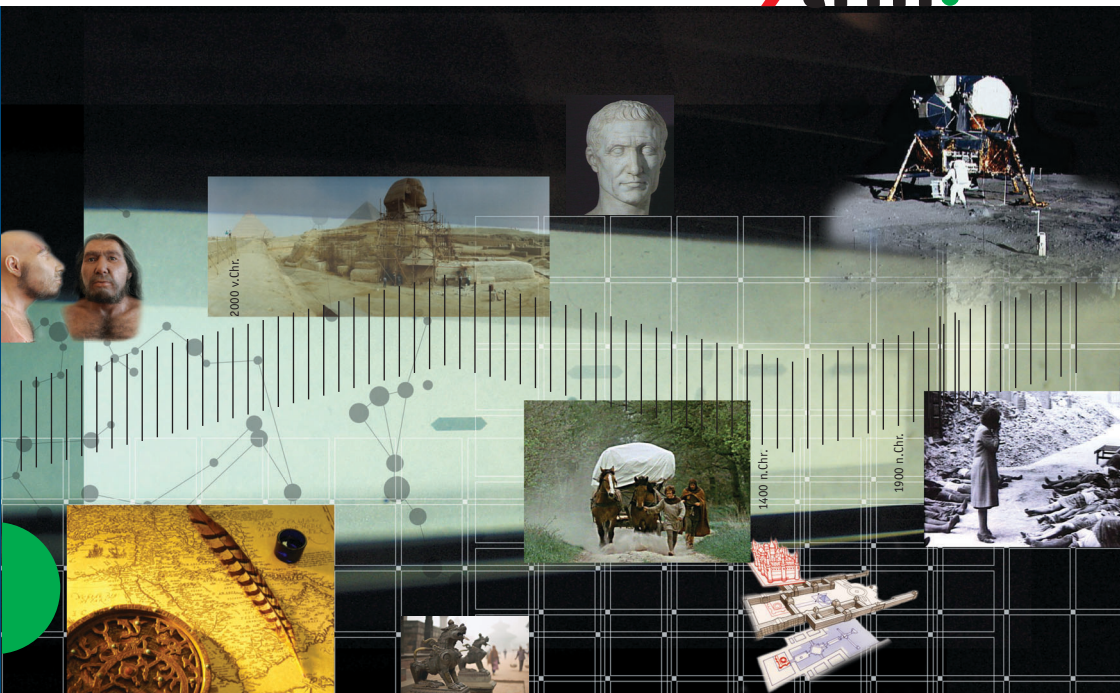




Edgar Lersch, Reinhold Viehoff

Geschichte im Fernsehen

Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres
und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen
im Fernsehen 1995 bis 2003

Edgar Lersch, Reinhold Viehoff
Geschichte im Fernsehen

Schriftenreihe Medienforschung
der Landesanstalt für Medien
Nordrhein-Westfalen

Band 54

Edgar Lersch, Reinhold Viehoff

Geschichte im Fernsehen

Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres
und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen
im Fernsehen 1995 bis 2003

unter Mitarbeit von
Ulrike Kregel, Sabine Pabst, Hans-Jörg Stiehler,
Markus Schubert und Anne Uebe

›lfm:



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Herausgeber:
Landesanstalt für Medien
Nordrhein-Westfalen (LfM)
Zollhof 2
40221 Düsseldorf
Tel.: 0211 / 770 07 – 0
Fax: 0211 / 72 71 70
E-Mail: info@lfm-nrw.de
Internet: www.lfm-nrw.de

Copyright © 2007 by
Landesanstalt für Medien
Nordrhein-Westfalen (LfM), Düsseldorf

Verlag:
VISTAS Verlag GmbH
Goltzstraße 11
10781 Berlin
Tel.: 030 / 32 70 74 46
Fax: 030 / 32 70 74 55
E-Mail: medienverlag@vistas.de
Internet: www.vistas.de

Alle Rechte vorbehalten
ISSN 1862-1090
ISBN 978-3-89158-454-5

Umschlaggestaltung: disegno visuelle kommunikation, Wuppertal
Satz: Schriftsetzerei – Karsten Lange, Berlin
Druck: Bosch-Druck, Landshut

Vorwort des Herausgebers

Seit in den siebziger Jahren das Geschichtsinteresse in Deutschland zugenommen hat, wurde auch im Fernsehen der Umfang an Beiträgen zu historischen Themen ausgeweitet. Insbesondere die emotionalen Komponenten der Vermittlung von Geschichte haben dazu beigetragen, dass sich das Fernsehen für breite Bevölkerungsschichten als *das* favorisierte Medium für Geschichtsaneignung entwickelt hat. Zugleich ist zu beobachten: Die audiovisuelle Darstellung von Geschichte wird von Geschichtswissenschaftlern nicht selten als eine Qualitätsminderung der inhaltlichen Aussage gesehen.

Mit der vorliegenden Studie „Geschichte im Fernsehen“ hat die LfM das Ziel verfolgt, Anhaltspunkte darüber zu erhalten, inwieweit eher an den breiten Zuschauerinteressen orientierte Präsentationsformen zu Lasten der inhaltlichen Präzision und der Fakten gehen. Im Rahmen der Studie wurden in einer umfangreichen Programmanalyse mit einem Stichprobenzeitraum von 10 Jahren Inhalte und Formen der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen untersucht. Dabei wurden in der qualitativen Detailanalyse die Formvarianten und Stilmittel der gewählten Präsentationen betrachtet und das gängige sowie experimentelle Formenrepertoire aufgeschlüsselt.

Bezogen auf die Kernfrage kommen die Wissenschaftler zu dem Ergebnis, dass eine zuschauer- respektive unterhaltungsorientierte Aufbereitung der Inhalte nicht der „Richtigkeit“ der historischen Ereignisse entgegen steht. Ausgehend von der Erwägung/Einsicht, dass es *die* historische Wahrheit ohnehin nicht gibt, sondern vielmehr unterschiedliche Perspektiven auf ein historisches Ereignis, wird jedoch die Offenlegung der Dokumentengeschichte als unerlässlich angesehen. Wird also dem Zuschauer verdeutlicht, vor welchem Hintergrund und mit welcher Intention das gezeigte Material aufgenommen und verwendet wurde?

Die Studie verdeutlicht das inhaltliche und stilistische Spektrum in der Darstellung von Geschichte im Fernsehen, bietet eine Basis für die Debatte über programmstrukturelle Entwicklungen und formuliert die Relevanz eines transparenten Umgangs mit historischen Quellen und Dokumenten.

Prof. Dr. Norbert Schneider
Direktor der LfM

Frauke Gerlach
Vorsitzende der Medienkommission der LfM

Inhalt

1 Die Ziele des Projektes: Der historiographische Kontext	11
2 Der diskursive Kontext: Geschichte, Erinnerungskultur, Medien .	29
3 Der mediale Kontext: Veränderungen des Fernsehens	43
3.1 Der ästhetische und der historische Kontext: Gattungsgeschichte der Geschichtssendungen im Fernsehen	49
3.2 Der historiographische und erkenntnistheoretische Kontext: Der epistemologische Anspruch und die mediale Pragmatik	59
4 Methodische Orientierungen und methodisches Vorgehen	77
4.1 Operationalisierung	77
4.2 Methodischer Ansatz	78
4.2.1 Untersuchungsdesign	78
4.2.1.1 Bestimmung des Untersuchungsgegenstands	79
4.2.2 Arbeitsmittel	81
4.2.3 Probleme der Quellen und der Datenrekonstruktion	82
4.3 Systematik der Programmbeobachtung – Bestimmung der Untersuchungskorpora	83
4.3.1 Bestimmung der Stichprobe	83
4.3.2 Systematik der zeitlichen Auswahl	84
4.3.2.1 Untersuchungsgegenstand: Das Jahr 2003 gesamt .	85
4.3.2.2 Untersuchungsgegenstand: Vergleich aller drei Jahre	89
4.4 Datenaufbereitung und Datenanalyse	92

5 Darstellung der Ergebnisse	95
5.1 Quantitativ orientierte Auswertungen und Ergebnisse	96
5.1.1 Auswertungen 2003 gesamt – Historische Ereignisse	
in einem weiten Sinne	96
5.1.1.1 Programmstrukturelle Sendungsmerkmale	96
5.1.1.2 Produktionscharakteristik	111
5.1.1.3 Zeitliche und thematische Einordnung	
der einzelnen Sendungen	112
5.1.1.4 Darstellung und Vermittlung	117
5.1.2 Der Vergleich aller drei Jahre	118
5.1.2.1 Programmstrukturelle Sendungsmerkmale	119
5.1.2.2 Produktionscharakteristik	149
5.1.2.3 Zeitliche und regionale Einordnung	
der einzelnen Sendungen	152
5.1.2.4 Thematische Einordnung	159
5.1.2.5 Darstellung und Vermittlung	161
5.1.3 Ost-West-Vergleich	163
5.1.4 Genderaspekt	167
5.2 Qualitative Auswertung und Ergebnisse	169
5.2.1 Auswertung der ästhetischen Feinanalyse	170
5.2.1.1 Stilistische Mittel	173
5.2.1.2 Dramaturgische Mittel	177
5.2.1.3 Die Personalisierungsebene	180
5.2.1.4 Die Bildebene	196
5.2.1.5 Die Tonebene	206
5.2.2 Zusammenfassung	210
5.2.3 Infotainment-Tendenzen	220
5.2.3.1 Inferenzstatistische Auswertung	220
5.2.3.2 Tendenzen des Infotainment bei Inhalt	
(Themen und Epochen) und Form	
(Genres und Beitragslängen)	232
5.3 Interpretationen der Ergebnisse und Diskussionen	241
5.3.1 Profilierungen zwischen öffentlich-rechtlichen Sendern und	
privatwirtschaftlichen Fernsehanbietern	241
5.3.2 Profilierungen zwischen Ost und West	244
5.3.3 Profilierungen zwischen Männer- und Frauengeschichte	245
5.3.4 Authentifizierungs- und Glaubwürdigkeitsstrategien	247
5.4 Die Rolle der Akteure	253
5.4.1 Workshop-Dokumentation	253
5.4.2 Redaktioneller Alltag in Geschichtsredaktionen –	
Aus eigener Sicht	265

5.4.3	Zur näheren Betrachtung der Geschichtsredaktionen	268
5.4.4	Verortung der Geschichtsredaktionen in den Organisationsstrukturen der Sender	270
5.4.5	Zusammenfassung und Fazit	271
5.5	Was ist eine gute Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen – für wen, wann, in welcher historischen Situation und für welches Leitmotiv?	272
6	Anhang: Beschreibung der Analysekategorien	281
6.1	Quantitative Kategorien – Untersuchungsebene 1	281
6.1.1	Programmstrukturelle Sendungsmerkmale – Ihre methodische Konstruktion und Erfassung	283
6.1.2	Kategorien zur Produktionscharakteristik	286
6.1.3	Kategorien zur zeitlichen und thematischen Einordnung der einzelnen Sendungen	287
6.1.4	Kategorien zur Erfassung von Darstellungs- und Vermittlungsaspekten	289
6.2	Qualitative Kategorien – Untersuchungsebene 2	290
6.2.1	Begründung und Vorstrukturierung der Kategorienbildung zur ästhetischen Analyse	290
6.2.2	Die ästhetischen Kategorien	294
	Literatur	301
	Codeplan „Historische Ereignisse im Fernsehen“	315
	Ebene 1 – Quantitative Erhebung	315
	I Sendungstechnische/-beschreibende Daten	315
	II Produktionscharakteristik	316
	III Zeitliche und thematische Einordnung der einzelnen Sendungen	318
	1. Epoche/Zeitraum	318
	2. Thema	320
	3. Ebene	321
	4. Region	321
	IV Formale Darstellung	322
	1. Akteur	322
	2. Programmästhetik: Formale Gestaltungselemente	324
	3. Programmtypologie/Formcharakteristik/Sendungsformat	324

Ebene 2 – Ästhetische Analyse	325
I Stilistische Mittel	325
II Dramaturgische Mittel	325
III Personalisierungsebene	326
IV Bildebene	327
V Tonebene	328
VI Bild-Ton-Verhältnis	329
Ebene 3 – Strategien des Infotainment	329
I Ästhetisierung	329
II Dramatisierung	329
III Personalisierung	330
IV Emotionalisierung	330
V Anzahl der Akteure	330
Liste 1 – Programmkategorie	330
Liste 2 – Länderliste (Länder-Koproduktionen)	333
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	335

1 Die Ziele des Projektes: Der historiographische Kontext

Auch nach über zwanzig Jahren, die seit der Einführung des Dualen Rundfunksystems vergangen sind, werden die mit seiner Einführung in Verbindung gebrachten Konsequenzen für das gesamte Programmangebot noch immer kontrovers diskutiert. Die rundfunkrechtliche Konstruktion der beiden Anbietergruppen sieht vor, dass die privatkommerzielle Gruppe ausdrücklich davon befreit ist, die in den Zeiten des öffentlich-rechtlichen Oligopols entwickelten Standards des Programms einzuhalten. Konsequenz dieser Regelung sei – so Kritiker –, dass dies zu Lasten der „Qualität“ im gesamten System gehe. Zu den – für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk weiterhin gültigen – Standards gehört bekanntlich ein über Jahrzehnte entwickeltes quantitatives Verhältnis zwischen Unterhaltungsangeboten und kulturell anspruchsvollen wie informierenden Sendungen. Dieses Verhältnis sei – so wieder Kritiker – von den privatkommerziellen Veranstaltern zugunsten der Unterhaltung einseitig verschoben worden. Diese Unterhaltungsorientierung wirke sich sogar auch dort aus, wo es um die Gestaltungs- bzw. Präsentationsformen in Informations- und – soweit von privaten Veranstaltern überhaupt angeboten – Bildungssendungen gehe, auch hier seien andere, unterhaltungsbezogene Maßstäbe entwickelt worden.

Unter dem Schlagwort „Konvergenz der Systeme“ ist seit Beginn der 90er Jahre zudem eine Anpassung der öffentlich-rechtlichen an diese privatwirtschaftlichen, an der Quote vollständig orientierten Programmstandards beklagt worden. Spätestens seit die privatkommerziellen Anbieter den Konkurrenzdruck auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk so erhöhten, dass es in der Folge zu einer Halbierung der jeweiligen Marktanteile kam, sei diese Konvergenz zu beobachten. Das ist aus kritischer Sicht natürlich als Vorwurf gemeint; denn diese Konvergenz wird gesehen als Anpassung des öffentlich-rechtlichen Programms an die Standards einer am Konsum und an Marktmechanismen ausgerichteten Programmstrategie der privatwirtschaftlichen Sender, und nicht umgekehrt. Mit dieser Ausrichtung verliere der öffentlich-rechtliche Rundfunk seine vormals dominierende Bildungs-, Informations- und Kulturausrichtung. Kritiker beklagen seitdem unisono, es sei die falsche Anpassung und Konver-

genz gewesen, wenn die öffentlich-rechtlichen Sender sich angesichts der gesunkenen Marktanteile und der Gefahr, weiter in der Zuschauergunst zu verlieren, den Praktiken der privaten Fernsehveranstalter angepasst hätten.

Jenseits aller radikalen Systemkritik sind diese Stimmen bei ihrer Kritik von der empirisch begründeten Befürchtung getragen, das demokratische Modell und eine seiner wichtigsten Voraussetzungen, der mündige, selbst bestimmte und aufgeklärte Bürger, würden durch diese *Konvergenz nach unten* nachhaltig und vielleicht sogar unwiederbringlich beschädigt. Obwohl die öffentlich-rechtlichen Anbieter den verfassungsrechtlich auferlegten Programmauftrag hätten, den Bürgern ein angesichts der sie umgebenden komplexen Wirklichkeit quantitativ ausreichendes und qualitativ angemessenes Informations- und Orientierungsangebot zu machen, geschehe dies immer weniger.

Das Kriterium der „Qualität“ (cf. Bolik und Schanze 1997) meint in diesem Fall in der Regel, objektiv und umfassend über diese Wirklichkeit zu berichten, so dass sich der Mediennutzer dank dieser qualifizierten Informationen in ihr selbst bestimmt und nach eigenem Urteil zurecht finden könne. Informationen dieses qualitativen Typs seien aber – weitgehend – unvereinbar mit einer dominierenden „Unterhaltungsfunktion“, die sich im Wesentlichen auf die Rezipienten als Konsumenten konzentriere. Denn um über diese Wirklichkeit umfassend und ihrer Komplexität „adäquat“ (nach Standards einer aufgeklärten Rationalität, cf. Enskat 2005) zu informieren, seien auch „langweilige“ und „widerspenstige“ Einblicke nötig, und diese wiederum benötigten ihre eigene Zeit. Zeit sei aber in der Perspektive der privaten Quotenprogramme Geld, also eine sehr knappe Ressource. Wenn Zeit „geopfert“ werde, müsse sich dies rechnen. Da Maßzahl für diese Rechnung die Zuschauerquote sei, werde inzwischen auch bei den öffentlich-rechtlichen Sendern ausreichende Informationszeit immer knapper. Dies gelte auch und gerade für schwierige Berichte und Informationen, die aber andererseits erforderlich seien, um die für ein aufgeklärtes Gemeinwesen notwendigen Zusammenhänge kritisch darzustellen, Wissen über solche Zusammenhänge allgemein verfügbar zu machen und so insgesamt zur Orientierung der Bürger beizutragen.

In dieser Diskussion um die Werte und informationellen Grundlagen der Demokratie in der BRD wird meist zwar berücksichtigt, dass nicht jedermann jederzeit und auf gleiche Weise durch solche notwendigen Berichte „informiert“ werden kann, muss und soll. Gleichwohl ist eine „Didaktik“ solcher informationellen Grundlagen noch nicht ausgearbeitet. Meist wird in diesem Zusammenhang auf das Horaz'sche „prodesse et delectare“ verwiesen, in der Absicht, dass sich das Fernsehprogramm – jedenfalls in diesen grundsätzlichen Informations- und Orientierungsleistungen – zwischen Unterhaltung (delectare) und Information (prodesse) ausbalancieren müsse. Damit ist dann zugleich ein rezeptionstheoretisches Argument vorbereitet. Komplexität des Gegenstandes erfordere zwar eine komplexe Darstellungsweise und -form, gleichwohl dürfe

eben die Orientierung an der Komplexität des Gegenstandes nicht dazu führen, den Bezug auf das jeweilige Publikum – und sein imaginiertes Verständnisvermögen – zu vernachlässigen.

Ohne hier diese Diskussion vollständig zu entfalten, die in den Kulturwissenschaften seit gut 2000 Jahren geführt und die zurecht angesichts der Reichweite und Nutzungsfrequenz und schließlich auch der Nachhaltigkeit von Fernsehprogrammen immer wieder neu aufgegriffen wird, gilt als allgemeine Meinung, dass gerade für wichtig gehaltene Informationen und Berichte so präsentiert werden müssen, dass sie vom Zuschauer auch verstanden werden können und so, dass er sie überhaupt rezipiert, also nicht ausschaltet oder zu einem anderen Programm zappt. Das ist ganz zweifellos eine notwendige Bedingung dafür, dass Informationssendungen überhaupt Orientierungsfunktion übernehmen können.

Was über die Veränderungen des Fernsehens im Rahmen der Konvergenzthese gesagt und kritisiert worden ist, was an Balance-Problemen diskutiert wird zwischen Unterhaltung und Information, was als Annäherungsproblem von Zuschauerwünschen und den „Anforderungen“ des Informations-„Gegenstandes“ verhandelt wird, all dies trifft in besonderem Maße die Frage der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen; denn darüber gibt es einen starken und öffentlich kaum angezweifelte Konsens in der Gesellschaft: dass die Gegenwart und vor allem auch die Zukunft dieser Gesellschaft nur „gelingen“ kann, wenn die Vergangenheit in dieser Gegenwart und Zukunft sachlich bekannt und verstanden ist, reflexiv und produktiv verarbeitet wird und so die Bedingungen dafür bereitgestellt sind, eine kollektive Identität über die flüchtige Situation, den einzelnen Augenblick hinweg in der Zeit zu ermöglichen.

Die Frage nach Geschichtssendungen im Fernsehen ist sogar in gewisser Weise als Katalysator all der oben kurz skizzierten Probleme zu verstehen, denn gerade in der Bundesrepublik Deutschland gibt es in den 90er Jahren mit der Selbstauflösung der DDR und ihrem Beitritt zur Bundesrepublik Deutschland, mit der 50-jährigen Wiederkehr der letzten Jahre des Zweiten Weltkrieges und seines Endes und schließlich mit dem Millennium eine außerordentlich breit gesellschaftlich diskutierte und entsprechend wahrgenommene Gegenwart der Vergangenheit. Natürlich gilt das thematisch auch und gerade für das Fernsehen in der Bundesrepublik, das maßgeblich an dieser gesellschaftlichen Diskussion beteiligt gewesen ist und die Wahrnehmung von Geschichte per Anschauung ermöglicht hat: in seinem ausgestrahlten Informations- und, auch in seinem Unterhaltungsprogramm.

Ein allgemeiner Blick auf das Fernsehprogramm gestattet es – und nicht nur speziell auf die Kulturkritik oder auf die historischen Ereignisdarstellungen – sich in Bezug auf die quantitativen Dimensionen von Unterhaltungs- und Informationssendungen auf die in regelmäßigen Abständen durchgeführten

programmstatistischen Untersuchungen zu stützen. Diese Untersuchungen sind durchaus nicht unangefochten hinsichtlich ihrer Prämissen und Schlussfolgerungen, gleichwohl machen sie bis jetzt mehrheitlich deutlich, dass sich im öffentlich-rechtlichen Fernsehen die überkommene Relation zwischen unterhaltenden und informierenden Sendungen *nicht* gravierend verschoben hat (Krüger 2001, Krüger 2005). Solche Ergebnisse sagen natürlich nur bedingt etwas darüber aus, ob dieses Angebot den Bedürfnissen und Möglichkeiten der jeweiligen Zuschauergruppen angepasst ist, ob ein Zuviel oder Zuwenig präsentiert wird.

Noch schwieriger nachzuweisen – und daher umstrittener bei der Interpretation von Untersuchungsergebnissen –, sind mögliche Verschiebungen, die im Detail die inhaltliche Ausrichtung und formalästhetische Gestaltung von Sendungen betreffen. Welche Veränderungen sind zum Beispiel eindeutig als Qualität mindernd einzustufen? Beklagt wird, dass generell in den informierenden und Wissen vermittelnden Programmgrenzen des Fernsehens eine Tendenz um sich gegriffen und verschärft habe, mit Rücksicht auf Zuschauerinteresse und -bindung die Sachinformation zugunsten einer starken und damit unangemessenen Personalisierung und Emotionalisierung, ja Skandalisierung als Mittel der Zuschauerbindung zurückzudrängen. Im Kern bedeutet diese Kritik, zuschauerorientierte Präsentation gehe auf Kosten objektiver bzw. wirklichkeitsadäquater Darstellung. Darüber mag man streiten, und es wird auch darüber gestritten. Aber schon längst vorher fängt die Uneinigkeit an. Es besteht nämlich keineswegs Einigkeit über Grenzkriterien, die dafür herangezogen werden können, um Veränderungen zu immer zuschauerfreundlicheren Dramaturgien eindeutig zu markieren, vor allem dann, wenn dadurch Wahrheit und Klarheit der historischen Aussage nicht mehr gewährleistet erscheinen (Schicha 2002, S. 9 ff.).

Erschwert werden entsprechende eindeutige Feststellungen und wissenschaftliche Werturteile auch dadurch, dass Veränderungen und Wandel im Programmangebot des Fernsehens nicht allein durch den Konkurrenzdruck des Dualen Systems bewirkt worden sind und bewirkt werden. Auch in Zeiten des öffentlich-rechtlichen Rundfunkoligopols waren die Ansichten darüber stets fließend, was als angemessene mediale Konstruktion der Wirklichkeit und damit auch der vergangenen anzusehen sei. Denn angesichts des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels sowie der Verschiebungen in der Zusammensetzung der Bevölkerung war auch im öffentlich-rechtlichen System stetiger Bedarf vorhanden, darüber nachzudenken, ob und inwieweit das Medienangebot noch akzeptiert wird und akzeptabel ist. Nachlassende Kompetenz der Zuhörer und Zuschauer, sich in tradierten Formen informieren zu lassen, und eine immer stärker durch die Konsumkultur getriggerte Suche nach „Innovationen“ kann nicht einfach ignoriert werden, schon allein deshalb nicht, weil sie ein soziales Faktum ist. Da hilft dann auch nicht einfach, apodiktisch darauf zu

bestehen, im Interesse von Wahrheit und Klarheit seien bestimmte historische und aktuelle Aussageformen und -gattungen unerlässlich. Vielmehr ist – überall und immer schon – eine abwägende Anpassungsbereitschaft der Medienmacher an ihr Publikum notwendig. Im Interesse höherer Akzeptanz beim Publikum ist in der Geschichte des Rundfunks in allen Programmsparten immer mit neuen Angebotsformen reagiert worden. In der Regel sind solche „Anpassungsprozesse“ höchst kontrovers diskutiert worden, nicht erst hier und heute. Solche Anpassungsprozesse haben auch vor 1984, also bereits vor dem Beginn des Dualen Systems, Anlass dafür geboten, vorher selbstverständlich in Geltung befindliche Produktionsroutinen zu hinterfragen. Die überkommenen Standards des Rundfunkprogramms insgesamt und die Standards der historischen Darstellung im Fernsehen im Einzelnen sind deshalb immer historisch kontingent.

Allerdings gilt, dass – seitdem das Duale System die Medienlandschaft verändert hat – mit größerer Intensität in öffentlichen wie fachbezogenen Diskussionskontexten darüber räsoniert und gestritten wird, was unter den gegebenen Voraussetzungen „Programmqualität“ meint. In diesem Kontext fragt der hier vorgelegte Bericht, wie und unter welchen Bedingungen im Fernsehen Wirklichkeit angemessen und objektiv vermittelt werden kann und wieweit die Veränderungen bei den privaten wie öffentlich-rechtlichen Veranstaltern solche Vermittlungsversuche verändern? Beeinflusst etwa die Wahl einzelner Gestaltungsformen diese Vermittlung? Sind Klagen über die negativen Trends im Programmangebot nicht bloß unbewiesene Vermutungen, die sich auf mehr oder weniger subjektive und/oder interessegeleitete, immer jedenfalls auf sehr selektive Eindrücke beziehen?

Neben vereinzelten wissenschaftlichen Untersuchungen aus dem Umkreis universitärer Forschung und neben Einzelstudien der ARD/ZDF-Medienforschung bestimmen bis jetzt besonders Studien die Forschung zu diesem Problemzusammenhang, die durch Landesmedienanstalten gefördert worden sind. Insbesondere die Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) hat sich engagiert, indem sie beispielsweise Untersuchungen zu den Veränderungen bei Nachrichtensendungen im Fernsehen (Ruhrmann u. a. 2003) bzw. bei Fernsehdokumentationen (Wolf 2003) in Auftrag gegeben und veröffentlicht hat. Anhand dieser Studien wird deutlich, dass die Balance zwischen „angemessener“ medialer Wirklichkeitsvermittlung und den realen Rezeptionsmöglichkeiten und Publikumserwartungen auch bei diesen Genres ein grundsätzlich diskutiertes Problem ist. Gleichwohl zeigen diese Studien auch, dass es methodisch unbefriedigend ist, Beurteilungskriterien für eine „gute Balance“ ausschließlich mit Blick auf traditionell überkommene Angebotsformen zu suchen und zu formulieren. Notwendig erscheint vielmehr, dafür Konzepte der Medien- bzw. Kommunikationswissenschaften systematisch heranzuziehen.

Diesen method(olog)ischen Vorbehalt muss man gerade bei dem Gegenstand „Historische Ereignisse im Fernsehen“ machen; denn hier hat sich in den

letzten Jahren der Blickwinkel im öffentlichen Streit und Feuilleton stark verengt – gerade so, als sei nur Professor Guido Knopp vom ZDF für dieses Themenfeld im Fernsehen insgesamt verantwortlich und repräsentativ.

Angesichts einer solchen Verengung des öffentlichen Streits auf im wesentlichen einen Anbieter und seinen Präsentationsstil ist es wichtig, die Zielstellung des Projektes „Historische Ereignisse im Fernsehen“ selbst im wahrsten Sinne des Wortes ein Stück weit zu entpersonalisieren. Es geht in diesem Projekt auch um Guido Knopp und die Geschichtssendungen des ZDF, aber es geht beileibe nicht nur um dieses kleine Segment der Geschichtsdarstellungen im Fernsehen. Das Untersuchungsfeld ist viel weiter, das gesamte Angebot an Geschichtssendungen im Fernsehen steht – man vergleiche dazu nur einmal die Analyse des Jahres 2003 in der vorliegenden Studie – mit seinen Nuancierungen und Entwicklungstrends längst nicht derart im Blickpunkt einer kritischen Öffentlichkeit wie die durch Knopps Präsentation herausgehobenen Angebote des ZDF. Hier wie in allen anderen Fällen, die im Projekt untersucht werden, geht es darum, eine rationale Grundlage für entsprechende Urteile erst einmal herzustellen.

In allen Geschichtssendungen im Fernsehen – natürlich auch bei Guido Knopp – geht es um die Frage, ob eine längst und ohne Bilddokumente vergangene historische Wirklichkeit medial angemessen präsentiert wird oder werden kann. „Angemessen“ ist dabei hier Ausdruck für jene zweite Balance – neben der zwischen Medienangebot und Publikumskompetenz – zwischen den dramaturgischen und ästhetischen Anforderungen des Mediums und denen nach historiographischer Genauigkeit und Authentizität. Niemand stellt – aus guten und konventionalisierten Gründen – an einen Hollywood-Film wie „Zurück in die Zukunft“ Ansprüche an historiographische Angemessenheit oder gar Genauigkeit, auch wenn es dort um Zeitreisen zurück in die siebziger Jahre geht. Umgekehrt wird auch niemand das umstandslose Vorlesen einer schriftsprachlichen wissenschaftlichen Buchpublikation von Hans Mommsen über den Ersten Weltkrieg für medial angemessen halten, um das aktuelle Fernsehpublikum über diese Grundkatastrophe der deutschen Geschichte zu informieren. Auf diese Problemlage wird noch häufiger, eigentlich sogar immer wieder zurückzukommen sein. Sie steht wie von selbst im Zentrum der Projektfragen.

Der Umgang mit der geschichtlichen Vergangenheit stellt besondere Anforderungen an das öffentliche Gespräch im Fernsehen und in den Massenmedien überhaupt. Wenn es der Dramaturgie bei einem Fußballspiel nicht gelingt, im richtigen Moment eine Kamera am Tor zu haben, während der Ball einschlägt, ist das vielleicht ärgerlich und beeinträchtigt – wahrscheinlich – das Vergnügen vieler Fußballzuschauer. Wenn bei einem historischen Kontext wie dem vom Frauenprotest in der „Rosenstraße“ während des Nationalsozialismus zugunsten einer schönen traurigen Dramaturgie aber die Hauptdarstellerin sich zum höhe-

ren Protestzweck Joseph Goebbels hingibt, der mit diesem Protest wohl nie selbst befasst war, ist allerdings auch das Vergnügen der Historiker und aller historisch interessierten Fernsehzuschauer beeinträchtigt. Warum ist dieses Missvergnügen genauso ernst zu nehmen und vielleicht sogar noch wichtiger als das eingeschränkte Vergnügen bei dem verpassten Torschuss?

Grundsätzlich hat Jürgen Habermas dazu vor einiger Zeit Stellung genommen, als er über den „öffentlichen Gebrauch der Historie“ räsonierte. Wir gehen auf seine Argumente hier zustimmend ein. Wenn historische Ereignisse im Fernsehen dargestellt werden, dann handelt es sich dabei nämlich immer auch um eine Selbstverständigung der Beteiligten über „Formen des erwünschten politischen Zusammenlebens, auch über die Werte, die im politischen Gemeinwesen Vorrang haben sollen“ (Habermas 1998, S. 49). Weil die nationale Geschichte einen wichtigen Hintergrund dafür bildet, wie wir unsere politische und kulturelle Identität jeweils verstehen, führt der mediale Blick in diese Geschichte immer auch dazu, ein spezifisches historisches Bewusstsein zu formulieren. Da es sich also immer um eine Verbindung von politischer Selbstverständigung und Ausbildung historischen Bewusstseins handele, wenn Geschichte medial inszeniert werde, müsse diese öffentliche Behandlung besonders legitimiert sein. Habermas führt in diesem Zusammenhang dann an, dass die moderne Geschichtsschreibung generell zwei Adressaten habe: „die Zunft der Historiker und das allgemeine Publikum“, deshalb müsse „eine gute zeithistorische Darstellung“ immer „gleichzeitig den Maßstäben der Wissenschaft und den Erwartungen einer interessierten Leserschaft gerecht werden“ (Habermas 1998, S. 51). Dies wiederum könne sie nur – und darin liege dann auch ihre Legitimität –, wenn diejenigen, die über Geschichte öffentlich in den Medien sprechen, nicht gleichzeitig Geschichtspolitik betrieben, also ihren Blick in die Geschichte vom Publikum „dirigieren“ ließen (a. a. O.). Letztes Kriterium für eine legitime Beschäftigung in den Medien mit Geschichte und geschichtlichen Ereignissen und für die darauf bezogenen „erklärenden Zurechnungen“ (a. a. O., S. 53) ist deshalb, dass eine solche Beschäftigung ihre eigentliche Funktion erfüllt. Diese Funktion besteht genau darin, den Nachfahren, die nicht dabei waren und deshalb auch keinen moralischen oder rechtlichen Diskurs darüber führen müssen oder gar können, eine ethisch-politische Selbstverständigung zu ermöglichen; denn erst dieser Prozess der Selbstverständigung über die kulturelle Matrix des historischen Traditionshintergrundes für die erinnerten Ereignisse mache es möglich, dass ein Bewusstsein „kollektiver Haftung“ (a. a. O., S. 52) gegenüber der eigenen Geschichte entstehe. Dieses Bewusstsein ist aber nach Habermas die Voraussetzung dafür, dass eine soziale Gemeinschaft beurteilen kann, was an ihren eigenen Traditionen einer Revision bedarf.

Dieser Rückgriff auf Habermas' Gedanken zum öffentlichen Gebrauch der Historie macht hier deutlich, dass die Geschichte aus dieser Sicht eben doch

ein anderer Gegenstand des Fernsehprogramms ist als ein aktuelles Fußballspiel. Fehler bei der Übertragung sind im ersten Fall schwer wiegender. Weil das so ist, muss sich die Öffentlichkeit (der Intellektuellen) auch so intensiv mit dem Fernsehangebot zu historischen Themen beschäftigen, wie dies in den letzten Jahren ja zunehmend geschieht. Das macht eine Eingrenzung und Präzisierung des Fragehorizontes der vorliegenden Studie umso notwendiger. Denn was heißt es konkret, dass sich die Öffentlichkeit intensiv mit dem Fernsehangebot an historischen Themen beschäftigt? Was genau wird dabei unter historischen Themen verstanden?

In einem sehr grundsätzlichen Sinne ist schon darüber zu diskutieren, ob nicht jede „Tagesschau“ und jede andere tagesaktuelle Nachrichtensendung im Fernsehen eigentlich als historische, jedenfalls als historisierende Sendung zu betrachten und zu analysieren ist; denn in gewisser Weise stehen solche aktuellen Nachrichtensendungen des Fernsehens auf der ersten Stufe eines Prozesses, in dem die Gegenwart stufenweise zu einer medial repräsentierten und dann wieder im Medium repräsentierbaren gemacht wird, einer Stufenleiter also, an deren Spitze dann die medial kanonisierten Bilder und Ereignisse als die medial gültige und geltende Markierung von Geschichte stehen. Es ist im Zusammenhang dieses Forschungsprojektes natürlich nicht möglich, einen so weiten Begriff von historischen Sendungen wirklich genauer in seiner stufenartigen Entfaltung zu untersuchen (cf. Viehoff 2005a).

Historische Themen und Historie insgesamt könnte man im aktuellen Fernsehprogramm auch da schon sehen, wo ein Rückbezug zum Vergangenen, zum nicht mehr Tagesaktuellen vorliegt. Die öffentlich-rechtlichen wie die privaten Programme sind in diesem Sinne voll von verborgenen und offenen Anspielungen auf die geschichtliche Vergangenheit, sie leben sozusagen von impliziten wie expliziten Anleihen bei historischen Vorbildern – bei Themen und Personendarstellungen. Solche inklusiven Anspielungen auf Geschichte in aktuellen Sendungen führen zwar auch häufig zu einer latenten produktiven Auseinandersetzung mit Geschichte bzw. vergangenen Ereignissen und Zuständen (Hickethier 1993, Bleicher 1993, Bleicher 1999), aber diese Gegenstandsbestimmung ist immer noch deutlich zu weit, um Grundlage für das hier vorliegende Forschungsprojekt bieten zu können und um die Forschungsziele auch erreichbar zu machen. Weder der Umfang noch die Formen dieses alltäglichen „historisierenden“ Rückbezugs oder gar die Funktion und Wirkung auf die Zuschauer können deshalb im Kern Gegenstand des vorliegenden Projektes sein.

Neben einer solchen extensionalen Perspektive auf die historischen Ereignisse im Fernsehen ist eine weitere, die historisierende Dimensionen des Fernsehprogramms überall dort zu sehen, wo Programmverantwortliche Re-Thematisierungen des Vergangenen aus spezifischen tagesaktuellen journalistischen Intentionen heraus für sinnvoll halten und ins Programm hieven. Im Detail

können auch solche implizit tagesaktuellen historischen Rückbezüge nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein, denn solche Programmbeiträge sind oft nicht in den Programmvorschauen abgedruckt, sondern gelangen aufgrund plötzlicher Entscheidungen und überraschender Ereigniskonstellationen ins Programm, sie sind also nur bei einer systematischen Vollerfassung oder bei einem zufälligen Mitschnitt dann für eine Ansicht vorhanden, was eine Verfügbarkeit solcher Sendungen für die Analyse und Forschung praktisch ausschließt.

Gleichwohl ist es grundsätzlich wichtig, auf diese alltäglichen historisierenden Dimensionen des tagesaktuellen Fernsehprogramms hinzuweisen. Dieser andauernde Blick auf die Geschichte und die alltägliche Integration einer geschichtlichen „Perspektive“ des Fernsehprogramms bildet den Rahmen, in dem historische Darstellungen im engeren Sinne ihren „Sitz im Leben“ haben.

Das gesamte Ensemble historischer Darstellungen ist in diesen Referenzrahmen eingebettet, in gewisser Weise stehen alle Einzelsendungen mit ihm durchaus in einem zumindest mittelbaren Zusammenhang. Das trifft auch auf das breite Spektrum unterhaltender Anspielungen auf Geschichte zu. Möglicherweise sind sogar die außerhalb der eigentlichen Informationssendungen angesiedelten Bezüge zur Vergangenheit für das Geschichtslernen und -wissen der Zuschauer und das Bild, das sie sich von der Vergangenheit machen, ungleich wichtiger als alle explizit und direkt historisches Wissen vermittelnden Programmbeiträge. Historische Dokumentarsendungen, Zeitzeugeninterviews und gelegentlich auch die zur Vermittlung historischer Information konzipierten fiktionalen Geschichtssendungen sind unter diesem Gesichtspunkt vielleicht gar nicht die eigentlichen Baustellen für das populäre Geschichtsbewusstsein. So lange zu diesem weiten Zusammenspiel historisierender Sendungen im Bildungshaushalt des Publikums keine genauen Untersuchungen vorliegen, muss mit einer solchen Relativierung immer gerechnet werden.

Vordergründig mag es so aussehen, dass mit den in den vorigen Abschnitten vorgenommenen Abgrenzungen der unwichtigere Teil der Geschichtsvermittlung Gegenstand der Untersuchung sei. Rein quantitativ gesehen, haben bildungsorientierte Sendungen zur Geschichte am gesamten Programmangebot der privatkommerziellen Veranstalter – wie die empirischen Studien bestätigten – in der Tat nur einen geringen, an dem der öffentlich-rechtlichen Fernsehanbieter – aufs große Ganze gesehen – einen vergleichsweise kleinen Anteil (Krüger 2001). Doch sieht man von den statistischen Berechnungen ab, die sich auf das 24-Stunden-Angebot aller Fernsehkanäle beziehen, ist auch für den „schlichten“ Beobachter augenfällig, dass sich die Zahl der Geschichtssendungen in der letzten Zeit stark erhöht hat. Schon am Beginn des Jahres 1999 häuften sich gerade im zeitlichen Umfeld so genannter Gedenkjahre und -tage die Geschichtstermine auf allen Kanälen (für das Jubiläumsjahr 1989 ausführlich Quandt 1991, S. 15 ff.). Derzeit ist nachgerade von einem Ge-

schichtsboom die Rede, angestoßen etwa durch das Gedenkjahr 2004, in dem 90 Jahre seit Beginn des Ersten Weltkriegs vergangen waren, und durch 2005, in dem an das Ende des Zweiten Weltkriegs – 60 Jahre danach – zu erinnern war.

Wie schon angesprochen, ist es abseits dieser programmstatistischen Überlegungen und Abgrenzungen vor dem Hintergrund der besonderen Bedeutung, die der öffentliche Gebrauch der Historie für die Selbstorientierung der Gesellschaft hat, allemal begründet, sich mit den Geschichtsangeboten des Fernsehens genauer zu beschäftigen. Das gilt gerade auch für Deutschland, wo unter dem Eindruck der durch die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus bedingten erinnerungskulturellen und geschichtspolitischen Problemlagen besondere Sensibilität geboten ist. Deshalb richten die Landesmedienanstalten zu Recht ihre Aufmerksamkeit auf diesen spezifischen Beitrag des Fernsehens, das gesellschaftliche Bild von Geschichte zu formen. Hinter dem Auftrag zu diesem Forschungsprojekt steht ja die Vermutung oder gar der verständliche Argwohn, ob nicht „modische“ Trends und „mediale Performance“ derartige Auswirkungen ästhetischer, dramaturgischer und inhaltlicher Art auf die kulturelle Matrix der Geschichtsdarstellung haben (können), dass zu dem daraus folgenden medial inszenierten Geschichtsbild Kritik allemal angebracht ist. Die zugrunde liegende kulturelle Angst vor dem medialen Oktroy, den solche „Entwicklungstrends“ auf die Geschichtskultur haben könnten, verbindet sich mit der begründeten Furcht vor möglicherweise fatalen Konsequenzen für den aktuellen Umgang mit Geschichte. Insofern versucht dieses Projekt im Auftrag der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen genau solche Trends und „Performances“ zu beschreiben und zu analysieren.

Zugespitzt und festgemacht hat sich derartige Argwohn seit etwa Mitte der 1990er Jahre an den Beiträgen des ZDF, seitdem in mehreren Serienfolgen aus der Redaktion „Zeitgeschichte“ unter der Leitung von Guido Knopp die Zeit des Nationalsozialismus behandelt wurde. Es war nicht zum ersten Mal, dass dieses Thema in Fernsehsendungen behandelt wurde, gleichwohl hatte das ZDF mit diesen zeitgeschichtlichen Sendungen einen bisher so nicht erreichten Erfolg bei seinem Publikum. Mit „Hitler – Eine Bilanz“ (1995) wurde erstmals das bis heute verwendete Erfolgskonzept bei der Gestaltung der Sendungen angewandt und dann in mehreren Nachfolgeprojekten („Hitlers Helfer“ 1997, „Hitlers Helfer II“ 1998, „Hitlers Krieger“ 1998, „Hitlers Frauen“ 2001) fortgesetzt. In diesen Geschichtssendungen wurde jeweils das Spitzenpersonal des „Dritten Reiches“ bis hin zu einigen politisch meist einflusslosen Lebensgefährten bzw. Ehefrauen von Nazigrößen porträtiert. Gleichwohl folgten durchaus nicht alle TV-Serien des ZDF diesem streckenweise aufdringlichen Trend zur Personalisierung. Ausnahmen sind zum Beispiel „Holocaust“ (2000), „Hitlers Kinder“ (2000), „Die große Flucht“ (2001), auch wenn sich in der Regel der spezifische Inszenierungsstil der Redaktion bei der formalen Gestal-

tung der Dokumentationen immer durchsetzt: Das sind dann meist sehr kurze Einstellungen und eine durchgängig starke Formatierung der einzelnen Beiträge – Zeitzeugen vor schwarzer Wand, emotionalisierende Musikbegleitung usw. (Linne 2002).

Da auch in früheren Jahrzehnten häufig und vielfältig versucht worden ist, vor allem dokumentarische Geschichtssendungen dramaturgisch und rezeptionsorientiert aufzulockern, und da diese Veränderungen vor Knopp keineswegs derartig ins Kreuzfeuer der Kritik geraten sind, erstaunt die ziemlich einhellige, teilweise auch wiederum sehr emotional formulierte Ablehnung der ZDF-Produktionen in den Feuilletons und in der wissenschaftlichen Historiographie. Bei näherem Hinsehen drängt sich der Eindruck auf, dass das stark personalisierende Konzept der Serien zum nationalsozialistischen Führungspersonal deshalb kritisiert wird, weil es einen Trend zu perpetuieren, wenn nicht zu verstärken scheint, die deutsche Bevölkerung mit Blick auf die nationalsozialistischen Verbrechen „zu entlasten“. Personalisierung hat dann – aus dieser Sicht – die Funktion, eine solche antiaufklärerische Entlastung mediengerecht durch Montage und Kadrierung, durch Dramaturgie und Nähe so zu visualisieren, dass die Chargen um Hitler, dass Hitler und vor allem seine Paladine die alleinige Verantwortung zu tragen haben für die Verbrechen des Nationalsozialismus – man sieht ja, „aus der Nähe“ und wie mit eigenen Augen, wie sie sich aufgeführt haben (Frahm 2002, Kansteiner 2003, Zimmermann 2001). Einer der kritischen Autoren (Kansteiner 2003a, S. 278 ff.) sieht diese Art von Sendungen sogar in einer längeren Traditionslinie, die den Umgang mit Geschichte im ZDF charakterisiere.

Bei aller teilweise wortgewaltigen Polemik entwickelt die nicht von systematischer Durchdringung und stringenter Argumentation geprägte Kritik vor allem in den Feuilletons, aber auch in den ausführlicheren Beiträgen in wissenschaftlichen Zeitschriften, keine genaueren Maßstäbe dafür, welche z. B. der in den ZDF-Beiträgen – aber auch anderswo gezeigten – inkriminierten *Grenzüberschreitungen* aus welchen medien- oder historisch-wissenschaftlichen Gründen in der audiovisuellen Darstellung von Geschichte nicht, auf keinen Fall und unter keinen Umständen, hinzunehmen seien. Genau darin drückt sich auch die methodische Malaise dieser Kritik aus; denn wenn überhaupt so existiert als „Gegenentwurf“ in den meisten medienkritischen Stellungnahmen zu den ZDF-Geschichtssendungen eben nur die Ablehnung bestimmter oder aller medialen Parameter des Präsentationsstils der ZDF-Sendungen. Und wenn Bezug genommen wird auf faktische Gegenbeispiele – „man kann ja auch anders“ –, dann sind dies nicht selten diffuse, nicht klar ausgesprochene Bezüge auf die traditionell überkommenen Formen der Geschichtsdarstellung im Fernsehen. Solche Referenzen können im kritischen Diskurs tatsächlich bis heute immer nur punktuell gemacht werden, weil es eine analytische Geschichte der historischen Fernsehdokumentation im deutschen Fernsehen bis jetzt nicht

gibt. Kriterien dafür, wie denn historische Dokumentation im Fernsehen bei einer Balance von medialen und historiographischen „Ansprüchen“ auszu-sehen hätte, werden jedenfalls in der Regel nicht genannt.

Mit den beschriebenen Kontroversen und offenen Fragen sind einige wesentliche Kontexte umschrieben, die eine Expertise zu „Geschichtliche[n] Ereignisse[n] im Fernsehen“ wissenschaftlich zu berücksichtigen hat. Vor diesem Hintergrund geht es in dem hier vorgestellten Projekt um die Klärung der folgenden zentralen Leitfragen.

Erstens geht es darum, auf Basis empirisch gesicherter Daten mehr über das Angebot an Geschichtssendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland, ihren Umfang und ihren Wandel sowohl im öffentlich-rechtlichen wie privatkommerziellen Sektor zu erfahren. Welches sind die thematischen Schwerpunkte, wie sind die Geschichtssendungen programmstrukturell verortet auf den verschiedenen Kanälen und innerhalb der jeweiligen Zeitraster? Und schließlich geht es um die Frage, in welchem Umfang sich nicht zuletzt unter dem erwähnten medieninstitutionellen Anpassungsdruck die ästhetische Gestaltung der Sendungen verändert hat.

Um diese Ziele zu erreichen, konzentriert sich das Projekt auf die Geschichtsdokumentationen im engeren Sinne und auf ihre Veränderungen; denn nur dieses Genre der Geschichtsdokumentationen ist eigentlich in der – kontroversen – Diskussion Gegenstand der Reflexion und Kritik. In Bezug auf Geschichtsdokumentationen wird gestritten, wieweit es legitim und mit der demokratischen Grundverpflichtung der öffentlich-rechtlichen Sender vereinbar sei, Bildungs- und Informationssendungen historiographisch zu dehydrieren und unterhaltsam zu verwässern. Hinsichtlich der überkommenen Sparteneinteilung und der redaktionellen Verantwortlichkeiten in den großen Rundfunkanstalten sind Geschichtsdokumentationen in der Regel organisatorisch und institutionell dem Bereich der Informations- und Nachrichtensendungen zuzurechnen. Wenn sich – was vorkommt – fiktionale Angebote zur Geschichtsdarstellung einer quasi didaktischen Absicht verpflichten, dann können sie doch diesem Diskurs über die Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen nur indirekt zugeschrieben werden, wie noch eingehender zu zeigen ist.

Mit Blick auf die oben angedeutete Fülle von Verweisen zur geschichtlichen Vergangenheit im gesamten Programm ist es nützlich und systematisch sinnvoll, für mindestens ein Referenzjahr im Untersuchungszeitraum alle im Programm präsenten Bezüge auf Geschichte darzustellen und typologisierend zu bewerten; dazu gehören dann auch die fiktional-didaktischen Geschichtsdarstellungen. Dieser exklusive deskriptive Überblick über das gesamte Spektrum der Präsentation historischer Ereignisse im Fernsehprogramm eines Jahres (2003), den das Projekt bereitstellt, erlaubt zum ersten Mal, alle mit Geschichte in Zusammenhang zu bringenden Sendungen nachzuweisen und dadurch den historisierenden Gesamteindruck des Programms – seinen historiographischen

„impact“ für das Publikum – zu präzisieren. Weil sich unter den erfassten Genres dann auch die mehr oder weniger unterhaltungsorientierten wie fiktionalen Sendungen befinden, können sie zum ersten Mal umfassend quantitativ mit berücksichtigt werden. Auch für die Geschichtssendungen im weiteren Sinne werden die Themenschwerpunkte erhoben und wird ihre programmstrukturelle Platzierung analysiert, aus der sich dann der Stellenwert von „Geschichte“ im jeweiligen Gesamtprogramm näher und beinahe vollständig bestimmen lässt.

In engem Zusammenhang mit der Deskription und Analyse des Angebots an Geschichtssendungen stehen *zweitens* die institutionellen, d.h. vor allem redaktionellen Rahmenbedingungen, die das Programmsegment „Geschichte“ bestimmen. Bekanntlich ist die Relation zwischen Produktionskosten und zur Verfügung stehendem Produktionsetat und reserviertem Sendeplatz immer eines der möglichen professionellen Kriterien, nach denen Programmangebote überhaupt zur Produktion zugelassen und geplant werden. Der Etat entscheidet auch weitgehend darüber, mit welchen Vorgaben – etwa mit Blick auf ihre Gestaltung – eine Sendung hergestellt und verbreitet werden kann. Alle Zusammenhänge zwischen den Produktionsvoraussetzungen und dem konkreten Angebot an Sendungen bzw. ihren Formen sind so ermittelt worden, dass Redakteurinnen und Redakteure aus den öffentlich-rechtlichen wie aus den privatwirtschaftlichen Sendern in einem Gruppengespräch im Rahmen eines Workshops Auskünfte über aktuelle betriebliche Zusammenhänge und Zwänge gegeben haben. Soweit möglich sind diese Expertenmeinungen auf die systematischen Ergebnisse der Studie erklärend bezogen worden.

Zum *dritten* hat das Projekt das eindeutige Ziel, die Konfliktlage zu erklären und zu verstehen, die schon mehrfach als das Kernproblem der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen angesprochen worden ist: das Problem der triadischen Balance zwischen Zuschauererwartungen und -kompetenzen, Medienästhetik und -dramaturgie und der historiographischen Angemessenheit und Genauigkeit der Geschichts-Inszenierungen. Wie nämlich können im Fernsehen Geschichtssendungen produziert und ausgestrahlt werden, die einerseits den (wie auch immer geformten) Erwartungen und Rezeptionsfähigkeiten der Zuschauer entsprechend entgegenkommen, die zugleich alle Möglichkeiten der medialen Ästhetik und Dramaturgie des Fernsehens in ihren Gestaltungsformen ausschöpfen, und die schließlich dennoch gleichzeitig den Anforderungen an (wie auch immer konstruierte und begründete) Objektivität und Wahrheit der Historiographie entsprechen. Oder anders ausgedrückt: Gehen „zuschauerfreundliche“ Präsentationsformen auf Dauer zu Lasten der inhaltlichen Präzision, macht das Fernsehen dann einen nicht mehr legitimen öffentlichen Gebrauch von der Historie?

Nimmt man solche Fragen grundsätzlich und bezieht sie auf eine Fragestellung, die implizit und gar apriorisch unterstellt, dass die traditionell über-

kommenen Geschichtsdokumentationen gerade eine solche „ausgezeichnete“ triadische Balance geleistet hätten, dann ist eine Antwort schwierig. Denn damit stellt man eigentlich die Frage nach den epistemologischen Bedingungen und Möglichkeiten audiovisueller Geschichtsvermittlung, die so und in der Weise noch nicht gestellt worden ist (Franck 1988). Zwar ist von geschichtswissenschaftlicher Seite in diesem Zusammenhang, seitdem es Geschichtsdokumentationen im Fernsehen gibt, die mangelnde differenzierte Behandlung der Themen und die immer leicht feststellbare Diskrepanz zwischen den aktuellen Fernsehsendungen und dem avancierten Stand der Forschung bemängelt worden, aber die oben gestellte Grundsatzfrage wurde nie ernsthaft in Erwägung gezogen. Dazu fehlten der Geschichtswissenschaft vermutlich bisher auch alle medienwissenschaftlichen Voraussetzungen.

Die *gefühlte* Kluft zwischen dem historiographisch Selbstverständlichen und dem medial Unverständlichen wird im Übrigen heute von Geschichtswissenschaftlern häufig ignoriert oder – wenn man seinen guten Willen in Bezug auf die televisionäre Vermittlung von Geschichte beweisen will – durch das unwiderlegbare Argument entlastet, dass nur so die Massenrelevanz der Geschichtsvermittlung im Fernsehen erreicht werden könne. Zahlreiche wohlwollende Veröffentlichungen zum Thema argumentieren dann volkspädagogisch wie der Leiter der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte Guido Knopp, der das komplizierte Balance-Problem auf die Formel reduziert hat: „Aufklärung braucht Quote“. Indem Knopp und andere, die so argumentieren, also grundsätzlich die Bedürftigkeit vieler Zeitgenossen nach Aufklärung voraussetzen und anerkennen, verhandeln sie diese dann nicht konsequent. Denn auch zu einem solch allgemeinen Konzept von Aufklärung gehört mindestens immer, dass die Zuschauer in die Lage versetzt werden, einen aufgeklärten Gebrauch von ihrem Wissen zu machen. Das aber setzt voraus, dass reflektiert wird und begründet werden kann, welches historische Wissen denn die Aufzuklärenden für ihre Aufklärung benötigen. Und es setzt auch voraus, dass die Aufzuklärenden nicht im Unklaren darüber gelassen werden, wie dieses historische Wissens ihnen medial vermittelt wird oder vermittelt werden kann, so dass die erwünschte und bedürftige Aufklärung thematisch und medial auch sicher eintritt.

Wie Sendungen also genau konzipiert und komponiert sein müssen, damit das aufgeklärte Wissen an die der Aufklärung bedürftenden Zuschauer so vermittelt wird, dass eben z. B. nicht nur „sensationelle“ Reichweiten per Sensation erzielt werden, sondern historische Aufklärung und Reflexion zustande kommt, bleibt unklar und unbeantwortet. Und welche Medienkompetenz beim Zuschauer zu berücksichtigen ist (oder erst durch den vernünftigen und vernünftig angeleiteten Gebrauch des Mediums erworben werden muss), damit durchaus bei entsprechender Reichweite wirklich „Aufklärendes“ erreicht wird, bleibt ebenfalls unklar und unbeantwortet, – unbeantwortet nicht nur durch die Redaktion für Zeitgeschichte beim ZDF!

Dass es sich bei diesem Problem dann nicht um eines handelt, das auf das Fernsehen als Medium der Geschichtsdarstellung beschränkt ist, zeigt ein Blick in die Werkstatt der Geschichtswissenschaft. Wenn Historiographen ein Buch schreiben, ist es gemeinhin ein unerwarteter Glücksfall, dass sie dann hingehen und den bestmöglichen Weg suchen, wissenschaftliche Bücher zur Geschichte so zu schreiben, dass die Leser auf angenehme Art aufgeklärt werden. Eine solche Forderung wäre zumindest kontrafaktisch zu allen Erfahrungen in diesem Kommunikationsfeld. Kurz: Wenn also in der kritischen Frage nach dem Verlust der historiographischen Unschuld einer reinen und wahren Geschichtsaufklärung durch das Massenmedium Fernsehen das vorausgesetzte Argument verborgen ist, es habe dazu jemals eine optimale mediale Alternative – zumindest in der Wissenschaft – gegeben, dann ist das eine Ideologie, die die entsprechende *deformation professionnelle* der Historiographen zu verdecken sucht.

Dass sich ein im Vergleich zu allen anderen Vermittlungsformen nach Millionen zählendes Publikum mit Geschichte beschäftigt, dass es schließlich um Größenordnungen von Zuschauerzahlen geht, die sich sonst unter keinen Umständen mit historischen Themen – etwa auf der Basis von Lektüre – beschäftigen, all das reicht normalerweise als Rechtfertigung für Geschichtsvermittlung im Fernsehen aus. In der Regel wird dann positiv freundlich und einer unterirdischen Pädagogik huldigend unterstellt, ein großer Teil der Zuschauer werde durch die TV-Rezeption dazu motiviert, auf andere – nämlich konventionell intellektuelle – Weise das geweckte geschichtliche Interesse zu befriedigen, das unvollständige Wissen zu vertiefen, den Aufklärungsprozess selbst (durch Bücher) in die Hand zu nehmen, wenn er denn – irgendwie – durch das Fernsehprogramm erst einmal angestoßen worden sei. „Hinauflesen“ nannte man das in der literarischen Volkspädagogik. Damit sind in etwa die Argumente aufgezählt, die in einer der jüngsten Veröffentlichungen zum Geschichtsfernsehen in Großbritannien von prominenten Vertretern der Historikergunft sowie Produzenten von hoch gelobten und viel gesehenen Fernsehdokumentationen präsentiert werden. Es findet sich allerdings kein Satz über das hier angesprochene epistemologische Grundsatzproblem der Geschichtsdokumentation im Fernsehen, also darüber, was unter welchen Voraussetzungen eine historische Fernsehdokumentation für die Aufklärung und den Wissenszuwachs seiner Zuschauer leisten kann – und was nicht (Cannadine 2004).

Die Rede von den Bedingungen und Möglichkeiten „inhaltlicher Präzision“ in der Geschichtsschreibung meint in der Regel – anders und traditionsbewusster formuliert – „Objektivität“ historischer Darstellung und „Wahrheit“ historischer Erkenntnis. Diese Rede wäre zu vergleichen mit der über die „szenische Rekonstruktion“ als fiktionale (re-)konstruierte Ergänzung des vorhandenen Bilderfundus; denn im Kern scheint das Problem in seiner erkenntnistheoretischen Grundlegung in beiden Fällen sehr ähnlich zu sein. Das immer wieder

an Geschichtsdokumentationen des Fernsehens kritisierte Muster einer personalisierten Perspektive, die dann zur Geschichtsdarstellung führt, in der „Männer, die Geschichte machen“, ist in seiner Grundstruktur den üblichen historiographischen Verfahren und Darstellungsweisen nicht so fern. Diese Nähe kann man auch so verstehen, dass es sinnvoll ist, zur „Lösung“ des Problems der medialen Darstellung Rat bei der geschichtstheoretischen Literatur zu holen.

Die geschichtstheoretische Literatur beschäftigt sich in erster Linie mit den Bedingungen und Möglichkeiten *wissenschaftlicher* Erkenntnis der Geschichte und in zweiter Linie aber auch mit den legitimen Methoden, diese Erkenntnis für das gelehrte wie das Laien-Publikum darzustellen. Insofern wird im Folgenden zunächst dargestellt und erörtert werden, welche Kriterien für die wissenschaftliche Historiographie mit Bezug auf inhaltliche Präzision der Darstellung, auf Objektivität und Wahrheit entwickelt worden sind. Danach müssen dann Wege gefunden werden, die dort erarbeiteten Einsichten auf Geschichtsdarstellungen mit audiovisuellen Mitteln zu übertragen. Damit soll vermieden werden, die jüngeren Tendenzen in der Präsentation von Geschichtsdokumentationen gegen überkommene Vorbilder auszuspielen und verhindert werden, dass eine lediglich historisch gewachsene Form der medialen Geschichtsvermittlung normativen Charakter erhält.

Vier Basiselemente der Fernsehdokumentation (der Sinn vermittelnde Kommentar, die Zeitzeugenaussagen, die Bilderpräsentation und die szenische Rekonstruktion), haben sich im historischen Rückblick als die bald nach „Erfindung“ der Geschichtsdokumentation entwickelten Argumentationsträger herausgestellt. In der Kombinatorik dieser Basiselemente liegt die Leistungs- und Funktionsfähigkeit der Geschichtsdokumentation im Fernsehen. Ob und inwieweit die im geschichtstheoretischen Kontext entwickelten Maßstäbe von Objektivität und Wahrheit an eine solche mediale Kombinatorik der Geschichtsdokumentation angelegt werden können, wäre dann zu diskutieren.

Abschließend für dieses einführende Kapitel sei in Vertiefung eines bereits oben kurz angesprochenen Arguments darauf hingewiesen, dass sich manche Kontroverse entschärfen ließe, manche auch in dieser Expertise angestellte These oder Empfehlung mit größerer Sicherheit formuliert werden könnte, wenn mehr Klarheit darüber bestünde, in welchem Zusammenhang das Geschichtsangebot des Fernsehens mit dem – um es abgekürzt so zu bezeichnen – „kollektiven Geschichtsbewusstsein“ seines Publikums steht. In nahezu jedem Beitrag zum Thema wird festgestellt, dass die „Wirkungen“ der durch das Fernsehen vermittelten Geschichtsbilder kaum überschätzt werden könnten. Diese und vergleichbare Formulierungen gehören zum feststehenden Ritual aller, die sich zum Thema äußern, sei es sorgenvoll wegen beklagenswerter Defizite und Verkürzungen, sei es zur Rechtfertigung der eigenen Sendekonzepte. Diese Aussagen beruhen im Wesentlichen auf unbewiesenen und un-

geprüften Vermutungen. Denn darüber, was die Fernsehzuschauer mit den sie zweifellos häufig durch die Bilder und Töne erst einmal „überwältigenden“ Angeboten an „Geschichte“ tatsächlich anfangen, wie sie sie verarbeiten, in welcher Weise sie sie in ihrem Gedächtnis verankern und in welchem Verhältnis diese zu anderen, möglicherweise aber ebenso nachhaltigen Vermittlungsinstanzen von Geschichte, etwa dem familiären Diskurs (Welzer u. a. 2002), dem Schulunterricht, der Zeitungs- und Buchlektüre usw. stehen, darüber existieren keine verlässlichen Informationen. Von der unterstellten suggestiven Kraft des visuellen Mediums Fernsehen und den – im Vergleich zu allem, was man über sonstige Rezeptionsweisen weiß – teilweise hohen Nutzungszahlen des Fernsehprogramms bei geschichtlichen Sendungen auf ein engeres Verhältnis zur Vergangenheit, gar auf die Übernahme der in den rezipierten Sendungen präsentierten „Geschichtsbilder“ zu schließen, kann jedenfalls nicht ohne Weiteres gehen. Als Ausgangspunkt für Fundamentalkritik eignet sich ein solches Argument jedenfalls nicht.

Zweifellos wäre es auch mit Blick auf die angeführten Probleme, Kriterien für Programmqualität zu entwickeln und die angesprochenen Grenzmarkierungen zu formulieren, durchaus hilfreich, methodisch sogar notwendig, mehr und vor allem Genaueres über die faktische Rezeption von Geschichtsangeboten im Fernsehen und ihre Verarbeitung bei den unterschiedlichen Publika der Sender zu erfahren. Dies gilt neben den dokumentarischen auch für den Beitrag der semidokumentarischen, der ausschließlich fiktionalen Angebote und vor allem der gegenwärtig an Beliebtheit gewinnenden so genannten Misch- oder Hybridformen. Generell besteht durchaus Anlass zu vermuten, dass in den klassischen Geschichtsdokumentationen die Text-Bild-Schere Folgen hat wie anderswo auch. Text, d. h. hier die sprachlich vermittelte Mitteilung zum historischen Sachverhalt als „Geschichtserzählung“ durch den, meist Voice-over gesprochenen Kommentar, interferiert mit dem Bild, d. h. hier mit den durch Bilder und Filme vermittelten Informationen zur Geschichte. Dadurch wird das Verstehen und Verarbeiten des geschichtlichen Ereignisses eher behindert (z. B. Borries 1999, S. 221). Es gibt auch begründete Vermutungen dafür, dass durch *fiktionale* Sendungen vermittelte Informationen und Eindrücke über einen historischen Sachverhalt erheblich nachhaltiger emotional im Gedächtnis verankert werden und zu intensiverer Anschlusskommunikation (Gespräche, vertiefende Lektüre usw.) führen als durch nicht-fiktionale. Unter dieser Perspektive könnte man – und dies auch jenseits der angesprochenen grundsätzlichen Fragen – beispielsweise sehr viel engagierter für fiktionale Angebote als „aufklärungsrelevante“ Sendeform der Geschichtsdarstellung im Fernsehen eintreten als dies bisher in der rezenten Diskussion geschieht. Aber auch hier gilt, dass zu solchen Zusammenhängen genaue Spezialforschungen bisher fehlen. Um das Thema Geschichte im Fernsehen systematisch weiter zu entwickeln, sind dann allerdings auch genauere Kenntnisse und Präzisierungen

zahlreicher begrifflicher und methodischer Probleme notwendig, etwa der Art: Was meint und kann „Geschichtsbewusstsein“ oder „kollektives Erinnern“ meinen, wenn man diese Begriffe im Rahmen der zeitgenössischen Kognitionsforschung zu rekonstruieren versuchte? Und: Wie ist dann „Geschichtsbewusstsein“ zu konzeptualisieren, so dass es empirisch erfassbar oder gar in „Veränderungen“ messbar wird, die durch Fernsehsendungen ausgelöst werden? Das sind Forschungsfragen, die sich aus der Anlage, Diskussion und aus den Ergebnissen des hier vorgelegten Projektberichtes ableiten lassen, die dieser aber nicht selbst beantwortet.

2 Der diskursive Kontext: Geschichte, Erinnerungskultur, Medien



Mit diesem „Mosaik der Erinnerungen“ visualisiert die ARD auf ihrer website (http://kriegsende.ard.de/pages_idx_lib/0,,SPM6268,00.html) aus Anlass des historischen Jubiläums zum Ende des Nationalsozialismus ihr *webspecial*. Diese Visualisierung macht ästhetisch sogleich auch die historiographische Idee der website deutlich. Erinnerung an den Nationalsozialismus und sein Ende in Deutschland setzt sich aus vielen Bildern zusammen, sie ist nur als Mosaik begreifbar. Auf der entsprechenden Seite des ZDF (<http://zdf.de/ZDFxt/module/Kriegsende>) soll die unten abgebildete Collage aus Bildern und Fotografien das Ende des Zweiten Weltkriegs und das „Schicksalsjahr 1945“ anschaulich machen. Die ästhetische Idee der Collage ist offenbar, die abgebildeten Ereignisse – symbolisch aufgeladen – als unterschiedliche Konstellationen des Jahres 1945, als eine Verkettung von gleichzeitig ablaufenden Geschichtsbildern zu verdeutlichen, auf die man wie in einem Panoptikum schauen kann.



Es sind sicher in ihrer gesamten Struktur, in ihrem Aufbau und ihrer *Usability* außerordentlich inspirierende websites der öffentlich-rechtlichen Anstalten, die natürlich mit jeweils aktuellen Verbindungen zum Programm der Anbieter gekoppelt sind. Die Seiten sind inzwischen sogar für den „Prix Europa“ nominiert (Wilke und Kusebauch 2005, S.65). Sie sind Exempel dafür, wie stark der institutionelle Druck ist, Geschichte zu visualisieren. Die Collagen sind dabei zusammengefügt aus Bildern, die den meisten Betrachtern vertraut vorkommen werden, weil sie in einem relativ kontinuierlichen Verwendungszusammenhang der Sender als Momente der Visualisierung von Geschichte schon oft – wie Martin Walser einmal kritisch und kritisiert meinte: zu oft – gesehen worden sind.

„Der Untergang“, inzwischen nach dem Kinoerfolg auch als Zweiteiler im Oktober 2005 im Ersten Fernsehprogramm gesendet und dort von einem massenhaften Publikum noch einmal oder zum ersten Mal neu rezipiert, ist sozusagen das mediale Gegenstück zu solchen aufklärenden und informierenden websites zur Zeitgeschichte. Neben allen anderen Unterschieden – Dokumentation als Fiktion, Zeitgeschichte als große Unterhaltung, Spielfilmformat als Rahmen konventionalisierter Happyend-Dramaturgie, Emotionalisierung als Tabubruch usw. – ist „Der Untergang“ eben auch ein Beispiel dafür, dass sich noch mit den krudesten Miniaturen nachgestellter Wirklichkeit Geld verdienen lässt. Es muss nur gewährleistet sein, dass sich faschistisches Führungspersonal ganz „als Mensch“ mit Vorliebe für Spaghetti und Tierliebe für Blondi darstellen lässt, als rückgratlose Vaterlandsgesellen und irregeleitete Generalstäbler, die schließlich zusammen ihre Mutlosigkeit mit Schnaps und Schampus bekämpfen. Nicht von ungefähr ist die erfolgreiche Hauptrollenbesetzung ironisch mit „Hitler als Bruno Ganz“ variiert worden, weil die suggestive emotionale Kraft der Nachinszenierung, die Bruno Ganz vollständig und natürlich hochsensibel vermitteln kann, die originalen Dokumente mit der traurigen Figur des zitternden Adolf Hitler vor der Reihe der HJ-Jugendlichen „Volks-

stürmer“ ästhetisch glatt in den Schatten stellt. Bruno Ganz ist da – visuell inszeniert, ausgeleuchtet, mit der richtigen Kadrierung und Kamerafahrt – einfach besser als Hitler anzusehen. Es ist abzusehen, dass schon bald ein Schulbuchredakteur wegen der besseren Qualität der Bilder Bruno Ganz abbildet und nicht mehr Adolf Hitler. Geschichte als Medienereignis bekommt da einen ganz neuen Sinn, nämlich den, die Geschichte zu ersetzen durch ein Medienereignis. Mediengeschichten haben gegenüber der Ereignisgeschichte immer den Vorteil, dass sie in sich abgeschlossen sind und geordnet.



So ähnlich sind auch die zahlreichen „historisierenden“, weil kanonisierenden Verkaufsstrategien der großen überregionalen Zeitungen wie Süddeutsche, FAZ, Frankfurter Rundschau, Berliner Zeitung – zu sehen, als Versuch nämlich, das Bedürfnis der Menschen nach Ordnung und chronologisierten Verhältnissen in allen Lebenslagen und für alle Lebensbereiche zu befriedigen. Die Sammlungen von CDs, Filmen, Büchern, Comics usw., die gegenwärtig so auf dem Markt des interessierten Publikums untergebracht werden, sorgen ja vor allem für eines: für eine historische Ordnung der Dinge im Bücherregal.

Wo diese historisierende und Historie zugleich festschreibende und sichernde Strategie dann ihren *finish* erhält, ist in solchen Aktionen, wie sie die Berliner Morgenpost am 14. Oktober 2005 mit ganzseitigen Anzeigen in eigener Sache begonnen hat. Da heißt es auf der Anzeigenseite – „König Artus bricht sein Schweigen. ‚Geheimnisse der Geschichte‘ – die große Serie. Folge 1: Die Suche nach dem Heiligen Gral“. Beworben wird eine Aktion der Zeitung, Geschichte per DVD – also multimedial – dem Zeitungspublikum anzubieten.

Das Plattencover der Rolling Stones aus den siebziger Jahren zu „Sticky Fingers“ (1971), von dem die Designidee Andy Warhols mit dem Reißverschluss in die Artus-Anzeige übernommen ist, signalisierte vor dreißig Jahren: Wenn der Reißverschluss geöffnet wird, findet man das, was man hinter Reißverschlüssen in Hosen immer findet: SEX. Heute wird nicht mehr mit Sex ein



König Artus bricht sein Schweigen.

„Geheimnisse der Geschichte“ — die große Serie.

Folge 1: Die Suche nach dem Heiligen Gral.

**Ab morgen
am Kiosk.**

Hier ist die Hauptstadt. Wir sind die Zeitung.

Berliner  Morgenpost

Versprechen eröffnet, das zum Konsum anregt, heute ist hinter dem Reißverschluss vor König Artus Mund: Geschichte.

Man kann diese Beispiele und zahlreiche andere, die – selbst wenn man sich auf die Tagesangebote der Medien beschränken würde – kaum vollständig aufzählen wären, als Beispiele einer inzwischen umfassenden Präsenz und vor allem auch *visuellen* Präsenz der Geschichte und ihrer Bilder in den Medien ansehen. Geschichte scheint heute weit über die „angestammten“ Diskursorte der Historiographie – zwischen den Buchdeckeln dicker Handbücher und Monographien – hinaus und weit ausgreifend in allen Genres der modernen Medien wie ein Katalysator zu wirken. Als ein Katalysator in diesem Fall, der die Interessen der Historiker wie der Laien bündelt und in „Geschichtsbilder“ umformt, die gesellschaftlich gehandelt und verhandelt werden. Diese Allgegenwart des historischen Bezugs, der historischen Reflexion, des historischen Bildes und vor allem auch ihre allgegenwärtige Bedeutung und diskursive Durchdringung des Alltags kann man inzwischen fast, einem Wort Bill Clintons folgend, pointieren: „It’s history, stupid“. Was Clinton damals mit der Anekdote, aus der dieser Ausruf stammt, an Erfahrungen preisgab, nämlich sehr schnell in seinem politischen Leben gemerkt zu haben, dass die Ökonomie alles zusammenhält und überall wirkt, lässt sich eben heute auf die Geschichte in den Medien münzen. Geschichte scheint die Medien heute zusammenzuhalten und sie zeigt Wirkung in alle Themen hinein. Wie diese Beispiele „anschaulich“ machen: Geschichte ist ein Thema in den Medien nicht erst seit heute, aber heute ist Geschichte zu einem Thema von besonderer Bedeutung und besonderer Wirkung in den Medien geworden.

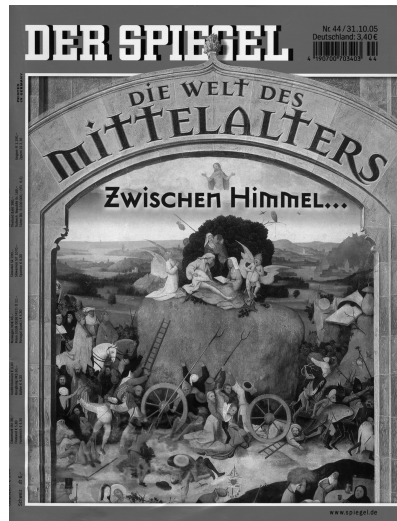
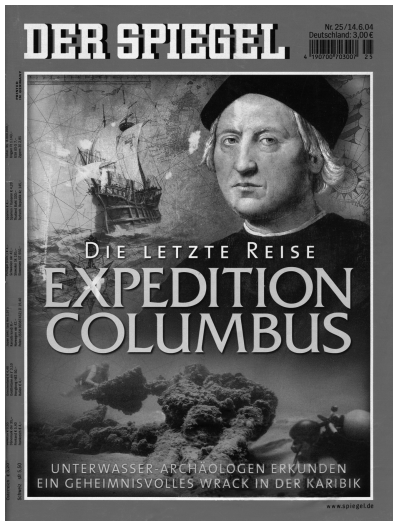
Überall finden sich weitere Beispiele dafür, dass sich eine Medienkultur wie die, in der wir gegenwärtig leben, in besonderer selbstreflexiver Weise mit ihrer Vorgeschichte beschäftigt (Assmann 2003) und beschäftigen muss, weil sich ohne Geschichte keine Gegenwart begründen lässt. Auch wenn die gegenwärtige Beschäftigung mit Geschichte im Fernsehen und im Film natürlich nicht revolutionär neu ist, sondern in allen Epochen der medialen Evolution ihre Vorläufer gehabt hat – in der Fotografie, im Panorama, in der Malerei, in der darstellenden Kunst –, ist es doch so, dass mit der Integration von Geschichte als Thema in den Film, in das elektronische Leitmedium Fernsehen und schließlich auch in multimediale Anwendungen (auf DVD und im Internet) eine neue Qualität der Geschichtsvermittlung erreicht ist.

Diese neue Qualität von Geschichte in den Medien ist zugleich der soziale und diskursive Rahmen, in dem die spezielle Beschäftigung mit der aktuellen Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen ihren Platz hat, und auf den sich kritische Fragen beziehen, zum Beispiel darauf, welche gesellschaftlichen Folgen eine solche verstärkte thematische Beschäftigung mit Geschichte in den modernen Massenmedien hat. Diese neue Qualität kann man generell auf verschiedenen Ebenen deutlich markieren.

In der Nachkriegszeit war in der Bundesrepublik eine Diskussion lange unterdrückt oder jedenfalls nicht in der Weise präsent wie nach der „Wende“ von 1989/1990, eine Diskussion über die nationale oder soziale, kulturelle Identität.

Der Begriff „Wende“ ist erstens vielleicht semantisch am ehesten und genauesten darauf zu beziehen, dass sich der Identitätsdiskurs nach 1989/1990 in der BRD *gewendet* hat. Bis zu dieser „Wende“ gab es ein manchmal unausgesprochenes, aber allzeit präsenten Gefühl der Verankerung in einem *verfassungsrechtlichen* Patriotismus (Jürgen Habermas). Das heißt, es gab zumindest unter den Intellektuellen und Meinungsträgern eine weithin geteilte Übereinstimmung, mit der nationalen Geschichte (und den Belastungen, die sie den Deutschen verursacht) am besten und geschichtlich konsequent durch die pragmatische Auflösung der nationalen Frage „abzuschließen“. Aufgelöst werden sollte die nationale deutsche Frage, indem man sie durch die Integration in ein zusammenwachsendes und zusammengewachsenes Europa obsolet, schließlich überflüssig machte (Assmann und Frevert 1999). Dieses Europa war dabei immer als Bezug für eine offene, pluralistische europäische Identität gedacht. Die europäische Identitätskonstruktion sollte in ihren exklusiven Werten und Maximen an den Standards eines westlichen Liberalismus ausgerichtet sein, eines christlich-abendländischen Menschenbildes, einer durch die Aufklärung definierten Freiheit des Menschen, sich aus selbstverschuldeter Unmündigkeit befreien zu können, einer rational-kritischen Selbstvergewisserung von Kultur und schließlich an den Standards einer kritischen Debatte um Inklusion und Exklusion, die im Kalten Krieg dominierte und gegenwärtig weiter verwurzelt ist in den Debatten um Europa als Festung, als soziales Europa oder auch als christliches Europa (Delanty 1995, Giesen 1999).

Als konservative Gegenbewegung etablierte sich zweitens – durchaus auch unter Bezugnahme auf ein vereintes Europa, allerdings ein Europa der Nationen – eine Interpretation, die darauf zielte, gerade aus den konkurrierenden Modellen für dieses Zusammenwachsen Europas in der Europäischen Union den Bedarf für eine starke deutsche Identität abzuleiten; denn nur so – mit einer starken eigenen Identitätsbehauptung – könne im Ensemble der anderen nationalen Kulturen und Identitäten Europas die deutsche sich behaupten. In diesem Kontext ist die Frage nach der deutschen Identität historisch wieder virulent geworden, nachdem sie für fast vier Jahrzehnte an die Peripherie der öffentlichen Diskurse gedrängt worden war. Dieser zeitpolitische Europa-Kontext der nationalen Frage wurde dann real und medial außerordentlich dadurch verstärkt, dass durch den Zusammenbruch des „Ostblocks“ und durch die Selbstauflösung der DDR und ihren Beitritt zur Bundesrepublik die Thematik der nationalen Identität der Bundesrepublik seit Ende der achtziger Jahre ins Zentrum gerückt ist, sowohl ins Zentrum der kulturellen Auseinandersetzung wie auch ins Zentrum der politischen Diskurse und der ökonomischen Interessen und Entscheidungen.



Angesichts dieses neuen Bedarfs nach Identität und Identitätsdiskursen hat die Beschäftigung mit Geschichte über die bloße Exklusions-/Inklusions-Debatte hinaus in Bezug auf Europa ganz neue Virulenz erhalten, indem der Rekurs auf die deutsche Nationalgeschichte als sein Zentrum definiert wurde. Die Utopie Europas ist in diesem Diskurs abgelöst worden durch die Topographie des nationalen Vergangenen. Nationalgeschichte erscheint vielen nach dem Beitritt der DDR, durch den das Gebiet des ehemaligen deutschen Reiches wieder näher vorstellbar erscheint als nur mit Blick auf das schmale Stück alter Bundesrepublik, eben als eine besonders wichtige, sogar als die zentrale Arena des Identitätsstreits und der Identitätskonstruktion. Seit 1989/1990 sind deshalb Geschichtsdiskurse in den Medien mehrfach semantisch aufgeladen, fast immer aber durch einen direkten Bezug auf die deutsche Vergangenheit. Geschichte ist so zu einem neuen, medialen Wochenbett deutscher Identitätsgeburten geworden – die großen wöchentlichen Journale, allen voran der SPIEGEL, gestalten ihre Titelbilder oft genug mit direktem thematischen Verweis auf Geschichte, was ein klarer Indikator dafür ist, dass gilt: „history sells“ (vgl. SPIEGEL 44/2005 zum Mittelalter und SPIEGEL 25/2004 zu Columbus als fast beliebige Beispiele).

Schließlich kann hier nicht ein dritter Zusammenhang unerwähnt bleiben, ein Zusammenhang, der „Heimat“ in diesem Kontext zu einem Begriff mit attraktiver identitärer Anmutung gemacht hat. Die unter der Rubrik „Globalisierung“ eröffneten und öffentlich diskutierten neuen Denkformen und Handlungsmöglichkeiten haben bekanntlich eine beängstigende Rückseite für viele deutsche und andere Europäer. Auf dieser Rückseite ist zu lesen, dass der Verlust

des Überschaubaren, des Eigenen, des Vertrauten und Gewohnten, der Verlust auch von Arbeit und sozialer Lebensqualität, der Verlust von eigenen und auch eigentümlichen Lebensformen droht. Aus dieser Sicht geht die vertraute Kultur des Essens ebenso verloren wie die des Wohnens. Kulturelle Differenz löst sich auf, Sicherheit im eigenen Lande und die Sicherheit in den Touristenzentren der Welt geht durch jene weltumspannenden Netzwerke von Dihad bis MCWorld (Barber 1992) verloren. Solche Netzwerke beschreiben ihre Aktivitäten selbst als global, und in den Medien werden sie drohend so dargestellt. Seit 09/11 ist es in einigen westlichen Kulturen zu einer Art politischem Ritual geworden, diese globale Bedrohung als reale Bedrohung der eigenen Lebenswelt darzustellen – oder sie, wie in London, geschäftsmäßig und „cool“ beinahe zu tabuisieren. Es ist ein weit verbreitetes Reaktionsmuster, auf solche globalen Entwicklungen, die als Bedrohung empfunden werden, mit lokaler Regression zu antworten: Rückzug aus der gefährlich unstrukturierten offenen Welt in die sicher strukturierte, umschlossene Heimat. Globalisierung befördert insofern zugleich ihr eigenes Gegenteil im sozialen Raum vieler Gesellschaften, indem sie zur Lokalisierung führt und oft genug auch dazu, dann das Ursprüngliche, das Nahe, das Nationale zu überschätzen und überzubetonen. Damit ist durch diesen sehr weiten Kontext der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Dynamik weltumspannender Prozesse eine Rückbesinnung auf die nahe Lebenswelt programmiert, eine Rückbesinnung, die häufig genug eben zur radikalen Abwehr alles „Globalen“ und das heißt, alles Fremden führt. Dass damit auch eine nationale Formatierung von Identität – für diesen Diskurs – wie von selbst einhergeht, muss kaum noch erläutert werden. Dass Geschichte dabei eine zentrale Rolle spielt, noch weniger.

Die *Versessenheit* auf Geschichte – wie Assmann und Frevert das im Wortspiel mit Vergessenheit bezeichnen – hat neben diesen soziopolitischen Kontexten einer national orientierten Identitätskonstruktion aber weitere systematische Gründe, die hier kurz erwähnt werden müssen; denn all diese Gründe und Motive, die zur institutionalisierten Beschäftigung mit Geschichte in den Medien führen, sind in vermittelter Form auch als Rahmenbedingung des Forschungsprojektes zur Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen zu betrachten.

In einer komplexen und dadurch auch komplizierten Alltagswelt werden die Erfahrungen des Einzelnen immer stärker in den medialen Institutionen und den Diskursen der Öffentlichkeiten reflektiert. Eine der grundlegenden Erfahrungen in diesem Zusammenhang, der durch unser rationales Weltbild seit Descartes und den Enzyklopädisten bestimmt ist, ist die, dass jede Setzung von Voraussetzungen abhängt (Schmidt 2005, S. 29 ff.). Wir tun nichts mehr, ohne dass wir wissen und wissen müssen, dass wir voraussetzungsvoll handeln und dass wir durch unser Handeln die Voraussetzungen für Folgehandlungen schaffen. Mit dieser in den Sozialwissenschaften starken historischen und syste-

matischen Argumentationsfigur der Verkettung sozialen Handelns (cf. Esser 1993, S. 245 ff.) ist in den letzten zwanzig Jahren ein Thema ins Zentrum gerückt, das früher – wenn überhaupt – nur Biologen, Neurologen, Psychologen und Kognitionswissenschaftler beschäftigt hat. Es ist dies die Frage des Gedächtnisses. Denn ohne Gedächtnis der Akteure (qua Erinnerung) und der Institutionen (qua Konventionen und Traditionen) ist die Sequenz von Handlungen weder im Mikro- noch im Makro-Bereich einer Gesellschaft zu modellieren und „auf Dauer“ zu erstellen.

Kulturelles Gedächtnis wird hier verstanden als kommunikativer kultureller Freiraum zwischen Staat und Gesellschaft, zwischen Macht und Diskurs, zwischen Gestern und Heute, in dem Institutionen thematisiert werden. Hauptthema dieses gesellschaftlichen Freiraumes ist die Institution Geschichte. Kulturelles Gedächtnis in diesem Sinne ist – wie Öffentlichkeit (Eder 2003) – ein systematischer Begriff, der beschreibt, dass es eine kulturelle Beobachtungsinstanz und Thematisierungsinstanz von Geschichte gibt, die diskurstheoretisch die Funktion hat, kollektiv geltende diskursive Ordnungen herzustellen, und zwar Ordnungen des Erinnerns und der Kontinuität des Erinnerns. Das kulturelle Gedächtnis ist demnach ein sozialer Handlungsraum, in dem durch spezifische selektierende, archivierende und kanonisierende Kommunikationen Geschichte verbindlich gemacht wird. Das muss nicht immer – unter normativen Gesichtspunkten – eine gelingende und zustimmungsfähige Institutionalisierung von Geschichte sein. Weil das kulturelle Gedächtnis selbst ein Produkt von Diskursen und Handlungen in der Gesellschaft ist, ist das kulturelle Gedächtnis unter diesem Blickwinkel in demokratischen Gesellschaften auch weniger ein institutioneller Freiraum, sondern eine Arena des Streits um die „richtige“ oder „passende“ Geschichte. Unter den Regeln, die diskutiert worden sind, um den Streit der Geschichtsdeutungen in demokratischen Gesellschaften dennoch frei zu machen von machtpolitischer Überfremdung, sind zwei handlungs- und diskursethisch besonders einleuchtend und kulturell wirksam. In dieser Arena streiten alle Historiker und historisch arbeitenden Wissenschaftler, alle Autoren und Redakteure von historischen Fernsehsendungen, alle Autoren und Redakteure von historischen Fachzeitschriften und Verlagen usw. – also alle, die in der Öffentlichkeit und öffentlichkeitswirksam als „Historiker“ nominiert werden. Aber sie dürfen nicht stillschweigend in ihrer Sicht auf Geschichte und in ihrer Geschichtsbild-Konstruktion die Perspektive derjenigen übernehmen, die die politische Macht haben, und sie dürfen nicht unvermittelt die Perspektive des breiten (Laien-)Publikums übernehmen, an das sich medienvermittelte Kommunikation über Geschichte immer auch richtet. In beiden Fälle betrieben sie nicht den Aufbau des kulturellen Gedächtnisses, sondern machten Gedächtnispolitik. Die beiden normativen Regeln sichern dem kulturellen Gedächtnis – zumindest in demokratisch verfassten Gesellschaften – eine zentrale Rolle im Identitätsdiskurs; denn was sich im Diskurs des kulturellen Gedächtnisses

unter diesen Voraussetzungen stabilisieren kann und Geltung erlangt, kann den sich daraus ergebenden Entwurf von Geschichte kulturell so legitimieren, dass er für Identitätskonstrukte übernommen werden kann.

Diese knappe Skizze zum kulturellen Gedächtnis macht deutlich, dass auch aus dem systematischen Zusammenhang der Erörterung zum kulturellen Gedächtnis wichtige Bezugsfelder und erklärende Kontexte der Projektfrage abzuleiten und zu diskutieren sind. Denn es gibt gar keinen vernünftigen Zweifel daran, dass im Ensemble der Konstitutionsdiskurse eines kulturellen Gedächtnisses die im Leitmedium Fernsehen dargestellten Perspektiven auf Geschichte eine wichtige Rolle spielen, und zwar eine Rolle sowohl auf der Makroebene der Konventionen und Traditionen für den Umgang mit Geschichte wie auch auf der Mikroebene der persönlichen Erinnerungen und moralischen Wertungen.

Diese Zusammenhänge empirisch nachzuweisen, ist aus systematischen Gründen schwierig, gleichwohl aber von dem berechtigten gesellschaftlichen Interesse getragen, im Bereich dieser zentralen Schaltstelle für Geschichtsbilder Genaueres wissen zu wollen.

Direkte Zusammenhänge empirisch zu zeigen ist deshalb schwierig, weil neben dieser schon diskutierten kulturellen Dimension das kulturelle Gedächtnis auch räumlich und zeitlich variabel ist. Das heißt, dass es verschiedene Ebenen des kulturellen Gedächtnisses bzw. seiner historiographischen Geltungsbereiche gibt, von einer elitären wissenschaftlichen Interaktionsöffentlichkeit bis hin zu einer populären Geschichtsdebatte auf der Ebene eines generalisierten Publikums. Sie kann auch zeitlich variieren, also als kurzfristige Mode eines bestimmten Erinnerungsrituals oder Erinnerungsthemas oder als langfristige und dauerhafte Bildung eines Geschichtskanons. Sie kann schließlich kulturell variieren; dann nämlich, wenn die oben beschriebenen Regeln nicht oder nur partikular eingehalten werden. Weil die Medien einer Gesellschaft – als Institutionen der öffentlichen Kommunikation – diese räumliche und zeitliche Variabilität bedienen und dabei häufig zugleich zwischen den Ebenen vermitteln, sind die Effekte kaum einzugrenzen, die z. B. eine einzelne Fernsehserie bei der Präsentation von Geschichte im Fernsehen hat. Es gibt allerdings ein Beispiel, das hier von besonderem Interesse ist.

„Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“ ist als Mehrteiler in vier Folgen 1979 in den dritten Programmen der ARD ausgestrahlt und mehrmals zuletzt im April 2005 wiederholt worden (vgl. Szenenbild aus: <http://www.lernzeit.de/sendung.phtml>). „Holocaust“ ist nach einer Vorlage von Marvin J. Chomsky als Doku-Drama inszeniert, also als fiktionales Spiel mit authentischem Anspruch und – im Rahmen einer realistischen Ästhetik – überprüfbaren Referenzen auf die historische Wirklichkeit des Nationalsozialismus in Deutschland. Das Doku-Drama erzählt von der Verfolgung und Vernichtung der Juden im nationalsozialistischen Deutschland am Beispiel des Schicksals der Familie Weiss.



Aus dem Warschauer Ghetto werden das Ehepaar Levy und Josef und Berta Weiss in ein „Familienlager“ transportiert.

„Die Serie *Holocaust* durchbrach gleich zwei ikonografische Tabus. Sie bediente sich der bekannten Mittel der Identifikationsdramaturgie in einer vertrauten filmischen Formsprache – und sie zeigte den Gang in die Gaskammer. Damit erreichte *Holocaust*, dass die Juden – im deutschen Unterbewusstsein noch immer ‚Untermenschen‘ – zu Menschen wurden, über deren Schicksal die Zuschauer weinten, auch wenn sie einst mit *eyes wide shut* dem Verschwinden der Juden aus der gesellschaftlichen Mitte zugesehen hatten. Damals wurde sichtbar, dass trotz aller offiziellen Schuldbekennnisse und staatlichen Feiertage im westlichen Nachkriegsdeutschland eine seelische Kälte geherrscht hatte, die der im Dritten Reich ähnlich gewesen sein musste. Die Erstarrung im Trauma löste die Zwangsemotionalisierung der Serie auf. Das Verbrechen wurde seiner Unfassbarkeit entkleidet und zerfiel in viele einzelne Akte von Grausamkeit. Erst jetzt begann die Empathie mit den Opfern. Eine Flut von Büchern und Filmen setzte ein, in denen jüdische Schicksale so vielfältig geschildert wurden, wie es den Schicksalen angemessen war“ (Brückner 2005).

Jutta Brückners Zitat fasst auf den Punkt zusammen, was hier wichtig ist. Dieser Film und sein Erfolg beim deutschen Publikum – Erfolg gemessen an der Zahl der Zuschauer (Magnus 1979, Magnus 1979a, Magnus 1980) und der vielfältigen und über alle Medien verstreuten kulturellen „Anschlusskommunikationen“ (Bergmann 1997, Gast 1982, Hackforth 1979) – hatte rhizomartige Bedingungsstrukturen, die bis in die Wurzeln der jeweiligen kulturellen Mentalitäten des deutschen TV-Publikums Ende der siebziger Jahre reichen. Diese Bedingungsstrukturen selbst sind nicht zu verstehen ohne kritischen Rekurs auf die zeitlich und räumlich variablen Erinnerungsdiskurse der damaligen Zeit, ohne Analyse der Grundmuster sozialen Verhaltens im Umgang mit dem Terror des Nationalsozialismus. Sie sind nicht unabhängig davon zu verstehen, wie dieser Umgang mit dem nationalsozialistischen Thema im Fernsehen geprägt war, das ja nicht nur kritisiert, sondern auch das Kritisierte zuvor ver-

breitet hatte. Das fällt unter die oben schon beschriebene Komplexität der Verhältnisse.

Der Film zeichnet sich aber darüber hinaus aus – wie Brückner zu Recht betont – durch seine „Zwangsemotionalisierung“. Diese „Zwangsemotionalisierung“ meint ein Doppeltes: Sie meint die medienästhetische Präsentationsform, die sich des ganzen Repertoires emotionalisierender Features bedient, um Geschichte vom Zuschauer nicht rational, sondern durch Empathie nachvollziehbar zu machen. Sie meint darüber hinaus, dass die (deutsche) Auseinandersetzung mit der deutschen Zeitgeschichte im Genre des zeithistorischen Films – in Kino und Fernsehen – bis dahin Nähe und Teilhabe nie wirklich ermöglicht hatte, weil man eben den „Gang in die Gaskammer“ so bisher nicht habe miterleben können, wie dies in dem inszenierten Doku-Drama der Familie Weiss zu sehen sei und alle Zuschauer erschüttert habe. Im Kern wird diese „Zwangsemotionalisierung“ als das dispositive Arrangement des Mediums Film verstanden, also als eine spezifische Konsequenz der medialen Präsentation von Geschichte im Film. Und im Zentrum dieses – Aufregung verursachenden – dispositiven Arrangements steht die im ästhetischen Kontext überhaupt nicht überraschende, sondern stabile Erfahrung, dass Wissen auch über fiktionale oder fiktionalisierende Formen der Erzählung vermittelt werden kann (und nicht nur durch sachliche Informationstexte), und dass eine solche Vermittlung – weil sie Emotionen und Affekte anspricht – oft zu einer engagierteren Verarbeitung führt, zu mehr „envolvement“.

Der Vierteiler hat jedenfalls – wie später dann „Schindlers Liste“ und aktuell 2005 „Der Untergang“ – in der Bundesrepublik eine überaus große Resonanz gehabt, und zwar nicht nur bei den Zuschauern, sondern eben auch bei den intellektuellen Wortführern der Identitäts- und Gedächtnisdebatten in den Medien (Marchart, Öhner und Uhl 2003) und selbst bei den Historikern (Broszat 1988, Dahmer 1979, Schoeps 1982, Weiß 2001). Die zentrale und zentral kommunizierte Erfahrung war, dass mit und durch den historisch nicht exakten, sondern teilweise fiktiven Film eine auch von Historikern für wichtig und richtig gehaltene engagierte Auseinandersetzung um den Holocaust begann. Erstaunlich war dabei vor allem, dass diese Auseinandersetzung über alle Ebenen des Gedächtnisdiskurses hinweg stattfand, vom generalisierten Publikum bis hin zu den elitären Kreisen der Sinndeuter in den Medien und in der Wissenschaft. Waren der deutsche Historikerstreit und die Goldhagen-Debatte eigentlich noch innerwissenschaftliche Ereignisse, waren und sind die Diskussionen um den Mehrteiler „Holocaust“ (und z. B. um die Spielfilme „Schindlers Liste“, „Das Leben ist schön“ und jetzt „Der Untergang“) Ereignisse, die (fast) in der ganzen Gesellschaft wahrgenommen und besprochen werden. Die Erfahrung war: Man kann Geschichte also auch über emotionale Veranschaulichung im Film und nicht nur durch rational nachvollziehende Lektüre historiographischer Texte verstehen. Und offensichtlich – so die weitere Erfahrung aus 1979 –

kann man die Gedächtnisdiskurse in der Gesellschaft durch solche Medienereignisse stärker und nachhaltiger beeinflussen als durch historiographische Texte, wissenschaftliche Diskurse und Schulunterricht allein.

Eigentlich hätte diese, auf Emotionalität und Unterhaltung gerichtete „Überraschung“ selbst überraschen müssen. Schon Leo Löwenthal hatte in den dreißiger Jahren bei seiner Analyse der „biographischen Mode“ bei den Büchern (Löwenthal 1981) kritisch bemerkt und analysiert, wie umfassend in dieser *literarischen* Form und mit welchem Erfolg beim Publikum gerade durch diese *unterhaltende* Form Geschichte vermittelt werde. Und die Verbindung von literarischer Unterhaltung und Geschichtsdiskurs, die weit zurückreicht in die Mediengeschichte, findet ja bis heute auch sehr erfolgreich im Printbereich statt. Wenn man sich die aktuelle SPIEGEL-Bestsellerliste der Belletristik (nicht des Sachbuchs) von November 2005 anschaut, sieht man, dass nach *Harry Potter* Bücher wie „Die Vermessung der Welt“ von Daniel Kehlmann (Platz 2) oder Dan Browns „Sakrileg“ (Platz 3) oder mit Arno Geigers Generationenroman „Es geht uns gut“ (Platz 4) vor allem historisierende und direkt Historie nacherzählende und dramatisierende Bücher beim Publikum erfolgreich sind.

Das Neue an der Erfahrung von 1979 war also weniger die Erfahrung, dass *unterhaltende* Geschichte beim Publikum beliebt ist, das Neue war, dass sich 1979 bei einem solchen schwierigen historischen Thema wie dem Holocaust eine Besonderheit des Dispositivs Fernsehen zeigte, die eben bei anderen Medien, auch den unterhaltenden Bestsellern im Printbereich, so nicht gegeben ist. Zur gleichen Zeit sehen im Fernsehen Millionen von Menschen ein und denselben Fernsehfilm, sprechen darüber in den Familien, am Arbeitsplatz, in den Schulen, sie wollen darüber in den Zeitungen lesen und Diskussionen darüber im Fernsehen sehen, sie beschäftigen sich damit, intensiv und manchmal sehr nachhaltig, indem sie mehr wissen wollen. Sie sind viele und werden deshalb beachtet. Sie werden selbst wieder – in dieser „massenhaften“ Reaktion – Gegenstand der Medienbeobachtung und -berichterstattung.

Diese Seite des „Massenmediums“ Fernsehen, die leicht selbst verstärkende Prozesse auslöst, ist notwendig mit der Erfahrung von 1979 und der „Holocaust“-Ausstrahlung verbunden. Diese Erfahrung von 1979 begründet eigentlich auch die besondere gesellschaftliche Aufgabe, das Leit- und Massenmedium Fernsehen in seiner Präsentation von Geschichte aufmerksam kritisch zu beobachten und zu erforschen. Dass die öffentlich-rechtlichen Sender einen Mehrteiler wie den von der Familie Weiss Ende der siebziger Jahre ins Programm genommen haben, weist schon – nicht nur in der Frage der Emotionalisierung von Geschichte – auf die Veränderungen hin, die dann in den achtziger Jahren das Medium und sein Angebot weitreichend prägen.

3 Der mediale Kontext: Veränderungen des Fernsehens

An den Veränderungen, die das Fernsehen als technisches Medium, als Institution, als Medienanbieter und als kultureller Sinndeuter in den letzten Jahrzehnten durchlaufen hat, interessieren hier nur diejenigen, die direkt oder nachhaltig indirekt etwas mit dem Problem der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen zu tun haben. Das sind in erster Linie die mit der Einführung des Dualen Systems verbundenen Konsequenzen. Diese Konsequenzen sind in den zentralen Bereichen des oben skizzierten Diskurszusammenhangs verankert, der den Rahmen für die historischen Sendungen im Fernsehen bildet: im Bereich der neuen Konkurrenzsituation, der neuen Sinndeutung des Fernsehprogramms, der neuen Orientierung am Zuschauer, der Formatierung der Programme und Genres.

Anfang der 80er Jahre wurden bekanntlich technisch durch die Verlegung von Breitbandnetzen und medienpolitisch durch das BVG-Urteil von 1981, die Verkabelungspolitik der CDU/CSU/FDP-Regierung und die Entscheidung der Ministerpräsidenten der Länder die Voraussetzungen für die Einführung von Kabel- und Satellitenfernsehen in Deutschland geschaffen. Als offizielle „Geburtsstunde“ des Dualen Systems in Deutschland, das ein Nebeneinander von öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und kommerziellen Anbietern erlaubt, gilt der 1. Januar 1984.

ARD und ZDF verloren damit ihre Monopolstellung bei der Fernsehwerbung und als Programmanbieter im Fernsehen generell. Der quantitative Ausbau der Programme im Zuge der Verwirklichung des Dualen Rundfunksystems führte faktisch anfangs zu „Programmverknappung“, weil nun auf einmal, das heißt in den wenigen Jahren eines Jahrzehnts, wesentlich mehr Programm ausgestrahlt werden konnte und musste als jemals zuvor. Eine entsprechende Infrastruktur zum Aufbau solcher Produktionskapazitäten folgte aber erst mit einer gewissen Verzögerung. Die Programmverknappung schlug sich in verstärktem Wettbewerb beim Programmeinkauf, höheren Preisen für Filmrechte und insgesamt gestiegenen Preisen im Produktionsbereich nieder. Die Preise für amerikanische Kaufserien verzehnfachten sich trotz kürzerer Lizenzzeiten. Aber auch die Kosten für eigenproduzierte TV-Movies und Serien verdoppelten

sich nicht zuletzt angesichts hoher Gagenforderungen von deutschen Schauspielern. Dennoch verlor das alte Dogma, dass Eigenproduktionen um ein Vielfaches teurer seien als Kaufproduktionen, mehr und mehr an Gültigkeit. In der Folge entstanden vor allem durch Kooperationen von Filmproduzenten mit Fernsehsendern immer mehr Eigenproduktionen. War die Kommerzialisierung eine Rahmenbedingung des marktförmigen Verhaltens, das die Rundfunksender nun zur eigentlichen Maxime ihrer Programmplanung und -ausstrahlung machten, so war die Konkurrenzsituation, die Neuproduktionen und Genreerfindungen das Pendant dieser Kommerzialisierung, das direkt zu teils radikalen Veränderungen des Fernsehangebots führte.

Der zunehmenden Gleichgültigkeit der Rezipienten gegenüber den allgegenwärtigen Fernsehangeboten begegneten alle Programmplaner inhaltlich nämlich durch eine verstärkte Anpassung an Zuschauerbedürfnisse. Bei den Privaten war die alleinige Ausrichtung an Zuschauerwünschen offene Programmstrategie. Aber auch bei ARD und ZDF war bereits seit den 70er Jahren, und damit quasi dem Dualen System vorgreifend, eine Anpassung der Programme an die Lebensgewohnheiten der Zuschauer zu beobachten. Eine durchgreifende Unterhaltungsorientierung der Programme („Fernsehen als Unterhaltungsdampfer“) löste kulturelle und didaktische Konzeptionen von Fernsehen ab (Bleicher 1997, S. 22). Dieser Wandel im Verhältnis Zuschauer und Fernsehen ist auch als Aufweichung des ehemals als patriarchalisch-autoritär empfundenen Verhältnisses des Zuschauers zum Fernsehen und Programm beschrieben worden, womit auf eine, gegenüber dem Zeitraum davor, unterschiedliche kulturelle Codierung der Interaktion von Zuschauern und Fernsehen seit den achtziger Jahren hingewiesen wird.

Kulturelle Codierung meint hier, dass die technische Entwicklung und politische Durchsetzung des Dualen Rundfunksystems normativ verbunden gewesen ist mit der Unterstellung, Öffentlichkeit im Allgemeinen und die Konstruktion eines kulturellen Gedächtnisses im Besonderen stellten sich nicht mehr in einem Diskurs her, sondern nach den Mechanismen des Marktes. Statt an einem Modell der konkurrierenden Meinungen und des besseren Arguments, mit dem informierte Bürger in einer demokratisch sich entwickelnden Gesellschaft die Legitimation politischer und kultureller Institutionen absichern, sollte sich jetzt das Programm am Modell eines TV-Zuschauers als Konsument ausrichten. Durch Konkurrenz um Zuschauer als Konsumenten, durch Selektion und Ausscheiden wirtschaftlich schwacher Konkurrenten, schließlich durch Adaption vorhandener und Entwicklung von neuen finanzstarken Bedürfnissen eines konsumierenden und deshalb für die Werbung interessanten Publikums wurden die Leitlinien des Kulturprogramms (S.J. Schmidt) im Umgang mit dem Fernsehen neu codiert.

Es gehört in diesen Kontext der kulturellen Umcodierung des Fernsehsystems, dass besonders die Privaten dazu neigten, die Ansprüche der Öffent-

lich-Rechtlichen auf umfassende Weltvermittlung als „Bevormundung des Zuschauers“ darzustellen und zu denunzieren (Hickethier 1998, S. 433 f.). Gegen ein so als „Bevormundung“ charakterisiertes Fernsehprogramm der öffentlich-rechtlichen Anstalten setzten die privatwirtschaftlichen Gesellschaften auf „Unterhaltung“. Als Handlungsmaxime galt, dass man solche Zuschauerbedürfnisse vornehmlich durch eine Zunahme der Unterhaltungsproduktionen und stärkere Formatierung der Programme anzupassen habe. Angesichts der hohen Anzahl konkurrierender Angebote wurde es wichtig, den Zuschauern eine Orientierung zu liefern und feste Bezugspunkte zu schaffen. Glichen die Programmstrukturen in den 80er Jahren noch eher einem „Flickenteppich“, gingen die Sender in den 90er Jahren dazu über, ihre Programmstrukturen übersichtlicher zu gestalten und einfacher zu strukturieren.

In gewisser Weise spielt in diese zunehmende Formatierung der Fernsehprogramme ein weiteres Motiv hinein, das für Geschichtsdokumentationen direkte Folgen hat. Neben dem strategischen Aspekt der Zuschauerbindung führt die Formatierung nämlich auch dazu, die Produktionsplanungen zu „formatieren“, d. h. möglichst langfristige Planungen vorzunehmen, weil diese unter anderem kostengünstiger sind als kurzfristige. Korrespondierend zu dieser Tendenz hat sich in den Medien als ein wichtiges Element herausgebildet, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu erringen, langfristige Planungen an Jahres- und Gedenktage zu koppeln. Solche Jahres- und Gedenktage haben allemal einen gewissen öffentlichen Aufmerksamkeitswert, und den kann sich eine Sendeanstalt natürlich produktiv zu eigen machen, wenn sie ein entsprechend prominentes Medienangebot damit öffentlich verbindet. Inzwischen sind Geschichtssendungen und Jahrestage beinahe strukturell gekoppelt, zumal die Entwicklung solcher außerordentlich erfolgreichen Sendeformate wie „Zeitzeichen“ im Hörfunk des WDR in den siebziger Jahren oder „Rückblende“ im WDR-Fernsehen selbst zu einem Denken hin auf rekurrente Ereignisse geführt hat.

Der Versuch, besonders teure und deshalb auch aufwendige Produktionen im Halo solcher Jahrestage zu platzieren, nimmt dann im Kontext von Sendungen zur Geschichte, die ja nun ausdrücklich auf Daten fixiert sind, inzwischen skurrile Züge an. Da es unter Gesichtspunkten des Image-Managements wichtig ist, dass ein besonders wichtiger Jahrestag auch mit der bestimmten Sendung eines bestimmten Senders in Verbindung gebracht wird, platzieren die Sender ihre teuren Produktionen immer früher im Programm. Am Sendetag des Jahrestages selbst findet dann oft kaum mehr eine bemerkens- und aufmerksamkeit-werte Präsentation von Bezugssendungen statt.

„„Stauffenberg“ beim Deutschen Fernsehpreis als Bester Film ausgezeichnet“, meldet der SWR stolz auf seiner website und verweist auf eine Seite, die ausschließlich dem Film gewidmet ist (<http://www.swr.de/stauffenberg/>). Es handelt sich bei diesem Film um eines der herausragenden Beispiele dafür, wie

auch große und teure Produktionen zur fikionalisierten Geschichtsdarstellung genutzt werden, zur „großen Unterhaltung“. Als am 9. Oktober 2004 der Film, eine Koproduktion von Südwestrundfunk, WDR, RBB, Degeto und ORF in der Regie von Jo Baier, den Deutschen Fernsehpreis 2004 als bester Fernsehfilm des Jahres erhielt, war eine Platzierungsstrategie erfolgreich abgeschlossen, die dem Film neben allem anderen hohe Aufmerksamkeitswerte gesichert hatte. Die Erstsendung fand nämlich nicht am 20. Juni statt, sondern bereits am Mittwoch, dem 25. Februar 2004, um 20:15 Uhr im Ersten Programm, wobei knapp 8 Millionen Zuschauer den Film gesehen haben. Dass der Film vier Monate vor dem Gedenktag ins Programm genommen worden ist, kann man nur dadurch erklären, dass die Verantwortlichen die teure Produktion auch mit entsprechenden Aufmerksamkeitswerten versehen wollten. Das bedeutete, dass man *vor* den entsprechenden Medienangeboten der Konkurrenten mit seinem Produkt auf dem Markt sein musste, was ja dann auch gelungen ist. Natürlich ist der Winter eine bessere Fernsehzeit als der Sommer, wo schon in einzelnen Bundesländern Schulferien sind und die Fernsehzuschwendung darunter leidet, dass die Leute die Sommerzeit für anderes nutzen als vor dem Fernsehen zu sitzen.

Entscheidend im Kontext des Markt- und Konkurrenzmodells ist, dass formatierte Programme auch dazu beitragen, den Werbekunden Kontinuität in der anvisierten Zielgruppe zu gewährleisten. Schließlich zielen Programmstrukturmodelle auf geringeren Organisationsaufwand, weil Werbung innerhalb eines über längere Zeit gleichen Programmumfeldes leichter geschaltet werden kann. Die Programme der Privaten sind deshalb stärker durchformatiert als die der Öffentlich-Rechtlichen, aber auch ARD und ZDF haben Sendeplatzbeschreibungen zur Basis ihrer Produktionen gemacht. Konkret auf die Produktion bezogen führt Formatierung zur Standardisierung von Sendelängen sowie zu einer Standardisierung von strukturellen Merkmalen der Einzelsendungen, eine Entwicklung, die sich für die Geschichtsdokumentation sehr direkt ausgewirkt hat.

Der Begriff des „Formats“ stammt aus dem Radio, wo sich Formatierung schon früher durchsetzte. Der Format-Begriff erfasst neben inhaltlichen Aspekten alle Strukturelemente einer Sendung – Präsentationsform, Dauer, Dramaturgie usw. –, die insgesamt auf größtmögliche Zuschauerakzeptanz ausgerichtet ist. Ein formatierter Fernsehtag lässt sich in drei große Blöcke unterteilen:

1. Tagsüber: „Bewegte Tapete“, vergleichbar mit Radioprogramm – Entwicklung vor allem aus Radioformaten. Charakteristisch sind wortlastige und kostengünstige Formate.
2. Vorabendprogramm/Primetime: Dieser Block wird dominiert durch die „Werbeschlacht und den Kampf um die Marktführerschaft“. Gekämpft wird mit aufwendigen Eigenproduktionen (Serien, TV-Movies), Moderatoren und Schauspielern als Aushängeschildern.

3. Late-Night: Typisch sind Innovationen und anspruchsvolle Formate (Radler 1995, S. 37 f.).

Innerhalb dieser drei Blöcke sind eigenproduzierte Geschichtsdokumentationen selten im Vorabendprogramm und in der Primetime, häufiger aber – auch als Wiederholungen – im Late-Night-Block zu finden. Sie gehören also generell, von Highlights abgesehen, nicht zu den teuren, für ein breites Publikum produzierten Sendungen.

Die Rahmenbedingungen, die die Geschichtsdokumentationssendung und -vermittlung im Dualen Rundfunksystem im Verlauf dieser neueren Genreentwicklungen prägten, sind weniger tatsächlich *neue* Aspekte als Gesichtspunkte, die bislang vernachlässigt wurden und/oder vernachlässigbar erschienen. Phänomene wie Programmaustausch und Programmkonkurrenz gab es bereits seit der Einführung des ZDF. Im Dualen Rundfunksystem traten sie mit einer bislang unbekannten Intensität zu Tage. Sie waren die Ursache für veränderte Erwartungshaltungen gegenüber Fernsehsendungen, die mit den Worten von Markus Schächter, Programmdirektor beim ZDF, unter die „drei großen R“ subsumiert werden können: 1. Reichweite, 2. Reputation und 3. Repertoirefähigkeit.

1. Reichweite bezieht sich darauf, dass aus marktwirtschaftlicher Perspektive Formate seitens der Programmmacher als auch der Werbung treibenden Industrie vornehmlich an den Einschaltquoten bewertet werden, die die Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) im Auftrag von ARD, ZDF, RTL, Sat.1, ProSieben und DSF misst. Es wird unterschieden zwischen der Einschaltquote, d.h. der Zahl der Haushalte, die eine Sendung eingeschaltet hat (Angabe in Millionen), und dem Marktanteil, d.h. dem Anteil eines Programms oder einer Sendung im Verhältnis zur Gesamtnutzung (Angabe in Prozent). Zudem werden die Zuschauerbewegungen in so genannten Fünfminutenschritten ermittelt, so dass klar ersichtlich ist, wie viele Zuschauer eine Sendung zu einem bestimmten Zeitpunkt sehen und wann sie den Kanal wechseln oder ausschalten. Ein flanierender Zuschauer entscheidet in den ersten null bis fünf Minuten, ob er überhaupt eine Geschichtsdokumentation sehen will. Nach weiteren 15 Minuten entscheidet der Zuschauer auf der Grundlage des bereits Gesehenen, ob dieses Angebot seine Erwartungen erfüllt und ob er diese Sendung weitersehen will. Danach tritt meist eine gewisse Rezeptionsstabilität ein. Indem diese Daten zum vorherigen, zum nachfolgenden und zum Programm der anderen Sender in Beziehung gesetzt werden, erlauben solche Analysen die Ableitung von Hypothesen über das Verweilen, Abwandern und Hinzukommen von Zuschauern in Relation zur Dramaturgie einer Sendung. Obwohl die quantitative Messung der Einschaltquoten zahlreiche Validitäts-Probleme aufwirft und zunehmend quantitative durch qualitative Verfahren ergänzt werden, avancierte die Quote zu einer mystischen Größe, die frühere oder alternative

Vorstellungen von der Aufgabe des Fernsehens etwa als Bildungsmedium ins Abseits drängte. Die Quote ist Vorgabe, Erfolgsmaßstab und Messwährung zugleich: Sie dient bei der Produktion und im Vorfeld der Ausstrahlung als Vorgabe, da in den Sendeplatzbeschreibungen neben einem inhaltlichen Rahmen (z. B. Genrezugehörigkeit, Stimmung), die erwünschte Zuschauerstruktur und Reichweiten festgehalten sind. Diese Sendeplatzbeschreibungen helfen der Werbung treibenden Industrie bei ihren Buchungen, beeinflussen aber auch die an der Produktion Beteiligten bei ihren ästhetischen Entscheidungen. Vor der Ausstrahlung fungiert die Quote als rhetorisches Damoklesschwert, das die Hierarchien über den Köpfen der Redakteure schwingen, nach der Ausstrahlung ist die Quote der empirische Erfolgsmaßstab, mit dem die Produkte bewertet werden. Die gemessene Zuschauerzahl wird im Nachhinein häufig sogar als Qualitätsmaßstab einer Sendung herangezogen und ist für die zukünftige Auftragsakquirierung teilweise von größerer Bedeutung als etwa Fernsehpreise.

2. Reputation bezieht sich darauf, dass Sender Qualitätsproduktionen für ein positives Senderimage brauchen, denn hohe Quoten allein sind nicht notwendigerweise ein Gewinn fürs Senderimage. Doku-Dramen wie der Zweiteiler „Todesspiel“ (1997) von Heinrich Breloer mit der ARD oder Mehrteiler wie der „Schattenmann“ (1996) von Dieter Wedel werden in positiver Weise mit dem ZDF assoziiert, quotenstarke Fußballspiele aber zum Beispiel nicht, weil die Zuschauer in der Regel den ausstrahlenden Sender nicht identifizieren resp. erinnern. Die Moderationskultur – Stichwort: Günter Netzer – ist in diesem Zusammenhang natürlich zu sehen als der Versuch, auch Fußballereignisse mit dem Image der Sender zu verbinden, die gerade technisch übertragen. Neben Kinofilmen wird eigenproduzierten Serien und TV-Movies erhebliche Bedeutung bei der Konstitution von Senderimages zugeschrieben. In diesem Kontext sind etwa die bekannten Profilierungen der zeitgeschichtlichen Redaktion des ZDF einzuordnen. Sie sind immer auch Versuche, dem Sender eine besondere Reputation im Segment der Geschichtssendungen zu geben, was ja auch gelungen ist.
3. Repertoirefähigkeit schließlich bezieht sich darauf, dass Sender und Produzenten aufgrund der Programmverknappung und gestiegener Programmpreise dazu übergehen, Programmvorräte quasi als Kapitalanlage aufzubauen. Anders als gekaufte Produktionen, deren Lizenzen nach einem bestimmten Zeitraum wieder an die Originalproduzenten zurückfallen, ermöglichen Eigenproduktionen Mehrfachverwertung: Sie lassen sich unbegrenzt oft wiederholen, und die Lizenzen können an andere Anbieter verkauft werden, wodurch sich zusätzliche Einnahmequellen ergeben. Serien und TV-Movies sind – anders als Billig- und Wegwerfproduktionen wie Daily Soaps oder Talkshows – für die Wiederholung und Weiterverwertung auf dem „zweiten Markt“ besonders gut geeignet.

Die so notwendig eingeplante Wiederholbarkeit der historischen Filme und Serien hat die dramaturgische Konsequenz, dass solche Filme und Serien nicht zu sehr im jeweiligen Zeitgeist verhaftet sein dürfen: Um repertoirefähig zu sein, sollen Filme oder Serien nämlich nicht übermäßig aktuell sein. Die Geschichtsdokumentation scheint unter diesen Prämissen ein Genre zu sein, das die Anforderungen nach Reichweite, Reputation und Repertoirefähigkeit nur bedingt und nur immer in Teilen erfüllen kann. Andererseits gibt es ein institutionelles „Schmiermittel“, gibt es eine interne Förderungsbedingung für die Produktion von Geschichtsdokumentationen, auf die bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten immer schon gebaut werden konnte, und die – angesichts der oben beschriebenen Konkurrenzsituation – heute neue Valenz erhält. Dieses „Schmiermittel“ sind die Archive der öffentlich-rechtlichen Anstalten.

Die Wiederverwertung des Archivbesitzes an dokumentarischen Bildern und Filmen ist ein Startkapital, das auf dem Markt der Anbieter von vornherein ungleich verteilt war und noch ungleich verteilt ist. In diesem Fall ist es die Verteilung von Kapital einmal zu Gunsten der öffentlich-rechtlichen Sender; denn jetzt zeigt sich, dass die kulturelle Codierung, die vor dem Marktmodell galt, nämlich auch Rundfunksendungen als Beitrag zur Kultur der Bundesrepublik zu betrachten und entsprechend sorgfältig solche Sendungen zu archivieren, selbst kapitalisierend wirkt. Weil die öffentlich-rechtlichen Sender hier einen sachlichen und materiellen Vorteil haben, fällt es ihnen naturgemäß leicht, sich auf dem Feld der Geschichtsdokumentationen – dem Vorbild der großen BBC mit ihrem „History Channel“ folgend – ein eigens starkes Profil zuzulegen. Sie haben, wie die Untersuchung zeigt, diesen Vorteil konsequent ausgenutzt. Für die Geschichtsdokumentationen und alle Varianten des Genres ist es sicher eine notwendige Bedingung, auf Archivmaterialien umfangreich und uneingeschränkt zurückgreifen zu können, es ist aber keine hinreichende Bedingung dafür, dass solche Sendungen überhaupt ins Programm genommen werden. Und diese notwendige Bedingung kann auch nicht vollständig erklären, warum mit Geschichte als Thema inzwischen – auch nach „Holocaust“ von 1979 – immer wieder sehr erfolgreiche Fernsehsendungen gemacht werden.

3.1 Der ästhetische und der historische Kontext: Gattungsgeschichte der Geschichtssendungen im Fernsehen

Wie die meisten medialen Gattungen geht auch die Geschichtsdokumentation im Fernsehen nicht auf ein von vornherein ausformuliertes Konzept zurück. Gattungsentwicklungen sind nicht deduktiv, sondern induktiv, nicht top down, sondern bottom up. Auch die spezifische Gattungsform der Geschichtsdokumentation hat sich erst allmählich herausgebildet, indem aus vorhandenen

gattungsgeschichtlichen Vorbildern – besonders aus dem Printbereich und dem direkten Vorbild des Films – neue Genreausprägungen durch Variation entwickelt wurden. Sie passten und wurden erfolgreich, wenn sie geeignet waren, bestimmte Produktionsabsichten medial umzusetzen, und sie passten und sind erfolgreich geworden, wenn im Zusammenwirken mit den spezifischen Bedingungen des neuen elektronischen Mediums Fernsehen die Erwartungen und Bedürfnisse der Rezipienten nicht enttäuscht wurden.

So ist auch die Geschichtsdokumentation als Genre im Fernsehen eigentlich nur zu verstehen, wenn man es aus den besonderen Bedingungen seines Entstehungszusammenhangs in den fünfziger und sechziger Jahren erklärt. Dazu gehört dann einmal ein Verständnis der langen fünfziger Jahre (Schildt 1995) und der Adenauerzeit. Dazu gehört zweitens ein Verständnis dafür, dass es eigentlich keine „Fernsehredakteure“ gab, als das Fernsehen auf Sendung ging. Zu dem neuen visuellen Medium kamen Pressejournalisten, Rundfunkredakteure und -mitarbeiter, die ihre „alten“ journalistischen Erfahrungen, Regeln und Grundsätze noch im Gepäck hatten. Dazu gehört dann drittens besonders ein Verständnis über die medieninstitutionellen, -technischen und -ästhetischen Möglichkeiten der damaligen Zeit. Diese waren – im Vergleich zu heute – äußerst beschränkt. Ästhetische Beschränkungen des Genres der Geschichtsdokumentation im Fernsehen hängen direkt mit solchen frühen Bedingungen zusammen.

Medienästhetische Vorbilder hatte die Geschichtsdokumentation im Fernsehen im historischen Dokumentarfilm. Der historische Dokumentarfilm ist im Übrigen ein spätes Produkt der Audiovision. Im Gegensatz zu früh auftauchenden Spielfilmen mit historischen Sujets (Becker und Schöll 1995) reüssiert er erst in den fünfziger und sechziger Jahren. Der historische Dokumentarfilm wiederum hatte sich aus dem so genannten propagandistischen „Kompilationsfilm“ entwickelt, einer Untervariante des allgemeinen Dokumentarfilms, der aus verschiedenen heterogenen Filmmaterialien zusammengestellt ist und mit einem (meist Voice-over gesprochenen) Kommentar versehen in den Propagandaoffensiven des Zweiten Weltkriegs eine erste Bewährungsprobe bestand (Roth 1982, S.119) und in diesen Zusammenhängen auch weiterentwickelt wurde. Bei der Bearbeitung des Fundus an historischen Aufnahmen knüpfte die Genreentwicklung wie selbstverständlich bei solchen Kompilationsfilmen an, als man daran ging, das Genre für eine Auseinandersetzung mit der unmittelbar vergangenen Vorgeschichte der zweiten Kriegs- und Nachkriegszeit zu nutzen.

Ein frühes Beispiel für den historischen Dokumentarfilm in Deutschland ist der in der DDR Mitte der 50er Jahre von Andrew und Anneli Thorndike produzierte DEFA-Beitrag, der sich mit der deutschen Geschichte seit dem auseinandersetzt: „Du und mancher Kamerad“ (1954, vgl. Heimann 1997). Nach Alain Resnais mit „Nacht und Nebel“ (1955), einem der ersten Filme

über die Vernichtung der Juden in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, dessen artifizieller Anspruch nicht bruchlos in die Ahnenreihe der historischen Dokumentation gehört, folgten dann in den frühen 60er Jahren weitere historische Dokumentarfilme. Thematisch verbunden waren diese Filme durch den Bezug zum Nationalsozialismus, mit dem sie sich auseinandersetzten. Dazu gehören „Mein Kampf“ von Erwin Leiser (1959) oder der den weitgehend unkritischen Umgang des Genres mit historischen Filmaufnahmen schon unterlaufende Film des Sowjetrussen Michail Romm: „Der gewöhnliche Faschismus“ (1965) (Roth 1982, S. 122). Diese Filme sind nach dem Genre bildenden Muster des Kompilationsfilms erarbeitet, in dem sie sich der in großen Mengen angesammelten, jeweils zeitgenössischen dokumentarischen Filmaufnahmen wie den Wochenschauen bedienten und sie zu einer Einheit im Film montierten.

Bereits die Thorndikes nutzten einerseits überlieferte Filmdokumente, um mit einzelnen Bildern und vor allem Filmsequenzen authentische Tatsachenbehauptungen aufzustellen oder zu belegen, wie dies bei einem Aktenstück – entsprechende Merkmale der Beglaubigung eingeschlossen – konventionell der Fall ist. Sie wandten diese authentifizierende Vorgehensweise programmatisch in einer Reihe des DDR-Fernsehens an, die den Titel trug: „Archive sagen aus“. Mit Hilfe von Filmausschnitten wurde dort die Verwicklung in Kriegsverbrechen bei Altnazis nachgewiesen, die in der BRD wieder zu Amt und Würden gelangt waren (Steinle 2003, S. 135 ff.). Die Thorndikes unterstützten ihre Argumentation visuell häufig auch mit Trickgraphiken und setzten im Übrigen in ihrem Film das Bildmaterial häufig illustrativ, d. h. ohne direkten Bezug auf im Kommentar beschriebene Vorgänge ein. Gleiches gilt für Erwin Leisers „Mein Kampf“. Neben Aufnahmen und Filmsequenzen mit Belegcharakter bediente sich der Autor beispielsweise der NS-Wochenschauen, um das von einem Sprecher geschilderte und interpretierte Geschehen zu illustrieren.

Seit Beginn der 1960er Jahre wird das Gros der geschichtlichen Dokumentarfilme nicht mehr im Kino, sondern im Fernsehen gezeigt. Das „Heimkino“ spielte in seinen ersten Jahren als Medium der Informations- und Bildungsvermittlung kaum eine Rolle, löste sich in Westdeutschland aber in den 60er Jahren von seiner weitgehenden Orientierung am Vorbild des Kinos und entwickelte eigenständige journalistisch-informierende bzw. dokumentarische Formen. Auch Geschichte wurde jenseits der fiktionalen Gattung Gegenstand dieser Sendungen. Um ca. 1960 wurden die ersten Fernsehdokumentationen mit historischen Themen produziert. Redaktionell zuständig für diese Produktionen waren meist die mit den aktuellen Dokumentationen betrauten Redaktionen der Landesrundfunkanstalten. Nahezu zeitgleich zu den erwähnten Dokumentationen über die Zeit des Nationalsozialismus für das Kino – insbesondere fast parallel zu Leiser – wurde als erste große zeitgeschichtliche Fernsehdokumentation die 14-teilige Reihe „Das Dritte Reich“ 1960/61 ausgestrahlt

(Produktion: SDR und WDR). Die einzelnen Folgen repräsentierten im Fernsehen erstmals den Typus des aus – fotografierten – schriftlichen Einzeldokumenten, Fotografien und von Filmausschnitten montierten zeitgeschichtlichen Kompilationsfilms. Das Bildmaterial illustriert über weite Strecken auch hier den von einem unsichtbaren Sprecher vorgetragenen Kommentar.

In diesen Jahren, nur 15 Jahre nach dem Ende der NS-Herrschaft, dienten zusätzlich sowohl fotografierte Schriftstücke, in denen z. B. entsprechende Formulierungen durch Leuchtschrift hervorgehoben werden, als Beleg für die faktische Wirklichkeit im nationalsozialistischen Deutschland und für die ungeheuerlichen Verbrechen der nationalsozialistischen Herrschaft. Daneben spielen auch schon historische Filmausschnitte eine bedeutende Rolle. Die Reihe insgesamt war von dem Impetus getragen, im Fernsehen Beweise für die nationalsozialistischen Verbrechen anzutreten – Beispiele dafür sind die Filme aus den Ghettos.

Kurze Zeit später trat das Zweite Deutsche Fernsehen (Programmbeginn: April 1963) mit einer ersten zeitgeschichtlichen, medienästhetisch ähnlich präsentierten mehrteiligen Reihe über die Weimarer Republik, ihren Untergang und ihr Ende an die Öffentlichkeit. In unterschiedlichen Abständen und in den 1980 Jahren auch mit Rückblicken auf die Nachkriegszeit setzte damit eine bis in die Gegenwart fortdauernde permanente Auseinandersetzung mit zeitgeschichtlichen Themen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ein. Eine eingehendere historisch-medienwissenschaftliche Analyse der im deutschen Fernsehen in großer Zahl gesendeten Geschichtsdokumentationen steht im Übrigen noch aus (vgl. als Zusammenstellung der Produktionen bis 1967: Feil 1974).

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten bereits des frühen historischen Dokumentarfilms, dass die Beweisfunktion einzelner Bilde und Filmsequenzen ambivalent aufgelöst wird: Neben der Nähe zu den Ereignissen, die durch die Bilder quasi noch einmal visuell als Ereignisse bestätigt werden, dienen sie in weiten Teilen auch dazu, nur in einem eher assoziativ herzustellenden Zusammenhang mit dem gesprochenen Kommentar diesem als Illustration zu dienen. Auch damals wurde das einzelne Foto, wurden die Filmausschnitte nur selten ausführlicher quellenkritisch kommentiert und interpretiert. Als historische Dokumente, als Archivaufnahmen – und als solche waren sie erkennbar oder erkennbar gemacht – dienten sie einfach der Beglaubigung, der Authentifizierung des Erzählten. Dazu reichte offenbar ihr authentischer Wert schon aus. Sie wurden deshalb filmästhetisch weniger komponiert im Sinne eines einem Sachverhalt präzise zugeordneten Zitats, sondern häufig ohne genauere Referenz zum Text des Kommentars. Beim Bild genügte die Aura des Historischen (Steinle 2005, S. 298 f.).

Die älteren zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen im Stil eines filmischen „Quellenkompendiums“, wie sie der Historiker Bösch abweichend von der sonst üblichen Terminologie bezeichnet (Bösch 1999, S. 206), kommen

noch – weitgehend – ohne Zeitzeugen aus. Das hatte – wie schon angesprochen – eben auch medientechnische Gründe, denn der damalige Stand der Aufnahmetechnik für filmische Produktion (Keilbach 2003) erlaubte solche flexiblen Collagen nur schwer. Die zeitgenössische Darstellungsästhetik beförderte zudem eher eine distanziertere, diskursiver angelegte Machart der frühen Geschichtsdokumentationen (Kansteiner 2003, S. 627).

Andererseits wurden in den 60er Jahren im Fernsehen bereits historische Beiträge ausgestrahlt, die wesentlich von der Befragung bzw. dem Gespräch mit Augen- bzw. Zeitzeugen – teilweise im Studio mit der Fernsehkamera aufgenommen – bestimmt sind. Dazu gehört zum Beispiel die in der ersten Hälfte der 60er Jahre beim SDR produzierte Reihe: „Augenzeugen berichten“. In diesen Produktionen spielt einerseits der Belegcharakter von Zeitzeugenaussagen eine Rolle, klar erkennbar z. B. bei einer minutiösen Rekonstruktion der Ursachen für die Zeppelin-Katastrophe von Lakehurst (1964). Hier wie in anderen Beiträgen erzählen Miterlebende ihre persönlichen Erfahrungen und stiften damit einen personalen, identifikatorischen Verstehenszugang für die Zuschauer. Ein Beispiel dafür sind auch die Erzählungen einer Überlebenden der größten Schiffskatastrophe aller Zeiten („Der Untergang der Titanic“, 1962) oder das Gespräch über das Ende des Zweiten Weltkriegs „Die letzten Stunden des Krieges“ (1965) (Wagner 2000, S. 31 f.).

Es spricht vieles dafür, dass sich der Zeitzeugenfilm parallel zu den anderen Entwicklungen des Dokumentarfilms etablierte. Wie in der selben Zeit das filmästhetisch maßgebliche „Direct cinema“, möglichst unverstellt und nicht inszeniert, Menschen beobachten und zu Wort kommen lassen wollte, die sonst in den Medien, in Film und Fernsehen nicht präsent waren, so erhielten auch im zeitgeschichtlichen Dokumentarfilm die bis dahin meist unbekannten und unbenannten Opfer der nationalsozialistischen Verfolgungen, aber ebenso Angehörige der unteren sozialen Schichten, Angehörige randständiger Gruppen mit ihren Lebensgeschichten Identität und Stimme (Roth 1982, S. 60 ff. und S. 125 ff.).

Häufig beziehen diese Filme ihren historischen Reiz aus der konzentrierten Beschäftigung mit Einzelpersonen, manchmal jedoch aus der hochartifiziiellen Montage von Äußerungen vieler, wie in den Filmen von Eberhard Fechner. In solchen mosaikartigen Montagen wird dann zugleich der Prozess der Geschichtswerdung veranschaulicht, indem teilweise auch aus widersprüchlichen Mitteilungen die Rekonstruktion eines historischen Ereignisses erarbeitet wird oder die Paradoxien einer Biographie widergespiegelt werden. Mit solchen Darstellungsästhetiken erreicht der historische Film, dass er medial, also dem Medium genuin entsprechend, ein facettenreiches *Bild* der Vergangenheit darstellen kann.

Seit den siebziger Jahren werden in zunehmendem Maße Ausschnitte von Zeitzeugenaussagen zum unverzichtbaren Bestandteil nahezu jeder histori-

schen Fernsehdokumentation. Zwar blieb einerseits immer noch die Belegfunktion erhalten, d.h. Zeitzeugen bezeugten bisher unbekannte Details des vorgestellten Themas. Zusätzlich drückt sich darin aber eine Geschichtsauffassung aus, die Alltagsphänomene sowie persönliche Erfahrungen der Beteiligten mit in die Darstellung und das Verständnis der Historie einbezieht. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt werden so auch die von wissenschaftlicher Geschichtsforschung möglicherweise nicht befragten Sekretärinnen und Chauffeure, Widerstandskämpfer aus den Gewerkschaften usw. als Quelle genutzt. Das Fernsehen und seine Geschichtsdokumentationen nehmen damit zu einer frühen Zeit schon eine methodologische Entwicklung der Geschichtswissenschaften vorweg, die dann später als „Oral History“ en vogue wurde.

Der weiteren Entwicklung bis in 90er Jahre wäre im Einzelnen noch nachzugehen: Jedenfalls ist in diesem Jahrzehnt bis in die Gegenwart eine weitere Funktion zunehmend wichtiger geworden. Zeitzeugen dienen nun den Authentifizierungsstrategien der historischen Dokumentationen (Sachbezug) (Keilbach 2002, S. 113) und der affektiven Bindung an das geschilderte Geschehen (Publikumsbezug) (Keilbach 2003, S. 300 f.; Fischer 2004, S. 518 f.).

Das historische Filmmaterial und die Zeitzeugen werden schließlich ergänzt durch Filmausschnitte, die zur Zeit der Herstellung der Fernsehdokumentation bzw. des Dokumentarfilms an so genannten Originalschauplätzen aufgenommen wurden. Diese neu produzierten Bilder haben im Wesentlichen folgende Funktionen: Sie stehen häufig ganz pragmatisch als Ersatz für nicht vorhandene historische Filmaufnahmen (Bösch 1999, S. 216). Zusätzlich bedienen sie sich der fortbestehenden Aura des Originalschauplatzes (z. B. des Reichsparteitagsgeländes in Nürnberg) und knüpfen damit an das an, was die französischen Theoretiker der Erinnerungskultur als die „Lieux de mémoire“ bezeichnen. Sie stellen durch solche Erinnerungsorte und ihre historische Vergegenwärtigung im Bild erst kritische Gegenwartsbezüge her, wie dies ausdrücklich in der Gesamtkonzeption der Fernsehserie „Europa unterm Hakenkreuz“ (1983) vorgesehen war (Wagner 2000, S. 35). Inzwischen werden die „Neudrehs“ so gestaltet, dass „viele Zuschauer glauben, unmittelbar Zeugen eines im Moment ablaufenden außergewöhnlichen Geschehens zu sein“ (Fischer 2004, S. 523 f.).

Der Überblick wäre nicht vollständig und die Argumentationskette lückenhaft, wenn nicht kurz auf die Besonderheiten eingegangen würde, die historische Dokumentationen über die Zeitepochen haben, die *vor* der Erfindung von Fotografie und Film bzw. vor deren massenhafter Dokumentation aktuellen Geschehens liegen.

In den 50er Jahren findet man historische Themen abgehandelt nach dem Muster der so genannten „Kulturfilme“. Im Zentrum standen hier Aufnahmen von historischen Gebäuden und Schauplätzen der Geschichte, der Kommentar vermittelte (kultur-)historische, vor allem kunsthistorische Informationen, beliebt waren auch Themen aus der Archäologie. Wer nach Analogien sucht, wird sie

in der Gegenwart noch in den Reisefeatures finden und in dem nicht erlahmenden kultur-archäologischen Interesse an Troja. Augenfällig ist, dass zur selben Zeit, als etwa im SDR und WDR die Fernsehserie „Das Dritte Reich“ konzipiert und produziert wurde, also die ersten zeitgeschichtlichen Dokumentationen entstanden, etwa beim SDR die Dokumentarabteilung sich auch an die genannten Geschichtsthemen aus „vorfotografischer“ Zeit heranwagte. Dies geschah durchaus in dem Bewusstsein, dass hier etwas bis dahin Unbekanntes in Angriff genommen, eine neue Form ausprobiert wurde. Gleichwohl stand bei diesen ersten Experimenten der zeitgeschichtliche Dokumentarfilm Pate, wie die Unterlagen belegen und die Produktionen an ihrer Machart erkennen lassen. Weil die sich „vorfilmischen“ Sujets widmenden Beiträge im Wesentlichen nach den gleichen Prinzipien erarbeitet wurden wie die jetzt schon Genre bildenden Kompilationsfilme, stellte das Genre die Fernsehmacher in Bezug auf die Visualisierung dieser „Vorzeiten“ vor Probleme. Die Autoren griffen und greifen bis heute angesichts fehlenden fotografischen Bildmaterials regelmäßig auf „Neudreh“ mit Filmsequenzen von Originalschauplätzen zurück.

Die ersten Gehversuche aber wichen von dieser inzwischen etablierten Konvention ab. Sie setzten – in Anlehnung an die Vorbilder im Printbereich – ausschließlich zeitgenössisches Bildmaterial ein, als man Ende der 1950er Jahre mit Geschichtsdokumentationen begann, die Themen aus der frühen Neuzeit und dem 18. Jahrhundert zu bearbeiten. In den Dokumentation über Karl V. bzw. die Französische Revolution (SDR 1959) wurde der gesprochene Kommentar ausschließlich mit „historischen“ – meist zeitgenössischen – Abbildungen von Dokumenten, Gemälden, Zeichnungen, Lithographien usw. illustriert. Bei Karl V. genügten noch zwei Tiziangemälde – über die kein Wort als „visuelle Quelle“ verloren wird – und einige Kartenausschnitte, um die ästhetischen und journalistischen Visualisierungsbedürfnisse zu befriedigen. Bei der Schilderung der Ereignisse von 1789 soll ein verwirrender Bilderbogen unterschiedlicher Machart aus der Bibliothèque Nationale in Paris das Chaos der Revolution belegen und veranschaulichen. Da solche Visualisierungsstrategien nur sehr wenig dem Dispositiv des Fernsehens als Medium bewegter Bilder entsprechen konnten, empfand man sie bald als nicht angemessen und ungenügend. Diese Machart der Bebilderung ähnelte – so die zeitgenössische Kritik – bestenfalls einem Diavortrag. Deshalb probierte z. B. das SDR-Fernsehen auch andere Formen aus.

Bereits 1960 behandelt das SDR-Fernsehen einen Themenausschnitt desselben Sujets – Französische Revolution – in Form einer stark stilisierten Spielhandlung: In einem fingierten Prozess wird über Ludwig XVI. zu Gericht gesessen und seine Mitschuld an den Bedingungen verhandelt, die zur Französischen Revolution führten; der Beitrag über Karl V. identifiziert und inszeniert den „Kommentar“ als einen fingierten und vom Kaiser selbst gesprochenen Rechenschaftsbericht.

Auf einer vergleichbaren Linie liegt knapp zehn Jahre später eine mehrteilige Reihe, die zur 100-jährigen Wiederkehr des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 redaktionell von der Geschichtsredaktion des SDR verantwortet wurde, nicht vom Fernsehspiel. Darin wird versucht, die Behandlung des deutsch-französischen Kriegs durch Spielelemente aufzulockern (englische Vorbilder standen hier Pate). Eine – im 19. Jahrhundert ja technisch nicht mögliche – Fernsehberichterstattung wurde simuliert und damit die Produktion in Spielszenen umgesetzt, in denen über die Kriegsereignisse berichtet, die näheren Umstände und Folgen analysiert und schließlich bewertet wurden. Damit erprobte das Genre sozusagen seine Selbstreflexivität, indem die Multiperspektivität der Berichterstattung und letztlich auch der historischen Darstellung *in statu nascendi* demonstriert wurde. Mit Blick auf die ansonsten eher als alternativlos vorgetragene Deutung des Geschehens in den Dokumentationen handelt es sich hier um eine mehr als interessante Variante, die aber in der Form nicht fortgesetzt wurde.

Wer die große Vielzahl der Dokumentationen betrachtet, die sich der Zeit vor Fotografie und Film widmen, wird im Wesentlichen das folgende dramaturgische Schema vorfinden: Einen leitmotivischen Kommentar, der unterlegt ist mit Aufnahmen von historischen Dokumenten und – durchaus nicht immer zeitgenössischen – Abbildungen, hinzu kommen Filmausschnitte von Originalschauplätzen und Fotografien von Gegenständen aus der gerade behandelten Zeitepoche.

Unbefangener und häufiger als in Filmen mit zeitgeschichtlichen Sujets nahmen sich bei Dokumentationen zu „vorfilmischen“ Zeiten Autoren die Freiheit, über dieses Schema hinauszugehen. Stumme Spielszenen werden eingefügt, manchmal Musikdarbietungen als Untermalung arrangiert, auch – fingierte – Streitgespräche von Historikern über kontroverse Themen deutscher Geschichte eingefügt (exemplarisch: Vernohr 1988; vgl. auch Kröll 1989, S. 112 f.; Bleicher 1993, S. 26). Seit den 90er Jahren bis zum heute aktuellen Angebot ist eine noch stärkere Hinwendung zum Umgang mit fiktionalen oder fiktionalisierenden Elementen in den dokumentarischen Angeboten zu beobachten. Unbeeindruckt von der Kritik, dass man historische Ereignisse nicht nachstellen könne, einer Kritik am so genannten „Reenactment“, operieren Produktionen über Antike und Mittelalter sowie über Themen der frühen Neuzeit inzwischen überwiegend mit Spielszenen. Nach der digitalen Wende sind als neue Elemente Computeranimationen hinzugekommen, deren Funktion bis jetzt vor allem darin besteht, bei der Rekonstruktion von zerstörten oder völlig vernichteten Bauwerken und Originalschauplätzen hilfreich zu sein und visuell rezipierbare Ergebnisse zu erbringen.

Parallel zu den zeitgeschichtlichen Dokumentationen existierten seit den frühen Tagen des Fernsehens verschiedenste Formen fiktionaler Geschichtsvermittlung: Fernsehspiele und Fernsehfilme, unterschiedliche Formen von

Dokumentarspielen, szenisch angelegte Rekonstruktionen von umstrittenen Sachverhalten (bis 1989 umfassend: Kröll 1989), die, was die redaktionelle Verantwortung anging, immer in den Abteilung für Dramaturgie oder ggf. auch Unterhaltung ressortieren. Die Palette dieser Varianten und Stilübungen reicht hin bis zu sehr offenen Formen, zum Beispiel zu historischen Reihen, die im Stile einer Revue inszeniert sind und sich auf die Geschichte der Bundesrepublik bzw. der 50er Jahre in Westdeutschland (unter anderem auch mit kabarettistischen Einlagen usw.) beziehen („Was wären wir ohne uns?“ und „Abenteuer Bundesrepublik“) (Wagner 2000, S. 38 f.).

Bei diesen Produktionen war der fiktionale Charakter jederzeit erkennbar, für sie galten sicherlich im Sinne des Programmauftrags didaktische Überlegungen, gleichzeitig aber auch das Bemühen, möglichst korrekt die behandelte Zeit widerzuspiegeln. Natürlich sollte auch das Publikum unterhalten werden, so dass diesem Anspruch im Zweifelsfall Forderungen nach „inhaltlicher Präzision“ geopfert wurden. Während bereits in den 80er Jahren eine gewisse Durchlässigkeit zwischen den dokumentarischen und fiktionalen Gattungen für die Sujets aus „vorfilmischer“ Zeit zu beobachten ist, scheinen sich – auch hier fehlen eingehendere Untersuchungen – die zeitgeschichtlichen Dokumentationen auf diesem Sektor bis in die 90er Jahre strikt abstinenter verhalten zu haben. Dafür spricht auch die Heftigkeit der Auseinandersetzung um die zuerst und verstärkt in den Beiträgen und Sendungen der ZDF-Redaktion „Zeitgeschichte“ eingesetzten „szenischen Zitate“ und eingefügten „Reenactments“. Der bis dahin geübte Verzicht auf solche filmästhetischen Darstellungsmittel ist von den Autoren und Redakteuren immer damit verteidigt worden, dass das Reenactment die Authentifizierungsstrategie des Genres insgesamt diskreditiere. Als wenig überzeugend sind damals dagegen solche Argumente angesehen worden, die befürchten ließen, dass Reenactments später als dokumentarische Archivbilder verwendet werden würden, die also damals schon auf eine systematische Verwechslung von Original und Kopie zielten. Inzwischen haben die meisten Redaktionen aufgegeben und setzen fiktionale Spielszenen in Dokumentationen umfassend ein, weil die Akzeptanz solcher nachgestellten Szenen beim Publikum groß ist, weil die filmästhetische Integration solcher Szenen immer besser gelingt und weil sich damit insgesamt eine Gattungserwartung etabliert hat, die das legitimiert.

Fiktionale Spielszenen in zeitgeschichtliche Dokumentationen einzufügen ist die wesentlichste Ergänzung und Erweiterung des ästhetischen Stilrepertoires von Geschichtssendungen im Fernsehen. Dass sie eingeführt und ständig verbessert wurden, liegt in der tatsächlichen oder imaginierten Konkurrenzsituation im Dualen System. Ansonsten hat sich das Repertoire an Darstellungsmitteln im Prinzip nicht sehr gewandelt. Sowohl in den Beiträgen der von Guido Knopp geleiteten Redaktion wie auch in anderen Produktionen dominiert nach wie vor die Montage von Ton und Bild, d.h. die Inszenierung einer

Bildebene, die durch einen gesprochenen oder zu lesenden Kommentar in historische Zusammenhänge erst sinnhaft eingeordnet wird. Die hier durchgängig feststellbare geringe Referentialität der Bilder zum gesprochenen Kommentar (vgl. auch Zimmermann 2000, S. 67; Keilbach 2002, S. 113) scheint das rekurrente Problem aller Geschichtsdokumentation zu sein. Vermutlich ist der Unterschied zu früher – also zu den Dokumentationen der 60er bis 80er Jahre – nur quantitativ. Was die Zeitzeugen-Zitate angeht, so scheint sich der Anteil von Sendezeit, den sie beanspruchen, seit den 60er Jahren dynamisch und kontinuierlich erhöht zu haben. Zeitzeugen werden inzwischen auch weniger zur Informationsvermittlung und Authentifizierung bestimmter Wahrnehmungen geschichtlicher Ereignisse, sondern stärker zur affektiven Stimulierung des Zuschauers eingesetzt, dienen also der Personalisierung und Emotionalisierung der Beiträge und ihrer Themen. Diesen Trend bestätigt auch der Verantwortliche einer ARD-Geschichtsredaktion, indem er die Entwicklung mit den Worten zusammenfasst: „Aus dem Erklärfernsehen ist ein Erzähl- und Zeitzeugenfernsehen geworden“ (Fischer 2004, S. 518). Im Rahmen des geläufigen Umgangs mit den Bildern werden diese in aufwendigen Verfahren bearbeitet, zuweilen eingefärbt, nacheinander aufgerissen usw. Ebenso wird auf die Tonbearbeitung ein größeres Gewicht gelegt, insbesondere auf den Einsatz von Musik. Verändert hat sich auf Basis der beschriebenen Elemente das Tempo der Sendungen: Die Einstellungsdauer der Einzelsequenzen hat sich gegenüber früheren Zeiten verkürzt.

Trotz solcher Wandlungen und Veränderungen von Elementen des Genres in den letzten Jahrzehnten – die Gestaltungsroutinen für die Familie der Geschichtsdokumentationen liegen anscheinend enger beieinander, als man auf den ersten Blick vermuten kann. Insofern scheint es erlaubt und sogar dringlich, für das Genre insgesamt die grundsätzliche Frage zu erörtern, ob und inwieweit das überkommene Verfahren der Verschmelzung sprachlicher Darstellung und illustrierender Bildervermittlung dem historiographischen Objektivitätskriterium, dem Anspruch „inhaltlicher Präzision“ entsprechen kann oder nicht. Diese Frage ist expressiv verbis seit den frühen 60er Jahren in Bezug auf die spezifischen Argumentationsmuster der historischen Dokumentation nicht in adäquater Weise gestellt und somit auch nicht beantwortet worden. Erst wenn man von solchen generalisierenden Aussagen ausgeht und das Genre im Ganzen betrachtet, lässt sich genauer bestimmen, inwieweit es sich durch seine Veränderungen von diesen Ansprüchen entfernt oder nicht. Es gehört notwendig zum zentralen Kontext einer Erforschung von Geschichtsdarstellungen im Fernsehen, sich dieses historischen und systematischen Zusammenhangs bewusst zu sein, um dann die Fragestellungen des Projektes im engeren Sinne darauf beziehen zu können.

3.2 Der historiographische und erkenntnistheoretische Kontext: Der epistemologische Anspruch und die mediale Pragmatik

Mit dem im Projektauftrag der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen skizzierten Spannungsverhältnis zwischen „inhaltlicher Präzision“ und medien-gerechter Darstellung bzw. zuschauerorientierter Präsentation wird also ein altes Problem angesprochen. Es ist das Problem der Konstruktivität jedes Geschichtsdiskurses und das seiner narrativen Darstellungsform. Beide Momente, sowohl das der Konstruktivität wie auch das der Narrativität, sind strukturelle Bedingungen dafür, dass die Geschichtswissenschaft keine exakte nomologische Wissenschaft sein kann, sondern immer eine interpretative Kulturwissenschaft ist. Dieses „Schicksal“ teilt sie nun mit zahlreichen anderen Wissenschaften, gleichwohl ist die Konsequenz dieser methodologischen und wissenschaftstheoretischen Grundlegung geschichtswissenschaftlichen Denkens und Handelns selbst immer besonders problematisch, ja prekär gewesen; denn ihr Geltungsbereich ist nicht nur bezogen auf den historiographischen Diskurs selbst, sondern auch auf das – wie auch immer in der Forschung noch zu empirisierende – Geschichtsbild, das sich in der *res publica* etabliert, in der von ihr untersuchten Realgeschichte eben. Funktional leistet die Geschichtswissenschaft sich einen paradoxen normativen Zirkel, um ihre Geltung auch im nichtwissenschaftlichen Handlungsfeld zu behaupten. Ihre Angemessenheit und Vertrauenswürdigkeit, ihre Plausibilität und Kohärenz gewinnt sie nämlich gerade dadurch, dass sie ihre Konstruktivität ausblendet, und je mehr ihr das gelingt, um so größer wird ihre soziale Anerkennung und um so extensionaler der Geltungsbereich ihres Geschichtsbildes, das zur determinierten „Geschichte“ und zur verbindlichen Geschichtsdeutung gerinnt.

Auch die um wahrheitsgetreue Konstruktion der Vergangenheit bemühte Geschichtsforschung hatte sich diesem Paradox schon immer stellen müssen. Nicht zuletzt aus diesem Grunde greifen aktuelle Ausführungen zu diesem Thema auf Texte und Überlegungen zurück, die in der Zeit entstanden sind, als sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Geschichtswissenschaft als solche konstituierte. Die Argumente der Gründerväter der Geschichtswissenschaft werden heute noch mit guten Gründen bemüht, wenn es um aktuelle wissenschaftstheoretische und -methodologische Fragestellungen geht.

Die in der Ausschreibung und im Auftrag des Projektes gewählte Formulierung von der „inhaltlichen Präzision“ legt es nahe, dass das Projekt sich analog an Idealen historischer Erkenntnis orientiert, nach denen „Glaubwürdigkeit und Autorität der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung [...] gemeinhin auf dem Anspruch [beruhen], ‚faktisches‘ und bis zu seiner Falsifizierung ‚objektiv gültiges‘ Wissen zu produzieren.“ Diese Nähe zu „naturwissenschaftlichen Kriterien der empirischen Nachweisbarkeit und methodischen Rationalität“

(Wachholz 2005, S. 30 ff.) steht bekanntlich in Traditionen, in denen das eigene Tun selbstgewiss ist. Das sind historiographische Denkformen, die insbesondere in der Hochzeit des Historismus und auch noch später sich die häufig zitierte Absicht Leopold von Rankes zu eigen machten, „zu den Sachen selbst“ vorzudringen zu wollen – und zu können. Ein entsprechendes – bisweilen naives – Vertrauen darauf, dass ihre Ergebnisse von großer Wirklichkeitsnähe geprägt seien, hat sich in der normalen Praxis der Geschichtswissenschaft (sensu Kuhn) bis in die Gegenwart erhalten, so dass selbst der „Historischen Sozialwissenschaft“ mit ihren ausgefeilten Methoden der Quellenkritik, der Tatsachenermittlung und deren Komprimierung in imponierenden Theoriegebäuden von berufener Seite heute noch eine Art naiver „Strukturrealismus“ (Goertz 2004, S. 3 ff.) entgegen gehalten wird. Auch aus diesem Grund hatten und haben geschichtstheoretische Reflexionen nicht immer einen leichten Stand, der geschichtswissenschaftliche „Alltagsbetrieb“ an den Hochschulen bleibt teilweise unbeeindruckt und unbeeinflusst von der eigentlich selbstverständlichen Grundsatzreflexion darüber, *warum* Geschichte – als Wissenschaft – „etwas weiß und welcher Modus des Wissens ihr eignet“ (Oexle 2003, S. 8).

Insofern begegnet ein Teil der Historiker den historiographischen Bemühungen des Fernsehens in der Form, dass er dessen Darstellungen mit „positivem“ Fachwissen konfrontiert und die in der Regel gegenüber der gründlicheren wissenschaftlichen Bearbeitung eintretenden erheblichen Verkürzungen mahnend oder sogar anklagend benennt. Die verständliche Verunsicherung der Geschichtswissenschaften über den Verlust an gesellschaftlicher Deutungsmacht trägt auch dazu bei, dass nicht gemeinsam mit Redakteuren und Filmemachern über die besonderen epistemologischen Bedingungen und Möglichkeiten eines populären Sprach- und Bildmediums offen und produktiv diskutiert wird. Jedenfalls sind solche Gespräche trotz des vielseitigen Engagements von Historikern als Fachberater bei Fernsehproduktionen kaum bekannt (Ansätze dazu bei Fischer 2004, S. 520 f.). Wenn es doch zum Gespräch kommt, kann sich ein solcher Dialog zwischen Historikern und den „Praktikern“ des Geschichtsfernsehens rasch im Streit um Details der „inhaltlichen Präzision“ verlieren. Es ist aber nötig, solche Diskussionen gerade unter Einschluss der epistemologischen Probleme der Geschichtswissenschaft zu führen, denn dann lassen sich Argumentationslinien entwickeln, die der Lösung eines *gemeinsamen* Problems dienen.

In der Geschichtswissenschaft waren die geschichtstheoretischen Ansätze nie völlig verschüttet. Sie begleiten in der Regel das Alltagsgeschäft des Historikers als mitlaufende Reflexion. Seitdem die postmodernen Theoriekonzepte mit ihren antihermeneutischen bzw. dekonstruktivistischen Ansätzen den geisteswissenschaftlichen Mainstream der Geschichtswissenschaft kreativ verunsichert haben, hat sich diese mitlaufende Reflexion zu einem Pflichtfach gemausert. Besonders solche Konzepte, die sich gegen die Rekonstruierbarkeit der Inten-

tionalität von Handlungen und gegen einen iterativen Annäherungsprozess an Wirklichkeit äußern, sind nicht spurlos an der Geschichtswissenschaft vorübergegangen. Sie trafen sie – wie ausgeführt – ja auch nicht völlig unvorbereitet, und so erlebt Geschichtstheorie – nicht nur angesichts dieser Herausforderung – gegenwärtig eine Renaissance. Dazu tragen auch die in immer kürzerer Folge für die Kulturwissenschaften erklärten oder ausgerufenen „turns“ ein, der neue Begriff für Paradigmen. Nach dem „linguistic turn“ der siebziger und achtziger Jahre war es in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre der „cultural turn“ und im neuen Jahrhundert der „iconic turn“, der den Weg zum Horizont der Erkenntnis weisen soll. Nach alledem besteht in den Geschichtswissenschaften ein begründeter Bedarf nach neuer Vergewisserung dessen, was die mit Hilfe der vertrauten wissenschaftlichen Methoden erarbeiteten Aussagen noch Wert sind bzw. was denn mit einiger Verbindlichkeit und Präzision – und nicht beliebig oder willkürlich – von der Vergangenheit gewusst werden könne und was nicht. Hier eben, auf dieser Etage der Diskussion und Selbstreflexion, trifft dann die Geschichtswissenschaft auf Akteure, die an analogen Problemen arbeiten und sie zu lösen versuchen: auf die Programmredakteure der Geschichtssendungen im Fernsehen.

Mit dieser kurzen „Zusammenführung“ der Problemlagen in Historiographie und medialer Geschichtsvermittlung ist eine weitere systematische Voraussetzung geschaffen, die Leitfragen des Projektes zu präzisieren, wie nämlich historische Wahrheit und mediale Vermittlungsansprüche miteinander versöhnt werden können. Geschichtstheoretische Reflexion in der Geschichtswissenschaft bezieht sich nämlich nahezu ausschließlich auf die sprachliche Vermittlung von Vergangenheit, da der Umgang mit dem Bild in der Geschichtswissenschaft bisher stark vernachlässigt wurde (jetzt aber z. B.: Burke 2003, Roeck 2004). Eine geschichtstheoretische Reflexion darauf, wie Vergangenheit auch mit Hilfe von Bildern konstruiert werden kann, steht auch nach dem „iconic turn“ erst am Anfang (Knoch 2005), erst Recht kann nicht an Überlegungen angeknüpft werden, die die Vermittlung von Geschichte durch Sprache *und* Bild im Fernsehen unter wissenschaftlich angemessenen Prämissen betrachten.

Bei der Konstruktion von Vergangenheit als Geschichtsschreibung wird – an diese Selbstverständlichkeit muss angesichts des erwähnten, noch traditionell anzutreffenden Verständnisses von „Realität“ und „Wahrheit“ in historischen Darstellungen immer wieder erinnert werden – die vergangene Wirklichkeit als solche nicht wieder evoziert und – nachträglich – authentisch erfahrbar gemacht. Was in der Geschichtsschreibung (und schließlich allen medialen Formen der geschichtlichen Rekonstruktion) geschieht, ist Vermittlung von Vergangenen als intentionale, perspektivische Annäherung historischer Ereignisse an die *aktuelle* Wirklichkeit und ihre Komplexität, die als solche ebenfalls für niemanden unmittelbar erfahrbar ist. Bei dieser Vermittlung ist die Geschichtswissenschaft – immer schon – auf Medien angewiesen, denn nur über Medien

kann sie die Vermittlung selbst und den Diskurs zur Begründung dieser Vermittlung organisieren. Dabei kann sie – als Quellen – auf alle materiellen Zeichen und Gegenstände zurückgreifen, also auch auf Texte und Bilder. Verschiedene Medien, d. h. Sprache in Schrift und Ton und natürlich Bilder, geben medialisierte Auskunft über eine „Wirklichkeit“, die sie aber – kulturell – nicht selbst sind. Dies geschieht entsprechend ihrer jeweiligen materiellen Bedingungen und ihrer semantischen Aufladung und Leistungsfähigkeit auf Basis ihrer jeweils durchaus veränderbaren Auswahl-, Begründungs- und Darstellungsroutinen, die wiederum in professionelle wissenschaftliche Handlungsmuster der Geschichtserzähler eingebunden sind. Insofern ist Geschichtsschreibung immer Konstruktion des Vergangenen in einem anderen „Aggregatzustand“ und nicht Rekonstruktion der realen vergangenen Wirklichkeit. Bei der (Re-) Konstruktion orientiert sich Geschichtsschreibung an – medialen – Zeugnissen aus der Vergangenheit, etwa an semantisch aufgeladenen Sachobjekten, vor allem und in erster Linie aber an jeglicher Form von überlieferten Texten und Zeichen:

„Es gibt keine vergangene Wirklichkeit, die nicht primär über Sprache und Bild vermittelt wäre, die also nicht auch abhängig wäre von den vorgegebenen, freilich auch variier- oder transformierbaren Formen der Mitteilung, von Darstellung.“ (Hardtwig 1998, S. 169 f.; vgl. auch Crivellari u. a. 2003, S. 637 ff. und 2004, S. 28 f.).

Bei der medialen Vermittlung von Wirklichkeit in aktuellen Kontexten wie in Bezug auf die Konstruktion vergangener Kontexte haben die Nutzer der Medien Strategien entwickelt, die die Wirklichkeitsnähe, die Authentizität und damit Objektivität ihrer Darstellungen plausibilisieren. Dazu gehört unter anderem die grundsätzliche Unterscheidung von reiner Erfindung, Fiktion, einerseits, und andererseits von wirklichkeitsgenauer Darstellung, Faktum. Auf solche Regeln und mediales Wissen greifen alle kompetenten Rezipienten bei ihrer Medienrezeption zurück, auch deshalb, weil sie in der Regel selbst kaum durch eigene Erfahrung nachprüfen können, wie der Fall jenseits der Medienwirklichkeit aussieht. Diese Strategien haben zur Entwicklung der Mediengattungen geführt, also auch zu einem solchen Genre wie dem der dokumentarischen oder fiktionalen Geschichtsdarstellung im Fernsehen. Mediengattungen sind unter diesem Blickwinkel epistemologische Werkzeuge, durch die die Menschen sich über die wichtigen Verhältnisse in ihrer Lebenswelt verständigen können – und dabei mit common sense rechnen dürfen.

Die geschichtswissenschaftliche Authentifizierung von Aussagen erfolgt dagegen im Wesentlichen durch eine Strategie der abgestuften „Wahrheitsfindung“: In einem ersten Schritt werden Tatbestände, Einzelereignisse ermittelt, und zwar auf Basis der erwähnten Repräsentanten, der Überreste der Vergangenheit. Es gibt verschiedene Methoden im Rahmen der historiographischen „Quellenkritik“ zu belegen, ob und unter welcher Voraussetzungen die

jeweiligen Zeugnisse *authentische* Überreste vergangenen Geschehens sind, dass sie z. B. nicht gefälscht sind (wie dies bei zahlreichen Urkunden des Mittelalters der Fall ist) noch dass sie möglicherweise einer anderen Zeit angehören als der gerade in Rede stehenden. Durch die wissenschaftlich gesicherte Kontextualisierung der Zeugnisse können so, nach Meinung der entsprechenden Vertreter des geschichtswissenschaftlichen Paradigmas, zumindest Annäherungen an konsensuelle Gewissheiten formuliert werden. Relative Annäherungen deshalb nur, weil durch perspektivische, einseitige Blicke bestimmte Zeugnisse unterschiedlich auf einen Sachverhalt bezogen werden können, und deshalb unsicher bleibt, welche legitimen Schlüsse unter welcher Voraussetzung daraus gezogen werden können. Alle diese quellenkritischen Überlegungen tragen dazu bei – Irrtümer nicht ausgeschlossen – beispielsweise mit einiger Sicherheit historisch festzustellen, ob Karl der Große – vom Papst überrascht – sich gegen die Kaiserkrönung an Weihnachten des Jahres 800 gestraubt hat oder nicht (vgl. zur grundsätzlichen Problematik: Hardtwig 1998a, S. 252 f.).

Aber dies ist nur eine erste Sicht auf die Arbeit des Historikers. Tatbestände kann auch der Historiker nur erheben, wenn er „Tatbestände“ aufgrund einer bestimmten Idee, oder – moderner formuliert – aufgrund einer Theorie als solche „entdeckt“. Ideen oder Theorien stehen immer *vor* der Verifizierung einer Tatsache, deren Erhebung dann auf der Basis kritischer Methoden im Sinne einer Forschungsheuristik erfolgt. Erst dann erhalten Tatsachen einen spezifischen argumentativen Stellenwert oder auch nicht. So ist es ja durchaus denkbar, dass aus einem spezifischen Gesamtzusammenhang betrachtet, die erwähnte Episode vom Weihnachtstag 800 aus verschiedenen Gründen irrelevant ist und an der Deutung der karolingischen Geschichte wenig ändert (zum Grundsätzlichen Jäger 1998, S. 736 f.).

Jahrhundertlang war diese Vorgehensweise kein kritisches Thema, da sich das Interesse der Geschichtsschreibung auf einzelne Episoden richtete, die in einer gewissen Beliebigkeit als Beispiele und Vorbilder für ein tugendhaftes Leben dienten. Episoden machen Geschichten, aber noch keinen geschichtlichen Zusammenhang. Als nach dem Zusammenhang aller historischen Episoden gefragt wurde, musste Geschichte und ihr Verständnis ganz neu formuliert werden. Dann ist Geschichte als – unabgeschlossenes – Kontinuum von Ereignissen zu begreifen. Seitdem diese Sicht in der Geschichtswissenschaft dominiert, macht es Sinn, Geschichte als Kollektivsingular zu verwenden. Unter diesen Bedingungen gab und gibt es dann allerdings das neue Problem, die Auswahl der „Gegenstände“, die näher zu erforschen und in einen logischen Zusammenhang zu bringen wären, immer ausführlicher und sinnhafter zu begründen (Jäger 1998, S. 743 f.).

Als ein Beispiel für die Tragweite dieses Arguments sei auf die Historiker des 19. Jahrhunderts verwiesen, die den Staat als hypostasierte Wesenheit in den Mittelpunkt dessen stellten, was „Geschichte“ und ihren sinnhaften Verlauf

ausmache. Konsequenz war, dass Geschichte resp. Geschichtsschreibung vor allem darin bestand, Tatbestände zu verifizieren und Handlungen von Personen zu beschreiben, die an der Entstehung von Staatlichkeit und staatlichen Einrichtungen sowie an deren innerer und äußerer Entfaltung bzw. Behauptung beteiligt waren. Aus dieser Perspektivierung kamen andere geschichtliche Tatbestände erst gar nicht in den Blick, etwa soziale, wirtschaftliche und kulturelle Gegebenheiten. Eine andere, in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten in der deutschen Geschichtswissenschaft einflussreich gewordene Perspektivierung auf die geschichtlichen Abläufe besteht entsprechend darin, die sozioökonomischen Verhältnisse und Veränderungen in den Vordergrund zu stellen, im Wechselspiel zwischen den politischen und kulturellen Prozessen. Natürlich dürfen die sprachlichen und gegenständlichen Überreste bzw. die aus ihnen abgeleiteten Tatbestände nicht als jeweils wohlfeil verwendbare Argumente für vorgefasste „Ideen“ oder Theorien dienen. Vielmehr betonen die Historiker ein, wenn auch kein absolutes Vetorecht der Quellen. Es kommt bekanntlich auch in der Geschichtswissenschaft immer wieder vor, dass ein und dieselbe Quelle, ein und derselbe Tatbestand gegensätzlich interpretiert und in jeweils verschiedenen argumentativen Zielrichtungen verwendet werden kann (Jäger 1998, S. 740 f.).

In der Praxis der Geschichtsschreibung handelt es sich also ebenfalls um ein Ausbalancieren der Herausforderungen, die jeweils neu aufkommende theoretischen Annahmen über den Sinn der Geschichte aufstellen. Von vielen Historikern wird deshalb heute akzeptiert, dass „absolute“ Objektivität und Klarheit über die Vergangenheit nicht erreichbar ist: Das wäre auch das paradoxe Ende aller historischen Forschung. Wissenschaftliche Geschichtsschreibung muss immer versuchen, mit jeweils wechselnden, jeweils wohlbegründeten Perspektivierungen und guten Argumenten die Vielzahl der Deutungsmöglichkeiten zu reduzieren, die sinnvoll möglich sind. Angesichts dieser Sachlage wird sogar dafür plädiert, den Begriff der Objektivität ganz fallen zu lassen (Hockerts 2001, S. 27). Insofern ist Geschichtsschreibung ein offener, un abgeschlossener diskursiver Prozess und können auch die Folgen publikumsorientierter Präsentation nicht einfach mit ein für allemal feststehenden „präzisen Inhalten“ verglichen, als zu einfach, als unzureichend, als falsch festgestellt und damit verworfen werden.

Fraglich ist allerdings, wie die Offenlegung des Standorts und damit der Kontextualisierung der vorgestellten Ergebnisse in die vertrauten Formen der audiovisuellen Geschichtsvermittlung übertragen werden kann. Das ist aber eben gerade kein singuläres Problem der Fernsehmacher. Auch der Historiker unterliegt – wie der Urheber eines audiovisuellen Geschichtswerks – den Notwendigkeiten einer ständigen ästhetischen und semantisch stimmigen Gestaltung dessen, was er als seine „Geschichte“ seinem Publikum nahezubringen beabsichtigt.

Dabei ist es schon lange Wissen der Profession der Historiker, dass nicht alles, was der Historiker in seiner Darstellung aufführt, auf „glasharter“ Tatsachenermittlung beruhen kann, – das betonten schon Theoretiker des frühen 19. Jahrhunderts wie Droysen. Angesichts eines Geschichtsbegriffs, der den Verlauf der Ereignisse als ununterbrochenes Kontinuum konstruiert, kann ein „Ausschnitt“ von „Tatsachen“ nur dann vorgestellt, erzählt werden, wenn er auf der Fiktion eines definitiven Anfangs und eines definitiven Endes beruht, wenn er den damit verbundenen Eindruck einer genetischen Entwicklung mit der Illusion einer vollständigen Schilderung absichert, und wenn er alles in allem den Anspruch erhebt, Objektivität zu vermitteln (Wolfrum 2003, S. 37 f.). Mit anderen Worten: Jede historische Perspektive, die einen Ausschnitt notwendig als Schnitt aus einem großen Zusammenhang darstellt, bedient sich fiktionaler Muster der Argumentation und Darstellung.

Es gibt auch noch andere systematische Erfordernisse, sich bei der historischen Darstellung der Fiktion zu bedienen: Aus zahlreichen Gründen – und das gilt eher für weiter zurückliegende Epochen, jedoch auch durchaus für die Zeitgeschichte – lassen sich für eine gewählte darstellende Perspektive keine „Tatsachen“ erheben, weil keine Repräsentanten des Vergangenen dafür zu finden sind, weil keine Quellen vorhanden sind oder weil zu keinem Zeitpunkt der Vergangenheit die Voraussetzungen dafür bestanden, dass „Quellen“ als materiale Medien der Überlieferung überhaupt entstehen konnten. Gespräche ohne Zeugen und ohne Zeugnisbeleg sind historisch unsichtbar, selbst wenn eine gewisse Plausibilität besteht, dass sie stattgefunden haben, weil man bestimmte Folgeereignisse dann besser erklären könnte. In einer Kette von Argumenten des Historikers fehlen deshalb nur zu oft die „Tatsachen“. In diesem Fall wird der Historiker auf der Basis dessen, was ihm bekannt ist, seine Fantasie bemühen müssen (so schon Wilhelm von Humboldt) und mit Hilfe von Annahmen und Unterstellungen den Zusammenhang vollständiger „ausmalen“ (Hardtwig 1998, S. 172). Wenn er dieses Vorgehen deutlich macht, verstößt er in der Regel nicht gegen die Konventionen seiner scientific community. Da dem so ist, kann aus geschichtstheoretischer Sicht nicht von vornherein und schon gar nicht grundsätzlich kritisiert werden, dass auch in audiovisuellen Darstellungen von Geschichte, in dokumentarischen Formen, Fiktion eingeschlossen ist. Warum also, so ist an viele fernsehkritische Historiker zurückzufragen, sollte Fiktion und Fiktionalisierung nicht – vor allem wenn sie als solche erkennbar ist, aus „ästhetischen“ Gründen in die Darstellung von Geschichte im Fernsehen einbezogen werden? Warum sollten Fernsehmacher darauf verzichten, durch Geschichte Spannung zu erzeugen, den Zuschauer zu fesseln, in Spielszenen einen Ereigniszusammenhang verständlicher zu machen? Auf der Ebene der Darstellungsweisen und -formen, die für das Erzählen der Historie benutzt werden können, liegen jedenfalls die Probleme zwischen wissenschaftlicher und medialer Geschichtsdarstellung nicht.

Wie im wissenschaftlichen historiographischen Diskurs trägt auch der historiographische Fernsehjournalismus bei Geschichtsdokumentationen seine „Botschaft“, seinen Sinn, seine Zusammenschau der Ereignisse immer noch durch den sprachlichen Kommentar vor, der je nach Regieeinfall und ästhetischen Ansprüchen auf mehrere Rollen (Voice-over-Kommentar, Experte, Zeitzeuge usw.) verteilt vorkommt. Er – der Kommentator – ist es, der Einzelereignisse und Tatbestände beschreibt, deutet, interpretiert und vor allem: In einen sinnvollen Gesamtzusammenhang stellt. Zweifellos unterliegt diese „Botschaft“ – wie alle Aussagen zur Vergangenheit – bestimmten Einschränkungen und medienspezifischen Anforderungen. Die fernsehspezifischen Darstellungsmuster sollen daher im Folgenden ausführlicher dargestellt und in Bezug auf die Folgen für die „inhaltliche Präzision“ bewertet werden.

Eine nicht zu unterschätzende Beschränkung der Präzision kann nun dadurch eintreten, dass ganz allgemein die Darstellung angesichts der zeitlichen Formatierung stark verkürzt und angesichts des adressierten breiten Zuschauerkreises notwendigerweise sprachlich vereinfacht wird. Unter der Voraussetzung, dass eigentlich dem unkundigen Zuschauer die Sachverhalte genauer und ausführlicher erläutert werden müssten, ist je nach Sujet und Zeitfenster einer Sendung dazu kaum die Zeit gegeben: in der Regel sind solche Kommentare bemessen auf ca. 15 bis 20 (DIN-A4-)Seiten sprachlicher Kommentare und/oder Zeitzeugenberichte. Exemplarische detaillierte Einzeluntersuchungen von Kommentaren, die Aufschluss darüber gäben, ob und wenn ja, nach welchen spezifischen Mustern auf dem Weg vom Idealtypus zur Praxis verkürzt wird, sind jedoch nicht vorhanden. Gerade in Hinblick auf die Etikettierung der überkommenen Formen als „Erklärfernsehen“ (Fischer 2004, S. 518) wären gerade Untersuchungen der Textbasis von Voice-over-Komentaren älterer Fernsehdokumentationen hilfreich. So erst wäre genauer zu erfahren, inwieweit die Texte etwa nur schlicht erzählend vorgehen, möglicherweise komplexere narrative Muster verwenden und je nachdem auch diskursive und analytische Elemente integrieren, wie sie von Historikern eingefordert werden (Hardtwig 1988, S. 240).

Stellvertretend für andere Beschränkungen bei der Verarbeitung des historischen Stoffes – die angesichts der Zeitvorgaben des Mediums erforderlich sind – können der Umgang mit *einem* Auswahlprinzip und seinen Konsequenzen an einem verbreiteten und sehr beliebten dramaturgischen Hilfsmittel studiert werden. Es verbindet in bewährter Manier den Effekt der Aufmerksamkeitssicherung und vor allem Zuschauerbindung an den gerade laufenden Beitrag mit der Stoffreduktion. Gemeint ist die Präsentationsform, die sich konzentriert auf die Darstellung von Personen, deren „stellvertretendes“ Denken und Handeln in der historischen Situation im Wesentlichen den Ablauf der Ereignisse erklärt.

Auch ohne genaue programmstatistische Analysen darüber, in welchem Umfang auch vor dem im Projekt untersuchten Zeitraum – also vor 1995 – Fernsehdokumentationen den Zugriff auf Personen bevorzugten, lassen vorhandene Auflistungen (bis 1967 etwa Feil 1974) vermuten, dass auch – wie an den Beispielen aus der Anfangszeit belegt – der personalisierende Zugriff auf die Vergangenheit im Geschichtsfernsehen immer schon sehr beliebt war.

Damit knüpft die Geschichtsdokumentation im Fernsehen an eine Tradition sowohl wissenschaftlicher wie populärer Geschichtsvermittlung an, an die biographische Methode. Diese Methode orientiert sich an der ihr zugrunde liegenden Logik von Geschichte gemäß an den „Männern, die Geschichte machen“ (Frauen taten dies eher seltener, so zumindest die Wahrnehmung der Geschichtsschreibung). Damit ist jedoch nicht zwingend ein autoritäres und deterministisches Geschichtsbild verbunden, weil es auch die „kleinen“ Männer und Frauen sein können, die als Agenten der Geschichte vorgestellt werden. Es müssen mit diesem Zugriff nicht notwendig nur die „großen“ Männer gemeint sein.

Wichtiger als der legitimatorische Bezug auf das historiographische Vorbild sind in dem Zusammenhang erhebliche mediendramaturgische Vorteile, die eine Konzentration auf das Handeln bzw. die Schicksale von Personen für die Geschichtsdarstellung im Fernsehen bietet. Sie ermöglicht es den Zuschauern, sich mit den handlungsführenden oder auch vom Gang der Ereignisse betroffenen, auf jeden Fall im Vordergrund stehenden konkreten Personen, mit den hochgestellten wie – was durchaus auch geschieht – mit den Einzelschicksalen von Untertanen und Bürgern zu identifizieren. Schicksale, in denen sich das jeweilige übergreifende Thema spiegelt, der jeweilige Ereigniszusammenhang zu einem Handlungsknoten wird, fördern das Verständnis und die Bindung an das präsentierte Programm.

Zweitens kann bei der Zuspitzung der Darstellung auf eine oder mehrere Personen ein erzählender roter Faden entwickelt werden, an dem sich der Zuschauer orientiert, auch wenn er sich in Details verloren glaubt. Ein solcher roter Faden qua Personalisierung ist in seinem dramaturgischen Aufbau vom Zuschauer leichter zu verfolgen als ein Sinn vermittelnder „Kommentar“, der nur gehört, aber nicht nachgelesen werden kann. Die Darstellung struktureller Beziehungen von Staat, Gesellschaft und Wirtschaft, die Veranschaulichung von sozialen und ökonomischen Umständen, die selbst wieder nur als Konzepte oder Mentalitäten greifbar sind, sind ohne Personalisierung sehr viel mühsamer zu verstehen und zu „verarbeiten“, weil ihnen die Komplexitätsreduktion fehlt, die durch die Personalisierung historischer Ereignisse – zumindest vordergründig – schon erreicht scheint. Drittens kommt hinzu, dass sich Strukturen und Umstände nur mit Mühe, partiell überhaupt nicht, bebildern lassen: Vielfach handelt es sich um abstrakte Begriffskonstruktionen der Historiker, die sich einer Visualisierung fast prinzipiell entziehen. Das ist übrigens ein Problem, mit dem auch die aktuelle politische Berichterstattung zu kämpfen hat

(als Problemaufriss immer noch Wember 1976). Viertens ist darauf hinzuweisen, dass der „Bildervorrat“ aus den vergangenen Jahrhunderten gleichfalls auf Personen konzentriert ist, das resultiert in erster Linie aus den Umständen und Anlässen der Entstehung bildlicher Darstellungen (die allemal erst zu rekonstruieren wären) und nicht aus einer kruden Planung oder gar Verschwörung, Geschichte durch Individualisierung zu privatisieren und zu trivialisieren. Insofern birgt die personalisierende Perspektive auf die Vergangenheit für die Fernsehdokumentation erhebliche Vorteile, die – wie immer – auch erhebliche Diskussionen und Probleme inkludieren.

Wird die personalisierende Perspektive zum alles beherrschenden Gestaltungs- und Darstellungsprinzip, also zur bloßen Geschichtspolitik im Habermas'schen Sinne, und werden auch nicht die pluralen Möglichkeiten einer Geschichtssendung genutzt, um die Differenz von Deutungen und Ereignissen in den unterschiedlichen Zugangs- und Sichtweisen der Zeitzeugen zu verankern, dann muss ein solches Angebot im Sinne einer um konsensuelle Objektivität bemühten Geschichtsbetrachtung als Fehlentwicklung betrachtet und kritisiert werden. Wenn eine solche Brechung auf die kontingente Perspektivität der Wahrnehmung und Schilderung historischer Ereignisse durch Zeitzeugen unterbleibt, dann wird – subkutan – eine einseitige Interpretation des Geschichtsprozesses propagiert. Einseitig ist diese Interpretation dann deshalb, weil sie den Verlauf eines historisch interessierenden Ereignisses, seine Wendungen und Kehren auf die „Kausalitäten“ des intentionalen Handelns von Akteuren zurückführt. Sie suggeriert damit eine „Geschlossenheit und Überschaubarkeit“ des Ablaufs der geschichtlichen Ereignisse, die eine „Verfälschung der vergangenen Wirklichkeit“ darstellt (Hardtwig 1988, 235 f. und 240).

Kommen Umstände und Strukturen nicht oder nur in geringem Umfang zur Sprache, werden Handlungsbedingungen und -beschränkungen nicht erwähnt, nicht wenigstens die Möglichkeit erörtert, ob und inwiefern überpersönliche Voraussetzungen, deren sich die Akteure nicht bewusst sind, die Verläufe bestimmen, kann dies im Sinne einer Ethik „inhaltlicher Präzision und Angemessenheit“ nicht hingenommen werden. Zwar sind sich im Einzelnen die Historiker nicht einig über das Detail des Zusammenwirkens von intentionalen Handlungen einzelner Akteure in der Geschichts-Arena und unpersönlichen, überpersönlichen Verhältnissen und Strukturen, die dazu gehören, damit in dieser Arena Geschichte passiert und nicht nur privates Leben. Von Ausnahmen abgesehen geht man heute nach den scharfen Auseinandersetzungen der 70/80er Jahre ziemlich einmütig davon aus, dass beide Aspekte – der der Lebenswelt und der des Systems – immer zusammen gesehen werden müssen (Hockerts 2002, S. 29).

Eine einseitige Sichtweise – und Vergleichbares gilt auch für andere Perspektivierungen – wäre im Übrigen noch in einer Fernsehsendung hinnehmbar,

die nicht unter so hohen Explikationsanforderungen steht wie eine historiographische Textpublikation, wenn der eingenommene Standpunkt zumindest offen gelegt und in seiner Einseitigkeit erkennbar würde. Wo ein spezifischer Blick auf die Geschichte gerichtet wird, muss deutlich gemacht werden, dass auch nur eine spezifische Deutung der Geschichte erfolgen kann. Denn für Historiker ist es eine ganz zentrale Forderung ethischer Argumentation und moralischer Rechtfertigung ihrer Geschichtsdeutung, dass die „Offenheit der Geschichtskonstruktion [...] transportiert“ wird und kein „autoritatives Bild, wie es wirklich war“ (Bösch 1999, S.219). Darin unterscheiden sich weder ältere noch die Geschichtsdokumentationen, die gegenwärtig in der Regel mit der Autorität eines endgültigen, weil nicht hinterfragten Wahrheitsanspruch auftreten. Das muss als Maxime auch für die Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen gelten, denn in der moralischen Verantwortung für den Konstruktionsprozess zur Geschichte sind sich der wissenschaftliche Historiker, der ein Fachpublikum anspricht, und der journalistische Historiker, der ein Fernsehpublikum anspricht, hinreichend ähnlich: dass die Konstruktivität des geschichtlichen Blicks erkennbar ist, und dass diese Konstruktivität, dem Dispositiv des jeweiligen Mediums entsprechend, auch dargestellt wird.

In früheren Jahrzehnten, als das Fernsehen nur öffentlich-rechtlich organisiert war, war aus Gründen der üblichen und eingefahrenen Präsentationsroutinen eine Reflexion des eigenen Standorts in Geschichtsdokumentationen ausgeschlossen, erst recht scheint dies allerdings im Zeitalter verschärfter Medienkonkurrenz der Fall zu sein. Bisher stehen offensichtlich keine nach heutigen Erfordernissen und ästhetischen Präsentationskonzepten mediendramaturgisch „unschädlichen“ Mittel zur Verfügung, dies dennoch zu ermöglichen (Bösch 1999, S. 220; Borries 2001, S. 223). Nimmt man die Kurzformel ernst, dass „Aufklärung Quote benötige“, dann benötigt sie aber auch Momente der Reflexion und Distanzierung. Momente einer solchen Verlangsamung und Distanzierung könnten, auch angesichts der auch als „Überwältigungsdramaturgie“ (Zimmermann 2000, S. 60) bezeichneten Präsentationsformen der ZDF-Sendungen zur Zeitgeschichte, einen Beitrag dazu leisten, was im landläufigen Verständnis als „Aufklärung“ bezeichnet wird. Wer sich einer solchen moralischen Forderung aus welchen Gründen auch immer verweigert, entscheidet sich dazu, das Marktmodell der Reichweite allein zum Maßstab zu machen, nach dem Geschichtsbilder in unserer Gesellschaft verkauft werden sollen. Wer sich einer solchen moralischen Forderung verweigert, verabschiedet sich von der kulturellen Codierung seines Geschichtsbildes, gleichgültig, was im Einzelnen an „Geschichte“ beim Zuschauer zufällig „hängen“ bleibt.

Im Übrigen ist darauf hingewiesen worden, dass die personalisierende Betrachtung im Einzelfall nicht ohne weitreichende geschichtspolitische Brisanz ist. Eine auf (insbesondere Führungs-)Personen konzentrierte Interpretation des Nationalsozialismus zum Beispiel leistet zweifellos nach diesem kritischen

Verständnis einer Interpretation der nationalsozialistischen Ära, ihrer Vorgeschichte und ihrer Nachwirkungen Vorschub, die die Verantwortung für die Verbrechen des „Dritten Reiches“ dem Führer und allenfalls einer eng umgrenzten Clique von ihm ergebenden Gefolgsleuten zuschreibt. Die deutsche Bevölkerung scheint in dieser Perspektive bloßes Opfer der Diktatur; es wird dann darauf verzichtet, den „völkischen“ Beitrag am Zustandekommen der Terrorherrschaft zu erklären (vgl. Aly 2005). Es wird dann auch darauf verzichtet, Mitwirkung und Versagen des Volkes anzusprechen, das zumindest darin bestand, die Nationalsozialisten an die Macht gebracht zu haben. In einer solchen aufs Führungspersonal konzentrierten Darstellung der Macht kommt ebenfalls nicht zu Sprache, dass ein viel größerer Personenkreis als der im Zentrum der zahlreichen Serien von „Hitlers Helfern“ stehende innere Kreis an den monströsen Verbrechen beteiligt war (Bösch 1999, S. 219 ff.).

In gewisser Weise nehmen Zeitzeugen eine Zwitterstellung zwischen der sprachlichen und der bildlichen Ebene ein. Auch wenn das, was Zeitzeugen zu sagen haben, für den argumentativen Duktus der jeweiligen Produktion den Vorrang hat, so wird neben der Form und dem Inhalt der Erzählung auch das äußere Erscheinungsbild die Wahrnehmung ihres Zeugnisses beeinflussen (Fischer 2004, S. 522 f.). Was die Zeitzeugen zur Geschichtserzählung jeweils beibringen, kann sehr unterschiedlich sein. Sie können unabhängig von ihren persönlichen Erfahrungen und dann häufig in sehr allgemeinen Begriffen und Hinweisen über das berichten, was in jedem Geschichtsbuch nachzulesen ist. Aber selbst, wenn der Miterlebende auch über allgemeinere Sachverhalte spricht, erhält das Mitgeteilte für den Zuschauer ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit und Authentizität (Bösch 1999, S. 214). Es ist sogar die These aufgestellt worden, dass die Zeitzeugenaussage inzwischen das Authentizitätsversprechen der Archivbilder zu ersetzen beginne (Keilbach 2002, S. 113). Diese These wird insbesondere dann bestätigt, wenn an die Stelle von Bildern nur noch die persönliche Betroffenheit durch Geschichte mitgeteilt wird.

Wenn dem so ist, und wenn Zeitzeugen nicht einfach nur in die Rolle des Kommentators schlüpfen, dann ist es umso wichtiger, auch die Zeitzeugenaussagen zu kontextualisieren. Mit anderen Worten: Da Zeitzeugen der Sache nach einen moralischen Rechtfertigungsdiskurs führen, muss ein Zuschauer immer wissen, wie er diesen Diskurs einzuordnen und zu verstehen hat, um sich selbst über die Logik dieses Rechtfertigungsdiskurses zu stellen. D. h. die aussagenden Personen sind selbst näher zu charakterisieren, ihre Nähe zum geschilderten Ereignis und auch der Zeitpunkt und die Umstände des Gesprächs sind kenntlich zu machen, um so erst dem Zuschauer die Chance einzuräumen, sich möglicherweise auch von der in dem Beitrag eingenommenen Perspektive zu distanzieren (Bösch 1999, S. 214 f.). So stiften in der Goebbels-Dokumentation (SWR 2004) zwei nicht in ihrer lebensweltlichen Beziehung zu Goebbels und in ihrer Nähe zu ihm „erklärte“ Zeitzeugen, mit je unterschiedlicher, auf

jeden Fall aber positiver Einstellung zum rheinischen Propagandisten des Totalen Krieges, beträchtliche Verwirrung beim Betrachter, weil man nicht beurteilen kann, warum und relativ zu welchen Erfahrungen diese Zeitzeugen Goebbels einschätzen. Indem Zeitzeugenaussagen aus ihrem Zusammenhang herausgelöst werden, wird die Präsentation von Geschichte manipulativ. Indem der – unter Umständen notwendig zu kennende – gesamte biographische Hintergrund ausgeklammert bleibt, der einem Betrachter hilft, Motive für die Äußerungen von Zeitzeugen zu verstehen, wird die Präsentation von Geschichte manipulativ. Indem so unklar bleibt, wie und aus welchen Gründen bestimmte Aussagen eines Zeugen gemacht werden, jetzt und hier, können solche fehlenden Informationen einen Zeitzeugen schließlich vom Täter zum Opfer stilisieren (Keilbach 2003, S. 305 f.).

Es ist nicht so ohne Weiteres möglich, Maßstäbe dafür zu entwickeln, Bilder in Fernsehdokumentationen historiographisch objektiv und präzise einzusetzen. Trotz der seit einigen Jahren intensivierten Auseinandersetzung der Geschichtswissenschaft mit historischen Bildern konzentrieren sich diese Diskussionen auf das „Bild als Quelle“ (Jäger 2000, Burke 2003). Diese Diskussion wird nicht immer den Anforderungen gerecht, das Bild als vieldeutiges und oft unbestimmtes Zeichen bzw. Zeichensystem zu verstehen und zu bestimmen. Das Nachdenken über die Bilder in der Historiographie setzt zudem zu einem Zeitpunkt ein, wo das historiographische Argumentieren mit Bildern fast völlig verschwunden ist (Knoch 2004). In diese Situation passt, dass sogar in der nicht geringen wissenschaftlichen Literatur zum Dokumentarfilm und seiner Geschichte eingehendere Untersuchungen dazu fehlen, auf welche Weise historisches Foto- und Filmmaterial in den Geschichtsdokumentationen eingesetzt wurde, wird und werden soll (Steinle 2005).

Insofern werden hier nur unter Vorbehalt Thesen zur historiographischen „Funktion“ der Bilder in historischen Fernsehdokumentationen formuliert. Diese Thesen gehen aus von einem knappen historischen Rückblick und kritischen Beobachtungen zum Bildergebrauch insbesondere in zeitgeschichtlichen Dokumentationen zum Nationalsozialismus (Keilbach 2002, Keilbach 2004, Wiedenmann 2004, Heer 2004). Die Diskussion in der Fachliteratur macht deutlich, dass Ansprüche an inhaltliche Präzision und Objektivität beim Gebrauch der Bilder in Geschichtsdokumentationen unter den gegenwärtigen Bedingungen nur bedingt sinnvoll behandelt werden können.

Es ist keine originelle Feststellung, dass auch die Bilder und Filmsequenzen in Geschichtsdarstellungen nur selten oder nie kontextualisiert werden, dass also kaum jemals erklärt wird, wie der genaue mediale Ort der Entstehung und Verwendung eines Bildes ist, wer es aus welcher Absicht mit welchen Mitteln hergestellt hat, wodurch sich dieses Bild von anderen unterscheidet, oder auch nicht, usw. Auf der Sinn vermittelnden Sprachebene, dem Kommentar, wird in der Regel dem Zuschauer kein Angebot gemacht, das herbeifliegende Bild-

material mehr denn nur als visuelle Beigabe und Ornament zu verstehen. Mit dem Kommentar sind die Bilder normalerweise nur in lockerer Weise in Verbindung zu bringen. Obwohl die Bilder doch eigentlich im Zentrum einer visualisierenden Geschichtsvermittlung stehen müssten, deutet der Kommentar in der Regel die „korrespondierenden“ Bilder nicht und empfiehlt den Zuschauern auch nicht, sie in ihrem „Eigenwert“ näher zu beobachten und zu berücksichtigen (Borries 2001, S. 221; Bösch 1999, S. 212 f.). Das hat nicht unerhebliche Folgen für die Rezeption. Dieser systematische Mangel im Umgang mit den Bildern der Geschichte ist vermutlich Ursache dafür, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers und seine Kompetenz geschwächt werden, verbale *und* optische Informationen gleichzeitig zu verarbeiten. Dieser Verzicht auf eine medienkritische Kontextualisierung von Bildern in Geschichtssendungen des Fernsehens ist Ausdruck eines kulturellen Verlustes. Verloren gegangen ist nämlich die Fähigkeit, im visuellen Medium Fernsehen selbstreflexiv die Spur der Bilder anschaulich und sichtbar zu machen, eine Spur die man braucht, um „Geschichte“ in Bildern zu einem Geschichtsbild fügen zu können.

Als das Fernsehen Ende der 50er Jahre begann, sich jenseits von Spielfilmen mit historischen Sujets und intensiver der direkten Vermittlung von Geschichte zuzuwenden, waren die tatsächlich vorhandenen Ansätze in der Historiographie längst verschüttet, Text und Bild bei der Vermittlung von Geschichte miteinander zu verbinden und dabei Bilder nicht nur weitgehend illustrativ zu verwenden, sondern in den argumentativen Zusammenhang des Textes zu integrieren (Österle 2004, Knoch 2005). Kein Wunder, dass sich auch das optische Medium selbst in Bezug auf den Einsatz von Bildern wenig innovativ verhielt. Stattdessen schrieb sich die Gattungsgeschichte der Geschichtsdarstellung erst einmal fort, nämlich als Praxis aus der Gutenberg-Galaxie. Das Modell war, Text und Bild wie im Buch zusammenzuführen, indem der gesprochene historiographische Text durch Illustrationen ergänzt wurde. Dieses Modell wurde angewandt, egal ob sich das Sujet einer Dokumentation *vor* der Entwicklung von Fotografie und Film ereignet hat oder danach, ob also Bilder zur Verfügung standen oder nicht. Nur hin und wieder wird in solchen Dokumentationen direkt Bezug auf die Bilder genommen, wenn sie als originärer Beleg herangezogen werden können, etwa wenn eine zeitgenössische Zeichnung oder ein Gemälde eine nicht mehr vorhandene topographische Situation erläutert.

Bilder bebildern einen Ereigniszusammenhang nie so, als wären sie visuelle Protokolle der gerade geschilderten Umstände. Da gerade das aber „simuliert“ werden sollte, wurden in der Regel für Dokumentationen solche Bilder ausgewählt, die mehr oder weniger eng mit dem im Kommentar Beschriebenen in Zusammenhang gebracht werden können. Für den Zuschauer stellte sich dann regelmäßig die Situation ein, dass ihm eine schnell vorbeiziehende Menge an visuellen Eindrücken zu deren Verarbeitung kaum Zeit ließ. Meist nahm er und wird er immer noch das dargebotene Bildangebot als „Teppich“ wahr-

nehmen, der für seine Rezeption des vorgestellten Sujets nur bedingt von Belang ist.

Spektakuläre Bilder interessieren und beeindrucken. Wenn der Zuschauer aber nicht über den Entstehungszusammenhang der Bilder, über ihre Dokumentengeschichte und über die ihrer Perspektive zugrunde liegende Verwertungsabsicht informiert wird, führen ihn solche Bilder leicht in die Sensationalismus-Falle. Er erliegt dann wie „natürlich“ der Suggestionskraft von Schlüsselbildern (Peter Ludes). Auch wenn solche Bilder in einem engen Zusammenhang mit dem erzählten Ereignis stehen, handelt es sich eben nicht um eine protokollarische Aufzeichnung, sondern immer um eine aus einem spezifischen kommunikativen und medialen Zusammenhang heraus erstellte Visualisierung eines „Vorgangs“. Der Entstehungs- und Verwertungszusammenhang der Medienbilder wirkt sich immer und meist unmittelbar auf die eingenommene Perspektive und die Tendenzen der „Aussage“ von Bildern aus. Das galt und gilt schon immer für Zeichnung und Malerei, das gilt trivialerweise auch für fotografierte Bilder und Bildfolgen in Filmen. Erst wenn dieser Kontext bekannt ist, kann das Bild angemessen interpretiert, eingeordnet, verstanden werden.

Allerdings, würde sich eine Fernsehdokumentation uneingeschränkt auf Kontextualisierungen dieser Art einlassen, müsste der Erzählfluss ständig mit kürzeren oder längeren Ausführungen über die verwendeten Bilder und Bildsequenzen unterbrochen werden. Es bedarf keiner großen Fantasie sich vorzustellen, dass es in einem TV-Beitrag von beschränkter Sendezeit dann normalerweise nicht mehr zu einer konzisen Beschreibung der Ereignisse selbst käme. Ein solcher Sendebetrag würde vielmehr zu einem mediengeschichtlichen Essay mutieren, der sich im Wesentlichen mit den Besonderheiten der bildlichen Überlieferung zu diesem Thema beschäftigte bzw. dieses im Spiegel der vorhandenen Bilder präsentierte. Das kann nicht der übliche Weg der geschichtlichen Darstellung im Fernsehen sein, auch wenn es von solchen Sendungen viel zu wenige gibt. Historiker und Medienwissenschaftler haben die Kontextualisierung der Bilder in den Geschichtsdokumentation immer wieder eingefordert und auf einem sensibleren Umgang mit den Bilder bestanden, bei möglichen Vorbildern dann jedoch auf derart herausragende Produktionen verwiesen – z. B. auf „Shoah“ von Claude Lanzmann –, die soweit abseits des derzeitigen geschichtsdokumentarischen Mainstreams liegen, dass sie nicht als Paradigmen in den redaktionellen Fachkreisen ernsthaft diskutiert werden können.

Medienkritisch betrachtet ist die Praxis, den eingesetzten Bilderfundus nicht zu kontextualisieren, darüber hinaus Ursache für eine gewisse Willkür. Beim Umgang mit dem visuellen Materialien führt dies in Dokumentationen aus der „vorfilmischen“ Zeit nämlich oft zu einem Potpourri an beliebigen Abbildungen, dann spielt es häufig keine Rolle, aus welcher Zeit die Malerei, die Lithographie, die Zeichnung usw. stammt. Die Hauptsache ist vielmehr, das

Bild trägt die Aura des Historischen. Es wird dann weder erklärt, dass wir beispielsweise bei einem Sujet aus dem Mittelalter nur auf Personendarstellungen rekurrieren können, die mit lebensnahen Porträts nichts zu tun haben, noch, dass wir deshalb auch keine Rückschlüsse auf individuelle Physiognomien vornehmen dürfen. Genauso problematisch ist die kommentarlose Verwendung des Historienbildes aus dem 19. Jahrhundert, das mehr über die damalige, etwa romantisierende Sicht der Zustände Auskunft gibt als eine Information über den abgebildeten Zeitraum zu vermitteln. Wenig hilfreich ist auch das Einschneiden von (Spiel-)Filmausschnitten, denn auch diese müssen kontextualisiert werden. Zwar weiß der Zuschauer mit Hilfe seiner Medienkompetenz, dass es sich dabei um Fiktion und eine Nachbildung aus der Gegenwart handelt, doch welche Differenzen bei einem Sujet aus dem Mittelalter zwischen „Alexander Newskij“ und einer Produktion zu einem vergleichbaren Sujet aus der Gegenwart liegen, muss nicht zum Allgemeinwissen gezählt werden.

Auf die Rezeptionskonsequenzen, die eintreten, wenn kontextualisierende Erläuterungen fehlen, wenn Ausschnitte aus NS-Wochenschauen und Dokumentarfilmen gezeigt werden, ist schon oft hingewiesen worden. Die den Bildsequenzen eingeschriebenen propagandistischen Absichten vermitteln ein falsches „Bild“ von der Wirklichkeit im NS-Staat. Dieser Staat wirkt zum Beispiel bei Aufmärschen und Umzügen durchaus chaotisch, wenn man nicht – wie üblich – die idealisierenden Aufnahmen von Leni Riefenstahl heranzieht. Es bedarf eines speziellen Vorwissens über das „Dritte Reich“, um die in „Triumph des Willens“ vorgestellte, brillant inszenierte und visualisierte nahtlose Übereinstimmung zwischen Führer und Volk nicht für bare Münze zu nehmen. Solche NS-Produktionen erzielen – unkommentiert und nicht kontextualisiert – durchaus noch heute ihre suggestive Wirkung. Das gilt vermutlich für Sequenzen aus dem Parteitagfilm Riefenstahls ebenso wie, in „Mein Kampf“ von Erwin Leiser, für die dynamischen Aufnahmen aus angreifenden „Stuka“-Bombern.

Die Praxis der Geschichtsdokumentation trägt mit dazu bei, dass bei dem bedingt referentiellen Bildergebrauch sich die Bilder und Bildsequenzen selbstständigen, vom historischen Ereigniszusammenhang lösen und zu Symbolbildern und Ikonen des Medienzeitalters werden (Viehoff 2005a). Das gilt selbst für zahlreiche Aufnahmen von KZ-Häftlingen als den „Ikonen der Vernichtung“, aufgenommen in den Baracken des Konzentrationslagers Auschwitz nach der Befreiung (Wiedenmann 2004). Die ursprüngliche Aussageabsicht des angesichts eines Gewehrlaufs mit erhobenen Armen sich ängstlich ergebenden kleinen Jungen im Warschauer Ghetto bestand darin, die Leistungen der SS bei der Niederschlagung des Ghetto-Aufstands zu dokumentieren. Daraus wurde eine – gewiss eindrucksvolle – zeitlose Ikone für die Grausamkeit und Inhumanität des NS-Regimes. Aber zu diesem Bild gehört auch das Wissen

um die ihm eingeschriebene eindeutige Täterperspektive und das Wissen darum, wie der Gebrauch dieses Fotos erst die heute wahrgenommene Opferperspektive ermöglicht hat (Hannig 1989, S. 12 ff.).

Um es zusammenzufassen: Angesichts der geringen Referentialität der authentischen Bilder in historischen Dokumentationen kann über historiographische Objektivitätsansprüche an das jeweils gezeigte Material kaum sinnvoll gesprochen und diskutiert werden. Der parallel zu diesen Beobachtungen anhaltende Streit um die Legitimität des gezielten Einsatzes von Spielszenen in Dokumentationen kann angesichts dieser Sachlage nur unverständlich bleiben. Wenn es eingespielte und kaum mehr auffallende Praxis der Geschichtsdokumentation resp. ihrer Macher ist, dokumentarische Bilder relativ beliebig einzusetzen, dann ist die Grenze zu rekonstruktiven Spielfilmhandlungen allemal unscharf. Wenn es Praxis ist, dass Fotografien, deren Verwendung sich vom Ereigniszusammenhang der ursprünglichen Bildentstehung und möglicherweise auch -verbreitung gelöst hat, nur noch auf der visuellen Ebene einen beliebig einsetzbaren bildlichen Repräsentanten darstellen, dann können auch nachgespielte reale oder fiktive Handlungen in Geschichtssendungen mit guten Gründen eingefügt werden. Werden solche Handlungszusammenhänge sorgfältig gestaltet, ist die Nähe zum geschilderten Ereignis größer als die einer sonst beliebig eingesetzten Aufnahme oder Filmsequenz, wenn sie nach den – möglicherweise vorhandenen oder eingesammelten – Quellen gestaltet ist. Unter Umständen kann die sorgfältig auf Basis verlässlicher schriftlicher Zeugnisse erstellte und nachgespielte Szene besser über den historischen Zusammenhang „informieren“ als irgendeine Kompilation. Wie erwähnt besteht ja gerade die Aufgabe der Geschichtsschreibung darin, mit Fantasie das für eine zusammenhängende Interpretation Fehlende zu ergänzen. Insofern ist über die Schlagzeile in der Medienbeilage von LE MONDE zu reflektieren, wo angesichts des Fehlens von Bildern bei einem brutalen Polizeieinsatz gegen algerische Demonstranten festgestellt wurde: „La fiction nous explique la réalité.“ (LE MONDE). Aus historiographischer Sicht kann und muss also ernsthaft über die Legitimität der fiktionalen Spielszenen in dokumentarischen Fernsehsendungen nachgedacht werden. Den wissenschaftlichen Historiographen muss das allemal leicht fallen, denn die narrative Durchdringung von Ereignissen in geschichtlichen Handbüchern bietet da schon hinreichende Anknüpfungspunkte.

Es war und ist ein Problem vor allem der zeitgeschichtlichen Dokumentation, dass sie als geschlossene Einheit daherkommt, als auktorialer Vermittler historischer Wahrheit. Sie legt dann ihre Perspektive nicht offen, sie kontextualisiert dann nicht die benutzten Bilder, um *ein* bestimmtes Geschichtsbild zu entwerfen, sondern nur ein *beliebiges*.

4 Methodische Orientierungen und methodisches Vorgehen

4.1 Operationalisierung

Die Besonderheit des Mediums Fernsehen, über spezifische Vermittlungsstrategien Anteilnahme und Betroffenheit beim Zuschauer zu erzeugen, gehe, so vermuten viele Historiker, zu Lasten übergeordneter historischer Zusammenhänge und der Genauigkeit geschichtlicher Darstellungen. Kurz, die Kritik ist, dass die Visualisierung von Geschichte negative Effekte auf die inhaltliche Präzision geschichtlicher Darstellungen hat. Diese Kritik ist zu prüfen.

Ebenfalls zu prüfen ist der zweite kritische Vorbehalt gegenüber historischen Darstellungen im Fernsehen. Die affektive Überformung von Informationsangeboten bzw. deren Durchmischung mit Unterhaltungselementen ist in den letzten Jahren in fast allen Informationsangeboten der Fernsehsender beobachtet worden. Im Zusammenhang der historischen Geschichtsdarstellung im Fernsehen ist dieser Trend als zunehmende Entgrenzung bzw. Mischung von Fakten und Fiktion zu unterhaltenden Zwecken kritisiert worden. Dabei steht die Vermutung im Hintergrund, dass ein solcher Trend die inhaltlichen Aussagen von historischen Dokumentationen negativ beeinflusst.

Es versteht sich von selbst, dass diese Untersuchung nicht als Handlungsanleitung für eine (einzig) „richtige“ Geschichtsdarstellung zu verstehen ist, das wäre ein Missverständnis. Es wird zwar im Folgenden auf empirischer Basis das Für und Wider bestimmter Darstellungsfragen erörtert, und es werden ästhetische und dramaturgische Konzepte analysiert und kritisiert, aber insgesamt kann diese Studie – relativ zu den in den ersten Kapitel dargelegten Positionen – nur tendenziell etwas über Angemessenheit oder Unangemessenheit bestimmter Mittel aussagen.

Die operationale Aufbereitung der LfM-Ausschreibung und der darin enthaltenen konkreten Fragestellung orientiert sich an der Angebotsseite und dem skizzierten Produktionskontext von Geschichtssendungen. Im Ergebnis soll die Studie Aufschluss über Inhalte und Formen dieses Genres und über den Wandel von Genreelementen über einen Zeitraum von zehn Jahren geben.

Auf die detaillierte Operationalisierung des Auftrages soll hier nur kurz eingegangen werden, da dies an den entsprechenden Stellen ausführlicher geschieht. Um zu Aussagen über die programmliche Verortung der historischen Beiträge im Programmfluss der untersuchten Sender zu gelangen, wurden die programmstrukturellen Merkmale der historischen Sendungen erfasst, ebenso ihre jeweilige Produktionscharakteristik. Inhaltliche Variablen zu Themen und Epochen, sowie Fragen der Darstellung und Vermittlung wurden ebenfalls bereits auf der quantitativen Ebene erfasst (vgl. die Beschreibung der Analyse-kategorien/Quantitative Kategorien – Untersuchungsebene 1 im Anhang). Ein weiterer Schwerpunkt der Untersuchung liegt in der Analyse der verwendeten ästhetischen Gestaltungsmittel (vgl. Beschreibung der Analyse-kategorien/Qualitative Kategorien – Untersuchungsebene 2 im Anhang). Sie soll Aufschluss darüber geben, in welchem Umfang und womöglich auch mit welcher Funktion bestimmte ästhetische Gestaltungselemente Eingang in historische Sendungen finden, ob diese eher konventionell gehalten sind oder innovative Tendenzen zeigen, wobei z. B. die Verwendung von Animationen oder szenischen Rekonstruktionen als innovativ bewertet wird. Um Tendenzen zur Unterhaltungs-orientierung der historischen Dokumentation aufzeigen zu können, wird schließlich deren Infotainmentanteil ermittelt (vgl. 5.2.3 Infotainment-Tendenzen). Um mehr über den konkreten Produktionskontext der historischen Sendungen erfahren zu können, wurde ein Workshop als Expertenkolloquium veranstaltet, an dem Historiker und programmverantwortliche Redakteure teilnahmen und gemeinsam über das Segment Geschichte im Fernsehen diskutierten. Dieser Workshop ist in den relevanten Dimensionen der Selektions- und Darstellungs-entscheidungen von Redakteuren ausgewertet und in die Darstellung der Ergebnisse integriert worden (vgl. 5.4.1 Workshop-Dokumentation).

4.2 Methodischer Ansatz

4.2.1 Untersuchungsdesign

Das Projekt „Historische Ereignisse im Fernsehen“ widmet sich der Erforschung des Programmsegments Geschichtsvermittlung im Fernsehen mit dem Ziel, einen systematischen Zusammenhang zwischen dem *Produktionsmilieu*, der thematischen *Angebotsstruktur* und den medienästhetischen *Formen der Präsentation* von historischen Ereignissen im Fernsehen zu modellieren und zu beschreiben. Bisher fehlen gesicherte Untersuchungen über diesen Teil des Fernsehangebots sowie dessen thematische Breite und formale Gestaltung. Da das Genre der historischen Ereignisdarstellung im Fernsehen in den letzten Jahren zumindest in der öffentlichen Aufmerksamkeit und der öffentlichen Diskussion immer mehr Platz eingenommen hat, ist eine der Leitfragen des

Projektes, ob diese überdeutliche Präsenz der Historie auch tatsächlich im Programm der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestrahlten Fernsehprogramme ihre Entsprechung findet.

4.2.1.1 Bestimmung des Untersuchungsgegenstands

Die Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen konkurriert mit der Darstellung historischer Ereignisse durch die Geschichtswissenschaft. Bei der Darstellung von Vergangenheit ist die Geschichtswissenschaft im Rahmen eines hypothetischen Realismus immer der *Faktenreue* verpflichtet. Voraussetzung der Beschreibung von Ereignissen ist demnach, dass diese tatsächlich stattgefunden haben, und zwar unabhängig vom Beobachter. Diese Bindung an empirische *Tatsächlichkeit*, authentifiziert durch Indizien (Quellen und Zeugnisse) und Zeugen ist bestimmendes Kriterium, um innerhalb der Geschichtswissenschaften von einem historischen Ereignis zu reden.

„Die Tatsächlichkeit, die Historizität eines Ereignisses, erfordert einen wirklichen Menschen, der als Handelnder, Duldender oder Beobachter an ihm teilgenommen hat, und eine Begebenheit, die benennbar, lokalisierbar und datierbar ist. Für die Benennung von historischen Ereignissen verwenden wir zwei Kategorien von Prädikatoren. Es sind zum einen Allgemeinbegriffe wie: Krieg, Begegnung, Feuersbrunst, und zum anderen spezifische Indikatoren wie Personennamen, Orts- und Zeitangaben. Erst diese letzteren individualisierbaren ein Ereignis und verleihen der Aussage darüber historische Qualität.“ (Demandt 2003, S. 68)

In den einführenden Abschnitten ist schon diskutiert worden, was unter welchen Bedingungen als ein historisches Ereignis anzusehen ist. Die damit verbundene Diskussion von Ereignis- und Strukturgeschichte, wie sie in den historischen Wissenschaften geführt wird (Lagny 2003, Suter und Hettling 2001), muss deshalb hier nicht weiter rekapituliert werden. Ansatzpunkt des methodischen Vorgehens ist vor diesem Diskussionshintergrund eine nominalistische Definition. Ein „Historisches Ereignis im Fernsehen“ ist hier dann gegeben, wenn festzustellen ist, dass im Titel oder in der Inhaltsangabe einer Fernsehsendung ein expliziter Hinweis auf ein *geschichtliches Ereignis*, auf einen geschichtlichen *Prozess* oder auf eine/mehrere geschichtliche *Person/en* vorkommt/en, und zwar so, dass die jeweilige Fernsehsendung eindeutig als „historisch“ im Fernsehen präsentiert und vermutlich auch rezipiert wird. Die explizite Ankündigung eines Beitrags als historische Sendung verweist eindeutig auf eine intendierte Differenzierung im Programmfluss und eine schnelle Identifizierung einer bestimmten Sendung – hier der historischen – durch den Zuschauer. Eine als „historisch“ spezifisch markierte Sendung wird also nach unserer Annahme aufgrund dieser nominalistischen Markierung auch vom Zuschauer bewusst identifiziert und kann von ihm bewusst aus-

gewählt werden, ob anhand einer Programmzeitschrift oder aufgrund eines allgemeinen Genrewissens beim Zappen. Systematisch wird also davon ausgegangen, dass das Fernsehsystem die Auszeichnung „historische Sendung“ so deutlich macht (immer da, wo es sich um eine historische Sendung handelt), dass die Frage nach dem zugrunde liegenden historischen Ereignis selbst nicht gestellt und auch nicht beantwortet werden muss. Entsprechend und ergänzend zu diesem nominalistischen Selektionsprinzip wurden zudem nur die Beiträge im Fernsehprogramm berücksichtigt, die eine *Mindestdauer* von 15 Minuten¹ hatten.

Nun ist das Fernsehen bekanntlich trotz aller historischen Sendungen ein tagesaktuelles Medium der Information, das Nachrichten über Ereignisse der Welt sortiert und präsentiert. Die „Tagesschau“ zeigt ihrem eigenen Anspruch nach tagesaktuelle Nachrichten. Gleichzeitig ist es aber ohne Zweifel so, dass der von der „Tagesschau“ tagein, tagaus weiter geknüpfte Nachrichtenteppich bestimmte Ereignisse aus dem „weißen Rauschen“ der Ereignisse der Welt herausgreift und so auszeichnet, dass sie in den Mechanismus der Reproduktion von Fernsehnachrichten geraten (vgl. Viehoff 2003). Irgendwann werden auch tagesaktuelle Nachrichten über tagesaktuelle Ereignisse danach zu beurteilen sein, ob die Ereignisse als historische verstanden und bezeichnet werden sollen. Zu diesem grundsätzlichen Problem der Abgrenzung zwischen Ereignissen, die als historisch eingestuft werden, und aktuellen Ereignissen der Zeitgeschichte, hat es im Rahmen empirischer Untersuchungen unterschiedliche Lösungsvorschläge gegeben.

Um die Zeitgeschichte von der Gegenwart zu unterscheiden, geht Quandt (1991) ganz pragmatisch vor. Er bestimmt den Messzeitpunkt seiner Untersuchung und von diesem Augenblick aus geht er fünf Jahre zurück. Das auf diese Weise gewonnene Intervall definiert er als (noch) nicht zur Historie gehörend und schließt es vollständig aus seiner Untersuchung aus. Bodo von Borries (1983) betrachtet Ereignisse, die vor dem Jahr 1969 stattgefunden haben, als historisch. Er gesteht eine gewisse Willkür dieser Einteilung durchaus ein, sieht aber für dieses Problem allemal nur pragmatische Entscheidungsmöglichkeiten, neben rein chronologisch-sequenzierenden eben auch solche, die eine gewisse historische Konstruktrelevanz besitzen (eben 1969 als Schwellenjahr).

Neben solchen Lösungsvorschlägen ist besonders der bei Fischer (2004) zu findende medienbezogene Ansatz interessant. Fischer bezieht sich auf Praktiker aus dem Fernsehen und den Printmedien, die den Ereignisbegriff absteigend nach seinem Neuigkeitswert bis hin zur Geschichte ordnen. Innerhalb der

1 Auf Grund dieser Einschränkung blieben z. B. folgende Sendungen unberücksichtigt: „ZEN – Unterwegs nach Santiago de Compostela“, fünfminütig im BR, und der zehnminütige Film „Das Mädchen, das Stalin geküsst hat“ (BR 26. 11. 1995).

ersten 24 Stunden nach dem Eintreten eines ereignishaften Geschehens ist es eine „Neuigkeit“, eine „story“, nicht (schon) „history“². Mit fortschreitendem Zeithorizont, der zwischen zehn und 15 Tagen nach Eintreten variiert, verliert das Ereignis an aktuellem Nachrichtenwert, damit an spontanem Interesse und Aufmerksamkeit der Zuschauer – und wird zur Geschichte.³ Dieses Problem muss hier nicht grundsätzlich, sondern nur methodisch gelöst werden, deshalb gilt der nominalistische Ansatz zur Bestimmung des Gegenstandsbereichs. Die bei Fischer versammelten Definitionsvorschläge zum Ereignisbegriff haben eine überzeugende Nähe zu den in dieser Studie erhobenen empirischen Daten, so dass ebenfalls davon ausgegangen wird, dass mit fortschreitendem Zeithorizont Ereignisse durch das Fernsehen historisiert werden.

„Die implizite Vorstellung, dass sich Geschichte jederzeit und überall ereignen kann, wird dadurch unterstrichen, dass im Fernsehen heute etwas als Geschichte präsentiert wird, das gestern noch ein aktuelles Ereignis war. Diese neue Form von Geschichtsbewusstsein, die von der medialen Simultaneität geprägt ist, unterscheidet sich grundsätzlich von einem Geschichtsverständnis, das eine ferne Vergangenheit in den Blick nimmt, die es retrospektiv mühsam zu rekonstruieren gilt: [...]“ (Hohenberger und Keilbach 2003, S. 16)

4.2.2 Arbeitsmittel

Basis für die Erhebung historischer Sendungen sind in dieser Studie die *Programmfahrten*⁴ der *Programminformationsdatenbank* im *Deutschen Rundfunkarchiv*⁵ (PIDB). Die Aufnahme der Daten erfolgt rückwärts beginnend mit

2 Lt. der Betreiber des History Channels, zit. nach Fischer (2004).

3 Roger de Weck, Chefredakteur der Schweizer Tageszeitung, und Michael Jeismann, Redakteur bei der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“, zit. nach Fischer (2004).

4 Dieses Vorgehen betreibt auch die GfK (Gesellschaft für Konsumforschung), die von der AGF (Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung) mit der Zuschauerforschung beauftragt ist. Die von der AGF und der GfK gemeinsam durchgeführte Spartencodierung des Vollprogramms erhebt nur formale und keine qualitativen Kriterien der Sendungen mit dem Ziel einer Kombination der Programmangebote mit der Nutzung der Sparten (vgl. Frank und Gerhard 1993). Im Gegensatz dazu erfolgt die Vercodung durch das IFEM-Institut in Köln auf Basis des aufgezeichneten Filmmaterials.

5 Zugang zum Rundfunkarchiv gewährte der MDR Halle im Rahmen einer Projektkooperation. Die Deutsche Mailbox GmbH, Saarlouis (dmb) speichert seit Beginn der 90er Jahre die von den Rundfunkanstalten bereitgestellten Programminformationen in Form von textbasierten Programmfahrten. Das DRA übernimmt seit Mitte der 90er Jahre diese Daten in das ZHD-Fernsehprogramm, eine ZUN-Datenbank. Die aktuellen Informationen werden zwei bis drei Wochen nach Ablauf einer Woche in ZHD eingespeist. Diese Fernsehprogrammdaten bilden, bis Ende des Jahres 2000, das für die Ausstrahlung geplante Programm ab, wie es sich den Programmfahrten entnehmen lässt, die von den Anbietern einige Wochen im Voraus veröffentlicht wurden und enthält keine späteren Programmänderungen. Die ZHD-Fernsehprogrammdaten ab 2001 schließen zusätzlich Änderungen noch vom Ausstrahlungstag selbst mit ein. Abschließend ist jedoch anzumerken, dass die Zuverlässigkeit der Angaben nicht mit der eines Sendeprotokolls über das tatsächliche Sendegeschehen zu vergleichen ist (vgl. Dethlefs und Friebe 2003).

dem Jahr 2003. Ergänzend zu der Arbeit mit der PIDB⁶ ist die Fernsehzeitschrift HÖRZU hinzugezogen worden⁷, weil bei alleinigem Rückgriff auf die PIDB Fehler aufgetreten sind und deshalb Sendungen übersehen werden konnten, die nach dem Selektionskriterium mit zu erfassen waren. Eine ähnliche Erfahrung, jedoch im Zusammenhang mit Zeitschriften, hat auch Klein berichtet:

„Beim Studieren der Programmzeitschriften wurde deutlich, wie verhältnismäßig gering die Zahl der Beiträge ist, die man auf den ersten Blick eindeutig als geschichtliche erkennt. Dabei sei angemerkt, dass sich die Autorin zunächst nur auf die entsprechenden Titel mit den z. T. angefügten Kommentaren verlassen musste. Nicht selten erwies sich der dazugehörige Beitrag auf dem Bildschirm als Überraschung, sei es, dass er der Ankündigung nicht gerecht wurde, oder aber, dass gar mancher ‚ungeschichtliche‘ Titel sich als respektable historische Recherche entfaltete.“ (Klein 1989, S. 64)

Wilke stützt sich in seiner Untersuchung ebenfalls auf die in den Programmzeitschriften enthaltenen Ankündigungen und stellt fest, dass man dabei „nicht immer [...] aufgrund des Titels zuverlässig auf den tatsächlichen Inhalt einer Sendung“ (Wilke 1999, S. 261) schließen kann. Die hier praktizierte, allerdings aufwendigere Vorgehensweise vermeidet diese methodischen Mängel. Durch das parallele Vorgehen ist sichergestellt, dass alle Sendungen, denen im weitesten Sinn eine Vermittlung historischen Wissens zugeschrieben werden kann, Eingang in die Untersuchung finden.

4.2.3 *Probleme der Quellen und der Datenrekonstruktion*

Während der Recherche in der PIDB ist festgestellt worden, dass die Bestände für das Jahr 1995 lückenhaft sind. Für einzelne Sender fehlen zum Teil ganze Wochen, das bedeutet für diese Untersuchung, dass diese Sender nicht dokumentiert sind. Kompensiert wurde der drohende Verlust der Sendungen, indem die Angaben anhand der HÖRZU⁸ ergänzend aufgenommen wurden. Diese

-
- 6 Die Einspeisung in das System erfolgt als formale Überführung der von den Anbietern bereitgestellten Programminformationen in Textform in ein Datenbankformat, ohne Normierungen und Ergänzungen. An diesem Punkt stellt sich dann auch die Frage nach der Qualität und Güte der Daten. „Macht es Sinn, seine Codierentscheidungen von dem elektronisch zugänglichen Indexat des Fernseharchivs abhängig zu machen, welches primär die Wiederverwertbarkeit des ‚Programmvermögens‘ einer Rundfunkanstalt im Auge hat und deshalb seine Dokumentation zum Teil aus Ebenen nährt, die weit unter der ‚oberflächlichen‘ Sicht des Normalzuschauers liegen: wie etwa derjenigen besonderer Kameraperspektiven, Schnittfolgen oder zeit-historisch interessanter Hintergrundsujets einer oberflächlich gar nicht interessierenden Szene? Es hängt gewissermaßen von der ‚Philosophie‘ eines Senders ab, beziehungsweise von derjenigen seiner Redaktionen, seiner Pressestelle, seinem Fernseharchiv oder seiner Sendeleitung, was er wie dokumentiert beziehungsweise codiert und damit mehr oder weniger öffentlich zugänglich gemacht haben möchte. [...] Eine ‚richtige‘ Codierung kann es angesichts dieser vielfältigen Brechungsmomente kaum geben.“ (Buscher 1998, S. 845 f.).
- 7 Merten (1996) hat bei einem Vergleich zwischen den Ankündigungen in der Fernsehzeitschrift und der tatsächlichen Ausstrahlung der Sendungen nur geringe, vernachlässigbare Unterschiede finden können.
- 8 Diese Angaben umfassen selten mehr als den Titel, die Sendezeit, die Umgebungssendungen und manchmal das Genre.

nachgeschaltete Recherche hat neben dem reinen Informationsgewinn, wie er sich für 2003 darstellt, insbesondere für das Jahr 1995 zur Verifizierung der Aufnahme von Sendungen in das Untersuchungskorpus⁹ gedient, da bei einigen Sendungen ein geschichtlicher Bezug zunächst nur unterstellt, nicht aber mit Sicherheit etwas über den geschichtlichen Inhalt ausgesagt werden konnte.¹⁰ Erschwerend für das Jahr 1995 ist vereinzelt der Umstand hinzu gekommen, dass auch der Fernsehzeitschrift keine Daten zu entnehmen waren, das heißt, dass z. B. der Sender nicht aufgeführt war und deshalb eine eindeutige Zuordnung nicht möglich erschien.

4.3 Systematik der Programmebeobachtung – Bestimmung der Untersuchungskorpora

Die programmanalytische Untersuchung des Geschichtsangebots im Fernsehen umfasst bei dieser Studie einen Zeitraum von nahezu zehn Jahren. Untersucht wird das Geschichtsangebot der öffentlich-rechtlichen Haupt-¹¹ und dritten ARD-Programme¹² sowie das der Kulturkanäle 3sat und ARTE und das der privat-kommerziellen Anbieter¹³ in den Jahren 1995, 1999 und 2003. Nicht berücksichtigt sind Angebote, die nur in einem Teil des Sendegebiets ausgestrahlt wurden.¹⁴

4.3.1 Bestimmung der Stichprobe

Da eine Vollerhebung auch nur allein des Geschichtsangebots in den drei ausgewählten Referenzjahren zu umfangreich für eine Analyse ist, sind Stichproben gebildet worden, die sich an den Größenordnungen der programmanalytischen Gesamterhebungen orientieren, wie sie seit Jahren in der Bundesrepublik durchgeführt werden. Der Untersuchungszeitraum für eine Vollerhebung des Jahres 2003 wie für die Vergleichsuntersuchung 1999 und 1995 ist eingeschränkt auf jeweils vier Wochen. Die Ergebnisse aus diesen vier ausgewählten Programmwochen werden zu Tendenzaussagen verallgemeinert,

9 „Der lange Abschied von Chemnitz“ B1 und MDR 27.06.1995. Durch Stichwortsuche konnte die Sendung als Geschichte beinhaltend bestätigt werden, auch wenn dies nicht eindeutig vom Titel her erschlossen werden kann.

10 Andererseits weiß der Zuschauer in diesem Falle ja auch nicht, was ihn erwartet und kann nur eine Vermutung über einen möglichen historischen Hintergrund anstellen. Die Sendungen, die im Forschungsinteresse liegen, sind eindeutig – durch den (Unter-)Titel oder den Sendeplatz für Geschichte – identifiziert.

11 ARD, ZDF.

12 BR, HR, MDR, NDR, SWR, WDR, Sender Freies Berlin (SFB/B1/RBB Berlin), ORB/RBB Brandenburg.

13 RTL, Sat.1, ProSieben, VOX.

14 Bspw. „Schätze des Landes“ SWR (15.03., 19.07. und 25.10.2003), ausgestrahlt nur im Verbreitungsgebiet Baden-Württemberg.

die entsprechend auf das Geschichtsprogramm des ganzen Jahres (respektive den Jahresvergleich) übertragen werden.

Über die methodischen und sachlichen Vor- und Nachteile dieser Art der Stichprobenziehung gehen die Ansichten weit auseinander.¹⁵ Wir haben uns für die vier repräsentativen Wochen der Jahre 1995, 1999 und 2003¹⁶ entschieden, wie sie durch das Institut für Empirische Medienforschung in Köln (IFEM) festgelegt werden und der kontinuierlichen ARD/ZDF-Fernsehprogrammanalyse zugrunde liegen. Auch Krüger (1992) räumt ein, dass es sich bei der Bestimmung der natürlichen Wochen um keine repräsentative Zufallsauswahl handelt, sondern um eine bewusste Festlegung. Maßgabe bei der Ermittlung ist, dass die Zeiträume nicht in die Sommerzeit fallen, keine Feiertage und keine besonderen (Groß-)Ereignisse enthalten.

„Durch die Verteilung der Wochen über das ganze Jahr wird weitgehend vermieden, dass sich ein herausragendes Ereignis verzerrend auf die Untersuchungsergebnisse auswirken kann.“ (Krüger 1996, S. 362)

Schubert und Stiehler (2002a) diskutieren die Frage, ob es ein theoretisches Konstrukt wie die „natürlichen“ oder repräsentativen Wochen überhaupt geben könne, da das Programm Schwankungen unterliege und es zu (kurzfristigen) Änderungen im Sendeablauf kommen kann, die sich verzerrend auswirken können.¹⁷ Auf eine weiterführende Diskussion der Repräsentativität der ausgewählten Wochen muss an dieser Stelle verzichtet werden. Unter Berücksichtigung möglicher Einwände gegen die ausgewählte Vorgehensweise wird hier aber doch pragmatisch unterstellt, dass angesichts seiner sonstigen Verbreitung und Nutzung in der medienwissenschaftlichen Forschung diesem Verfahren ein gewisses Maß an Angemessenheit und Akzeptanz zugebilligt wird.

4.3.2 *Systematik der zeitlichen Auswahl*

Für die Wahl der drei Jahre 1995, 1999 und 2003 bei der Zeitreihenanalyse sprechen verschiedene Gründe. Das Jahr 1995 markiert den Beginn der Ausstrahlung von Geschichtssendungen „neuen Stils“ durch die ZDF-Redaktion Zeitgeschichte unter der Leitung von Guido Knopp. Beispielhaft hierfür sind

15 So etwa über die Auswahl einer „natürlichen“ Woche als Bestimmung einer zusammenhängenden Woche in einem Quartal. Die Programmtage von so genannten „künstlichen“ Wochen streuen über einen definierten Zeitraum. Beide Verfahren haben den Nachteil, dass hier nicht das Zufallsprinzip zum Tragen kommt (vgl. Schubert und Stiehler 2004).

16 1995: 14. (03.04.–09.04.), 26. (26.06.–02.07.), 37. (11.09.–17.09.), 47. (20.11.–26.11.) Woche.
1999: 12. (22.03.–28.03.), 25. (21.06.–27.06.), 38. (20.09.–26.09.), 49. (06.12.–12.12.) Woche.
2003: 11. (10.03.–16.03.), 29. (14.07.–20.07.), 43. (20.10.–26.10.), 48. (24.11.–30.11.) Woche.

17 Im Jahr 1996 fiel in eine der vier Wochen die Berichterstattung zu den Europäischen Fußballmeisterschaften (vgl. Weiss 1998).

„Hitler – Eine Bilanz“ und „Hitlers Helfer“ zu nennen, in deren Folge zahlreiche weitere vergleichbare Sendereihen entstanden sind.

Im Zusammenhang mit dem Jahrhundert- bzw. Jahrtausendwechsel 2000 ist im Vorfeld des Ereignisses, also 1999, aus programmhistorischen Erfahrungen heraus eine Zunahme an historischen Sendungen im Fernsehen zu erwarten gewesen. Zudem bot das Jahr 1999 weiteren Anlass für zahlreiche Rückblicke auf die in erster Linie deutsche Geschichte. Neben dem 50. Jahrestag der Gründung der BRD jährte sich 1999 die Öffnung der deutsch-deutschen Grenzen zum zehnten Mal, so dass sich auch auf der Basis einer Jahrestag bezogenen Ausstrahlung von Sendungen (Witz 1999) die Wahl des Jahres als besonders geeignet darstellt. Das Jahr 2003 ist deshalb ausgewählt worden, um möglichst zeitnah die aktuelle Situation der Geschichtssendung im Fernsehen untersuchen zu können. Aus arbeitstechnischen Gründen ist darauf verzichtet worden, Fernsehsendungen in die empirische Programmanalyse aufzunehmen, die während der laufenden Projektarbeit ausgestrahlt worden sind (2004 und 2005), auch wenn dadurch eine noch größere Nähe zu tagesaktuellen Diskussionen über historische Ereignisse im Fernsehen – etwa in den Feuilletons der überregionalen Zeitungen – möglich gewesen wäre.

Es wird hier systematisch unterstellt, dass durch unsere Auswahl und den damit verbundenen Zeitreihenaspekt repräsentative Aussagen für die ausgewählten Untersuchungsjahre und für die damit umschlossene Periode der letzten zehn Jahre möglich sind, besonders in Bezug auf formal-quantitative und ästhetisch-qualitative Genremerkmale, ihren Wandel und ihre Ausdifferenzierung. Ein besonderes Augenmerk wird dabei den so genannten Gattungsmischer oder Hybridformen (beispielsweise den Doku-Dramen) geschenkt. Ausgangspunkt ist die ungerichtete Vermutung, dass es aktuell einen Trend weg von klassischen, Geschichte repräsentierenden Kompilationssendungen hin zu anderen alternativen und ästhetisch innovativen Formen der Geschichtsdarstellung gibt.

4.3.2.1 Untersuchungsgegenstand: Das Jahr 2003 gesamt

Nach unserer Ansicht hätten wir die wissenschaftliche Argumentationsbasis erheblich verkürzt, wenn wir mit Blick auf die Idee des Untersuchungsauftrages nicht wenigstens für *ein* Jahr einen allgemeinen Überblick über alle Sendungen gegeben hätten, in denen Geschichte, eben „Historische Ereignisse im Fernsehen“, dargestellt und verbreitet werden. Für die Auswahl des Jahres 2003 – statt 1999 oder 1995 – spricht die Überlegung, diesen vollständigen Überblick möglichst dicht an die Gegenwart heranzuführen und damit eine Aussage über den augenblicklichen Stand der Programmentwicklung machen zu können.

Der Aufnahme und Analyse der Daten für das Jahr 2003 liegt entsprechend ein weites Verständnis von geschichtlichen Sendungen zugrunde. Das heißt, es sind *alle* Sendungen aufgenommen worden, die in irgendeiner Weise ein Geschichtsthema berühren. Die Aufnahme erfolgt unabhängig davon:

- auf welchem Sendeplatz die Sendungen platziert sind,
- zu welcher Uhrzeit sie ausgestrahlt werden¹⁸,
- welchem Genre sie zuzurechnen sind.¹⁹

Unter diesen Bedingungen ist eine Vielzahl von Sendungen identifiziert worden, die mehr oder weniger als „historisch“ zu bezeichnende Inhalte haben. Einen Einblick in die Breite und Varianz der Themen gibt die folgende – eher willkürliche und gerade deshalb beispielhafte – Aufzählung:

- Technikgeschichte: „150 Jahre Schifffahrt am Wörthersee“ (3sat 26. 10. 2003)
- (Natur-)Wissenschaft: „Spurensuche in Bayern/Plattenkalk und Urvogel“ (HR 27. 11. 2003) bzw. „Wie aus Affen Menschen wurden/Das Kind von Tauung“ (MDR 17. 05. 2003)
- geographische und kunstgeschichtliche Reisebeschreibungen²⁰ (ausgenommen waren so genannte Kochsendungen, die sich an kulturell interessanten bzw. historischen Orten orientieren²¹)
- Musikgeschichte: „Vladimir Horowitz – A Reminiscence“ (ARTE, 21. 10. 2003); „Geschichte des Rock“ (HR 14. 03. 2003) und zwei Folgen der Reihe „Get up, Stand up!/Die Geschichte von Pop und Politik (6)“ (ARTE 29. 11. 2003) und mehrere Folgen der Reihe „Ein Jahrhundert Jazz“, die im dritten Programm des ORB 2003 ausgestrahlt wurde
- Milieu und Zeitgeist: „Mode, Stars und Hits von Gestern“ (3sat 24. 10. 2003); „Beschreibung eines Sommers“ (ORB 25. 11. 2003)
- Architektur- bzw. an Bauwerken orientierte Kunstgeschichte: „Donauklöster“ (3sat 19. 07. 2003); „Dome“ (HR 12. 03. 2003); „Faszination und Gewalt/Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände“ (BR 16. 07. 2003)
- der klassischen Dokumentation entsprechende Darstellungen: „Geschichte der CIA“ (ARTE 22. 10. 2003) oder „Hitlers braune Bataillone/Der Niedergang der SA (2/2)“ (ORB 30. 11. 2003)

18 Sendeplatz und Uhrzeit stellen bei dem Vergleich aller drei Jahre Ausschlusskriterien bei der Fokussierung auf den Hauptgegenstand der Untersuchung der historischen Dokumentation dar.

19 Mit der Berücksichtigung von Diskussionen wurde den Empfehlungen des Auftraggebers entsprochen.

20 In „Reisewege zur Kunst/Die Isle of Man“ (HR 26. 10. 2003) wird beispielsweise die Insel porträtiert mit dem Besuch imposanter Burgen und Gräbern aus der Bronzezeit.

21 „Schlemmerreise Südtirol“ (BR; auf dem Sendeplatz „Kulinarisch Reisen“), „Schlemmerreise Deutschland“ (BR), „Schlemmerreise Frankreich/Österreich“ (WDR), „Schlemmerreise Italien/Schweiz/Frankreich“ (NDR), „Schlemmerreise Frankreich/Europa“ (3sat), „Reisezeit – Rhein kulinarisch“ (NDR), „Eine Weinreise durch das Nordburgenland“ (3sat), „Köstliches Italien“ (3sat), „Zu Tisch in ...“ (SWR, ARTE), „Rhein kulinarisch“ (WDR, MDR), „Fürstlich speisen“ (WDR), „Köstliches Deutschland“ (WDR).

- historische Überblicksdarstellungen von Regionen: „Geschichte Bayerns“ (BR 15.03.2003, 3sat 25.11.2003), „Geschichte Mitteldeutschlands“ (3sat 12.03.2003, MDR am 30.11.2003)

In diese Aufzählung gehören auch Reihen wie „100 Deutsche Jahre“ (Erstausstrahlung 1999, Wiederholung der gesamten Staffel 2003), „Rückblende“ und „Vor 30 Jahren“. Aus solchen Reihen sind alle Folgen²² berücksichtigt, soweit sie in den vier repräsentativen Wochen des Jahres 2003 ausgestrahlt worden sind, weil in ihnen durchgängig bzw. überwiegend Geschichte thematisiert wird. Ebenso finden alle Folgen der Reihen „Bilderbuch Deutschland“, „Schätze der Welt – Erbe der Menschheit“ und „Discovery – die Welt entdecken“ Aufnahme in das Untersuchungskorpus für das Jahr 2003. Im Unterschied zu den aufgeführten Sendungen und Sendereihen gibt es unter den Letzteren auch solche mit einem – unter historischem Blickwinkel – heterogenen Charakter wie z. B. „Albatros“²³ und „Abenteuer Erde“. Hier sind nur die Sendungen aufgenommen, die erkennbar ein überwiegend historisches Thema zum Gegenstand haben.²⁴

Für den Gesamtüberblick des Jahres 2003 sind *fiktionale Darstellungen* historischer Themen ausdrücklich mit aufgenommen worden. Neben dem Vollständigkeitsargument liefern diese fiktionalen Sendungen Hinweise darauf, wie im Themenspektrum der Darstellung historischer Ereignisse unterhaltsame Gestaltungselemente solche der Information überlagern und so etwas wie historisches „Infotainment“ prägen. Der generelle Unterhaltungsaspekt ist unter anderem aus der fiktionalen Präsentationsform ableitbar, auch wenn „Fiktion“ damit nicht von vornherein jede Wissen und Bildung vermittelnde Funktion abgesprochen werden soll.

„Im Zeitalter des ‚Pluralismus‘ ist es schwer zu entscheiden, was ‚Information‘ sein soll oder darf. Der klassische Informationsbegriff, der von öffentlich-rechtlicher Seite vertreten wurde, ist unausgesprochen mit einer strengen Relevanzentscheidung verbunden. ‚Infotainment‘ ist das Schlagwort, mit dessen Hilfe auch in einer breiteren Öffentlichkeit versucht wird, den klassischen Informationsbegriff zu sprengen. Vorgeblich geschieht dies, weil das öffentliche Interesse an ‚harter‘ Information verloren gegangen sei – auch hier ist wieder zu fragen, inwiefern das Medium ‚Fernsehen‘ an diesem Punkt einem

22 Bis auf „Vor 30 Jahren/Musik als Beruf“ (3sat 16.03.2003) – es geht um den künstlerischen Nachwuchs – und „Vor 30 Jahren/Wohngruppe Wimmelstraße“ (3sat 26.10.2003) – eine Wohngemeinschaft Körperbehinderter – sind alle Filme dieser Reihe aufgenommen.

23 Die zweiteilige Sendung „Albatros Brasilien/Deutsche Einwanderer in Brasilien (2/2)“ (HR 14.07.2003).

24 Beispielsweise Sendungen aus der Reihe: „Sphinx“ (Erstausstrahlung im ZDF 26.09.1999, ARTE 19.07.2003), „Terra X“ (Erstausstrahlung im ZDF 26.11.1995, ARTE 29.11.2003) sowie „Wunder der Erde“. Diese Reihen behandeln nicht durchgängig historische Begebenheiten, kommen also nur mit gegebenenfalls historischen Einzelsendungen vor. In der multithematischen Reihe „Zwischen Spessart und Karwendel“ werden jeweils mehrere Themen bearbeitet, neben anderen Themen auch historische, die dann berücksichtigt worden sind, wie zum Beispiel „Autist auf dem Königsthron? – Neue Erkenntnisse zu Ludwig II.“ (BR 29.11.2003).

Bedürfnis in der Bevölkerung nachkommt oder vielmehr dieses erst durch sein Angebot schafft.“ (Buscher 1998, S. 848)

Aufnahmekriterium für solche fiktionalen Filme ist der ausdrückliche Bezug zu einem tatsächlich stattgefundenen historischen Ereignis oder einer realen historischen Person, die tatsächlich gelebt hat.²⁵ Insgesamt reicht das geschichtliche Angebotsspektrum von dem mehr an der Unterhaltung orientierten Geschichtsfilm – Namen und Fakten dienen der reinen Illustration der eingebetteten Erzählung²⁶ – bis zu problemorientierten historisch bezogenen Inszenierungen und Auseinandersetzungen mit speziellen historischen Stoffen und Themen.²⁷

Mit dieser sehr weiten Sicht auf den Geschichts- bzw. Ereignisbegriff soll ein vollständiger Überblick über die vielfältigen Möglichkeiten von Geschichtsaufbereitung im Fernsehen gegeben werden. Die Formen, in denen Historie dem Zuschauer im untersuchten Zeitraum im Fernsehen begegnet, reichen also von einer explizit als „Geschichte“ ausgewiesenen Sendung bis zur Geschichte als Exkurs innerhalb einer Reisebeschreibung. Auf dieser ersten Ebene der Gesamterfassung historischer Präsenz im Fernsehen ist darauf verzichtet worden, bereits Grenzüberschreitungen von Genrekonventionen zu untersuchen. Dies kann erst sinnvoll bei der Sichtung von Filmmaterial mit Blick auf ästhetische Gestaltungsmerkmale erfolgen.²⁸

-
- 25 Deutschland 1933 in „Viehjud Levi“ (ARTE 16.03.2003), Jacqueline Kennedy Onassis in „Das Schicksal der Jackie O.“ (ARD 29.11.2003). Über Heimkehrer aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg in „Sommersby“ (Sat.1 20.07.2003) und der Vietnamkrieg in „Platoon“ (ProSieben 28.11.2003). „Das letzte Kommando“ (BR 25.10.2003) und „Apache“ (BR 15.03.2003) thematisieren den Häuptling Geronimo und damit eine authentische Person.
 - 26 Folgende Filme stellen Beschreibungen einer Epoche oder eines Milieus dar und haben „kostümierenden“ Charakter: Das Historienabenteuer: „Der Graf und die drei Musketiere“ (ORB 15.03.2003); Stichworte aus dem Inhalt sind: König Ludwig XIV und König Karl; der Stummfilm „Die wunderbare Lüge der Nina Petrowna“ (ARTE 14.03.2003), der in der Zeit am Zarenhof spielt; Monumentalfilme: „Äneas – Held von Troja“ (MDR 18.07.2003), „Held der Gladiatoren“ (RTL 26.10.2003), „Die sieben Gladiatoren“ (ZDF 25.10.2003), „Last Run – in den Fängen des Verrats“ (VOX 14.03.2003). Ausgeschlossen wurden Zeichentrickfilme wie „Asterix“ (Sat.1 19.07.2003) und „Anastacia“ (VOX 27.11.2003) sowie mehrere Folgen der Zeichentrickreihe „Es war einmal ... Amerika/9. Cortez und die Azteken“ (3sat 20.11.1995), die jedoch nur am Rande auf historische Personen und unter einem bestimmten Blickwinkel Bezug nehmen.
 - 27 Der Stummfilm „Joan the Woman“ (ARTE 28.11.2003) und die Milieustudie „Beschreibung eines Sommers“ (ORB 10.03.2003), die Ende der 50er Jahre in der DDR angesiedelt ist.
 - 28 Diese Hybridformen können auf dieser Ebene nicht bestimmt werden, da sie in der PIDB meist als Dokumentationen abgelegt sind und die Autoren nur, allerdings auch nicht mit 100-prozentiger Wahrscheinlichkeit, aus den aufgeführten Gestaltungsmitteln auf Mischformen schließen bzw. diese nur vermuten können, durch Hinweise der Art „Spielszenen“ [„Ein Schiff für die Götter/Abenteuerfahrt eines Germanenschatzes“ (NDR 25.11.2003)], „dramatische Spielszenen“ in „Hexen/Mythos, Kult und Aberglaube“ (NDR 26.10.2003), Augenzeugenberichte und „szenische Episoden“ in „Der Traum von Freiheit/Die Deutsche Revolution 1848/49“ (SWR 18.07.2003). Buscher (1998) spricht das Problem der Identifizierung von Mischformen in einem anderen Zusammenhang, den der Reality-Shows mit einer Verbindung aus realen und gespielten Szenen bzw. dokumentarischem Anspruch und fiktionalen Hilfsmitteln, an. Ähnlich argumentiert auch Merten (1995).

Das auf diese Weise gewonnene Untersuchungskorpus enthält nahezu 700 Sendungen (vgl. Tab. 9: Genres und Beitragslänge) allein in den vier zur näheren Untersuchung ausgewählten repräsentativen Wochen des Jahres 2003. Es dient in der vollständigen Dokumentation dem Nachweis, wie außerordentlich breit und vielfältig Geschichtsvermittlung im Fernsehen gegenwärtig betrieben und wie umfassend dieses Programmsegment auch von den Zuschauern nachgefragt wird.

4.3.2.2 Untersuchungsgegenstand: Vergleich aller drei Jahre

Neben der Beschreibung des breiten Spektrums von Sendungen, die geschichtliche Themen behandeln und historisches Wissen vermitteln, steht im Vordergrund der Untersuchung natürlich das Korpus an Sendungen, das sich im engeren Sinne mit der Absicht an die Zuschauer wendet, über Vergangenheit als Historie zu informieren. Die Funktion von Genredefinitionen für Programm-macher und Zuschauer als Planungsinstrument bzw. als Orientierungshilfe in der Fülle des Angebots²⁹ sowie Hilfsmittel der Verständigung zwischen den beiden Handlungsrollen ist bekannt und prinzipiell unbestritten³⁰. So dass sich bei der Identifizierung von Angeboten für die Vergleichsuntersuchungen im Wesentlichen auf die für geschichtliche Themen vorgesehenen Sendeplätze³¹ konzentriert wurde. Dort platzierte Dokumentationen, Reportagen, Features und andere Beitragsformen sind in die vergleichende Untersuchungsstichprobe der drei Jahresquerschnitte aufgenommen worden. Vor dem Hintergrund der genauen Materialkenntnis ist es notwendig gewesen, für die Vergleichbarkeit

29 „Formate sind ein logisches Resultat der Organisation von Fernsehprogrammen in Sendeschemata. Diese sollen gewährleisten, dass die Zuschauer in der Fülle der Programme bekannte Sendungen wiederfinden. Sie sollen auch sicherstellen, dass Zuschauer beim eingeschalteten Kanal bleiben, weil sie wissen, dass eine bestimmte Sendung auf sie zukommt oder jedenfalls ein bestimmter Sendungstyp in einer erwartbaren Stimmungslage. Formatierung dient auch als Mittel, den audience flow zu sichern.“ (Wolf 2003, S. 60 f.)

30 „Auf jeden Fall ist mit der Genrebezeichnung auch ein System von sich wandelnden Produktionscodes und Zuschauerzuschreibungen verbunden, [...] Die Gattungsbezeichnungen selbst sind als historische (vor allem publizistische) Konstrukte oder Zuschreibungen aufzufassen, die von den Rezipienten wahrgenommen, ergänzt und umgeformt werden. Den Gattungskonstruktionen der Zuschauer entsprechen kognitive Schemata, mit denen Rezipienten für sich das Programm ausstatten, einteilen und ordnen.“ (Schuhmacher 2000, S. 190). Vgl. dazu auch die handlungslogische Rekonstruktion dieses Genrezusammenhangs in: Steinmetz und Viehoff 2004, auch: Viehoff 2004.

31 Für die Programme – RTL, Sat.1, ProSieben, VOX und ARTE – lagen keine Programmschemata vor; für die anderen Sender nicht immer vollständig für alle drei Jahre.

der einzelnen Jahre eine Reihe von zusätzlichen Auswahl- bzw. Ausschluss-Kriterien³² zu definieren³³.

Zur Einbeziehung der magazinartigen Sendung SPIEGEL TV in das Untersuchungskorpus ist noch begründend zu ergänzen, dass in dieser Reihe³⁴ zahlreiche geschichtliche Sendungen gelaufen sind, allerdings im Wesentlichen im Jahr 1999, sowohl auf VOX wie auf Sat.1³⁵. Da die privaten Programmveranstalter insgesamt wenig geschichtsbezogene Beiträge ausgestrahlt haben und wenn doch, dann häufig eben in einer solchen Magazinform, wurde dieses Format zusätzlich aufgenommen, um für einen Vergleich über alle Sender das historisch bezogene Sendeangebot aus dem privatkommerziellen Bereich nicht gegen Null tendieren zu lassen. Generell sind allerdings Sendungen nicht aufgenommen worden, die typologisch als Journale und Nachrichtensendungen³⁶ identifiziert werden konnten und als solche auch im Programmschema berücksichtigt sind. Ausgenommen von dieser Regel sind wiederum Wochenschau-Sendungen³⁷ oder auch die Reihe „Vor 30 Jahren“, die – als historischer Rückblick – zum Teil eine reine Wiederholung von Nachrichtensendungen von vor dreißig Jahren darstellt. Sie sind deshalb berücksichtigt worden, weil sie den Kriterien – Sendeplatz, Ausstrahlungszeit und einer plausibel zu vermutenden Rezeptionserwartung – nach als Beitrag zur historischen Information zu verstehen sind. Diese Selektionsweise erklärt im Übrigen auch den Befund, dass

32 Sendeplätze für Kirche und Religion wurden ausgeschlossen. Eine Ausnahme betrifft den HR-Sendeplatz „Glaubenssachen“, da hier u. a. „harte Geschichtsdokumentationen“ ausgestrahlt wurden. Der Schwerpunkt der Beiträge liegt auf Zeitgeschichte und thematisiert den Zweiten Weltkrieg: „Alfred Delp/Jesuit – Verschwörer – Märtyrer“ (HR 08.04.1995), „Wir sind keine Verräter/Deserteure und Kriegsdienstverweigerer im Zweiten Weltkrieg“ (HR 01.07.1995) und „Dem Rad in die Speichen greifen/Zum 50. Todestag von Dietrich Bonhoeffer“ auf dem Sendeplatz „Gott und die Welt“ (ARD 09.04.1995) und „Nächte der Entscheidung/Die Entdeckung des Martin Luther (2/5)“ (ARD 30.11.2003).

33 Aus der Gesamtzahl der für 2003 insgesamt aufgenommenen zahlreichen Reihen, werden nur noch wenige für die Vergleichsuntersuchung ausgewählt, so dass deren Zahl wesentlich eingeschränkt ist. Sendungen wie „Schätze der Welt – Erbe der Menschheit“, „Bilder einer Landschaft“, „Bilderbuch Deutschland“ und Sendungen auf Sendeplätzen mit dem Namen „Länder, Menschen, Abenteuer“, werden insgesamt nicht mehr vergleichend berücksichtigt. Im Bereich des Dreijahresvergleichs sind jedoch noch *vollständig* enthalten: „Vor 30 Jahren“ und „Rückblende“, außerdem *ausgewählte* Folgen mit historischen Themen beispielsweise aus solch heterogenen Reihen wie „Discovery – Die Welt entdecken“, „Terra X“ und „Sphinx“ sowie auch die dctp-Reportage und SPIEGEL TV. Beide Reihen variieren insgesamt stark in der Auswahl ihrer Themen. Es werden nur die Sendungen berücksichtigt, die sich historischen Fragen widmen und auf den dafür vorgesehenen Sendeplätzen ausgestrahlt worden sind. Sendungen, die lediglich als redaktionelles „Füllmaterial“ (in den Randzonen) identifiziert wurden, fanden keinen Eingang in das Sample.

34 Und den verwandten wie „SPIEGEL TV-Magazin“, „SPIEGEL TV-Reportage“ und „SPIEGEL TV-Special“.

35 Für 1995 gab es eine Sendung bei Sat.1, die „SPIEGEL TV-Reportage/Der Todesengel von Auschwitz – die Geschichte des SS-Arztes Josef Mengele“ (12.09.1995), die auch nur durch Hinzunahme der HÖRZU identifiziert werden konnte und mehrere Folgen 1999 bei VOX und Sat.1.

36 „Vor 20 Jahren/Die Tagesschau“ im MDR 2003.

37 „Die Woche vor 50 Jahren“ auf ARTE in den Jahren 1995 und 1999, „Paramount News“ und „Pathé Journal“ im HR 1995 und „Bilderbogen“ mit zehn Sendungen im HR 2003. Für das Jahr 2003 wurden Wochenschauen nur vom SFB ausgestrahlt, hier 19 Sendungen: „Rückblende/Berlin vor 25 Jahren“ und „Damals“ in den Jahren 1995 und 1999.

der weit überwiegende Anteil der erfassten bzw. analysierten Sendungen monothematisch ausgerichtet ist, da multithematische Sendungen, wie klassische Magazine, keinen Eingang in die Untersuchung gefunden haben.

Dezidiert historische Unterhaltungssendungen, die dem Publikum vergangenen *Zeitgeist*³⁸ nahebringen sollen, werden in die Untersuchung ebenfalls aufgenommen. Dazu gehört z. B. die so genannte „Zeitgeistrevue mit Alfred Adabei“. Fernsehrückblicke und Ratespiele mit einem überwiegenden Show-Charakter werden dagegen vernachlässigt,³⁹ wenn Historisches marginal bleibt und der Unterhaltungscharakter auf allen Ebenen – der Produktion, der Programmankündigung und vermutlich auch der Rezeption – nach unserer konservativen Einschätzung eindeutig überwiegt. Musiksendungen sind nur dann berücksichtigt worden, wenn sie klar ersichtlich historische Zusammenhänge erläutern und/oder musik- beziehungsweise sozialgeschichtliche Hintergründe von historischem Interesse ausleuchten⁴⁰; dies im Kontrast zu Sendungen, die sich lediglich auf das Abspielen von Musik aus vergangenen Jahren und Jahrzehnten – quasi als Oldie-Abspielstätte – beschränken.⁴¹ *Diskussionsrunden*⁴² finden dann Aufnahme in das Sample, wenn aus den Angaben hervorgeht, dass sie einen direkten und expliziten Bezug zu einem historischen Thema haben.

Folgende Programmformate sind nicht erfasst, spielen also auch bei der *vergleichenden Betrachtung* aller drei Querschnittsjahre keine Rolle:

- Sendungen auf Sendeplätzen, die in den Programmschemata als „Schulfernsehen“⁴³ ausgewiesen sind. Diese sind durch eine klare Zielgruppe und

38 Sechs Folgen der Reihe „Das war einmal .../Zeitgeistrevue mit Alfred Adabei“ im NDR, ORB und SFB im Jahr 1995; „Hessen-Illustrierte (1/5)/Matthias Beltz präsentiert die sechziger Jahre“ (HR 16.09.1995); „Die siebziger Jahre/Die Grenzen des Fortschritts. Hessens Weg nach '45“ (HR 26.11.1995) und „Die 70er Show“ (RTL 25.10.2003).

39 Die Sendung „Kuli und Co.“ (SWR 14.07.2003) bietet eine Rückschau auf fünfzig Jahre Fernsehunterhaltung, „Uri Geller Life“ (3sat 28.11.2003) wurde mit dem Hinweis „50 Jahre Schweizer Fernsehen“ abgedruckt und auch „Memories: Höhepunkte aus 30 Jahren Bayerischen Fernsehens: Liedermacher“ (BR 17.09.1995) wird nicht aufgenommen. Weiterhin das Ratespiel bzw. die Oldie-Show „Damals war's“ (MDR 06.04.1995).

40 „Ein Jahrhundert Jazz“, davon vier Folgen im ORB 2003, erläutert im Format der Dokumentation die Entwicklung des Jazz seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und geht dabei auf gesellschaftliche Bedingungen ein.

41 „Musikladen – Martin Sexauer präsentiert Hits der 80er Jahre“, „Beat-Club“, „Disco“ und „Hitparade“. Außerdem die Musiksendungen „Kein schöner Land“ vom WDR 2003 und „Lieder, Landschaften und Musikanten“.

42 „Donnerstag-Gespräch/Der Tag an dem die D-Mark kam – Fünf Jahre nach der Währungsunion“ (MDR 29.06.1995), „Am Tag als die ständigen Vertretungen eingerichtet wurden“ (ORB 24.03.1999), „Sozialismus gestern, heute ... und morgen?“ (ARTE 23.10.2003), „Bombenkrieg gegen die Deutschen – Die Debatte“ (SWR 13.03.2003).

43 Das betrifft drei Sendungen des SWR, die um 06:45 Uhr auf dem Sendeplatz für Schulfernsehen ausgestrahlt wurden: „Orte des Erinnerns“ (21.10.2003), „Geschichte der englischen Popmusik“ (24.11.2003) und „100 Deutsche Jahre“ (25.11.2003).

eine dominierende didaktische Absicht⁴⁴ gekennzeichnet, welche eine eigenständige Untersuchung erfordert.

- Sendungen auf eindeutig bestimmbar nicht-historisch ausgewiesenen Sendeplätzen mit der Fokussierung auf „Reise“⁴⁵ beziehungsweise, die sich den verschiedensten Themen, z. B. aus Wissenschaft und Technik⁴⁶ zuwenden und diese dann mit einem kursorischen Bezug zur Historie betrachten. Auch in solchen Fällen ist eine das Historische nur am Rande einbeziehende Genreuntersuchung anderen Zuschnitts erforderlich.
- Weiterhin entfallen alle Sendungen, die eindeutig dem Bereich „Fiktion“⁴⁷ zuzuordnen sind, wie historische Spiel- und Fernsehfilme⁴⁸, und dies selbst dann, wenn sie in Gänze in einen historischen Ereigniszusammenhang eingebettet sind⁴⁹ und Bezüge zu einer historischen Begebenheit oder Person aufweisen.
- Ein weiteres Reduktionskriterium schließt bloße Wiederholungen im Nachtprogramm aus.⁵⁰

4.4 Datenaufbereitung und Datenanalyse

Auf Basis der beschriebenen Kriterien ergibt sich folgende quantitative Verteilung:

1995: 222 Sendungen

1999: 289 Sendungen

2003: 337 Sendungen.

44 Bildungsangebote wie „Planet Wissen“, die in Abständen historische Themen anbieten, z. B. zu den Römern und Germanen, gesendet im SWR 2003.

45 Z. B.: „Weltreisen“, „Erlebnisreisen“ beide im WDR 2003, „Reiselust“ ausgestrahlt von 3sat 2003 und „Reisewege Frankreich“, ebenfalls ausgestrahlt von 3sat 2003.

46 Die Geschichte des Tonfilms in „Als die Bilder sprechen lernten“ (ARTE 03.04.1995), die biographische Darstellung über den Forscher Knud Rasmussen in „Knud“ (ARTE 06.04.1995), eine Dokumentation des Swing in „Memories of Harlem“ (ARTE 12.09.1995) und „Pools – Eine Kulturgeschichte des Schwimmbekens“ (ARTE 17.07.2003).

47 Die Sendung „Der Alte/Fluchthilfe“ (ZDF 03.04.1995) thematisiert im Serienformat das Thema Flucht zu DDR-Zeiten. Folgen der Serie „Märkische Chronik“ (B1 04.04./27.06.1995) wurden nicht aufgenommen.

48 Die Komödie „Mit Himbeergeist geht alles besser“ (ARD 09.04.1995) thematisiert die Nachkriegszeit nach 1945, der Abenteuerfilm „Herrscher einer versunkenen Welt“ (NDR 17.07.2003) den amerikanischen Bürgerkrieg, wenn auch nur am Rande. Die Komödie „Der brave Soldat Schwejk“ (SWR 22.10.2003) ist in einer bestimmten Epoche angesiedelt und der Western „Verrat im Fort Bravo“ (WDR 30.11.2003) thematisiert Arizona im Bürgerkrieg.

49 In der Serie „Fackeln im Sturm“ (Sat.1 1995) ist der Amerikanische Bürgerkrieg immerfort präsent; das Historiendrama „Nikolaus und Alexandra“ (Sat.1 25.11.1995) thematisiert das Zarenpaar.

50 Nachtwiederholungen zwischen 02:00 und 05:00 Uhr.

Als Basis bei den Berechnungen wurde das Gesamtsendevolumen⁵¹ der Sender verwendet. Für alle drei Jahre werden insgesamt 848 Sendungen codiert. Auf Grund der mangelhaften Auszeichnung in der PIDB und der Fernsehzeitschrift können nicht alle Variablen jeder Sendung codiert werden. Diese werden aus dem Untersuchungskorpus entfernt. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen, hier sind die nicht codierten Fälle in der Tabelle enthalten (vgl. Tab. 23). Alle übrigen Abbildungen und Tabellen sind um die unklaren Fälle bereinigt. Für alle Untersuchungsebenen gilt, dass die Vergleichbarkeit der Daten statistisch gesichert ist. Die Auswertung der Daten ist in Kooperation mit Prof. Dr. Hans-Jörg Stiehler und Markus Schubert erfolgt. Beide sind Mitarbeiter der Abteilung Empirische Kommunikations- und Medienforschung am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaften der Universität Leipzig.

Die Korpora auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung – Auswahlkriterium ist die Ausstrahlung auf einem für Geschichtsthemen vorgesehenen Sendeplatz (vgl. Kap. 6.2) – sind für die einzelnen drei Jahre wie folgt bestimmt und umfassen:

1995: 54 Sendungen

1999: 103 Sendungen

2003: 70 Sendungen.

Nicht alle Sendungen sind in den Archiven zugänglich gewesen und konnten nur unvollständig in die ästhetische Analyse eingehen. Das erklärt die geringen Fallzahlen in der empirischen Statistik. Die Verteilung auf die drei Jahre gestaltete sich dementsprechend wie folgt:

1995: 44 Sendungen

1999: 64 Sendungen

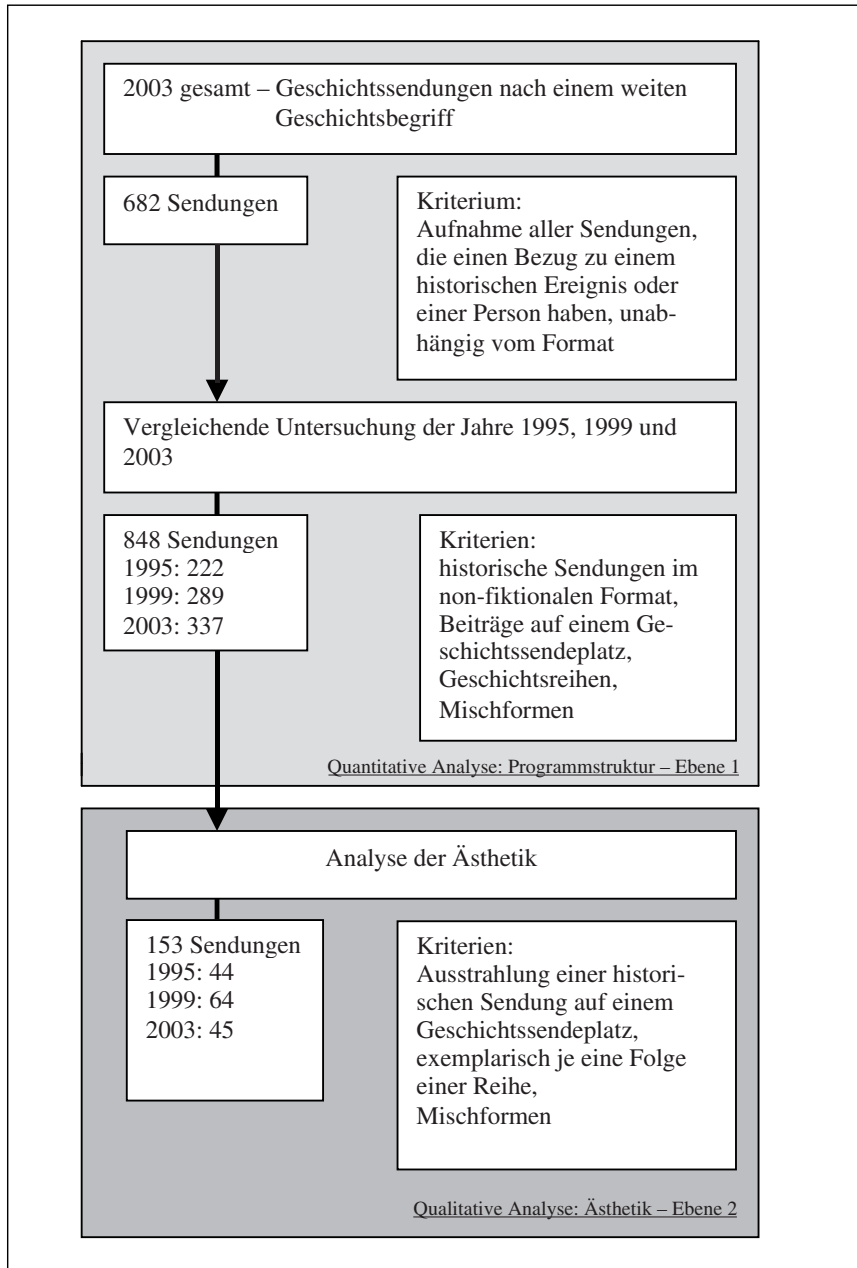
2003: 45 Sendungen.

153 Sendungen auf dieser Ebene sind von der Forschergruppe angesehen, kritisch rezipiert und nach dem ästhetischen Kategorienschema bewertet worden. Das Filmmaterial stellte Dr. Udo Michael Krüger vom Institut für Empirische Medienforschung (IFEM) in Köln im Rahmen einer wissenschaftlichen Kooperation zur Verfügung.

51 Wenn man herausbekommen möchte, welchen Anteil eine spezielle Merkmalsausprägung tatsächlich am Geschichtssendevolumen (= codierte Sendeminuten) hat, multipliziert man die Prozentangabe mit einhundert und teilt den Wert anschließend durch die Senderbasis aus Tabelle 1/Tabelle 22. Dann erhält man den prozentualen Anteil des Merkmals auf Basis der Geschichtssendungen.

Der Wert „0,0“ bei einigen Variablenausprägungen ist ein Nebeneffekt der Berechnung auf Basis des Gesamtsendevolumens und bedeutet, dass das Merkmal auftritt, jedoch nur in einem sehr geringen Umfang.

Schematische Darstellung des Untersuchungsaufbaus



5 Darstellung der Ergebnisse

Vorbemerkung zur Lektüre der Tabellen und graphischen Darstellungen

Die Bezugsgrößen der nun folgenden Auswertungen variieren. In den Kapiteln „5.1.1 Quantitative Auswertung des Jahres 2003“ und „5.1.2 Quantitative Auswertung aller drei Jahre 1995, 1999 und 2003“ werden die erfassten Sendungen auf der Basis des Gesamtsendevolumens (645.120 Minuten = 10.752 Stunden Programm) innerhalb der vier Untersuchungswochen analysiert. Davon entfallen im Jahr 2003, unter einem „weiten“ Geschichtsbegriff, 34.606 Minuten (= 576,8 Stunden) auf das Programmsegment Geschichte. Bei einem Gesamtsendevolumen von 1.935.360 Minuten (= 32.256 Stunden) über die vier Wochen im Verlauf der drei Jahre ergibt sich nach dem „engen“ Geschichtsbegriff ein Anteil von 35.146 Minuten (= 585,8 Stunden) Geschichtssendungen. Die Wahl dieser Basis ermöglicht, die tatsächlichen Anteile des Geschichtsprogramms der einzelnen Sender am Gesamtsendeumfang zu ermitteln. Von einer Quasi-Repräsentativität dieser Bezugsgröße ist auszugehen, obwohl der Untersuchung keine Zufallsauswahl zugrunde liegt, sondern gewichtete und als repräsentativ deklarierte Untersuchungswochen. Um dabei die Vergleichbarkeit aller Sendeanstalten zu gewährleisten, unterstellen wir, dass jeder Sender ein 24-Stunden-Programm anbietet⁵².

In den entsprechenden quantitativen Auswertungstabellen und -abbildungen kann es zu Unterschieden mit den jeweiligen „Basistabellen“ (vgl. Tab. 1 und 22) kommen. Diese Differenzen zu den Grundgesamtheiten in den „Basistabellen“ ergeben sich aufgrund der Mehrfachvergabe von Variablenausprägungen beziehungsweise dort, wo ein Merkmal nicht codiert werden konnte, weil es weder in der PIDB, noch in der HÖRZU extra ausgewiesen war. Da in zahlreichen Darstellungen diese „unklaren Fälle“/„keine Angabe“ auftauchen, kann die Addition der Prozente nie die Summe der Basistabellen erreichen.

52 Diese Unterstellung muss allerdings nicht notwendigerweise der tatsächlichen Empfangssituation entsprechen (zum Beispiel durch das Teilen von Kabelkanälen unter KiKa und ARTE zu unterschiedlichen Tageszeiten), wirft aber insofern kein Problem auf, da mit der gewählten Basis von 24 Stunden auch die potenzielle Nutzungszeit erfasst wird.

In der qualitativ-ästhetischen Analyse (5.2 Qualitative Auswertung aller drei Jahre) wird die Basis auf die tatsächlich analysierten Sendungen reduziert. Diese Reduktion des Analysekorpus ist auf der ästhetischen Ebene aus forschungspragmatischen Gründen notwendig, da die Erhebung von qualitativen Merkmalen nur auf der Grundlage der tatsächlichen Anschauung erfolgen kann. Die Bezugsgröße aller ästhetischen Auswertungen und Ergebnisse sind demzufolge die 153 Sendungen, welche mit dem Kriterienschema (vgl. Reduktion der Untersuchungskorpora der drei Ebenen in Kapitel 4.3.2.1 bis 4.4) ermittelt worden sind.

5.1 Quantitativ orientierte Auswertungen und Ergebnisse

5.1.1 *Auswertungen 2003 gesamt – Historische Ereignisse in einem weiten Sinne*

5.1.1.1 Programmstrukturelle Sendungsmerkmale

In der Tabelle 1 gibt die zweite Spalte den Umfang der für das Jahr 2003 aufgenommenen Sendungen mit historischen Inhalten für die ausgewiesenen Sender an. Die dritte Spalte erfasst die gesamte Ausstrahlungskapazität in Minuten der Sender in den vier Wochen und die letzte Spalte enthält schließlich den prozentualen Anteil von Geschichtssendungen am gesamten Ausstrahlungsvolumen.

Das 2003 ausgestrahlte Volumen an Sendungen mit historischen Inhalten beträgt für alle Sender 34.606 Minuten und entspricht 5,4 Prozent am Gesamtprogramm in den vier repräsentativen Wochen. Den größten Anteil an der Ausstrahlung von Geschichtssendungen im Fernsehen haben der Kulturkanal ARTE und der Bayerische Rundfunk. Jeweils mehr als zehn Prozent ihres Programms werden hier dafür verwendet. Innerhalb der dritten Programme zeigen sich der Hessische und der Norddeutsche Rundfunk ausstrahlungsstark bei Geschichte. Zu berücksichtigen ist hierbei die Tatsache, dass es sich bei den Dritten um acht Sender handelt, die zusammen genommen über ein umfangreiches Spektrum und Programmvolumen verfügen. Das ZDF zeigt knapp doppelt so viele historische Sendungen wie das Erste Programm. Erwartungsgemäß engagieren sich die Privaten auf dem Feld historischer Beiträge in geringerem Umfang.

Die 16 aufgenommenen Sender wurden in der weiteren Auswertung aus Gründen der Übersicht zu *vier Sendergruppen zusammengefasst*. Für die Zusammenlegung sprechen verschiedene Gründe. Bei den privaten Anstalten (RTL, Sat.1, ProSieben und VOX) ist die insgesamt geringe Ausstrahlungsfrequenz von Geschichtssendungen anzuführen, die Spartenkanäle 3sat und ARTE zeichnen sich durch ihr Selbstverständnis als Kultur- und Bildungsalter-

Tabelle 1: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen
 Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Erfasste Minuten*	2003 Sendebasis in Minuten**	Sendezeitanteil prozentual***
Gesamt	34.606	645.120	5,4
ARD	1.395	40.320	3,5
ZDF	2.405	40.320	6,0
RTL	340	40.320	0,8
Sat.1	130	40.320	0,3
ProSieben	305	40.320	0,8
VOX	875	40.320	2,2
BR	4.268	40.320	10,6
HR	3.428	40.320	8,5
MDR	2.325	40.320	5,8
NDR	3.210	40.320	8,0
SWR	1.860	40.320	4,6
WDR	2.420	40.320	6,0
ORB/RBB	1.799	40.320	4,5
SFB	2062	40.320	5,1
3sat	3.035	40.320	7,5
ARTE	4.749	40.320	11,8

* Dauer der durch das Kategoriensystem erfassten Geschichtssendungen in Minuten je Sender

** Basis des 24-Stunden-Programms in Minuten über den Zeitraum der Codierung (4 Wochen eines Jahres à 7 Tage = 28 Tage * 24 Stunden * 60 (in Minuten) * Anzahl der Sender in der Sendergruppe)

*** Prozentualer Sendezeitanteil der erfassten Geschichtssendungen zur Basis des 24-Stunden-Programms

nativen in einer besonderen Weise aus und die dritten Programme (BR, HR, MDR, NDR, SWR, WDR und auch der SFB und ORB) füllen ihre Programmflächen zu einem großen Teil mit Beiträgen aus dem ARD-Hauptprogramm und aus dem Programmpool der Dritten. ARD und ZDF sind überwiegend gemeinsam und nur in Einzelfällen getrennt ausgewiesen, wenn deutliche Differenzen zwischen den Anstalten vermutet werden oder nachzuweisen sind (vor allem im Vergleich der drei Jahre).

Um etwas über die mögliche Einbindung der uns interessierenden Sendung in einen Themenabend oder in den Programmfluss aussagen zu können, sind jeweils die unmittelbar davor und danach ausgestrahlte Sendung⁵³ betrachtet worden.⁵⁴ Bei den Sendungen des Jahres 2003 handelt es sich überwiegend um selbstständige Sendungen, die unverbunden mit den davor und den danach

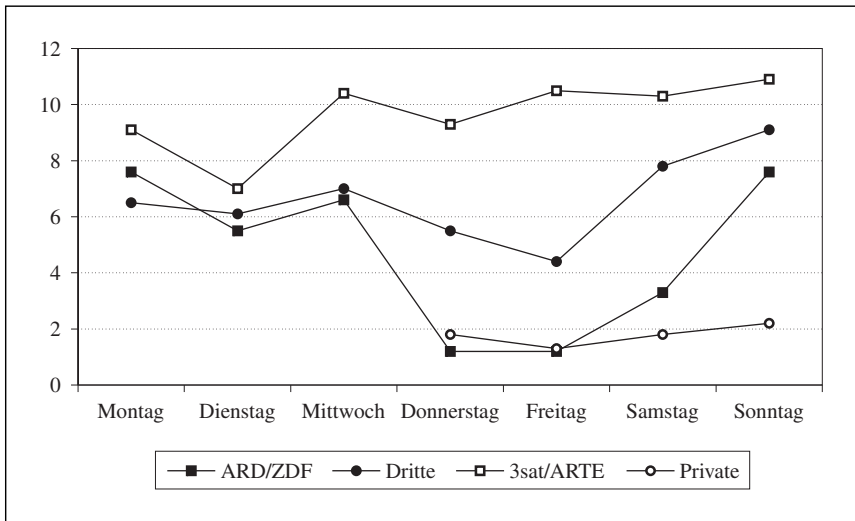
53 Ausgeschlossen sind davon Sendungen wie Werbung oder Nachrichten.

54 Zum Beispiel der Themenabend „Der Nürnberger Prozess“ auf ARTE am 23. 11. 1995 mit vier Sendungen; „Fremde Heimat Westen/Die Eingliederung der Vertriebenen nach 1945“ (3sat 27. 11. 2003), um 13:15–14:00 Uhr und „Rückblende/Erste Ernte – Die Bodenreform in der SBZ 1946“ (3sat 27. 11. 2003), um 14:00–14:15 Uhr.

liegenden Sendungen ausgestrahlt worden sind, die also thematisch unabhängig voneinander waren. Themenabende gibt es am ehesten noch in der Sendergruppe von 3sat und ARTE, wobei ARTE für seine Themenabende bekannt ist und diese ausdrücklich als Programmstruktur pflegt.

Abbildung 1: Wochentag

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Alle vier Gruppen senden am Sonntag die meisten Beiträge mit historischen Inhalten. Die Kurven von ARD/ZDF, den Dritten sowie 3sat und ARTE verlaufen am Wochenanfang nahezu synchron, was für eine abgestimmte Programmwochenplanung spricht. Die Ausstrahlungspräferenzen für die einzelnen Tage unterscheiden sich jedoch. Während 3sat und ARTE im weiteren Wochenverlauf Geschichtssendungen auf einem gleich hohen Niveau verteilt zeigen, zwischen neun und fast elf Prozent, fallen sie bei ARD und ZDF sowie den dritten Programmen zum Freitag hin (unterschiedlich stark) ab. Die privaten Anstalten senden eine „halbe“ Woche, ab Donnerstag, historische Beiträge. Insgesamt werden die ersten drei Wochentage und der Sonntag als Ausstrahlungstage für Geschichtssendungen bevorzugt. Damit deutet sich hier klar an, dass Geschichtssendungen nicht in erster Linie im Programmschema als Unterhaltungssendungen mit großer Publikumsbindung betrachtet und geplant werden, sondern eher als spezielle Sendungen für gezielte Publika.

Tabelle 2: Erstsendungen und Wiederholungen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Erstsendung	0,1	0,1	2,1	0,1
Wiederholung	1,7	2,2	5,0	0,4

Erstsendungen werden am häufigsten auf 3sat und ARTE ausgestrahlt. Hier zeigt sich, dass die beiden Kulturkanäle das Programmsegment Geschichte im Fernsehen nicht nur häufig ausstrahlen, sondern auch bestrebt sind, dieses durch neuere und neueste Beiträge zu bereichern. Ihr Geschichtsangebot erschöpft sich nicht in der wiederkehrenden Präsentation von Bekanntem, sondern es wird ganz klar darauf gesetzt, dem Zuschauer aktuelle Erkenntnisse zu historischen Themen zu unterbreiten. Alle übrigen Sender bestreiten ihr Geschichtsangebot überwiegend mit bereits gezeigten Beiträgen. Erstsendungen werden vor allem im Abend- und Spätprogramm gezeigt (vgl. Tab. 3), Wiederholungen überwiegen am Nachmittag und am späten Abend, so dass Erstsendungen tendenziell häufiger in der „Primetime“, der Sendezeit mit der höchsten Frequentierung durch das Publikum, und Wiederholungen eher als kostengünstiges Füllmaterial auch am Nachmittag zu finden sind. Dieser Befund spiegelt sich überdeutlich in den erfassten Sendeminuten. Während Erstausstrahlungen mit 1.300 Sendeminuten das Abendprogramm dominieren, kennzeichnen Wiederholungen den Nachmittag und den Spätabend. Auf diese Tageszeiten entfallen 5.298 bzw. 4.580 Minuten. Wählen wir als Bezugsgröße statt der Gesamtsendezeit (4. Spalte) die tatsächlich erfassten Sendeminuten (6. Spalte), wird neben der schon ersichtlichen Präferenz des Abendprogramms für die Platzierung von Erstsendungen und des Nachmittags für Wiederholungen weiterhin deutlich, dass es hinsichtlich der Zeit nach 22:00 Uhr keine Unterschiede gibt. Mehr als ein Drittel aller Erstsendungen, aber auch aller Wiederholungen wird in den späten Abendstunden gezeigt. Dieses Ergebnis trägt der Tatsache Rechnung, dass der Nachmittag eine eher publikumsarme und die Zeit nach 18:00, vor allem jedoch nach 20:00 Uhr, für bestimmte Publika eine nutzungsstarke Fernsehzeit ist.

Tabelle 3: Erstsendungen und Wiederholungen im tageszeitlichen Verlauf

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms bzw. auf Sendebasis der Codierung

Sendeform	Tageszeit	Erfasste Minuten	Sendebasis Gesamtprogramm Minuten	2003 Gesamt		
				Sendezeit-anteil zur Sendebasis in %	Sendebasis Codierung Minuten*	Sendezeit-anteil auf Codebasis in %
Erstsendung	Vormittag/Mittagsprogramm	45	161.280	0,03	2.205	2,0
Erstsendung	Nachmittagsprogramm	60	161.280	0,04	2.205	2,7
Erstsendung	Abendprogramm	1.300	107.520	1,21	2.205	59,0
Erstsendung	Spätprogramm	800	215.040	0,37	2.205	36,3
Wiederholung	Vormittag/Mittagsprogramm	1.865	161.280	1,16	12.948	14,4
Wiederholung	Nachmittagsprogramm	5.298	161.280	3,28	12.948	40,9
Wiederholung	Abendprogramm	1.205	107.520	1,12	12.948	9,3
Wiederholung	Spätprogramm	4.580	215.040	2,13	12.948	35,4

* Anzahl der erfassten Sendeminuten je Sendeform, bereinigt um „unklare Fälle“

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

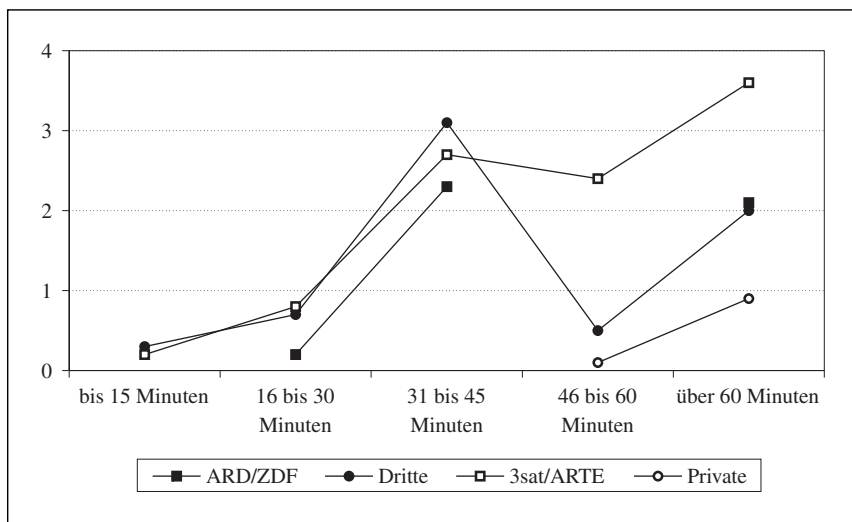
Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Abbildung 2: Beitragslänge

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Bis auf die privaten Programme dominiert bei allen übrigen Sendergruppen das 45-Minuten-Format.⁵⁵ Bei 3sat/ARTE und den Dritten, den beiden Sendergruppen mit der stärksten Ausstrahlungskapazität, zeichnet sich eine gleichförmige Entwicklung ab. Während bei kürzeren Sendungen bis 45 Minuten nahezu Deckungsgleichheit⁵⁶ herrscht, finden die langformatigen Sendungen unterschiedlich starke Verwendung. Die Dritten und 3sat/ARTE erleben einen „Einbruch“ bei den einstündigen Sendungen⁵⁷ und eine verstärkte Ausstrahlung von Sendungen mit einer Dauer von mehr als einer Stunde. Das Abfallen der Kurve ist bei 3sat und ARTE geringer, so dass für diese Sendergruppe insgesamt ein Trend zur Ausstrahlung von längerformatigen Beiträgen mit historischen Inhalten festgehalten werden kann. Die privaten Sendeanstalten favorisieren das Ein-Stunden-Format und längere Sendungen.

Ein solches Ergebnis belegt, dass sich im Programmfernsehen klare Formattierungen durchsetzen, die das 45-Minuten-Format favorisieren, ebenso aber bestätigt es die genrespezifische Zunahme von Beiträgen, die länger als eine Stunde dauern, die dem Genre also Gelegenheit geben, seine „Argumentationsfähigkeit“ zu entfalten. Darin drückt sich auch aus, dass die Genreentwicklung auf eine Formatlänge für Geschichtssendungen zielt, die der Länge des normalen Spielfilms entspricht.

Ein Vergleich der Beitragslängen der jeweiligen Sendergruppen (vgl. Tab. 4), das heißt, eine Gegenüberstellung von kurzen und langen Formaten⁵⁸, ergibt das folgende Bild: ARD/ZDF und die Dritten senden häufig kürzere Beiträge, die beiden Kulturkanäle dagegen überwiegend längere Formate – ein Ergebnis, das sich bereits in der vorhergehenden Abbildung abzeichnete.

Tabelle 4: Kurze versus lange Formate

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
kurz	2,5	4,1	3,7	–
lang	2,1	2,5	6,0	1,0

55 Nur 3sat und ARTE strahlen noch häufiger länger als eine Stunde dauernde Beiträge aus.

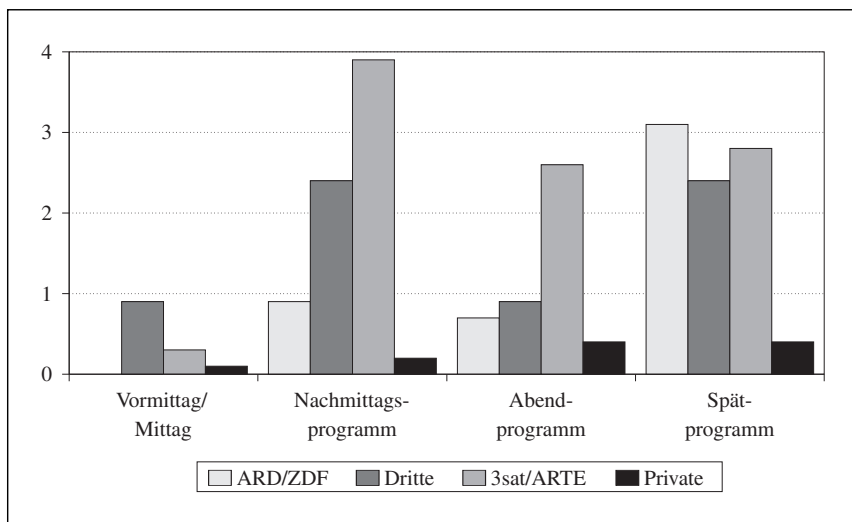
56 Parallel dazu verläuft die Kurve des Ersten und Zweiten Programms, unter Auslassung des dazwischen liegenden Formats.

57 ARD und ZDF bedienen dieses Format gar nicht.

58 Als kurz werden Sendungen mit einer Dauer von einschließlich 45 Minuten eingestuft, lang sind Beiträge ab 46 Minuten.

Abbildung 3: Tageszeit

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Der Abbildung 3 ist zu entnehmen, dass Geschichte vorwiegend im Spätprogramm nach 22:00 Uhr ausgestrahlt wird. Alle drei öffentlich-rechtlichen Sendergruppen sind hier stark vertreten. Die privaten Programme senden tendenziell eher im Abend- und Spätprogramm.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich die Ausstrahlungspräferenzen zwischen den genannten drei Gruppen unterscheiden und grundsätzlich für das Genre ein deutlicher Schwerpunkt am späten Abend festzustellen ist. Der Zuschauer kann zwar beinahe⁵⁹ zu jeder Tageszeit auf Sendungen mit historischen Inhalten im Fernsehen zurückgreifen, aber die über alle Sendergruppen hinweg hohe Ausstrahlungsfrequenz nach 22:00 Uhr macht deutlich, dass die Sender eher auf ein erwachsenes Publikum als Zielgruppe setzen. Lediglich die Dritten und 3sat/ARTE senden auch häufig am Nachmittag, Letztere zudem auch am frühen Abend, so dass bei diesen öffentlich-rechtlichen Sendergruppen

59 Durch das kleinere Ausstrahlungsvolumen am Vormittag ist die Chance, in dieser Zeit Geschichtssendungen zu sehen, insgesamt geringer.

auch jüngere Zuschauer die Möglichkeit haben, Geschichte im Fernsehen zu erleben und nachzuvollziehen.

Tabelle 5: Beitragslänge und Tageszeit

Prozentualer Sendezeitanteil⁶⁰ der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Vormittag	Nachmittag	Abend	Spät
ARD/ZDF				
16 bis 30 Minuten	–	0,1	–	0,6
31 bis 45 Minuten	–	3,1	4,0	2,7
über 60 Minuten	–	0,4	–	6,1
Dritte				
bis 15 Minuten	0,4	0,5	0,2	0,2
16 bis 30 Minuten	0,4	1,8	0,4	0,2
31 bis 45 Minuten	2,2	4,5	3,8	2,3
46 bis 60 Minuten	0,4	0,4	0,3	0,9
über 60 Minuten	0,2	2,4	0,9	3,7
3sat/ARTE				
bis 15 Minuten	–	0,6	0,6	–
16 bis 30 Minuten	0,1	1,3	2,1	0,1
31 bis 45 Minuten	0,7	7,7	2,3	0,7
46 bis 60 Minuten	–	3,5	3,3	2,9
über 60 Minuten	0,5	2,3	7,6	4,8
Private				
46 bis 60 Minuten	0,4	–	0,2	–
über 60 Minuten	–	0,6	2,1	1,2

Die Dritten strahlen kontinuierlich über den ganzen Tag hinweg Sendungen mit historischen Inhalten in jeder *Beitragslänge* aus. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt hier durchgängig auf dem 45-Minuten-Format. 3sat und ARTE senden Beiträge mit einer Dauer zwischen dreißig und mehr als sechzig Minuten häufig im Nachmittags- und Abendprogramm. Die höchste Besetzung hat der 45-Minuten-Beitrag am Nachmittag und der länger als eine Stunde dauernde Film am Abend und Spätabend.

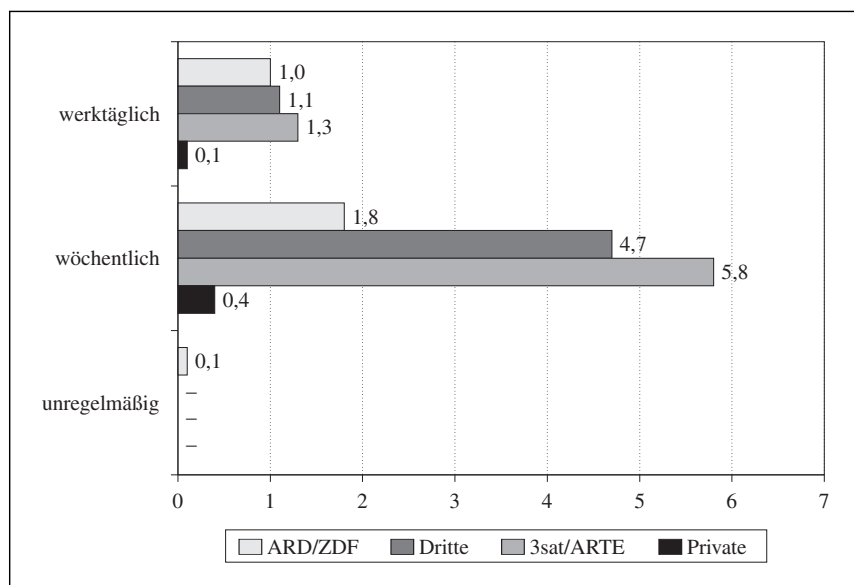
Eine Erklärung für die breite Bedienung aller Zeitformate kann sicher in der Tatsache gesehen werden, dass 3sat/ARTE und die Dritten innerhalb des Untersuchungszeitraumes den größten Anteil an ausgestrahlten Sendungen mit historischen Inhalten besitzen, also hier die Bandbreite der Möglichkeiten – Geschichte sowohl in kurzen als auch langen Beiträgen zu verhandeln – auch größer ist; dennoch drückt sich darin offenbar auch eine bestimmte Programmpolitik der öffentlich-rechtlichen Sender aus.

60 Die niedrigen Prozentzahlen sind dem Umstand geschuldet, dass die Basis der Berechnungen das Gesamt-sendeprogramm ist.

Der Zusammenhang von Tageszeit und Beitragslänge der jeweils ausgestrahlten Sendungen ist für die vier Sendergruppen ganz unterschiedlich. Während sich der Zusammenhang der beiden Gruppen mit der größten Verbreitung (3sat/ARTE, Dritte) an ausgestrahlten Sendungen im Tagesverlauf als hochsignifikant darstellt und hier die Formel greift – *je später der Abend, desto länger die Sendungen* –, muss dies für die beiden übrigen Sendergruppen (ARD/ZDF und Private) eher ausgeschlossen werden. Der hochsignifikante Zusammenhang von Tageszeit und Sendungsdauer bei 3sat/ARTE und den Dritten mag auch als Indiz gewertet werden für die Adressierung an ein spezielles Publikum. Offenbar wird an dieser Stelle ein Zuschauer modelliert und vorausgesetzt, der Interesse für Geschichte mitbringt und bereit ist, sich auf ausführliche Informationen und längere Darstellungen einzulassen.

Abbildung 4: Sendeplatz

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Ein wöchentlicher Ausstrahlungsmodus wird von allen Sendergruppen angestrebt, besonders bei den Dritten und bei 3sat und ARTE. Selbst der werktägliche Rhythmus wird noch „unregelmäßig“ ausgestrahlten Sendungen vorgezogen. Das heißt, dass die Gestaltung der Programme über alle Sendergruppen hinweg zu regelmäßigen Ausstrahlungsterminen tendiert, was die Zuschauerbindung aufgrund der festen Termine erhöht.

Tabelle 6: Ausstrahlungsrhythmus

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
selbstständig	1,9	3,1	5,7	0,8
Folge einer Reihe/Serie	2,7	3,6	3,8	0,1

Die öffentlich-rechtlichen Sender strahlen Sendungen, die unter den erweiterten Geschichtsbegriff fallen, bevorzugt im Reihenformat aus. Dieses Reihenformat ist zwar bei 3sat und ARTE ebenso hoch besetzt, wird aber dort noch übertroffen vom Ausstrahlungsmodus der „selbstständigen Sendung“. Dieses Ergebnis ist nicht überraschend, da sich beide Sender als Fernseh-anbieter mit alternativen Inhalten und Sendungsformen verstehen. Trotz des überwiegend wöchentlichen Ausstrahlungsrhythmus kann der Zuschauer hier zahlreiche Sendungen finden, denen (noch) nicht der äußere Formcharakter der „Reihe“ übergestülpt worden ist (vgl. Abb. 4). Das kann als positiver Beleg für das hohe kulturelle Selbstverständnis von 3sat und ARTE verstanden werden. Auch die Privaten bieten überwiegend selbstständige Beiträge, was allerdings darauf zurückzuführen ist, dass von den wenigen hier gesendeten Beiträgen die meisten fiktional sind, also per se als eigenständig gewertet werden.⁶¹

Tabelle 7: Ausstrahlungsrhythmus und Tageszeit

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Vormittag	Nachmittag	Abend	Spät
ARD/ZDF				
selbstständig	–	0,1	0,3	5,4
Folge einer Reihe	–	3,1	3,7	3,8
Dritte				
selbstständig	0,7	4,0	2,0	4,7
Folge einer Reihe	2,9	5,6	3,7	2,5
3sat/ARTE				
selbstständig	1,3	6,2	10,1	6,4
Folge einer Reihe	–	9,2	5,4	1,7
Private				
selbstständig	–	0,4	2,1	1,2
Folge einer Reihe	0,3	0,2	0,2	–

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr
 Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr
 Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

61 Von insgesamt 15 aufgenommenen Sendungen waren neun fiktive Beiträge.

Die Dritten sowie 3sat/ARTE bedienen nahezu das gesamte tageszeitliche Spektrum (vgl. Tab. 5). Favorisiert erscheint dabei der Nachmittag und Abend mit Schwerpunkten für Reihen. Die Ausstrahlungsfrequenzen für selbstständige Sendungen pendeln sich im Spätabendprogramm wieder (leicht erhöht) auf dem Nachmittagsniveau ein. Während bei den Dritten im dazwischen liegenden Intervall – von 18:00 bis 21:59 Uhr – ein Rückgang der Ausstrahlungshäufigkeit zu bemerken ist, kann bei 3sat und ARTE eine Zunahme verzeichnet werden. Das kann man so interpretieren, dass diese Sender ihre Einzelproduktionen häufig in einer durch das Publikum hoch frequentierten Zeit platzieren und sich damit in besonderer Weise vor den übrigen Sendern positionieren.

ARD/ZDF strahlen Reihen mit nahezu gleich bleibenden Werten vom frühen Nachmittag an aus, während selbstständige Sendungen bevorzugt nach 22:00 Uhr gezeigt werden. Bei den Privaten verbergen sich hinter dem Format „selbstständige Sendung“ vor allem Spielfilme, die – wenig überraschend – am Abend und später ausgestrahlt werden.

Tabelle 8: Genre

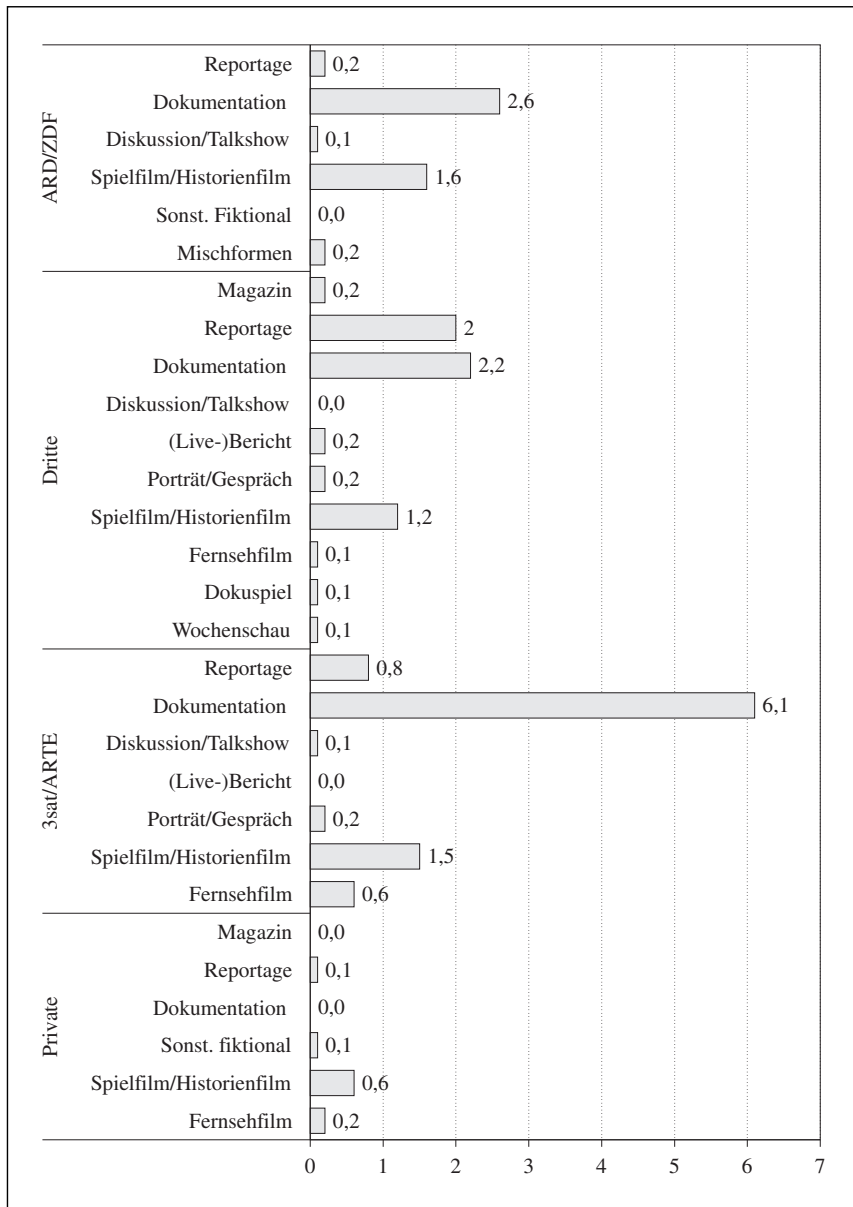
Prozentualer Anteil des fiktionalen, non-fiktionalen Genres und der Mischformen von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Non-Fiktion	2,9	4,8	7,2	0,1
Fiktion	1,6	1,3	2,1	0,9
Hybride	0,2	0,1	–	–
Wochenschau	–	0,1	–	–

Geschichtssendungen werden bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten und den beiden Kulturkanälen vorrangig im *non-fiktionalen Format* präsentiert, das sich bei diesen Sendergruppen fest etabliert hat. Anscheinend wird dieser Modus als durchaus adäquat angesehen, was die Vermittlung von Geschichte anbelangt. Die privatwirtschaftlichen Anbieter setzen hingegen deutlicher auf die *fiktionale Sendungsform* bei der Präsentation von Geschichte im Fernsehen. Hier zeigen sich ganz klar Präferenzen zwischen den Programmen. Der Vorzug, den die Privaten der fiktionalen Aufbereitung historischer Bezüge geben, lässt sich mit Blick auf deren Programmpolitik begründen und interpretieren. Es könnte sein, dass die Privaten dazu tendieren, bei Geschichtssendungen den Zuschauer nicht vorrangig informieren zu wollen, sondern dass sie darauf setzen, mit einer spannungsreichen und unterhaltsamen Inszenierung die Zuschauer zu binden. Mischformen werden nur von den öffentlich-rechtlichen Anstalten ausgestrahlt, die damit ihre Vielseitigkeit betonen und sich von den privaten Sendern absetzen. Das Format der Wochenschau bedienen nur die dritten Programme, dabei besonders der SFB.

Abbildung 5: Genres der einzelnen Sendergruppe:

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Trotz der oben beschriebenen Bedeutung fiktionaler Sendungen im Angebot muss dennoch festgestellt werden, dass über alle Sendergruppen hinweg, mit Ausnahme der Privaten, Sendungen mit historischen Inhalten überwiegend im Genre der Dokumentation und des Dokumentarfilms präsentiert werden. An zweiter Stelle der Präsentationsformen steht dann aber der Spiel- und Historienfilm (bei ARD/ZDF und 3sat/ARTE), deutlich vor anderen non-fiktionalen Formen wie Diskussionen und Porträts. Nur die Dritten pflegen die spezifische Form der Reportage häufiger. Geschichte im Fernsehen findet also ganz eindeutig überwiegend im non-fiktionalen, dokumentarischen Modus statt, fiktionale Formate wie Spiel- und Historienfilme müssen aber als „weichere“ Ausprägungen des Segments Geschichtssendung ebenfalls akzeptiert werden.

Die Dritten verfügen nicht nur über die zahlenmäßig größte Ausstrahlungsfrequenz von Geschichtssendungen (insgesamt 457 Sendungen), sondern auch über eine ausgeprägte Genrevielfalt. Sie bieten ihr Geschichtsprogramm im untersuchten Zeitraum 2003 in zehn verschiedenen Darstellungsmodi an. Das Format der Reportage und das der Dokumentation beziehungsweise des Dokumentarfilms macht zusammengekommen mehr als zwei Drittel (312 Sendungen) der in den Dritten gezeigten historischen Sendungen aus, bildet also in der Vielfalt einen deutlichen Genreschwerpunkt.

ARD und ZDF sowie die privaten Sendeanstalten variieren sechs verschiedene Darstellungsmöglichkeiten von Geschichte im Fernsehen. Ein direkter Vergleich fällt hier schwer, da die Privaten nur ein Viertel des Volumens an historischen Beiträgen von ARD und ZDF ausstrahlen. Die privaten Programme bieten – und das überraschenderweise – dennoch ein umfangreiches Formenspektrum an. Fast die Hälfte der Sendungen der Privaten entfällt dabei auf fiktionale Spiel- und Historienfilme (sieben von 15 Sendungen). ARD und ZDF präsentieren Geschichtsvermittlung zu zwei Dritteln im Format der Dokumentation und des Dokumentarfilms (45 von 65 ausgestrahlten Sendungen).

Betrachtet man die durchschnittlichen Beitragslängen der verschiedenen Genres innerhalb der vier Senderfamilien (vgl. Tab. 9), dann fällt auf, dass die Sendungen der privaten Programme eine durchschnittliche Länge von 110 Minuten haben. Wenn man die Verzerrungen durch Spielfilme herausrechnet, liegt die durchschnittliche Ausstrahlungszeit der Geschichtssendungen knapp unter einer Stunde, bei 3sat/ARTE findet außerdem das Dreißig-Minuten-Format in Form von Reportagen, Berichten und Porträts Berücksichtigung. Diese deutlichen Unterschiede in Tabelle 9 unterstützen die These von der zunehmenden Formatierung des Genres. „Die Sendelängen lassen sich auch bestimmten Genres zuordnen.“ (Wolf 2003, S. 24)

Tabelle 9: Genres und Beitragslänge

Durchschnittslänge der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Durchschnittl. Sendedauer in Minuten	Anzahl der Sendungen	Standardabweichung	ANOVA Signifikanz
ARD/ZDF	58,8	65	28,8	
Reportage	45,0	4	0,000	F = 52,2 ⁶² p = 0,000
Doku/Dokumentarfilm	46,4	45	14,127	
Diskussion/Talkshow	45,0	1	–	
Spiel-/Historienfilm	98,1	13	9,251	
Sonstiges fiktional	30,0	1	–	
Mischformen	180,0	1	–	
Dritte	46,8	457	28,6	
Magazin	33,1	21	4,455	F = 21,7 p = 0,000
Reportage	39,1	164	18,826	
Doku/Dokumentarfilm	47,3	148	18,428	
Diskussion/Talkshow	60,0	1	–	
(Live-)Bericht	41,3	12	6,784	
Porträt/Gespräch	52,3	15	19,718	
Spiel-/Historienfilm	92,9	41	20,062	
Fernsehfilm	75,0	5	23,979	
Dokumentarspiel	87,5	2	3,536	
Wochenschau	14,9	20	0,366	
3sat/ARTE	53,7	145	31,2	
Reportage	28,4	22	12,285	F = 12,829 p = 0,060
Doku/Dokumentarfilm	53,4	91	29,111	
Diskussion/Talkshow	60,0	1	–	
(Live-)Bericht	30,0	1	–	
Porträt/Gespräch	33,8	4	14,361	
Spiel-/Historienfilm	108,2	11	14,709	
Fernsehfilm	81,7	6	18,348	
Private	110,0	15	45,5	
Magazin	50,0	1	–	F = 8,029 p = 0,004
Reportage	57,5	2	3,536	
Doku/Dokumentarfilm	75,0	1	–	
Sonstiges non-fiktional	67,5	2	10,607	
Spiel-/Historienfilm	146,4	7	29,257	
Fernsehfilm	125,0	2	7,071	

62 Ein großer F-Wert zeigt an, dass es Längenunterschiede zwischen den Genres innerhalb jeder Sendergruppe gibt (d. h. dass, sich die Mittelwerte voneinander unterscheiden) und korrespondiert mit einem hohen Signifikanz-Niveau (Werte um $p = 0,000$). Ein geringer F-Wert bedeutet dementsprechend, dass nur marginale Differenzen auftreten.

Tabelle 10: Genres und Tageszeit

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Vormittag	Nachmittag	Abend	Spät
ARD/ZDF				
Reportage	–	0,2	0,3	0,3
Doku/Dokumentarfilm	–	2,9	3,7	3,8
Spiel-/Historienfilm	–	0,4	–	4,4
Sonstiges fiktional	–	0,1	–	–
Diskussion/Talkshow	–	–	–	0,2
Mischformen	–	–	–	0,7
Dritte				
Magazin	0,0	0,3	0,6	0,1
Reportage	1,6	4,0	2,0	0,8
Doku/Dokumentarfilm	1,4	1,9	1,9	3,1
Diskussion/Talkshow	–	–	–	0,1
(Live-)Bericht	0,1	0,3	0,3	0,0
Spiel-/Historienfilm	–	2,3	–	1,8
Fernsehfilm	–	–	0,2	0,2
Porträt/Gespräch	0,3	–	0,6	0,2
Dokumentarspiel	–	–	–	0,2
Wochenschau	0,1	0,0	0,2	0,1
3sat/ARTE				
Reportage	–	2,1	1,5	–
Doku/Dokumentarfilm	0,5	11,1	9,2	4,9
Diskussion/Talkshow	–	–	–	0,2
(Live-)Bericht	–	0,1	–	–
Spiel-/Historienfilm	–	1,1	2,3	2,5
Fernsehfilm	–	0,2	2,0	0,7
Porträt/Gespräch	0,4	0,1	0,1	–
Private				
Magazin	0,1	–	–	–
Reportage	0,3	–	–	–
Doku/Dokumentarfilm	–	–	–	0,1
Sonstiges non-fiktional	–	0,2	0,2	–
Spiel-/Historienfilm	–	0,4	1,1	1,0
Fernsehfilm	–	–	0,9	–

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Die Dritten zeigen im gesamten Tagesverlauf in fast allen Formaten Beiträge, besonders im Spätprogramm werden alle Varianten bedient. Während die Ausstrahlungshäufigkeit von Reportagen beginnend mit dem Nachmittag sinkt, nimmt diese für den Dokumentarfilm zu. ARD und ZDF bevorzugen die Ausstrahlung von Dokumentationen vom Nachmittag an, während bei 3sat/

ARTE der Anteil an Dokumentationen nachmittags am höchsten ist, um zum Spätprogramm hin zu sinken. Die längeren Sendungen (Spiel- und Historienfilme) sind über alle Sendergruppen hinweg eher im Abend- und Spätprogramm zu finden.

5.1.1.2 Produktionscharakteristik

Tabelle 11: Produktionsart

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Eigenproduktion	0,4	0,1	2,0	0,1
Fremdproduktion	0,9	1,3	3,7	0,1
Koproduktion	0,1	0,0	0,8	–
Sonst. Fremdprod.	1,9	1,8	1,3	0,7
gemischt	–	0,4	1,8	0,0

Den höchsten Anteil an Eigenproduktionen haben 3sat und ARTE, die auch bei der Ausstrahlung von Fremdproduktionen führend sind. Beiträge selbst zu produzieren und in Erstsendungen zu präsentieren deutet dabei, so kann man interpretieren (vgl. Tab. 2), auf ein spezifisches Eigeninteresse hin, sich als Sender mit „Geschichtsprofil“ zu etablieren.

Tabelle 12: Produzenten

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Autor	3,3	3,6	7,2	0,7
Autorin	0,6	1,6	2,0	–
Redakteur	0,1	1,7	0,1	–
Redakteurin	0,3	0,7	0,1	–
Moderator	0,5	0,4	0,1	0,1
Moderatorin	0,2	0,1	–	–
Regisseur	1,7	1,4	2,0	0,8
Regisseurin	0,1	0,1	0,2	–

Autoren werden fast immer genannt, dem Autor kommt maßgebliche Bedeutung bei der Gestaltung eines Beitrags zu, dem er seine filmische „Handschrift“ gibt. Die zweithäufigste Nennung, die des Regisseurs, unterstützt die Vermutung von einer vorwiegend an der „Macher“-Seite orientierten Auszeichnung der Sendungen. Regisseure werden nur im Zusammenhang mit Spielfilm-

produktionen genannt. Dies ist auch (meist) die einzige Angabe, die der Fernsehzeitschrift zur Produzentenseite zu entnehmen ist. Alle anderen Angaben zur spezifischen Autorschaft, vor allem bei non-fiktionalen Sendungen, hat nur die PIDB. Wenn Frauen an der Produktion von Sendungen mit historischen Inhalten beteiligt sind, dann überwiegend als eigenverantwortliche Autorin für einen Beitrag.

5.1.1.3 Zeitliche und thematische Einordnung der einzelnen Sendungen

Tabelle 13: Epoche/Global

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

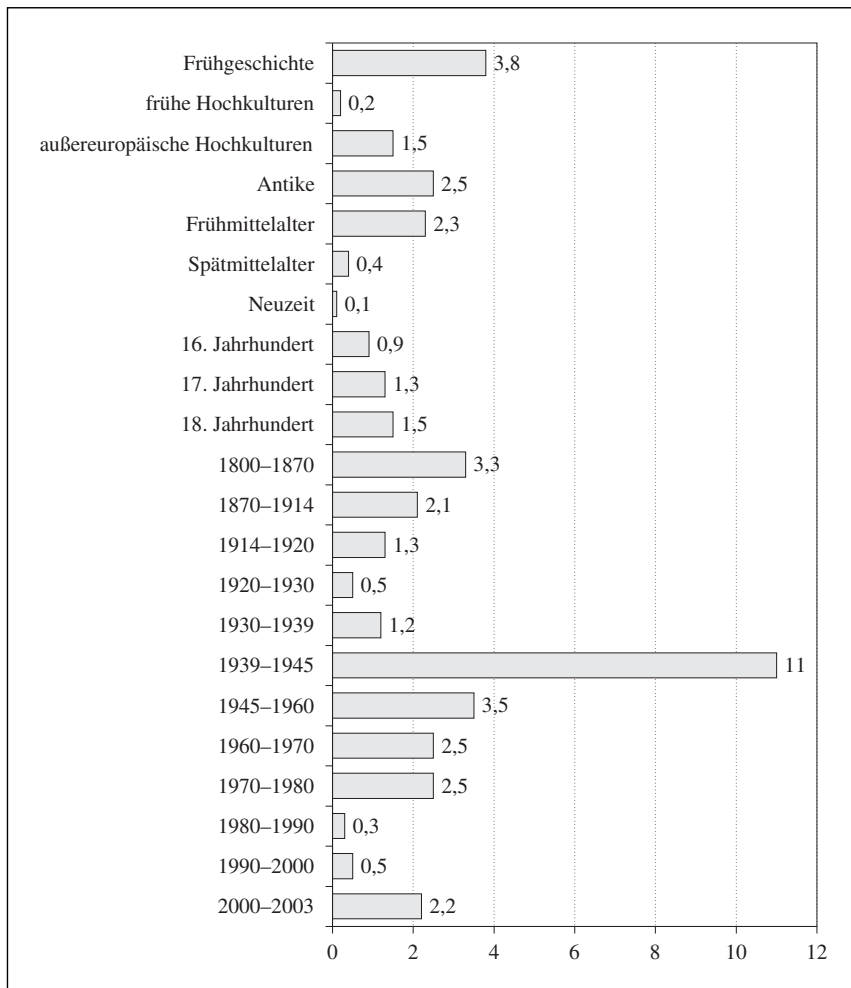
	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Frühgeschichte	0,7	0,3	0,8	0,1
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	–	0,2	0,2	–
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,0	0,6	0,5	0,3
20. Jahrhundert	1,7	1,1	2,0	0,4
mehrere	0,8	1,5	3,7	0,1
21. Jahrhundert	0,1	0,1	0,2	–

Über alle Sendergruppen hinweg steht das 20. Jahrhundert im Mittelpunkt der Darstellung von historischen Ereignissen im Fernsehen. Zuschauer, die sich 2003 Geschichtssendungen angesehen haben, sind überwiegend mit Themen des vergangenen Jahrhunderts konfrontiert worden, das heißt mit Zeiten und Ereignissen aus dem eigenen Erlebenshorizont oder dem der Elterngeneration.

Die Geschichtsdarstellung im Fernsehen thematisiert in der Hauptsache Geschehnisse des 20. Jahrhunderts (23,3 Prozent, ab der Ausprägung „1914 bis 1920“ bis zum Jahr 2000). Alle übrigen Epochen erreichen zusammengekommen 22,1 Prozent. Das heißt, dass die vergleichsweise „kurze“ Epoche der vergangenen einhundert Jahre – die Zeitgeschichte – (etwas) mehr Raum im Fernsehen einnimmt als alle davor liegenden geschichtlichen Epochen zusammen. Innerhalb des 20. Jahrhunderts gibt es zusätzlich deutliche Schwerpunkte, vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Während die Werte für die sechziger und siebziger Jahre und die Gegenwart (2000 bis 2003) annähernd gleich verteilt sind, geht die hohe Besetzung des Zeitraums von 1939 bis 1945 natürlich auf die Thematisierung des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit zurück (vgl. Tab. 16). Dieser Befund überrascht nicht, nimmt doch die Diskussion über die Zeit des Nationalsozialismus, über Schuld und Verantwortung in der Öffentlichkeit einen breiten Raum ein, nicht nur im Fernsehen, auch durch Ausstellungen, Gedenktage, Bücher etc. Dem Kurven-

Abbildung 6: Epoche/Detail

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich



Betrifft eine Sendung mehr als eine historische Sequenz (z. B. Erster Weltkrieg und die nachfolgenden Jahre) oder ist die Epoche nicht eindeutig feststellbar, ist „mehrere“ als Kategorie vergeben worden.

verlauf in Abbildung 6 lässt sich entnehmen, dass in den Geschichtssendungen des Fernsehens alle Epochen, wenn auch mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung, vorkommen, selbst geschichtliche Ereignisse, die sehr weit in der Vergangenheit zurückliegen (Frühgeschichte, Antike und Mittelalter).

Tabelle 14: Ebene

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
International	1,6	1,3	2,2	0,6
National	2,7	4,9	6,3	0,3
Regional	0,1	0,1	–	–

Darstellungen, die einen nationalen Bezug haben, werden am häufigsten thematisiert. Während übernationale Beziehungen lediglich bei 3sat/ARTE von einiger Bedeutung sind, weisen die wenigsten Sendungen regionale Bezüge auf. Dieser Befund ist einigermaßen überraschend, da angesichts der großen Beteiligung der Dritten mit ihrer spezifischen Empfangssituation ein Mehr an regionalen Bezügen denkbar wäre. Dieses Ergebnis ist insofern interessant, weil es bedeutet, dass offensichtlich Geschichte im Fernsehen nationale Geschichte ist. Welche Länder – außer dem eigenen – im Einzelnen Gegenstand von Geschichtsdarstellung im Fernsehen sind, zeigt Tabelle 15.

Tabelle 15: Region

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Deutschland	2,18	3,51	3,07	0,21
Österreich	–	0,15	0,37	–
Russland	0,36	0,48	0,71	0,07
CSSR	–	0,10	0,34	–
Polen	0,18	0,14	0,15	–
Frankreich	0,04	0,28	1,59	–
Großbritannien	0,38	0,49	0,69	0,22
Italien	0,38	0,32	0,51	0,08
Spanien	–	0,07	0,36	–
Griechenland	0,26	0,06	0,04	–
USA	1,21	0,73	1,08	0,39
Japan	0,43	0,07	0,06	0,11
Sonstige	1,47	1,52	3,42	0,38

Aus der Darstellung wird ein eurozentristischer thematischer Schwerpunkt der Geschichtssendungen deutlich. Bei den genannten Ländern handelt es sich um Nationen, die am Zweiten Weltkrieg beteiligt waren. Weil diesem Ereignis massenmedial eine so große Beachtung geschenkt wird, sind die Beteiligten an diesem Krieg auch häufig in der betreffenden Geschichtsdarstellung inkludiert

(vgl. Abb. 6 und Tab. 16). National ausgerichtete Geschichtsdarstellung dominiert insgesamt, auch übrigens bei ARTE.

Tabelle 16: Thema

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
1. Weltkrieg	0,2	0,1	0,4	–
Faschismus	0,2	0,4	0,6	–
Holocaust	0,5	0,1	0,3	–
2. Weltkrieg	1,1	0,9	0,7	0,2
Hitler	0,1	0,0	–	–
Nachkriegszeit	–	0,3	0,5	0,1
Widerstand	0,3	0,1	–	–
DDR	0,1	0,3	0,3	–
Kommunismus	–	0,2	0,3	–
Zeitgeschichte ⁶³	0,7	0,6	1,7	0,3
andere	2,9	5,3	7,3	0,7

Zusammen mit der Variable „Epoche“ (vgl. Abbildung 6) zeigt sich noch einmal sehr deutlich, dass das durchschnittliche historische Ereignis, das im Fernsehen im Jahr 2003 präsentiert wurde, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist (mit Schwerpunkt auf den Jahren nach 1939), einen spezifisch nationalen Schwerpunkt hat und deutsche Bezüge aufweist.

Betrachtet man die Thematisierung von Ereignissen, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg – von der Ausprägung „Faschismus“ bis zu „Hitler“ – stehen, zeigt sich, dass diese in den öffentlich-rechtlichen Hauptprogrammen (insgesamt 1,9 Prozent) den breitesten Raum einnehmen. Mit der Aufmerksamkeit, die dem Weltkriegsgeschehen gewidmet wird, positionieren sich ARD und ZDF als die „Adresse“ für Sendungen dieser Inhalte. Den größten Anteil hat dabei wohl das ZDF⁶⁴ mit seinen geschichtlichen Dokumentationen, die nicht unwesentlich zur Profilbildung des Senders beitragen. Der Zweite Weltkrieg als Thema für Geschichtssendungen hat bei den Privaten und 3sat/ARTE nicht diese herausragende Bedeutung. Hier kommen eher zeitgeschichtliche Themen zum Tragen. Die Werte liegen auf etwa gleichem Niveau, d. h., dass die Darstellung des Weltkriegsgeschehens nicht zu Lasten von Themen mit zeitgeschichtlichen Bezügen geht. Historische Ereignisse der vergangenen 60 Jahre werden gleichberechtigt und gleichmäßig präsentiert,

⁶³ Definiert als Zeitraum von den 60er Jahren bis in die Gegenwart.

⁶⁴ Das ZDF hat 1984 eine eigene Redaktion Zeitgeschichte unter der Leitung von Prof. Guido Knopp eingerichtet.

anders als in den Hauptprogrammen und bei den Dritten, was insgesamt die unterschiedliche Prioritätensetzung bei der Themenauswahl zwischen den öffentlich-rechtlichen Sendergruppen und 3sat/ARTE und den Privaten unterstreicht.

Tabelle 17: Frauenspezifischer Inhalt

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Keine Frauenspezifik	3,9	6,1	8,3	0,8
Frauenspezifik	0,8	0,5	1,4	0,2

Frauen und frauenspezifische Themen werden in Sendungen mit historischen Inhalten nur am Rande behandelt. Ein Befund, der sowohl die Darstellungspraxis in den historischen Wissenschaften, als auch die des Mediums Fernsehen widerspiegelt. Die Präsentation von Geschichte erfolgt immer unter einem Männer zentrierten Präsentationsmodus. Dies ist vermutlich auch der Orientierung an der traditionellen Geschichtswissenschaft geschuldet, die Ereignisse in Form von Strukturen und Prozessen schildert(e), die fokussiert sind auf Politik-, Militär- und Diplomatiegeschichte, die also meist mit der „Ausblendung“ von Frauen aus der Realgeschichte einher ging (vgl. Frevert 1994). Am ehesten thematisieren noch 3sat und ARTE Frauen und frauenspezifische Themen. Wenn im Programm Sendungen mit einer besonderen Berücksichtigung frauenspezifischer Themen ausgestrahlt werden, dann tendenziell eher nach 18:00 Uhr. 3sat/ARTE und die Dritten nutzen zudem auch manchmal den Morgen und Nachmittag (vgl. Tab. 18) für solche Sendungen.

Tabelle 18: Frauenspezifik und Tageszeit

Tageszeitabhängiger prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Vormittag/Mittagsprogramm	–	0,0	0,4	–
Nachmittagsprogramm	–	0,2	0,1	–
Abendprogramm	0,4	0,1	0,4	–
Spätprogramm	0,2	0,3	0,4	0,0

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Tabelle 19: Produzenten

Prozentualer Anteil der Produzenten nach Geschlecht der codierten Sendegenres von 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Produzent	5,6	7,1	9,4	1,6
Produzentin	1,2	2,5	2,3	–

Den größten Anteil an weiblichen Mitarbeitern bei der Produktion von historischen Sendungen gibt es bei den Dritten und 3sat/ARTE, bei den Privaten ist er quantitativ nicht nachweisbar. Männliche Produzenten stellen über alle Sender verteilt immer noch das Gros der Beteiligung an der Herstellung von Geschichtssendungen im Fernsehen.

5.1.1.4 Darstellung und Vermittlung

Tabelle 20: Erzählweise

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	2003
ARD/ZDF	
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	1,1
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	2,2
Dritte	
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,8
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	2,9
3sat/ARTE	
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	1,8
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	4,9
Private	
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,2
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	0,6

Eine personalisierte Darstellung von Geschichte wird über alle Sendergruppen hinweg deutlich favorisiert. Geschichte wird nicht in abstrakten und dem Zuschauer schwer zugänglichen Schilderungen und Analysen von Dokumenten präsentiert, wie sie in den textbasierten historischen Wissenschaften üblich ist (Stichwort: Quellenkunde). Historie wird im Fernsehen als an Personen geknüpfte visualisierte Geschichte erzählt und nicht in Form einer chronologischen Präsentation von („toten“) Zeugnissen und Schriftstücken.

Tabelle 21: Detail-Perspektive

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Personalisiert	1,4	2,1	4,8	–
Gruppen	2,5	2,6	4,4	0,7
Staat und Politik	2,0	2,1	2,5	0,9
Nicht-personalisierte Darstellung	1,3	3,0	3,0	0,1
Gesellschaftliche Teilbereiche	1,8	2,4	5,1	0,6

Ein historisches Ereignis kann in der Fernsehdarstellung – wie die Tabelle zeigt – sowohl personalisierte Züge tragen als auch gesellschaftliche Teilbereiche berühren. Mit anderen Worten: In zahlreichen historischen Beiträgen wird das geschilderte Ereignis aus mehr als einer Perspektive betrachtet. Die ursprünglich mehr als 20 Variablenausprägungen zur Beschreibung solcher Perspektiven wurden aus Gründen der Übersichtlichkeit und zur Erhöhung der Aussagekraft zusammengefasst (vgl. Codeplan). Bis auf die Privaten wird von allen Sendergruppen eine gruppenbezogene Erzählform gewählt. In der Mehrzahl der Sendungen wird das historische Geschehen anhand persönlicher Schicksale dargestellt, bzw. es folgt einer am Menschen orientierten Darstellungsweise. Insgesamt kann festgehalten werden, dass es in der Detail-Perspektive aber fast immer personale und nicht-personale Vermittlungsstrategien gibt und sich über alles eine große Vielfalt in der Darstellungspraxis der Sendergruppen zeigt.

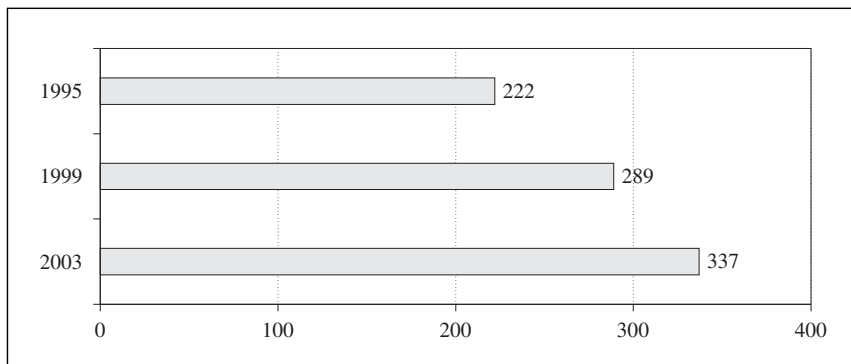
5.1.2 *Der Vergleich aller drei Jahre*

Im Unterschied zu der vorangegangenen Analyse des Jahres 2003, die auf der Grundlage eines „weiten“ Geschichtsbegriffs erfolgte, stützt sich der folgende Querschnittsvergleich der Jahre 1995, 1999 und 2003 auf einen „engen“ Begriff von Geschichte, d. h. hier werden nur die Sendungen miteinander verglichen, die auf für geschichtliche Themen vorgesehenen Sendeplätzen stehen und die als historische Beiträge im Format der Dokumentation, der Reportage und des Features vorliegen. Ausgeschlossen sind alle fiktionalen Modi.

5.1.2.1 Programmstrukturelle Sendungsmerkmale

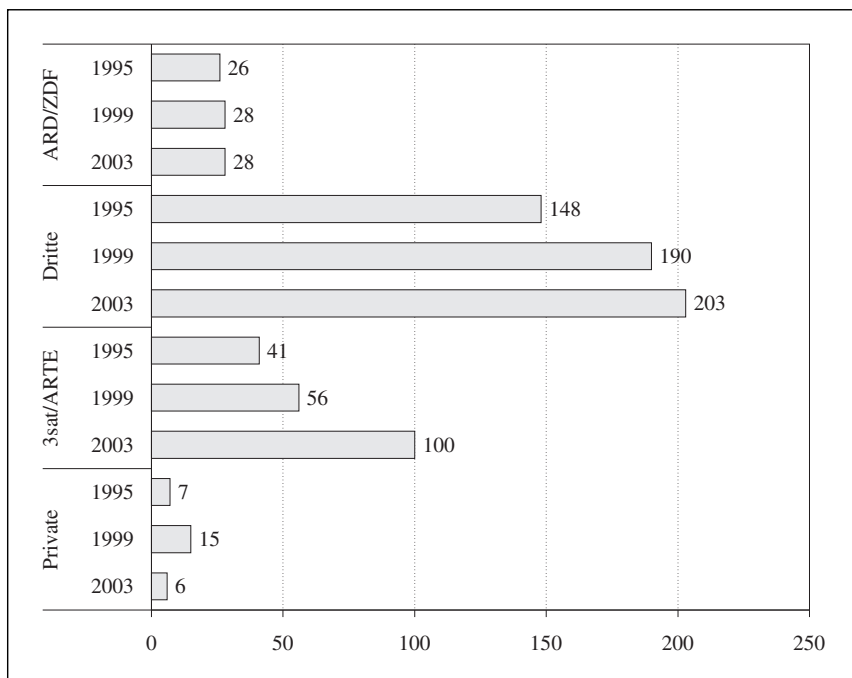
Abbildung 7: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten am Gesamtprogramm – Sendungen aller Sender pro Jahr (n = 848)



Für den Zeitraum zwischen 1995 und 2003 gibt es eine deutliche Steigerung der Ausstrahlung von Sendungen mit historischen Inhalten. Diese Entwicklung stützt die These von der quantitativen Zunahme dieses Genres vor dem Millennium, die sich aus diesem Anlass und im Kontext einer zunehmenden Verunsicherung durch Globalisierungsprozesse sowie im Kontext des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik als verstärkte Hinwendung zur „eigenen“ Geschichte interpretieren lässt. Nach dem Jahrtausendwechsel kann sich das Angebot von Geschichtssendungen im Fernsehen nicht nur auf einem höheren Niveau halten als vorher, sondern sogar noch zulegen. Offenbar – wenn man diese Steigerung nicht als bloßen Selbstläufer der Programmplaner ansieht – besteht beim Publikum ein Bedarf an Sendungen dieses Formats. Selbst wenn wir – im schlechtesten Fall – annehmen würden, dass Sendungen zu geschichtlichen Ereignissen deshalb stärker im Programm vorkommen, weil sie (günstiges) Füllmaterial für sonst leere Programmflächen darstellen und (deshalb) vielleicht eher in den Randzonen des Programms zu finden sind (vgl. Abb. 15), wäre es faktisch doch so, dass es mehr Programmwahlmöglichkeiten für die Zuschauer gibt als jemals zuvor.

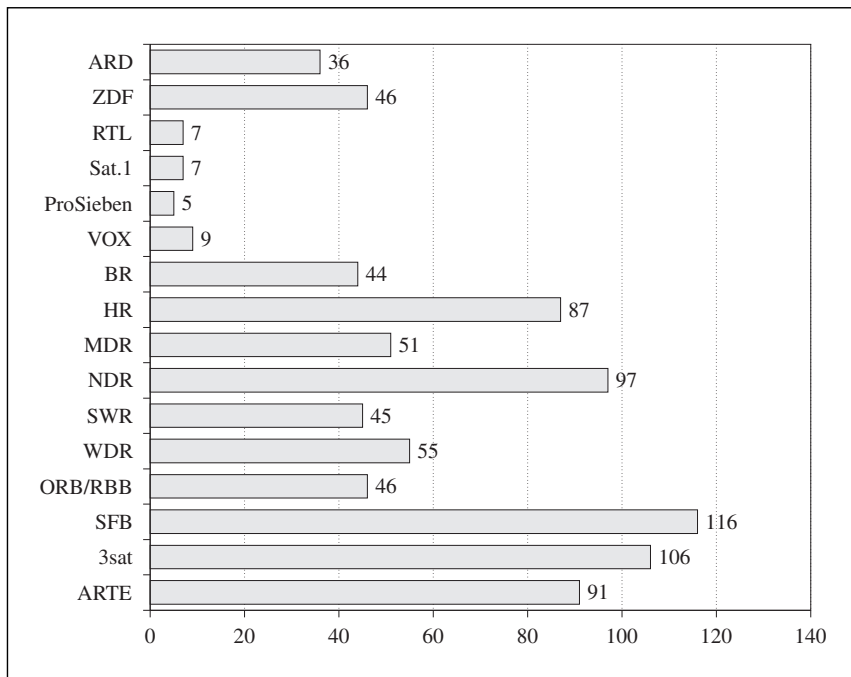
Abbildung 8: Anteil der Geschichtssendungen der Sendergruppen im Zeitverlauf
Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten am Gesamtprogramm – Sendungen aller Sender pro Jahr (n = 848)



In allen drei Jahren strahlen die Dritten am häufigsten Geschichtssendungen aus, gefolgt von 3sat und ARTE. Beide Sendergruppen können die Ausstrahlungsfrequenz im Zeitverlauf der Untersuchung erhöhen, 3sat und ARTE schließlich um fast einhundert Prozent. Die Dritten, die über acht ausstrahlungsstarke Sender verfügen, bedienen ihre breiten Programmflächen, indem sie auf einen Programmpool zurückgreifen. Dabei handelt es sich in der überwiegenden Anzahl der Fälle um Sendungen, die einerseits vom ARD-Hauptprogramm produziert worden sind, und die die Dritten kostengünstig nutzen können, andererseits besteht zwischen den dritten Programmen der ARD eine vertragliche Vereinbarung, dass die selbstproduzierten Beiträge von allen anderen Dritten kostenfrei übernommen werden können. Angesichts dieser Tatsache sind die hohen Fallzahlen bei den dritten Programmen immer unter diesem Vorbehalt des „Verwertungspools“ zu betrachten. Die privatwirtschaftlichen Anstalten halten sich mit der Präsentation von Sendungen mit historischen Inhalten „bedeckt“, ein Befund zu dem auch Wilke (1999) in seiner Untersuchung kommt.

Abbildung 9: Anteil der Geschichtssendungen aller Sender (ungruppiert)

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten aller Sender für alle drei Jahre
(n = 848)



Betrachtet man die Sendeanstalten im Einzelnen, zeigt sich Folgendes: Das Zweite Programm strahlt einige Sendungen mehr aus als die ARD, ähnlich führt 3sat vor ARTE, beide auf einem insgesamt hohen Niveau. Eine Art soliden Grundstock für Geschichtssendungen haben bei den Dritten die Sender BR, SWR, WDR, ORB und MDR, während HR, NDR, SFB hier noch stärkere Akzente setzen. Bei den Privaten gab es nur wenige Unterschiede. RTL und Sat.1 liegen etwa auf demselben Niveau, das VOX leicht unter- und ProSieben leicht überschreitet.

Der Anteil der geschichtlichen Ereignissen gewidmeten speziellen Sendezeiten beträgt über den Untersuchungszeitraum 1995 bis 2003 hinweg durchschnittlich zwei Prozent des Gesamtprogramms. Dabei gibt es erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Sendern (vgl. Tab. 22) und auch zwischen den verschiedenen Jahren.

Tabelle 22: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	1995			1999			2003		
	Minuten*	Sende-basis**	Sende-zeitanteil in %***	Minuten	Sende-basis	Sende-zeitanteil in %	Minuten	Sende-basis	Sende-zeitanteil in %
Gesamt	8.975	645.120	1,4	10.865	645.120	1,7	15.306	645.120	2,4
ARD	352	40.320	0,9	910	40.320	2,3	500	40.320	1,2
ZDF	894	40.320	2,2	255	40.320	0,6	855	40.320	2,1
RTL	55	40.320	0,1	35	40.320	0,1	210	40.320	0,5
Sat.1	115	40.320	0,3	150	40.320	0,4	0	40.320	0,0
ProSieben	0	40.320	0,0	120	40.320	0,3	50	40.320	0,1
VOX	120	40.320	0,3	605	40.320	1,5	115	40.320	0,3
BR	610	40.320	1,5	410	40.320	1,0	985	40.320	2,4
HR	585	40.320	1,5	745	40.320	1,8	1.655	40.320	4,1
MDR	375	40.320	0,9	730	40.320	1,8	1.090	40.320	2,7
NDR	1.165	40.320	2,9	980	40.320	2,4	1.410	40.320	3,5
SWR	535	40.320	1,3	510	40.320	1,3	940	40.320	2,3
WDR	800	40.320	2,0	570	40.320	1,4	840	40.320	2,1
ORB/RBB	270	40.320	0,7	1.055	40.320	2,6	330	40.320	0,8
SFB	1.027	40.320	2,5	1.315	40.320	3,3	1.047	40.320	2,6
3sat	645	40.320	1,6	1.570	40.320	3,9	1985	40.320	4,9
ARTE	1.427	40.320	3,5	905	40.320	2,2	3.294	40.320	8,2

* Dauer der durch das Kategoriensystem erfassten Geschichtssendungen in Minuten je Sender

** Basis des 24-Stunden-Programms in Minuten über den Zeitraum der Codierung (4 Wochen eines Jahres à 7 Tage = 28 Tage * 24 Stunden * 60 (in Minuten) * Anzahl der Sender in der Sendergruppe)

*** Prozentualer Sendezeitanteil der erfassten Geschichtssendungen zur Basis des 24-Stunden-Programms

Grundsätzlich ist jedoch ein Anstieg über die Jahre hinweg sehr deutlich. Entfallen auf historische Sendungen 1995 1,4 Prozent, so sind es 1999 1,7 Prozent und 2003 bereits 2,4 Prozent, also fast eine Verdoppelung. Generell strahlen die öffentlich-rechtlichen Programme mehr geschichtliche Sendungen aus als die privaten Sender, bei denen Sendungen dieser Art eigentlich nur am Rande vorkommen. Da das Millennium insgesamt ein publizistisches Sonderereignis ersten Ranges darstellt, verwundert es nicht, dass die Privaten sich zum Jahrtausendwechsel hin verstärkt dem Segment Geschichtsfernsehen zuwenden; denn im Kontext des Millenniums ist *Geschichte aktuell*. Nach der Jahrtausendwende fallen die Anteile an Geschichtssendungen im Programm der Privaten wieder zurück auf das Niveau von 1995. Der Anstieg zur Jahrtausendwende hat also bei den privatwirtschaftlichen Anbietern – anders als bei den öffentlich-rechtlichen Sendern – keine nachhaltige Wirkung und führt nicht dazu, dass ein öffentliches Interesse an der (Selbst-)Vergewisserung der (eigenen) Geschichte weiterhin gepflegt und entwickelt wird. Man kann das so interpretieren, dass die Privaten auf die „Historien“-Welle aufgesprungen sind, weil

das Thema im Publikum durch die umfassende öffentliche Diskussion um das Millennium und seine Bedeutung präsent gewesen ist. Zu überlegen bleibt, warum sie sich aus diesem Programmsegment wieder zurückgezogen haben:

1. Angesichts der üblichen und bekannten Entscheidungsmechanismen ist davon auszugehen, dass die privatwirtschaftlichen Programmanbieter das Format der Geschichtssendungen für nicht quotenstark genug einschätzen.
2. Andere Programme sind billiger herzustellen.
3. Die Privaten überlassen in der Konkurrenz zu den öffentlich-rechtlichen Programmangeboten diesen das Feld der Geschichte und konzentrieren sich auf andere Formate und Themen.

Entscheidend für die geringe Ausstrahlungskapazität historischer Sendungen auf den privaten Kanälen wird eine Kombination aus den genannten Gründen sein.

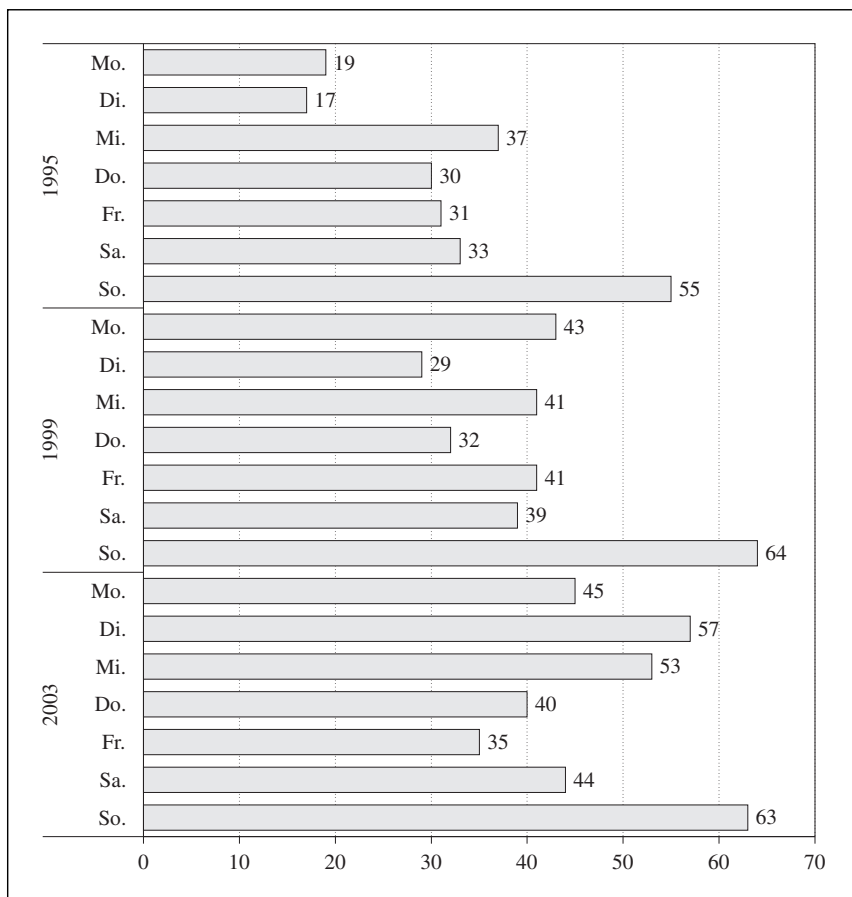
Der öffentlich-rechtliche Sektor hat also den maßgeblichen Anteil am Zuwachs des Sendevolumens historischer Ereignisse im Fernsehen der Bundesrepublik. Innerhalb des öffentlich-rechtlichen Systems finden sich die höchsten Anteile bei 3sat/ARTE (von 2,6 Prozent im Jahr 1995 auf 6,5 Prozent am Gesamtprogramm im Jahr 2003) und den dritten Programmen (von 1,7 Prozent 1995 auf 2,6 Prozent am Gesamtprogramm im Jahr 2003). Beträchtliche Schwankungen lassen sich zwischen den beiden Hauptprogrammen finden. Während das ZDF im Anfangs- und Endjahr der Untersuchung historischen Beiträgen rund doppelt so viel Sendezeit zugesteht wie die ARD, fällt sie zum Jahrtausendwechsel auf nur noch ein Viertel herab, weil die ARD exzeptionell zulegt. Ähnlich den Privaten hat das erste Hauptprogramm das Potenzial historischer Inhalte im Jahr 1999 erkannt und sich diesem Segment verstärkt zugewandt.

Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich bei den Sendungen aller drei Jahre um selbstständige und nicht in einen Themenabend eingebundene Sendungen. Themenabende sind am häufigsten noch bei 3sat und ARTE zu finden. Ihr Anteil beträgt über alle drei Jahre hinweg verschwindend geringe 0,7 Prozent am Gesamtprogramm, was vermutlich nicht der publizistischen Wirkung und Aufmerksamkeit entspricht, die diese Themenabende haben.

Die Verteilung von Sendeformaten auf den Wochenspiegel des Programms ist ein wichtiger Indikator für die Programmbewertung durch die Programmplaner und die von ihnen erwartete Nachfrage durch ein spezielles Publikum. Wochenendbesetzungen drücken dabei tendenziell eher aus, dass ein Programmangebot als attraktiv für ein breites Publikum eingeschätzt wird, Setzungen nach 22:00 Uhr oder 22:30 Uhr, also nach der Primetime, gelten dagegen wieder als Angebote für ein Spezialpublikum. Bei der Platzierung im Wochenprogramm ist natürlich auch der Programmfluss zu bewerten, denn die aktuelle Programmplanung der Sender versucht in der Regel, das Publikum über mehrere aufeinander folgende Sendungen zu binden.

Abbildung 10: Wochentag im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848)



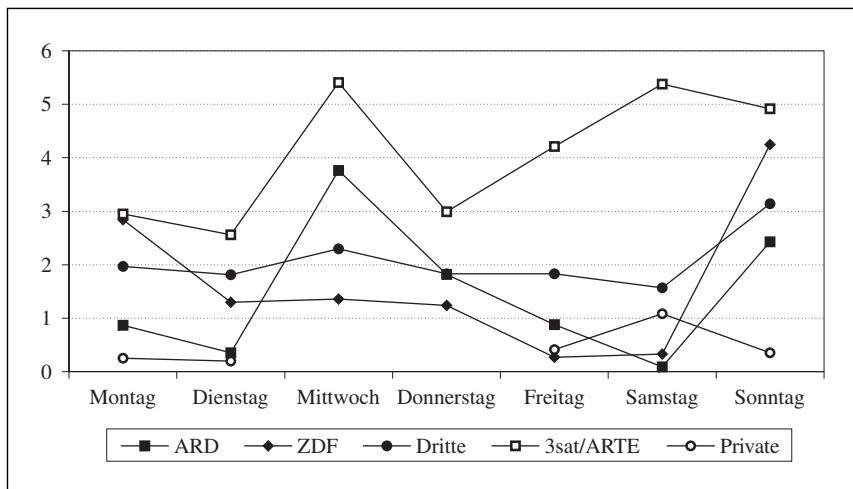
1995 sind die ersten beiden Wochentage eher spärlich mit Geschichtssendungen besetzt, pendeln sich in den vier folgenden Tagen – Mittwoch, Donnerstag, Freitag und Samstag – auf einem mittleren Niveau ein, während der Sonntag schließlich eine doppelt so hohe Belegung aufweist und damit als „Historien-Sonntag“ zu gelten hat. Diese Verteilungscharakteristik ist auch für 1999 zutreffend, nur gestaltet sich der Verlauf über die gesamte Woche hinweg insgesamt heterogener. In 2003 sind die drei ersten Tage der Woche hoch besetzt, dann fallen die Quantitäten der geschichtlichen Sendungen etwas, um zum Sonntag hin aufzuholen und einen Höchststand zu erreichen. Über den Unter-

suchungszeitraum hinweg kann festgehalten werden, dass von 1995 an eine kontinuierliche Zunahme an Sendungen mit historischen Inhalten über alle Wochentage zu beobachten ist. Die Sender arbeiten dabei deutlich auf das Wochenende und speziell auf den Sonntag als Sendetag für Geschichte hin.

Insgesamt zeigt sich, dass in den drei Jahrgängen mit der Platzierung von Sendungen mit historischen Inhalten an den verschiedenen Wochentagen experimentiert worden ist. Es bildet sich über die Jahre eine Präferenz heraus mit Schwerpunkt am Mittwoch (insgesamt 131 Sendungen) und leichtem Anstieg zum Wochenende hin. Der Sonntag bleibt als „Geschichtstag“ dabei immer erhalten (insgesamt 182 Sendungen). Beide Geschichts-Wochentage – der Mittwoch und der Sonntag – decken schließlich rund ein Drittel des ausgestrahlten Sendevolumens ab.

Abbildung 11: Anteil der Geschichtssendungen nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Die dritten Kanäle bedienen das Geschichtsgenre kontinuierlich auf einem mittleren Niveau über die gesamte Woche. Diese Entwicklung wird in paralleler Form vom Zweiten Deutschen Fernsehen begleitet. Die Ausstrahlungshäufigkeit des ZDF liegt immer unter der bei den Dritten, ausgenommen davon sind der Montag und Sonntag, die sich als die Wochentage zur Präsentation von Geschichte im Fernsehen im ZDF etabliert haben.

Insgesamt betrachtet, erweisen sich der Mittwoch und Sonntag als die Wochentage, an denen Geschichtsbeiträge am häufigsten ausgestrahlt werden (vgl. ARD und 3sat/ARTE, ebenso die Dritten bei einem sonst gleich bleiben-

den Niveau und das ZDF, das auch auf den Montag abhebt). Wochenmitte und Wochenende etablieren sich über alle Sendergruppen als feste und wiederkehrende Termine für Sendungen mit historischen Inhalten im Programmfluss.

Tabelle 23: Erstsendungen und Wiederholungen der Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

Gesamt				1995		1999		2003	
Minuten*	Sende-basis**	Sende-zeitanteil in %***		Sende-zeitanteil zur Sende-basis	Sende-zeitanteil auf Code-basis****	Sende-zeitanteil zur Sende-basis	Sende-zeitanteil auf Code-basis****	Sende-zeitanteil zur Sende-basis	Sende-zeitanteil auf Code-basis****
ARD									
Erstsendung	45	120.960	0,04	–	–	–	–	0,11	9,0
Wiederholung	807	120.960	0,67	0,12	13,4	1,25	55,5	0,63	51,0
ohne Angabe	910	120.960	0,75	0,76	86,6	1,00	44,5	0,50	40,0
ZDF									
Erstsendung	60	120.960	0,05	0,15	6,7	–	–	–	–
Wiederholung	354	120.960	0,29	0,39	17,8	–	–	0,48	22,8
ohne Angabe	1.590	120.960	1,31	1,67	75,5	0,63	100,0	1,64	77,2
Dritte									
Erstsendung	195	967.680	0,02	–	–	–	–	0,06	2,4
Wiederholung	7.044	967.680	0,73	0,60	36,1	0,72	36,7	0,86	33,6
ohne Angabe	12.740	967.680	1,32	1,06	63,9	1,24	63,3	1,65	64,1
3sat/ARTE									
Erstsendung	1.480	241.920	0,61	0,07	2,9	0,24	7,7	1,53	23,3
Wiederholung	3.431	241.920	1,42	0,55	21,3	0,27	8,7	3,44	52,5
ohne Angabe	4.915	241.920	2,03	1,95	75,8	2,57	83,6	1,58	24,2
Private									
Erstsendung	0	483.840	0	–	–	–	–	–	–
Wiederholung	245	483.840	0,05	0,04	20,7	–	–	0,11	49,3
ohne Angabe	1.330	483.840	0,27	0,14	79,3	0,56	100,0	0,12	50,7

* Dauer der durch das Kategoriensystem erfassten Geschichtssendungen in Minuten je Sender

** Basis des 24-Stunden-Programms in Minuten über den Zeitraum der Codierung (4 Wochen eines Jahres à 7 Tage = 28 Tage * 24 Stunden * 60 (in Minuten) * Anzahl der Sender in der Sendergruppe)

*** Prozentualer Sendezeitanteil der erfassten Geschichtssendungen zur Basis des 24-Stunden-Programms

**** Sendezeitanteil auf Basis der Sendedauer der codierten Geschichtssendungen

An dieser Stelle soll exemplarisch eine methodische Bemerkung zur „Fehlerquote“ resp. „Ausfallquote“ in der Erfassung erfolgen, die für jeden Sender/ jede Sendergruppe an dem Wert „ohne Angabe“ ablesbar ist. Diese fehlerhafte Codierung gründet auf der mangelhaften Auszeichnung in der PIDB und der HÖRZU. In der Folge wurde so verfahren, dass die nicht-codierten Fälle aus den Darstellungen herausgenommen wurden. Es macht keinen Unterschied, ob die nicht-codierten Werte in den Abbildungen und Tabellen enthalten sind,

denn die Anteile der anderen Merkmale bleiben dadurch unverändert. Eine Bereinigung um „unklare Fälle“ ist bei der Rechnung auf Basis des Gesamtprogramms nicht möglich, da man die Sendezeit von 24 Stunden nicht um die „unklaren Fälle“ reduzieren darf. Die Basis bleibt eben immer 24 Stunden.

Der Abbildung kann man die Ausstrahlungskapazitäten der Sender/-gruppen an Erstausstrahlungen und Wiederholungen entnehmen. Die zweite Spalte gibt Auskunft über die als Erstsendungen bzw. Wiederholung codierten Sendeminuten aller drei Jahre, deren prozentualer Anteil in der vierten Spalte abgebildet ist. Wie sich die Verteilung in allen drei Jahren darstellt, können wir den entsprechenden Spalten entnehmen. Aus dem Gesamtüberblick wird ersichtlich, dass die Sendeanstalten ihr Fernsehprogramm überwiegend mit Sendungen ausstatten, die aus der Zweit- und Drittverwertung stammen. Dass sie ein wesentlicher Faktor auch bei der Programmgestaltung sind und in besonderem Maße auch zur Senderprofilierung beitragen, zeigen die Kulturkanäle. Erstausstrahlungen liegen in der Sendergruppe von 3sat und ARTE am höchsten, weil hier auch zunehmend Sendungen, die anschließend in die Hauptprogramme von ARD und ZDF kommen, zuerst gezeigt werden. Die von Wolf (2003) konstatierte hohe Rate von Übernahmen und Mehrfach-Ausstrahlungen in den dritten Programmen kann hier für die anderen Sender verallgemeinert werden. Das spricht insgesamt für eine hohe Verwertungsquote der historischen Sendungen bei den öffentlich-rechtlichen Sendern, die dabei die gesamte Breite und Variationsmöglichkeit ihrer verschiedenen Angebotskanäle nutzen.

Mit Ausnahme von 3sat und ARTE, die Erstausstrahlungen auch während des Tagesprogramms präsentieren, werden generell Erstsendungen eher im Abend- und Spätprogramm platziert. Wenn auch im Spätabendprogramm Premieren gezeigt werden, ist damit eine Tendenz markiert, Sendungen mit historischen Inhalten (zunehmend) an den Rand der Programme zu setzen (Lappe 2003). Da mit der Positionierung im Spätprogramm aber nur der Zuschauer angesprochen wird, der ein Eigeninteresse an Geschichte mitbringt und bereit ist, dafür auch lange auszuhalten, gehen die Sendeanstalten offenbar zurecht von einem stabilen Sonderpublikum für solche Sendungen aus. Betrachtet man die Wiederholungen, dann zeigt sich, dass die dritten Programme und 3sat/ARTE diese gehäuft am Nachmittag zeigen, während ARD und ZDF deutlich das Zeitfenster nach 22:00 Uhr bevorzugen. Einerseits ist natürlich das Nachmittagsprogramm eine nutzungsschwache Fernsehzeit, deren breite Programmfläche kostengünstig durch Wiederholungen von Geschichtssendungen ausgefüllt werden kann, andererseits erreichen die öffentlich-rechtlichen Sender durch Ausstrahlungen am Nachmittag eben auch andere Zuschauergruppen, z. B. Jugendliche und Rentner.

Bei den Beitragslängen bildet das 45-Minuten-Format immer schon den Schwerpunkt der Geschichtssendungen, bis 2003 scheint sich diese Formatlänge schließlich allgemein durchgesetzt zu haben, mehr als ein Drittel der

Tabelle 24: Tageszeitabhängige Ausstrahlung von Erstsendungen und Wiederholungen
 Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis
 des Gesamtprogramms

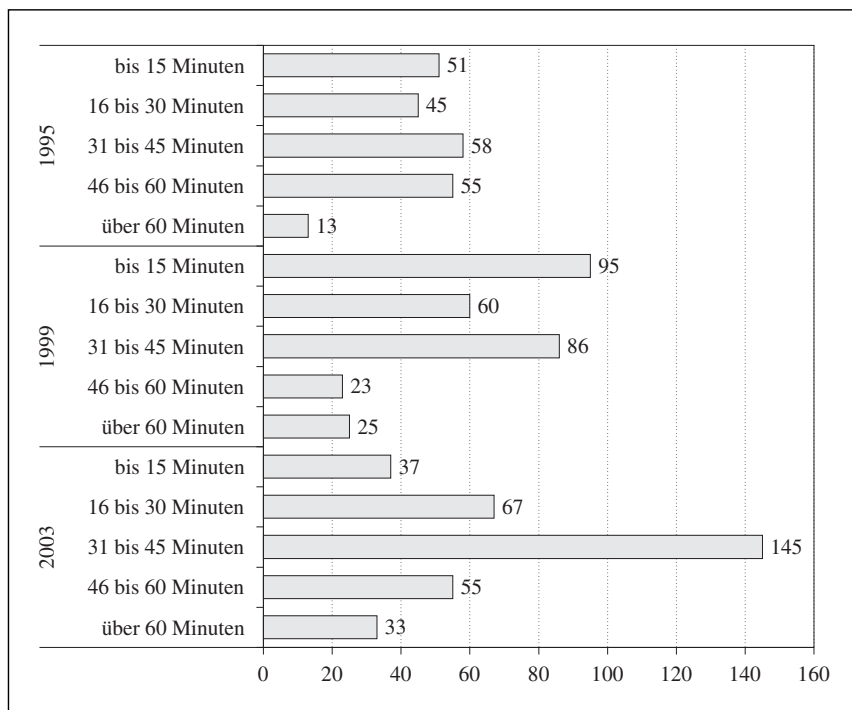
		Gesamt
ARD/ZDF		
Erstsendung	Vormittag/Mittag	–
	Nachmittag	–
	Abend	0,1
	Spät	0,1
Wiederholung	Vormittag/Mittag	0,2
	Nachmittag	–
	Abend	0,2
	Spät	1,1
Dritte		
Erstsendung	Vormittag/Mittag	–
	Nachmittag	–
	Abend	0,1
	Spät	0,0
Wiederholung	Vormittag/Mittag	0,6
	Nachmittag	1,2
	Abend	0,4
	Spät	0,6
3sat/ARTE		
Erstsendung	Vormittag/Mittag	0,1
	Nachmittag	0,1
	Abend	2,3
	Spät	0,6
Wiederholung	Vormittag/Mittag	0,5
	Nachmittag	3,8
	Abend	1,3
	Spät	0,4
Private		
Erstsendung	Vormittag/Mittag	–
	Nachmittag	–
	Abend	–
	Spät	–
Wiederholung	Vormittag/Mittag	0,0
	Nachmittag	–
	Abend	0,1
	Spät	0,0

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr
 Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr
 Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr
 Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Sendungen (289) wird in dieser Länge ausgestrahlt.⁶⁵ Im mittleren Jahr erlebt das kürzeste Format Konjunktur. Zahlreiche Reihen wie „Chronik der Wende“, anlässlich des zehnjährigen Jahrestages des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik ausgestrahlt, werden als 15-minütige Beiträge gesendet. Diese zahlreichen Kurzbeiträge haben auch den Einbruch kompensieren können, der bei einstündigen Filmen im Jahr 1999 zu beobachten ist, die in den beiden anderen Jahren das gleiche Niveau gehabt haben. Ein Viertel der Sendungen (204 Sendungen) wird im Format von sechzig und mehr Minuten Dauer ausgestrahlt. Dieser Befund stützt die Beobachtung, dass sich der Autorenfilm, wenn auch im geringen Umfang, im Themenfeld der Geschichtssendungen etablieren kann.

Abbildung 12: Beitragslänge im Zeitverlauf

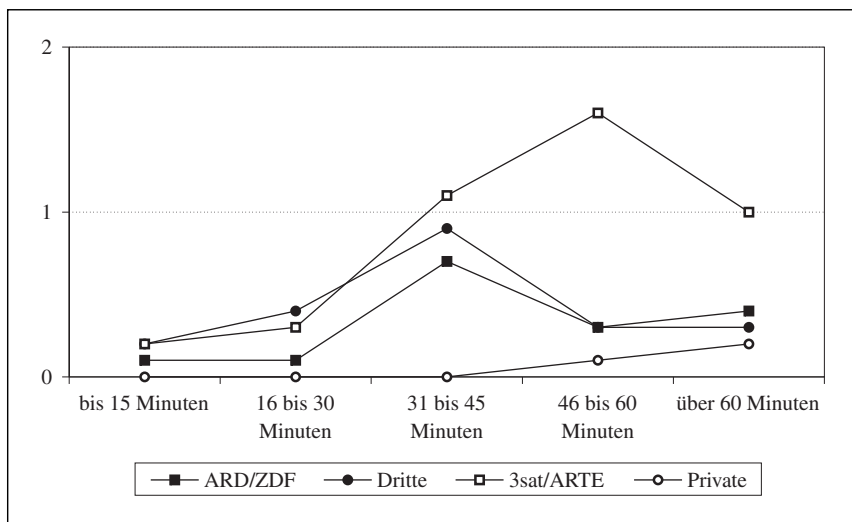
Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848)



65 Eine geringe, aber stetige Zunahme erreichten auch die halbstündigen Filme.

Abbildung 13: Beitragslänge der Sendergruppen

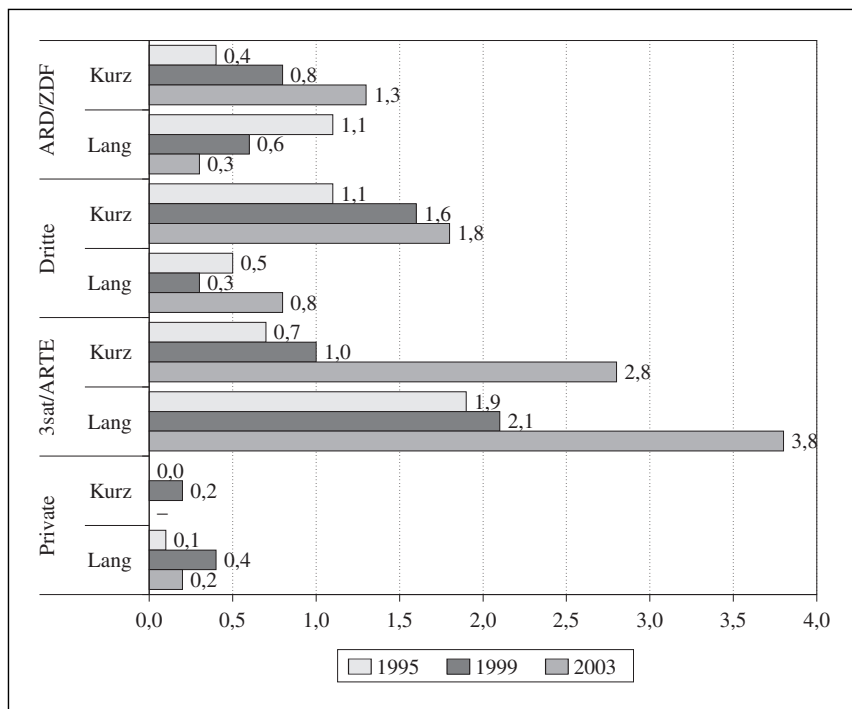
Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Wird die Verteilung der verschiedenen Sendeformate über die einzelnen Sendergruppen hinweg betrachtet, zeigt sich folgendes Bild: Das 45-Minuten-Format bedienen die ARD/ZDF-Gruppe und die Dritten sehr häufig. Die Ausstrahlungsfrequenz anderer Formate verringert sich sowohl in Richtung kürzerer als auch längerer Sendungen gleichmäßig. Für das Geschichtsgenre hat sich ein stabiler Präsentationsrahmen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen herausgebildet. Ein nicht zu unterschätzender Vorteil des konventionalisierten 45-Minuten-Musters ist sicher, dass es im Rahmen des gegenseitigen Austauschs in die Programmflächen „passt“. Da die Dritten in besonderer Weise mit Sendungen aus den Hauptprogrammen und anderen Dritten versorgt werden, ist die Ähnlichkeit in der Prioritätensetzung wenig überraschend. Auch 3sat und ARTE unterstützen Beiträge mit einer Länge von durchschnittlich einer Dreiviertelstunde, jedoch ebenso Sendungen von sechzig Minuten und mehr und insgesamt am häufigsten Sendungen mit einer Ausstrahlungszeit von einer Stunde. Die Privaten bedienen trotz des geringsten Ausstrahlungsvolumens alle Formate, mit Schwerpunkt auf dem längsten Sendungstyp. Geschichte im Fernsehen ist bei den privaten Anstalten bei aller Seltenheit ein besonderes Ereignis, dem entsprechend Programmfläche zugestanden wird. Bei 3sat und ARTE hingegen gehören historische Betrachtungen zum festen Bestandteil des Programms. Von der Neigung dieser Sendergruppe zu ausführlicher Berichterstattung profitieren auch die Geschichtsthemen.

Bei nahezu allen Sendern – mit Ausnahme von 3sat/ARTE, die zu allen Zeitpunkten auch längere Sendungen⁶⁶ anbieten – ist eine Entwicklung zu den 30- bis 45-minütigen Formaten hin zu registrieren. Bei ARD/ZDF nimmt dieser Sendungstyp 1995 erst 0,4 Prozent der Gesamtsendezeit ein, 2003 bereits fast 1,3 Prozent. Bei den dritten Programmen steigt der Anteil dieses Typs von 1,1 Prozent auf 1,8 Prozent, bei 3sat/ARTE von 0,7 Prozent auf 2,8 Prozent. Bei ARD und ZDF ist der Anteil längerer Sendungen (über 45 Minuten) von 1,1 Prozent auf 0,3 Prozent gesunken, so dass es hier und bei den Dritten die zunehmende Tendenz zu Kurzformaten gibt. Bei 3sat/ARTE nehmen sowohl Kurz- als auch Langformate zu. Die hier genannten Entwicklungen sind aber insgesamt nicht auf Kosten von Langformaten gegangen – diese haben ihren absoluten Anteil an der Sendezeit steigern können. Diese Entwicklung interpretieren wir insgesamt als Stabilisierung des Formats (vgl. Abb. 13 und 14).

Abbildung 14: Beitragslänge der Sendergruppen
Prozentualer Sendezeitanteil

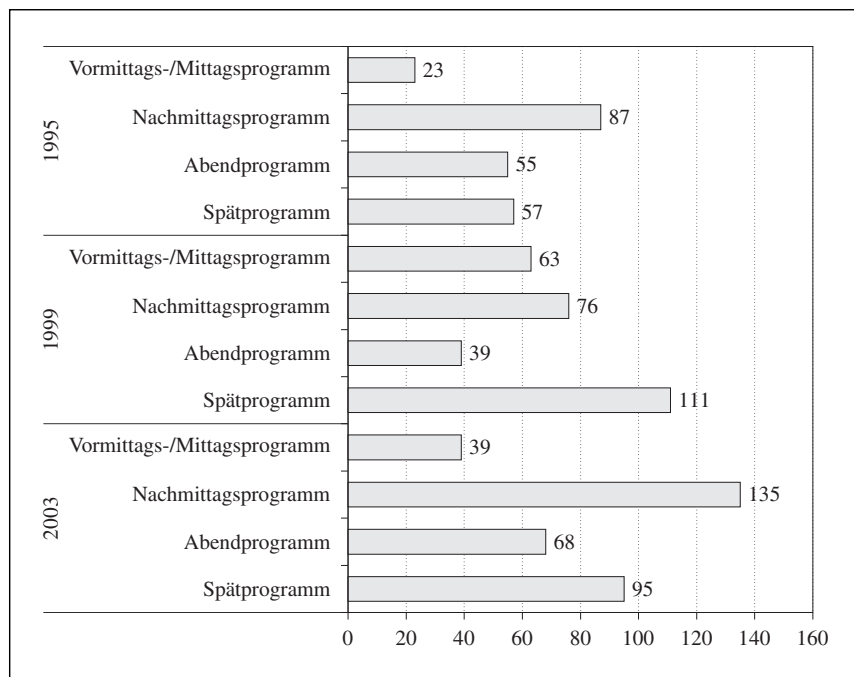


66 „Lang“ sind Sendungen mit einer Dauer von mehr als 46 Minuten.

Das Spätabendprogramm kann sich in den letzten beiden Jahren weiter vorn etablieren. Geschichtssendungen werden zwar bevorzugt im Nachmittagsprogramm in Form von (Langzeit-)Reihen gesendet, aber dann auch wieder ab 22:00 Uhr. Der Ausschlag im Vormittagsprogramm für 1999 ist zurückzuführen auf die Wiederholungstendenz der Sender an Jahrestagen, hier mit der in diesem Jahr sich zum zehnten Mal jährenden Öffnung der deutsch-deutschen Grenze.

Abbildung 15: Ausstrahlungszeiten im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003



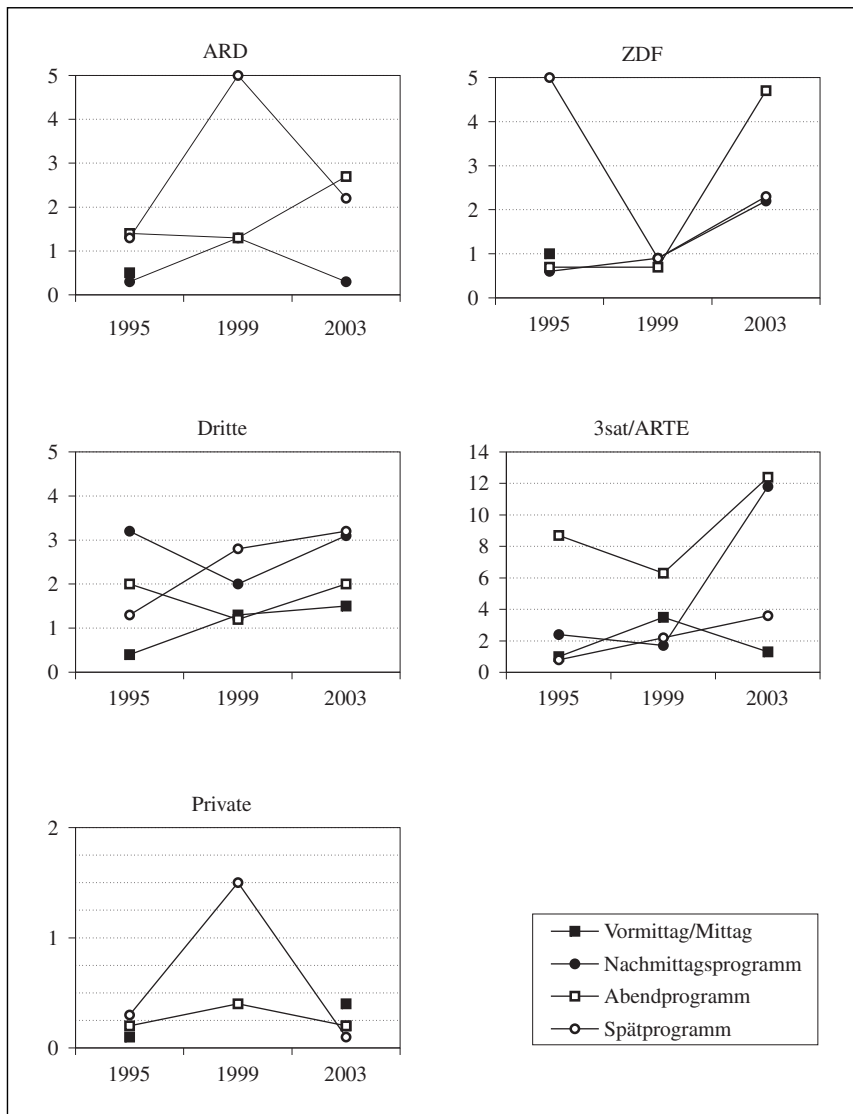
Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Abbildung 16: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen nach Sendergruppen im Zeitverlauf
 Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf
 Basis des Gesamtprogramms



Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr
 Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr
 Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr
 Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

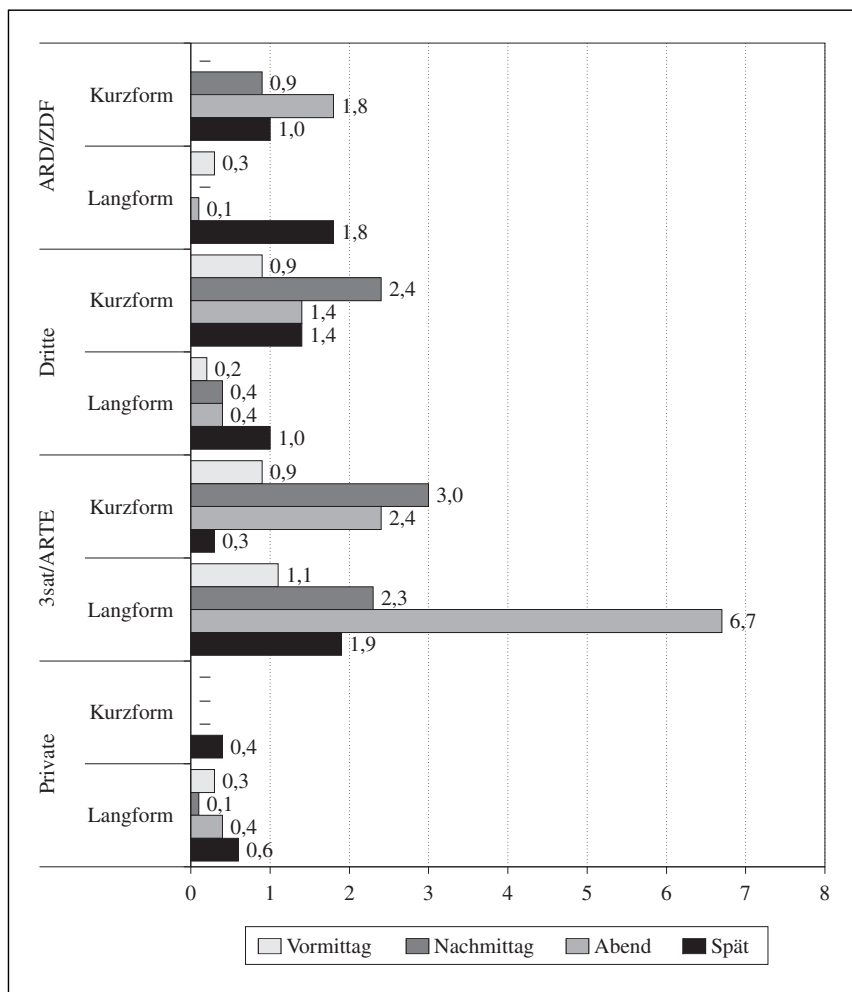
Die tageszeitabhängige Ausstrahlung von geschichtlichen Sendungen pendelt bei allen Sendergruppen über die Jahre hinweg mehr oder weniger stark im niedrigen Bereich. Bei den Dritten entwickeln sich das Spätabend- und Vormittagsprogramm über den Untersuchungszeitraum stetig aufwärts, während die beiden dazwischen liegenden Tageszeiten 1999 absinken. Dieser „Einbruch“ erfolgt zugunsten des Spätprogramms, das in der Folge die favorisierte Ausstrahlungszeit für Geschichte im Fernsehen ist. 2003 erreichen das Nachmittags- und Spätabendprogramm Deckungsgleichheit. Bei den Dritten verlaufen die Ausstrahlungshäufigkeiten im Abend- und Nachmittagsprogramm nahezu parallel. Nach einem Einbruch im mittleren Jahr können sie sich in der Folgezeit wieder auf dem Ausgangsniveau behaupten. Unabhängig von diesem Einbruch bleibt der Abend dennoch die bevorzugte Programmfläche für Geschichte im Fernsehen. Von den Einbußen profitiert bei 3sat/ARTE und den Dritten jeweils der Vormittag.

Die Ausstrahlungspräferenzen der Privaten sind über die Jahre annähernd identisch. Nur 1999 sind Geschichtssendungen überwiegend im Spätprogramm zu finden. D. h., dass die gestiegene Anzahl ausgestrahlter Geschichtssendungen in diesem Jahr (vgl. Abb. 16) auf das Spätprogramm entfällt. Die Privaten haben offenbar das Genre als wichtig und zuschauerträchtig genug erachtet, um es im Zuge der Jahrtausendwende in ihr Programm aufzunehmen. Der Kurvenverlauf am Nachmittag wird beim ZDF im Zeitraum von 1995 bis 1999 vom Abendprogramm begleitet, ab dem Jahrtausendwechsel von der Zeit nach 22:00 Uhr. Parallel dazu finden sich erhöhte Ausstrahlungsfrequenzen vom Spätprogramm 1995 und vom Abendprogramm 2003. Der sich abzeichnende Prioritätenwechsel in der Ausstrahlungszeit korrespondiert mit der veränderten Ausstrahlungshäufigkeit in den drei Jahren (vgl. Abb. 16). Während diese 1999 extreme Einbußen erfährt – hier gibt es auch kaum Unterschiede in der tageszeitlichen Platzierung – sind die Werte im Anfangs- und Endjahr der Untersuchung erhöht und nahezu identisch. Während die erhöhte Ausstrahlungsfrequenz 1995 auf die Zeit nach 22:00 Uhr entfällt, ist es 2003 das Abendprogramm zur Primetime, die vom ZDF als geschichtlicher Sendeplatz bevorzugt wird. Dass die Ausstrahlungsfrequenz als Erklärungsfaktor für die veränderten tageszeitlichen Platzierungen herangezogen werden kann, belegt auch die Situation bei der ARD, die im Zuge des Millenniums verstärkt Sendungen mit historischen Inhalten in ihr Programm nimmt und diese in der Zeit nach 22:00 Uhr präsentiert. Die deutliche Steigerung historischer Sendungen hängt auch bei anderen Fernsehanstalten mit einer bestimmten tageszeitlichen Präferenz, im Abend- und Spätprogramm, zusammen (die erhöhten Werte für 3sat/ARTE 2003 entfallen dabei auf das Nachmittags- und Abendprogramm, bei den Privaten 1999 insbesondere auf die Zeit nach 22:00 Uhr). Während ARD und ZDF in allen Jahren deutlich auf den Abend/späten Abend setzen, ebenso wie die Privaten, zeigt sich bei den Dritten und 3sat/ARTE, dass sie den Zuschauern über den

gesamten Tag verteilt Sendungen zu geschichtlichen Themen anbieten. In diesen beiden Sendergruppen ist die Variabilität der Nutzung am größten. Über die einzelnen Jahre hinweg hat sich hier die Zeit nach 18:00 Uhr⁶⁷ zur Platzierung historischer Sendungen etabliert, 2003 sind hier die höchsten Werte zu finden.

Abbildung 17: Tageszeitabhängige Beitragslänge

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

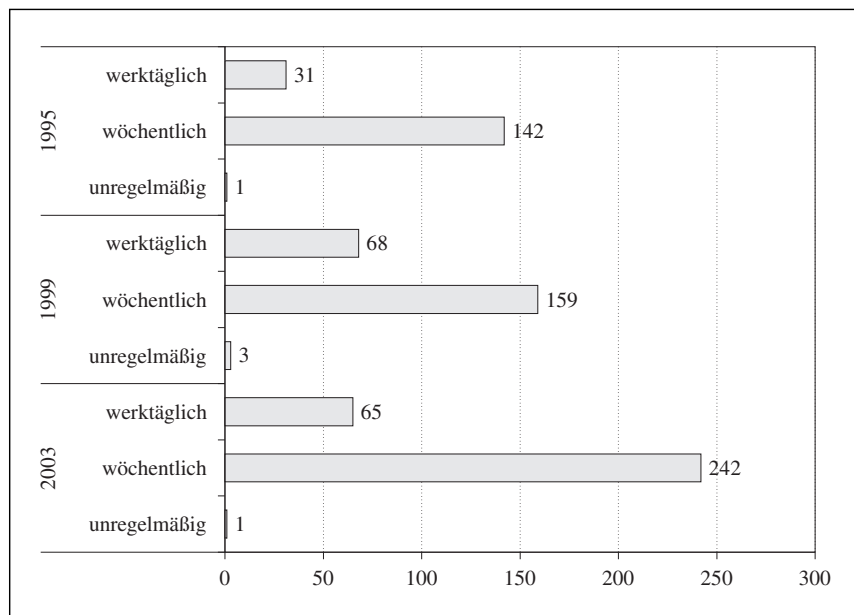


67 Bei den Dritten und 3sat/ARTE, dicht gefolgt vom Nachmittagsprogramm.

Die von den Sendern jeweils häufig eingesetzten längeren Formate⁶⁸ nehmen fast durchgängig die größten Sendeanteile am Nachmittag, Abend und im Spätprogramm ein. Die kürzeren Sendungen werden hingegen eher am Vor- und Nachmittag platziert, insbesondere in den dritten Programmen und bei 3sat/ARTE. Ein Hintergrund hierfür ist vermutlich die generelle Umgestaltung der Tagesprogramme – auch der öffentlich-rechtlichen Programme – zu Programmflächen mit kurzen Intervallen und Magazinformaten. In den privaten Programmen dominiert der Einsatz nahezu aller Formate im Spätprogramm. Es bestehen – mit Ausnahme bei den privaten Sendern – leichte Zusammenhänge zwischen dem Sendezeitpunkt und der Beitragslänge, was als weitere Bestätigung für die These zu gelten hat: Je später der Abend, desto länger die Sendungen.⁶⁹

Abbildung 18: Sendeplatz im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis der erfassten Sendungen (n = 848*)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

⁶⁸ „Lang“ sind Sendungen mit einer Dauer von mehr als 46 Minuten.

⁶⁹ ARD/ZDF: $r = 0,312^{**}$ (Signifikanz: 0,004), dritte Programme: $r = 0,320^{**}$ (Signifikanz: 0,000) und für 3sat/ARTE: $r = 0,351^{**}$ (Signifikanz: 0,000).

Die Ausstrahlung von drei Viertel aller Sendungen auf festen wöchentlichen Sendeplätzen erleichtert die Rezeption. Der Zuschauer weiß, wann ihn was erwartet, wenn er zur Fernbedienung greift. Er kann sich und seinen „Fernsehtag“ darauf einstellen. Insgesamt bleibt festzuhalten, dass die Sendeanstalten darauf setzen, den Programmfluss durch feste Termine zu strukturieren, um die Zuschauerbindung zu festigen. Über die Jahre kann der „wöchentliche“ Sendplatz seine ohnehin hohe Besetzung noch steigern, was ebenfalls auf eine Stabilisierung des Formats und der Zuschauerbindung hinweist.

Tabelle 25: Sendeplatz nach Sendergruppen

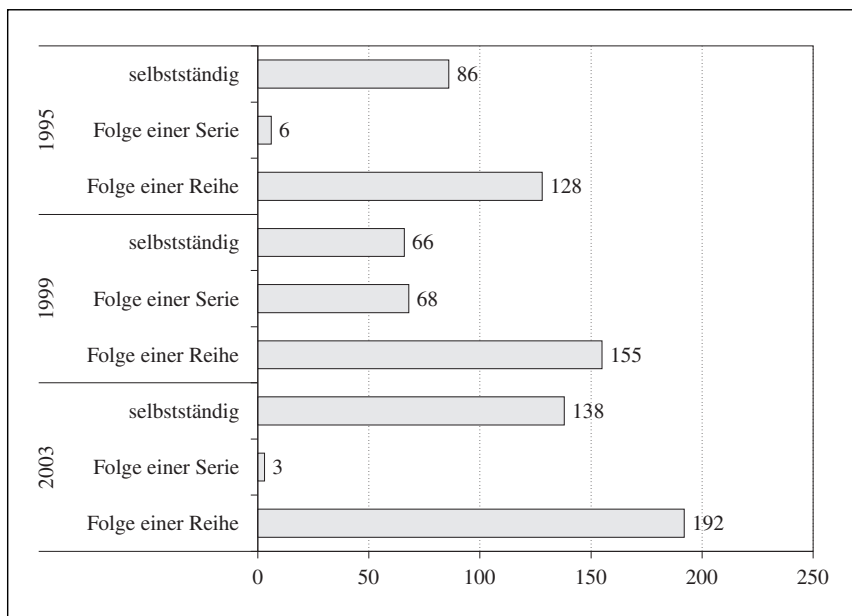
Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD				
werktätlich	0,10	–	0,30	–
wöchentlich	0,84	0,87	1,23	0,41
unregelmäßig	0,22	–	0,47	0,20
ZDF				
werktätlich	0,22	–	0,11	0,56
wöchentlich	1,25	1,91	0,45	1,38
unregelmäßig	–	–	–	–
Dritte				
werktätlich	0,38	0,33	0,40	0,41
wöchentlich	1,48	1,06	1,28	2,10
unregelmäßig	0,02	0,04	0,02	–
3sat/ARTE				
werktätlich	0,52	0,09	0,32	1,16
wöchentlich	2,31	1,15	1,25	4,54
unregelmäßig	–	–	–	–
Private				
werktätlich	–	–	–	–
wöchentlich	0,10	0,10	0,19	–
unregelmäßig	–	–	–	–

Während der routinisierte, rhythmische Sendeanteil bei den Dritten und insbesondere bei 3sat/ARTE zunimmt und dieser Gewinn an Regelmäßigkeit vermutlich ein wesentlicher Grund für die Steigerung des Anteils an Sendungen mit historischen Themen bei den Dritten und 3sat/ARTE zwischen 1999 und 2003 ist (vgl. Abb. 8), zeigt sich bei den öffentlich-rechtlichen Hauptprogrammen eine schon angesprochene diskontinuierliche Entwicklung. Während die ARD 1999 einen Anstieg bei allen Ausstrahlungsrhythmen zu verzeichnen hat, ist es beim ZDF genau umgekehrt (vgl. Tab. 22).

Abbildung 19: Ausstrahlungsrhythmus im Zeitverlauf:

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848*)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Die Sendeanstalten vermitteln Geschichte bevorzugt eingebunden in einen größeren Programmmzusammenhang. Sendungen, die Bestandteil von Serien oder Reihen sind, machen den Großteil der ausgestrahlten Beiträge zur Geschichte aus. Der außerordentlich hohe Ausschlag bei den Serienfolgen im Jahr 1999, im Vergleich zu den anderen Formen, ist auf die anlassbezogene Ausstrahlungscharakteristik der Sender zurückzuführen. In Sendungen wie „Chronik der Wende“, 1999 vermehrt ausgestrahlt, wird Geschichte chronologisch als Aufeinanderfolge von Ereignissen geschildert. Im Unterschied zu Reihen, in denen die einzelnen Folgen in keiner festen thematischen Verknüpfung stehen, ist eine Verknüpfung in Serien zwingend. Der Boom des seriellen Formats im mittleren Jahr 1999 geht auf Kosten selbstständiger Sendungen, die sich 2003 jedoch wieder auf einem hohen Niveau etablieren können. Tendenziell, so scheinen die Ergebnisse hier interpretierbar, sind die Sender dazu übergegangen, historische Ereignisse aus der Geschichte überwiegend in Form mehrteiliger Sendungen zu präsentieren. Möglicherweise stehen hinter dieser Entwicklung Kostengründe und Formatierungsprozesse:

„Formatierung bedeutet vor allem auch die Schaffung eines gleichbleibenden Standards in der seriellen (oder sequentiellen) Produktion. Formatierung ist also vor allem bei Reihen- oder Serienprodukten zu beobachten, bei dem also, was regelmäßig wiederkehrt und damit durch ein gleichbleibendes Erscheinungsbild Wiedererkennbarkeit gewährleistet muss.“ (Hickethier 1999, S. 94)

Tabelle 26: Ausstrahlungsrhythmus nach Sendergruppen im Zeitverlauf

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD				
selbstständig	0,86	0,56	1,44	0,57
Folge einer Serie	0,09	–	0,26	–
Folge einer Reihe	0,51	0,31	0,56	0,67
ZDF				
selbstständig	0,36	0,77	0,19	0,11
Folge einer Serie	–	–	–	–
Folge einer Reihe	1,27	1,45	0,45	1,90
Dritte				
selbstständig	0,92	0,85	0,63	1,27
Folge einer Serie	0,18	0,08	0,40	0,06
Folge einer Reihe	0,96	0,71	0,93	1,24
3sat/ARTE				
selbstständig	2,02	1,17	1,35	3,55
Folge einer Serie	0,09	–	0,26	–
Folge einer Reihe	1,95	1,40	1,46	2,98
Private				
selbstständig	0,05	0,10	–	0,05
Folge einer Serie	0,03	–	0,08	–
Folge einer Reihe	0,24	0,08	0,49	0,15

Bei ARD/ZDF und den dritten Programmen nimmt – wie zu sehen – im Untersuchungszeitraum der Anteil der Sendungen zu, die als Teil von Serien und Reihen angeboten werden. Das entspricht den aktuellen Programmierungsstrategien der Serialisierung und des Labeling und spiegelt den Trend zur „Serialisierung der Informationsprogramme“ (Zimmermann 1994, S. 311) wider. Bei 3sat/ARTE ist hingegen im gesamten Untersuchungszeitraum ein annähernd ausgeglichenes Verhältnis von Serien-/Reihensendungen und selbstständigen Sendungen zu finden, was deutlich macht, dass sich diese Sendergruppe dem Druck der Serialisierung etwas entziehen kann. Für ARD/ZDF lässt sich eine Dominanz von Serialisierung und Labeling – mit Ausnahme des späten Abends mit einem hohen Anteil von selbstständigen Einzelsendungen – für den ganzen Tag nachweisen.

Tabelle 27: Tageszeitliche Sendungspräferenzen des Ausstrahlungsrhythmus nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Vormittag	Nachmittag	Abend	Spät
ARD/ZDF				
selbstständig	–	0,01	0,04	0,56
Folge einer Serie	–	–	–	0,04
Folge einer Reihe	0,06	0,22	0,28	0,32
Dritte				
selbstständig	0,06	0,26	0,15	0,45
Folge einer Serie	0,04	0,05	0,04	0,04
Folge einer Reihe	0,17	0,38	0,10	0,32
3sat/ARTE				
selbstständig	0,15	0,39	0,94	0,55
Folge einer Serie	0,04	0,04	–	–
Folge einer Reihe	0,30	0,89	0,58	0,18
Private				
selbstständig	–	–	–	0,05
Folge einer Serie	–	–	–	0,03
Folge einer Reihe	0,03	0,02	0,05	0,14

Die Abbildung 20 zeigt, dass die verschiedenen Genres eine unterschiedliche Entwicklung über den Zeitraum von zehn Jahren durchlaufen haben. Das Format der Dokumentation hat im mittleren Jahr stark zugenommen und konnte sich auch im Abschlussjahr der Untersuchung auf einem hohen Niveau behaupten. Für die Entwicklung der Ausstrahlungshäufigkeit von Reportagen, die nach Einbußen im Millenniumjahr wieder stark aufholen und schließlich mehr als doppelt so viele Sendungen 2003 aufweisen (relativ zum Anstieg von Geschichtssendungen in diesem Jahr) als zu Untersuchungsbeginn, spricht die gewachsene Nachfrage nach Beiträgen, die einen persönlichen Stil der Betrachtung und Aufbereitung von (historischen) Themen pflegen. Alle anderen Formen zeigen keine tief greifenden Veränderungen über die Jahre, beispielsweise die non-fiktionalen Formen.

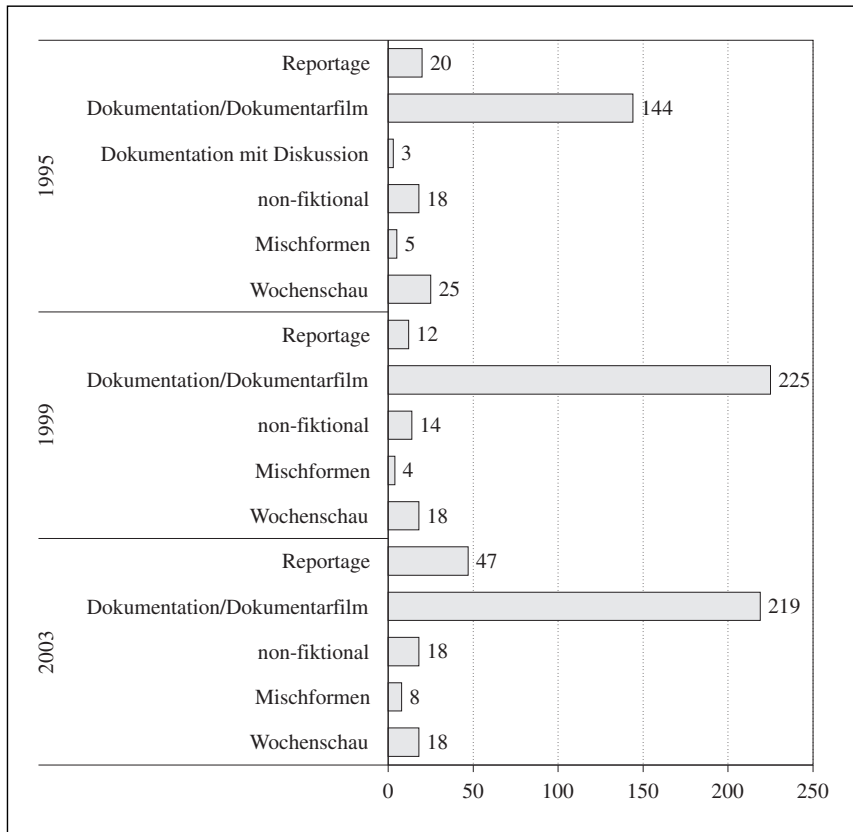
Die Dokumentation mit anschließender Diskussion verschwindet gänzlich aus dem Programm und auch die Wochenschauen zeigen eine abnehmende Tendenz über die Jahre, können sich auf niedrigem Niveau jedoch etablieren. Für dieses Genre ist zu vermerken, dass in den beiden ersten Untersuchungsjahren insgesamt mehr Sender Wochenschauen ausstrahlen, sich dann aber aus diesem Segment zurückziehen und dieses dem SFB überlassen.⁷⁰ Mischformen

⁷⁰ Wochenschauen senden der HR und der NDR (1995), ARTE 1995 und 1999, die deren Ausstrahlung jedoch im Abschlussjahr unserer Untersuchung einstellen. „Rückblende/Berlin vor 25 Jahren“ sendet der SFB 1995, 1999 und 2003.

kommen insgesamt nur in einem geringen Umfang vor. Ihr leichter Anstieg ist der vermehrten Zuwendung zu diesem Segment durch 3sat/ARTE geschuldet (vgl. Tab. 28). Zu berücksichtigen bleibt bei diesen Befunden die ohnehin seltene Ausstrahlungsfrequenz der genannten Formate.

Abbildung 20: Genres im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848*)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Tabelle 28: Genres im Zeitverlauf nach Sendergruppen⁷¹

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

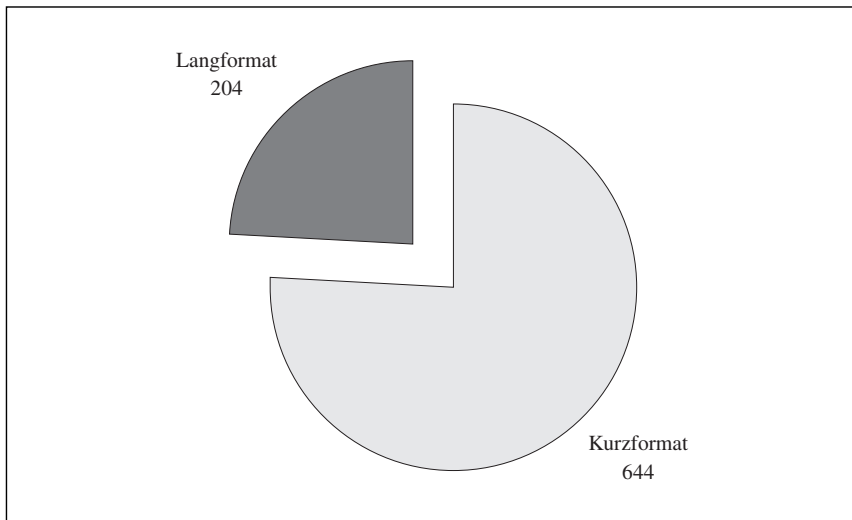
	Gesamt	1995	1999	2003
ARD				
Reportage	0,15	0,34	0,11	–
Dokumentation/Dokumentarfilm	1,01	0,53	1,34	1,17
Porträt/Gespräch	0,04	–	0,11	–
Mischformen	0,25	–	0,70	0,07
ZDF				
Reportage	0,08	0,12	–	0,11
Dokumentation/Dokumentarfilm	1,43	1,65	0,63	2,01
Diskussion/Talkshow	0,10	0,30	–	–
Porträt/Gespräch	0,05	0,15	–	–
Dritte				
Magazin	0,00	–	–	0,01
Reportage	0,22	0,12	0,10	0,43
Dokumentation/Dokumentarfilm	1,45	1,16	1,55	1,65
Dokumentation mit Diskussion	0,01	0,02	–	–
Diskussion/Talk show	0,03	0,01	0,07	0,02
(Live-)Bericht	0,03	0,01	0,01	0,07
Porträt/Gespräch	0,04	0,05	–	0,06
Sonstiges non-fiktional	0,02	0,06	–	–
Mischformen	0,05	0,10	–	0,07
Wochenschau	0,08	0,08	0,07	0,08
3sat/ARTE				
Reportage	0,15	0,15	–	0,30
Dokumentation/Dokumentarfilm	2,95	1,39	2,11	5,35
Dokumentation mit Diskussion	0,05	0,14	–	–
Diskussion/Talkshow	0,02	–	–	0,07
Porträt/Gespräch	0,24	0,06	0,53	0,13
Mischformen	0,24	0,17	0,13	0,43
Wochenschau	0,27	0,57	0,25	–
Private				
Magazin	0,03	0,07	–	0,03
Reportage	0,05	0,01	0,07	0,07
Dokumentation/Dokumentarfilm	0,20	0,10	0,45	0,05
Sonstiges non-fiktional	0,03	–	–	0,08

71 In den Vergleich der drei Jahre finden fiktionale Formate keinen Eingang. Für die hybriden Formen werden jedoch kaum Unterschiede in der Bezeichnung gemacht, und so sind diese in den Programmfahnen und der HÖRZU, die die Basis der Codierung bilden, oftmals als „fiktionale Formen“ ausgewiesen. Z. B. wurde der Film „Im Schatten der Macht“ (3sat, 25. 11. 2003; ARTE 23. und 24. 10. 2003) als Fernsehfilm bezeichnet, stellt jedoch eine Besonderheit des Genres der Geschichtssendung dar. Im Gegensatz zum Doku-Drama, das eine Vielzahl unterschiedlicher Gestaltungsmittel verwendet, arbeitet „Im Schatten der Macht“ nur mit einem einzigen, dem der szenischen Rekonstruktion, und ist somit weder ein reines Doku-Drama noch ein Fernsehfilm. In einer auf Einzelfälle beschränkten Nachrecherche konnten einige Filme nachträglich als Mischformen qualifiziert werden, wenn wir durch bestimmte Hinweise in den Inhaltsangaben wie „szenisches Nachspielen“ etc. aufmerksam geworden waren. Bspw. wurde der Film „Nächte der Entscheidung/Die Entdeckung des Martin Luther (2/5)“ (ARD 30. 11. 2003) als „Sonstiges fiktional“ gewertet, weil sich aus den Quellenangaben keine eindeutige Zuordnung entnehmen ließ (zum Problem des undifferenzierten Gebrauchs von Genrebezeichnungen vor allem bei hybriden Formen: vgl. Kap. 6.1.1.).

Schließt man die privaten Programme aufgrund des sehr schmalen Angebots (mit Schwerpunkt im fiktionalen Bereich, vgl. Tab. 9) aus der Betrachtung aus, dann werden historische Stoffe vor allem in Dokumentationen und Dokumentarfilmen angeboten (vgl. Abb. 20). Bei der ARD sind im gesamten Untersuchungszeitraum über siebenzig Prozent derartiger Sendungen in diesem Genre angesiedelt, beim ZDF sogar 86 Prozent, während lediglich die dritten Programme eine ausgeprägtere Genrevielfalt erkennen lassen. Mischformen, zu denen auch die Doku-Dramen zählen, strahlen nur die ARD, die Dritten und 3sat/ARTE aus. Es handelt sich bei diesen Sendungen um gestaltungsästhetische Besonderheiten, die im Programmfluss insgesamt nur marginal auftreten. Über die Jahre nimmt die Häufigkeit der Präsentation bei den beiden Kulturkanälen zu, insbesondere 2003, während das Erste (mit Schwerpunkt 1999) und auch die dritten Programme über die Jahre sogar eine abnehmende Tendenz zeigen.

Abbildung 21: Beitragslänge aller Sendungen

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848)



Drei Viertel aller aufgenommenen Sendungen werden, unabhängig von ihrem spezifischen Genreformat, mit einer Dauer von bis zu 45 Minuten Länge ausgestrahlt. Dieser Befund stützt die generelle These von Formatierungsprozessen im Fernsehen.

Tabelle 29: Durchschnittslänge der codierten Sendegenres

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848)

	Durchschnittl. Sendedauer in Minuten	Anzahl der Sendungen	Standardabweichung	ANOVA Signifikanz
ARD/ZDF	45,9	82	22,7	
Reportage	46,2	6	2,0	F = 2,95 p = 0,012
Doku/Dokumentarfilm	43,4	68	22,4	
Diskussion/Talkshow	60,0	2	0,0	
Porträt/Gespräch	52,5	2	10,6	
Mischformen	73,3	4	37,9	
Dritte	36,9	541	19,1	
Magazin	30,0	1	–	F = 12,12 p = 0,000
Reportage	37,9	56	13,0	
Doku/Dokumentarfilm	38,8	363	19,2	
Doku mit Diskussion	65,0	1	–	
Diskussion/Talkshow	55,0	6	7,7	
(Live-)Bericht	41,3	8	6,9	
Porträt/Gespräch	57,5	6	17,5	
Sonstiges non-fiktional	30,0	6	0,0	
Mischformen	76,9	7	40,1	
Wochenschau	14,9	49	0,2	
3sat/ARTE	49,9	197	28,6	
Reportage	32,7	11	6,1	F = 1,82 p = 0,060
Doku/Dokumentarfilm	49,6	144	31,1	
Doku mit Diskussion	55,0	2	0,0	
Diskussion/Talkshow	60,0	1	–	
Porträt/Gespräch	52,3	11	14,4	
Sonstiges non-fiktional	60,0	1	–	
Mischformen	88,8	6	1,8	
Wochenschau	55,0	12	4,3	
Private	56,3	28	34,9	
Magazin	42,5	4	15,0	F = 1,85 p = 0,144
Reportage	39,2	6	16,3	
Doku/Dokumentarfilm	73,5	13	41,9	
Sonstiges non-fiktional	67,5	2	10,6	

Es differieren die Sendelängen sowohl innerhalb und zwischen den Sendern als auch innerhalb der jeweiligen Genres. Diese Differenzen sind aufgrund kleiner Fallzahlen bei den anderen Anbietern nur bei den Dritten statistisch gesichert. Die teilweise hohen Werte für die Streuung der Sendedauer zeigen an, dass rigide Formatvorgaben nicht die Regel sind (vor allem bei den Dritten und 3sat/ARTE).

Da die Programme eine unterschiedliche Genrevielfalt aufweisen, fällt ein generalisierender Vergleich schwer. Über alle Sendergruppen hinweg dominiert – wie schon vorher bestätigt – das Format der Dokumentation und der Reportage, deren Werte für die Sendedauer differieren nur wenig zwischen den ver-

schiedenen Programmen, mit Ausnahme der Privaten, bei denen die Sendedauer mit durchschnittlich 74 Minuten im Vergleich die höchste ist. Die durchschnittlichen Längen von Dokumentationen betragen zwischen 38,8 Minuten (bei den Dritten) und um die 45 Minuten (ARD/ZDF und 3sat/ARTE). Der „Ausreißer“ bei den Privaten ist durch die insgesamt hohe Frequenz von „Dokumentarfilmen“ erklärbar. Wochenschauen werden von zwei Sendergruppen ausgestrahlt, wobei die Länge stark differiert. Den zwölf von 3sat/ARTE ausgestrahlten Wochenschauen wird eine durchschnittliche Länge von fast einer Stunde eingeräumt, während die Dritten den 49 Sendungen jeweils eine Viertelstunde zugestehen. Insgesamt weisen die dritten Programme aufgrund ihrer häufig eingesetzten 40-Minuten-Formate die durchschnittlich kompakteste Senderdauer auf.

Tabelle 30: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen der Genres nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Vormittag	Nachmittag	Abend	Spät
ARD/ZDF				
Non-Fiktion	0,25	0,89	1,91	2,47
Hybrid	–	0,05	–	0,34
Wochenschau	–	–	–	–
Dritte				
Non-Fiktion	0,93	2,39	1,53	2,15
Hybrid	–	0,02	0,07	0,11
Wochenschau	0,10	0,08	0,09	0,05
3sat/ARTE				
Non-Fiktion	1,59	4,63	7,17	2,04
Hybrid	0,22	–	0,66	0,17
Wochenschau	–	0,40	1,04	–
Private				
Non-Fiktion	0,19	0,06	0,27	0,59
Hybrid	–	–	–	–
Wochenschau	–	–	–	–

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

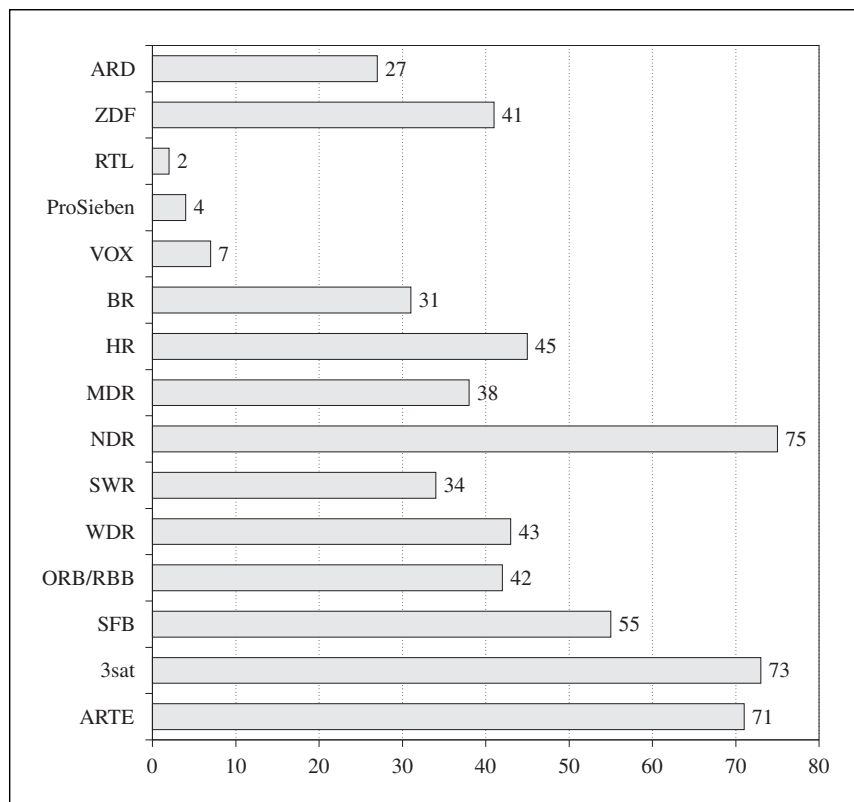
Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Für die tageszeitliche Platzierung von Mischformen, die als außerordentliche Produktionen schon im Vorfeld beim Publikum beworben werden, treten zwischen den Anstalten Unterschiede auf. Während die ARD und die dritten Programme deutlich die Zeit nach 22:00 Uhr bevorzugen, ist es bei den Kulturkanälen der Vormittag und frühe Abend. Hier wird offenbar auf unterschiedliche Publika gesetzt.

Eine unterschiedliche Ausstrahlungspräferenz zeigt sich auch bei den Wochenschauen. Während die dritten Programme diese ganztägig anbieten, beschränkt sich die Ausstrahlungszeit für dieses Format bei ARTE auf die Zeit zwischen 17:00 und 20:30 Uhr (vor der Primetime des Kulturkanals 20.40 Uhr). Eine ausgeprägte Genrevielfalt lassen – wie schon mehrfach beobachtet – die Dritten und 3sat/ARTE erkennen, die geringste die Privaten (vgl. Tab. 29).

Abbildung 22: Das Genre der Dokumentation nach Sendern (ungruppiert)

Anzahl der historischen Dokumentationen von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 588)

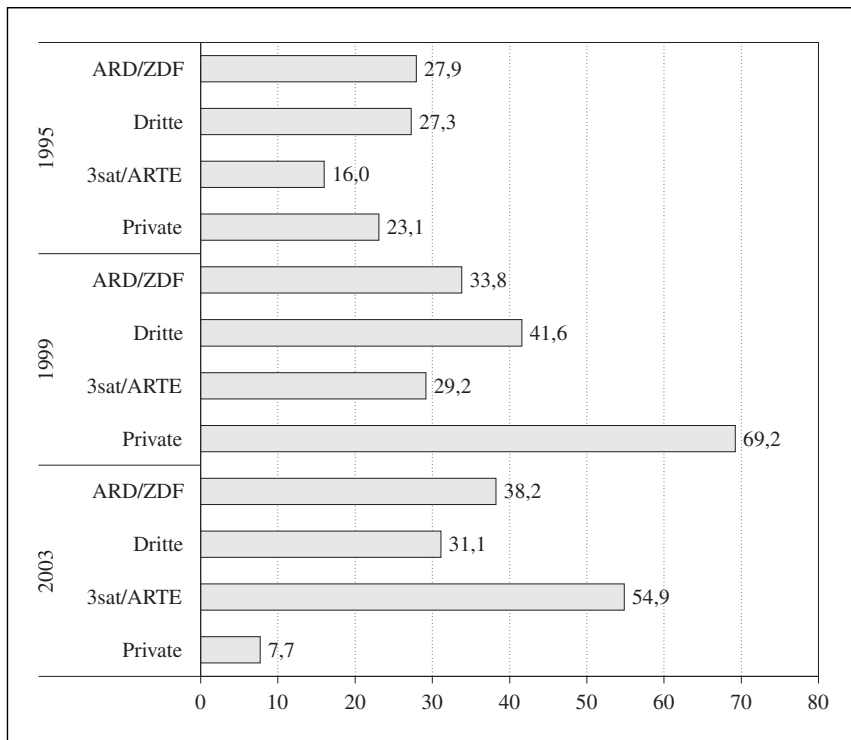


Ein Drittel der insgesamt 588 aufgenommenen Dokumentationen und Dokumentarfilme wird von drei Sendern ausgestrahlt. Neben dem NDR ist dies die Sendergruppe 3sat und ARTE. Die dritten Programme haben einen Anteil von nahezu zwei Dritteln an diesem Genreformat. Das ist eine Domäne der öffentlich-rechtlichen Sender, in die privatwirtschaftliche Anbieter sich kaum hinein-

wagen. Ganz offensichtlich versuchen hier die öffentlich-rechtlichen Sender im Rahmen ihres staatlichen Sendeauftrages massiv Sendungen anzubieten und zu wirken – mit Erfolg. Man kann es pointiert auch so ausdrücken: Ohne die öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Geschichtsdokumentationen fände Geschichte im Fernsehen der Bundesrepublik nicht statt.

Abbildung 23: Entwicklung des Genres der Dokumentation im Zeitverlauf nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil historischer Dokumentationen von 1995 bis 2003 auf Basis der erfassten Sendungen



Die privaten Programme senden lediglich 1999 mit erhöhter Frequenz historische Dokumentationen. Dabei handelt es sich nicht um spezielle, Anlass bezogene Ausstrahlungen (wie z. B. zum zehnjährigen Jahrestages der Öffnung der deutsch-deutschen Grenze), sondern um ein gehäuftes Auftreten von Sendungen wie SPIEGEL TV, PRIMETIME-Spätausgabe und „History“. Damit bedienen die privatwirtschaftlichen Sender nach unserem Verständnis mehr ein allgemeines, im Jahr 1999 eben auch *aktuelles* Bedürfnis nach Geschichte. Eine

ähnliche Entwicklung zeigt sich bei den Dritten mit einer leichten Erhöhung 1999. 3sat und ARTE verstärken im Zeitverlauf historische Dokumentationen und zeigen im Jahr 2003 mehr als doppelt so viele wie zu Beginn der Untersuchung, sind also vom Millenniumsboom nicht derart affiziert wie die Privaten.

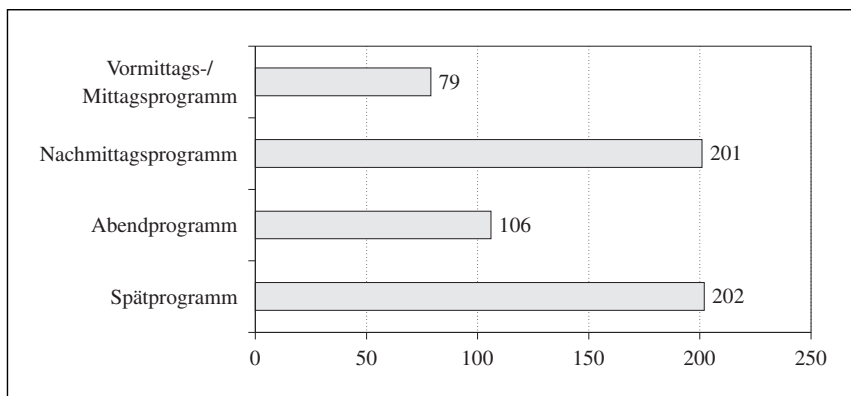
Tabelle 31: Beitragslänge historischer Dokumentationen

Prozentualer Sendezeitanteil historischer Dokumentationen von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF				
Kurzformat	0,7	0,3	0,7	1,2
Langformat	0,5	0,8	0,3	0,3
Dritte				
Kurzformat	1,0	0,8	1,3	1,0
Langformat	0,4	0,4	0,3	0,6
3sat/ARTE				
Kurzformat	1,1	0,4	0,9	2,1
Langformat	1,8	1,0	1,2	3,2
Private				
Kurzformat	0,0	0,0	0,1	–
Langformat	0,2	0,1	0,4	0,0

Die Auszählung nach langen (ab 46 Minuten) und kurzen (bis einschließlich 45 Minuten) Beiträgen soll Klarheit über Formatierungsprozesse innerhalb des Genres der Dokumentation bringen. In ARD und ZDF wird der Dokumentation ursprünglich eine längere Dauer zugestanden. In den Folgejahren setzen beide Sender dann verstärkt auf Kurzformate. 2003 liegt die Differenz mit 0,9 Prozentpunkten am höchsten. Kurzformate werden über alle Jahre hinweg von den Dritten häufiger gepflegt. Der Anstieg im Jahr 1999 geht offensichtlich zurück auf die Ausstrahlung kurzer Reihen („Chronik der Wende“, „Rückblende“). Bei 3sat/ARTE steigen die Anteile beider Formate über die Jahre. Für die Zunahme der langformatigen Dokumentation 1999 bei den Privaten ist VOX verantwortlich, weil hier entsprechend lange Geschichtssendungen im Spätprogramm platziert werden. Bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten setzt sich das 45-Minuten-Modell als die „klassisch“ zu nennende konventionalisierte Form durch.

Abbildung 24: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenz der historischen Dokumentation
Anzahl der historischen Dokumentationen von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848*)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

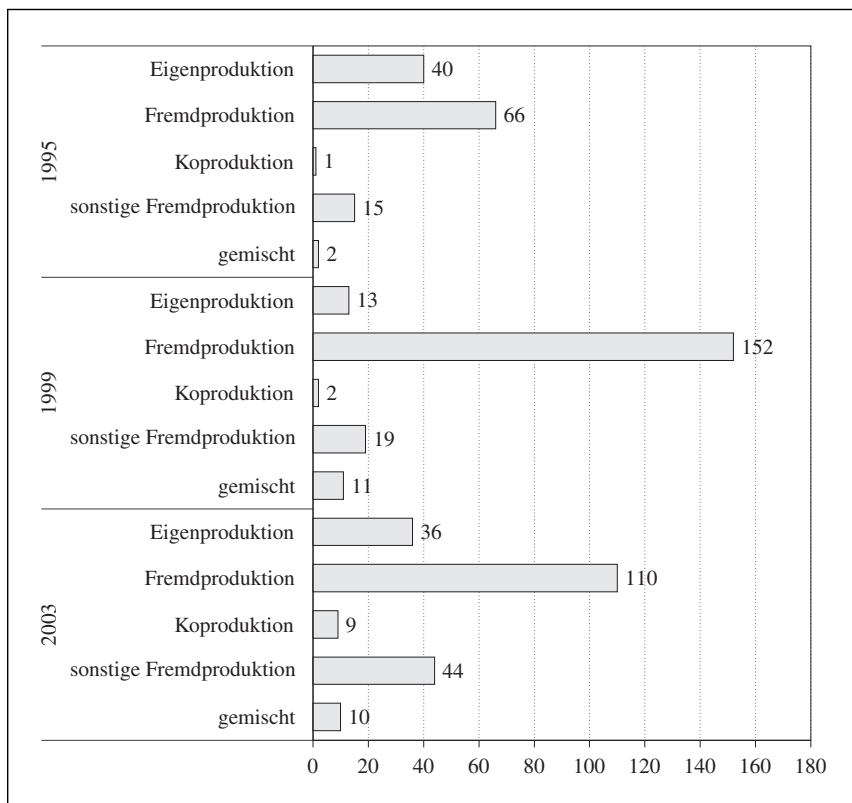
5.1.2.2 Produktionscharakteristik

Den höchsten Anteil an allen Produktionsarten von Geschichtssendungen haben Fremdproduktionen. Dieser beträgt 53,2 Prozent im Jahr 1995, steigert sich auf mehr als zwei Drittel im mittleren Jahr (77,2 Prozent) und pendelt sich im Abschlussjahr der Untersuchung wieder auf das Anfangsniveau (52,6 Prozent) ein. Offenbar wird 1999 äußerst pragmatisch verfahren und der erhöhte Bedarf an Geschichtssendungen kostengünstig und effektiv mit Produktionsübernahmen anderer Anstalten gedeckt. Der größte Ausschlag 1999 korrespondiert mit dem niedrigsten Wert für Eigenproduktionen in demselben Jahr. Die Differenz zwischen beiden Produktionsarten ist hier am größten. Tendenziell gehen die Sender dazu über, historische Sendungen eher als fremd produzierte Filme und weniger als Eigenproduktionen auszustrahlen. Die in Koproduktion mit anderen Sendern entstandenen Filme nehmen im Zeitverlauf zu, auf einem jedoch insgesamt niedrigen Niveau. Dieser Befund verwirft die These, dass durch Koproduktionen Kosten gespart werden (können)⁷². Festzuhalten bleibt,

⁷² In der PIDB wird häufiger der produzierende Sender, in der Fernsehzeitschrift dagegen nur das Herkunftsland der Produktion genannt. Dies bedingt die über die Jahre sich abzeichnende Zunahme der Produktionsarten „sonstige Fremdproduktion“ und „gemischte Produktion“.

Abbildung 25: Produktionsart im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 (n = 848*)



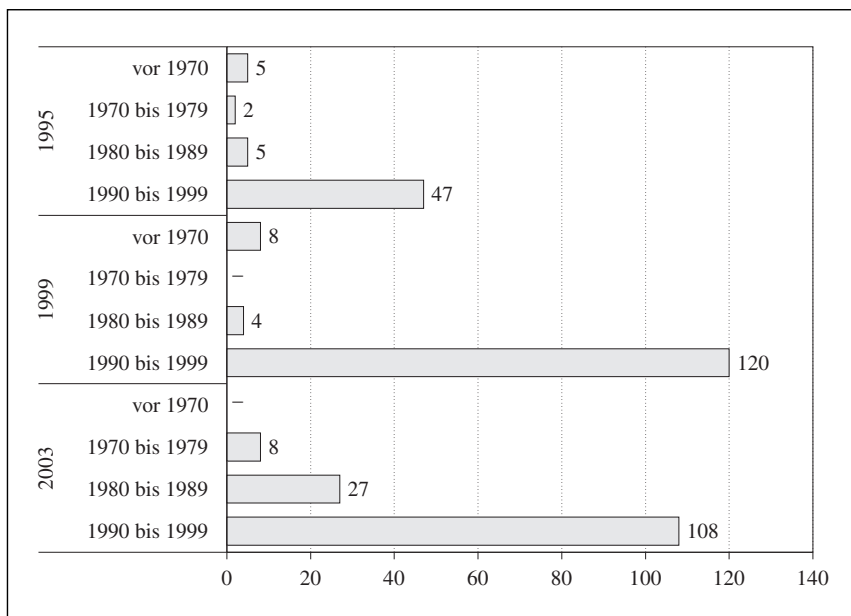
* an 100 fehlend „ohne Angabe“

dass die Ausweisung aller Produktionsarten in den drei Jahren um die sechzig Prozent variiert, gemessen an der für die drei Jahre aufgenommenen Zahl der Sendungen⁷³ und sich die sichtbare Steigerung in Abbildung 25 nur als relativ herausstellt.

73 Eine Angabe der Produktionsart erfolgt für 55,9 Prozent der für 1995 aufgenommenen 222 Geschichtssendungen, für 68,2 Prozent historischer Sendungen des Jahres 1999 und 62 Prozent im Abschlussjahr unserer Untersuchung.

Abbildung 26: Produktionsjahr im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848*)



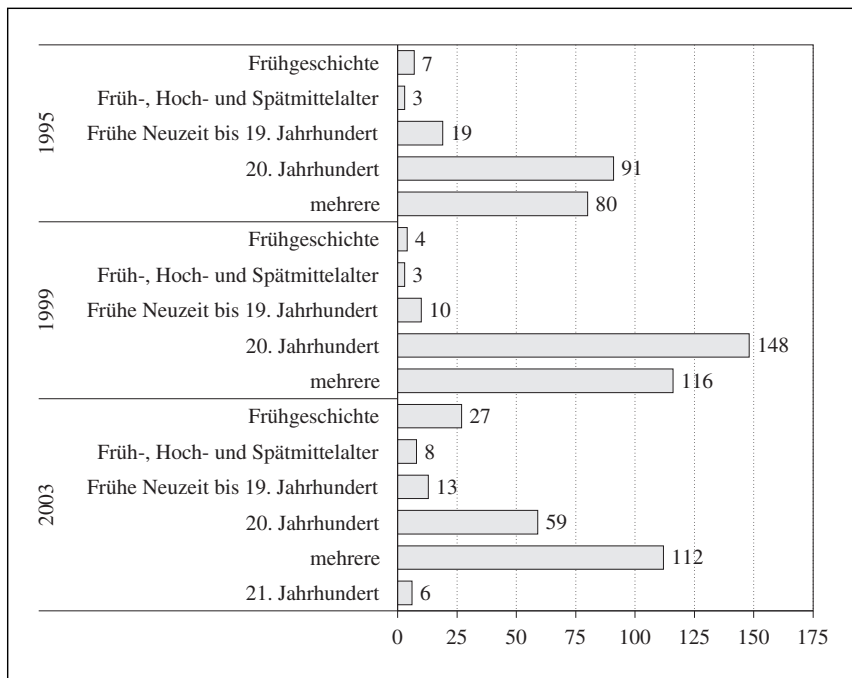
* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Während in den beiden ersten Untersuchungsjahren auch ältere Produktionen von vor 1980 ausgestrahlt worden sind, präsentieren die Sender im Abschlussjahr keine Produktionen, die aus der Zeit *vor* 1980 stammen. Im ersten und mittleren Jahr ist jeweils die Spanne zwischen dem aktuellen Ausstrahlungszeitpunkt 1995 beziehungsweise 1999 und dem jüngsten Produktionsjahr am größten. Dieser Abstand schrumpft für das Jahr 2003 auf nur noch 23 Jahre. Dieses Ergebnis stützt die These, dass die Sendeanstalten im Zeitverlauf immer öfter neuere Produktionen herstellen und damit aktuellere senden.

5.1.2.3 Zeitliche und regionale Einordnung der einzelnen Sendungen

Abbildung 27: Epoche/Global – Zeitebene im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848*)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Die Säulen „20. Jahrhundert“ und „mehrere Jahrhunderte“ sind erkennbar am deutlichsten ausgeprägt. Die Sammelkategorie „mehrere Jahrhunderte“ erreicht eine so hohe Besetzung, da in ihr historische Ereignisse enthalten sind, die nicht auf einen definierten Zeitrahmen beschränkt sind (vgl. Abb. 28), sondern sich über mehrere Epochen erstrecken. Das können beispielsweise mehrere Jahrzehnte im 20. Jahrhundert sein oder auch am Ende des 19. Jahrhunderts. Da das 20. Jahrhundert im Rahmen der vorliegenden Untersuchung die kleinsten analytischen Zeitintervalle aufweist, ergibt sich eine systematische Wahrscheinlichkeit, dass hier Sendungen mit historischen Inhalten in die Kategorie „mehrere“ fallen, weil mehrere der hier gewählten Zeitfenster thematisiert werden. Jedenfalls legen die Ergebnisse den Schluss nahe, dass der Zuschauer, wenn er auf Geschichte im Fernsehen trifft, vorwiegend die letzten 100 Jahre kennen

lernt. Dies wird unterstützt durch den Befund, der im Zusammenhang mit der thematischen Schwerpunktsetzung von Geschichtssendungen gemacht wird. Hier zeigt sich ein klarer Überhang an Inhalten, die im 20. Jahrhundert verankert sind (vgl. Abb.31). Dieses Ergebnis überrascht nicht, da damit die Geschichte der Mitlebenden (vgl. Möller 1988) thematisiert und reflektiert wird, was Interesse und Aufmerksamkeit bindet.

Tabelle 32: Epoche/Global – Zeitebene im Zeitverlauf nach Sendergruppen

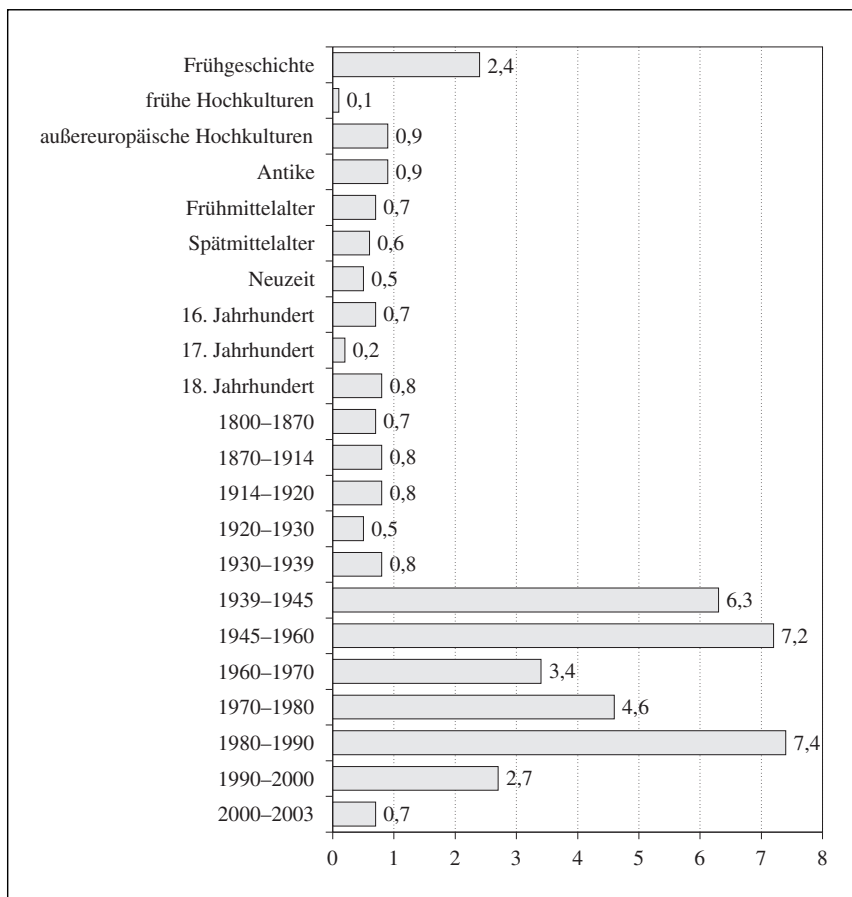
Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD				
Frühgeschichte	0,04	0,12	–	–
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	0,04	–	0,11	–
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,02	–	–	0,07
20. Jahrhundert	0,57	–	1,07	0,63
mehrere	0,72	0,76	1,08	0,33
ZDF				
Frühgeschichte	0,34	0,12	0,11	0,78
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,07	0,11	0,11	–
20. Jahrhundert	0,63	1,04	0,30	0,56
mehrere	0,46	0,80	0,11	0,48
Dritte				
Frühgeschichte	0,06	0,02	0,02	0,14
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	0,03	0,03	0,02	0,05
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,10	0,14	0,06	0,10
20. Jahrhundert	0,67	0,66	0,94	0,41
mehrere	0,80	0,66	0,86	0,89
21. Jahrhundert	0,04	–	–	0,11
3sat/ARTE				
Frühgeschichte	0,19	0,06	0,06	0,45
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	0,08	0,06	–	0,19
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,12	0,07	0,06	0,24
20. Jahrhundert	1,20	1,19	1,23	1,17
mehrere	1,85	1,06	1,57	2,91
21. Jahrhundert	0,02	–	–	0,06
Private				
Frühgeschichte	0,03	0,07	–	0,03
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,03	–	0,08	–
20. Jahrhundert	0,12	0,07	0,18	0,12
mehrere	0,11	0,04	0,23	0,05

Am stärksten wird also das 20. Jahrhundert thematisiert. Allerdings nehmen auch Sendungen, die Geschichte über mehrere Jahrhunderte verfolgen, in den öffentlich-rechtlichen Programmen großen Raum ein. Das Angebot der privaten Sender ist aufgrund des schmalen Umfangs der Daten dazu inhaltlich schwer zu charakterisieren.

Abbildung 28: Epoche/Detail – Zeitebenen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

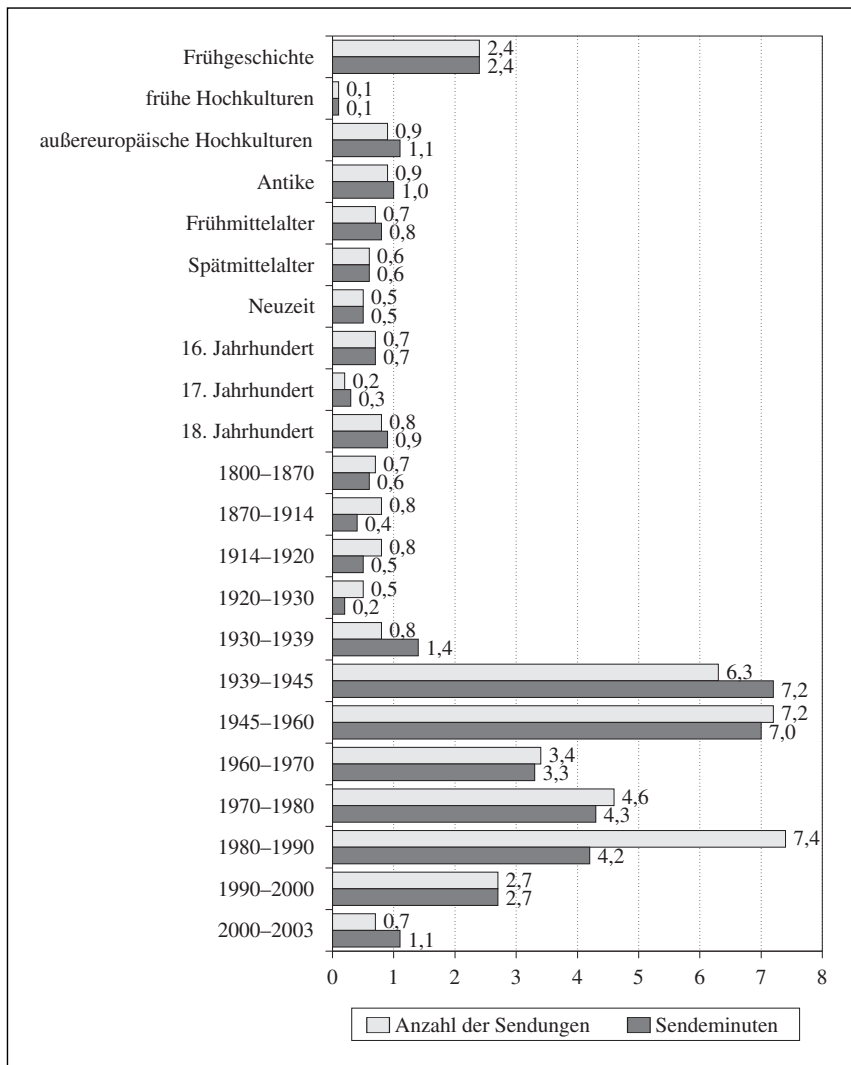


Von den insgesamt 848 aufgenommenen Sendungen (aus den drei Erhebungsjahren) sind die historischen Ereignisräume von 1939 bis 1960 und das Jahrzehnt nach 1980 am höchsten besetzt. Sie schwanken zwischen 6,3 und 7,4 Prozentpunkten, zusammengekommen vereinigen die drei Epochen zwanzig Prozent auf sich, das heißt, ein Fünftel der ausgestrahlten Sendeminuten befasst sich mit den zwei Jahrzehnten nach 1939 und den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Dabei handelt es sich thematisch überwiegend um die Kriegs- und Nachkriegszeit und die deutsche Wiedervereinigung (vgl. Abb. 31). Schwerpunkte ergeben sich also, wie die Auswertung zeigt, einmal in der

nahen Zeitgeschichte und dann wieder in der Frühgeschichte. Alle anderen dazwischen liegenden Epochen werden durch das Fernsehen respektive durch die analysierten Geschichtssendungen nahezu ausgeblendet.

Abbildung 29: Epoche/Detail – Zeitebenen (Sendungen und Sendezeit)

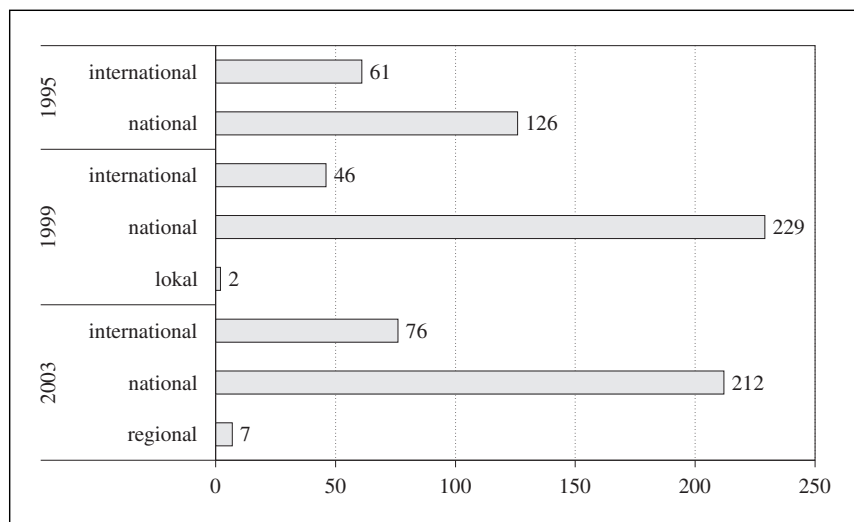
Prozentualer Anteil der Sendungen auf Basis aller codierten Sendungen (n = 848) im Vergleich mit dem prozentualen Anteil der Sendezeit, Mehrfachcodierung möglich



Anhand dieser Übersicht ist ein ausgewogenes Verhältnis von Sendezeit und Epochenthematisierung festzustellen. Eine Ausnahme betrifft das Jahrzehnt nach 1980. Dieses Dauerthema begegnet dem Zuschauer zahlenmäßig am häufigsten, und gleichzeitig sind die dazu gesendeten Beiträge besonders kurz. Symptomatisch ist hier die Serie „Chronik der Wende“. Möglicherweise zeigt sich hier eine Strategie der Zuschauerbindung, die beabsichtigt einem „wankelmütigen“ Publikum knappe Sendungen zu präsentieren, die nicht überfordern, somit das Zappen verhindern und das Einschalten zukünftig garantieren.

Abbildung 30: Darstellungsebene im Zeitverlauf

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms (n = 848)



* an 100 fehlend „ohne Angabe“

Geschichte wird im nationalen Kontext verhandelt. Von den 759 berücksichtigten Fällen betreffen rund 550 nationale Themen. Zwischenstaatliche Beziehungen nehmen einen geringeren Raum ein, während regional und lokal determinierte Geschehnisse nur am Rande thematisiert werden. Wenn Geschichte im Fernsehen präsentiert wird, dann soll offensichtlich Ereignisgeschichte für das ganze (Staats-)Volk visualisiert werden.

Im Detail: Internationale und nationale Geschichte nehmen 1995 und 2003 als Thema in Geschichtssendungen stark zu. Die größte Differenz zwischen beiden Ebenen gibt es im Jahr 1999. In dieses Jahr fällt bekanntlich der zehnte Jahrestag des Mauerfalls in der DDR. Da Geschichte überwiegend Anlass

bezogen präsentiert wird, kann darin ein Grund für die zahlenmäßig starke Besetzung mit nationaler Thematik vermutet werden (vgl. Tab. 35). Einen großen Anteil an dieser starken Präsenz tragen konkret – wie schon oben beobachtet – „Chronik der Wende“ und „100 Deutsche Jahre“ mit ihrer mehrfachen Ausstrahlung und ihren Wiederholungen auf verschiedenen Sendern.

Tabelle 33: Darstellungsebene im Zeitverlauf nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF				
International	0,4	0,5	0,4	0,4
National	1,1	1,0	1,0	1,2
Regional	0,0	–	–	0,1
Dritte				
International	0,5	0,4	0,3	0,7
National	1,4	1,0	1,6	1,7
Regional	0,0	–	–	0,1
Lokal	0,0	–	0,0	–
3sat/ARTE				
International	1,1	1,1	0,6	1,6
National	2,5	0,9	2,5	4,1
Private				
International	0,1	0,0	0,3	0,1
National	0,1	0,2	0,2	0,0

In den Geschichtsdarstellungen überwiegt also die Betrachtung der nationalen Geschichte gegenüber internationalen Perspektivierungen. Der Nationalgeschichte wird in allen drei öffentlich-rechtlichen Programmgruppen ca. dreimal mehr Sendezeit eingeräumt als übernationalen Themen. Diese Dominanz nimmt im Untersuchungszeitraum sogar noch zu. *Diese Zunahme seit 1995 bedeutet vor allem eine Zunahme der Beschäftigung mit der eigenen Geschichte* (vgl. Tab. 35). Dieser Trend ist bei ARD/ZDF zu beobachten, während bei den Dritten und 3sat/ARTE auch analog die Thematisierung internationaler Geschichte zunimmt. Interessanterweise ist die regionale Dimension auch in den dritten Programmen nur als Ausnahme zu finden, wo sie doch hier ihren natürlichen „Sitz im Leben“ hätte. Krölls (1989) Hoffnung, dass mit der Regionalisierung des Fernsehens wieder verstärkt lokale und regionale Themen präsentiert werden, erteilen die Ergebnisse der Untersuchung eine deutliche Absage. Vielmehr wird die Vermutung bestätigt, die Wolf (2003) im Zusammenhang mit Formatierungsprozessen im Fernsehen geäußert hat, dass nämlich aufgrund der internationalen Ausrichtung und der Verkäufe von Produktionen ins Ausland regionale und lokale Themen immer weniger Chancen auf eine Realisation haben.

Tabelle 34: Region/Global im Zeitverlauf nach Sendergruppen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF				
nationaldeutsch	0,8	0,9	1,0	0,6
nichtdeutsch-außereuropäisch	0,2	0,1	0,1	0,3
mehrere Nationalitäten	0,5	0,5	0,4	0,6
Dritte				
nationaldeutsch	1,1	0,7	1,4	1,1
nichtdeutsch-außereuropäisch	0,3	0,2	0,1	0,5
mehrere Nationalitäten	0,6	0,6	0,5	0,8
3sat/ARTE				
nationaldeutsch	1,2	0,6	1,7	1,3
nichtdeutsch-außereuropäisch	0,8	0,2	0,4	1,7
mehrere Nationalitäten	1,5	1,3	0,8	2,5
Private				
nationaldeutsch	0,1	0,1	0,1	0,1
nichtdeutsch-außereuropäisch	0,1	0,1	0,2	0,1
mehrere Nationalitäten	0,0	–	0,0	–

In allen vier Sendergruppen dominiert im Verlauf der drei Jahre Deutschland als Bezugspunkt, im Jahr 1999 mit (leicht) erhöhten Werten. Dies ist – erneut und eindeutig – der Erinnerung an die „Wiedervereinigung“ zuzuschreiben. Dass Deutschland im Gegensatz zu anderen Ländern auf dieser Ebene als Einzelakteur („nationaldeutsch“) erfasst wird, bestätigt die Vermutung nach nationaldeutschen Themen.

Die Thematisierung „mehrerer Nationalitäten“ steigt – nach einem „Knick“ im mittleren Jahr – im Zeitverlauf an, insbesondere bei 3sat und ARTE. Wir interpretieren die Daten hier so, dass es keine historische Darstellung ausschließlich europäischer Bezüge ohne deutsche Beteiligung gibt, auch nicht bei ARTE und 3sat. 3sat und ARTE verzeichnen über die Jahre zwar einen kontinuierlichen Anstieg des Anteils der „außereuropäischen Länder“, nehmen damit andere als spezifisch europäisch ausgerichtete Geschichte wahr. Wenn europäische Geschichte, dann ist dabei auch immer Deutschland inbegriffen.

Tabelle 35: Region/Detail – Der räumliche Bezug von historischen Sendungen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	1995 bis 2003			
	ARD/ZDF	Dritte	3sat/ARTE	Private
Deutschland	1,1	1,4	1,8	0,1
Österreich	–	0,0	0,1	–
Russland	0,1	0,2	0,4	0,0
CSSR	0,0	0,0	0,1	–
Polen	0,1	0,1	0,2	–
Frankreich	0,0	0,1	0,5	0,0
Großbritannien	0,1	0,1	0,3	0,0
Italien	0,1	0,1	0,2	0,0
Spanien	0,0	0,0	0,1	–
Griechenland	0,0	0,0	0,0	–
USA	0,3	0,2	0,8	0,1
Japan	0,0	0,0	0,0	–
Sonstige ⁷⁴	0,4	0,4	1,2	0,1

Die in der vorhergehenden Tabellenanalyse gewonnenen Ergebnisse werden an dieser Stelle genauer belegt. 3sat/ARTE verfügen nicht nur über die größte Bandbreite, sondern auch über die höchste Dichte bei der Besetzung der Themen; hervorzuheben sind Russland, Frankreich, Großbritannien und die USA.

Fasst man die Befunde zur Aggregatebene historischer Darstellung im Fernsehen (vgl. Tab. 34) mit der länderspezifischen Beteiligung zusammen (vgl. Tab. 35), wird dadurch Quandt bestätigt:

„Das deutsche Fernsehen ist also auf allen Bezugsebenen der Geschichtsdarstellung und historisch-politischen Identität präsent: der regionalen, der nationalen, der europäischen und der übereuropäisch-internationalen. Auf der nationalen Ebene gibt es thematisch und kommunikativ durchaus noch eine gesamt nationale Dimension.“ (Quandt 1988, S. 13)

5.1.2.4 Thematische Einordnung

Betrachtet man Abbildung 31, sticht die hohe Besetzung der Ausprägung „andere (Themen)“ ins Auge. Nahezu die Hälfte aller 848 ausgestrahlten Geschichtssendungen behandeln auch andere als die genannten Haupt-Punkte.⁷⁵ Die Zeitgeschichte (in Sample definiert für die Ära ab den sechziger Jahren,

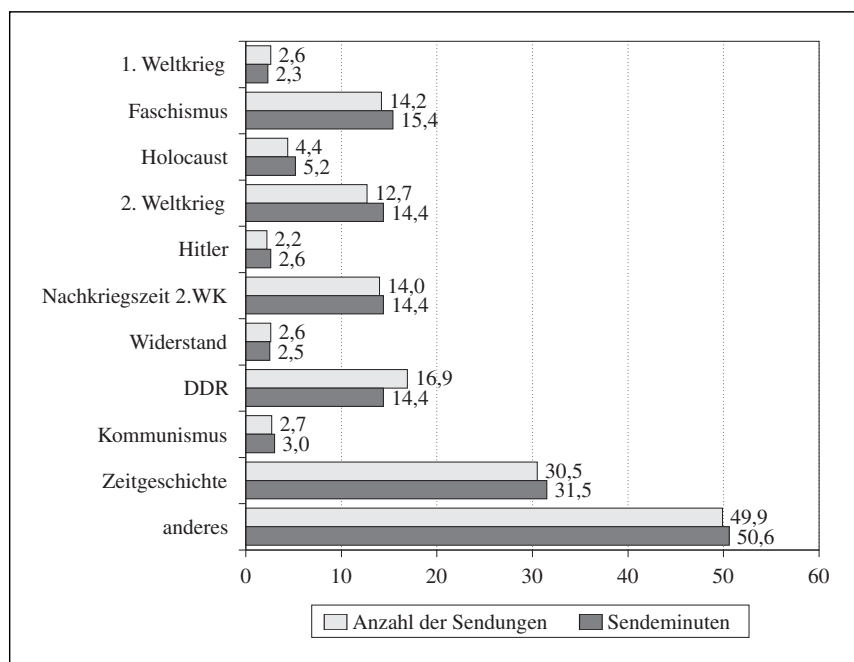
⁷⁴ Die Variablenausprägung „sonstige (Länder)“ erfasst alle anderen im Einzelnen nicht genannten Länder.

⁷⁵ Da hier die Möglichkeit der Mehrfachvergabe bestand, liegt das Ergebnis der addierten Prozentwerte jenseits der 100-Prozent-Marke. Das bedeutet, dass eine Sendung mehrere thematische Bezüge aufweist, d. h. 14 Prozent aller Sendungen haben die Nachkriegszeit behandelt und (möglicherweise) auch die Zeitgeschichte oder die unmittelbare Kriegszeit.

ohne DDR) dominierte das Feld mit 258 Sendungen (30,5 Prozent), in mehr als 15 Prozent (143 Fälle) wird zusätzlich die DDR behandelt, so dass damit fast die Hälfte des ausgestrahlten Angebots zur Zeitgeschichte abgedeckt ist. Eine eigene Gruppe bilden Sendungen, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren und damit zusammenhängende Themen wie Faschismus, Holocaust und Nachkriegszeit. Ihre Werte differieren untereinander kaum und belaufen sich auf 41 Prozent am Gesamtsendevolumen Geschichte. Festzuhalten bleibt, dass neunzig Prozent aller Sendungen wenigstens einen der genannten fünf thematischen Schwerpunkte betreffen. Alle anderen Themenbereiche liegen unter der Fünf-Prozent-Marke. Das prozentuale Übergewicht an Zeitgeschichte schlägt sich auch in den Beitragslängen nieder: Zeitgeschichte 11.047 Minuten, Faschismus 5.422 Minuten. Die anderen „großen“ Themen pendeln bei jeweils mehr als 5.000 Minuten.⁷⁶

Abbildung 31: Themenschwerpunkte

Prozentualer Anteil der Sendungen auf Basis aller codierten Sendungen (n = 848) im Vergleich mit dem prozentualen Anteil der Sendezeit, Mehrfachcodierung möglich



76 Beiträge über den Zweiten Weltkrieg haben eine Dauer von insgesamt 5.063 Minuten. Auf die Thematisierung der Nachkriegszeit entfallen 5.055 Minuten und auf Sendungen zur DDR-Geschichte 5.045 Minuten.

Die von Kröll (1990) erwartete Entwicklung der Schwerpunktverlagerung auf aktuellere, neuere zeitgeschichtliche Themen angesichts des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik ist eingetroffen (vgl. Abb. 29). DDR-Geschichte ist insbesondere im Jahr 1999 in der Reihe „Chronik der Wende“ aufgegriffen und bearbeitet worden. Dass diese Entwicklung jedoch zu Lasten der Thematisierung der Zeitgeschichte zwischen 1914 bis 1945 gegangen sei, kann in dieser Form nicht belegt werden. Der Zweite Weltkrieg ist nach wie vor ein Schwerpunkt in der Darstellung von Geschichtssendungen im Fernsehen.

5.1.2.5 Darstellung und Vermittlung

Tabelle 36: Erzählweise historischer Sendungen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD				
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,88	0,33	1,67	0,63
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	0,44	0,54	0,36	0,41
ZDF				
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,48	0,53	0,45	0,45
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	0,97	1,47	0,19	1,26
Dritte				
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,89	0,80	1,42	0,46
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	0,74	0,61	0,36	1,26
3sat/ARTE				
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	1,37	1,07	1,50	1,53
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	1,62	0,70	1,24	2,93
Private				
Ereignis-, strukturbezogene Darstellung des Themas/Handlung	0,25	0,12	0,51	0,11
personalisierte Behandlung des Themas/gruppenzentriert	0,04	0,04	0,06	0,03

Wird die Erzählweise der historischen Beiträge betrachtet, zeigt sich im Gesamtüberblick ein heterogenes Bild zwischen einer eher personalisierten und einer eher ereignisorientierten Sichtweise. Während die ARD und die Privaten auf eine unpersönliche Erzählhaltung setzen, wird Geschichte bei 3sat/ARTE und dem ZDF eher anhand von Personen und individuellen Schicksalen wiedergegeben, bei den Dritten zeigt sich ein nahezu ausgeglichenes Verhältnis.

Betrachtet man nur die beiden Hauptprogramme, zeigt sich, dass die Werte der ereignisorientierten Aufbereitung im ZDF und die der personalisierten bei der ARD über die Jahre nur geringen Schwankungen unterliegen. Unterschiede zeigen sich bei der jeweils favorisierten Präsentationsform im Jahresvergleich bei beiden Sendern. Während die vom ZDF ganz klar bevorzugten personalen Vermittlungsstrategien im Jahr 1999 stark zurückgehen, geht dies einher mit der Expansion einer strukturorientierten Erzählform der ARD im gleichen Jahr. Das ZDF gibt seine quantitativ (ausstrahlungsstarke) und qualitativ (besondere Erzählform) starke Präsenz im Millenniumsjahr an die ARD ab (vgl. Tab. 22). Beide Hauptprogramme setzen im mittleren Jahr auf nichtpersonalisierte Darstellungsweisen bei der Behandlung historischer Themen. Der Boom bei der ereignisfundierte Darstellung auch bei den Dritten ist 1999 zurückzuführen auf die überdurchschnittliche Präsenz der Reihe „Chronik der Wende“ und die ausgestrahlten Wochenschauen bei den Dritten und ARTE. Bei 3sat und ARTE ist der Anteil an einer eher personenbezogenen Erzählhaltung über die Jahre hinweg angewachsen und kann sich auf einem hohen Niveau etablieren und stabilisieren. Bei den beiden Kulturkanälen fehlt außerdem der für die Dritten und das ZDF charakteristische „Knick“ in einer an Personen geschilderten historischen Präsentation im Jahr 1999. Offenbar gestalten die Spartenkanäle ihr Programm in größerer Unabhängigkeit von einer eher Jahrestag abhängigen Ausstrahlung von historischen Geschehen.

Tabelle 37: Detail-Perspektive

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	ARD/ZDF	1995 bis 2003		
		Dritte	3sat/ARTE	Private
Personalisiert	0,7	0,7	2,1	0,0
Staaten und Politik	1,1	1,2	2,3	0,1
Gruppen	0,8	0,9	1,7	0,1
Nicht personalisierte Darstellung	0,3	0,5	0,9	0,0
Gesellschaftliche Teilbereiche	0,5	0,9	1,7	0,1

Staats- und Politikgeschichte hat über alle Sendergruppen hinweg den größten Anteil. Geschichte wird anhand von Strukturen und Prozessen dargestellt und auf einer insgesamt komplexen Ebene verhandelt. Die personalisierte und gruppenbezogene Darstellung gehen gleichberechtigt in die Vermittlungsstrategien ein. Beide Darstellungsweisen überrunden zusammen noch die Werte für Politikgeschichte. Es wird deutlich: Geschichte im Fernsehen ist nicht einseitig, sondern neben eine am Individuum (Einzelakteur oder Gruppe) orientierte Erzählhaltung tritt ebenso eine strukturorientierte Darstellungsweise.

5.1.3 Ost-West-Vergleich

Ausgewertet werden nur die dritten Programme der ARD, die nach ihrer Herkunft aus den neuen beziehungsweise alten Bundesländern klassifiziert werden können. Der ORB und MDR werden als „Ostprogramm“ zusammengefasst.

Tabelle 38: Anteil der Geschichtssendungen von ARD3 am gesamten Sendevolumen

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms

	Dritte	
	West	Ost
Magazin	0,0	–
Reportage	0,8	0,3
Dokumentation/ Dokumentarfilm	4,6	3,8
Dokumentation mit Diskussion	0,0	–
Diskussion/ Talkshow	0,0	0,3
(Live-)Bericht	0,1	0,1
Porträt/ personenzentriertes Gespräch	0,1	–
Sonstiges non-fiktional	0,1	0,0
Dokumentarspiel/ Doku-Drama/ Semi-Doku	0,1	0,1
Wochenschau	0,3	–

Die Landesprogramme der ARD strahlen im Westen etwas mehr Sendungen zu historischen Ereignissen aus, wobei der Unterschied bei den beiden am meisten verwendeten Genres (Reportage und Dokumentation) am größten ist. Für diesen Unterschied kann die Geschichte der Programme verantwortlich gemacht werden. Während die dritten Programme im Osten 1992 als regionale Vollprogramme starten, sind sie im Westen ihrer Tradition als Kultur- und Bildungsprogramm verpflichtet. Wochenschauen pflegt nur der SFB über die Jahre hinweg.

Tabelle 39: Wochentag

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Tagesprogramms

	Dritte	
	West	Ost
Montag	5,7	6,7
Dienstag	4,9	6,9
Mittwoch	7,1	6,2
Donnerstag	6,2	3,4
Freitag	6,8	1,6
Samstag	5,5	2,2
Sonntag	10,4	6,5

Die dritten Programme in Ostdeutschland belegen für historische Darstellungen teilweise andere Sendeplätze. Sie setzen historische Sendungen stärker zu Wochenbeginn ein. ARD3-West hingegen zeigt kontinuierlich von Mittwoch bis Freitag Beiträge mit diesen Inhalten. Bei beiden Gruppen kristallisiert sich der Sonntag als bevorzugter Wochentag für die Platzierung des Historischen im Fernsehen heraus. Zusammenfassend kann hier festgestellt werden, dass die dritten Programme in Ostdeutschland ausstrahlungsstark in die Woche starten und in der Wochenmitte ihre Führungsposition an die ARD3-West abgeben.

Tabelle 40: Tageszeit

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms

	Dritte	
	West	Ost
Vormittag/Mittag	0,9	0,6
Nachmittagsprogramm	2,4	1,2
Abendprogramm	1,0	0,6
Spätprogramm	2,4	2,4
Summe	6,7	4,8

Die dritten Programme in den alten Bundesländern senden historische Darstellungen über den ganzen Tag – mit Schwerpunkten am Nachmittag und am späten Abend. In den Ostprogrammen dominiert hingegen das Spätprogramm als Sendeplatz für Geschichte. Diese Daten stützen die obige Interpretation. Freitag und Samstag sind – insbesondere am Nachmittag und Abend – in den dritten Programmen im Osten eher unterhaltenden Angeboten vorbehalten.

Tabelle 41: Produktionsland

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms, Mehrfachcodierung möglich

	Dritte	
	West	Ost
BRD ⁷⁷	3,3	2,1
DDR	–	0,1
Frankreich	–	0,1
SU/Russland	–	0,1
Polen	–	0,1
Österreich	0,0	–
Frankreich	0,0	–
USA	0,1	0,1
Sonstige	0,1	–

⁷⁷ Bundesrepublik Deutschland und Deutschland vor 1949.

Der überwiegende Anteil an Geschichtssendungen sind deutsche Produktionen. Dass die ARD3-Ost zusätzlich Beiträge aus der DDR, der SU/Russland und Polen ausstrahlt, spiegelt die politische Vergangenheit wider. Die ehemals besondere Nähe zu ihren osteuropäischen Nachbarn lässt die Sender auch heute noch aus einem über die Jahre angelegten Fundus historischer (Archiv-)Beiträge verfügen.

Tabelle 42: Epoche

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms

	Dritte	
	West	Ost
Frühgeschichte	0,2	0,1
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	0,1	–
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	0,3	0,3
20. Jahrhundert	2,0	2,0
21. Jahrhundert	0,1	–
mehrere	2,6	1,9

Im Vergleich der beiden Gruppen zeigen sich kaum Unterschiede. Zeitlich sind die meisten Sendungen im 20. Jahrhundert verankert. Auch die Ausprägung „mehrere Epochen“ ist bei beiden hoch besetzt. Dies korrespondiert mit Ergebnissen, die der Abbildung 27 – dem Vergleich aller drei Jahre – entnommen werden können.

Tabelle 43: Darstellungsebene

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms

	Dritte	
	West	Ost
international	1,5	1,2
national	4,6	3,6
regional	0,1	–
lokal	0,0	–

Die nationale Geschichtsdarstellung erfährt gegenüber der internationalen eine Bevorzugung bei den dritten Programmen sowohl in West- als auch in Ostdeutschland. Historische Ereignisse werden in nationalen Bezügen und Kontexten dargestellt, mit Schwerpunkt auf Deutschland (vgl. Tab. 45). Die Darstellung von Ereignissen auf einer niedrigeren Aggregatebene – lokal oder regional – wie sie für die Dritten allgemein unterstellt worden ist, ist verschwindend gering und am ehesten noch bei den dritten Westprogrammen zu finden.

Tabelle 44: Region

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms

	Dritte	
	West	Ost
nationaldeutsch	3,3	2,9
außereuropäisch	0,7	0,6
mehrere Nationalitäten	2,0	1,2

Tabelle 45: Themenschwerpunkte

Prozentualer Sendezeitanteil der Sendegenres in West und Ost auf Basis des Gesamtprogramms; Mehrfachcodierung möglich

	Dritte	
	West	Ost
Faschismus	1,1	1,3
Holocaust	0,2	0,4
2. Weltkrieg	1,0	0,6
Hitler	0,1	0,2
Nachkriegszeit	0,9	0,9
Widerstand	0,2	0,2
DDR	1,1	1,6
Kommunismus	0,2	0,2
Zeitgeschichte	0,5	0,2
andere	3,6	1,5

Gemessen am jeweiligen Gesamtangebot stimmen die in Ost und West behandelten Epochen (vgl. Tab. 42) und Ebenen (vgl. Tab. 43 und 44) weitgehend überein. Es dominiert das 20. Jahrhundert auf nationaler Ebene und mit deutschen Bezügen.

Dennoch finden sich zwei wichtige Unterschiede. Erstens gibt es thematische Nuancierungen. Die DDR (und in Relation zum Gesamtprogramm: auch Faschismus und Nachkriegszeit) wird in den Ostprogrammen ausführlicher behandelt. Dahinter stehen gewiss Grundentscheidungen über das, was als gutes und adäquates Programm für das Publikum in den neuen Bundesländern angesehen und von diesem Publikum auch nachgefragt wird. Zudem liegt die Perspektive dieser Thematisierungen nicht, beziehungsweise nicht allein, auf den im politischen Diskurs beliebten Mustern von Widerstand und Kommunismus, sondern ist offenkundig breiter. Zweitens ist der ehemalige Ostblock unter den Produktionsländern etwas stärker vertreten, wenngleich es sich hier auch eher um Ausnahmen des Sendeinsatzes handelt.

5.1.4 Genderaspekt

Tabelle 46: Frauenspezifischer Anteil an Geschichtssendungen

Prozentualer Sendezeitanteil der codierten Sendegenres von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms

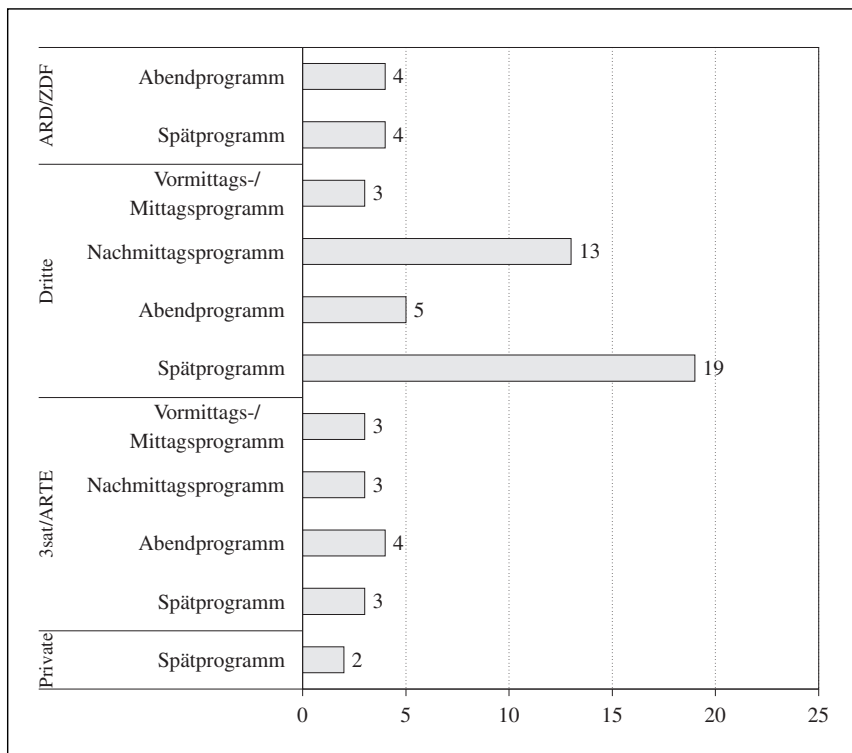
	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF				
Keine Frauenspezifik	1,4	1,5	1,4	1,3
Frauenspezifik	0,2	0,1	–	0,4
Dritte				
Keine Frauenspezifik	1,9	1,4	1,9	2,4
Frauenspezifik	0,2	0,2	0,1	0,2
3sat/ARTE				
Keine Frauenspezifik	3,8	2,5	2,7	6,1
Frauenspezifik	0,3	0,1	0,4	0,5
Private				
Keine Frauenspezifik	0,3	0,2	0,6	0,2
Frauenspezifik	0,0	0,0	0,0	–

Frauenspezifische Inhalte stellen in allen Sendern und zu allen Sendezeitpunkten die Ausnahme dar. Dieser Befund korrespondiert mit Ergebnissen, die Becker in seiner (anlässlich des 40. Jahrestages des Bestehens der Bundesrepublik Deutschland durchgeführten) Untersuchung gewonnen hat. Beckers Ergebnisse können für die vorliegende Untersuchung von Geschichtssendungen im Fernsehen im Zeitraum von 1995 bis 2003 in leicht modifizierter Form übernommen resp. verallgemeinert werden:

„Weibliche Gesichtspunkte, die weibliche Perspektive, finden in den Fernsehfilmen keine der tatsächlichen Bedeutung der Frau in der Entstehungsgeschichte der Republik entsprechende Berücksichtigung. Das Originelle, die Originalität und Herausforderung läge dabei nicht in einer spezifischen Methode, sondern in Fragestellungen an und Perspektiven auf die allgemeine Geschichte.“ (Becker 1991, S. 40)

Abbildung 32: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen für frauenspezifische Geschichtssendungen nach Sendergruppen

Anzahl der Sendungen mit historischen Inhalten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms



Vormittag/Mittag = 06:00 Uhr bis 11:59 Uhr

Nachmittagsprogramm = 12:00 Uhr bis 17:59 Uhr

Abendprogramm = 18:00 Uhr bis 21:59 Uhr

Spätprogramm = 22:00 Uhr bis 05:59 Uhr

Die insgesamt wenigen frauenspezifischen Sendungen werden überwiegend im Abend- und Spätprogramm ausgestrahlt. Nur die Dritten und 3sat/ARTE platzieren frauenspezifische Geschichtssendungen auch zu den beiden anderen Tageszeiten. Während sich bei den Kulturkanälen keine Unterschiede in der Ausstrahlungshäufigkeit über den Tag zeigen, setzen die Dritten deutlich auf den Nachmittag und das Spätprogramm. Dies korrespondiert mit ihrem generellen Sendeverhalten (vgl. Abb. 16). Aufgrund des insgesamt geringen Umfangs von Sendungen mit diesen Inhalten können die Angaben nur als Tendenzen bewertet werden.

Tabelle 47: Produzenten nach Geschlecht

Prozentualer Anteil der Produzenten von 1995 bis 2003 auf Basis des Gesamtprogramms; Mehrfachcodierung möglich

	1995 bis 2003			
	ARD/ZDF Gesamt- programm	Dritte Gesamt- programm	3sat/ARTE Gesamt- programm	Private Gesamt- programm
Produzent	1,7	1,8	3,8	0,2
Produzentin	0,6	0,7	0,8	0,0

An dieser Stelle erfolgt die Auszählung aller an der Herstellung einer Geschichtssendung beteiligten Akteure. Die Beteiligung von Frauen an der Produktion von Sendungen mit historischen Inhalten ist gering. Den größten Anteil haben sie noch bei ARD/ZDF und den dritten Programmen – im Vergleich zum Anteil ihrer männlichen Kollegen.

5.2 Qualitative Auswertung und Ergebnisse

Um die Lesart der folgenden ästhetischen Auswertungen in den Tabellen und graphischen Darstellungen zu erleichtern, hier vorab einige Anmerkungen zu den variierenden Bezugsgrößen. Die der qualitativen Ebene zugrunde liegende Basis bilden die 153 Geschichtssendungen, die aufgrund der Sichtung des Filmmaterials analysiert und nach gestaltungsästhetischen Merkmalen ausgewertet wurden.

Die Abbildung der Häufigkeit der ästhetischen Merkmale erfolgte nach einer Rangskalierung (dominant, manchmal, selten, nie). Zusätzlich wird bei allen Variablen das positive Auftreten des Merkmals erfasst, beispielsweise können in einer Sendung eine *unauffällige Kameraführung* und *schnelle Schnitte* beobachtet werden (vgl. Tab. 70, Beispiel 3sat/ARTE 1995). Deshalb kann es innerhalb einer Merkmalsbestimmung zu Mehrfachcodierungen kommen. Die hier angewandte Mehrfachvergabe führt in der Addition der Tabellen zu einem fiktiven Wert von über einhundert Prozent. Das Nicht-Auftreten eines Merkmals führt dagegen im Umkehrschluss dazu, dass sich die Werte nicht auf 100 Prozent summieren lassen.

Die Auswahl und Autopsie der Sendebeiträge für die ästhetische Analyse erfolgte anhand von Sendemitschnitten, die im Institut für Empirische Medienforschung von Dr. Udo Michael Krüger (IFEM, Köln) eingesehen wurden.

5.2.1 *Auswertung der ästhetischen Feinanalyse*

In der nun folgenden ästhetischen Feinanalyse werden die in den verschiedenen ästhetischen Kategorien (vgl. Kap. 6.2) auf qualitativer Ebene erhobenen Daten ausgewertet. Es gilt hier nachzuprüfen, wie sich die Entwicklung des Genres im Hinblick auf einen vermuteten gestaltungsästhetischen Wandel darstellt, wie sich eine verstärkt am Zuschauer orientierte Dramaturgie gestaltet, wie die Verwendung des klassischen Formenrepertoires beurteilt werden kann und schließlich, inwieweit bestimmte Veränderungen des Genremusters zu beobachten sind. Ebenso gilt es, den sich aus den Untersuchungsergebnissen möglicherweise neu eröffnenden Fragestellungen nachzuspüren und diese im Gesamtkontext der Untersuchung zu deuten.

Die Auswertung der auf qualitativer Ebene erhobenen Daten erfolgt in der Chronologie, der im Kapitel 6.2 erläuterten sechs Ebenen der ästhetischen Feinanalyse, in den hier bestimmten Kategorien. Die Reihenfolge gestaltet sich wie folgt: Erstens wird der prozentuale Sendeanteil an Neuproduktionen und Wiederholungen der jeweiligen Sendeanstalten ausgewertet, zweitens die stilistischen Mittel, die in den einzelnen Filmen beobachtet werden konnten, drittens die hier verwendeten dramaturgischen Mittel, viertens die Ebene der Personalisierung, mit allen in den Geschichtssendungen agierenden Personen, fünftens die Gestaltung der Bildebene und schließlich sechstens die Gestaltung der Tönebene.

Bei der Darstellung der Wertetabellen wurde so vorgegangen, dass die jeweils fett markierten Zeilen die Sendeminuten des evaluierten Analysegegenstands in absoluten Zahlen darstellen. Diese Minutenangaben sind dabei immer ins Verhältnis zu einem angenommenen 24-Stunden-Programm der Sender gesetzt worden, woraus sich ergibt, dass von 24 Stunden Sendezeit bei ARD und ZDF in Tabelle 48 im Jahr 1995 185 Minuten auf qualitativ analysierte Geschichtssendungen entfallen. Die übrigen Zeilenwerte bilden Prozentangaben ab, die auf die jeweiligen absoluten Werte bezogen, das heißt, zu einhundert Prozent umgerechnet werden. Im Fall von Tabelle 48 bedeutet dies, dass von 610 Sendeminuten bei ARD und ZDF im Jahr 1999 39,3 Prozent auf Neuproduktionen und 31,1 Prozent auf Sendewiederholungen entfallen⁷⁸.

78 Die fehlenden Restwerte zu einhundert Prozent verteilen sich hier wie in den weiteren Tabellen auf Sendungen, bei denen die hier jeweils notwendigen Angaben nicht ermittelbar waren, wie im angegebenen Beispiel, wo keine Angaben zu Neuproduktion/Wiederholung zu evaluieren sind.

Tabelle 48: Neuproduktionen und Wiederholungen auf der ästhetischen Ebene⁷⁹
Mögliches innovatives Potenzial (Neuproduktionen) versus traditionelles Potenzial (Wiederholungen)*
 Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Neuproduktion	56,4	100,0	39,3	30,0
Wiederholung	33,7	0,0	31,1	70,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Neuproduktion	41,1	76,0	27,0	20,2
Wiederholung	43,8	24,0	27,4	79,9
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Neuproduktion	34,0	54,8	28,8	18,5
Wiederholung	57,4	45,2	45,6	81,5
Private	750	130	560	60
Neuproduktion	77,9	73,1	60,7	100,0
Wiederholung	18,8	26,9	29,5	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Die Vermutung, dass Geschichtssendungen im Fernsehen in den letzten Jahren stetig zugenommen haben und heute eines der stärksten kulturellen Programmsegmente des Fernsehangebots in der Bundesrepublik sind, lässt sich anhand der Daten bestätigen. Die Tabelle 48 zeigt noch einmal das Verhältnis von Neuproduktionen und Wiederholungen auf der Basis der Gesamtsendeminuten der qualitativ codierten Sendungen, das heißt auf der Basis aller auf der ästhetischen Ebene analysierten Sendebeiträge mit historischen Inhalten. Die Ergebnisse werden in Tabelle 48 sowohl insgesamt als auch im Verlauf des Untersuchungszeitraumes dokumentiert. Auf dieser Ebene der Untersuchung sind die jeweiligen Sendungen als Neuproduktionen oder aber als Wiederholungen erfasst worden, da so gegebenenfalls ein Zusammenhang zwischen den Neuproduktionen und den möglicherweise zu beobachtenden Innovationen des Genres festgestellt werden kann.

Die Ausweitung des Angebots und die Vervielfältigung der Präsenz eines Genres sowie seine Stabilisierung im laufenden Programm lässt sich am Verhältnis von Neuproduktionen und Wiederholungen besonders deutlich zeigen. Überwiegen die Neuproduktionen, dann drückt sich darin zum einen die Ab-

79 Die Kategorie „Neuproduktion“ kann, muss aber nicht bedeuten, dass es sich um eine Erstausstrahlung handelt. Gemeint sind hiermit solche Sendungen, die im jeweils untersuchten Jahr produziert worden sind. Bei Sendungen, die vor dem Untersuchungsjahr produziert wurden, sind wir davon ausgegangen, dass es sich um Wiederholungen handeln muss.

sicht der Programmmacher aus, in diesem Segment durch eine aktuelle Produktion das Medienangebot auszuweiten, einen Bedarf dafür zu erzeugen oder zu befriedigen, der als Quote die Neuproduktion dann ökonomisch und kulturell rechtfertigt; zum anderen drückt sich darin eine je normative redaktionelle Entscheidung aus, gerade *das* Thema und gerade *die* Genreformatierung für wichtiger zu halten als andere. Stehen die Wiederholungen in einem ausbalancierten Verhältnis zu den Neuproduktionen, spricht dies für eine hohe Stabilisierung und nachhaltige Etablierung des Genres als kulturell und ökonomisch akzeptiertes Angebot-Nachfrage-Modell.

Wie die Tabelle 48 zeigt, überwiegen im Ausgangsjahr der Untersuchung bei allen Sendergruppen deutlich die Neuproduktionen von Geschichtssendungen gegenüber den Wiederholungen, das heißt, die Programmmacher aller Sender setzen im Jahr 1995 ganz klar auf eine Erweiterung des Segments. Dieses Bild bleibt auch bei fast allen Sendern im Untersuchungsjahr 1999 erhalten, dem Vor-Millenniumsjahr, in dem man insgesamt einen weiteren starken Anstieg beobachten kann. Ausgenommen davon ist nur die Sendergruppe 3sat und ARTE, hier bleibt das Genre schon 1999 auf hohem Niveau stabil. Im Jahr 2003 bilden bei allen öffentlich-rechtlichen Sendern dann Wiederholungen mit siebzig bis achtzig Prozent den Hauptanteil des Programmsegments Geschichte. Das bedeutet nun, dass in dem untersuchten Zeitraum insgesamt zwar in der ersten Phase bis 1999 eine deutliche Zunahme von Geschichtssendungen beobachtet werden kann, wie aber das Verhältnis von Neuproduktionen zu Wiederholungen zeigt, geht diese Dynamik in der zweiten Hälfte über in eine Stabilisierung. 2003 mit einer Dominanz der Wiederholungen zeigt dann nach dieser Interpretation eben die nachhaltige Etablierung des Genres. Eine besondere Rolle in diesem Zusammenhang spielen die erwähnten Vereinbarungen zwischen den Landesrundfunkanstalten, Sendungen aus dem gemeinsamen ARD-Hauptprogramm kostengünstig und in ihre dritten Fernsehprogramme übernehmen zu können. Damit ist bei den Dritten eine wichtige Randbedingung für die hohe Anzahl der im Jahr 2003 ausgestrahlten Wiederholungen gegeben.

Ein anderes Bild zeigt sich bei den privaten Sendern, hier dominieren im gesamten Untersuchungszeitraum die Neuproduktionen. Wir können demnach davon ausgehen, dass hier im Kontext eines vergleichsweise geringen Volumens zu Beginn geschichtliche Themen und das dokumentarische Genre relativ an Bedeutung gewinnen. Die Zahlen sprechen jedenfalls dafür, dass auch bei den privaten Anbietern das Genre der Geschichtssendungen auf dem Weg ist, sich fest zu etablieren.

5.2.1.1 Stilistische Mittel

Tabelle 49: Stilistische Mittel/Dokumente/Quellen/Archivmaterial
Prozentualer Anteil auf Basis der Gesamtsendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
nie	10,6	24,3	7,4	–
selten	21,5	27,0	7,4	30,0
manchmal	54,2	48,6	59,0	55,0
dominant	13,7	–	26,2	15,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
nie	14,2	28,0	14,6	–
selten	10,8	4,4	3,2	24,9
manchmal	54,8	48,3	52,3	63,9
dominant	18,0	19,2	23,5	11,3
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
nie	16,0	13,1	11,9	23,1
selten	5,4	–	16,3	–
manchmal	43,0	51,2	36,9	40,8
dominant	33,6	35,7	28,8	36,2
Private	750	130	560	60
nie	4,5	–	13,4	–
selten	15,5	–	46,4	–
manchmal	46,7	100,0	40,2	100,0
dominant	–	–	–	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Zu den stilistischen Mitteln der Geschichtsdarstellung im Fernsehen gehören Dokumente, Quellen und Archivmaterialien. Tabelle 49 zeigt unter der Kategorie „Stilistische Mittel“ die quantitative Verteilung dieses ästhetischen Gestaltungsmittels, das nach wie vor zum klassischen Repertoire von Geschichtssendungen gehört. Solche Mittel sind zwar nirgendwo dominant eingesetzt, kommen aber eben fast in jeder Sendung vor (zum Gebrauch von Dokumenten, Quellen und Archivmaterialien vgl. Dörfler, Schmitt, Tagsold, Wosching 1998 sowie Quandt 1991). Einen leicht betonten Vorzug erhalten diese Gestaltungsmittel bei den dritten Programmen sowie bei 3sat und ARTE. Daraus schließen wir, dass in den Geschichtssendungen dieser Programme intendiert ist, durch solche „verwissenschaftlichenden“ Stilmittel die Sendungen zu gestalten. Zudem scheint es plausibel, dass angesichts des Verhältnisses von Neuproduktionen und Wiederholungen zwischen ARD/ZDF-Hauptprogrammen und 3sat/ARTE nur solche Sendungen von 3sat und ARTE übernommen werden, die diesem eher wissenschaftlichen, anspruchsvollen stilistischen Profil entsprechen.

Im Zeitfenster von 1995 bis 2003 ergibt sich die folgende Entwicklung: In der ARD und dem ZDF nimmt die Verwendung von Dokumenten und Archivmaterialien als Gestaltungsmittel in Geschichtssendungen im Jahr 1999 zu und fällt im Jahr 2003 wieder leicht ab. Eine Entwicklung, die ganz sicher mit der Zunahme der ausgestrahlten Wiederholungen im Jahr 1999 aus Anlass des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik zu begründen ist. Wir können hier also eine klare und ausgeprägte Kontinuität bei der Verwendung dieses Gestaltungsmittels über den zu untersuchenden Zeitraum beobachten. Diese Entwicklungslinie deutet darauf hin, dass die öffentlich-rechtlichen Sender, vor allem die ARD und das ZDF, stark und nachhaltig (auch) auf die eigenen Archive zurückgreifen können und dies auch tun.

Vergleicht man die Entwicklung über die zehn Jahre mit dem Anteil der ausgestrahlten Sendeminuten in ihrem Verlauf, dann ergibt sich für die Sender 3sat und ARTE sowie für die privaten Sendeanstalten das folgende Bild: Da bei 3sat und ARTE im Zeitraum von 1995 bis 2003 die Anzahl ausgestrahlter Sendeminuten im Programmsegment Geschichte kontinuierlich gestiegen ist, sich sogar mehr als verdoppelt hat (siehe dazu Abb. 8), dagegen die Verwendung von Dokumenten und Archivmaterialien prozentual nur leicht ansteigt, lässt sich schließen, dass es sich bei einigen der zusätzlich ausgestrahlten Sendungen um einen anderen Typus von Geschichtssendung handelt resp. andere Gestaltungsmittel in diesen Sendungen benutzt werden. Im Jahr 2003 setzt sich bei den Dritten ein Trend fort, bei absoluter Dominanz der Wiederholungen kontinuierlich die hier beschriebenen stilistischen Gestaltungsmittel einzusetzen. Das kann nun darauf hinweisen, dass die dritten Programme stark an dem klassischen Formenrepertoire der Dokumentation orientiert sind, an einem wissenschaftlichen und anspruchsvollen Profil ihrer Sendungen. Zieht man jedoch in Betracht, dass das Verhältnis von Neuproduktionen und Wiederholungen sich stark in Richtung Wiederholungen entwickelt, dann kann man die Beobachtung auch so deuten, dass ältere Produktionen in der Regel dominant vom klassischen Formenrepertoire im Sinne des Kompilationsfilms geprägt sind – und sich dieses „klassische“ Genremuster hier dann verstärkt wiederfindet.

Bei den privaten Sendeanstalten wächst das Sendevolumen von 1995 bis 1999 um ein Vierfaches. Gleichzeitig sinkt der prozentuale Anteil jener Geschichtssendungen, in denen Dokumente und Archivmaterialien verwendet werden. Das heißt, in diesem Zeitraum werden hier wie bei 3sat und ARTE in den zusätzlich ausgestrahlten Sendungen weniger Dokumente und Archivmaterialien – als ein klassisches Formenelement des dokumentarischen Genres – benutzt. Im Jahr 2003 dagegen gewinnt das ästhetische Gestaltungselement wieder an relativer Bedeutung, was auf den klassischen Formenkanon verweist.

Tabelle 50: Stilistische Mittel/Graphische Einblendungen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-
sendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
nie	20,6	24,3	7,4	30,0
selten	31,1	48,6	14,8	30,0
manchmal	29,5	–	48,4	40,0
dominant	12,3	27,0	9,8	0,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
nie	26,4	9,6	11,7	58,0
selten	19,8	17,7	12,8	28,8
manchmal	44,9	55,7	65,8	13,3
dominant	8,9	17,0	9,6	–
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
nie	19,9	13,1	11,9	34,6
selten	25,5	–	25,0	51,5
manchmal	39,7	70,2	41,9	6,9
dominant	15,0	16,7	21,3	6,9
Private	750	130	560	60
nie	6,3	–	18,8	–
selten	1,8	–	5,4	–
manchmal	64,0	38,5	53,6	100,0
dominant	12,6	15,4	22,3	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“

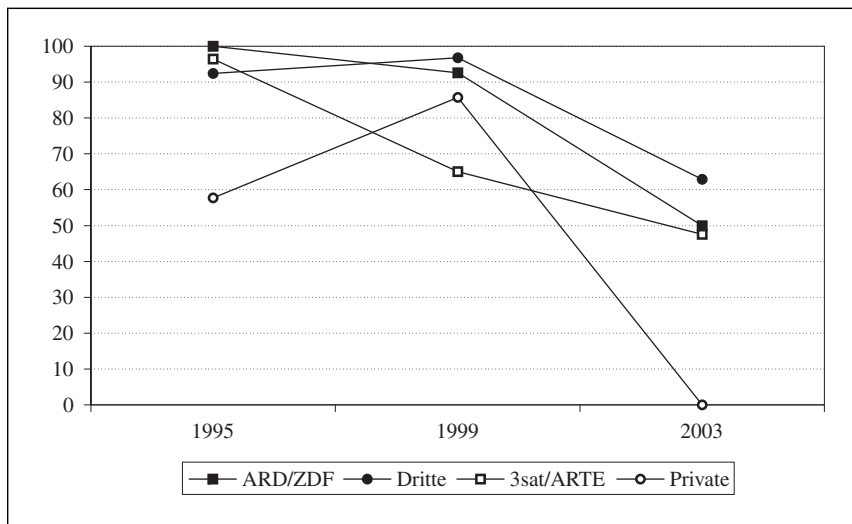
** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Graphische Einblendungen gelten bei Geschichtssendungen als Mittel der ästhetischen Gestaltung. Sie dienen üblicherweise einer ergänzenden Vereinfachung oder auch evidenten Verdeutlichung des präsentierten Stoffes. Insgesamt kommen diese Stilmittel in den Geschichtssendungen aller Sender sehr häufig vor. Sie nehmen prozentual gesehen einen großen Platz ein, rechnet man die Kategorien „manchmal“ und „dominant“ zusammen. Alles in allem lässt sich sagen, dass solche stilistischen Mittel, die eindeutig der didaktischen Vertiefung und verständnisorientierten Vereinfachung dienen, im untersuchten Zeitraum mehr oder weniger kontinuierlich – bei allen Sendern – benutzt werden, also zum klassischen Repertoire von „Geschichte im Fernsehen“ zählen. Sie bilden eine Art formales Rückgrat der konventionalisierten Erwartung an Geschichtssendungen, bei den Programmachern ebenso wie, so ist zu vermuten, bei den Rezipienten. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass die graphischen Einblendungen zu jenen Elementen der Gestaltung gehören, die eine Boulevardisierung und damit den Trend zur Unterhaltung beför-

dem⁸⁰, was, wie zu vermuten ist und wie die Daten andeuten, von den privaten Sendeanstalten mehr, von 3sat und ARTE dagegen weniger gewollt wird.

Abbildung 33: Stilistische Mittel/Originalschauplätze

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Senderbasis



Spätestens seit Claude Lanzmann mit seinen Protagonisten die „Orte des Verbrechens“ zu einem zentralen Moment der Erinnerungsmöglichkeit und der Visualisierung von Erinnerung filmästhetisch codiert hat, gehört der „Originalschauplatz“ zum festen Formenrepertoire der Visualisierung von Geschichte. Wie Abbildung 33 zeigt, ist der Originalschauplatz als Gestaltungselement aus den analysierten Geschichtssendungen 1995 bis 2003 nicht wegzudenken, auch wenn es hier im Verlauf des Untersuchungszeitraumes zu einigen Umgewichungen und Veränderungen kommt.

Bei den privaten Sendeanstalten steigt der prozentuale Anteil der Sendungen, in denen Originalschauplätze vorkommen, von über sechzig Prozent 1995 auf knapp neunzig Prozent 1999 und fällt schließlich im Abschlussjahr der Untersuchung auf null Prozent. Demnach verliert innerhalb dieser Sendergruppe der Originalschauplatz massiv an visueller Bedeutung, weil – so ist zu vermuten – Aufmerksamkeit(sgewinnung) durch Innovation und Überraschung

80 Nach Witten (1995) gehören die graphischen Einblendungen zu jenen Elementen der Gestaltung, die, wie er sagt, auf der „visuell-verbalen Ebene“ zu den Boulevardisierungsstrategien zählen. Sie befördern in der sprachlichen Visualisierung die Verständlichkeit des Gezeigten und in einer Vertrauen erweckenden, sympathischen oder auch spektakulären Präsentation seine Eindringlichkeit.

bei den Privaten generell einen hohen *ökonomischen* Stellenwert hat und Stilmittel, die sich „verbraucht“ haben, schneller ersetzt werden.

Auffällig sind auch die Veränderungen bei den Sendergruppen ARD/ZDF und 3sat/ARTE. Die Verwendung des Originalschauplatzes bei der Visualisierung historischer Begebenheiten erfährt generell Einbußen, nur unterscheidet sich bei beiden der zeitliche Verlauf. Während bei den Kulturkanälen eine stetige Abnahme in der Präsentation dieses Stilmittels zu verzeichnen ist, zeigen sich die öffentlich-rechtlichen Hauptprogramme anfangs zögerlicher und schränken den Einsatz von Originalschauplätzen erst 2003 stärker ein. Diese letzte Entwicklung wird von den dritten Programmen mitgetragen.

Der Rückgang in der Verwendung von Originalschauplätzen geht vor allem auf das ZDF zurück. Das heißt, dass bei den Programmen des ZDF im Verlauf der zehn untersuchten Jahre andere Gestaltungselemente wichtiger werden. Wir sehen hier einen möglichen Zusammenhang darin, dass die generelle Zunahme von Geschichtssendungen den Bedarf nach innovativen Visualisierungen beständig erhöht, dass aber der *visuelle Wert* der „locations“ – zum Beispiel der Orte nationalsozialistischer Vernichtung von Menschenleben in den Konzentrationslagern – durch permanente Wiederholung abgenommen hat und unter dem Aspekt, die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen, durch andere Visualisierungen ersetzt wird.

Festzuhalten bleibt, dass der Originalschauplatz trotz seines zunehmenden Bedeutungsverlustes über alle Sendergruppen hinweg ein wesentlicher Bestandteil historischer Sendungen im Fernsehen ist.

5.2.1.2 Dramaturgische Mittel⁸¹

Eines der besonderen visuell-ästhetischen Gestaltungsmittel, Geschichte im Fernsehen zu „zeigen“, ist die szenische Rekonstruktion. Wie Tabelle 51 zeigt, ist in der ARD und dem ZDF der höchste prozentuale Anteil an szenischen Rekonstruktionen als Gestaltungsmittel zu finden. Bei allen anderen Sendeanstalten erscheint das Stilmittel eher marginal.

Fiktionale Anteile an der Gestaltung von Geschichtssendungen finden sich insgesamt am häufigsten bei Sendungen der ARD und des ZDF, gefolgt von den dritten Programmen sowie auch, aber geringer, bei 3sat und ARTE. Am wenigsten finden wir dieses Gestaltungsmittel bei den Sendungen der privaten

81 Die szenische Rekonstruktion („Reenactment“) beschreibt das Nachspielen historischer Situationen mit Schauspielern, während sich die Verwendung fiktionaler Anteile ausschließlich auf die Wiederverwendung von Filmmaterial (z. B. Ausschnitte aus dem propagandistischen Film „Panzerkreuzer Potemkin“ ohne Hinweis darauf, dass es sich nicht um authentisches Filmmaterial handelt) bezieht. Mit „sonstiger Veranschaulichung“ werden verschiedene Formen der Aufbereitung von Geschichte erfasst (das Vorlesen überlieferter Briefe historischer Persönlichkeiten). Schließlich finden auch computergenerierte Filme – Animationen – Verwendung.

Tabelle 51: Dramaturgische Mittel

Prozentualer Anteil auf Basis der Gesamtsendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
szenische Rekonstruktion	27,8	–	43,4	40,0
fiktionale Anteile	40,2	27,0	38,5	55,0
sonstige Veranschaulichung	39,5	48,6	14,8	55,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
szenische Rekonstruktion	6,4	10,0	5,3	3,9
fiktionale Anteile	17,3	8,9	13,2	29,9
sonstige Veranschaulichung	31,6	38,7	27,8	28,2
Animation	3,6	–	10,7	5,9
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
szenische Rekonstruktion	6,5	–	5,6	13,8
fiktionale Anteile	9,7	–	–	29,2
sonstige Veranschaulichung	22,7	3,6	20,6	43,8
Animation	7,0	–	11,9	9,2
Private	750	130	560	60
szenische Rekonstruktion	6,5	–	19,6	–
fiktionale Anteile	3,6	–	10,7	–
sonstige Veranschaulichung	31,2	11,5	82,1	–
Animation	6,3	–	18,8	–

* an 100 fehlend: dieses Merkmal kommt nicht vor⁸²

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Sendeanstalten. Daraus lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen, die auch mit Blick auf die weitere Ergebnisdiskussion der Daten von Interesse sind. Es kann sein, dass die relativ hohen Kosten solcher Gestaltungsmittel bei den privaten Sendeanstalten eher vermieden werden, weil man annimmt, die Zuschauer auch anders binden zu können, selbst wenn eine solche Fiktionalisierung der Sache nach begründet wäre. Womöglich erscheint eine partielle Fiktionalisierung den Programmverantwortlichen und Machern bei den Privaten aber auch zu „behäbig“⁸³. Umgekehrt scheint die Darstellungsästhetik der öffentlich-rechtlichen Programmmacher Fiktionalisierungselemente immer konsequenter in das Genre der Geschichtsdarstellung aufzunehmen. Daran zeigt sich, dass vor allem die öffentlich-rechtlichen Sendeangebote dazu beitragen, die Verknüpfung fiktionaler und nicht-fiktionaler Genrelemente in den Geschichts-

82 Die vier dramaturgischen Merkmale werden jeweils als „vorhanden“ – dies entspricht den Werten in der Tabelle – bzw. „nicht vorhanden“ erfasst. D.h., dass die Addition der Prozentwerte einer Spalte keinen Sinn macht. Bspw. kommt in knapp einem Drittel (27,8 Prozent) aller von uns erfassten Sendeminuten von ARD und ZDF als Strategie der Vermittlung die szenische Rekonstruktion zum Einsatz. Die anderen 72,2 Prozent an ausgestrahlten Sendeminuten kommen ohne dieses Gestaltungselement aus.

83 In diesem Sinne äußerte sich beim Workshop Michael Kloft, der als Filmemacher hauptsächlich Erfahrungen mit privaten Programmbietern hat (Kap. 5.4 Die Rolle der Akteure).

sendungen auszuprobieren. Der Eindruck einer Konstruktivität des geschichtlichen Blicks, wie des Historischen überhaupt, wird dadurch sicher verstärkt. Dies aber nur, wenn das Reenactment klar als solches erkennbar ist.

Deutlich am wenigsten wird dieses Gestaltungsmittel der Veranschaulichung bei der Sendergruppe 3sat und ARTE verwendet. Wenn wir davon ausgehen, dass diesem Mittel der ästhetischen Gestaltung Aspekte der Unterhaltung immanent sind, dann kann dieser Befund ein weiterer Hinweis darauf sein, dass die beiden Kulturkanäle am klassischen Formenkanon festhalten und dass sie ein „wissenschaftliches“ Senderprofil anstreben.

Deutlich am häufigsten nutzen dagegen 3sat und ARTE Animationen (in immerhin sieben Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten). Bei ARD/ZDF kommen in den Geschichtssendungen 1995 bis 2003 keine Animationen vor. Betrachten wir die Animationen als ein Gestaltungselement, das für eine innovative Veränderung des Genres steht, dann finden solche Innovationen im untersuchten Zeitfenster vornehmlich bei 3sat und ARTE sowie – geringer – bei den privaten Sendeanstalten statt.

Die fiktionalen Anteile der Geschichtssendungen nehmen in der ARD und dem ZDF im Verlauf der zehn Jahre kontinuierlich zu und haben sich zum Jahr 2003 mehr als verdoppelt. Das bedeutet, dass sich dieses Gestaltungselement hier innerhalb des Untersuchungszeitraumes fest etablieren konnte. Ein ganz ähnliches Bild zeigt sich in den dritten Programmen, was wieder einen Hinweis darauf gibt, dass viele der in der ARD und dem ZDF produzierten Sendungen auch in diesen Sendergruppen gezeigt werden. 3sat und ARTE verwenden dieses Stilmittel erst im Abschlussjahr der Untersuchung. Bei den privaten Sendeanstalten ist dieses Gestaltungselement nur im Jahr 1999 zu finden, in jenem Zeitraum also, in dem es innerhalb dieser Sendergruppe zu einem deutlichen Anstieg der ausgestrahlten Geschichtssendungen im Kontext des Millennium-Booms gekommen ist. Das heißt, wir können von einer Kontinuität und Stabilisierung bei der Verwendung fiktionaler Anteile als Gestaltungselement von Geschichtssendungen im untersuchten Zeitraum ausgehen. Das alles lässt zumindest im Bereich der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten auf eine Tendenz der Annäherung dokumentarischer und fiktionaler Genres schließen beziehungsweise darauf, dass auch der fiktionale Anteil als ein inzwischen häufig vorkommendes und damit akzeptiertes Gestaltungselement im dokumentarischen Genre beobachtet werden kann.

Die *sonstigen Formen der Veranschaulichung* werden bei ARD und ZDF über die Jahre unterschiedlich stark genutzt. Bei 3sat und ARTE haben sie als Mittel der Gestaltung kontinuierlich ihr Gewicht gesteigert, bei den Dritten gibt es eine Kontinuität des Gebrauchs. Das spricht dafür, dass solche ästhetischen Mittel der Veranschaulichung grosso modo in den Baukasten der Geschichtssendungen gehören und je nach Thema auch regelmäßig genutzt werden (siehe dazu Tab. 49, oben).

1995 gibt es noch keine Animationen. In der ARD und dem ZDF ändert sich das Bild im Verlauf des weiteren Untersuchungszeitraumes nicht ausschlaggebend und schon gar nicht nachhaltig. Die privaten Sendeanstalten verwenden 1999 Animationen (18 Prozent der Sendeminuten mit historischen Inhalten). In den dritten Programmen kommen Animationen marginal vor, bei 3sat und ARTE werden sie in etwa zehn Prozent aller historischen Sendungsanteile benutzt. Die privaten Sendeanstalten – mit Unterhaltungsorientierung – und 3sat und ARTE – mit Kulturanspruch – zeigen sich innovativ. Animationen haben, so scheint es, für die zukünftige Dynamik des Genres ein erhebliches Potenzial, weil sie sozusagen unabhängig von den „Intentionen“ der Macher Visualisierungsfunktionen erbringen, die ansonsten in Geschichtssendungen fehlen würden.

5.2.1.3 Die Personalisierungsebene

Tabelle 52: Personalisierungsebene/Moderator

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Durchschnitt	1,3	1,0	2,0	1,0
nie	65,3	73,0	77,9	45,0
selten	19,9	–	19,7	40,0
manchmal	14,8	27,0	2,5	15,0
dominant	0,0	–	–	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Durchschnitt	1,2	1,0	1,7	1,0
nie	79,9	83,0	71,5	85,3
selten	9,8	7,7	11,4	10,3
manchmal	6,3	4,8	9,6	4,4
dominant	4,7	6,6	7,5	–
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Durchschnitt	1,1	1,3	1,0	1,0
nie	78,0	70,2	93,8	70,0
selten	8,9	3,6	–	23,1
manchmal	6,5	13,1	6,3	–
dominant	6,7	13,1	–	6,9
Private	750	130	560	60
Durchschnitt	0,7	1,0	1,0	0,0
nie	53,5	46,2	14,3	100,0
selten	19,1	38,5	18,8	–
manchmal	9,5	–	28,6	–
dominant	17,9	15,4	38,4	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“

** Senderbasis der codierten Sendeminuten (Rangskalierung)

Moderatoren⁸⁴ in Geschichtssendungen einzusetzen hat eine lange Tradition, die – genregeschichtlich – zurückgeht auf den Erzähler, der durch seine Anwesenheit und sein gesprochenes Wort beleumundet, was und wovon er erzählt. Nun gibt es heute neben der Glaubwürdigkeit des Erzählers als Moderator noch zahlreiche andere Authentifizierungsverfahren und Verfahren der Beglaubigung, wie die oben beschriebenen Stilmittel verdeutlicht haben. Dennoch kommt traditionell in der Wahrnehmung der Zuschauer dem Moderator immer noch eine Art Ankerfunktion zu. Wie die Daten zeigen, ist der Einsatz eines Moderators in Geschichtssendungen insgesamt über die zehn Jahre hinweg bei allen Sendergruppen etwa gleich bleibend und stabil, wenn auch auf relativ niedrigem Niveau.

Es ergibt sich für die einzelnen Sender folgendes Bild: Bei allen Sendern nehmen im Untersuchungszeitraum die Sendungen ab, in denen ein Moderator durch die Sendung führt. Der prozentuale Anteil ausgestrahlter Sendeminuten fällt bei den Dritten dabei von etwa elf auf knapp über vier Prozent, bei 3sat und ARTE von ehemals 26 Prozent auf knapp sieben Prozent. Bei den privaten Sendern schwankt die Nutzung dieses Stilmittels stark. Das alles deutet deutlich darauf hin, dass der Moderator als ein klassisches Gestaltungselement und als *Form der Personalisierung* des Genres mehr und mehr an Bedeutung verliert. Es gibt Grund zu der Annahme, dass sich hier ein Trend abzeichnet, nach dem die Bedeutung dieses Formenelements des Dokumentarischen auch zukünftig abnehmen wird. Die Vermutung liegt nahe, dass Personalisierungs-

Tabelle 53: Personalisierungsebene/Moderator

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
On	34,7	27,0	22,1	55,0
Off	–	–	–	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
On	16,1	19,2	18,9	10,3
Off	–	–	–	–
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
On	18,9	29,8	6,3	20,7
Off	5,4	–	–	16,1
Private	750	130	560	60
On	46,5	53,8	85,7	–
Off	–	–	–	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

84 Lesebeispiel: Durchschnittlich kommen in einer Geschichtssendung bei ARD und ZDF 1,3 Moderatoren vor. Die Basis für die Berechnung stellen jeweils die Anzahl der Sendungen (82 für ARD/ZDF) und nicht die Sendeminuten (1.095 für ARD/ZDF) dar.

strategien sich inzwischen auf andere Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung „verlagert“ haben und noch verlagern, zu denken ist hier besonders an die Funktion der Zeitzeugen.

Bei allen Sendern wird der Moderator zwar vorwiegend im On gezeigt, also in Person auch visuell als Zeuge seiner Rede vorgeführt – sozusagen ein Relikt aus der Zeit, als über seine Rolle die Personalisierung der Zuschaueransprache geleistet wurde. Insgesamt aber spielt der Moderator, wie wir gesehen haben, als Gestaltungselement eher eine immer weniger wichtige Rolle.

Im Gegensatz zum *Moderator*, der nur am Anfang oder Ende einer Sendung als direkter persönlicher Ansprechpartner für den Zuschauer fungiert, führt der *Kommentator* den Zuschauer durch die Sendung und stellt das Gezeigte in seinen historischen Zusammenhang. Der Kommentator gehört, wie Tabelle 54 zeigt, ausnahmslos bei allen Sendeanstalten zu einem dominanten Gestaltungsmittel der Geschichtssendungen.

Tabelle 54: Personalisierungsebene/Kommentator

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamtsendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Durchschnitt	1,1	1,0	1,0	1,4
nie	9,0	–	27,0	–
selten	–	–	–	–
manchmal	0,8	–	2,5	–
dominant	90,2	100	70,5	100,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Durchschnitt	1,1	1,2	1,1	1,1
nie	6,6	3,3	10,7	5,9
selten	2,7	–	8,2	–
manchmal	25,4	12,2	21,0	43,1
dominant	64,0	86,7	60,1	45,2
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Durchschnitt	1,2	1,3	1,2	1,0
nie	13,6	13,1	13,8	13,8
selten	4,6	–	–	13,8
manchmal	12,9	–	11,9	26,9
dominant	68,9	86,9	74,4	45,4
Private	750	130	560	60
Durchschnitt	0,7	1,0	1,0	0,0
nie	43,2	15,4	14,3	100,0
selten	–	–	–	–
manchmal	–	–	–	–
dominant	56,8	84,6	85,7	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

In etwa sechzig bis neunzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten wird das historische Geschehen kommentiert. Der Kommentator ist somit das stabilste ästhetische Visualisierungselement der historischen Geschichtssendungen. Daran ändert auch nichts, dass die Ergebnisse der Tabelle für die Privaten hier eine geringere Nutzung signalisieren.

Über die zehn Jahre hinweg bleibt es – auf hohem Niveau – übliche Praxis aller Sender, bei ihren historischen Sendungen einen Kommentator einzusetzen. Bei allen Sendern agiert er über den gesamten Zeitraum von zehn Jahren dominant aus dem Off heraus und tritt so für den Zuschauer nur über seine Stimme in Erscheinung, das heißt, erläuternd, dozierend, eher als „allwissender“ denn als perspektivisch beteiligter Kommentator. Von dieser Funktion, „vom Feldherrenhügel“ aus, könnte der ins Bild gerückte Kommentator nur ablenken. Das Gewicht des Kommentators wird also durch das klassische Stilmittel der Sprecherrolle abgesichert, die übrigens ein weiteres Signal dafür ist, dass wir traditionell mit einer gewissen Dominanz der akustischen Ebene im Genre der Geschichtsdarstellungen rechnen müssen, eine Ebene, die in den einschlägigen Untersuchungen bisher wenig beachtet worden ist.

Tabelle 55: Personalisierungsebene/Kommentator

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
On	–	–	–	–
Off	82,0	73,0	73,0	100,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
On	10,6	17,7	14,2	–
Off	79,0	80,1	68,7	88,3
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
On	19,0	57,1	–	–
Off	75,3	61,9	86,3	77,7
Private	750	130	560	60
On	9,2	–	27,7	–
Off	47,5	84,6	58,0	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Resümierend lässt sich hier festhalten, dass der Kommentator als klassisches Gestaltungsmittel nach wie vor zum festen Formenrepertoire des dokumentarischen Genres gehört (zur Verwendung des Kommentators im dokumentarischen Genre vgl. auch Bleicher (1993) und von Borries (2001)).

„Klassisch“ ist neben dem Kommentator auch der „Experte“ im Historie darstellenden Fernsehen. In Geschichtssendungen haben Experten fast immer die Funktion, das historische Geschehen wissenschaftlich einzuordnen, zu deuten und diese Deutung als Standard der historischen Interpretation und

state of the art zu verbürgen. Sie treten, wie Tabelle 56 zeigt, im Bereich der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten in etwa dreißig bis vierzig Prozent aller ausgestrahlten Sendungen auf. Der Experte ist also aus dem Genre nicht wegzudenken: Sein Auftreten gehört zu den absolut fest konventionalisierten Erwartungen. Dass die Experten bei privaten Sendeanstalten sogar in über siebenzig Prozent der ausgestrahlten Geschichtssendungen vorkommen, kann man dahingehend deuten, dass hier davon ausgegangen wird, die wissenschaftliche Beglaubigungsformel sei für den Zuschauer mit einer besonders hohen Akzeptanz verbunden. Wenn diese Interpretation zutrifft, wäre umgekehrt bei den öffentlich-rechtlichen Sendern die etwas zurückhaltendere Funktionalisierung der Experten ein Hinweis darauf, dass dort die Redakteure und Redakteurinnen selbst „Experten“ sind (oder sich dafür halten) und deshalb diese Rolle selbst übernehmen. In der Regel haben ja tatsächlich die verantwortlichen Redakteurinnen und Redakteure bei der ARD, wie der Workshop gezeigt hat (vgl. 5.4.1 Workshop-Dokumentation), durchweg ein fachwissenschaftliches Studium der Geschichte oder angrenzender Disziplinen hinter sich.

Tabelle 56: Personalisierungsebene/Experten

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamtsendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Durchschnitt	2,2	1,0	2,5	3,0
nie	70,6	51,4	75,4	85,0
selten	2,5	–	7,4	–
manchmal	23,7	48,6	7,4	15,0
dominant	3,3	–	9,8	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Durchschnitt	2,4	2,6	2,1	2,5
nie	61,3	63,1	66,9	53,9
selten	8,2	4,4	7,5	12,8
manchmal	20,7	24,7	12,8	24,6
dominant	10,5	10,0	12,8	8,8
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Durchschnitt	3,2	3,7	2,4	3,4
nie	57,2	69,0	49,4	53,1
selten	6,5	–	5,6	13,8
manchmal	16,9	–	26,9	23,8
dominant	19,4	31,0	18,1	9,2
Private	750	130	560	60
Durchschnitt	3,8	8,0	2,3	1,0
nie	23,3	42,3	27,7	–
selten	–	–	–	–
manchmal	3,9	–	11,6	–
dominant	72,8	57,7	60,7	100,0

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Tabelle 57: Personalisierungsebene/Experten

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Männlich	33,4	75,7	24,6	–
Weiblich	1,6	–	4,9	–
On	33,4	75,7	24,6	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Männlich	33,2	39,1	17,1	43,3
Weiblich	9,0	6,6	3,2	17,2
On	35,2	39,1	20,3	46,2
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Männlich	36,6	31,0	38,8	40,0
Weiblich	11,4	13,1	11,9	9,2
On	42,8	31,0	50,6	46,9
Private	750	130	560	60
Männlich	76,7	57,7	72,3	100,0
Weiblich	15,4	46,2	–	–
On	76,7	57,7	72,3	100,0

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Bei allen Sendern ist der Experte fast immer männlich, und er wird stets im Bild – en face – vorgeführt, auch um seine Wichtigkeit und seine Persönlichkeit für die Interpretation des historischen Ereignisses zu betonen.

Tabelle 58: Personalisierungsebene/Experten

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Interview	3,3	–	9,8	–
Bericht	26,1	48,6	14,8	15,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Interview	6,4	1,1	6,4	11,8
Bericht	30,0	33,6	16,0	40,3
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Interview	16,4	14,3	12,5	22,3
Bericht	30,6	16,7	30,6	44,6
Private	750	130	560	60
Interview	55,4	–	66,1	100,0
Bericht	21,3	57,7	6,3	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Als Erzählform dominiert bei den öffentlich-rechtlichen Sendern insgesamt der *Expertenbericht* vor dem *Experteninterview*, während bei den privatwirtschaftlichen Anbietern in über fünfzig Prozent aller Sendungen das Experteninterview bevorzugt wird. Ein Interview wirkt nach gängiger journalistischer Anschauung „lebendiger“ und ist „unterhaltender“ als ein bloßes Statement oder ein Bericht. Die Experteninterviews bei den Privaten bedienen diese Einschätzung und führen damit in das historische Genrepertoire Momente ein, die als Elemente der Talkshow codiert sind. Festzuhalten bleibt: Die Expertensicht auf das historische Geschehen wird dem Zuschauer vorwiegend aus männlicher Perspektive vorgeführt, also nach Moderation und Kommentar ist auch die Expertise „männlich“. Geschichte im Fernsehen bricht also gewiss keine Konventionen auf, die außerhalb der Institution gesellschaftlich zwar kritisch diskutiert, aber auch nicht grundsätzlich verändert werden.

Über den Verlauf der zehn Jahre zeigt sich im Einzelnen folgendes Bild: ARD und ZDF präsentieren im Jahr 1995 in fast der Hälfte aller analysierten Sendeminuten einen Experten. In den Jahren 1999 und 2003 dagegen treten Experten nur noch in 15 Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten dieses Programmsegments auf, also eher selten. Das bedeutet, dass bei dieser Sendergruppe der Experte nachhaltig an Bedeutung verliert. In den dritten Programmen zeigt sich hier eine gewisse traditionelle Kontinuität. Bei den Sendern 3sat und ARTE gibt es Schwankungen auf einem recht hohen Niveau. Die privaten Sendeanstalten zeigen einen deutlichen Anstieg der Experten-Sendungen im Zehnjahresverlauf, womit auch hier einer konventionalisierten Zuschauererwartung entsprochen und der Experte als eine Form der Beglaubigung des gezeigten Geschehens genutzt wird.

Insgesamt lässt sich für den Untersuchungszeitraum feststellen, dass der Experte zwar zum festen Formenrepertoire des dokumentarischen Genres zu zählen ist, aber sein Auftritt eher zurückhaltend geplant wird. Die Form, ihn und sein Wissen zu präsentieren, ist allerdings zwischen den öffentlich-rechtlichen und den privatwirtschaftlichen Sendern deutlich unterschiedlich. Es lässt sich zudem bestätigen, dass nach Quandt (1991) nicht mehr nur Historiker, die sich durch ihr besonderes Fachwissen auszeichnen, als Experten in historischen Sendungen herangezogen werden, sondern zunehmend auch Journalisten und andere.

Der *Zeitzeuge* ist für den Historiker ein schwieriger Zeuge, eine problematische „Quelle“. Als Beteiligter steht er meist unter dem (subjektiven) Eindruck des Geschehens, er hat keinen distanzierten Standpunkt, er weiß meist wenig über das interessierende Ereignis zu sagen, außer dem, was ihn persönlich daran betroffen hat. Häufig erinnert sich der Zeitzeuge sehr subjektiv, was zur Folge hat, dass seine Erinnerungen nicht mit Informationen aus anderen, gesicherten Quellen übereinstimmen. Zudem spricht der Zeitzeuge in einer bestimmten Äußerungssituation (vor einer Kamera), die notwendig seine Aus-

sagen färbt und überlagert. Und schließlich wissen die Historiker, dass der Zeitzeuge besonders dann, wenn er schon mehrfach seine Zeugenschaft erzählt hat, in der Regel dazu neigt, seinem Zeugenbericht eine Erzähldramaturgie zu geben, die dann immer mehr ein Moment der Erzählung ist und nicht mehr seiner Erinnerung. Aus solchen Gesichtspunkten heraus ist es verständlich, dass sich Historiker schwer tun mit Aussagen lebender Zeitzeugen. Gleichwohl – oder gerade deshalb – scheint der Zeitzeuge die nahe liegende Idee zu sein, wenn im Fernsehen Historisches verhandelt und sichtbar gemacht werden soll. Das liegt ganz offensichtlich daran, dass beinahe alle Argumente, die den Historiker sich mit Schrecken vom Zeitzeugen ab- (und nur mit großer methodischer Vorsicht sich ihm wieder zu-)wenden lassen, den Fernsehmacher – umgekehrt – geradezu glücklich machen: Endlich ist da jemand, der etwas, was die Zuschauer nicht selbst erlebt haben, *authentisch* erlebt hat; endlich ist da jemand, der nicht distanziert berichtet, sondern persönlich erzählt; endlich ist da jemand, der aus einer bestimmten Stimmung heraus erzählt; endlich sagt

Tabelle 59: Personalisierungsebene/Zeitzeugen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Durchschnitt	12,2	14,0	8,9	13,8
nie	15,7	–	32,0	15,0
selten	–	–	–	–
manchmal	–	–	–	–
dominant	79,3	100,0	68,0	70,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Durchschnitt	9,5	7,5	12,6	8,4
nie	11,8	7,7	18,9	8,8
selten	3,4	–	4,3	5,9
manchmal	10,5	14,8	6,4	10,3
dominant	75,1	79,7	70,5	75,0
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Durchschnitt	7,4	8,3	5,4	8,4
nie	31,4	14,3	31,3	48,5
selten	0,8	–	–	2,3
manchmal	2,6	–	5,6	2,3
dominant	62,4	85,7	63,1	38,5
Private	750	130	560	60
Durchschnitt	7,9	17,0	6,7	0,0
nie	73,8	88,5	33,0	100,0
selten	2,1	–	6,3	–
manchmal	–	–	–	–
dominant	24,1	11,5	60,7	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

jemand etwas aus einer Perspektive der Betroffenheit, die jeder Zuschauer nachvollziehen kann, der Empathie gelernt hat.

Die Tabelle 59 hält als Ergebnis fest: Bei fast allen Sendern tritt der Zeitzeuge mit knapp siebzig bis fast neunzig Prozent als dominantes Gestaltungselement bei der Vermittlung von historischem Wissen im Fernsehen auf. Ein anderes Bild zeigt sich lediglich bei den privaten Sendeanstalten.

Tabelle 60: Personalisierungsebene/Zeitzeugen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamtsendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Männlich	84,3	100,0	68,0	85,0
Weiblich	67,5	75,7	41,8	85,0
On	84,3	100,0	68,0	85,0
Off	5,7	–	17,2	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Männlich	80,4	84,5	71,5	85,3
Weiblich	73,2	76,8	66,2	76,5
On	85,8	90,4	75,8	91,3
Off	22,5	20,3	27,0	20,2
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Männlich	56,5	85,7	53,8	30,0
Weiblich	41,9	45,2	44,4	36,2
On	64,0	85,7	63,1	43,1
Off	0,0	–	–	–
Private	750	130	560	60
Männlich	26,2	11,5	67,0	–
Weiblich	14,8	11,5	33,0	–
On	26,2	11,5	67,0	–
Off	7,4	–	22,3	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Insgesamt kann man ein recht ausgewogenes Verhältnis männlicher sowie weiblicher Zeitzeugen beobachten, mit einer leichten Dominanz männlicher Zeitzeugen. In fast allen Fällen erscheinen die Zeitzeugen im On, als Person sichtbar, häufig in Nahaufnahme.

Tabelle 61: Personalisierungsebene/Zeitzeugen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-
sendeminuten

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Interview	14,5	–	43,4	–
Bericht	69,9	100,0	24,6	85,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Interview	18,3	15,1	20,6	19,1
Bericht	74,7	91,1	52,0	80,9
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Interview	37,8	58,3	27,5	27,7
Bericht	33,9	40,5	41,3	20,0
Private	750	130	560	60
Interview	20,2	–	60,7	–
Bericht	5,9	11,5	6,3	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

In den Geschichtssendungen der ARD und des ZDF sowie der dritten Programmen dominiert in dem untersuchten Zeitraum ganz klar der Zeitzeugenbericht gegenüber dem Zeitzeugeninterview, was die Intention unterstreicht, durch Zeitzeugen der historischen Darstellung eine persönliche Note zu geben. Bei den Sendern 3sat und ARTE kann man von einem fast ausgewogenen Verhältnis der präsentierten Erzählformen der Zeitzeugen sprechen. Ein ganz anderes Bild zeigt sich bei den privaten Sendeanstalten, sie bevorzugen deutlich das Zeitzeugeninterview.

Interessant ist die Entwicklung bei 3sat und ARTE. Hier können wir im Verlauf der zehn Jahre eine prozentuale Abnahme der Sendungen beobachten, die Zeitzeugen präsentieren. Ausgehend von einem Prozentsatz von 85,7 Prozent im Jahr 1995, fällt dieser auf etwa vierzig Prozent der ausgestrahlten Sendeminuten in diesem Bereich im Jahr 2003. Als mögliche Erklärung kann gelten, dass 3sat und ARTE sich entweder bewusst gegen etwas richten, das sie als „trendige Mode“ der Zeitzeugenschaft bei historischen Sendungen verstehen und sich davon absetzen wollen, oder, dass sie alternative Gestaltungsmöglichkeiten gesucht haben, um die mit den Zeitzeugen in der Regel verbundene Subjektivierung, Identifizierung und Emotionalisierung der historischen Ereignisse zu vermeiden.

Bei allen Sendern entwickelt sich ein mehr oder weniger vollkommen ausgewogenes Verhältnis männlicher und weiblicher Zeitzeugen, was natürlich nicht unabhängig davon gesehen werden darf, dass im Jahr 2003 generell – vor allem bei ARD und ZDF – Zeitzeugen weniger vorkommen. Grundsätzlich sind alle Zeitzeugen, in allen analysierten Sendungen, bei allen Sendern über die zehn Jahre hinweg dominant immer im On zu sehen, das heißt, sie werden

dem Zuschauer in Ton und Bild persönlich und authentisch vorgeführt. Daraus spricht – im Sinne der oben gegebenen Vorstrukturierung – die klare Absicht der Fernsehmacher, den Zeitzeugen, wenn man ihn oder sie hat, auch nach „allen Regeln der Kunst“ ins Bild zu setzen. Dabei spielt offensichtlich bei allen Sendern – bis auf die Kultursender 3sat und ARTE – die Problematik kaum eine Rolle, dadurch die Konstruktion eines Geschichtsbildes in ganz wesentlichen Momenten einer doppelten Subjektivierung (und damit Relativierung) zu unterwerfen; denn einerseits wird das historische Geschehen durch den Zeitzeugen bekundet, zum anderen kann sich der Zuschauer aus den Perspektiven solcher Zeitzeugen diejenige herausuchen und für verbindlich erklären, die ihm am meisten Identifikation erlaubt.

In den Geschichtssendungen der Sender 3sat und ARTE werden die Zeitzeugen ausschließlich im On präsentiert. Bei allen anderen Sendern gibt es

Tabelle 62: Personalisierungsebene/Zeitzeugen/Erlebnisperspektive

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Senderbasis, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Erlebnisperspektive	74,0	100,0	36,9	85,0
Erste Generation	74,0	100,0	36,9	85,0
Zweite Generation	10,0	–	–	30,0
Beobachterperspektive	66,0	100,0	68,0	30,0
Erste Generation	52,0	73,0	68,0	15,0
Zweite Generation	23,8	51,4	4,9	15,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Erlebnisperspektive	77,9	80,8	61,9	91,1
Erste Generation	75,9	78,6	61,9	87,2
Zweite Generation	7,1	–	3,2	18,2
Beobachterperspektive	56,2	57,9	63,0	47,6
Erste Generation	35,6	41,3	56,6	8,8
Zweite Generation	23,8	19,9	12,8	38,8
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Erlebnisperspektive	64,0	85,7	59,4	46,9
Erste Generation	64,0	85,7	59,4	46,9
Zweite Generation	6,5	–	5,6	13,8
Beobachterperspektive	25,7	13,1	19,4	44,7
Erste Generation	23,0	13,1	27,5	28,5
Zweite Generation	14,9	–	–	44,7
Private	750	130	560	60
Erlebnisperspektive	55,9	11,5	56,3	100,0
Erste Generation	22,6	11,5	56,3	–
Zweite Generation	–	–	–	–
Beobachterperspektive	59,5	11,5	67,0	100,0
Erste Generation	24,1	11,5	60,7	–
Zweite Generation	46,7	11,5	28,6	100,0

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

parallel dazu auch das Voice-over-Verfahren als Präsentationsform, in der die Zeitzeugen aus dem Off heraus agieren: Ihre Stimme ist zu hören, während andere Bilder zu sehen sind. In solchen Situationen übernehmen Zeitzeugen die Funktion, die Bilder mit einer gewissen Suggestivkraft „authentisch“ zu interpretieren.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass der Zeitzeuge zum klassischen Formen-repertoire des Genres gehört und nach wie vor zu den dominanten Gestaltungselementen der historischen Darstellung im Fernsehen zählt.⁸⁵

Tabelle 62 dokumentiert die Perspektive, aus der heraus die auftretenden Zeitzeugen berichten. Wir haben die Perspektive unterschieden nach „Erlebnisperspektive“ und „Beobachterperspektive“, damit bei der Präsentation des Zeitzeugens die Tendenz deutlich herausgearbeitet werden kann, mit der er/sie präsentiert wird, nämlich einmal, um dem Zuschauer jenes Miterleben qua identifikatorischer Rezeption zu erlauben, wie wir es oben diskutiert haben, oder aber, um ihm ein mehr distanziertes Erleben zu ermöglichen, das Brechungen gestattet und Reflexionen über den Standpunkt des Zeitzeugens. Interessanterweise überwiegt nur bei den privaten Sendeanstalten leicht die Beobachterperspektive, sonst dominiert eindeutig die Erlebnisperspektive.

Die aus der Erlebnisperspektive berichtenden Zeitzeugen gehören bei allen Sendern noch immer vorwiegend der ersten Generation von Zeitzeugen an (zur Unterscheidung von erster und zweiter Generation: vgl. Kap. 6.2.2).

Tabelle 63: Personalisierungsebene/Zeitzeugen/Erlebnisperspektive

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Senderbasis, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Erlebnisperspektive Opfer	40,2	48,6	32,0	40,0
Erlebnisperspektive Täter	45,8	51,4	45,9	40,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Erlebnisperspektive Opfer	37,4	36,9	35,6	39,7
Erlebnisperspektive Täter	19,8	–	40,9	18,6
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Erlebnisperspektive Opfer	28,2	23,8	29,4	31,5
Erlebnisperspektive Täter	17,2	16,7	35,0	0,0
Private	750	130	560	60
Erlebnisperspektive Opfer	16,6	11,5	38,4	–
Erlebnisperspektive Täter	20,5	11,5	50,0	–

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

85 Zur Bedeutung des Zeitzeugens in der Geschichtssendung vgl. auch Keilbach (2003a) und Bleicher (1993).

Bei ARD und ZDF werden insgesamt betrachtet etwas mehr Zeitzeugen präsentiert, die aus der Perspektive der Täter (zur Unterscheidung von Opfern und Tätern: vgl. Kap. 6.2.2) von ihrem Erleben berichten. Ebenso dominiert auch bei den privaten Sendern leicht die Perspektive der Täter. Dagegen ist in den dritten Programmen sowie bei 3sat und ARTE eine ganz klare Dominanz der Opferperspektive zu finden. Das halten wir zwar für ein Detail, aber eines, das dennoch interessant ist.

Die Täterperspektive ist die Perspektive des Subjekts, der Aktion, des Handelns, auch die der Macht und der Gewalt, während die Opferperspektive dies alles nicht bietet. Opfer sind die Objekte von Gewalt, sie sind als Opfer passiv und leidend, ohnmächtig und vergewaltigt. Sich mit Tätern zu identifizieren hat – unabhängig von der Tat – eine völlig andere emotionale Qualität, als mit den Opfern zu leiden. Die Täterperspektive zu präsentieren ist eine dramaturgische Entscheidung, die das Rezeptionsverhalten des Publikums in eine andere Richtung führt als die Präsentation der Opferperspektive. Auf der Basis der Jahresschnitte können wir nicht die Frage prüfen, ob sich in den letzten Jahrzehnten nach Ende des Zweiten Weltkrieges oder seit Anfang der 70er Jahre ein Wandel vollzogen hat, der die Täterperspektive bei der Präsentation von Zeitgeschichte – denn nur die kann auf Zeitzeugen zurückgreifen – immer stärker in den Vordergrund gespielt hat. Die beiden Perspektiven mit ihren unterschiedlichen Konnotationen und Geschichtsinterpretationen jedenfalls sind in der zeitgeschichtlichen Diskussion kontrovers, die Verteilung der Perspektivendramaturgie zwischen den untersuchten Sendern kann als ein Reflex auf diese Kontroverse verstanden werden.⁸⁶

Die insgesamt größere Anzahl der Zeitzeugen, die als diejenigen zu Wort kommen, die das Geschehen erlebt haben, gehören in den meisten aller Fälle der ersten Generation von Zeitzeugen an, was dafür spricht, dass die Fernsehmacher auch auf dieser Erlebnisebene besonders an der Unmittelbarkeit und Authentizität des persönlichen Erlebens interessiert sind.

Innerhalb der zehn Jahre der Jahresschnitte ist bei der ARD und dem ZDF der Zeitzeuge im Jahr 2003 etwas weniger präsent als im Ausgangsjahr der Untersuchung. Sein dramaturgischer Einsatz sinkt bei einer etwa gleich bleibenden Anzahl der Sendungen von einhundert Prozent auf etwa siebenzig Prozent der hier ausgestrahlten Sendeminuten im Programmsegment Geschichte. Dieser Rückgang betrifft aber vor allem den Zeitzeugen als Beobachter; der Zeitzeuge dagegen, der von seinem Erleben berichtet, erscheint weiter konstant in den insgesamt weniger Sendungen, in denen Zeitzeugen auftreten. In den dritten Programmen sind im Verlauf des Untersuchungszeitraumes beide Perspektiven kontinuierlich zu finden. Bei der Beobachterperspektive sind über den gesamten Zeitraum hinweg beide Generationen vertreten. Dominiert hier bis zum Unter-

86 Zur Darstellung der Opfer- und Täterperspektive in Geschichtssendungen vgl. auch Frevert (2003).

suchungsjahr 1999 noch eindeutig die erste Generation, finden wir im Jahr 2003 dann aber eine deutliche Dominanz der zweiten Generation. Bei der Erlebnisperspektive überwiegt deutlich die erste Generation von Zeitzeugen, doch im Zeitraum bis 2003 gewinnt auch hier die zweite Generation leicht an Bedeutung und tritt überhaupt erst im Jahr 1999 in Erscheinung.

Bei den Sendern 3sat und ARTE ist auf beiden Ebenen in fast allen Jahren die erste Generation von Zeitzeugen dominant vertreten. Nur im Untersuchungsjahr 2003 wird innerhalb der Beobachterperspektive die zweite Generation von Zeitzeugen präsentiert. Auf der Ebene des Erlebnisberichtes tritt die zweite Generation erst im Jahr 1999 auf und zum Jahr 2003 vergrößert sich der prozentuale Anteil, der aus dieser Generation berichtenden Zeitzeugen. Der Beobachter der zweiten Generation ist erst im Jahr 2003 zu finden, was der „natürlichen“ Gegebenheit entspricht, dass auch zeitgeschichtliche Zeugen an die Altersgrenze kommen und sterben. Wieweit allerdings noch die Zeugen der zweiten Generation irgendetwas – außer subjektiv gebrochenen subjektiven Eindrücken – wiedergeben können, die sie von den Zeugen der ersten Generation „geerbt“ haben, mag dahingestellt sein. Wir beurteilen generell die Einbeziehung von Zeugen der zweiten Generation als nur noch fernsehdramaturgisch zu rechtfertigen, nicht mehr durch den Charakter ihrer Zeugenschaft, die tendenziell ins Privatissime absinkt.

Bei den privaten Sendeanstalten nimmt der Einsatz des Zeitzeugen innerhalb des Untersuchungszeitraumes deutlich zu, und damit auch die Strategie der Personalisierung des gezeigten historischen Geschehens. Dies ist im Zeitraum bis zum Jahr 1999 auf beiden Ebenen in einem ausgewogenen Verhältnis zu beobachten, doch werden Erlebnisberichte in den Jahren von 1995 bis 1999 ausschließlich von Zeitzeugen erster Generation gegeben. Die Beobachterperspektive gewinnt im gesamten Untersuchungszeitraum an Bedeutung und zeigt in den im Jahr 2003 aufgenommenen zwei Sendungen nur Zeitzeugen zweiter Generation.

Zusammenfassend lässt sich auf den Untersuchungszeitraum bezogen sagen, dass der Einsatz von Zeitzeugen als klassisches Gestaltungselement des Genres nach wie vor ein dominantes Formenelement ist. Dabei werden fast in gleicher Weise Zeitzeugen präsentiert, die von ihrem Erleben berichten, wie solche, die als Beobachter zu Wort kommen, mit einer leichten Dominanz der Erlebnisperspektive. Die erste Generation von Zeitzeugen dominiert, doch gewinnt bei allen Sendern, vor allem in den letzten Jahren des untersuchten Zeitraumes, die zweite Generation von Zeitzeugen an Bedeutung, was wir als einen deutlichen Hinweis auf das Überschreiten einer Art Epochenschwelle ansehen, nach der die direkte Zeitzeugenschaft nicht mehr möglich ist. Das sich langsam vollziehende Nachrücken einer zweiten Generation von Zeitzeugen etwa für die Zeit des Nationalsozialismus muss aber historiographisch als problematisch bewertet werden und lässt sich nur noch mediendramaturgisch und -ästhetisch

begründen. Ebenso schwierig ist die Frage einer Balance zwischen Opfer- und Täterperspektive, die – jede für sich – dramaturgisch eine eigene Geschichtsdeutung befürworten kann.

Tabelle 64: Personalisierungsebene/Interviewer

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Durchschnitt	0,5	0,0	1,5	0,0
nie	79,7	100,0	54,1	85,0
selten	2,5	–	7,4	–
manchmal	4,9	–	14,8	–
dominant	7,9	–	23,8	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Durchschnitt	1,2	1,0	1,6	1,0
nie	62,5	64,2	47,7	75,5
selten	13,8	17,3	17,1	6,9
manchmal	11,8	13,3	14,6	7,4
dominant	11,3	7,4	20,6	5,9
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Durchschnitt	1,2	1,5	1,0	1,2
nie	52,7	27,4	64,4	66,2
selten	11,3	13,1	–	20,8
manchmal	16,0	27,4	7,5	13,1
dominant	20,1	32,1	28,1	–
Private	750	130	560	60
Durchschnitt	0,7	0,0	1,0	1,0
nie	63,1	100,0	89,3	–
selten	–	–	–	–
manchmal	33,3	–	–	100,0
dominant	3,6	–	10,7	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Wie Tabelle 64 zeigt, ist der Interviewer kein klassisches Gestaltungselement des untersuchten Genres. Wo es noch als Gestaltungselement von Geschichtssendungen zu beobachten ist, verliert es tendenziell im Untersuchungszeitraum an Bedeutung.

Tabelle 65: Personalisierungsebene/Interviewer

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Männlich	15,3	–	45,9	–
Weiblich	2,5	–	7,4	–
On	10,4	–	31,1	–
Off	7,4	–	22,1	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Männlich	31,4	38,0	35,9	20,2
Weiblich	5,8	–	17,4	–
On	18,3	28,4	20,6	5,9
Off	23,2	17,0	38,4	14,3
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Männlich	40,5	59,5	28,1	33,8
Weiblich	8,4	13,1	7,5	4,6
On	36,3	46,4	35,6	26,9
Off	16,2	26,2	–	22,3
Private	750	130	560	60
Männlich	36,9	–	10,7	100,0
Weiblich	–	–	–	–
On	2,7	–	8,0	–
Off	34,2	–	2,7	100,0

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Wenn der Interviewer jedoch in Erscheinung tritt, dann ist dies in den meisten aller Fälle ein männlicher Interviewer. Das heißt, auch an dieser Stelle der analysierten Personalisierungsebene können wir feststellen, dass dem Zuschauer dominant eine männliche Präsentationsform dargeboten wird.

Zum Wandel der Interviewerfigur lässt sich kaum Weiterführendes anmerken, es scheint lediglich so, dass die öffentlich-rechtlichen Sender grosso modo (bis auf das Ausnahmejahr 1999) dem Interviewer immer weniger Bedeutung beimessen, sei es in seiner Rolle als Vermittler, als stellvertretender Fragender des Publikums, als nachsetzender und bohrender Advokat einer unterdrückten Perspektive oder in einer der anderen eher journalistischen Rollen, die er einnehmen kann. In der Sendergruppe 3sat und ARTE vermindert sich die Anzahl der gezeigten Interviewer in den Geschichtssendungen über die Jahre hin kontinuierlich. Von anfänglich in fast sechzig Prozent aller Sendungen 1995 fällt der Anteil auf etwa ein Drittel 1999 und 2003. Ganz ähnliche Entwicklungen zeigen sich bei ARD und ZDF sowie den dritten Programmen. Bei den privatwirtschaftlichen Programmanbietern scheinen umgekehrt das Interview und der Interviewer etwas größere Bedeutung zu haben, die Zahlen zeigen dazu aber keine schlüssige Tendenz.

Insgesamt lässt sich über die Verwendung des Interviewers als medienästhetisches Gestaltungselement in den Geschichtssendungen sagen, dass er von einigen Ausnahmen abgesehen eher wenig bis selten in Erscheinung tritt und als Formenelement des Genres, wie die Daten vermuten lassen, in Zukunft vor allem bei den öffentlich-rechtlichen Anbietern wohl weiter an Bedeutung verlieren wird.

5.2.1.4 Die Bildebene

Fernsehsendungen, die sich geschichtlichen Themen zuwenden, kommen eigentlich nur dann ins Programm, wenn zu einem sehr frühen Zeitpunkt ihrer Planung bei den verantwortlichen Redakteuren, Dramaturgen und Regisseuren eine Visualisierungsidee vorhanden ist⁸⁷. Diese Visualisierungsidee ist meistens, wenn auch nicht immer, daran gebunden, dass etwaiges „Bildmaterial“ vorliegt und im Rahmen des immer beschränkten Budgets zugänglich gemacht werden kann. Natürlich kann bei fehlendem Bildmaterial auch zum Beispiel durch Nachinszenierung oder durch Computeranimation eine Visualisierung erreicht werden, aber der Königsweg der Planung einer historischen Fernsehsendung scheint immer noch der zu sein, originales und originelles Bildmaterial präsentieren zu können (vgl. Expertengespräch). Analog der Historiographie setzen die Fernsehmacher also grundsätzlich auf die Bildquelle als zentralen Gestus des Zeigens, der interpretative Zustimmung erwarten kann. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich um Bildmaterial handelt, das unter irgendeinem historischen Aspekt als authentisches, originales, das heißt, primäres Bildmaterial zu einem historischen Ereignis beurteilt wird, oder ob – etwa aus Anlass einer Sendereihe über die geschichtliche Bedeutung Mitteldeutschlands – solche Bilder von den Fernsehmachern erst produziert werden, indem Originaldokumente, Originalschauplätze, Originalbilder beteiligter Personen usw. abgefilmt werden. Solches Bildmaterial gilt dann nur als sekundär authentisch. Diese Re-Produktion kann dann selbst wieder als sekundär authentische Quelle in den historischen Sendungen vorkommen, wenn – z.B. unter dem Motiv der Spurensuche – die Rekonstruktion solcher Bildquellen primäres Thema der Sendung ist. Dazu sind noch zahlreiche weitere dramaturgische Varianten möglich und erprobt, die hier nicht alle abgehandelt werden müssen, um zu sehen und zu verstehen, dass mit den Originalaufnahmen in historischen Fernsehsendungen das Kernstück auch des Genres im Blick ist.

Die auf der Bildebene als klassisches Formenelement verwendeten Originalaufnahmen können, wie Tabelle 66 zeigt, bei allen Sendern vorwiegend mit den Kategorien „dominant“ und „manchmal“ bewertet werden, sie haben als

87 Vgl. dazu die Dokumentation des Workshops unter 5.4 Die Rolle der Akteure.

Tabelle 66: Bildebene/Originalaufnahmen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-
sendeminuten*

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Wochenschauen	27,8	–	43,4	40,0
indiziert	38,6	–	45,9	70,0
nie	4,9	–	14,8	–
selten	–	–	–	–
manchmal	24,3	73,0	–	–
dominant	70,7	27,0	85,2	100,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Wochenschauen	41,8	48,0	33,8	43,5
indiziert	30,1	36,2	22,1	31,9
nie	12,3	13,3	23,5	–
selten	7,1	4,4	9,6	7,4
manchmal	20,8	14,4	10,7	37,4
dominant	59,6	70,1	56,2	52,4
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Wochenschauen	37,6	40,5	36,3	36,1
indiziert	22,7	14,3	20,0	33,8
nie	33,8	16,7	46,3	38,5
selten	4,6	–	–	13,8
manchmal	13,0	–	20,6	18,5
dominant	48,5	83,3	33,1	29,2
Private	750	130	560	60
Wochenschauen	31,0	26,9	66,1	–
indiziert	10,1	–	30,4	–
nie	15,4	46,2	–	–
selten	33,3	–	–	100,0
manchmal	9,9	26,9	2,7	–
dominant	41,4	26,9	97,3	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

das visuell dominante ästhetische Mittel der Gestaltung zu gelten: Bei ARD und ZDF sowie den dritten Programmen in achtzig bis neunzig Prozent aller gezeigten Sendeminuten mit historischen Inhalten, bei 3sat und ARTE in etwas über sechzig Prozent sowie bei den privaten Anbietern in etwa der Hälfte aller Sendeminuten.

Die prozentual höchsten Anteile an integriertem Filmmaterial und Wochenschauen⁸⁸ zeigen die Sendergruppen 3sat und ARTE sowie die dritten Pro-

88 Die Werte für Wochenschauen belegen nur, ob diese vorkommen oder nicht. Lesebeispiel: In 27,8 Prozent der von ARD und ZDF gesendeten Geschichtsminuten kommen Wochenschauen vor, in den übrigen 72,2 Prozent werden keine Wochenschauen gezeigt. Ebenso verhält es sich mit der Indizierung.

gramme mit über zwanzig bis dreißig Prozent. Die öffentlich-rechtlichen Hauptprogramme liegen bei der Indizierung der eingespielten originalen Filmaufnahmen mit vierzig Prozent etwas höher. Deutlich am geringsten ist der prozentuale Anteil indizierter Originalaufnahmen bei den privaten Sendern (nur zehn Prozent).

Die Originalaufnahme ist das dominante Gestaltungselement der Geschichtssendung. Bevorzugt wird bei zeithistorischen Sendungen auf vorliegendes Nachrichtenmaterial, z. B. Wochenschauen, zurückgegriffen. Dabei wird allerdings nicht immer oder sogar selten für den Zuschauer verdeutlicht (indiziert), aus welcher Quelle die benutzten und gezeigten Bilder stammen. Das halten wir für ein zentrales Problem, weil auch die Verwendung dieser Art von Bildmaterial prägnant in den untersuchten Geschichtssendungen ist. Das Problem besteht darin, dass jedes originale Bildmaterial in einer spezifischen Entstehungssituation produziert worden ist, die auch als eine Art Begründungssituation für die Perspektive und Wahrnehmung des Bildmaterials zu denken ist. Um Bilder beurteilen und als historische Dokumente „verstehen“ zu können, muss man notwendigerweise diesen Entstehungs- und Begründungszusammenhang kennen. Kennt man ihn als Zuschauer nicht und erhält auch keinen Hinweis auf diesen Kontext, leisten solche Originalaufnahmen eigentlich nur das, was ein bunter Bilderbogen leistet, eine Bebilderung eben, die dann original sein kann, aber auch täuschend echt nachgemacht original. An der Art und dem Umfang, in dem Zuschauer über den Entstehungs- und Begründungszusammenhang der *originalen* Bilder informiert werden, kann man die Art und den Umfang abschätzen, mit dem die Fernsehmacher den Zuschauer ernst nehmen und ihn als Co-Konstrukteur des Geschichtsbildes akzeptieren.

Entsprechend ihrer überragenden Bedeutung findet man dieses ästhetische Stilmittel in allen Jahren des Untersuchungszeitraumes auf einem gleich bleibend sehr hohen Niveau. Der leichte Rückgang, der bei der Verwendung dieses Gestaltungselementes 1999 bei ARD und ZDF beobachtet werden kann, ist marginal. Bei den dritten Programmen gewinnt die Originalaufnahme in der Geschichtssendung zwischen 1995 und 1999 sogar noch an Bedeutung. Ist sie 1995 in über achtzig Prozent aller analysierten Fälle zu finden, verringert sich dieser Prozentsatz im Jahr 1999 leicht auf etwa siebenzig Prozent und steigt im Jahr 2003 auf sogar neunzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten in diesem Programmsegment wieder an, wovon ca. ein Drittel indiziert ist. Bei 3sat und ARTE ist im Verlauf der Jahre zu beobachten, dass dieses Gestaltungselement an Bedeutung verliert. War es 1995 noch in über achtzig Prozent aller gezeigten Sendeminuten mit historischen Inhalten zu sehen, so erscheint es 2003 nur noch in nicht einmal der Hälfte. Ein ähnliches Bild bieten die privaten Sender, auch hier verlieren originale Filmaufnahmen als Gestaltungselemente von Geschichtssendungen innerhalb des Untersuchungszeitraumes an Bedeutung (von über neunzig Prozent auf null).

Wochenschauen werden in den Geschichtssendungen von ARD und ZDF 1995 überhaupt nicht gezeigt, im Zeitraum 1999–2003 dagegen in fast der Hälfte aller aufgenommenen Sendungen. Das heißt, die Wochenschau gewinnt bei dieser Sendergruppe im Untersuchungszeitraum leicht an Bedeutung. Ebenso gewinnt deutlich die Indizierung der verwendeten filmischen Szenen an Gewicht. Werden im Jahr 1995 keine, im Jahr 1999 etwa fünfzig Prozent der ausgestrahlten Sendeminuten indiziert, so sind es im Jahr 2003 schon siebzig Prozent. Das kann ein Hinweis darauf sein, dass man sich innerhalb dieser Sendergruppe der Bedeutung bewusst ist, die es für die Wahrnehmung und Verarbeitung der Bilder hat, Indizierung transparent zu machen. Bei den dritten Programmen sowie der Sendergruppe 3sat und ARTE können wir eine Kontinuität der Verwendung der Wochenschau als Gestaltungselement beobachten, bleibt doch der Prozentsatz der ausgestrahlten Sendeminuten in diesem Programmsegment über die Jahre hinweg in etwa gleich und bewegt sich um vierzig Prozent. Deutlich nimmt dabei die Anzahl der indizierten Wochenschauen bei den Sendern 3sat und ARTE zu: Beträgt sie 1995 nur 14 Prozent, steigt sie 2003 auf über dreißig Prozent an. Bei den dritten Programmen bewegt sich der Anteil des indizierten Filmmaterials 1995 und 2003 um die 30-Prozent-Marke, das heißt, mit einer gewissen Kontinuität, wenn auch auf eher niedrigem Niveau.

Tabelle 67: Bildebene/Originalaufnahmen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Originalaufnahmen schwarz-weiß	79,5	75,7	77,9	85,0
Originalaufnahmen farbig	70,4	75,7	65,6	70,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Originalaufnahmen schwarz-weiß	84,0	81,9	70,1	100,0
Originalaufnahmen farbig	46,3	48,3	34,2	56,3
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Originalaufnahmen schwarz-weiß	69,7	51,2	58,1	99,9
Originalaufnahmen farbig	31,3	45,2	15,0	33,8
Private	750	130	560	60
Originalaufnahmen schwarz-weiß	79,2	53,8	83,9	100,0
Originalaufnahmen farbig	31,5	11,5	83,0	–

* an 100 fehlend: das Merkmal ist nicht ausgeprägt (Originalaufnahme schwarz-weiß und farbige Originalaufnahme)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Bei ARD und ZDF setzt sich der Gesamtumfang der gezeigten Originalaufnahmen – prozentual gesehen – aus fast den gleichen Anteilen an Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen zusammen. Bei allen anderen Sendeanstalten über-

wiegen dagegen deutlich die Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die den „historischen“ Blick besonders bedienen.

Dieses Bild bleibt auch im Verlauf des Untersuchungszeitraumes erhalten. ARD und ZDF verwenden in allen Jahren originale Schwarz-Weiß- und Farbaufnahmen in einem sehr ausgewogenen Verhältnis. Die Ursachen für einen solch hohen Anteil an farbigen Originalaufnahmen bei dieser Sendergruppe könnten nun zum einen darin begründet sein, dass man hier vermehrt auf neuere und darum farbige Originalaufnahmen zurückgreift, was aber gleichzeitig bedeuten würde, dass man sich innerhalb dieser Sendergruppe inhaltlich auch verstärkt jüngeren historischen Themen zuwendet. Da, wie die Ergebnisse zeigen, dies aber nicht unbedingt der Fall ist, kann es andererseits auch bedeuten, dass man hier auf die Technik der Kolorierung zurückgreift und damit an einer zuschauerorientierten, weil zeitgemäßen Ästhetik der Darstellung interessiert ist.⁸⁹ Vielleicht deutet sich hier auch der Versuch an, einen neuen Formenkanon zu etablieren, in dem die Differenz schwarz-weiß versus bunt als Indizierung von Aufnahmen aus heutiger und vergangener Zeit aufgehoben wird. Man würde dann eine ästhetisch fragwürdige Integration alten Filmmaterials in die gegenwärtige bunte Bildwelt beobachten können.

In den dritten Programmen sowie bei 3sat und ARTE dominiert im Verlauf des gesamten untersuchten Zeitraumes ganz deutlich die originale Schwarz-Weiß-Aufnahme und damit die klassische Ästhetik des Genres. Auch bei den privaten Sendeanstalten zeigt sich ein ähnliches Bild. In den wenigen für das Jahr 2003 analysierten Sendungen nimmt die Schwarz-Weiß-Aufnahme gar hundert Prozent der gezeigten Originalaufnahmen ein.

Restümierend lässt sich feststellen, dass die Originalaufnahme, schwarz-weiß wie farbig, sowie die Wochenschauen nach wie vor zum festen Kernbestand und Formenrepertoire der Geschichtssendung gehören. Sie sind dominantes Gestaltungselement: Ohne Originalaufnahmen könnte die Genrezuordnung sogar schwer fallen. Auffallend ist, dass die Indizierung der Filmaufnahmen bei der Sendergruppe ARD und ZDF deutlich auf relativ hohem Niveau rangiert, während sie ansonsten – trotz ihrer Bedeutung – in der Regel eher selten erfolgt. Das Interesse der Sender, die Inszenierung der Geschichtssendung in allen „Bausteinen“ für den Zuschauer transparent werden zu lassen und ihn zum gleichberechtigten Co-Konstrukteur des Geschichtsentwurfs zu machen, ist nur marginal ausgeprägt. Es liegt nahe, darin eine traditionelle Haltung zu sehen, die sich aus der Zeit vor der Entwicklung des Fernsehens zum Konsumfernsehen ableitet, als zumindest die öffentlich-rechtlichen Sender sich noch selbst als Bildungs- und Kulturfernsehen verstanden.

89 Wir vermuten, dass dieser hohe Anteil besonders auf die ZDF-Sendungen zurückgeht, bei denen es eine klare Tendenz zum kolorierten Dokument gibt.

In historischen Dokumentationen ist es eine Konvention, die Historizität des Bildmaterials auch durch seine „Materialität“ deutlich werden zu lassen. Mit Schwarz-Weiß-Aufnahmen wird im Zeitalter des Farbfernsehens und des Technicolor-Films schon per se eine historisierende Markierung gesetzt, die vom Zuschauer auch so verstanden wird; denn für den Zuschauer verbürgt die Schwarz-Weiß-Aufnahme in der Tradition des Genres die Wahrheit des gezeigten Bildes als historisches Bild. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, dass die originale Schwarz-Weiß-Aufnahme bei allen Sendern im gesamten Zeitraum dominant ist, in über siebenzig bis achtzig Prozent aller Sendeminuten.

Tabelle 68: Bildebene/Filmaufnahmen und Umgebung der Präsentation der Zeitzeugen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Filmaufnahmen (heute) schwarz-weiß	35,8	51,4	41,0	15,0
Filmaufnahmen (heute) farbig	93,4	100,0	80,3	100,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Filmaufnahmen (heute) schwarz-weiß	19,5	10,7	35,9	11,8
Filmaufnahmen (heute) farbig	77,8	89,3	66,2	77,9
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Filmaufnahmen (heute)schwarz-weiß	7,9	23,8	–	–
Filmaufnahmen (heute) farbig	84,4	86,9	95,6	70,6
Private	750	130	560	60
Filmaufnahmen (heute)schwarz-weiß	–	–	–	–
Filmaufnahmen (heute) farbig	60,4	100,0	81,3	–

* an 100 fehlend: das Merkmal ist nicht ausgeprägt (Filmaufnahme schwarz-weiß und farbige Filmaufnahme)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Da es als eine Genrekonvention zu gelten hat, dass Schwarz-Weiß-Aufnahmen als historisierende Markierung verstanden werden, adaptieren die Fernsehmacher diese Aufnahmetechnik für bestimmte „historische“ Filmaufnahmen innerhalb der Geschichtssendungen, auch wenn sie erst heute in der Zeit der farbigen Fernsehbilder gedreht werden.

In der ARD und dem ZDF sind in über dreißig Prozent der ausgestrahlten Sendeminuten, in den dritten Programmen bis zu zwanzig Prozent, bei 3sat und ARTE in nur etwa acht Prozent und bei den privaten Sendern in keinem der analysierten Fälle Schwarz-Weiß-Aufnahmen solchen Typs zu finden. Damit verliert dieses Gestaltungselement, das an einer klassischen Ästhetik des Genres orientiert ist, im Verlauf des Untersuchungszeitraumes bei allen Sendern deutlich an Gewicht. Das kann daran liegen, dass sich die Ästhetik der Farbe inzwischen so als mediale Grundkonstellation der Visualisierung im Fernsehen

durchgesetzt hat, dass die Fernsehmacher zugunsten dieser Generalerwartung der Zuschauer auf Irritationen durch Schwarz-Weiß-Aufnahmen eher verzichten.

Im Verlauf der zehn Jahre zeigt sich folgende Entwicklung: Bei ARD und ZDF werden 1995 in der Hälfte aller Filme, im Jahr 1999 in vierzig Prozent und im Jahr 2003 nur noch in 15 Prozent aller analysierten Fälle schwarz-weiße Filmaufnahmen gezeigt, das heißt, wir können hier im Verlauf des Untersuchungszeitraumes beobachten, dass dieses Gestaltungselement an Bedeutung verliert. Ein bestätigendes Bild zeigt sich bei den privaten Sendeanstalten, hier werden über den gesamten Zeitraum hinweg nur farbige Filmaufnahmen verwendet. Die Dominanz der farbigen Filmaufnahmen ist inzwischen unstrittig, dennoch gehört die Schwarz-Weiß-Ästhetik bei den heute produzierten Filmaufnahmen als Mittel der ästhetischen Gestaltung noch weiterhin zum Repertoire der Geschichtssendungen.

Tabelle 69: Bildebene/Filmaufnahmen und Umgebung der Präsentation der Zeitzeugen

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095*	185	610	300
Umgebung individuell	35,2	48,6	27,0	30,0
Umgebung vereinheitlicht	29,7	27,0	32,0	30,0
Umgebung sonstige	21,3	–	23,8	40,0
Umgebung Bluescreen	–	–	–	–
Umgebung schwarz-weiß	27,3	27,0	–	55,0
Originalschauplätze	31,2	48,6	4,9	40,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Umgebung individuell	69,1	81,5	48,0	77,7
Umgebung vereinheitlicht	13,7	–	27,8	13,3
Umgebung sonstige	11,8	–	10,7	24,8
Umgebung Bluescreen	2,0	–	3,2	2,9
Umgebung schwarz-weiß	5,8	–	–	17,4
Originalschauplätze	23,3	22,9	18,5	28,4
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Umgebung individuell	53,7	40,5	64,4	56,1
Umgebung vereinheitlicht	8,7	13,1	13,1	0,0
Umgebung sonstige	6,6	3,6	–	16,1
Umgebung Bluescreen	–	–	–	–
Umgebung schwarz-weiß	8,8	13,1	6,3	6,9
Originalschauplätze	21,2	32,1	13,1	18,4
Private	750	130	560	60
Umgebung individuell	19,3	11,5	46,4	–
Umgebung vereinheitlicht	6,8	11,5	8,9	–
Umgebung sonstige	–	–	–	–
Umgebung Bluescreen	7,4	–	22,3	–
Umgebung schwarz-weiß	3,8	11,5	–	–
Originalschauplätze	36,0	–	8,0	100,0

* Senderbasis der codierten Sendeminuten

Der Wissenschaftler sitzt vor einer Bücherwand, der Ingenieur vor seiner technischen Konstruktion, der Pilot steht vor seinem Flugzeug, der Zeuge am Tatort – es ist eingespielte Visualisierungskonvention im Fernsehen, dass die Präsentation von Zeitzeugen und Experten so – oder anders – semantisch durch einen jeweils persönlichen Hintergrund „aufgeladen“ wird. Und natürlich gelten dabei auch die filmästhetischen Konventionen von der Halbtotale bis hin zur detaillierten Nahaufnahme, also die Konventionen von Distanz und Nähe, von Reflexion und Emotion. Bei der Präsentation von Zeitzeugen und Experten dominiert bei fast allen Sendeanstalten für den gesamten Untersuchungszeitraum die individuelle Umgebung, in der diese dem Zuschauer innerhalb von Geschichtssendungen gezeigt werden. Bei den privaten Sendeanstalten spielt dagegen der Originalschauplatz in insgesamt 36 Prozent der gezeigten Sendeminuten als dominante Präsentationsform eine korrespondierende Rolle. Bei allen anderen Sendergruppen nimmt der Originalhandlungsplatz mindestens den zweiten Platz in der Rangskala der am meisten verwendeten Präsentationsformen ein. Dies ist ebenfalls in der ARD und beim ZDF zu beobachten, wobei hier fast gleichrangig der schwarz-weiße und vereinheitlichte Hintergrund, vor dem die Zeitzeugen gezeigt werden, zu finden ist. Bei allen anderen Sendeanstalten erscheint der schwarz-weiße Hintergrund nur bei einer sehr geringen Anzahl aller aufgenommenen Filme. Ebenso sind die sonstigen Präsentationsformen und ein Bluescreen-Hintergrund insgesamt nur gering vertreten. Das heißt, die Präsentation der Zeitzeugen und Experten erfolgt in dem untersuchten Zeitraum der zehn Jahre vorwiegend in einer individuellen und demzufolge sehr persönlichen und privaten Atmosphäre, was ganz deutlich als Strategie der Personalisierung und Emotionalisierung zu bewerten ist. Auch die Präsentation am Originalschauplatz, der als Ort und Gedenkort ein bestimmtes Geschehen bezeugt, wird dieser Intention untergeordnet. An dritter Stelle der bevorzugt verwendeten Umgebungen, in denen Zeitzeugen und Experten dem Zuschauer präsentiert werden, rangiert, vor allem bei ARD und ZDF der vereinheitlichte schwarz-weiße Hintergrund, was wir als Versuch verstehen, den Zuschauer visuell nicht „abzulenken“, sondern völlig auf die Präsenz des Zeitzeugen zu konzentrieren. Übrigens scheint die Erfahrung der Macher mit dieser Inszenierungsform positiv zu sein, denn 2003 dominiert der schwarz-weiße Hintergrund neben dem Originalschauplatz und den sonstigen Umgebungen bei ARD und ZDF eindeutig. Zweifellos wird mit einer solchen Präsentationsform eine Objektivierung und damit eine eher nüchterne Beglaubigung des Gezeigten bewirkt.

Die privaten Sendeanstalten zeigen dominant die individuelle Umgebung sowie – zunehmend – den Originalschauplatz als Präsentationsform für die Zeitzeugen und Experten.

Zusammenfassend lässt sich für die Präsentationsformen der Zeitzeugen und Experten im untersuchten Zeitraum sagen, dass hier die individuelle Um-

gebung bei allen Sendern als probates Mittel der Personalisierung und Emotionalisierung genutzt wird, gefolgt vom re-inszenierten Originalschauplatz und den sonstigen Formen der Präsentation sowie dem neutralen schwarz-weißen Hintergrund. Vielleicht drückt sich in der etwas zunehmenden Neigung zur Präsentation vor einem neutralen Hintergrund die vorsichtige Erkenntnis der Fernsehmacher aus, dass der Zuschauer gerade in Fällen einer emotionalisierenden Konfrontation mit Zeitzeugen wieder distanzierende Hilfen braucht, um sich dem suggestiven Druck solcher Inszenierungen zu entziehen.

Tabelle 70: Bildebene/Visuelle Effekte und Kamera

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
visuelle Effekte – nie	42,2	48,6	77,9	–
visuelle Effekte – selten	50,4	51,4	14,8	85,0
visuelle Effekte – manchmal	7,5	–	7,4	15,0
Kamera – lange Einstellungen	19,8	–	44,3	15,0
Kamera – unauffällig	80,2	100,0	55,7	85,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
visuelle Effekte – nie	55,4	73,8	55,9	36,4
visuelle Effekte – selten	31,9	19,6	27,0	49,0
visuelle Effekte – manchmal	9,9	6,6	12,8	10,3
visuelle Effekte – dominant	3,6	2,2	4,3	4,4
Kamera – schnelle Schnitte	2,2	2,2	–	4,4
Kamera – lange Einstellungen	30,4	21,8	57,7	11,8
Kamera – unauffällig	73,6	100,0	42,7	78,0
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
visuelle Effekte – nie	60,5	85,7	58,8	36,9
visuelle Effekte – selten	23,7	–	21,9	49,2
visuelle Effekte – manchmal	15,8	14,3	19,4	13,8
Kamera – schnelle Schnitte	6,2	13,1	5,6	–
Kamera – lange Einstellungen	24,0	–	51,3	20,7
Kamera – unauffällig	78,9	100,0	57,5	79,2
Private	750	130	560	60
visuelle Effekte – nie	36,9	38,5	72,3	–
visuelle Effekte – selten	39,6	–	18,8	100,0
visuelle Effekte – manchmal	17,2	46,2	5,4	–
visuelle Effekte – dominant	6,3	15,4	3,6	–
Kamera – schnelle Schnitte	6,9	15,4	5,4	–
Kamera – lange Einstellungen	48,0	15,4	28,6	100,0
Kamera – unauffällig	50,2	84,6	66,1	–

* an 100 fehlend „ohne Angabe“ (Rangskalierung)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Innovative visuelle Effekte digitalisierter Bilder und Animationen, die bisher nicht gewohnte oder erprobte ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten bieten, werden insgesamt, wie in Tabelle 13 zu sehen, im Untersuchungszeitraum in den Kategorien „dominant“ und „manchmal“ am häufigsten von den privaten Sendeanstalten mit 23,5 Prozent eingesetzt, gefolgt von 3sat und ARTE mit 15,8 Prozent, den dritten Programmen mit etwa 13,5 Prozent und schließlich der ARD und dem ZDF mit nur 7,5 Prozent.

Im Verlauf der zehn Jahre zeigt sich folgende Entwicklung: In der ARD und dem ZDF kommen visuelle Effekte im Untersuchungsjahr 1995 in den Kategorien „manchmal“ und „dominant“ gar nicht vor, im Jahr 1999 schon in gut sieben Prozent und im Jahr 2003 in diesen Kategorien in 15 Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten. Das heißt, wir können hier eine leichte, aber stetige Bedeutungszunahme dieses Gestaltungselementes beobachten, ein Experimentieren mit den neuen technischen Möglichkeiten und Genreinnovationen. In den dritten Programmen sowie bei 3sat und ARTE werden im Untersuchungszeitraum in fast zehn bis zwanzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten mit historischen Inhalten visuelle Effekte dominant verwendet. Das heißt auch, bei diesen Sendergruppen werden sie schon mit einer gewissen Kontinuität genutzt. Bei den privaten Sendeanstalten wird das Innovationspotenzial digitalisierter Medien ebenfalls gesehen und – mit Schwankungen innerhalb des Beobachtungszeitraumes – eingesetzt.

Zusammenfassend fällt auf, dass visuelle Effekte mit einer gewissen zunehmenden Kontinuität genutzt werden, aber mit leicht fallender Tendenz, so dass sich „digitale Inszenierungen“ als Gestaltungsmittel von Geschichtssendungen nicht in dem Maße profilieren können. Die Entwicklung wäre aber durch Beobachtungen weiter zu prüfen.

Die *Kameraführung* ist nach unserer Einschätzung über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg bei fast allen Sendergruppen vorwiegend professionell unauffällig; historische Sendungen können generell nicht als filmische Avantgarde gelten, sondern eher als solide Genrearbeit. Das macht auch Sinn innerhalb des relativ fest abgesteckten Erwartungshorizontes, in dem diese Sendungen produziert und rezipiert werden. Wenn überhaupt, dann können die Daten eine Differenz andeuten im Bereich der langen Einstellungen und kurzen Schnitte, denn bei den privaten Sendern sind in fast der Hälfte aller im Programmsegment Geschichte ausgestrahlten Sendeminuten lange Einstellungen zu finden: Ein Gestaltungselement, das bei der ARD und dem ZDF in nur knapp zwanzig Prozent aller Filme vorkommt, in den dritten Programmen bei knapp über dreißig Prozent und das bei 3sat und ARTE ebenfalls bei gut über zwanzig Prozent aller Fälle zu beobachten ist. Wegen der geringen Fallzahlen bei den Privaten kann sich in den relativ hohen prozentualen Anteilen einer abweichenden Kameraästhetik aber auch lediglich eine persönliche Ästhetik der jeweiligen Filmemacher ausdrücken. Eine abweichende Kameraführung,

lange Einstellungen, kurze Schnitte, ein innovativer Umgang mit dem Bild in den Geschichtssendungen des untersuchten Zeitraumes ist zwar kontinuierlich zu beobachten, tritt aber insgesamt eher marginal in Erscheinung und ist keine „Besonderheit“ historischer Sendungen.

5.2.1.5 Die Tonebene

Tabelle 71: Tonebene/Sprache und Geräusche

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
Off-Stimme	77,9	73,0	60,7	100,0
Untertitel	31,4	24,3	–	70,0
Originalton – in Verbindung mit originalem Bildmaterial	82,6	100,0	77,9	70,0
Originalton – alleinige Verwendung	16,5	–	34,4	15,0
Originalton – indiziert	27,3	27,0	–	55,0
Geräusche	22,1	24,3	27,0	15,0
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
Off-Stimme	41,3	32,5	43,4	48,1
Untertitel	13,3	3,3	14,6	22,1
Originalton – in Verbindung mit originalem Bildmaterial	67,2	74,2	59,4	68,0
Originalton – alleinige Verwendung	17,8	7,7	33,8	11,8
Originalton – indiziert	12,6	11,8	4,3	21,6
Geräusche	28,4	22,1	44,5	18,6
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
Off-Stimme	60,1	86,9	55,0	38,5
Untertitel	32,2	40,5	26,9	29,2
Originalton – in Verbindung mit originalem Bildmaterial	55,2	83,3	39,4	43,0
Originalton – alleinige Verwendung	1,9	–	5,6	0,0
Originalton – indiziert	2,3	–	–	6,9
Geräusche	17,5	27,4	25,0	–
Private	750	130	560	60
Off-Stimme	48,7	84,6	61,6	–
Originalton – in Verbindung mit originalem Bildmaterial	38,7	38,5	77,7	–
Originalton – alleinige Verwendung	15,1	11,5	33,9	–
Originalton – indiziert	15,1	11,5	33,9	–
Geräusche	66,9	73,1	27,7	100,0

* an 100 fehlend: das Merkmal ist nicht ausgeprägt (Sprache, O-Ton, Geräusche)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

Eine nicht-deutsche Originalsprache eines Filmdokuments wird, wie in Tabelle 71 zu sehen, dominant von allen Sendern innerhalb der zehn Jahre durch eine Stimme aus dem Off übersetzt, meist per voice-over, damit also in

ganz klassischer Form filmästhetisch umgesetzt. Untertitel werden bei fast allen Sendern nur selten genutzt. Nur in der ARD und dem ZDF sowie bei 3sat und ARTE wird die Originalsprache immerhin in etwa dreißig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten mit historischen Inhalten durch Untertitel gezeigt. Das spricht vor allem dafür, dass man hier mehr auf die Authentizität des Gezeigten setzt als bei anderen Sendern, da man den fremdsprachigen O-Ton auch hörbar belassen will. Auch bei den dritten Programmen dominiert die Stimme aus dem Off als Übersetzer. Der Untertitel, mit dem die zu hörende Originalsprache im Bild durch ein Sprachband übersetzt wird, findet hier jedoch im Verlauf des gesamten Zeitraumes mit einer steigenden Tendenz Verwendung. War der O-Ton im Jahr 1995 nur in knapp über drei Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten zu hören und ein Untertitel im Bild zu sehen, so ist dies im Jahr 2003 schon in über zwanzig Prozent aller aufgenommenen Fälle so; eine Entwicklung, die wieder auf die Übernahme vieler von ARD und ZDF produzierten Geschichtssendungen hinweist. Bei den privaten Sendeanstalten sind keine Untertitel als Gestaltungselement von Geschichtssendungen zu finden, hier wird ausschließlich die Stimme aus dem Off als Übersetzer verwendet.

Dominant erscheint der *Originalton* in den Geschichtssendungen aller Sender im untersuchten Zeitraum in Verbindung mit dem originalen Bildmaterial. Originalton wird eher selten allein stehend als Gestaltungselement verwendet. Indiziert werden die Aufnahmen dabei insgesamt auch eher selten. Am häufigsten geschieht dies noch mit fast dreißig Prozent bei der ARD und dem ZDF, gefolgt von den privaten Sendeanstalten mit knapp über 15 Prozent und den dritten Programmen mit zwölf Prozent. Deutlich am wenigsten erscheint der Originalton bei der Sendergruppe von 3sat und ARTE mit nur knapp über zwei Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten indiziert. ARD und ZDF zeigen nach diesen Daten allerdings eine gewisse Experimentierfreudigkeit mit dem vorhandenen Material. Die Indizierung des verwendeten Originalton-Materials gewinnt bei dieser Sendergruppe im Untersuchungszeitraum entsprechend deutlich an Bedeutung und liegt 2003 bei 55 Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten. Bei 3sat und ARTE wird die Verwendung von originalem Tonmaterial in Verbindung mit originalem Filmmaterial im Verlauf der Jahre geringer und sinkt von über achtzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten im Jahr 1995, auf etwa vierzig Prozent im Untersuchungsjahr 2003, was auch hier eine gewisse Experimentierfreudigkeit bezeugt. Indizierungen finden wir bei dieser Sendergruppe nur 2003.

Bei den privaten Sendeanstalten nimmt in der Zeit von 1995 bis 1999 die Anzahl der Sendungen, in denen originale Tonaufnahmen in Verbindung mit originalem Filmmaterial gezeigt werden sowie jene, die originale Tonaufnahmen allein stehend nutzen, mit der Zunahme des Gesamtumfanges von Geschichtssendungen prozentual zu. Bei allen in diesem Zeitraum aufgenommenen Sendungen erscheinen die Tonaufnahmen indiziert.

Resümierend heißt das, dass die originalen Tonaufnahmen in dem untersuchten Zeitraum bei den einzelnen Sendern zum festen Bestand von Geschichtssendungen gehören und hier vorwiegend in Verbindung mit originalem Filmmaterial erscheinen. Die Indizierung des gezeigten Materials erfolgt dabei in eher geringem Umfang, ausgenommen von einer solchen Einschätzung sind nur die Sendergruppen von ARD und ZDF sowie die privaten Sendeanstalten, mit einer insgesamt aber sehr geringen Anzahl ausgestrahlter Geschichtssendungen. Am weitesten verbreitet scheint die Umsetzung fremdsprachiger Sequenzen durch ein deutsches Voice-over aus dem Off zu sein.

Von allen Sendern werden weiterhin auf der Tonebene Geräusche als Gestaltungselement von Geschichtssendungen verwendet. Zusammenfassend lässt sich zu diesem filmischen Gestaltungselement aber sagen, dass *Geräusche* kaum in Erscheinung treten. Eine gewisse Dominanz als Mittel der Gestaltung erreicht die Verwendung von Geräuschen nur bei den privaten Sendeanstalten in fast siebenzig Prozent aller Sendungen. Auf dieser Ebene der Gestaltung des Tones spricht das für einen innovativen Umgang mit dem Genre, der sich teilweise außerhalb eines konventionellen Formenrepertoires bewegt. Hier deutet sich ebenfalls eine Genreentwicklung an, die weiter verfolgt werden kann.

Die Verwendung von Musik zählt zu den klassischen ästhetischen Gestaltungselementen des Films und also auch von Geschichtssendungen im Fernsehen. Grundlegend ist die Codierungsfunktion der Musik für den Spielfilm: Indem visuelle Sequenzen durch Musik begleitet/unterlegt werden, ergibt sich immer eine doppelte sensorische Wahrnehmung, die inzwischen zwar durch Konventionalisierung weitgehend eingeschliffen ist, gerade deshalb aber Spannung, Angst, Freude oder andere grundlegende Affekte und Emotionen im Film so deutlich codiert, dass ihr Fehlen zur Irritation führen kann. Auch das Genre des Dokumentarischen setzt auf diese synästhetischen Effekte beim Zuschauer, die durch das Einspielen von Musik erreicht werden, nämlich genau dann, wenn sich visuelle und akustische Wahrnehmungen gegenseitig – in Harmonie oder Dissonanz – bestätigen.⁹⁰ Andererseits kann bekanntlich auch das Fehlen von Musik (das aber das Wissen um dieses Fehlen voraussetzt) oder auch ihre konträre Verwendung, die eine sich gegenseitig bestätigende sinnliche Wahrnehmung stört, ganz bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt werden und zu einer großen Bandbreite von gestalterischen Variationen führen.

Wie Tabelle 72 zeigt, ist diese grundlegende Funktion der Musik zwar auch bei den historischen Sendungen gegeben, aber sie spielt keine wirklich bedeutende Rolle. Wenn Musik vorkommt, dann ist dies bei allen Sendern in deut-

90 Der Hirnforscher Wolf Singer (2004) geht davon aus, dass Wahrnehmungen besonders große Überzeugungskraft haben, wenn sie durch andere Sinnesmodalitäten vergewissert werden können.

Tabelle 72: Tonebene/Musik und Stille

Prozentualer Sendezeitanteil der qualitativ codierten Sendungen auf Basis der Gesamt-sendeminuten*, Mehrfachcodierungen möglich

	Gesamt	1995	1999	2003
ARD/ZDF	1.095**	185	610	300
keine Musik	2,5	–	7,4	–
Live-Musik	24,3	73,0	–	–
Konserve	92,5	100,0	92,6	85,0
konträre Verwendung	6,6	–	19,7	–
stützende Verwendung	90,1	100,0	85,2	85,0
dramatisch	45,8	27,0	80,3	30,0
leicht und unterhaltend	77,0	73,0	73,0	85,0
Stille	9,0	–	27,0	–
Dritte	3.777	1.355	1.405	1.017
keine Musik	13,6	–	20,3	20,5
Live-Musik	13,8	–	41,3	–
Konserve	82,8	96,7	72,2	79,6
konträre Verwendung	1,1	3,3	–	–
stützende Verwendung	83,6	100,0	71,2	79,6
dramatisch	52,7	70,1	49,1	38,8
leicht und unterhaltend	60,5	96,7	55,2	29,5
Stille	7,5	16,2	6,4	–
3sat/ARTE	1.870	420	800	650
keine Musik	23,4	35,7	23,1	11,5
Live-Musik	10,4	–	31,3	–
Konserve	71,1	64,3	60,6	88,4
stützende Verwendung	77,4	64,3	72,5	95,3
dramatisch	46,5	64,3	47,5	27,7
leicht und unterhaltend	50,9	36,9	54,4	61,5
Stille	7,7	–	23,1	–
Private	750	130	560	60
keine Musik	33,3	–	–	100,0
Live-Musik	9,0	26,9	–	–
Konserve	66,7	100,0	100,0	–
stützende Verwendung	65,5	100,0	96,4	–
dramatisch	54,1	73,1	89,3	–
leicht und unterhaltend	51,8	100,0	55,4	–
Stille	3,8	11,5	–	–

* an 100 fehlend: das Merkmal ist nicht ausgeprägt (Musik, konträr/stützend, dramatisch/leicht, Stille)

** Senderbasis der codierten Sendeminuten

lich überwiegendem Maße Musik aus der „Konserve“, die, in einer den Film stützenden, seine Aussage interpretierenden Weise verwendet wird. Eine konträre Verwendung von Musik ist bei allen Sendeanstalten eher selten zu finden. Ein sehr ausgewogenes Bild zeigt sich dabei zwischen den dramatischen und unterhaltenden Musikformen, sie können bei allen Sendern, mit einem leichten Überhang zur unterhaltenden Musik, beobachtet werden. Ausgenommen davon

sind nur die privaten Sender – hier ist eine leichte Dominanz der dramatischen Musik zu verzeichnen.

Auch Stille als Gestaltungselement ist bei allen Sendeanstalten, wenn auch marginal, als ästhetischer Baustein der Geschichtssendung zu beobachten: Bei Sendungen von ARD und ZDF in neun Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten mit historischen Inhalten, bei 3sat und ARTE sowie den dritten Programmen zwischen sieben und acht Prozent, bei den privaten Sendeanstalten etwa drei Prozent. Das heißt, wir können für den Untersuchungszeitraum der zehn Jahre feststellen, dass Musik nicht nur ein klassisches Gestaltungsmittel innerhalb von Geschichtssendungen darstellt, sondern nach wie vor zu einem festen Formenelement des Genres bei allen Sendern gehört. In den meisten Fällen bedeutet das, dass in Geschichtssendungen Musik vom Band zu hören ist, die in der Regel eine den Film konventionell untermalende, stützende und interpretierende Funktion hat, wobei die unterhaltenden Musikformen leicht dominieren. Neben der Musik als Gestaltungsmittel wird offensichtlich auch ganz bewusst auf Musik verzichtet, immerhin in einem großen Teil aller Fälle.

5.2.2 Zusammenfassung

Die Auswertung der ästhetischen Feinanalyse ergibt zusammenfassend, dass zu den *dominanten bis häufig erscheinenden* Gestaltungselementen der Geschichtssendungen, also zum klassischen und festen Repertoire, die folgenden Gestaltungselemente gehören:

1. *Zeitzeugen bestimmen das Genremuster; eine historische Sendung ohne Zeitzeugen kommt nur selten vor.* In siebzig bis neunzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten im Bereich der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten sind die historischen Sendungen durch die tragende Rolle von Zeitzeugen geprägt. An diesem Muster ändert auch nichts, dass bei den Privaten Zeitzeugen etwas seltener vorkommen. Die Zeitzeugen beglaubigen mit ihrer Person die *Wahrheit* eines bestimmten historischen Geschehens, stehen für ein „So ist es gewesen!“, und damit für ein Authentizitätsversprechen der Visualisierung von Geschichte, die offensichtlich das Interesse der Macher ebenso zu binden vermag wie das der Zuschauer. Darüber hinaus agieren Zeitzeugen als Teil von Personalisierungs- und Emotionalisierungsstrategien, sie sind die zentralen Figuren der visuellen (Re-) Inszenierung von historischen Ereignissen, und schließlich sind Zeitzeugen offensichtlich ein dominantes und probates Mittel der dramatischen Darstellung. Der Zeitzeuge kann von einem historischen Geschehen nicht nur berichten, sondern dabei – zumindest bei seinem Bericht und den Mühen des Erinnerns – selbst auch gezeigt werden. Er wird so für den Filmemacher zu einem „Bild“, das er dem Zuschauer anbieten kann, um vergangene,

bildlose Geschichte im Fernsehen sichtbar und erlebbar zu machen. Aus diesem Grund treten die Zeitzeugen, wie diese Studie zeigt, auch fast ausschließlich im *On* auf. Das heißt, sie werden in Bild und Ton für den Zuschauer hautnah in Szene gesetzt und berichten in dieser medial hergestellten „Nähe“ quasi intim von ihrem Erleben. Geschichte wird so zur persönlich erzählten Geschichte.

Von den privaten Sendeanstalten sowie der Sendergruppe 3sat und ARTE wird das Zeitzeugeninterview, in dem der Zeuge als befragter Zeuge zu Wort kommt, für die Präsentation bevorzugt. Dem Interview im Fernsehen sind durch die Interaktionen und diskursiven Spannungen zwischen Fragendem und Befragten immer auch unterhaltende Aspekte gemein, die an Elemente der Talkshow erinnern. Der Zeitzeuge muss dem Zuschauer, vertreten durch einen Interviewer, der für ihn die Fragen stellt, Rede und Antwort stehen. Grundsätzlich aber vermindert der von den Zeitzeugen dargelegte subjektive Eindruck des Geschehens, die sehr persönliche Erinnerung, nicht nur die Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Gezeigten, sondern dieser Eindruck bietet zusätzlich vielfältige Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer. Persönlich und damit authentisch – und mit der ganzen suggestiven Kraft der visuellen Präsenz – wird der Zeitzeuge in Bild und Ton dem empathischen Zuschauer vorgeführt. In den meisten aller analysierten Fälle erscheint er in einer individuellen Umgebung, das heißt, einer sehr persönlichen und privaten Atmosphäre, was ganz deutlich im Kontext der Strategien der Personalisierung und Emotionalisierung zu beurteilen ist. An Bedeutung gewonnen hat auch die Präsentation des Zeitzeugens vor einem schwarz-weißen, vereinheitlichten Hintergrund, wie sie in der ARD und dem ZDF dominant zu finden ist. Das suggeriert dem Zuschauer einen Raum von Distanz und Neutralität, der aber nur medial der Raum des Zeitzeugen ist. Manche dieser Inszenierungen erinnern an eine Laborsituation, womit in unserer Kultur Prüfung und Objektivität codiert ist.

Aus der geschichtswissenschaftlichen Diskussion um die Logik, methodisch mit Zeitzeugen als „Quelle“ historischer Zeugenschaft umzugehen, ist die Problematik hinreichend bekannt, die mit der Trias von Erinnerungssituation, Äußerungssituation und Interaktionssituation für den Zeugen und seine Zeugenschaft verbunden sind. Andererseits bedarf das Fernsehen der Visualisierung. Von Interesse ist deshalb die Entwicklung, die wir bei 3sat und ARTE beobachten. Hier nimmt die Anzahl der Sendungen, in denen Zeitzeugen präsentiert werden, im untersuchten Zeitraum deutlich ab. Auch bei der Sendergruppe von ARD und ZDF ist im Untersuchungszeitraum tendenziell eine leichte Abnahme dieses Gestaltungselementes zu verzeichnen. Das kann ein Hinweis darauf sein, dass man innerhalb dieser Sendergruppen versucht, sich von der medialen Leichtigkeit im Umgang mit Zeitzeugen zu entfernen und sich eher auf die Suche nach alternativen Gestaltungsmög-

lichkeiten begibt. Wie auch immer diese Suche weitergeht, es muss zur professionellen Ethik der Geschichtsdarstellungen im Fernsehen gehören, Zeitzeugen, wenn man sie zu Wort kommen lässt und ins Bild setzt, auch in einen verstehbaren lebensgeschichtlichen Kontext zu stellen, so dass es dem Zuschauer möglich ist, die Subjektivität der Zeitzeugenschaft zu transzendieren, wenn er das will.

Diese Forderung ist leicht nachzuvollziehen – problematisch ist nämlich in diesem Zusammenhang ein bestimmter Aspekt der Präsentation von Zeitzeugen: Die gleichrangig vorgeführte Opfer- und Täterperspektive. Wenn dem Zuschauer hier kein verstehbarer Kontext angeboten wird, wird Aufklärung unmöglich. Die Studie hat gezeigt, dass bei ARD und ZDF und den privaten Sendeanstalten die Perspektive der Täter häufiger vorkommt als die der Opfer, bei 3sat und ARTE sowie den dritten Programmen dagegen die Perspektive der Opfer. Diese unterschiedlichen Perspektiven sind die Perspektiven der Geschichte, die dann in Wort und Bild bezeugt wird. Und diesen unterschiedlichen Perspektiven entsprechen auch verschiedene Dramaturgien, die die gesamte Präsentation bestimmen. Das muss der Zuschauer durchschauen (können), um einen kritischen, aufgeklärten Blick auf Geschichte zu gewinnen. Das gilt auch angesichts des „Quotenarguments“. Kritisch muss schließlich beurteilt werden, dass nun von der ersten in die zweite Generation der Zeitzeugen vorgerückt wird. Die Probleme verdoppeln sich dann nicht nur, sie haben auch immer weniger mit historischer Zeugenschaft zu tun.

2. *Der Kommentator ist ausnahmslos über den gesamten Untersuchungszeitraum, in sechzig bis zu neunzig Prozent der Sendeminuten aller analysierten Geschichtssendungen, ein dominantes Gestaltungselement.* Das heißt, der Kommentator ist nicht zu übersehen und zu überhören: Wenn Geschichte präsentiert wird, dann wird sie ganz wesentlich durch die Perspektivierung des Kommentators erfahrbar und verstehbar. Es gehört bei der Vermittlung historischen Wissens nach wie vor zu der üblichen genrespezifischen Praxis, einen Kommentator als Leitfigur zu etablieren. Leichte Abweichungen von diesem Gesamtbild deuten sich lediglich im letzten Jahr des Untersuchungszeitraumes 2003 an, was in Einzelfällen offenbar ein Hinweis darauf ist, dass einige Sendergruppen (3sat/ARTE) nicht sklavisch am klassischen Formenrepertoire festhalten.

In der Regel wird das historische Geschehen männlich kommentiert, durch eine Stimme, die – aus dem Off dozierend und in einer allwissenden Rolle – das Geschehen erläutert. Das große Gewicht, das dem Kommentator innerhalb der Geschichtssendung zukommt, wird in der Regel durch das klassische Stilmittel der professionellen Sprecherrolle abgesichert. Im Formenrepertoire der Geschichtssendungen im Fernsehen erhält so, durch die zentrale Rolle des Kommentators, Sprache ein gewisses Übergewicht vor

der Visualität, vor dem Bild. Geschichte wird eben erzählt, Bilder haben in diesem Kontext dann oft einen bloß illustrativen Charakter. Im Genreschema scheint sich hier noch keine Alternative zu entwickeln, man kann sich aber – nach neuesten Beispielen außerhalb des hier untersuchten Samples – vorstellen, dass zum Beispiel durch eine digital simulierte und aktiv ausgestaltete Miterlebensperspektive des Zuschauers diese Leitfunktion des Kommentators irgendwann partiell ersetzt wird.

3. *Auch die Musik gehört zu einem Gestaltungselement, das in den meisten Geschichtssendungen prominent ist.* Als ein klassisches Formenelement des Films ist Musik und musikalische Begleitung des Bildes Teil unserer konventionalisierten Wahrnehmung audiovisueller Medien. Bei den untersuchten Geschichtssendungen spielt vor allem die Emotionalisierung der Wahrnehmung eine Rolle beim Einsatz von Musik. Die Programmverantwortlichen setzen hier offensichtlich im Rahmen filmästhetischer Konventionen auf die synästhetischen Effekte, damit die sinnlichen Wahrnehmungen auf verschiedenen Ebenen (visuell-akustisch) erfolgen und dadurch intensiver und nachhaltiger wirken. So können wir beobachten, dass bei allen Sendern ganz deutlich das Abspielen solcher Musik überwiegt, die eine den Film und seine intendierte „Botschaft“ unterstützende Funktion übernimmt. Das Spektrum reicht dabei von dramatisch bis unterhaltend, mit einer leichten Dominanz der unterhaltenden Musik. Manchmal – bei 3sat und ARTE – wird auch mit ästhetischen Irritationen gearbeitet, indem Musik gerade dann fehlt, wenn man sie konventionsgemäß erwartet.
4. *Die originalen Filmaufnahmen sowie die Wochenschauen sind als Gestaltungselemente und Bauelemente einer Geschichtssendung regelmäßig im Gebrauch, sie gehören ebenfalls zum Kern des Gattungsschemas.* Um das originale Bildmaterial herum entwickeln die Redakteure, die Dramaturgen und Regisseure oft erst die Idee für eine Sendung. So stellt dieses Material nicht nur ein Visualisierungsangebot dar, das dem Zuschauer präsentiert werden kann, sondern bildet oftmals den Ausgangspunkt und Ansatzpunkt für den Inhalt und die Ästhetik der gesamten geschichtlichen Dokumentation. Innerhalb der Traditionen und Konventionen des Genres steht die schwarz-weiße Originalaufnahme für die historische Markierung des Gezeigten, das heißt, der Schwarz-Weiß-Modus steht hier gleichsam auch für die historische Wahrheit des gezeigten Bildes und kann auch als Authentifizierungsstrategie und gleichsam als ein Festhalten am klassischen Formenkanon bewertet werden. Problematisch erscheint, dass die Indizierung des verwendeten Bildmaterials, trotz seiner großen Bedeutung, bei den einzelnen Sendern nicht regelmäßig und fest etabliert ist.

Zwar findet man bei ARD und ZDF in fast vierzig Prozent aller Fälle schon entsprechende Quellenhinweise und Erläuterungen, was ausdrücklich sehr positiv bewertet wird. Denn die Indizierung ist eines der Kern-

stücke medialer Aufklärung und Emanzipation, weil die Indizierung des gezeigten historischen Bildmaterials die historische Geschichtssendung erst für den Zuschauer transparent macht und ihm ermöglicht, an der Konstruktion des offerierten Geschichtsentwurfs gewissermaßen in Co-Autorschaft mitzuwirken. Wird versäumt, wie eben immer noch in den meisten Fällen zu beobachten ist, den Zuschauer über den jeweiligen Entstehungszusammenhang aufzuklären, in dem das originale Bild produziert worden ist, dann fehlt ihm auch die Einsicht in die Begründung der Perspektive des gezeigten Bildmaterials, was allein ihm die Möglichkeit einräumen würde, das Bild als Dokument und historisches Quellenmaterial angemessen beurteilen und verstehen zu können. Ohne diese Informationen stellen die originalen Bilder für den Zuschauer oft nur eine Art Bebilderung des Erzählten dar und erhalten einen bloß illustrativen Charakter. In ähnlicher Weise wird mit den *originalen Tonaufnahmen* verfahren, auch sie werden in den meisten Fällen nicht indiziert, obwohl sie eine wichtige Strategie zur Authentifizierung des gezeigten Bildes darstellen.

5. *Dokumente, Quellen, Archivmaterialien und die graphischen Einblendungen sind allfällige Bausteine der Geschichtssendung im Fernsehen, auch wenn sie nicht zu den hinreichenden Bedingungen des Genres gehören.* Erwartungsgemäß gehören sie zum Repertoire, sie verbinden den Formenkanon der Fernsehsendungen mit den Traditionen der Buchkultur. Dokumente, Quellen und Archivmaterialien bezeugen die Authentizität des Gezeigten und stehen damit für ein anspruchsvolles und wissenschaftliches Profil der Sendung. Die graphischen Einblendungen sind vor allem in ihrer Funktion der ergänzenden und verstehensorientierten visuellen Vereinfachung zu sehen, sie transportieren aber auch Momente der Boulevardisierung. Auf diesem Gebiet des Genreschemas scheinen sich nach den Ergebnissen dieser Studie aber langsam neue Präsentationsideen durchzusetzen, die stärker auf Rekonstruktion setzen als auf das historische Dokument.

Eine deutliche Zunahme der graphischen Einblendung ist bei den privaten Sendern zu beobachten, damit deutet sich hier und auf dieser Ebene auch ein gewisser Trend zum Infotainment an, den es anhand der anderen Kriterien von Infotainmentstrategien zu überprüfen gilt.

6. *Der Originalschauplatz ist als Ort des Geschehens und Möglichkeit der Visualisierung aus den analysierten Geschichtssendungen nicht wegzudenken, er gehört zum klassischen Repertoire des Genres und seiner Visualisierungsstrategien.* Es ist allerdings zu vermuten, dass der visuelle Wert immer wieder gezeigter Orte abnimmt, dass es also immer schwieriger wird, Orte als Orte der Geschichte und nicht als Orte des Zeigens von Geschichte im Fernsehen wahrnehmbar zu machen. Vermutlich ist das die Ursache dafür, dass in der vorliegenden Studie dieses Stilmittel leicht an Bedeutung verliert. Dennoch bleibt festzustellen, dass der Originalschau-

platz aus den Geschichtssendungen nicht wegzudenken ist und z. B. 2003 in immerhin noch etwa fünfzig bis siebzig Prozent der ausgestrahlten Sendeminuten eine Rolle als ästhetisches Medium der Geschichtssendung spielt.

Die hier aufgezählten sechs Gestaltungselemente sind für den untersuchten Zeitraum der Jahre 1995 bis 2003 dominant innerhalb des Formenkanons des dokumentarischen Genres und in fast jeder Geschichtssendung zu finden. Notwendige Kernstücke der Präsentation von Geschichte im Fernsehen sind weiterhin zweifellos das *originale Bildmaterial* und der *Zeitzeuge*, während die anderen hier aufgelisteten Elemente hinreichende Gattungsmerkmale sind. Beide Bauelemente des Genres stellen nicht nur für den Filmemacher ein Visualisierungsangebot dar, das er als Ausgangs- und Ansatzpunkt seiner Gestaltung verwendet, sondern sie stehen darüber hinaus für die Authentizität des gezeigten Geschehens, was einer konventionalisierten Zuschauererwartung entspricht und den Zuschauer an das Genre bindet.

Weitere Gestaltungselemente, denen wir im untersuchten Zeitraum mit einer gewissen Kontinuität, das heißt in etwa zehn bis dreißig Prozent aller analysierten Sendungen, nicht aber häufig oder gar dominant begegnen, sind:

1. *Können auf der Ebene der dramaturgischen Mittel die szenischen Rekonstruktionen sowie die fiktionalen Anteile auf die Tendenz einer Annäherung von dokumentarischem und fiktionalem Genre hinweisen, dann zeigt sich, dass es vor allem die öffentlich-rechtlichen Sendeangebote sind, die fiktionalen und nicht-fiktionalen Genrelemente in den Geschichtssendungen innerhalb der Mischformen verknüpfen.* Dafür stehen in diesem Senderbereich beispielsweise die so genannten Doku-Dramen des Filmemachers Heinrich Breloer. Breloers Arbeiten machen exemplarisch die Konstruktivität des historischen Zeigens und Inszenierens im Fernsehen für den Zuschauer transparent. Die privaten Sendeanstalten sind hier eher zurückhaltend, was vielleicht an den hohen Kosten liegt, die mit solchen Mischformen und Fiktionalisierungen verbunden sind. Sehr viel offener zeigen sich 3sat und ARTE, aber auch die privaten Sendeanstalten dabei, Animationen zur Geschichtsdarstellung zu nutzen. Vor allem digitale Animationen sind eine neue technische Möglichkeit der Präsentation und können in Zukunft in den Kernbestand des Genreschemas hineinwachsen. Jedenfalls sind einige Sendergruppen in dieser Hinsicht durchaus experimentierfreudig. Digitale Animationen können schon bald zu den *sonstigen Formen der Veranschaulichung* gehören, die weiterhin als traditionelle Gestaltungselemente bei allen Sendeanstalten zu finden sind.
2. *Der Experte ist als Element und Baustein des Schemas der Geschichtssendungen insgesamt etwas „auf dem Rückzug“, auch wenn er weiterhin systematisch in fast allen Geschichtssendungen vorkommt.* Seine primäre (didaktische) Funktion, das visuell vorgeführte historische Geschehen (wis-

senschaftlich) einzuordnen und zu deuten, wird auch in Zukunft kaum ersetzbar sein. Dort, wo Experten sogar zu dominanten Gestaltungselementen einer Geschichtssendung werden, wird vermutlich die Aura des „richtigen“ Expertengestus in Anspruch genommen, um Geschichte kohärent zu machen. Unter bestimmten Bedingungen kann ein Publikum die dadurch ermöglichte Eindeutigkeit der geschichtlichen Perspektive besonders akzeptieren oder – gerade umgekehrt – bei der Präsentation unterschiedlicher Expertenmeinungen die Last des eigenen Gedankens schätzen. Interessant ist dabei, dass teilweise Interviewsituationen mit Experten inszeniert werden, so dass Expertenmeinungen deutlicher auf die spezifische Äußerungssituation relativiert werden können. Vorherrschend ist aber der Experte als souveräner Interpret von Geschichte. Sein Auftreten kann insgesamt zu einem festen Bestandteil der Geschichtssendung gezählt werden, er verkoppelt Genremuster mit konventionalisierten Zuschauererwartungen.

Der *Moderator*, der mit seinem Erscheinen das von ihm präsentierte Geschehen beglaubigt, sowie der *Interviewer*, der als Fragender die Perspektive des Publikums vertritt, verlieren insgesamt betrachtet innerhalb des Untersuchungszeitraumes als Elemente von Personalisierungsstrategien an Gewicht und sind in der Regel eher selten in den Geschichtssendungen zu finden. Anzunehmen ist, dass sie durch andere Elemente, wie beispielsweise den dominanten Kommentator oder die Dominanz des Zeitzeugens und seines Erlebnisberichtes ersetzt werden. Etwas häufiger noch treten sie bei den privaten Sendern auf, was ganz sicher dem unterhaltenden Wert geschuldet ist, den sie als Elemente der Gestaltung mit sich bringen.

3. *Digitale visuelle Effekte auf der Bildebene – als einer neuen ästhetischen Gestaltungsmöglichkeit – sind alles in allem betrachtet, trotz ihres großen gestalterischen Potenzials, noch eher marginal vertreten.* Am häufigsten werden sie in den Geschichtssendungen der privaten Sendeanstalten genutzt. Aber auch hier können sie innerhalb des untersuchten Zeitfensters kaum an Bedeutung gewinnen. Das kann darauf hindeuten, dass solche visuellen Effekte für das Publikum der Geschichtssendungen noch zu ungewohnt und deshalb irritierend sind. In der nachwachsenden Generation, der digitale Welten und ihre Möglichkeiten der Visualisierung schon lange vertraut sind, wird das auf beiden Seiten, auf der Produzentenseite wie auf der Seite der Rezipienten, aber auf andere Akzeptanz stoßen. Hier deuten sich jedenfalls noch neue und innovative Gestaltungselemente des Genres an, deren journalistische Profilierung und Professionalisierung weiterhin beobachtet und in ihrem Wert für historische Ereignisdarstellungen kritisch beurteilt werden muss.

Die *Kameraführung* in den Geschichtssendungen und alle damit zusammenhängenden filmästhetischen Möglichkeiten werden völlig unauffällig genutzt, vorherrschend ist eine hohe Professionalität, avantgardistische Vor-

stellungen und Realisationen gibt es nicht. Interessant ist zu beobachten, dass die privaten Sender mit fast fünfzig Prozent der ausgestrahlten Sendeminuten lange Einstellungen gegenüber kurzen, schnellen Schnitten bevorzugen. Solche Ästhetiken der Inszenierung sind aber nicht systematisch zu bewerten, sondern nach den Ergebnissen der Studie eher als Idiosynkrasie einzelner Kameraleute oder Regisseure zu interpretieren. Überwiegend ist jedenfalls in den historischen Sendungen eine unauffällige Kameraführung zu beobachten, die traditionell das Genre prägt und auch der konventionalisierten Zuschauererwartung entspricht.

4. *Auf der Ebene der Tongestaltung wurde die Originalsprache, die als Gestaltungselement insgesamt nicht sehr häufig vorkommt, bei allen Sendeanstalten vorwiegend durch eine Stimme aus dem Off übersetzt, was einem sehr traditionellen Umgang mit diesem Mittel der Gestaltung entspricht.* Nur die Sender 3sat und ARTE sowie die Sendergruppe ARD und ZDF untertiteln häufiger, offenbar im Bemühen, die Authentizität des zu Hörenden zu bewahren.

Geräusche werden von allen Sendern im gesamten Untersuchungszeitraum als Gestaltungselement auf der Tonebene genutzt, jedoch eher marginal und unspektakulär. Wenn wir die avancierte Verwendung dieses Gestaltungselementes als Moment einer gewissen innovativen Ästhetik der Geschichtssendung im Fernsehen beurteilen, dann sind es hier die wenigen von den privaten Sendeanstalten angebotenen Beispiele, die erwähnenswert sind. Auch das *Aussparen von Musik* wird als Mittel der Gestaltung von allen Sendern eher selten genutzt, ist jedoch insgesamt noch als ästhetisches Stilmittel am häufigsten bei den privaten Sendern sowie bei 3sat und ARTE zu beobachten, was ebenso für eine innovative Gestaltung auf der Tonebene steht und für eine Dynamik des Genres. Ähnliches gilt für *Stille*, die ebenfalls nur sehr selten „zu hören“ ist.

Grundsätzlich lässt sich über das Genre der Geschichtssendung im Fernsehen für den untersuchten Zeitraum sagen, dass sich der überwiegende und größte Teil in den konventionellen Bahnen eines vorgegebenen und traditionellen Formenrepertoires bewegt. Dazu gehören das Auftreten von Zeitzeugen und das Verwenden von originalem Bildmaterial als Kernstücke, die in den meisten Fällen die Ausgangssituation sowie den Ansatzpunkt begründen, aus dem heraus eine Geschichtssendung im Fernsehen entsteht. Des Weiteren gehören zum gängigen Formenkanon des Genres das Einspielen von Musik, der Kommentator, das Zeigen von Dokumenten, Quellen, Archivmaterialien und graphischen Einblendungen sowie der gezeigte Originalschauplatz als Elemente der Gestaltung von visualisierter Geschichte.

Neben diesen Grundfesten des Genres, dem Kern des Gattungsmusters, zeigen sich bei allen Sendern leichte innovative Tendenzen in der ästhetischen

Gestaltung sowie eine gewisse Experimentierfreudigkeit, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Gewichtungen. Deutlich, da im Untersuchungszeitraum am häufigsten zu beobachten, stehen die privaten Sendeanstalten sowie 3sat und ARTE für einen innovativen Umgang mit den einzelnen Elementen der Gestaltung.

Die Sendergruppe 3sat und ARTE zeigt sich an den Stellen für Innovationen des Genres offen, wo diese dazu dienen, das gängige Senderprofil sowie das jeweils adressierte Publikum in seinem (weit gefassten) Kulturanspruch zu bestätigen. Von größtem Interesse sind hier die Wissenschaftlichkeit und Authentizität des Gezeigten sowie eine „flexible“ Genrestabilität. Man setzt ganz bewusst auf das Genremuster des Dokumentarischen und hält, in Abgrenzung zu den Tendenzen der Vermischung non-fiktionaler und fiktionaler Präsentationsformen, die hier nur in ganz geringer Anzahl zu finden sind, an dem tradierten klassischen Formenrepertoire fest. In Konsequenz dieser traditionsbewussten Grundhaltung gegenüber dem Genremuster und seiner visuellen Logik wird das in den einzelnen Sendungen verwendete Bild- und Tonmaterial im Verlauf der Jahre zunehmend indiziert, damit der Zuschauer die Möglichkeit hat, das gezeigte Material auch als Dokument und historische Quelle, das heißt, als immer zu relativierenden Baustein der Geschichte rezipieren zu können. Hier dienen die Experten auch vorwiegend einer Art wissenschaftlichen Profilierung der Geschichtssendungen, was bei den beiden Kulturkanälen, im Gegensatz zu allen anderen öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, am häufigsten daran zu beobachten ist, dass unterschiedliche Expertenmeinungen präsentiert werden. Zu den innovativen Elementen, die hier verwendet werden, gehören die Animationen, das Aussparen von Musik sowie auch die Vernachlässigung so klassischer Formenelemente wie das Verwenden eines Kommentators oder von Dokumenten, Quellen und Archivmaterialien – alles in allem eine Adressierung, die im Hinblick auf das hier bevorzugte bildungsorientierte Profil der Geschichtssendung auch ein bestimmtes Zuschauerklintel voraussetzt.

Die privaten Sender zeigen sich ästhetischen Innovationen gegenüber nach allen Seiten hin offen, offener jedenfalls als die Hauptprogramme von ARD und ZDF. Vornehmliches Ziel scheint hier allerdings zu sein, das Publikum an das Genre der Geschichtssendungen erst zu binden, das heißt, hier ist zu beobachten, dass ästhetische Stilmittel des Genremusters bedürfnisorientiert modernisiert werden. Die Präsentation der Zeitzeugen erfolgt zum Beispiel im Sinne eines „Pro“ und „Kontra“, Variationen der Perspektive der Opfer und Täter entstehen, indem Genremuster von Schemata der Unterhaltungskultur adaptiert werden. Bei der Präsentation der Zeitzeugen und Experten wird zum Beispiel vorwiegend die Interviewsituation genutzt, denn Interviewsituationen sind wegen ihres Gesprächscharakters eher im Muster der Talkshow zu rezipieren als die En-face-Expertenäußerung. Deutlich am innovativsten zeigen

sich diese Sender beim Umgang mit den einzelnen Gestaltungselementen auf der Bild- und Tonebene, aber auch bei der Vermischung von fiktionalen und non-fiktionalen Sendeanteilen, demnach insgesamt bei der Verwendung neuerer gestalterischer Mittel. Dieses Bild muss jedoch ganz deutlich dadurch relativiert werden, dass es sich bei dem hier vorgefundenen und untersuchten Material um eine sehr geringe Anzahl von Geschichtssendungen handelt, die nicht nur im Gesamtprogramm dieser Sender einen verschwindend geringen Anteil einnehmen, sondern auch in ihrer Experimentierfreudigkeit vor allem (vermutlich) für die Handschrift einzelner Autoren stehen. Wenn die privaten Anbieter auf diesem Niveau aber die Sendungen zur Geschichte ausbauen und gar mit den öffentlich-rechtlichen Anbietern quantitativ gleichziehen würden, könnte dieses Potenzial die Darstellung von Geschichte im Fernsehen nachhaltig bereichern.

Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten ARD und ZDF sowie die dritten Programme stellen insgesamt betrachtet den größten Anteil ausgestrahlter Geschichtssendungen im Gesamtprogramm aller Fernsehanbieter. Ohne die öffentlich-rechtlichen Programme fände Geschichte im Fernsehen eigentlich nicht statt. Sie zeichnen sich, wie wir beobachten können, im Hinblick auf Innovationen des Genres besonders bei der Verknüpfung fiktionaler und non-fiktionaler Genreelemente in den Geschichtssendungen aus. Hier haben die Öffentlich-Rechtlichen eine lange Tradition zu verteidigen, weil sie dieses Genre eigentlich erst entwickelt und begründet haben. Ganz bewusst stellt man sich innerhalb dieser Sendergruppe gegen die oft geäußerte Kritik, die Präsentation des gezeigten historischen Geschehens sei nicht transparent genug, ARD und ZDF sind im untersuchten Zeitraum von allen Sendern diejenigen, die das gezeigte Bild- und Tonmaterial am häufigsten indizieren. Deutlich zu beobachten sind in dieser Sendergruppe Strategien der Personalisierung und Emotionalisierung durch eine möglichst authentische Präsentation, bei dieser Sendergruppe treten prozentual betrachtet die meisten Zeitzeugen auf, werden am häufigsten originale Bild- und Tonaufnahmen eingespielt. Eine gewisse Infotainment-Tendenz sowie eine inzwischen auch am imaginierten (oder konkret erforschten) Zuschauer orientierte Präsentation von Geschichte ist gleichfalls zu beobachten, was zum Beispiel angedeutet wird durch eine leicht dominante Präsentation der Zeitzeugen aus der Opferperspektive.

Ein solcher Befund gibt keine Veranlassung dazu, von einem gestaltungs-ästhetischen Wandel des Genres der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen zu sprechen. Was beobachtet werden kann ist, dass die Grenzen des Genres aufweichen, dass Bausteine und Muster anderer Genres adaptiert sowie fiktionale und non-fiktionale Inszenierungen vermischt werden und so eine leichte mediale Auflösung traditioneller Formsprache des historiographischen Sprechens erfolgt. Neue Gestaltungselemente und kleine Experimente zeigen, dass die Sender und Fernsehmacher aber aktiv nach neuen ästhetischen Aus-

drucksformen suchen. Man kann das als vorsichtige Dynamisierung des Genres bezeichnen. Erst die neuen medialen Möglichkeiten der Digitalisierung, die aber mit wichtigen Beispielen erst nach 2003 realisiert worden sind, bieten das Potenzial für mehr Veränderung.

Einen kritischen Umgang mit dem Bild bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen, der einem kritischen Umgang mit der Quelle in der historiographischen Forschung entspricht, können wir im Prozess der Indizierung des gezeigten Materials am deutlichsten bei den Sendeanstalten ARD und ZDF finden. Paradox ist aber, dass auch im Fernsehen und obwohl wir inzwischen in einer „Welt der Bilder“ leben, Geschichtsvermittlung immer noch eigentlich durch das Wort erfolgt. Noch immer wird Geschichte vornehmlich im Modus der Erzählung dargeboten, und Bilder erfüllen hauptsächlich eine illustrative Funktion. Ansätze zu einem anderen Gebrauch des Bildes, das heißt, zu einem ausgewogenen Verhältnis der Bilder und Töne oder gar einer Dominanz des „für sich sprechenden“ Bildes, sind nur vereinzelt und das wieder bei den privaten Sendeanstalten sowie bei den Kulturkanälen 3sat und ARTE zu beobachten.

5.2.3 *Infotainment-Tendenzen*

5.2.3.1 Inferenzstatistische Auswertung

Eine zentrale Fragestellung des Forschungsprojektes ist es zu untersuchen, ob sich die ästhetischen Gestaltungsmittel tatsächlich auf das viel zitierte Edutainment oder auch Infotainment hinbewegen. Zu dieser Frage gehört, ob Vermischungen non-fiktionaler und fiktionaler Formate das Genre zu einem der Unterhaltung machen. Und auch dazu gehört die Frage, ob denn festgestellt werden kann, dass Information zur Geschichte so stark affektiv überformt wird, dass die Funktion der Geschichtssendungen sich grundlegend verändert. Als Merkmale, die auf einen solchen Prozess der affektiven Überformung und einer unter dem Aspekt der Unterhaltung dargebrachten Information hinweisen, sind Strategien der Ästhetisierung, der Dramatisierung, der Personalisierung sowie der Emotionalisierung anzusehen, die im Kontext der Untersuchung auch die verschiedenen Ebenen der ästhetischen Analyse darstellen (vgl. Klein 1998, Schütte 1997, Wittwen 1995).

Um nun die Frage nach zu beobachtenden Infotainment-Tendenzen beantworten zu können, werden die auf der ästhetischen Ebene erhobenen Daten einer inferenzstatistischen Auswertung unterzogen. Dazu werden zunächst so genannte Summenindizes gebildet, die sich aus den jeweiligen Variablen zusammensetzen, die in ihrer Summe die einzelnen Merkmalsebenen der Infotainment-Tendenzen kennzeichnen. Das bedeutet, es werden zunächst Summenindizes für eine in den jeweiligen Geschichtssendungen zu beobachtende

Ästhetisierung, Dramatisierung, Personalisierung und Emotionalisierung gebildet. Des Weiteren wird eine Trennung zwischen der Anzahl der Akteure, dem Merkmal der Emotionalisierung und dem Merkmal der Personalisierung vorgenommen und hierzu jeweils ein Index gebildet, wodurch es möglich wird, sowohl das Vorkommen, die Art und Weise ihres Erscheinens, als auch die Häufigkeit, mit der die einzelnen Personengruppen in den Dokumentationen auftreten, zu analysieren. Nach Bildung aller Indizes werden diese perzentiert, das heißt, in fünf nahezu gleich große Kategorien aufgeteilt. Dabei bedeutet die 1 eine sehr geringe Ausprägung des jeweiligen Index, die 5 eine sehr hohe. Die Werte streuen dazwischen. Diese Methodik erlaubt, die eigentlich skaleninvarianten Indizes miteinander zu vergleichen. Zugleich wird aus allen Einzelindizes auch ein Gesamtindex errechnet, der den hier vorzufindenden Infotainmentanteil aller analysierten Merkmalsebenen (zwischen 1 und 5) angibt.

Die einzelnen Indizes werden einem Mittelwertsvergleich (ANOVA) unterzogen, um so die Entwicklung von Infotainmentanteilen über die Jahre hinweg feststellen zu können. Da der Gesamtmittelwert die durchschnittliche Entwicklung aller Sendungen angibt, werden darüber die Mittelwerte für jede Sendergruppe ausgegeben. Daran ist zu sehen, wie sich Ästhetisierung, Dramatisierung, Personalisierung und Emotionalisierung als Untermengen einer „Infotainmentisierung“ auf die jeweiligen Sender bezogen im Untersuchungszeitraum entwickelt haben.

Tabelle 73: ANOVA der Ästhetisierung*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert ⁹¹	Signifikanz
ARD/ZDF	3,35	2,75	3,73	3,00		
Dritte	3,01	3,72	3,14	2,00		
3sat/ARTE	3,06	3,14	3,43	2,67		
Private	3,67	3,75	3,80	2,00		
Gesamtmittelwert	3,13	3,55	3,41	2,33	10,047	,000
N	153	44	64	45		
Standardabweichung	1,512	1,405	1,540	1,279		

* Ästhetisierungsindex = SUM (v162,v194,v195_1_s,v195_2_1,v204_3_k,v204_4_k,v204_5_s,v204_6_d,v204_7_u), Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

In der Tabelle 73 wird das Merkmal der Ästhetisierung von Geschichtssendungen als ein Hinweis auf hier zu beobachtende Infotainmentstrategien näher untersucht. Dabei werden unter dem Ästhetisierungsindex die folgenden, auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung erhobenen Variablen zusammengefasst: graphische Einblendungen, visuelle Effekte, schnelle Schnitte, lange

91 Auch an dieser Stelle gilt: Ein hoher F-Wert korrespondiert mit einem hohen Signifikanz-Niveau. (Werte um p = 0,000).

Einstellungen, Musik aus der Konserve, Musik in konträrer Verwendung, Musik in stützender Verwendung, dramatische Musik sowie leichte und unterhaltende Musik.

Der hier angegebene Mittelwert zeigt dabei insgesamt betrachtet, mit einem Wert über 3, innerhalb der Rangskala zwischen 1 und 5, eine über dem mittleren Niveau liegende Ausprägung an. Das heißt, man kann alles in allem davon ausgehen, dass die Ästhetisierung von Geschichtssendungen auf etwa mittlerem Niveau zu beobachten ist. Im Verlauf der Jahre sticht dabei jedoch eine ganz eindeutig fallende Tendenz des Ästhetisierungsindex ins Auge. Vergleicht man diesen Befund mit den bisherigen Untersuchungsergebnissen, dann ist klar, dass diese abfallende Tendenz zum einen mit einer Abnahme der Verwendung von graphischen Einblendungen als Gestaltungselement zu begründen ist, vor allem aber mit der deutlichen Verringerung des Einsatzes von visuellen Effekten. Das kann – wie oben schon vermutet – ein Hinweis darauf sein, dass sich dieses den neuen medialen Möglichkeiten geschuldete Gestaltungselement innerhalb des Genres nicht einer nachhaltigen Zustimmung erfreuen konnte.

Im Vergleich der Mittelwerte für die einzelnen Sender zeigen sich für die privaten Sendeanstalten sowie für die Sendergruppe von ARD und ZDF deutlich die höchsten Werte. Dies ist im Zusammenhang mit bestimmten Autoren und ihren ästhetischen Konzepten zu beurteilen. Vor allem bei den wenigen Geschichtssendungen der Privaten stehen diese hohen Werte der Ästhetisierung für spezielle, auch namhaft zu machende Autorenarbeit. Alexander Kluge und seine Reihe *dctp* sowie die Reihe *SPIEGEL TV* mit dem Autor Michael Kloft zeigen sich – jeder für sich – bei der Gestaltung der Sendungen experimentierfreudig und innovativ. Doch auch in der Sendergruppe von ARD und ZDF ist damit die Ästhetik bestimmter Autoren verbunden. Es sind hier die Reihen von Guido Knopp, die einen höheren Wert des Ästhetisierungsindex erzeugen, was auch der Vergleich der errechneten Mittelwerte der einzelnen Sendergruppen im Verlauf der Jahre bestätigt. Zeigen alle anderen Sendeanstalten hier eine Abnahme des Index der Ästhetisierung und bestätigen damit im Einzelnen die schon beschriebene Tendenz, so steigt die Ästhetisierung bei ARD und ZDF im Zeitraum von 1995 bis 1999, mit der signifikanten Zunahme ausgestrahlter Geschichtssendungen im Kontext des Millennium-Booms, stark an, wie das bei allen Sendern zu beobachten ist, fällt dann aber im Jahr 2003 im Gegensatz zu allen anderen Sendergruppen deutlich weniger ab und stellt im Endjahr der Untersuchung mit dem Wert drei den höchsten Ästhetisierungsindex. Dieser jedoch ist noch nicht so hoch wie der Wert bei den privaten Sendeanstalten (= 3,75), den wir im Ausgangsjahr der Untersuchung ermitteln können. Das heißt, der zu beobachtende Einstiegswert der Ästhetisierung bei den Privaten war im Jahr 1995 deutlich höher als der in der Sendergruppe von ARD und ZDF, liegt im Jahr 2003 aber ebenso signifikant unter dem dieser

Sender, die in diesem Jahr dagegen die Ebene der Ästhetisierung dominieren. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Ästhetisierung bei allen Sendern im untersuchten Zeitfenster signifikant schwankt und letztlich abgenommen hat, ausgenommen von einer solchen Einschätzung ist lediglich die Sendergruppe von ARD und ZDF, die eine stetig steigende Tendenz dieses Index aufweist.

Tabelle 74: ANOVA der Dramatisierung*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert	Signifikanz
ARD/ZDF	3,64	2,00	4,00	5,00		
Dritte	2,67	2,55	2,69	2,75		
3sat/ARTE	2,67	2,00	2,60	2,75		
Private	3,33	2,00	3,50	–**		
Gesamtmittelwert	2,89	2,38	3,13	2,92	1,611	,207
N	74	16	32	26		
Standardabweichung	1,381	1,025	1,476	1,412		

* Dramatisierungsindex = SUM (v171_l_s, v172_l_a, v173_son, v174_ani),

Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

** Filmmaterial war auf dieser Ebene nicht zu analysieren

Die Tabelle 74 zeigt die Dramatisierung von Geschichtssendungen in dem untersuchten Zeitfenster 1995 bis 2003 an. Unter dem Dramatisierungsindex sind dabei die folgenden, auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung erhobenen Variablen zusammengefasst: Szenische Rekonstruktionen, fiktionale Anteile, sonstige Formen der Veranschaulichung und Animationen.

Der Durchschnittswert der Dramatisierung über alle Jahre und alle Sender liegt mit 2,89 innerhalb einer Rangskala von 1 bis 5 auf einem mittleren Niveau der Ausprägung. Im Verlauf der Jahre steigt er zunächst im ersten Untersuchungsabschnitt von 1995 bis 1999 mit der Zunahme ausgestrahlter Geschichtssendungen deutlich an, fällt im Jahr 2003 dagegen wieder auf einen Wert ab, der mit 2,92 jedoch immer noch deutlich höher liegt als der Wert des Ausgangsjahres (2,38). Das bedeutet, man kann im Verlauf des Untersuchungszeitraumes eine leicht steigende Tendenz der Dramatisierung von Geschichtssendungen im Fernsehen beobachten, die freilich nicht die Signifikanz aufweist, die im Rahmen der Fragestellung erwartet worden ist.

Ein Vergleich der Gesamtmittelwerte für die einzelnen Sendergruppen zeigt, dass im Bereich der Dramatisierung ganz deutlich ARD und ZDF vor den Privaten dominieren. Das ist sicher ein Effekt, der auf szenische Rekonstruktionen und die starken Fiktionalisierungsanteile bei ARD und ZDF zurückzuführen ist. Das bestätigt auch ein Vergleich der Mittelwerte. So lässt sich 2003 ein mehr als doppelt so hoher Wert der Dramatisierung finden, der mit 5,00 innerhalb dieser Kategorisierung das höchste Niveau angibt. Filme bestimmter Autoren, allen voran Heinrich Breloer, beispielsweise mit seinem

Film „Todesspiel“, aber auch die hier produzierten historischen Dokumentationen von Guido Knopp und Reihen wie „100 Deutsche Jahre“ oder „Sphinx – Geheimnisse der Geschichte“ sind konkret zu nennen – alles Beispiele für Sendungen, in denen die systematische Verwendung von szenischen Rekonstruktionen und fiktionalen Anteilen zu beobachten ist. Bei den Privaten rührt der relativ hohe Wert für Dramatisierung von den Animationen und den sonstigen Formen der Veranschaulichung als Mittel der Gestaltung.

Tabelle 75: ANOVA der Personalisierung*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert	Signifikanz
ARD/ZDF	3,15	4,50	2,73	3,00		
Dritte	3,04	3,34	2,86	2,88		
3sat/ARTE	2,78	3,57	2,79	2,40		
Private	3,13	2,75	3,50	1,00		
Gesamtmittelwert	3,00	3,43	2,92	2,69	3,360	,037
N	153	44	64	45		
Standardabweichung	1,410	1,437	1,395	1,328		

* Personalisierungsindex = SUM (v181,v182,v183,v184),
Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

Die Tabelle 75 gibt Auskunft über die Personalisierung von Geschichtssendungen der einzelnen Sendeanstalten. Unter dem Personalisierungsindex werden die folgenden, auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung konstruierten Variablen zusammengefasst: Das Auftreten von Moderatoren, von Kommentatoren, von Experten und von Zeitzeugen.

Der ermittelte Gesamtdurchschnitt liegt mit 3,00 über dem mittleren Niveau. Das bedeutet, die Personalisierung von Geschichtssendungen ist bei allen Sendern im untersuchten Zeitraum konstant und sicher zu beobachten, jedoch mit einer insgesamt leicht fallenden Tendenz. Dies bestätigt auch der Blick auf die Entwicklung im Bereich der einzelnen Sendergruppen im Zeitraum von 1995 bis 2003. Bei allen Sendern fällt der Wert der Personalisierung in dieser Zeit, wobei ARD und ZDF nicht nur mit 4,50 den deutlich höchsten Ausgangswert stellen, sondern mit 3,00 auch den höchsten Endwert, woraus zu schließen ist, dass hier die Personalisierung von Geschichtssendungen am stärksten ausgeprägt ist.

Die Tabelle 76 gibt Auskunft über das Ausmaß der Emotionalisierung in den Geschichtssendungen. Der Emotionalisierungsindex umfasst dabei die folgenden, auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung erhobenen Variablen: Den Zeitzeugenbericht, die Erlebnisperspektive, die Perspektive der Opfer und die Perspektive der Täter, jene Variablen also, die im Kontext des Auftretens von Zeitzeugen in besonderer Weise für eine spezifisch Emotionen erzeugende Präsentation stehen.

Tabelle 76: ANOVA der Emotionalisierung*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert	Signifikanz
ARD/ZDF	3,00	4,00	2,63	2,75		
Dritte	2,76	2,52	2,86	2,95		
3sat/ARTE	2,70	3,00	2,60	2,57		
Private	2,57	5,00	2,17	–**		
Gesamtmittelwert	2,77	2,83	2,67	2,84	,202	,817
N	113	36	45	32		
Standardabweichung	1,395	1,363	1,462	1,370		

* Emotionalisierungsindex = SUM (v184_11_,v184_12_,v184_13_,v184_14_),

Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

** Filmmaterial war auf dieser Ebene nicht zu analysieren

Der errechnete Gesamtmittelwert der Emotionalisierung der Geschichtssendungen liegt mit 2,77 auf einem knapp über dem mittleren Wert liegenden Niveau. Im Verlauf der Jahre zeigt sich von 1995 bis 1999 eine leicht fallende Tendenz, die jedoch 2003 wieder auf etwa den Wert des Ausgangsjahres ansteigt. Das heißt, dass insgesamt betrachtet eine Kontinuität der Emotionalisierung von Geschichtssendungen auf einem mittleren Niveau der Ausprägung zu beobachten ist.

Der deutlich höchste Gesamtmittelwert im Vergleich der einzelnen Sender zeigt sich mit 3,00 bei ARD und ZDF, der niedrigste bei den privaten Sendeanstalten. Beide Sendergruppen weisen im Ausgangsjahr der Untersuchung mit 4,00 und 5,00 Werte der Emotionalisierung auf, die auf höchstem Niveau liegen, dann aber im Verlauf der zehn Jahre deutlich abfallen, immer noch aber zumindest bei ARD und ZDF auf einem mittleren bis leicht darüber liegenden Niveau. Eine leicht fallende Tendenz der Emotionalisierung ist auch in der Sendergruppe von 3sat und ARTE zu beobachten. Ein solcher Befund erklärt sich mit der leicht sinkenden Verwendung des Zeitzeugen und andererseits auch mit der vor allem 2003 zunehmenden Bedeutung solcher Zeitzeugen, die aus der Beobachter- und nicht mehr aus der Erlebnisperspektive berichten. Diese Entwicklung wiederum ist im Kontext des Nachrückens der Generationen respektive dem Überschreiten der Epochenschwelle zu beurteilen.

Tabelle 77: ANOVA der Anzahl der Akteure*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert	Signifikanz
ARD/ZDF	3,40	4,25	2,82	4,00		
Dritte	3,15	3,00	3,15	3,33		
3sat/ARTE	2,60	3,43	2,21	2,57		
Private	2,43	2,25	2,67	1,00		
Gesamtmittelwert	2,99	3,11	2,80	3,11	,841	,433
N	148	44	60	44		
Standardabweichung	1,443	1,351	1,538	1,401		

* Anzahlindex = SUM (v181_1_a,v182_1_a,v183_1_a,v184_1_a),

Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

Interaktionen von Akteuren vor der Kamera zählen wir zu den Infotainment-Tendenzen, es ist deshalb systematisch sinnvoll, die Anzahl der jeweils auftretenden Akteure zu erheben, wie dies in Tabelle 77 wiedergegeben ist. Der Anzahlsindex setzt sich dabei aus den folgenden Variablen zusammen: Der Anzahl der in den Geschichtssendungen auftretenden Moderatoren, der Anzahl der Kommentatoren, der Anzahl der Experten sowie der Anzahl auftretender Zeitzeugen. 2,99 signalisiert hier ebenfalls einen mittleren Wert. Dieses Bild verändert sich auch im Verlauf der Jahre nicht wesentlich, es lässt sich kontinuierlich über den Zeitraum der zehn Jahre hinweg ein relativ hoher Wert dieses Indikators beobachten.

Im Vergleich der Sender zeigen ARD und ZDF mit 3,40 deutlich den höchsten Gesamtmittelwert dieses Merkmals, was auch im Verlauf weiter zu beobachten ist. Dies ist damit eindeutig die Sendergruppe mit der stärksten Akteurspräsenz in den Geschichtssendungen. Auch bei den Dritten sind relativ viele Akteure präsent. Da hier zahlreiche Wiederholungen aus den Hauptprogrammen laufen, ist das ein Folgeeffekt.

Bei den Sendergruppen 3sat und ARTE sowie den privaten Sendeanstalten ist eine leicht fallende Tendenz dieses Items zu beobachten, das heißt, hier sinkt die Anzahl der in Geschichtssendungen auftretenden Akteure. Ein solcher Befund korrespondiert mit den an anderer Stelle ausgeführten Ergebnissen, dass man innerhalb dieser Sendergruppen nach alternativen Gestaltungsmöglichkeiten sucht und die Personalisierung sich hier eher rückläufig entwickelt.

Tabelle 78: ANOVA des Gesamtinfotainmentindex*

	Gesamt	1995	1999	2003	F-Wert	Signifikanz
ARD/ZDF	3,45	4,50	3,00	3,60		
Dritte	3,15	3,28	3,10	3,04		
3sat/ARTE	2,69	3,43	2,57	2,47		
Private	2,73	2,50	3,00	1,00		
Gesamtmittelwert	3,04	3,34	2,95	2,87	1,436	,241
N	153	44	64	45		
Standardabweichung	1,428	1,328	1,506	1,392		

* Infotainmentindex = SUM (info01,info02,info03,info04,info05),
Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch)

Um nun insgesamt Aussagen über Infotainment-Tendenzen innerhalb der Geschichtssendungen der einzelnen Sender treffen zu können, werden die auf den verschiedenen Merkmalsebenen erhobenen Indizes zusammengefasst. Der Infotainmentindex der Untersuchung setzt sich aus den folgenden Variablen zusammen:

- dem Ästhetisierungsindex,
- dem Dramatisierungsindex,

- dem Personalisierungsindex,
- dem Emotionalisierungsindex und schließlich
- dem Anzahlsindex.

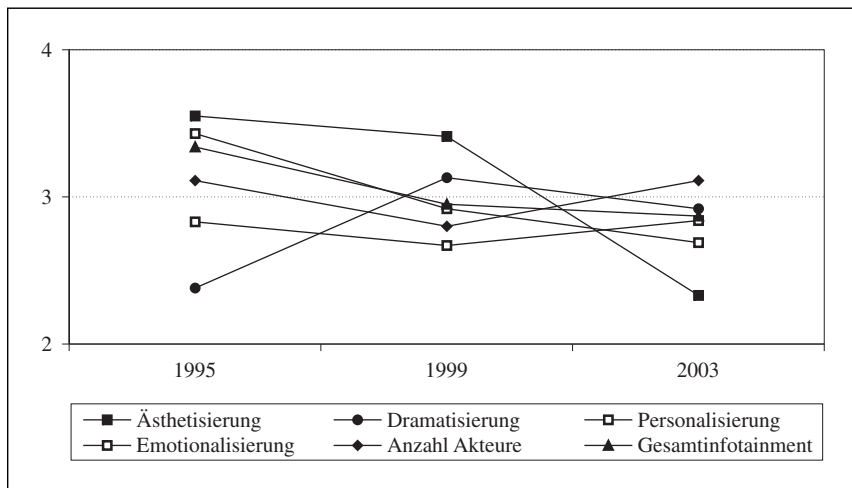
Der hier errechnete Gesamtmittelwert liegt mit 3,04 auf einem relativ hohen Niveau, zeigt jedoch im Verlauf des Untersuchungszeitraumes eine leicht fallende Tendenz der Ausprägung, die sich auch im Vergleich der einzelnen Sender durchgängig bestätigt, jedoch nicht signifikant ist.

Die deutlich höchsten Werte von Infotainment-Tendenzen innerhalb der Geschichtssendungen zeigt die Sendergruppe von ARD und ZDF, und das im gesamten Zeitraum. Ein ähnliches Bild zeigt sich bei den dritten Programmen, wo das Niveau der Ausprägung zwar insgesamt niedriger ist als bei ARD und ZDF, innerhalb der getroffenen Kategorisierung jedoch immer noch einen hohen Wert anzeigt. Weniger ausgeprägt sind Infotainment-Tendenzen, wie es entsprechend der Adressierung des Publikums hier auch zu erwarten war, bei der Sendergruppe von 3sat und ARTE. Eine ebenfalls niedrige Ausprägung einer „Infotainisierung“ zeigt sich bei den privaten Sendeanstalten, was in diesem privatwirtschaftlichen Bereich des Fernsehens etwas überrascht. Wie repräsentativ dieses Ergebnis allerdings ist, kann innerhalb dieses Projektes angesichts der geringen Fallzahlen bei den Privaten nicht seriös beantwortet werden.

Es sei an dieser Stelle nochmals darauf verwiesen, dass bei ARD und ZDF das Genre quantitativ und qualitativ auf sehr hohem Niveau etabliert ist, dass Geschichtssendungen bei den privaten Sendeanstalten dagegen im Rahmen des Gesamtprogramms einen verschwindend kleinen Anteil ausmachen. Das bedeutet, dass für die Programmacher dieser Sender Geschichtssendungen weniger Relevanz haben als dies vergleichsweise für das dokumentarische Genre bei ARD und ZDF gilt. Hier bei den Öffentlich-Rechtlichen nehmen Geschichtssendungen einen viel größeren Raum ein und haben ein größeres Gewicht. Das heißt, die ermittelten Ergebnisse sind immer im Kontext und der Relation zu diesen grundsätzlichen Befunden der jeweiligen Sendergruppen zu bewerten.

Die Abbildung 34 fasst alle auf den verschiedenen Merkmalsebenen ermittelten und bisher tabellarisch erfassten Werte sowie den Gesamtwert aller Indizes der Infotainment-Tendenzen in einer Graphik zusammen. Auf einen Blick kann man hier signifikante Entwicklungen der verschiedenen Indizes erkennen. Eine deutliche Abnahme lässt sich bei den Merkmalen der Ästhetisierung sowie der Personalisierung beobachten. Sichtlich zu nimmt dagegen im Verlauf der Jahre die Dramatisierung von Geschichtssendungen. Bei der Emotionalisierung sowie der Anzahl der Akteure können wir eine Kontinuität in der Ausprägung feststellen, die nur 1999 einen leichten Einbruch erfährt. Das heißt, *Emotionalisierungsstrategien sowie eine relativ große Anzahl von auftretenden Akteuren* sind im untersuchten Zeitfenster *in den Geschichtssendungen aller Sendeanstalten kontinuierlich* und in einer etwas über dem

Abbildung 34: Mittelwertsvergleich der Infotainmentindizes

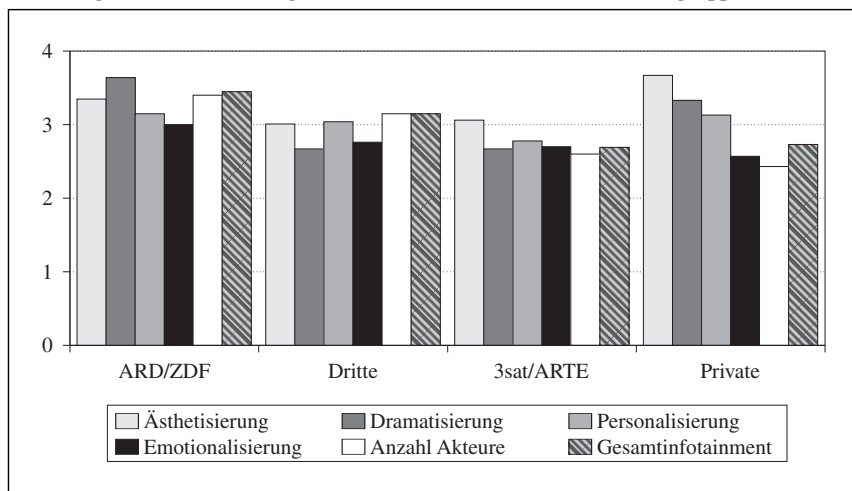


mittleren Wert liegenden Ausprägung *vorzufinden*. Bewegungen und Veränderungen im Verlauf sind nur bei Ästhetisierung und Personalisierung sowie der Dramatisierung zu ermitteln, hier aber signifikant. Das bedeutet, die *Personalisierung der Geschichtssendungen hat innerhalb des Untersuchungszeitraumes leicht abgenommen*, was vor allem auf den Rückgang von Zeitzeugen sowie darauf zurückzuführen ist, dass sich die Beobachterperspektive bei den Zeitzeugen immer stärker durchsetzt. Die *Ästhetisierung dagegen hat, wie die Graphik deutlich zeigt, signifikant abgenommen*: Visuelle Effekte und abweichende Kameraführung (lange Einstellungen und kurze Schnitte) haben sich nicht etablieren können. Ebenso deutlich sichtbar wird die *Zunahme der Dramatisierung*, was vor allem bedeutet, dass die Anzahl jener Geschichtssendungen angestiegen ist, in denen szenische Rekonstruktionen oder fiktionale Anteile dazu dienen, dem Zuschauer ein historisches Geschehen lebhaft und quasi „authentisch“ zu präsentieren. Anders gesagt bedeutet dies auch, dass damit der Anteil von Geschichtssendungen zugenommen hat, in denen eine Annäherung oder gar Mischung non-fiktionaler und fiktionaler Genremuster zu beobachten ist.

Die folgende Abbildung 35 zeigt den Mittelwertsvergleich der auf der Ebene aller Infotainment-Merkmale errechneten Infotainmentindizes im Vergleich der einzelnen Sender. Deutlich erkennbar wird in diesem Balkendiagramm, dass fast auf allen Merkmalsebenen die Sendergruppe von ARD und ZDF die höchsten Werte anzeigt, was schließlich auch dazu führt, dass der Gesamtwert für die Infotainment-Tendenzen bei dieser Sendergruppe am höchsten ist. Lediglich im Bereich der Ästhetisierung werden diese Sender von den privaten

Sendeanstalten überboten. Wie in Abbildung 35 nochmals deutlich zu sehen ist, sind es die dritten Programme, die neben der ARD und dem ZDF die stärksten Infotainment-Tendenzen zeigen. Den niedrigsten Wert haben hier erwartungsgemäß 3sat und ARTE.

Abbildung 35: Mittelwertsvergleich der Infotainmentindizes der Sendergruppen



Die in Tabelle 79 dargestellten Ergebnisse der Korrelationsanalyse zeigen die zwischen den Indizes der verschiedenen Merkmalsebenen existierenden Zusammenhänge an. Interpretationsfähig erscheint hier die Korrelation zwischen einer hohen Personalisierung und einer hohen Emotionalisierung von Geschichtssendungen. Die Ergebnisse der Korrelationsanalyse zeigen dagegen keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Dramatisierung und ande-

Tabelle 79: Korrelationsanalyse*

		Ästhetisierung	Dramatisierung	Personalisierung	Emotionalisierung
Dramatisierung	Korrelation	,001	–	–	–
	Signifikanz	,993	–	–	–
Personalisierung	Korrelation	,065	–,019	–	–
	Signifikanz	,426	,870	–	–
Emotionalisierung	Korrelation	,122	–,007	,107	–
	Signifikanz	,199	,964	,260	–
Anzahl Akteure	Korrelation	,020	–,054	,498**	,430**
	Signifikanz	,812	,656	,000	,000

* nach Pearson

** Die Korrelation ist auf dem Niveau von 0,01 (2-seitig) signifikant.

ren Variablen. Personalisierung und Emotionalisierung der Geschichtsdarstellung im Fernsehen werden vielmehr, wie die Ergebnisse erkennen lassen, vornehmlich durch die Zeitzeugen, die Experten, die Kommentatoren und Moderatoren erreicht.

Abbildung 36: Clusteranalyse

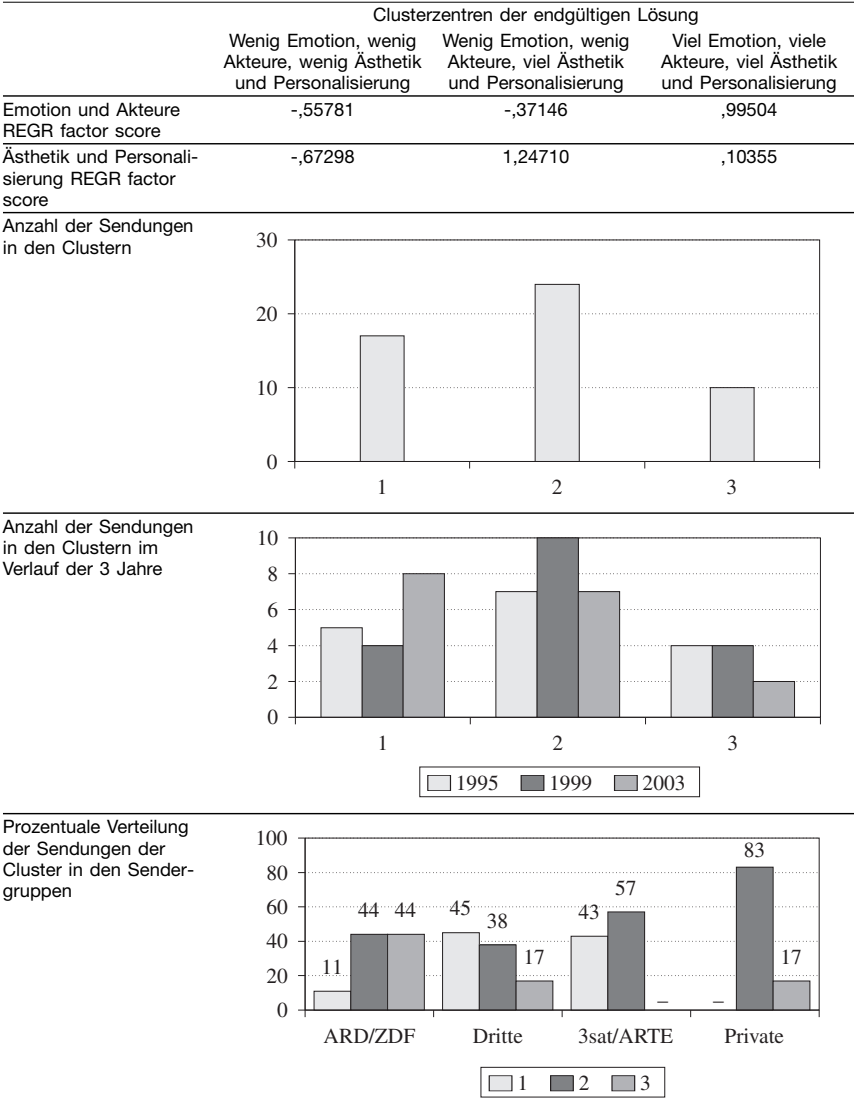


Abbildung 36 stellt die Ergebnisse der Clusteranalyse graphisch dar. Die Clusterung ergibt zwei Hauptfaktoren: Zum einen den Faktor „Emotion und Akteure“ (mit ein wenig Dramatisierung) und zum anderen den Faktor „Ästhetik und Personalisierung“. Aus diesen zwei Faktoren können in der nachfolgenden Clusteranalyse, wie die Abbildung zeigt, drei Gruppen von Sendungen gebildet werden: Sendungen mit wenig Emotion, wenig Akteuren, wenig Ästhetik und wenig Personalisierung, Sendungen mit wenig Emotion, wenig Akteuren, viel Ästhetik und viel Personalisierung sowie Sendungen mit viel Emotion, vielen Akteuren, viel Ästhetik und viel Personalisierung.

Das erste Balkendiagramm zeigt die Anzahl der Sendungen in den einzelnen Clustern. Insgesamt betrachtet machen Sendungen, in denen wenig Emotionen, wenig Akteure, dagegen aber viel Ästhetik und viel Personalisierung vorkommen, den größten Anteil aus. Das heißt, dass von den Filmemachern im dokumentarischen Genre der Geschichtssendung vor allem auf Zeitzeugen und auf die ästhetische Gestaltung der Bild- und Tonebene gesetzt wird. Den geringsten Ausschlag zeigen die Ergebnisse im dritten Cluster, wo alle Faktoren dominant erscheinen, das heißt, sich eine deutliche Ausprägung der Infotainmentmerkmale zeigt.

Im Verlauf des Untersuchungszeitraumes zeigt sich dabei eine Umgewichtung, wie das im zweiten Balkendiagramm zu sehen ist. So liegt 1999 noch deutlich der prozentuale Anteil der Sendungen am höchsten, die viel Ästhetisierung und viel Personalisierung, dagegen wenig Akteure und wenig Emotionalisierung nutzen, 2003 sind es dagegen die Sendungen, in denen wenig Emotionalisierung, wenig Akteure, wenig Ästhetik und wenig Personalisierung zu finden ist. Damit bestätigt sich noch einmal die Einschätzung, dass es einen leichten Trend zur Abnahme des Infotainmentindex gibt.

Das dritte Balkendiagramm zeigt die prozentuale Verteilung der jeweiligen Faktoren innerhalb der einzelnen Sendergruppen. Kategorisieren wir die Cluster von 1 bis 3 in der Art, dass Cluster 1 die geringsten, Cluster 3 dagegen die meisten Merkmale für Infotainment-Tendenzen in sich vereint beziehungsweise die stärkste Ausprägung hat, dann wird auch hier wieder deutlich, dass ARD und ZDF viele Sendungen ausstrahlen, in denen viel Emotion, viele Akteure, viel Ästhetik und viel Personalisierung enthalten sind, das heißt, dass dies insgesamt betrachtet auch die Sendergruppe ist, die die höchsten Infotainment-Tendenzen aufzuweisen hat.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es ist die Sendergruppe von ARD und ZDF ist, die auf allen Merkmalsebenen und somit auch insgesamt gesehen die höchsten Infotainment-Tendenzen zeigt. Wenn wir dieses Untersuchungsergebnis nun im Hinblick auf die Tatsache hinterfragen, dass es auch die ARD und das ZDF sind, die innerhalb der Fernsehlandschaft quantitativ und qualitativ mit ihren Sendungen Geschichte transportieren, das heißt, hier auch ein sehr breites Publikum angesprochen wird, dann kann der ermittelte Befund das

Bemühen der Programmacher widerspiegeln, ganz im Sinne der Forderung Guido Knopps – „Aufklärung braucht Quote“ –, ein möglichst breites Publikum auch zu erreichen. Bei den privaten Sendern nimmt die Geschichtsdokumentation einen verschwindend kleinen Anteil am Gesamtprogramm ein (gehört sie doch zu dem Teil des ausgestrahlten Programms, dem die Privaten gesetzlich vorgeschriebenen Sendeplatz einräumen müssen). Sie ist aus diesem Grund weder bei der Planung des Gesamtprogramms von Gewicht, noch bezüglich der Zuschauerresonanz von so großer Bedeutung, wie das beispielsweise in der ARD und dem ZDF der Fall ist. Die wenigen hierfür vorgesehenen Sendeplätze, die zumeist im Spätprogramm liegen, stehen dann jedoch Filmemachern zur Verfügung, die sehr innovativ und experimentierfreudig mit dem Genre umgehen, alles in allem betrachtet, mit ihren Filmen (vermutlich) aber auch nicht ein für diese Sendergruppe typisches Publikum erreichen. Von 1995 bis 2003 kommt es insgesamt gesehen zu einem signifikanten Rückgang des Index für Ästhetisierung von Geschichtssendungen, was vor allem ein Hinweis darauf ist, dass die den neuen Medien geschuldeten ästhetischen Möglichkeiten sich im dokumentarischen Genre nicht in der Form etablieren konnten, wie es zunächst bei ihrem Aufkommen vermutet worden ist.

5.2.3.2 Tendenzen des Infotainment bei Inhalt (Themen und Epochen) und Form (Genres und Beitragslängen)

In Kapitel 5.2.3 wurden die Zusammenhänge zwischen Infotainment-Tendenzen und den ausstrahlenden Sendern untersucht und der Frage nachgegangen, inwieweit die verschiedenen Sendergruppen bestimmte gestaltungsästhetische Konzepte favorisieren und bedienen. An dieser Stelle soll nun geprüft werden, in welcher Beziehung die Strategien des Infotainment zu verschiedenen inhaltlich und formal ausgerichteten Variablen stehen. Das Interesse richtet sich hier darauf herauszufinden, ob gewisse ästhetische Gestaltungsmittel eine besondere Affinität zu bestimmten Themen haben, es genrespezifische Besonderheiten gibt oder Unterschiede in der formalen Gestaltung zwischen eher kurzen oder langen Sendungen existieren. Dazu wurden die fünf Summenindizes mit vier bereits auf der quantitativen Ebene erhobenen Variablen (vgl. Kap. 5.1.2) in Beziehung gesetzt. Die Summenindizes entsprechen denen, die der Analyse der Infotainment-Tendenzen zugrunde liegen (vgl. Kap. 5.2.3 Infotainment-Tendenzen – Inferenzstatistische Auswertung). Der Gesamtinfotainmentindex wird wiederum gebildet aus den fünf einzelnen Summenindizes.

In den der ästhetischen Analyse zugrunde liegenden Beiträgen handelt es sich um historische Ereignisse aus dem 20. Jahrhundert. Dieser Zeitraum lässt sich noch einmal eingrenzen: Bis auf den Ersten Weltkrieg sind alle anderen thematischen Bezüge in den vergangenen fünfzig Jahren angesiedelt. Seit den 60er Jahren wird in bevorzugter Weise mit dem (Zeit-)Zeugen bei der Darstel-

lung von Geschichte gearbeitet, die diese authentisch schildern können. Dementsprechend hoch sind die Werte des Emotionalisierungsindex, vereinigt er doch die Einzelvariablen Zeitzeugenbericht, die Erlebnisperspektive der Zeugen und die Opfer- und Täterperspektive, die allesamt auf die unmittelbare Betroffenheit der Personen, die das Geschehen erzählen, referieren.

Die Höhe des Indexes resultiert aus der Tatsache, dass die darin enthaltenen Variablenausprägungen in großer Zahl vergeben wurden, dass also in diesen Sendungen historische Ereignisse über persönliche Erlebnishorizonte abgebildet werden. Der Erfolg dieser Erzähldramaturgie basiert auf dem Umstand, dass Zeitzeugen für die Wahrhaftigkeit der Aussagen stehen und die Authentizität des Inhalts garantieren. So überraschen die konstant hohen Werte – jenseits von drei Punkten – nicht, da die genannten Themen, bis auf eine Ausnahme, in einer Zeit verankert sind, für die es heute noch lebende Zeugen gibt, die Auskunft geben können. Dass es vor allem der Zeitzeuge ist, der in zeitgeschichtlichen Beiträgen zu Wort kommt, findet seine Bestätigung im Umkehrschluss auch darin, dass es bei der Thematisierung des Ersten Weltkrieges zu einem geringeren Wert beim Emotionalisierungsindex kommt, der wiederum mit einem kleinen Wert für die Anzahl der Akteure korrespondiert. D. h., dass in diesen Sendungen überwiegend Historiker mit ihrem Wissen zu Wort kommen und Strategien der Emotionalisierung – über das persönliche Betroffensein/ Erleben – hier nicht oder kaum zum Tragen kommen. Dies wird angezeigt durch die niedrigen Werte des Personalisierungsindex und die Anzahl der Akteure. Während der erste Index Auskunft über das Auftreten von Moderatoren, Kommentatoren, Experten und Zeitzeugen gibt, referiert die Anzahl der Akteure auf deren zahlenmäßigen Umfang. Der Wert 2,25 für Personalisierung zeigt, dass die Palette an „Funktionen“ häufiger besetzt war, bei insgesamt weniger Akteuren (1,25).

Bei allen Themen, bis auf zwei Ausnahmen, fällt der Ästhetisierungsindex hoch aus. Dieser hebt auf die formale Gestaltungsweise jedes Beitrags ab und setzt sich zusammen aus der Art der Kameraführung, dem Einsatz visueller Effekte, der Verwendung graphischer Einblendungen und von Musik. In Beiträgen, die den Holocaust oder die DDR-Geschichte behandeln, kommen die genannten Merkmale nicht in großem Umfang vor, man beschränkt sich hier eher auf eine überwiegend unauffällige Kameraführung, Effekte auf visueller Ebene werden minimiert und auch die musikalische/tonale Untermalung der Sendungen ist eingeschränkt, jedenfalls werden sie in ihrer möglichen Anwendungsbreite nicht ausgeschöpft. Bei der Vermittlung dieser Art von Geschichte wird eher auf Zeitzeugen gesetzt. Bei der televisuellen Aufarbeitung der Gräueltaten des Holocaust kommt weiterhin dazu, dass eine auf visuelle und musikalische Abwechslung und Farbigkeit setzende Dramaturgie für nicht angemessen gehalten wird.

Tabelle 80: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendethemen*
Mittelwerte und Sendeanzahl N, Mehrfachcodierung möglich

Themen		Ästheti- sierung	Dramati- sierung	Personali- sierung	Emotionali- sierung	Anzahl Akteure	Gesamt- infotainment
1. Weltkrieg	Mittelwert	3,00	2,00	2,25	1,33	1,25	3,00
	N	4	1	4	3	4	4
Faschismus	Mittelwert	3,17	2,55	3,26	3,16	3,09	3,13
	N	23	11	23	19	22	23
Holocaust	Mittelwert	2,33	2,00	3,00	3,60	3,50	3,33
	N	6	4	6	5	6	6
2. Weltkrieg	Mittelwert	3,23	2,67	3,19	3,65	2,92	2,88
	N	26	9	26	17	24	26
Hitler	Mittelwert	3,67	3,50	3,67	3,33	3,33	3,67
	N	3	2	3	3	3	3
Nachkriegszeit	Mittelwert	3,43	2,38	2,89	2,73	2,44	2,68
	N	28	8	28	22	27	28
Widerstand	Mittelwert	3,50	3,50	3,33	3,50	3,50	3,50
	N	6	6	6	6	6	6
DDR	Mittelwert	2,72	2,00	2,72	2,69	3,35	3,17
	N	18	5	18	16	17	18
Kommunismus	Mittelwert	3,25	2,00	3,25	2,33	3,33	2,75
	N	4	1	4	3	3	4
Zeitgeschichte ⁹²	Mittelwert	3,06	2,82	3,38	2,75	3,45	3,44
	N	50	22	50	44	47	50

* Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch).

Für die erhöhten Werte des Dramatisierungsindex bei den Themen „Hitler“ und „Widerstand“ spricht zum einen die Verwendung sonstiger Formen der Veranschaulichung und zum anderen der verstärkte Einsatz der szenischen Rekonstruktion. Durch das Nachspielen historischer Ereignisse erhält die Darstellung nach allgemeinem Verständnis ein hohes Maß an Anschaulichkeit. Erzähldramaturgisch nähert sich die szenische Rekonstruktion an eine historische – oft dramatisch zugespitzte – Situation im Sinne „So hat es sich zugetragen“ an. Die beiden Themen werden dadurch besonders eindringlich dargestellt.

Es wird überwiegend auf Strategien der Personalisierung und Emotionalisierung bei der Vermittlung historischen Wissens gesetzt. Das ist nicht außergewöhnlich, da es sich bei den genannten Themen um Bezüge aus der jüngsten und unmittelbaren Vergangenheit handelt, für die es bezeugende Personen gibt. Der Gesamtinfotainmentindex bewegt sich über alle Thematiken hinweg um einen leicht erhöhten Mittelwert von drei.

⁹² In unserer Untersuchung definiert als Zeitraum beginnend von den 60er Jahren bis in die Gegenwart.

Tabelle 81: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Epoche/Global*
Mittelwerte und Sendeanzahl N

Epoche allgemein		Ästheti- sierung	Dramati- sierung	Personali- sierung	Emotionali- sierung	Anzahl Akteure	Gesamt- infotainment
Frühgeschichte	Mittelwert	3,00	2,00	2,33	–	2,33	2,33
	N	3	2	3	–	3	3
Früh-, Hoch- und Spätmittelalter	Mittelwert	4,00	2,00	4,00	–	5,00	5,00
	N	1	1	1	–	1	1
Frühe Neuzeit bis 19. Jahrhundert	Mittelwert	4,67	3,20	2,00	–	1,33	2,00
	N	6	5	6	–	6	6
20. Jahrhundert	Mittelwert	3,27	2,72	3,12	2,63	2,91	3,07
	N	59	25	59	43	57	59
mehrere	Mittelwert	3,14	2,65	3,05	2,91	3,09	3,07
	N	56	23	56	46	53	56
21. Jahrhundert	Mittelwert	2,00	–	4,00	–	3,00	2,00
	N	1	–	1	–	1	1

* Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch).

Die einzelnen Summenindizes von „20. Jahrhundert“ und „mehrere Epochen“ unterscheiden sich kaum. Der Gesamtinfotainmentindex ist sogar identisch. Das heißt, dass in den analysierten Sendungen die in den Summenindizes versammelten Variablen gleichmäßig besetzt sind und insgesamt ähnliche Gestaltungsmittel bei der Realisation von Geschichte im Fernsehen angewandt werden. Das spricht insgesamt sicher für den Schluss, dass das Genreschema der Geschichtssendung im Fernsehen sehr stabil ist.

Sendungen zum Zeitraum von der Frühen Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert setzen bei der Gestaltung überwiegend auf eine ästhetische, dramatisierende (dieser Wert ist über alle Epochen hinweg am höchsten) und personalisierte Veranschaulichung, wie sich den entsprechenden Summenindizes entnehmen lässt. Jeder einzelne Index wird aus verschiedenen Variablen gebildet, die in die Beitragsgestaltung eingehen oder auch nicht. Ein hoher Summenindex verweist auf eine ausgeprägte Vielfalt und Nutzung der Darstellungsmöglichkeiten, ein kleiner auf eine weniger vielfältige Nutzung der gegebenen gestalterischen Mittel. Der hohe Ästhetisierungsindex zeigt an, dass die hier versammelten gestalterischen Mittel, wie die Verwendung visueller Effekte, eine besondere Form der Kameraführung und Musik allesamt zum Einsatz kommen. Dagegen verweist der niedrige Wert für Personalisierung darauf, dass Moderatoren/Kommentatoren und Experten zwar auftreten, jedoch nur vereinzelt, das heißt, nicht alle kommen in einer Sendung gemeinsam vor. Dies schlägt sich auch nieder in der Anzahl der Akteure. Dessen niedriger Wert resultiert aus dem Umstand, dass es sich um einen Wissenschaftler und/oder einen Sprecher in

der Sendung handelt⁹³, der sich zum Thema äußert. Dass der Emotionalisierungsaspekt unbesetzt ist, muss als Konsequenz betrachtet werden.

In Bezug auf den Emotionalisierungsindex gilt ähnliches für die Zeit des Mittelalters. Weiterhin verweisen hier die hohen Indizes auf eine Frequentierung aller einzelnen Variablen, hier wird die gesamte Palette der Darstellungsmöglichkeiten genutzt. Bei der Veranschaulichung kommt der visuellen Ebene besondere Bedeutung zu. Die im Ästhetisierungsindex zusammengefassten Variablen werden in vollem Umfang genutzt, Strategien der Dramatisierung, wie Animationen und szenisches Nachspielen, kommen in der Darstellung dieser Epoche nur in geringem Umfang vor. Auch hier hängt eng zusammen, dass als Akteure Historiker und/oder Kommentatoren vorkommen und dass entsprechend der Emotionalisierungsindex gegen Null tendiert.

Die historisch am längsten zurückliegende Epoche und die kürzeste nutzen ebenfalls nicht alle der zur Verfügung stehenden Vermittlungsstrategien im Fernsehen, das heißt, sie verzichten auch auf emotionalisierende Elemente, das 21. Jahrhundert – gilt nur für die Sendungen des Jahres 2003 der Untersuchung – weiterhin auch auf Dramatisierung. Für diesen Zeitabschnitt wird auf keines der Elemente zur Veranschaulichung von Geschichte (szenische Rekonstruktion und Animation) zurückgegriffen, wie bei weiter zurückliegenden Epochen. Für diesen Zeitraum ist auch der Ästhetisierungsindex am geringsten ausgeprägt. Das heißt, dass es bei der Thematisierung dieses Zeitabschnitts nur in geringem Umfang musikalische Vielfalt gibt, visuelle Effekte oder eine auffällige Kameraführung eingesetzt werden, stattdessen vielmehr auf eine personale Aufbereitung gesetzt wird (jedoch ist auch hier die geringe Besetzung des 21. Jahrhunderts zu berücksichtigen, die die Aussagekraft einschränkt). Dass Strategien der Emotionalisierung fehlen, liegt auch hier daran, dass dazu auf die Perspektive von Zeugen rekuriert werden muss, die es für die Frühgeschichte zwangsläufig nicht mehr geben kann.

In allen historischen Zeiträumen setzen die Redaktionen auf ästhetisierte und personalisierte Erzählweisen (vgl. auch die Spalte „Anzahl der Akteure“) bei der Veranschaulichung von Geschichte im Fernsehen⁹⁴, wobei der Ästhetisierungsindex mit Blick auf die Gegenwart immer kleiner ausfällt (am höchsten beim Mittelalter und bei der Frühen Neuzeit, am geringsten beim 21. Jahrhundert). Das kann damit erklärt werden, dass bei der Thematisierung der vergangenen einhundert Jahre verstärkt auch auf andere Elemente bei der Veranschau-

93 Der höhere Index von 2,00 in der Spalte der „Personalisierung“ verweist darauf, dass es mehr „Funktionen“ in den sechs Beiträgen ausüben gab, die insgesamt weniger Personen übernahmen, es also zu einer Überschneidung kam: Beispielsweise kann ein Experte auch kommentierende Aufgaben übernehmen. Daher der geringere Wert von 1,33 bei gleicher Fallzahl in der Spalte „Anzahl der Akteure“.

94 Zusätzlich finden sich dramatisierende Elemente in nahezu allen Beiträgen von der Neuzeit bis zum 19. Jahrhundert und auch in den Sendungen, die die vergangenen 100 Jahre thematisieren (20. Jahrhundert und den Zeitraum von „mehreren Epochen“).

lichung von Geschichte zurückgegriffen wird, beispielsweise auf Zeitzeugen. Dass dies so ist, lässt sich an dem hohen Emotionalisierungsgrad ablesen, den Sendungen zum 20. Jahrhundert (und die Variablenausprägung „mehrere“) haben.

Tabelle 82: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendegenres*
Mittelwerte und Sendeanzahl N

Genre		Ästheti- sierung	Dramati- sierung	Personali- sierung	Emotionali- sierung	Anzahl Akteure	Gesamt- infotainment
Magazin	Mittelwert	2,33	3,50	2,67	4,50	3,33	3,33
	N	3	2	3	2	3	3
Reportage	Mittelwert	2,20	2,64	3,05	2,69	3,16	2,95
	N	20	14	20	16	19	20
Dokumentation/ Dokumentarfilm	Mittelwert	3,38	2,81	3,15	2,91	3,13	3,21
	N	99	48	99	74	96	99
Dokumentation mit Diskussion	Mittelwert	5,00	2,00	4,00	1,00	2,00	3,00
	N	1	1	1	1	1	1
Diskussion/Talkshow	Mittelwert	2,50	–	3,00	1,50	1,50	2,50
	N	2	–	2	2	2	2
(Live-)Bericht	Mittelwert	1,00	–	3,00	2,00	5,00	5,00
	N	1	–	1	1	1	1
Porträt/personen- zentriertes Gespräch	Mittelwert	1,67	–	2,50	1,50	2,17	2,00
	N	6	–	6	6	6	6
Sonstiges non-fiktional	Mittelwert	5,00	–	1,00	–	1,00	2,00
	N	1	–	1	–	1	1
Mischformen	Mittelwert	3,14	5,00	2,43	1,83	2,86	3,00
	N	7	5	7	6	7	7
Wochenschau	Mittelwert	4,20	2,00	2,60	1,00	1,40	1,80
	N	5	1	5	1	5	5

* Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch).

Bei den Genres Reportage sowie Dokumentation/Dokumentarfilm unterscheiden sich die Spaltenwerte der einzelnen Summenindizes nur wenig voneinander. Beide schildern Geschichte vor allem anhand einer personalen Erzählweise, wie sich dem hohen Personalisierungsindex und der Anzahl der Akteure entnehmen lässt. Neben Moderatoren, Kommentatoren und Experten kommt auch der Zeitzeuge, der das Dargestellte authentifiziert, in den genannten Formaten vor. Bei sonst ähnlichem Einsatz der verwendeten Gestaltungsmittel zeigt sich eine größere Differenz nur bei der Ästhetik, von deren Möglichkeiten in Reportagen eher weniger Gebrauch gemacht wird. Einzelne Gestaltungselemente, wie visuelle Effekte, besondere (auffällige) Kameraeinstellungen und die musikalische Untermalung der Sendungen sind eher Merkmale von Dokumentationen, die diese vermehrt einsetzen, um die Handlung/Erzählung vielfältig zu gestalten. Betrachtet man die Tabelle 82, dann fällt weiterhin auf,

dass die Spalte „Dramatisierung“ für einige Genres keine Besetzung aufweist. Es handelt sich dabei um non-fiktionale Arten der Aufbereitung von Geschichte für das Fernsehen und zwar in Form von eher am (persönlichen) Interview orientierten Präsentationsformen (vgl. den hohen Grad an Personalisierung resp. Anzahl der Akteure). Hier finden sich keine Anteile an szenischer Rekonstruktion, Fiktion, sonstiger Veranschaulichung und Animation.⁹⁵

Ähnlich wie in den zuvor betrachteten non-fiktionalen Gattungen, setzen auch die Mischformen auf einen personalen Vermittlungsmodus. Diese Sendungen beschreiben Highlights des Sendeprogramms, die durch eine ausgefeilte ästhetische Komponente auffallen. Dies schlägt sich im dazugehörigen Summenindex nieder. Herausragendes Gestaltungselement der hybriden Formen ist jedoch deren dramatisierende Gestaltung. Dessen Prototyp ist das Doku-Drama mit der Vermischung fiktionaler und non-fiktionaler Anteile.

Magazine setzen insbesondere auf Strategien der Emotionalisierung des Handlungsgeschehens, die auf Anteilnahme zielen und Betroffenheit beim Zuschauer wecken sollen. Der hohe Emotionalisierungsindex verweist darauf, dass die in ihm versammelten Variablen (der Zeitzeugenbericht, die Erlebnisperspektive, die Perspektive der Opfer und die Perspektive der Täter) durchgängig besetzt sind und es somit eine große Vielfalt in der Beschreibung gibt. Der persönliche Erlebnishorizont der zu Wort kommenden Personen ist äußerst weit und reicht von Menschen der ersten Generation, die durch das eigene Erleben die geschilderte Erzählung bezeugen können, bis hin zu den Nachgeborenen. Weiterhin wird der Fokus der Darstellung erweitert, indem neben den Opfern historischer Ereignisse auch die ausführenden Täter in den Blickpunkt geraten und damit insgesamt eine Situation perspektivisch gebrochen wird. Der Dramatisierungsindex von 3,5 für das Genre Magazin fällt im Vergleich zu allen anderen besonders hoch aus. Dramaturgische Mittel wie die szenische Rekonstruktion, Animationen und sonstige Veranschaulichung kommen in diesem Format nicht nur vereinzelt, sondern besonders gehäuft vor. Hier wird die gesamte Palette an Darstellungsmöglichkeiten genutzt. Dass sie nur hier in ausgeprägter Weise vorkommen, lässt den Schluss zu, dass das Magazin als besonders innovative Genreausdifferenzierung innerhalb der Geschichtssendungen qualifiziert werden kann.

Die gesendeten Wochenschauen hingegen entfalten ganz andere Möglichkeiten der Vermittlung historischen Geschehens. Deren Ausstrahlung geht stets mit einem präsentierenden Moderator einher, der auch die Funktion übernimmt, die gezeigten (Kriegs-)berichte in ihren Kontext zu stellen, und parallel dazu diese mit einem Gast-Experten zu kommentieren. Ihr hoher Ästhetisie-

95 Die Ausprägung „sonstige non-fiktionale Formen“ erreicht bei den Ästhetisierungselementen den höchsten Wert. In dieser Form wird, neben Strategien der Personalisierung, nahezu ausschließlich auf eine vielfältige Palette in der visuellen und auditiven Gestaltung gesetzt.

rungsindex resultiert aus der den Zuschauer in Zeit und Raum orientierenden Schrifteinblendungen und der Musikdramatik.

Resümierend kann gesagt werden, dass entsprechend der verwendeten Genres auch die ihnen klassisch zugeschriebenen Gestaltungsmerkmale gebraucht werden. Diskussionen, Berichte und Interviews setzen traditionell auf eine eher personenorientierte Darstellungshaltung. In der dctp-Reportage „Strategie von unten – Jörg Friedrich über Menschen im Bombenkrieg“ (VOX 15.03.2003) wird das Interview mit dem Historiker aufgelockert durch, insgesamt wenige, jedoch auffällige Einblendungen. Die Diskussion zum Film „Willy Brandt – Mensch und Mythos/30 Jahre nach dem Kanzler-Rücktritt“ (SWR 25.10.2003) mit zahlreichen Gästen, erfährt ebenso Unterbrechungen des eher worddominanten Elements.

Den Befund von der genreimmanenten Gestaltungsweise stützen die Werte der Personalisierung und der Anzahl der zu Wort kommenden Akteure. Neben der personenbezogenen Darstellungsweise fallen bei den Reportagen und Dokumentationen die hohen Werte in der Spalte „Emotionalisierung“ auf. Das heißt, dass in fast allen Sendungen dieser Formate auch Menschen auftreten, die das geschilderte Ereignis selbst bezeugen können. Der Zeitzeuge ist seit den 60er Jahren ein fester Bestandteil zeitgeschichtlicher Dokumentationen. Dies korrespondiert mit den Befunden aus Tabelle 81, in der nur die Zeiträume „20. Jahrhundert“ und „mehrere Epochen“ über einen Wert für den Emotionalisierungsindex verfügen.

Auch die Mischformen setzen auf Strategien der Personalisierung, wie in „Deutschland im Herbst“ (WDR 16.09.1995), aber ganz besonders auf die Dramatisierung der Handlung, also auf Elemente wie das Nachspielen historischer Situationen und den Einsatz fiktionaler Filmausschnitte und Animationen, wobei Letztere für alle drei Jahre insgesamt relativ wenig auftreten. In dem gebildeten Summenindex dominiert vor allem die szenische Rekonstruktion, die dabei facettenreich zur Anwendung kommt. Sie variiert vom Nachahmen zeitgenössischer Gegebenheiten (eine gedeckte Tafel als Sinnbild der Heimkehr in „Johann Wolfgang von Goethe/Von Frankfurt nach Weimar 1749–1786 (1/2)“, 3sat 22.03.1999), bis zum Nachspielen historischer Situationen durch Schauspieler in „Der Traum von der Freiheit/Die Deutsche Revolution 1848/49“ (SWR 18.07.2003). Abschließend kann festgehalten werden, dass die verwendeten Vermittlungsstrategien im Ganzen gesehen den Gattungskonventionen entsprechen und sich als jeweils Genre stabilisierend darstellen.

Tabelle 83: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendelängen*

Mittelwerte und Sendeanzahl N

Beitragslänge		Ästheti- sierung	Dramati- sierung	Personali- sierung	Emotionali- sierung	Anzahl Akteure	Gesamt- infotainment
bis 15 Minuten	Mittelwert	3,00	2,43	2,79	3,00	2,07	2,43
	N	14	7	14	7	14	14
16 bis 30 Minuten	Mittelwert	3,00	3,75	3,10	2,64	2,68	2,81
	N	21	12	21	14	19	21
31 bis 45 Minuten	Mittelwert	3,03	2,71	2,96	2,76	3,14	3,10
	N	72	34	72	55	70	72
46 bis 60 Minuten	Mittelwert	3,32	2,30	3,04	2,75	2,92	3,12
	N	25	10	25	20	25	25
über 60 Minuten	Mittelwert	3,48	3,36	3,14	2,82	3,45	3,38
	N	21	11	21	17	20	21

* Kategorisierung zwischen 1 (sehr niedrig) bis 5 (sehr hoch).

Mit zunehmender Sendedauer fällt auch der jeweilige Gesamtinfotainment-index höher aus. Das bedeutet, dass, je mehr Zeit einer Sendung eingeräumt wird, auch die Darstellungsweise insgesamt vielfältiger wird und die in den fünf Indizes versammelten Einzelvariablen durchgängig besetzt sind.

Der Ästhetisierungsindex beträgt bei den länger als 60 Minuten dauernden Beiträgen 3,48, im Gegensatz dazu weisen die beiden kürzesten Formate einen Ästhetisierungsindex von 3,0 auf. Dieser Index wird gebildet aus den Einzelvariablen: Graphische Einblendungen, visuelle Effekte, eine auffällige Kameraführung und musikalische Gestaltung. Bei den kürzeren Sendungen fließen diese nicht so umfangreich in die Gestaltung der Beiträge ein. Dies ist sicher eben der Kürze der Sendungen geschuldet, die durch ein Übermaß an visueller Stimulanz sonst überfrachtet werden. Der Ästhetisierungsindex liegt unabhängig von der jeweiligen Dauer immer jenseits von drei, während bei allen anderen Indizes die Werte auch darunter fallen. Das verweist darauf, dass hier insbesondere auf die visuelle Gestaltung ein Schwerpunkt in der Gestaltung der Beiträge gelegt wird.

In allen Beitragslängen kommen Moderatoren, Kommentatoren, Experten und auch Zeitzeugen vor. Die Werte für den Personalisierungsindex zeigen keine großen Unterschiede und sind bei allen Sendelängen hoch ausgeprägt. Den kleinsten finden wir in den 15-minütigen Sendungen, was jedoch nicht überrascht, da sie aufgrund ihrer Kürze nicht alle Strategien der Personalisierung anwenden können. Der Wert 2,07 für die Anzahl der Akteure zeigt an, dass zahlenmäßig nicht viele Personen in diesen Sendungen zu Wort kommen (kleinster Wert im Vergleich zu den übrigen Sendelängen) und es sich bei den Interviewten um Zeitzeugen handelt, die eigenes Erleben schildern. Darauf verweist der hohe Emotionalisierungsindex von 3,00. Dieser liegt bei den

anderen Sendelängen unter diesem Wert. Das heißt, dass es sich bei den in den kürzesten Sendungen auftretenden insgesamt wenigen Personen vermehrt um Zeugen handelt. Bei allen länger als eine Viertelstunde dauernden Beiträgen kommen auch Strategien der Emotionalisierung, über das Erwecken von Anteilnahme durch die Präsentation von Menschen, die das geschilderte Ereignis selbst erlebt haben, ebenfalls vor, jedoch ergreifen auch andere Akteure (Kommentatoren, Experten) das Wort, die aus einer eher distanzierenden Perspektive das Geschehen beurteilen (vgl. den Personalisierungsindex). Dramatisierende Elemente wie szenisches Nachspielen, Animationen und fiktionale Anteile kommen gehäuft in 30-minütigen und länger als eine Stunde dauernden Beiträgen vor, die insgesamt für eine spannungsreiche und vielfältige Gestaltung stehen.

Ganz offensichtlich wird Historie bevorzugt in personalisierender Weise vermittelt, anhand von Experten, Zeitzeugen und auch Moderatoren. Darauf weisen die hohen Werte bei „Personalisierung“ und „Anzahl der Akteure“ hin. Dies geht jedoch nicht mit der Vernachlässigung der ästhetischen Gestaltungsweise einher (vgl. den entsprechenden Summenindex). Alle ausgestrahlten Beiträge nutzen unabhängig von ihrer jeweiligen Dauer die drei besprochenen Strategien der Vermittlung.

Abschließend bleibt für alle vier untersuchten Zusammenhänge festzuhalten, dass sich ein fester Gestaltungskanon in der Darstellungsweise herausgebildet hat. Ihm gehören die Ästhetisierung und die Personalisierung an (die Anzahl der Akteure gibt nur Auskunft über den Anteil der Personen in einer Sendung, jedoch nicht über die Bandbreite der verschiedenartigen Funktionen). Offenbar bedingen diese Elemente einander: Kommt ein Element vor, dann fast zwangsläufig auch das andere. Jenseits von spezifischen Inhalten (Epochen und Themen) und Formen (Genres und Dauer) haben sich diese Modi bei der Vermittlung historischen Geschehens im Fernsehen durchgesetzt. Da sie als universal einsetzbar qualifiziert werden, sind sie in (nahezu) jeder Art von medialer Geschichtsbetrachtung anzutreffen.

5.3 Interpretationen der Ergebnisse und Diskussionen

5.3.1 *Profilierungen zwischen öffentlich-rechtlichen Sendern und privatwirtschaftlichen Fernsehanbietern*

Die vorgestellten Untersuchungen und Analysen belegen, dass nach wie vor die öffentlich-rechtlichen Programmanbieter den weitaus größten Anteil des Gesamtangebotes von Sendungen mit historischen Themen im Fernsehen bestreiten. In den untersuchten Beispieljahren 1995, 1999 und 2003 wird insgesamt ein deutlicher Anstieg von Geschichtssendungen im Fernsehen er-

mittelt, ein Anstieg, der ausschließlich auf die Vermehrung des Angebots seitens des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zurückzuführen ist und sich hier vor allem bei den dritten Programmen der Landesrundfunkanstalten sowie bei 3sat und ARTE feststellen lässt (vgl. Abb. 8). Die privatwirtschaftlichen Programm-anbieter reagieren lediglich 1999 mit einer Verdoppelung der ausgestrahlten Geschichtssendungen auf die bevorstehende Jahrtausendwende. Danach fällt die Anzahl der ausgestrahlten Geschichtssendungen wieder auf das Niveau von 1995 zurück.

Die öffentlich-rechtlichen Sender „bedienen“ alle Sendeformate bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen; es gibt jedoch einen deutlichen Schwerpunkt auf dem 45-minütigen Zeitformat. Ausgenommen davon sind 3sat und ARTE, die bei der Ausstrahlung von Geschichte die längeren Sendeformate bevorzugen, das heißt, die klassischen Dokumentationen. Auch die kommerziellen Programmanbieter präsentieren Geschichtssendungen in allen Zeitformaten, jedoch mit Schwerpunkt auf längeren Beiträgen (vgl. Abb. 13).

Zusammenfassend ist festzustellen, dass es bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen insgesamt einen Trend zu kürzeren Formaten (30 und 45 Minuten) gibt und damit die schon in der Expertise von Wolf (2003) diagnostizierten Formatierungsprozesse durch diese Untersuchung nochmals bestätigt werden. Die Ausnahmen bei 3sat und ARTE sowie bei den privatkommerziellen Veranstaltern lassen möglicherweise auf größere Freiräume für die jeweiligen Redaktionen schließen (vgl. Abb. 14).

Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen sind zu allen Tageszeiten Geschichtssendungen zu sehen. Als Hauptsendezeit historischer Beiträge kristallisiert sich für die dritten Programme und 3sat/ARTE der Nachmittag heraus, in kurzem Abstand folgt der Abend. D. h. in der Zeit von 12:00 Uhr bis 22:00 Uhr wird hier die überwiegende Zahl der Sendungen mit geschichtlichen Themen präsentiert. Erklärt werden kann die Bedeutung des Nachmittags in der Statistik damit, dass insbesondere bei den dritten Programmen der ARD Geschichtssendungen zum Wiederholungsprogramm gehören, mit dessen Hilfe bei der tagesweiten Bildschirmpräsenz die Programmfächen gefüllt werden. Ebenso verwundert es nicht, dass angesichts des spezifischen Programmauftrags bzw. der Zielgruppen bei 3sat und ARTE Geschichtssendungen hauptsächlich im Abendprogramm, das heißt, in der Primetime gezeigt werden, darüber hinaus auch im Spätprogramm. Eine ähnliche Verteilung zeigt sich auch im ARD-Hauptprogramm und beim ZDF, nur das hier – wie nicht anders zu erwarten – der prozentuale Anteil der Geschichtssendungen am Gesamtprogramm geringer ausfällt. Insgesamt kann im Verlauf des Untersuchungszeitraumes bei den öffentlich-rechtlichen Programmanbietern beobachtet werden, dass sie Geschichtssendungen vermehrt im Spätabendprogramm nach 22:00 Uhr platzieren. Die privatwirtschaftlichen Anbieter bevorzugen durchgehend das Spätprogramm für die Ausstrahlung von Geschichtssendungen, wobei im Jahr 2003

derartige Angebote auch gelegentlich im Vormittagsprogramm und vereinzelt im frühen Abendprogramm zu finden sind (vgl. Abb. 16).

Setzt man nun das Sendeformat in Beziehung zur jeweiligen Sendezeit (vgl. Abb. 17), dann ergibt sich beim Vergleich öffentlich-rechtlicher und privatwirtschaftlicher Sender das folgende Bild: Im Programmangebot der öffentlich-rechtlichen Sender sind Geschichtssendungen zu allen Tageszeiten zu finden, kurze Sendeformate dabei hauptsächlich am Vormittag, Nachmittag, mit dem Schwerpunkt auf den dritten Programmen sowie im Abendprogramm von ARD und ZDF. Längere Sendeformate finden sich in der Primetime, hauptsächlich bei 3sat und ARTE sowie hier und da in der ARD, dem ZDF und den Dritten im Spätprogramm. Die von den privatwirtschaftlichen Sendeanstalten ausgestrahlten langformatigen Beiträge werden zu allen Tageszeiten gesendet, tendenziell häufiger im Abend- und Spätprogramm. Die wenigen kurzen Filme werden ausschließlich nach 22:00 Uhr platziert.

Ein großer Teil der gezeigten Geschichtssendungen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wird in der ARD, dem ZDF und den dritten Programmen, mit Ausnahme des Abendprogramms und einem hier zu beobachtenden hohen Anteil an selbstständigen Einzelsendungen, in Reihen präsentiert (vgl. Tab. 27). Das heißt, dass bei der Präsentation von Geschichte ein Trend zur Serialisierung sowie zum Labeling beobachtbar ist, als dominierende Strategie bei der Angebotspräsentation. Bei 3sat und ARTE werden Reihen und Serien eher im Vormittags- und Nachmittagsprogramm gesendet, selbstständige Geschichtssendungen dagegen im Abend- und Spätprogramm, man kann hier von einem ausgewogenen Verhältnis beider Präsentationsformen für den zu untersuchenden Zeitraum sprechen. Auch bei den privatwirtschaftlichen Sendern dominieren im Rahmen des geringen Anteils, den die Vermittlung von Geschichte dort am Gesamtprogramm hat, jene Geschichtssendungen, die innerhalb von Reihen gezeigt werden.

Die favorisierte Form der Präsentation von Geschichte ist sowohl bei den öffentlich-rechtlichen als auch bei den privatwirtschaftlichen Sendern die Dokumentation und der Dokumentarfilm, lässt man, wie in der vergleichenden Untersuchung über die drei ausgewählten Jahre geschehen, die fiktionalen Beiträge unberücksichtigt (vgl. Tab. 29). Denn wie die Erhebung der Sendungen aller Gattungen mit Bezug zur historischen Vergangenheit für das Jahr 2003 deutlich zeigt, überwiegen bei den privaten Sendern in der Regel sonst in diesem Programmsegment die fiktionalen Sendungen wie Spiel- und Historienfilme (vgl. Abb. 5). Eine vollständige vergleichende Untersuchung solcher Formate wäre aber eine neue Aufgabe.

In dem untersuchten Zeitraum von zehn Jahren ist im öffentlich-rechtlichen Fernsehen von einem Anstieg der Sendungen dokumentarischen Charakters in der ARD, dem ZDF und in besonders starkem Ausmaß bei 3sat und ARTE auszugehen. Auch bei den dritten Programmen der ARD und den privat-

wirtschaftlichen Sendern ist eine Steigerung bis zum Jahr 1999 zu verzeichnen, die danach aber wieder in den Dritten leicht und bei den privaten Sendern auf etwa die Hälfte der Beiträge des Ausgangsjahres 1995 zurückgeht. Ein Anstieg an historischen Dokumentationen ist hier nur solange zu verzeichnen, wie er innerhalb der Programmgestaltung aus dem gegebenen Anlass, dem Millennium, opportun erscheint. Dennoch kann für den Untersuchungszeitraum davon gesprochen werden, dass die Dokumentation als das klassische Genre der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen ihre Stellung behauptet bzw. ausbaut und keineswegs an Bedeutung verliert (vgl. Tab. 28).

Die einzelnen Programme weisen eine unterschiedliche Genrevielfalt auf. Eine ausgeprägte Vielfalt ist in der ARD und dem ZDF – allerdings erst im Spätprogramm – zu finden, bei den Dritten und 3sat/ARTE auf allen Programmplätzen (vgl. Tab. 30).

Die Zahl der so genannten Hybrid- oder Mischformen unter den Geschichtssendungen ist im untersuchten Zeitraum bei den einzelnen Programmanbietern insgesamt gering. Innerhalb des öffentlich-rechtlichen Fernsehens offenbaren sich hier die vermuteten Innovationen des dokumentarischen Genres. Im Gesamtbild des Programmsegments jedoch bleiben sie, in dem Zeitfenster zwischen 1995 und 2003, als Modus der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen immer noch eher eine Randerscheinung, die in Verbindung mit bestimmten Autoren, wie beispielsweise Heinrich Breloer steht. Bei den privatwirtschaftlichen Programmanbietern lassen sich bei den insgesamt nur wenigen der Vermittlung von Geschichte gewidmeten Sendungen häufiger innovative Ansätze entdecken, wie beispielsweise bei Sendungen der Reihen dctp-Reportage sowie SPIEGEL TV und hier insbesondere bei den Sendungen von Alexander Kluge und Michael Kluft. Bestimmte Autoren stehen auch bei den privatkommerziellen Programmanbietern für innovative Gestaltungsformen bei der Vermittlung historischen Wissens.

5.3.2 *Profilierungen zwischen Ost und West*

Im Vergleich der dritten Programme zeigt sich folgendes Bild: Die westdeutschen Sender strahlen insgesamt mehr Sendungen mit historischen Inhalten (6,1 Prozent) aus. Zu berücksichtigen ist dabei der Umstand, dass sie *sechs* Einzelsender auf sich vereinigen, während die *zwei* ostdeutschen Sender 4,6 Prozent Geschichtssendungen präsentieren (vgl. Tab. 39). Unterschiede zeigen sich weiterhin bei der wöchentlichen Platzierung im Programm. Während die ostdeutsche Sendergruppe dem Publikum ein größeres Sendevolumen am Anfang der Woche offeriert, zeigen die westdeutschen Sender mehrheitlich zum Ende der Woche Geschichtssendungen (vgl. Tab. 40). Das Publikum am Sonntag wird sowohl von ARD3-West als auch ARD3-Ost mit Geschichte bedient.

Gemeinsam ist beiden Gruppen, dass sie deutlich die Genres Reportage und Dokumentation/Dokumentarfilm und als Ausstrahlungszeiten das Spätprogramm (nach 22:00 Uhr) und – an zweiter Stelle – die Zeit zwischen 12:00 Uhr und 18:00 Uhr bevorzugen (vgl. Tab.38 und 40).

Werden die präsentierten Inhalte betrachtet, zeigen sich nur minimale Unterschiede. Das Gewicht der Darstellung liegt auf dem 20. Jahrhundert, ist überwiegend national ausgerichtet und hat deutsche Bezugspunkte. Bei der Zusammenfassung der mit dem Zweiten Weltkrieg verbundenen Ausprägungen (Faschismus, Holocaust, Zweiter Weltkrieg, Hitler), die gemeinsam das Feld beherrschen, zeigt sich annähernd eine Gleichverteilung. DDR-Geschichte wird etwas häufiger von den ostdeutschen Sendern thematisiert.

5.3.3 *Profilierungen zwischen Männer- und Frauengeschichte*

Medien sind durch ihre Themensetzung und Darstellungsweise an der Konstruktion von Geschlechterrollen beteiligt und spielen als Instrumente bei der Herstellung öffentlichen Konsenses eine Rolle. Sie *spiegeln nicht* die Wirklichkeit, sondern sie *bilden* Ideale ab und präsentieren, was als „Realität“ akzeptiert werden soll. Der Gender-Aspekt ist in der Untersuchung auf der inhaltlichen Ebene berücksichtigt worden, indem danach gefragt worden ist, ob Frauen oder frauenspezifische Inhalte in Sendungen zu historischen Ereignissen vorkommen. Die spezifische Darstellungsweise und ästhetische Bearbeitung der Sendungen ist an dieser Stelle nicht weiter untersucht worden, da Aussagen nur über die Analyse einzelner Fallbeispiele getroffen werden können.

Die Begriffe „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ sind historisch geprägt. Mit ihrer Unterscheidung gehen (geschlechtsspezifische) Mechanismen der Ausgrenzung und Hierarchisierung einher, die die Gesellschaft teilen. In der öffentlichen Sphäre, vor allem von Politik und staatlichen Institutionen, sind vorwiegend Männer zu finden. Frauen sind dem privaten Bereich, der als nicht-politisch qualifiziert wird, zugeordnet und damit aus einer gesellschaftlichen Betrachtungsweise ausgeblendet (vgl. Prenner 1995). Die Marginalisierung von Frauen findet sich aufgrund ihrer spezifischen Arbeitsweise auch in den historischen Wissenschaften:

„Frauen wurden in der bisherigen Geschichtsschreibung nicht aufgrund übel wollender Verschwörungen seitens der Männer im Allgemeinen und der Historiker im Besonderen ignoriert, sondern weil Geschichte nur in männerzentrierten Begriffen dargestellt worden, über sie nur in solchen Begriffen nachgedacht worden ist. Wir haben an den Frauen und ihren Aktivitäten vorbeigeforscht, weil wir an die Geschichte Fragen gerichtet haben, die dem, was Frauen betrifft, nicht angemessen ist.“ (Lerner 1995, S. 172)

„Dabei siedelt man die Gründe für die bisherige Ausgrenzung der Frauengeschichte auf zweierlei Ebenen an. Zum einen wird auf die traditionelle Auffassung der Historie als Geschichte von Staaten, Regierungen und Kriegen verwiesen, innerhalb derer die Ver-

gangenheit traditional weiblicher Wirkungsbereiche keinen Platz finden konnte. Zum anderen präformiert der auf allen gesellschaftlichen Ebenen anzutreffenden Androzentrismus des Geschlechterverhältnisses, demzufolge Frauen lediglich als ‚Sonderfall‘ der männlichen Species ‚Menschheit‘ gelten, auch die Perspektivierung der Geschichte der Frauen. Insofern diese überhaupt thematisiert wird, kommt sie allenfalls als ‚Sonderproblem‘ einer – wie auch immer verstanden – ‚Allgemeingeschichte‘ in den Blick.“ (Zeidler-Johnson 1988, S. 189)

Der Begriff Geschichte hat nach Perrot (1989) zwei Dimensionen. Erstens beschreibt er Ereignisse, die tatsächlich geschehen sind, und zweitens bezieht er sich auf die schriftliche Fixierung, die schließlich die Grundlage der Geschichtswissenschaft bildet. Dieser zweite Aspekt konzentriert sich auf die Frage nach der Möglichkeit einer weiblichen Geschichtsschreibung. Perrot widmet sich der Frage, ob sich Ereignisse zugetragen haben, die sich als frauenspezifische qualifizieren lassen, da sie sich in besonderer Weise an Frauen wenden oder Frauen betreffen. Sie geht damit über die bloße Wiederentdeckung vergangener Frauenleben und der damit einhergehenden kompensatorischen Wirkung hinaus, in dem sie den Fokus auf die Ursachen des Ausblendens von Frauen aus der Geschichtsschreibung lenkt.

Frauen fanden auf zweierlei Wegen Eingang in die Geschichtsschreibung. Erstens in Form der Beschreibung des Lebens und Wirkens bedeutender Frauen. Dieser Darstellungsweise begegnen wir bereits bei Plutarch und auch im Mittelalter bei Boccaccio, sie waren in besonderer Absicht geschrieben und richteten sich an ein bestimmtes Publikum. Sie zielten auf die Beschreibung von Fähigkeiten, die Frauen bei Zuteilwerden gleicher Erziehung, wie sie Männern gewährt wurde, entwickeln könnten. Die zweite Form von Frauengeschichte stellen Biographien dar. Der Vorteil dieser individuellen Lebensbeschreibungen gegenüber der ersten Form, war eine sorgsame Einbeziehung des kulturellen und gesellschaftlichen Kontextes in die Betrachtung (Davis 1989 und Opitz 1996). In welcher Form auch immer auf Frauen Bezug genommen wurde, alle diese Formen sind innerhalb der Historiographie randständig.

Die in Tabellen 17 bis 19 (das Überblicksjahr 2003 insgesamt) und unter Punkt 5.1.4 erhobenen Befunde – erstens der Unterrepräsentanz von frauenspezifischen⁹⁶ Darstellungen und zweitens des Abdrängens vor allem in das Spätprogramm – sind angesichts der bisher referierten Darstellungsweisen in den historischen Wissenschaften und den Medien nicht überraschend. Da Frauenfragen allgemein, unabhängig vom Format, wenig in den Massenmedien thematisiert werden, konnte prima facie ein positiver Befund bei der Verschränkung des medialen und des historischen Diskurses nicht erwartet werden.

96 Es gibt so wenig „frauenspezifische“ wie es „männerspezifische“ Belange gibt. Beide sind gesellschaftlich bedingt und vermittelt.

Dieses Ergebnis lenkt jedoch die Aufmerksamkeit auf die Akteure hinter den Kulissen. Wir wissen, dass die Kommunikatoren – besonders hier die Redakteure und Abteilungs- und Hauptabteilungsleiter – als „gatekeeper“ fungieren, die selektieren und darüber entscheiden, was auf dem Bildschirm zu sehen ist. Eine einfache Rückrechnung von weiblichen Produzenten auf die mögliche Thematisierung von frauenspezifischen Belangen verbietet sich jedoch, weil die Selektionsmechanismen komplexer sind als dass sie nur durch diese eine Variable zu erklären wären. Die Entstehung von Medienprodukten ist in einen Produktionskontext eingebettet, der eben nicht auf nur einen Einflussfaktor reduziert werden kann (vgl. Carter und Steiner 2004). Die Arbeit der Produzentinnen ereignet sich in historisch gewachsenen Institutionen und Strukturen, mit der Anerkennung der dort geltenden Sitten, Regeln, Konventionen und professionelle Standards, die sich selbstreflexiv bestätigen und stabilisieren – kurz, sie unterliegen den Zwängen der Sendeanstalten. Außerdem spielen immer auch Fragen der finanziellen Ausstattung, der Orientierung an Einschaltquoten und Zuschauergunst (Unterhaltung) und nicht zuletzt auch die individuellen Dispositionen bzw. Befindlichkeiten der weiblichen Kommunikatoren, die sie aufgrund ihrer Sozialisation etc. mitbringen, eine Rolle bei den tatsächlichen Selektionen. Das Ergebnis der Gegenüberstellung von männlichen und weiblichen Mitarbeitern⁹⁷ korrespondiert mit der frauenspezifischen Themensetzung. Beide weisen eine geringe Besetzung auf und fallen insgesamt nicht ins Gewicht.

5.3.4 *Authentifizierungs- und Glaubwürdigkeitsstrategien*

Strategien der Authentifizierung und Beglaubigung werden im dokumentarischen Genre über all jene Elemente der ästhetischen Gestaltung realisiert, die als eine Form oder Möglichkeit der audiovisuellen Präsentation, vor allem aber des Vorzeigens, die Echtheit des Präsentierten verbürgen können. So gibt es verschiedene Gestaltungselemente von Dokumentationen, die traditionell innerhalb des Genres einer solchen Konnotation unterliegen und hier gewissermaßen Signalcharakter im Sinne einer authentischen und somit glaubwürdigen Darstellung respektive der Wahrheit und Historizität des so Dargebotenen tragen. Zu diesen Elementen gehören die originalen Bild- und Tonaufnahmen, der Originalschauplatz, das Zeigen von Dokumenten, Archivmaterialien und Quellen sowie die Zeitzeugen und die jeweilige Form ihrer Präsentation. Diese vier Elemente fungieren, wie wir beobachten können, im untersuchten Zeitraum in den Geschichtssendungen aller Sendeanstalten als Strategien der Authentifi-

97 Pläne zur Gleichstellung existieren, bis auf den Bayerischen Rundfunk, im HR, MDR, NDR, ORB, SDR, SFB, SR, WDR und im ZDF (Holtz-Bacha 1995).

zierung und Beglaubigung. Wie im gegenwärtigen Diskurs hinlänglich diskutiert (vgl. dazu: Adelman; Keilbach 2000), können wir hierbei eine leichte Veränderung in der Gewichtung jener Gestaltungsmittel bestätigen, die von den Filmemachern eingesetzt werden, um für den Zuschauer einen authentischen Eindruck des gezeigten Geschehens zu erzeugen. Waren es traditionell dominant die originalen Bild- und Tonaufnahmen, im Sinne eines Vorzeigens, hier vor allem die Originalbilder, die für die Markierung des Historischen und damit der Wahrheit des Gezeigten standen, so sind es heute dominant die Zeitzeugen, auf die der Filmemacher des dokumentarischen Genres im Hinblick auf die Authentizität des Präsentierten setzt. Das originale Bild- und Tonmaterial, der Originalschauplatz sowie die Dokumente, Archivmaterialien und Quellen erfüllen in der Dokumentation noch immer die Funktion der Beglaubigung des Gezeigten, erscheinen unserer Ansicht nach aber insgesamt betrachtet der Dominanz des Zeitzeugens und einer durch diesen vorgeführten erlebten Geschichte untergeordnet. Die Präsentation eines individuell erlebten Geschichtsausschnitts, mit welchem sich das objektive historische Geschehen dem Zuschauer personalisiert darbietet, wird dem Dokument übergeordnet, womit eine Emotionalisierung des Gezeigten erreicht wird und sich so die Nachhaltigkeit des Eindrucks und gleichzeitig die Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer erhöhen.

Die Bedeutung, die der *Zeitzeuge* im Kontext von Authentifizierungs- und Beglaubigungsstrategien innerhalb des dokumentarischen Genres in den letzten Jahren, so auch in dem untersuchten Zeitfenster, erlangt, steht im Zusammenhang mit der in den historischen Wissenschaften etablierten Methode der „Oral History“, das heißt, einer im Ganzen zu beobachtenden Aufwertung der Funktion des Zeitzeugens im historiographischen Diskurs. Die individuelle mündliche Zeugenaussage wird in den Geschichtswissenschaften zum technischen Hilfsmittel historischer Forschung. Mit ihr hat die „*Dimension des Alltäglichen*“ (Niethammer 1985) in die Geschichte Einzug gehalten und fragt nach der Subjektivität derer, die bisher als Objekte der Geschichte gesehen wurden. Aus der Perspektive „von unten“ – aus der Sicht des Einzelnen und seiner Lebensgeschichte betrachtet – zerfallen die abstrakten, politischen und gesellschaftlichen Kategorien, von denen wir umgeben sind, und das menschliche Leben offenbart sich als sehr viel komplexer, als dies in den bisherigen theoretischen Hypothesen vorgesehen war.

Gleichzeitig verlieren mit der Hinwendung zum individuellen Lebensbericht politische und ökonomische Paradigmen der modernen Gesellschaft ihre Bedeutung und werden in die Rolle von Rahmengrößen zurückgedrängt. So erscheinen historische Begebenheiten in den Erinnerungsinterviews weitestgehend losgelöst von den Faktoren, die Macht konstituieren, und es ist dieser Umstand, der in sich die Möglichkeit birgt, die Geschichte zu demokratisieren (a. a. O., S. 8 ff.). Einhergehend mit einer solchen Entwicklung innerhalb der histori-

schen Wissenschaften, sind die Zeugenaussage und das Erinnerungsinterview in den audiovisuellen Medien respektive der historischen Dokumentation im Fernsehen zu einer gängigen Methode geworden, Geschichte zu rekonstruieren, die dabei auf vergleichbare Möglichkeiten, aber auch Grenzen stößt, wie sie in der Oral History als Forschungsmethode der Geschichtswissenschaft zu beobachten sind. Mit all den ihr immanenten Schwächen, der Ungenauigkeit und Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses, des selektiven, vorstrukturierten und subjektiven Charakters der Aussagen, besitzt diese Methode eine ganz eigene Authentizität, die die verborgenen Ebenen zu Tage treten lässt und so der „Wahrheit“ etwas näher rückt. So bezieht sich die Dominanz der Verwendung des Zeitzeugens in der historischen Dokumentation auf die Leistungsfähigkeit der Zeugenaussage und des biographischen Lebensberichtes bei der Rekonstruktion von Geschichte in audiovisuellen Medien im Hinblick auf eine Authentifizierung des so vorgeführten Geschehens, erreicht durch dessen Personalisierung und Emotionalisierung sowie ein Identifikationsangebot für den Zuschauer.

Aus diesem Grund ist es auch nicht verwunderlich, dass der Zeitzeuge in siebzig bis neunzig Prozent aller ausgestrahlten Sendeminuten innerhalb des Untersuchungszeitraumes fast aller Sendeanstalten zu sehen ist. Mit seiner Person beglaubigt der Zeitzeuge die Glaubwürdigkeit eines bestimmten historischen Geschehens, steht innerhalb des Gestaltungskonzeptes einer historischen Dokumentation für ein – „So ist es gewesen!“ – und damit für ein Authentizitätsversprechen, welches das Zuschauerinteresse zu binden vermag. Als Person, die von einem historischen Geschehen aus individueller und damit authentischer Perspektive berichtet, stellt der Zeitzeuge für den Zuschauer nicht nur ein Identifikationsangebot dar, sondern wird dabei für den Filmemacher ebenso zu einem Bildangebot, mit dem es ihm gelingen kann, Geschichte im Fernsehen sichtbar und für den Zuschauer (nach)erlebbar zu machen. Der Aspekt des „Nacherlebens“ der „großen“ Geschichte in der Erzählung des Einzelnen wird hier zur zentralen Schlüsselfigur der Präsentation von Geschichte im Fernsehen. In Bild und Ton, für den Zuschauer hautnah, wird der Zeitzeuge in der Geschichtssendung in Szene gesetzt und erscheint hier vornehmlich im On. Was der Zuschauer so multisensuell (auditiv und visuell) erlebt, trägt den Charakter des Unmittelbaren und steht damit für seine Glaubwürdigkeit. Dem Zuschauer wird, im audiovisuellen Modus doppelt verbürgt, die Möglichkeit geboten, die hier erzählte Geschichte als „echt“ zu erleben – zum einen durch alle dem augenblicklichen Moment der Erzählung innewohnenden Eigenschaften sowie andererseits durch die Möglichkeiten, die das Bild an zusätzlichen Sinneswahrnehmungen bietet. Dabei können die Aussagen der auftretenden Zeugen durch die Unmittelbarkeit der vorgeführten Situation entweder bestätigt oder konterkariert werden, was im Erleben des Zuschauers aber in jedem Falle den Eindruck des Authentischen hinterlässt.

Grundsätzlich sind sowohl das Zeitzeugeninterview, als auch der Zeitzeugenbericht dem Modus des Narrativen eigen, und es lassen sich hier jene signifikanten Veränderungen in der Konstitution der medialen Zeugenfigur beobachten sowie die Transformation der Funktion, die sie innerhalb von historischen Dokumentationen zu erfüllen haben, wie sie Judith Keilbach beschreibt. Sie geht davon aus, dass es seit den 60er Jahren mit dem zu verzeichnenden deutlichen Anstieg der Anzahl historischer Sendungen in den Programmen der einzelnen Sender, eine Veränderung innerhalb der Darstellungskonvention und der Präsentation von Zeitzeugen zu beobachten gibt. War die Funktion des Zeitzeugens zunächst im Sinne eines juristischen Zeugen gedacht und ins Fernsehen übernommen worden (Keilbach 2003a), so dominiert er gegenwärtig in der Funktion des individuellen Erzählers von erlebter Geschichte, um diese für das Publikum nacherlebbar zu machen. Für einen solchen Befund spricht auch die im Untersuchungszeitraum beobachtete Dominanz des *Zeitzeugenberichtes* bei fast allen Sendeanstalten, was dem Vorgebrachten eine besonders persönliche Note gibt. Lediglich von den privaten Sendeanstalten sowie der Sendergruppe 3sat und ARTE wurde das *Zeitzeugeninterview* als Modus, in dem der Zeuge zu Wort kommt, bevorzugt und somit erscheint er hier in der innerhalb der Geschichtswissenschaften gepflegten Art und Weise, der Zeitzeugenbefragung, der allerdings im audiovisuellen Modus auch unterhaltende Elemente, beispielsweise Elemente der Talkshow, zu eigen sind.

Die Präsentation der Zeitzeugen geschieht in den meisten aller analysierten Fälle in einer individuellen Umgebung, das heißt, einer sehr persönlichen und privaten Atmosphäre, was ganz deutlich im Kontext der Strategien der Personalisierung und Emotionalisierung und einer damit einhergehenden Authentifizierung der vorgeführten Person zu beurteilen ist. An Bedeutung gewonnen hat auch die Präsentation des Zeitzeugens vor einem schwarz-weißen oder auch vereinheitlichten Hintergrund, wie sie in der ARD und dem ZDF dominant zu finden ist. Hier setzt man mit einer entgegengesetzt ausgerichteten Strategie der Präsentation, die dem Zuschauer einen neutralen Raum suggeriert, der mit der Vorstellung von einem Laboratorium oder einer Lehranstalt korrespondiert, dagegen auf die Verbürgtheit, die Objektivität und Authentizität des Berichteten. Mittelbar oder unmittelbar dienen diese beiden, im Untersuchungszeitraum überwiegend vorgefundenen Präsentationsformen der Zeitzeugen in den Geschichtssendungen im Fernsehen, der Authentifizierung eines dominant im Modus des Narrativen dargebotenen historischen Geschehens.

Parallel zu der gewachsenen Bedeutung des Einsatzes von Zeitzeugen in historischen Dokumentationen und deren gewandelter Funktion in den letzten Jahren hat das „klassische“ Element des *Dokumentes* seine Bedeutung als wichtiges Mittel der Veranschaulichung historischer Zusammenhänge behaupten können. Schriftliche Überlieferungen beziehen ihren Wert nicht unwesent-

lich aus der Tatsache, dass sie auch Grundlage der historischen Wissenschaften sind. Das Ansehen, und damit Echtheit und Glaubwürdigkeit, erfährt das Dokument durch seine Versicherung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses, die auch auf das Medium Fernsehen abfärbt und Gültigkeit hat. Historiker stützen sich bei ihrer Arbeit und Argumentation auf die schriftlich fixierte, verbürgte Echtheit des Geschehens. Diese Orientierung am Wort schlägt sich in historischen Beiträgen auf der Ebene des Kommentars nieder, dem didaktische Funktion zukommt. Das Gesagte wird durch das demonstrative Zeigen von originalen Dokumenten als Spuren von tatsächlich Gewesenem in historischen Beiträgen untermauert. Die Authentizität der Dokumente entspringt ihrer Niederschrift, die dem Publikum als Beglaubigung des Gesagten unterbreitet wird. Archivarische Unterlagen und Quellen erfahren in der Untersuchung über den gesamten Zeitraum von nahezu zehn Jahren einen kontinuierlichen Einsatz. Insgesamt schwankt ihre Verwendung zwischen knapp fünfzig Prozent bei den Privaten bis zu mehr als zwei Dritteln bei allen öffentlich-rechtlichen Anstalten.

Im Hinblick auf Zeitgeschichte und der mit ihr auftretenden *filmischen Dokumente* tritt das bewegte Bild neben die Schriftdokumente. Der besondere Reiz liegt sicher in der visuellen Stärke des Mediums, welches elementar auf dieser Ebene wirksam ist. Die Bilder werden durch Musik, Montage und insbesondere den Off-Kommentar in einen Kontext gestellt. Der dokumentarische Charakter des Originalfilms verleiht dem Off-Kommentar Authentizität. Wiederholt ist festgestellt worden, dass es sich bei den in historischen Fernsehsendungen gezeigten Bildern oft um immer dieselben Bilder handelt. Die Zweit- und Drittverwertung von Bildern führt beim Zuschauer zur Fixierung eines Bilderkanons, der bei bestimmten Ereignissen aufgerufen wird und präsent ist (Viehoff 2005). Diese Bilder sind jedoch bereits mit gewissen Vorstellungen verknüpft und nicht mehr uneingeschränkt für neue Inhalte verfügbar, auch wenn die bekannten Bilder vielfach neu zusammengeschnitten und mit einem neuen Kommentar versehen werden (Keilbach 2002). Die an bestimmte Bilder bereits angelagerten Assoziationen zusammen mit der Tendenz, auf die in den Archiven gelagerten Filmdokumente zurückzugreifen, kann dazu führen, dass Bilder, die in einem bestimmten Kontext entstanden sind, nun willkürlich, unter Ausblendung ihres Entstehungszusammenhangs, zur Bebilderung eines anderen (Themen-)Beitrags genutzt werden. Beispielsweise die oft unreflektiert ausgestrahlte Sequenz der brennenden Synagoge von Riga (Loewy 2002), Sinnbild der Verfolgung der Juden. Hier stellt sich dann die Frage nach der vermeintlichen Authentizität des Filmmaterials, aufgrund seines dokumentarischen Charakters, und dem Entstehungszusammenhang der Bilder (vgl. das Interview mit Michael Kloft, in: Wolf 2005). Um diesem Recycling und der Abnutzung der Bilder und den mit ihnen assoziierten Konnotationen zu entgehen, werden neue und kostspielige Wege beschritten. Zum einen wird nach

noch unbekanntem oder unentdecktem Filmmaterial gefahndet (vgl. Beate Schlanstein 5.4.1 Workshop-Dokumentation), wobei sich die Suche nach unverbrauchten Beständen weltweit auch auf andere Archive ausdehnen kann (Knopp 2003). Zum anderen werden auch private Filme von Amateurfilmern (Blümlinger 2003) oder farbige Originalaufnahmen, die vor allem auch das jüngere Publikum ansprechen (sollen), gesucht und verwendet.

Die Bedeutung, die Originalaufnahmen für zeitgeschichtliche Dokumentationen haben, ist in allen vier Sendergruppen über die Jahre hinweg kontinuierlich hoch. Schwarz-Weiß-Aufnahmen haben einen Anteil von rund achtzig Prozent am ausgestrahlten Sendevolumen von Geschichtsfernsehen. Und auch die farbigen Originalfilme sind fester Bestandteil historischer Beiträge, wenn auch in geringerem Umfang. Über die Herkunft der filmischen Elemente wird nicht sonderlich häufig Auskunft gegeben und auch die Indizierung nicht standardisiert, sondern im Gegenteil unterschiedlich gehandhabt (vgl. Tab. 66 und 67). Anzumerken ist hierbei, dass eine Indizierung meint, dass es Angaben zu bestimmten verwendeten Quellen gab; es schließt aber nicht automatisch ein, dass alle filmischen Dokumente ausgewiesen wurden.

Der *Originalschauplatz* gewinnt seine Authentizität dadurch, dass sich ein historischer Vorgang an dieser Stelle tatsächlich zugetragen hat und dieser Platz auch heute noch „erfahrbar“ ist. Fernsehmacher wie Zuschauer spekulieren auf eine „geschichtsträchtige“ Stimmung vor Ort, die ein Ereignis der Historie in der Nacherzählung (visuell) wiederbeleben. Schauplätze dienen in Dokumentationen der Veranschaulichung und, besonders wenn es sich bei der Darstellung um längst vergangene Epochen handelt, dem sich Hineinversetzens in Zeiten und Milieus. Zusätzlich bringen sie Abwechslung und Vielfältigkeit in die Darstellung, indem sie neben die herkömmliche, eher statische Abbildung von Briefen und Urkunden treten.

Das, was auf der verbalen Ebene dem Zuschauer zu Gehör kommt, findet sein visuelles Pendant im Besuch von Stätten, die vielfach nichts mehr mit den ursprünglichen Gegebenheiten zu tun haben und nur noch Überreste von Einstigem sind (Lanzmanns Film „Shoah“, Frankreich 1985). Mit dem Aufkommen der Oral History und dem Einsatz von Zeitzeugen erfährt diese Art der Schauplatzbesichtigung eine neue Qualität. Das Begleiten von Menschen, die die Ereignisse selbst erlebt haben, an Orte der Vergangenheit (vgl. Tab. 69) dramatisiert das Ganze in eigentümlicher Weise. Die ganz eigene Authentizität des Ortes und die des Zeugen verschränken sich auf visueller und verbaler Ebene, die Beglaubigungsstrategien überschneiden sich und erhöhen die Glaubwürdigkeit des Gezeigten und Gehörten. Letztlich verstärkt der Zeuge die Wirkung des Schauplatzes mit seiner physischen und/oder verbalen Gegenwart. Die Distanz zu historischen Ereignissen, die durch das pure Zeigen der Stätte(n) ohne Referenz auf ein Individuum, das über seine eigenen Erlebnisse berichten kann, wird aufgehoben und wirkt dadurch emotionalisierend.

Die Besichtigung von Orten, an denen historische Gegebenheiten stattfanden, gehört zum festen Repertoire aller Sendergruppen (vgl. Abb. 33). Mindestens in der Hälfte aller Sendungen jeder Sendergruppe wird wenigstens eine Stätte der Vergangenheit bemüht.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alle Elemente der ästhetischen Gestaltung, die innerhalb von Authentifizierungs- und Beglaubigungsstrategien fungieren, dem Modus von Geschichte als „Erzählung“ untergeordnet sind. Der individuelle Zeitzeugenbericht oder auch das ebenso individuelle Zeitzeugeninterview personalisieren und emotionalisieren die erzählte Geschichte, die als Vergangenheit eines Einzelnen für den Zuschauer nacherlebbar wird und gleichermaßen so ein Identifikationsangebot darstellt. Das originale Bild- und Tonmaterial, der Originalschauplatz sowie die Dokumente, Archivmaterialien und Quellen sind Bildangebote, die im Voice-over-Verfahren aus dem Off durch einen allwissenden Kommentator oder auch einen Zeitzeugen kommentiert werden, das heißt, auch als Dokumente einer übergeordneten Dramaturgie der Erzählung dienen, die sowohl die historischen Wissenschaften, als auch das Genre der audiovisuellen Vermittlung historischen Wissens dominiert.

5.4 Die Rolle der Akteure

5.4.1 *Workshop-Dokumentation*

Am 3. und 4. März 2005 führte das Projekt einen zweitägigen Experten-Workshop zum Thema „Historische Ereignisse im Fernsehen“ durch. Geladen waren Forscher, die sich im akademischen Kontext der Beschäftigung mit Geschichte zuwenden, und Redakteure der verschiedenen Fernsehanstalten, die innerhalb der jeweiligen Geschichtsredaktionen, das heißt, von der praktischen Seite her, der Vermittlung von Geschichte professionell nachgehen. Die anwesenden Historiker waren:

- Dr. Frank Bösch, Ruhr-Universität Bochum
- Prof. Bodo von Borries, Universität Hamburg
- Dr. des. Judith Keilbach, Freie Universität Berlin
- Dr. Habbo Knoch, Georg-August-Universität Göttingen
- Prof. Gerhard Paul, Universität Flensburg
- Prof. Karl Prümm, Philipps-Universität Marburg
- Prof. Wolfram Siemann, Ludwig-Maximilians-Universität München.

Um von vornherein eine möglichst große Bandbreite an Diskussionsthemen und Argumentationsgrundlagen zu stellen, die den Kontext der Vermittlung von historischem Wissen im Medium Fernsehen kennzeichnen, wurde bei dem Workshop auf eine kontroverse Gegenüberstellung der vorrangig theoretisch

arbeitenden Experten und der Spezialisten aus dem praktischen Arbeitsfeld gesetzt. Von den kontaktierten Fernsehvertretern der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten konnten alle bis auf Esther Schapira vom Hessischen Rundfunk und Guido Knopp vom ZDF der Einladung nachkommen. Ein Mitarbeiter einer privaten Anstalt konnte ebenfalls gewonnen werden. Dieser Redakteur, der SPIEGEL TV-History-Sparte, konnte allerdings durchaus für mehrere private Sender sprechen, da das geschichtliche Programmsegment von SPIEGEL TV sowohl auf dem Sender RTL, als auch bei VOX und Sat.1 ausgestrahlt wird. Auch im Untersuchungskorpus erscheint SPIEGEL TV auf den genannten privaten Sendern (z. B. 12. 09. 1995, Sat.1: SPIEGEL TV-Reportage „Der Todesengel von Auschwitz – die Geschichte des SS-Arztes Josef Mengele“; 25. 06. 1999, VOX: SPIEGEL TV-Themenabend „Die Eroberung des Weltraumes – 30 Jahre Mondlandung“). Zu den anwesenden Gästen aus den geschichtlichen Fernsehredaktionen gehörten:

- Dr. Ulrich Brochhagen (MDR, Redaktion Zeitgeschehen)
- Michael Kloft (Leiter bei SPIEGEL TV-History)
- Beate Schlanstein (WDR, Redakteurin in der Programmgruppe Geschichte)
- Dr. Meggy Steffens (BR, Redaktion Zeitgeschichte).

Des Weiteren nahmen die Projektmitglieder Edgar Lersch, Ulrike Kregel, Sabine Pabst und Reinhold Viehoff teil.

Um sich dem Thema „Historische Ereignisse im Fernsehen“ diskursiv zu nähern und auch die bisherigen Ergebnisse der Projektforschung zu reflektieren, bildeten kurze Projektberichte zur Kernfrage des Projektes und dem Zwischenstand der Forschung, die von den Mitarbeiterinnen Kregel und Pabst sowie von Prof. Lersch vorgetragen wurden, den Auftakt des Workshops am 3. März 2004. Die fundamentale Aufgabenstellung der Abbildung der proportionalen Verteilung geschichtlicher Fernsehsendungen im Gesamtprogramm der öffentlich-rechtlichen sowie der privaten Sendeanstalten wurde dabei von Sabine Pabst in einem expliziten ersten Darstellungsrahmen vorgestellt. Im Anschluss an diesen methodischen und inhaltlichen Überblick zum Forschungsprojekt der LfM „HEiF“ entfaltete sich unter allen Teilnehmern, insbesondere hier den Programmmachern des Fernsehens, eine rege Diskussion zu den grundlegenden Begrifflichkeiten von „Geschichte“ im Fernsehen sowie den problematischen zeitlichen Eingrenzungen des theoretischen, aber auch praktisch angewandten Begriffes. Zentrale Fragen waren hier etwa: Wie weit muss ein Ereignis zeitlich zurückliegen, um als „historisch“ zu gelten? Woran koppelt sich die Bedeutsamkeit eines Ereignisses, damit es für eine mediale Vermittlung historisch relevant wird? Mit dem Ausblick auf eine tiefer gehende Erörterung eben jener Kernpunkte während des Kolloquiums konnten Antworten mit Verweis auf den vorgegebenen Geschichtsbegriff aus der Ausschreibung gegeben werden. Die Fernsehvertreter stellten übereinstimmend fest, dass

gerade bei den öffentlich-rechtlichen Fernsehinstitutionen eine klare Definition existiere, was als „Geschichte“, „Zeitgeschichte“ und „Zeitgeschehen“ deklariert wird und wie diese inhaltlich fixierten Themengebiete auf die einzelnen Redaktionen aufzuteilen sind.

Dem zweiten Diskussionstag des Workshops lagen fünf große Diskussionspunkte zugrunde, die zwischen den Experten aus Praxis und Theorie besprochen wurden. Der erste Punkt der Debatte handelte von dem Problembezug „Unterhaltung und Erleben“ sowie davon, ob und wie sich eine solche Dyade im Kontext von Geschichtsdarstellung im Fernsehen darstellt. Insbesondere von den Programmachern wurden hierzu die veränderten Ansprüche des Publikums heute und der inhärente Zwang zur spannenden und bindenden Gestaltung (den Zuschauer an das Programm binden, an den Sender, an das präsentierte Thema etc.) betont, die sich dann wiederum auch auf die Redaktions-Budgets niederschlagen, mit denen ein Programmacher über einen Zeitraum von häufig 12 bis 24 Monaten „haushalten“ muss:

Schlanstein (WDR)⁹⁸:

„Es kann sein, dass ich innerhalb von drei Monaten mehr Geld ausbebe, als bei einem anderen Projekt in sechs Monaten oder zweieinhalb Jahren. Der Trend geht auch dahin, dass sowohl die Zuschauer, als auch die Geschäftsführung der Sender erwarten, dass gelegentlich so etwas wie ‚Hochglanz‘ ins Programm gebracht wird. Das hat in der Regel auch etwas mit einem sehr hohen, spezifizierten technischen Aufwand zu tun. Dahinter stehen zum Teil andere technische Produktionsverfahren als bei einem üblichen, video-produzierten Fernsehstück. [...] Die adäquate Frage, die sich hier stellt, lautet: Ist der Aufwand, gemessen am Ergebnis angemessen, das heißt, für den Zuschauer sichtbar, spürbar, erfahrbar gewesen? Manchmal ist es eine ganz preiswerte Produktion, die den Zuschauer am meisten mitreißt.“

Der Bezug auf finanzielle und institutionsinterne Restriktionen der Entscheidungshierarchie in einem Sender stellt einen zentralen Dreh- und Orientierungspunkt für die Redakteure der öffentlichen-rechtlichen Sendeanstalten dar, auch in Anbetracht dessen, was sich an geschichtlichen Inhalten visuell ansprechend realisieren lässt und was eben nicht. Dies wurde in der allgemeinen Diskussion immer wieder betont.

Schlanstein (WDR):

„Wir haben immer ein bestimmtes Zeit- und Geldbudget und sind gehalten mit diesem Geld, nach bestem Wissen und Gewissen, das Seriöseste, das Interessanteste und das Packendste anzubieten, was dann auch wirklich immer sehr exakt überprüft wird. In diesem Zusammenhang sind uns manchmal die Gedenktage ganz hilfreich, da kann

98 Alle im Folgenden genannten Zitate sind das Ergebnis der Verschriftlichung der Diskussionsbeiträge des Workshops und werden mit Genehmigung der Teilnehmer abgedruckt. In einem Fall haben wir diese Genehmigung nicht erhalten, die entsprechenden Beiträge fehlen deshalb hier. Das Material, die Videobänder und deren Transkription sind im Besitz des Institutes für Medien- und Kommunikationswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

man nichts falsch machen. Spätestens drei Monate vor einem solchen werden wir gefragt: ‚Was macht das Fernsehen zur Befreiung von Auschwitz, zum sechzigsten Jahrestag, zu Einstein?‘ usw.“

Auf die anschließende Zwischenfrage, wer denn genau diese Anforderungen an die Fernsehredaktionen stelle, folgte:

„Die Gremien, die die Sender kontrollieren. Die Anfragen kommen ganz klar. Der Rundfunkrat des WDR hat sich irgendwann einmal eine große Liste vorlegen lassen, was Hörfunk und Fernsehen zum Kriegsende im heutigen Sendegebiet machen. Am Anfang war es noch nicht genug und dann wird man darum gebeten, es bitte noch ein bisschen mehr zu differenzieren. Das ist die eine Seite, eine andere: Wir erhalten unendlich viele Vorschläge von Menschen, die davon leben, dass sie Filme machen. Und wir haben als Redaktion, und das geht quer durch alle Systeme, den Ehrgeiz, selber Themen zu setzen und zu entwickeln. Und da auch mitunter an der Spitze der Entwicklung zu sein und sei es dadurch, dass wir, im Unterschied zu den textorientierten Geschichtswissenschaftlern, manchmal als erste eine Bildquelle zeigen und auswerten können.“

Michael Kloft (SPIEGEL TV) sagt über die Auswahlkriterien beim Privatfernsehen, bei welchem die Zuschauerzahl – die „Quote“ – noch mehr als bei den Anstalten von ARD und ZDF als einziges Entscheidungskriterium über Erfolg oder Misserfolg einer Sendung/Sendereihe entscheidet und somit letztendlich die Themenauswahl und die Gestaltungsweise von Geschichtssendungen im Fernsehen beeinflusst:

„Ich produziere fürs Privatfernsehen. In der Regel produzieren wir für die Sender Sat.1, RTL, VOX [...] und natürlich schaut man, ob ein Film eine entsprechende Quote gehabt hat oder nicht. Das heißt aber nicht, dass man nicht sagen kann: ‚Dieses Thema ist uns so wichtig und gefällt uns so sehr, dieses wird unserer Ansicht nach nicht laufen‘ und meistens ist man doch überrascht, dass es läuft. Aber man kann auch sagen ‚Das ist so interessant, das ist so wichtig, wir machen es trotzdem‘. Also der Quotendruck ist so groß dann auch wieder nicht.“

Neben den erstgenannten Unterhaltungs- und Erlebens-Bezügen von Geschichtssendungen wurden im weiteren Verlauf vier zusätzliche Faktoren in die Debatte integriert, die das Spannungsfeld zwischen einem theoretisch-wissenschaftlichen Zugang zur Historie und dem primär visuellen Zugang der Fernsehbilder beschreiben. Der zweite Schwerpunkt der Debatte entsprach dem Problem des zulässigen oder unzulässigen Vergleichs von historiographischem Text der Historiker und audio-visuell aufbereitetem Fernsehbild eines geschichtlichen Ereignisses.

Hierbei ging es ebenfalls um die Einbindung von Zeitzeugen und generell die Verwendung von Archivmaterialien für die Präsentation sowie um die Frage, wie sehr die Programmacher den „Vorwurf“ einer manipulierenden und stark emotionalisierenden Bilderpräferenz reflektieren. Im dritten Diskussionspunkt wurde das Problem eines Qualitätsmaßstabes für geschichtliche

Sendungen im Fernsehen aufgeworfen und wie eine entsprechende Bewertung „guter“ und „schlechter“ Geschichtssendungen gestaltet werden könnte. Eine Erörterung von jeweils individuell gewählten Beispielen „guter“ und „weniger guter“ Geschichtsdarstellungen, wie sie die Redakteure und Wissenschaftler aus eigener Arbeit oder Rezeptionserfahrung einschätzten, half dabei, ungefähre Kriterien entlang einer Achse von Wahrheitstreue, Materialtreue und spannend aufbereiteter Information zu bestimmen.

Der vierte und fünfte Schwerpunkt schlossen sich nahtlos an die Darstellungsfrage und deren Bedingungen an, sind die gewählten Diskussionskomplexe doch alle theoretisch auseinander dividierte Faktoren, die in der praktischen Betrachtung zu komplex ineinander verwoben sind, um sie als Einzelkomponenten der Fernseharbeit herauszulösen. So waren also die „Emotionalisierung“ geschichtlicher Darstellungen (vierter Schwerpunkt) sowie die „Produktionsbedingungen“ und das mögliche „Innovationspotenzial“ (fünfter Schwerpunkt) Themen, die immer wieder in die Gespräche mit einfließen.

Einzelne, besonders aufschlussreiche Statements sollen an dieser Stelle versuchen, den Kern der Diskussion ansatzweise zusammenzufassen:

[Thema: Geschichtliche Darstellungen im Fernsehen vs. in der Wissenschaft]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Was ich sehr aufschlussreich finde ist, dass das Fernsehen eigentlich immer im Mittelpunkt der Kritik steht. Unlängst gab es ein Interview mit einem Kollegen, einem Professor, der mit Zeitzeugen sprach und behauptete, dass die Zuschauer permanent unterfordert sind und von uns, den Redakteuren, alle möglichen Dinge verlangte, die wir sowie das Fernsehen leisten sollen. Ich finde, das ist eigentlich der falsche Ansatz. Das Fernsehen kann das alles gar nicht leisten, was da so von den Kollegen verlangt wird. Das Fernsehen kann nicht der verlängerte Arm der Geschichtswissenschaft zum Zuschauer sein, nur weil es die Möglichkeit hat, auch größere Schichten, Konsumenten zu erreichen. [...] Ich finde, dass es eigentlich ein Nebeneinanderleben von Geschichtswissenschaft und Geschichte im Fernsehen gibt und noch mehr geben sollte, in dem sich beide gegenseitig befruchten können. Das geschieht im Übrigen auch schon viel häufiger, als das in der Öffentlichkeit dargestellt wird. [...]

Ich bewege mich nun nicht in einem luftleeren Raum, sondern ich muss natürlich versuchen, alle mögliche Information, die zu dem Thema gehören, auch bestmöglich zusammenzutragen [...]. Aber ich glaube, da kann ich auch für alle Kollegen sprechen, das ist sehr, sehr viel Arbeit und Zeit, die wir investieren, das möglichst gut zu machen. [...]

[Thema: ‚Holocaust‘ (amerikanische Spielreihe im Fernsehen) und Aufmerksamkeit]

„Wenn man über Aufmerksamkeit spricht, kommen wir zum Thema Unterhaltung. Da hat sich sicherlich durch die Einführung der Quote ins Fernsehen, in den letzten zwanzig Jahren [...], eine stärkere Anbindung an die Unterhaltung bei der Vermittlung von

Geschichte im Fernsehen ergeben und die Quoten haben dem ja auch Recht gegeben. Da kann man lange darüber streiten, ob man das darf oder nicht darf, ich stehe auf dem Standpunkt, so lange es gut recherchiert ist, so lange es in Zusammenarbeit mit der historischen Wissenschaft gemacht ist, ist meines Erachtens alles erlaubt. Ich glaube nicht, dass man die Geschichte im Fernsehen einem Erziehungsnetzwerk unterziehen muss, also es gibt ja immer die Forderung, dass alles muss abgesichert sein von Historikern, es darf nichts Eigenständiges passieren [...]. Ich glaube, dass Journalisten oder die Historiker, die im Fernsehen arbeiten durchaus in der Lage sind, selber entscheiden zu können, was sie machen und was sie nicht machen können. [...]

Die einzige Sorge ist natürlich, dass wissenschaftliche Diskussionen, das heißt unterschiedliche Standpunkte nicht mehr klar werden. Ich finde, das sollten die Filmemacher oder Dokumentaristen oder Featuremacher beachten und den Diskurs fördern. Ich halte das für besonders wichtig.“

[Thema: Themenfindung und spezifischer Arbeitsaufwand in Fernsehredaktionen]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Da gibt es keine Regel. [...] Die Themen kommen nicht immer von uns selbst, manchmal ist es eine Buchveröffentlichung, die wir mit einem Film begleiten. Wir beschäftigen uns natürlich damit, wenn es die Zuschauer interessiert und das ist der wichtigste Punkt. Es ist nicht so, dass wir im stillen Kämmerlein sitzen und überlegen, wie können wir jetzt den Zuschauer dazu bringen, sich dies oder jenes anzuschauen. Das kann man gar nicht vorher planen.

Das kann ich jetzt als Beispiel nehmen: ‚Wie setzt man das um im Film?‘. Also wir haben die Erfahrung gemacht: Serien laufen nicht, Serien sind etwas, was gut läuft bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten. Das ist natürlich auch nicht richtig, was Sie sagen [Herr Paul, Anm. d. A.], dass Filme in drei Monaten entstehen. Natürlich gibt es das auch in bestimmten Segmenten, in denen die finanziellen Mittel gering sind, dass man nicht viel Zeit hat, um einen Film zu produzieren. Aber ich glaube, bei den wichtigen großen Sendungen sind ein, zwei, drei Jahre keine Seltenheit. Das heißt ja nicht, dass ich diese Sendungen drei Jahre lang ausschließlich produziere, aber bei den großen, lang angelegten Projekten ist das überhaupt keine Seltenheit. [...] Es geht nicht immer nur darum, womit man die größte Quote erreicht. Es geht schon in erster Linie darum, dass wir uns Gedanken machen, was könnte für den Zuschauer interessant sein und da erlebt man doch immer wieder Überraschungen, was gut läuft und was nicht läuft. Das ist eigentlich der beste Beweis, dass wir nicht diejenigen sind, die die Themen setzen und dominieren und den Zuschauern eine Sichtweise verordnen.“

Schlanstein (WDR):

„Ich habe parallel immer so im Schnitt 25 Projekte auf meinem Schreibtisch liegen – parallel! Das geht von der Originalton-Archiv-Collage bis hin zur Dokumentation mit Spielszenen und [...] Dialog. Da ist eine Bandbreite, da lässt sich kaum eine Sendung mit der anderen vergleichen. Das geht von Produktionszeiten von vier Wochen bis zu zweieinhalb Jahren. Klar gibt es so einen Durchschnittsfall – den Kompilationsfilm: Zeitzeuge, Schauplatz, Archivaufnahmen – wenn das Archivmaterial nicht zu schwierig zu suchen ist, dann findet das im Zeitraum zwischen drei und sechs Monaten statt.

Auch bei den Projekten, die zweieinhalb Jahre laufen, ist es nicht so, dass wir Leute auf pure Luxusreisen schicken.“

[Thema: Zielgruppe und Vorkenntnisse beim Zuschauer]

Schlanstein (WDR):

„Wir haben ja nun noch zusätzlich die Situation, das Publikum, das wir zusätzlich erreichen wollen, bezahlt auch das, was wir da tun, mit den Gebühren. Es gibt unterschiedliche Publika. Wir haben es mit dem ganz normalen Menschen zu tun, der abends, aus welchem Grund auch immer, vor dem Fernseher sitzt, guckt, was ihm angeboten wird und dann mit der Fernbedienung entscheidet, ob er dranbleibt oder nicht. Es ist kein interessierter, kein speziell vorgebildeter oder vorgewarnter Zuschauer, den wir da vorfinden. [...] Das heißt, die Herangehensweise muss zwangsläufig eine ganz andere sein. Wir können nicht darauf setzen, dass wir irgendjemanden mit sozusagen Fachdiskussionen über den Charakter von Quellen fesseln können. Der Griff zur Fernbedienung ist [...] immer schneller geworden und die Leute haben ganz andere Sehgewohnheiten. Sie sind auch sehr viel kompetenter geworden [...] in der Unterscheidung von Darstellungsformen. [...] Innerhalb von den zwei Minuten, die ich maximal habe, um einen Zuschauer zu überzeugen, muss ich klar machen, auf welcher Ebene der Darstellung ich mich bewege. [...]

Ich denke, was sich da in den letzten Jahren wahrscheinlich verändert hat, gegenüber der Generation, die vor uns in den Redaktionen gesessen hat, ist, dass wir permanent gefordert sind, uns mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer und ihren Veränderungen auseinander zu setzen und das dann auch noch auf dem Spagat, dass es noch eine junge Generation gibt, die unendlich viel kompetenter ist, als wir es noch im gleichen Alter waren und dass aber die große Menge der Zuschauerschaft immer noch etwas älter ist als wir. Das alles müssen wir erreichen.“

Kloft (SPIEGEL TV):

„Kurzfristige Produktionen sind manchmal besonders teuer. Wenn zum Beispiel eine öffentliche Diskussion stattfindet über den Bombenkrieg, dann ist es natürlich besonders aufwendig, dazu in kurzer Zeit eine Dokumentation herzustellen. Auf der anderen Seite kann man dann natürlich in sehr vielen Fällen auch auf vorher schon gesammelte Erkenntnisse, Materialien, Kontakte usw. zurückgreifen.“

[Thema: Produktionsbedingungen, Arbeitsweise freier und fest angestellter Mitarbeiter]

Schlanstein (WDR):

„Der Autor oder die Autorin, die alles selbst und im Alleingang macht, ist längst nicht mehr das Mehrheitsmodell. Es wird auf Dauer wohl auch ein Auslaufmodell werden. Ich denke, dass dies eine typische Ausprägung der 70er und 80er Jahre war. Heute entsteht der allergrößte Teil von dokumentarischen Programmen eben nicht mehr durch frei für einen Sender herumflitzende Mitarbeiter, sondern durch Filmproduktionsfirmen, die zum Teil hoch spezialisiert sind und einen festen Mitarbeiterstamm haben. Dabei machen einzelne beispielsweise nichts anderes, als zu recherchieren. Die einen machen nur Materialrecherche, die anderen machen ausschließlich Drehortrecherche, dritte entwickeln Stoffe, die sie den Sendern antragen zur weiteren Entwicklung. [...] Heute

greifen die Sender aus guten Gründen natürlich auf diese sehr spezialisierten, sehr kompletten und sehr professionellen Angebote von Firmen zurück. [...] Ich kann Geld für lange Recherchen, für teures Archivmaterial, für sehr aufwendige Drehreisen, für Inszenierungen mit einem hohen Ausstattungsaufwand und für computergenerierte Rekonstruktionen und Bilder ausgeben. Es muss aber immer am Thema, am Stoff und an der gewählten Erzählweise plausibel bleiben.“

[Thema: Inszenierungsmöglichkeiten und fehlende Kennzeichnung von Nachstellungen]

Schlanstein (WDR):

„Vor drei Jahren gab es in der ARD noch das ganz klare Diktum: ‚In Dokumentationen der ARD wird nicht inszeniert.‘ Das hat sich so natürlich nicht halten lassen, einfach weil der internationale Markt sich anders verhält. Die Ansage ist jetzt: ‚Es kann, wenn es aus dem Stoff, aus der Erzählung gut begründbar ist, auch inszeniert werden.‘ Es muss aber an jeder Stelle für den Zuschauer erkennbar bleiben. Das heißt, dieses Verschränken von Schnitt zu Schnitt – ich ergänze einfach ein bisschen selbst hergestelltes Archivmaterial durch die Bilder, die eben die Originale nicht hergeben – ist nicht erlaubt, weil es einfach historisch absolut nicht integer ist. Damit würde ich ja etwas Falsches vorspielen. Aber mit einer Szene, die handelnden Menschen, ob sie nun sprechen oder nicht, ins Bild zu setzen, was einen Sachverhalt nachstellt, wie er sich abgespielt haben kann (von dem wir aber kein anderes Bild haben), das bleibt erlaubt, solange es formal für den Zuschauer immer erkennbar bleibt, in welcher Ebene wir uns da gerade befinden. [...]

Ich will ein Beispiel zur Verfahrensweise nennen. Im Prinzip ist klassisch: Zeitzeugen plus Archivmaterial. Es wurde dort *[das Beispiel einer Dokumentation „Die Schlacht von Montecasino“, Anm. d. A.]* aber so verfahren, dass das Archivmaterial jeweils auf einem Soldaten endete, der groß im Bild ist und unter diesem Teil des Archivbilds begann ein O-Ton im Off. Die so genannte Bauchbinde, die sagt, wer da redet, war auf das Archivbild gestanzt und nicht auf den Zeitzeugen. Was natürlich nahe legt – ‚Die haben Archivmaterial gefunden, auf denen dieser Mensch, der heute als Überlebender und Zeitzeuge auftritt, im Bild von damals zu sehen ist‘ – das stimmt natürlich überhaupt nicht. [...] Da war im Grunde genommen die Regel verletzt, dass der Zuschauer zu jedem Zeitpunkt wissen soll, wo er sich befindet. [...] Es gibt dann auch den anderen Fall. Ich erinnere mich, es erzählte ein Kollege von der BBC, nachgestellte Szenen sind mittlerweile so überzeugend, dass auf einmal ein paar Jahre später jüngere Kollegen hingehen und sie als authentisches Archivmaterial verwenden. Und da ist der Punkt, da beginnt man zu fälschen.“

Kloft (SPIEGEL TV):

„Ich finde aber, dass man trotzdem nicht so rigoros sein darf und etwa feststeht, das darf ich jetzt nicht machen oder diese Grenze darf ich nicht überschreiten. Wenn es gut gemacht ist oder einen Sinn hat, dass die Grenze bewusst überschritten wird, sollte man es im Sinne der Inszenierung tun. Ich denke da an eine Dokumentation [...] über George Orwell. Es gibt nicht eine Sekunde Archivmaterial von George Orwell, kein bekanntes Filmmaterial. Der Autor oder die Autoren des Films haben sich dann entschlossen, das komplette Archivmaterial mit einem Schauspieler nachzustellen und das

Archivmaterial in ihrem Film einzusetzen. Aber der ganze Film besteht nur aus ‚gefälschtem‘ Material und das finde ich wieder gut, wenn es gut gemacht ist. [...] Ich finde es legitim, so etwas zu machen. Das bedeutet aber, dass man trotzdem vorsichtig sein muss.“

[Thema: Qualität von Geschichtsdokumentationen]

Steffens (BR):

„Den Dreiteiler ‚Offiziere gegen Hitler‘ halte ich für eine gelungene Produktion. Es gibt da zwar Einschränkungen von meiner Seite, aber die *[Einschränkungen; Anm. d. A.]* liegen bei mir persönlich im Musikeinsatz, der war mir zu stark, zu überblich.“

Kloft (SPIEGEL TV):

„Eine Produktion, die ich besonders gut fand, war ein Film über ein U-Boot, das 1987 vor der Küste von New Jersey von einem Fischer gefunden wurde. Ein deutsches U-Boot aus dem Zweiten Weltkrieg. [...] Das war eine große Co-Produktion mit dem amerikanischen Fernsehen und ein gelungener Film, weil er alle Elemente enthielt. Er hatte nicht nur die reine Kriegsgeschichte des U-Bootes [...], sondern war auch verbunden mit einer Reportage über zwei Extremtaucher, die versuchten, das Rätsel des U-Bootes zu lösen. Das dritte war die emotionale Dimension, die der Film geliefert hat [...]. Man konnte wunderbar die Details, die die Geschichtswissenschaft herausgearbeitet hatte, einarbeiten in diese Mischung aus Reportage, Dokumentation und emotionalen Darstellungen. [...]

Nicht besonders gut gefallen hat mir die Dokumentarreihe ‚Goebbels‘, von 2004. Eine Historikerin, Elke Fröhlich fungiert als eine Art ‚Host‘ dieser Sendung, als Erzählerin dieser Geschichte. Goebbels wird interpretiert, psychologisiert, aus den Tagebüchern. [...] ich fand es nicht richtig, der Frau Fröhlich [...] diese Funktion der psychologisierenden Erzählerin zu geben. Und dann kamen noch ein paar andere Sachen dazu, beispielsweise dass da Interviews eingespielt wurden, die alt waren, von anderen gemacht worden waren. Es war ein Sammelsurium von Materialien und es ging von vornherein bloß darum, den bösen, bösen Goebbels darzustellen. Das reicht mir nicht, um dieser Figur nah zu kommen.“

Schlanstein (WDR):

„Dieser Dreiteiler *[der angesprochene Goebbels-Film; Anm. d. A.]* ist ja auch intern unglaublich strittig diskutiert worden. Was man ungut wahrnimmt, hat natürlich einen ganz klar zu benennenden Ausgangspunkt: Es sind keine kritisch geführten journalistischen Interviews, die dem zugrunde liegen. Es sind sozusagen fertig vorgefundene Bekenntnisse, die vor einem vollständig anderen Hintergrund abgegeben worden sind. Das heißt, man hat eigentlich nur fertig vorgefundene Aussagen genommen und eingeschnitten. Da war es natürlich offen Fake, man hat die Aussagen der Historikerin Fröhlich in einer ganz anderen und Sinn verfremdenden Form verwendet, als sie im Interview entstanden sind. Sie hat etwas getan, was natürlich Ausdruck ihrer hohen professionellen Beschäftigung mit den Tagebüchern ist. Sie hat interpretiert bis hinein ins Einfühlen in den Tagebuchschreiber und sie kommt nur damit vor, an keiner Stelle mit ihrer kritisch distanzierten Haltung als Historikerin. Und da stellt man sich natürlich schon die Frage: [...] ‚Warum erklärt die mir jetzt, dass dem armen Herrn Goebbels

manchmal ganz weh ums Herz war? Das gehört da doch gar nicht hin!‘ Und das mit dem Absender eines sehr ernst zu nehmenden historischen Instituts. Das, was ich erwarte von einem historischen Experten, ist natürlich wirklich die Vermittlung, die erklärende, aber auch die kritisch distanzierte Haltung.“

[Thema: Verpflichtung dem Zuschauer gegenüber und Reflexion der Wirkung]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Ich glaube, man darf die Wirkung auch nicht überschätzen. Die Leute haben auch ein Interesse an bestimmten Dingen. Du musst jetzt nicht die allein selig machende historische Darstellung liefern, die Leute, die sich dafür interessieren, informieren sich aus vielen verschiedenen Medien. Klar gibt es immer Leute, die das vielleicht nur konsumieren. [...] Daran kann ich nichts ändern, dass die Leute das aufsaugen und vielleicht halbgar wieder ausspucken, indem sie das weitertragen. Deswegen glaube ich auch, dass unsere Einflussmöglichkeiten geringer sind als allgemein vermutet.“

[Thema: Ausrichtung dramaturgischer Muster an Zuschauerquoten]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Natürlich kommt das vor. [...] Ich arbeite für das kommerzielle Fernsehen, da ist das vielleicht auch noch ein bisschen anders. Wir haben sogar in der Sendung einen Werbreak. Das heißt, da werden etwa sechs bis sieben Minuten Werbung dazwischen gesendet. Das heißt, ich muss die Zuschauer immer wieder dazu bringen, dass sie dranbleiben. Das kann man natürlich nicht mit dem Thema machen. [...] Wenn ich eine Quotenkurve sehe, die zur Werbung stark ansteigt und nach der Werbung wieder [...], dann habe ich es dramaturgisch gesehen richtig gemacht. Das heißt aber noch lange nicht, dass es ein wirklich guter Film war, das ist ein anderes Kriterium.“

[Thema: Die mögliche Klassifizierung von Authentisierungs- bzw. Beglaubigungsstrategien bei Spielfilmen]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Ich finde, das [die Wirkung von Beglaubigungsstrategien in Spielfilmen; Anm. d. A.] wird total überbewertet. Die Zuschauer kriegen das schon mit, dass das ein Spielfilm ist, den sie sich ansehen. Manchmal werden da eben diese Leute erfunden, manchmal muss man sie sich erfinden. In diesem Fall [„Der Untergang“ von B. Eichinger; Anm. d. A.] Traudl Junge, die kann sich nicht mehr wehren. Ich finde das legitim, es hat mit Dokumentarfilmen nichts zu tun. Egal, wo ich diese Versatzstücke einsetze, es bleibt im Wesentlichen für meine Begriffe fiktional.“

Schlanstein (WDR):

„Ich glaube, an dem Punkt sind die Vorgehensweisen diametral entgegengesetzt. Inszenierung oder Dramatisierung in einer Dokumentation passiert nach unserem allgemeinen Verständnis dann, wenn ein Sachverhalt oder eine Szene im Prinzip dokumentiert und geklärt ist, es nur kein Abbild von ihr gibt. Niemand würde in einer Dokumentation hingehen und ausgerechnet das nachinszenieren, worüber es keine gesicherten Auskünfte

gibt. Das ist aber genau die Freiheit, die der Dramaturg oder der Drehbuchautor hat, wenn er sich in irgendeiner Form auf ein historisches Setting zurückzieht, da kann er natürlich alles das benutzen, was wirklich authentisch belegt ist. Aber es wird immer weiße Flecken geben, wo er dann natürlich die Freiheit der Fiktion hat. [...] Damit wird man immer dort umgehen müssen, wo Spielfilme sich auf historische Ereignisse und Räume beziehen. Natürlich bewegen diese sich vor einer historischen Folie. Es wäre unverzeihlich, wenn die Filmemacher nicht versuchen würden, bis ins kleinste Ausstattungsdetail sozusagen das Zeitkolorit, das Zeitbild so authentisch wie möglich herzustellen.“

[Thema: Gibt es so etwas wie eine natürliche Dramaturgie in der Geschichte? Genannt wird das Beispiel Stalingrad. Wenn ja, gäbe es aber doch Ähnlichkeiten zwischen Fakt und Fiktion und, daraus resultierend, Probleme der Differenzierung?]

Schlanstein (WDR):

„Die Ähnlichkeit liegt darin, dass letzten Endes doch immer die Bedürfnisse einer Erzählung befriedigt werden wollen. Etwas muss einen Anfang haben, eine Entwicklung, möglichst eine dramatische Steigerung und irgendeine Auflösung. Und da bieten sich natürlich bestimmte Ereignisse eher an als andere. Strukturen sind in der Regel furchtbar schwer so zu verdichten, dass man daraus eine richtig packende Geschichte machen kann. Man fragt sich immer: ‚Welche historiographischen Diskurse lassen sich denn am einfachsten übersetzen in Filme?‘ Wenn einem Ereignis schon tatsächlich dieser dramatische Verlauf zugrunde liegt, dann liegt die Dramatisierung, egal ob fiktional oder dokumentarisch, ja irgendwie auf der Hand.“

[Thema: Personalisierung, Erzeugung von Betroffenheit in Film- und Fernsehgeschichtsdarstellungen]

Steffens (BR):

„Eichinger würde es nie einfallen *[einen Dokumentarfilm zu machen; Anm. d. A.]*. Er sagt ganz einfach: Das ist eine gute Story und historische Bezüge liefern mir gutes Grundmaterial. Er hat sich von uns, von unserer Redaktion, historisches Material, Zeitgeschichts-Dokumentationen kommen lassen. Er sucht sich diese Elemente zusammen, weil er es für eine spannende Geschichte hält. Nichts anderes! Die Dramaturgie macht Spannung. Und das haben die Spielfilmmacher gelernt.“

Schlanstein (WDR):

„Genauso, wenn ich eine Geschichte in einem KZ ansiedle, wo natürlich die zentralen Fragen nach Schuld und Verantwortung gestellt werden. Wenn ich da mit der Fiktion so weit gehe, dass ich auf einmal zu völlig anderen Deutungen komme, als denen, die ja ohnehin schon schwer genug zu ertragen sind, die aber auch auf der Basis der von Historikern gestellten Dokumentenlage zu akzeptieren sind, auch da gäbe es einen gewaltigen Aufschrei. [...] Man muss auch immer sehen, wie sehr berührt einen der Gegenstand, wie sehr ist man im Grunde von den implizit angelegten Fragestellungen und den implizit angebotenen Antworten ethisch und moralisch betroffen als Zuschauer. Daran machen sich dann auch letzten Endes, denke ich, zum Teil diese Authentifizierungsstrategien fest, wie intensiv sie sein müssen.“

[Thema: Verwendung „ikonischer“ Bilder im Film, soziales Gedächtnis und Medien]

Schlanstein (WDR):

„Da spielen natürlich ganz zentral die Produktionsbedingungen eine Rolle. Eine Möglichkeit, die wir haben, ist eine sorgfältige Materialrecherche durchzuführen. Das heißt, irgendwo gibt es ein Stück Archivmaterial, was man ‚abklammern‘ und dann neu verwenden könnte. Das wird ja auch häufig genug gemacht, wenn entweder der Zeitdruck sehr groß ist oder einfach kein Geld für Reisen oder zusätzliche Recherchen zur Verfügung gestellt werden kann. In aller Regel bemühen sich ja jetzt neue Produktionen schon darum, dass man nicht immer in der Zweit- und Drittverwertungsschleife stecken bleibt, sondern dass man irgendetwas Neues und Frisches hinzufügen kann. Dahinter steckt ja dieses Unbehagen an dem multifunktionalen Archivbild, was einfach aus einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Zusammenhang stammt, für alles herhalten muss, was in die Nähe fällt. [...] Man hat natürlich einen sehr weit reichenden Referenzkreis, wo immer ein Film auf den je älteren zurückverweist. Und wenn einmal ein Fehler drin steckt, dann wird dieser Fehler unendlich weiter transportiert. [...]

Das kann dann auch eine Leistung gut gemachter historischer Dokumentationen sein, dass wir den Bestand an historischem Archivmaterial sowohl erweitern, als auch differenzieren. Also, was wir akquirieren, wird dann in aktueller Berichterstattung, in Kulturmagazinbeiträgen, wo es eben weder Zeit noch Geld gibt, sozusagen die Recherche an den Quellen zu betreiben, da wird es dann vielleicht auch differenzierter und möglicherweise ‚richtiger‘ im historischen Sinne auftauchen können, wenn es auf der Ebene der in den Sendern archivierten Dokumentationen auch präziser und vielfältiger angelegt ist.“

[Frage nach dem Innovationsdruck, wenn nur alte, „verbrauchte“ Bilder vorhanden sind]

Schlanstein (WDR):

„Man kann das vielleicht mit Blick auf ‚Damals in der DDR‘ beantworten. Da war ganz klar, wenn der 17. Juni vorkommt, dann sicherlich nicht in Berlin. Das war natürlich genau aufgrund dieser Wahrnehmung: Das ist so übererzählt, da kann man eigentlich nur an einen gewissen Gähnreflex anknüpfen. Etwas Neues, etwas Überraschendes, etwas, was dann merkwürdigerweise auch als authentischer empfunden wird, kann man dann nur liefern, wenn man mindestens den Schauplatz wechselt. Damit ist man dann auf einem Terrain, was bislang noch nicht erzählt und dargestellt wurde. Und da hat man dann eine Chance, tatsächlich an den Gestus der Ersterzählung heranzukommen.“

[Thema: Geschichtsredaktionen als Mitgestalter des öffentlichen Gedächtnisses]

Kloft (SPIEGEL TV):

„Ich will schon einen Beitrag leisten, eine besondere Sichtweise oder ein Thema den Zuschauern nah zu bringen, es wäre falsch, das zu leugnen. [...] Und ich bemühe mich auf meine Weise, das zu tun und habe mich ein bisschen darauf verlegt, mit Archivmaterial zu arbeiten und das als Dokument ernst zu nehmen. [...]

(Beispiel Erlanger Institut für Volkskulturstudien; Anm. d. A.) Die haben Riten, Feste und Volkskunst gedreht in Thüringen und Sachsen zum Teil. Es sind ganz erstaunliche

Dokumente über das einfache Leben im Nationalsozialismus. Und die zugänglich zu machen, fand ich eine ganz unglaubliche Möglichkeit, etwas über diese Zeit zu erfahren. Man muss es aber gleichzeitig dabei in den Kontext stellen, in dem es gedreht worden ist, nämlich, obwohl es Amateurfilme sind, ist es in gewisser Weise Propaganda. Aber wenn man das klar macht, erhält man einen neuen Baustein über diese Zeit.“

Schlanstein (WDR):

„Es ist aber schlicht und ergreifend so: Es gibt unglaublich viele Bildquellen, die noch nicht erschlossen sind. [Bsp. *Dokumentation über den 1. Weltkrieg*] Selbst da, wo vorher klar war, dass es Bildmaterial gibt, ist, zum Beispiel einfach aus Zeitgründen, das Material immer nur bis zu einem bestimmten Punkt gesichtet worden. Konkret war es so: Im Bundesarchiv lagen eine ganze Reihe von Filmrollen. [...] da lagen mehrere Filmrollen, da waren immer noch die alten Klammerzetteln drin, die gingen immer exakt ungefähr bis zum Ende des ersten Viertels. Das heißt, bis dahin waren bestimmte Fundstellen markiert und dann hatte es gereicht, dann hatte derjenige oder diejenige genug gefunden. Dann haben wir einfach mal den Luxus investiert und haben die Rollen zu Ende geguckt und wahnsinnig spannende Dinge gefunden. Die sind jetzt nicht wichtiger oder wertvoller als die anderen, aber da war es tatsächlich so, man sieht einen Zwölfjährigen an einer Maschine im Rüstungsbetrieb oder genau das Bild, das in einem Tagebuch oder einem Brief beschrieben wird und hat auf einmal tatsächlich die bildliche Entsprechung, was es natürlich reizvoll macht. [...]

Es gibt nicht immer diese Motivation, tatsächlich etwas ganz Neues zu machen. Manchmal ist es sehr viel bescheidener. Ich denke mal, wenn man keine Haltung und keine Absicht hinter einer Dokumentation hat, dann wird sie in aller Regel auch nicht besonders gut.“

5.4.2 Redaktioneller Alltag in Geschichtsredaktionen – Aus eigener Sicht

Im Anschluss an den Workshop wurde eine Einzelbefragung (per Fragebogen) der Teilnehmer durchgeführt, um eine genauere Aufschlüsselung der Produktions- und generellen Arbeitsbedingungen in den Geschichtsredaktionen zu erhalten. Ein acht Fragen umfassender Fragebogen zu den Gebieten Mitarbeiterzahlen (freie und fest Angestellte), Themenauswahl/Themenfindung, Veränderung von Produktions- und Bearbeitungszeiten innerhalb der letzten zehn Jahre und zur Budgetierung der Redaktionen ging an alle teilnehmenden Redakteure des HEiF-Workshops. Außerdem versandten wir diesen kurzen Erhebungsbogen auch an Fernsehredaktionen anderer Sender, welche nicht an der Expertenrunde hatten teilnehmen können. Zu unserem großen Bedauern hielt sich der entsprechende Rücklauf an senderinternen Informationen stark in Grenzen, er tendierte gegen null. Zu unserer Freude kam von Esther Schapira, Redakteurin und Ressortleiterin der Abteilung Zeitgeschichte des Hessischen Rundfunks, auch ein Schreiben, obwohl sie am 3. und 4. März 2004 leider nicht anwesend sein konnte. Es wurde so also möglich, auch zuvor nicht erreichbare Informationen in die Untersuchung mit aufzunehmen. Diese sehr

unbefriedigende Rücklaufquote lässt sich einerseits auf eine hohe Auslastungsquote der leitenden Redakteure in den Fernsehredaktionen zurückführen – ein durchaus erfreulicher Tatbestand. Andererseits kann hierbei sicherlich aber auch eine generelle Skepsis und mangelnde Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit der theoretischen Fernsehforschung als Erklärung herangezogen werden.

Die nachfolgend dargestellten Angaben zur Redaktion „Zeitgeschichte“ beim BR und der gleichnamigen Abteilung beim HR stehen in engem Zusammenhang zu den bereits während der Diskussionen des Workshops festgestellten Rahmenbedingungen.

Die Redaktionsleiter befinden sich demnach in einem immerwährenden Spannungsfeld zwischen den Forderungen der vorgesetzten Instanzen des Senders nach guten und besonders „gut laufenden“ (in Bezug auf eine hohe Einschaltquote und also Akzeptanz des Publikums) Geschichtsbeiträgen einerseits, andererseits müssen sie aber auch den Spagat zu ihrem eigenen journalistischen Selbstverständnis, ihren Ansprüchen nach Innovationen und möglicherweise „unbeliebten“ wichtigen Themen und Protagonisten bewältigen. Immer mit Blick auf die entsprechende Zielgruppe des Senders, das jeweilige Format (Einzel-Dokumentation, Mehrteiler, Reihe etc.), das Thema und die Vorgaben des Sendeplatzes (Dauer, Ausstrahlungszeit, Rahmenprogramm) müssen sie täglich Entscheidungen für oder gegen Themen, für oder gegen Autoren, für oder gegen einzelne Darstellungsstrategien in einem geschichtlichen Beitrag treffen und dabei zusätzlich stets auf das zur Verfügung stehende Budget und die simultan laufenden Produktionen, die geplanten und in der Recherche-Phase befindlichen Beiträge achten. Dieses komplexe Geflecht aus eigenständiger Verantwortung für die Sendung und die Mitarbeiter sowie der Rechenschaftspflicht „nach oben“ stellt sich als professionelle Belastung dar, die täglich von den Redakteuren gemeistert werden muss.

Exemplarisch werden hier die Zeitgeschichtsredaktionen der beiden ARD-Sender, Hessischer Rundfunk und Bayerischer Rundfunk, vorgestellt. Die Gesamtmitarbeiterzahl bewegt sich in beiden Redaktionen in einem ähnlichen Rahmen. Allein die Anstellungsverträge sind stark ungleich verteilt. So sind beim BR 28 Mitarbeiter für „Zeitgeschichte“ tätig (16 fest Angestellte und zwölf Freie), beim HR hingegen 23 Mitarbeiter mit nur zwei fest Angestellten und 21 Freien. In beiden Reaktionen ist mit der Bearbeitung eines Beitrages jeweils ein Autor beschäftigt. Der BR leistet sich zusätzlich dazu einen Redakteur. Das Ausmaß des freien Gestaltungsraums und der eigenverantwortlichen Bearbeitungszeit eröffnet sich mit der durchschnittlichen Zahl von Besprechungen zwischen Redaktion und Autor während einer spezifischen Realisierungsphase eines Beitrages. Bei einer durchschnittlichen Bearbeitungszeit von drei Monaten⁹⁹ bis zum sendefertigen Geschichtsbeitrag treffen sich die beauftrag-

99 Siehe dazu auch das Statement von Beate Schlanstein im Workshop oben.

ten Autoren ca. sechs Mal mit der Zeitgeschichtsredaktion, um Exposé, Fortschritte und Endabnahmen zu besprechen. Bei Bedarf können diese klärenden Sitzungen immer auch häufiger stattfinden, doch hat sich in beiden Sendeanstalten die Anzahl bei einem halben Dutzend Meetings eingependelt.

Im Bereich der Themenfindung für neue Beiträge des Geschichtsprogramms treten die Abhängigkeiten der jeweiligen Instanzen in der Sendehierarchie deutlich hervor. So gibt Dr. Meggy Steffens an, die Themenfindung beim BR finde hauptsächlich ereignisorientiert statt, das heißt, dass Jubiläen des Kriegsendes oder besonders auch regionale Jahrestage den Anlass zu entsprechenden Geschichtsbeiträgen geben. Esther Schapira vom HR ergänzte zu diesem Punkt, dass sich die Präferenz jahrestagsorientierter Themen aus der besseren Platzierbarkeit solcher Beiträge im ARD-Programm ergebe. Dabei würden die Entscheidungen für ein Thema zwar zunächst durch die Abteilung für Zeitgeschichte getroffen, danach gehe der Vorschlag jedoch noch den Weg durch die Hierarchie zum Chefredakteur und dem Programmdirektor, nachfolgend zum „Geschichtlichen Arbeitskreis der ARD“ und schließlich zur Chefredakteurskonferenz. Erst wenn alle diese Stellen ein Thema akzeptiert haben, kann ein Vorschlag als Film realisiert werden. Einen Einblick in die Entscheidungsfindung aller genannten Instanzen gewähren die Aussagen zu den die Befürwortung eines Beitrages beeinflussenden Kriterien. Insbesondere beim BR stehen in letzter Zeit die Kosten eines zu realisierenden Films (für Recherche, Archivmaterial, Personalkosten etc.) an vorderster Position, wenn über die Realisierung entschieden wird. Unter den weiter genannten Kriterien wie unterstelltem Zuschauerinteresse, spezifischem Arbeitsaufwand eines Themas oder Qualität der Vor-Konzeption, betont Schapira, in ihrer Redaktion sei insbesondere ein guter Protagonist für die „Story“ von Bedeutung. Mit der Qualität der Dramaturgie stehe und falle ein Beitrag. Die Übersetzung eines Themas in eine dramaturgisch spannend erzählte Geschichte zeigt sich damit als primäre Bedingung der Realisation. Daneben seien weiterhin die Qualität des Archivmaterials entscheidend, die politische und inhaltliche Brisanz des gewählten Ausschnittes aus der Historie sowie eine gute „Handschrift“ des Autors. Inhaltsnahe und inhaltsferne Faktoren scheinen auch hier wieder in enger Interdependenz auf die Entscheidungsfindung einzuwirken.

Relativierend auf den Punkt des Zuschauerinteresses bezogen („Schielen auf die Quote“), spricht Schapira von einer „nicht bestimmenden Bedeutung“. Die Antizipation dessen, was von den Zuschauern als interessant eingeschätzt würde, sei nicht immer richtig, vielmehr werde man oft überrascht, was „gut läuft“. Der ansteigende Druck durch die Kosten einer Realisation schlägt auf die durchschnittliche Realisationsdauer durch. So hätten sich die Spannen, von der Bewilligung eines Themenbeitrags bis zu dessen Sendung in den letzten Jahren (Steffens) verkürzt. Dies hänge vor allem mit den gestiegenen Kosten zusammen, welche durch straffe Realisationszeiten möglichst gering gehalten

werden sollen. Wie beim BR hat auch die Zeitgeschichtsredaktion beim HR ein jährlich vergebenes Budget zur Verfügung, um damit alle Beiträge zu produzieren. Esther Schapira meint im Gegensatz zu Meggy Steffens, dass die Produktionszeiten sich nicht verändert hätten, jedenfalls nicht im Hinblick auf die letzten zehn Jahre. Jedoch dauert heute ihrer Ansicht nach die Beantragung für Finanzierungen von Realisationen, welche außerhalb der etablierten „Standard-Budgets“ liegen, sehr viel länger, weil der ebenfalls gestiegene Anspruch (der Zuschauer und des Senders) auf „Hochglanz“-Produktionen und teure Trickverfahren mit immens erhöhten Kosten einhergehe.

5.4.3 Zur näheren Betrachtung der Geschichtsredaktionen

Wie Christian Lappe in einem Aufsatz über die geschichtliche Sektion des BR erläutert, gab es in den letzten Jahren einen Trend zur Veränderung der öffentlichen-rechtlichen Anstalten in Hinblick auf die Prämissen der institutionellen Organisation der Sendeinhalte. So wurden aufgrund stark unternehmerischer Vorgaben vor allem Sendeplätze für Geschichte reduziert oder an die Randzonen des täglichen Programms verlegt, etablierte Geschichtsredaktionen aufgelöst und umgestaltet sowie insgesamt das Themenspektrum eingeengt, so dass Geschichte in der ARD fast nur noch als „Zeitgeschichte“ auftaucht (vgl. Lappe 2003, S. 97). Den Gegebenheiten des Mediums entsprechend müssen sich auch die Informationssparten den Regeln der „Reduktion und Pointierung der Aussage“ (a. a. O.) unterwerfen. Diese Feststellung bestätigen die Bezeichnungen der zuständigen Ressorts: So sind nicht nur beim Bayerischen Rundfunk, sondern ebenso beim Hessischen Rundfunk und selbst beim ARD-Partner-sender ZDF die geschichtlichen Sektionen auf „Zeitgeschichte“ orientiert (vgl. die websites der genannten Sender). Beim WDR heißt die zuständige Redaktionsgruppe von Beate Schlanstein hingegen weiterhin „Geschichte/Zeitgeschichte“, womit eine breitere Orientierung offen gehalten wird. Beim Mittel-deutschen Rundfunk erreicht der Status von Geschichte eine stark aktuelle Färbung. Hier existiert keine explizite Redaktion „Geschichte/Zeitgeschichte“, sondern das Geschichtsprogramm findet, zweigeteilt, einerseits unter dem Namen „Zeitgeschehen“ statt und blendet dabei eine historische Verortung der Inhalte scheinbar gänzlich aus. Andererseits besteht die Zweiteilung in einer weiteren, eher kulturell geprägten Redaktion „Geschichte und Gesellschaft“ im Programmbereich „Kultur und Wissenschaft“. Im Vergleich dazu haben die privaten Sender generell keine eigenen Redaktionen, welche geschichtliche Inhalte medial aufarbeiten. Dem privatwirtschaftlichen Geschäftsprinzip folgend werden hier Mitarbeiter der kaum gewinnbringenden Informationsprogramme aus ökonomischen Gründen eingespart und die entsprechenden Sendungen, die außerdem nur aufgrund staatlicher Auflagen gesendet werden müssen, von Produktionsfirmen (dctp oder SPIEGEL TV-GmbH) eingekauft.

Eine Abteilung der Mediengruppe SPIEGEL, SPIEGEL TV-History ist eine dieser Produktionsfirmen, die Geschichtsbeiträge im Rahmen der SPIEGEL TV-Formate herstellt und an verschiedene Privatsender verkauft.¹⁰⁰

„Für das SPIEGEL TV MAGAZIN erstellt History aktuelle Beiträge mit zeithistorischem Bezug, für die REPORTAGE und das SPECIAL recherchiert und produziert das Team um Michael Kloft Aufsehen erregende Dokumentationen. History beteiligt sich an internationalen Co-Produktionen und vermarktet seine Programme weltweit.“¹⁰¹

Wie Fritz Wolf in einer aktuellen Untersuchung zur Form des Dokumentarischen im Fernsehen belegte, sieht der Leiter Michael Kloft seine Arbeitssituation als relativ frei von jedem Quotendruck an, da die Informationsfenster der Privaten geschützte Sendeplätze seien. Eine Orientierung am vermuteten Zuschauerinteresse erfolge dennoch ganz selbstverständlich.¹⁰² So z. B. bei dem Format SPIEGEL TV-Reportage, die am Montag auf Sat.1 „nur 24 Minuten Nettolänge“ hätte und an dieser Stelle die Zielgruppe „mehr auf Unterhaltung, denn auf Information“ aus sei und somit die „Gefahr der Überfrachtung“¹⁰³ entstehe. Je nach Sendeplatz und zur Verfügung stehender Sendedauer könne er auch ein mehr oder weniger an Information interessiertes Publikum erwarten.

„Zeitgeschichtliche Dokumentationen kommen bei den älteren Zuschauern meist besser an. [...] Bei den Farbdokumentationen [*hier: farbiges Material aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges; Anm. d.A.*] ist es umgekehrt. Wir erreichen damit vor allem jüngere Zuschauer, und das merken wir auch an den Rückmeldungen.“¹⁰⁴

Auch Wolf beschreibt den bereits erwähnten Trend zur „Hochglanz“-Dokumentation. Sonstige Vorgaben der ankaufenden Sender würden allerdings nicht an ihn gestellt, so Kloft, weder zu einer präferierten Darstellungsweise, noch zur inhaltlichen Dramaturgie der Beiträge. Man arbeitet eigenverantwortlich vor „dem Hintergrund des journalistischen Anspruchs aus dem Hause ‚SPIEGEL‘.“¹⁰⁵

Zum neuralgischen Punkt der Zuschauerorientierung (und unterstelltem Qualitätsabzug) lassen sich auch Aussagen von Guido Knopp, dem Leiter der seit 1984 existierenden Abteilung „Zeitgeschichte“ des ZDF zitieren. So sieht er seine Arbeitsweise als gesamtgesellschaftlich orientiert an, das heißt, nicht einzelne Bildungsmilieus sollen angesprochen werden durch seine Sendungen,

100 Siehe dazu die Selbstaussage Klofts in der Workshop-Zusammenfassung.

101 Vgl. website der SPIEGEL-Gruppe Unter: <http://www.spiegelgruppe.de/spiegelgruppe/home.nsf/Navigation/3D9BC2D2318B2785C1256F5F00350B81?OpenDocument> [Stand: 15.09.2005].

102 Wolf, Fritz (2005). Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Düsseldorf (unveröffentlichtes Skript). Unter: <http://www.dokville.de>. S. 44 [Stand: 15.05.2005].

103 Ebd., S. 46.

104 Ebd., S. 47.

105 Ebd., S. 46.

sondern im Gegenteil: Das von ihm erstellte Geschichtsprogramm soll „für alle Zuschauerschichten interessant sein“.¹⁰⁶

5.4.4 *Verortung der Geschichtsredaktionen in den Organisationsstrukturen der Sender*

Um die Verortung der Geschichtsredaktionen in ihren Sendehäusern noch genauer darstellen zu können und damit ansatzweise Einblick in die bestehenden Abhängigkeiten der Redaktionen von sendeinternen Hierarchien zu erhalten, werden Organigramme der öffentlich-rechtlichen Sender zu Rate gezogen. Solche Organisationsschemata aller Instanzen eines Fernsehsenders können Aufschluss darüber geben, welchen inhaltlichen Bereichen Redaktionen zugeordnet sind. Wie bereits festgestellt wurde, sind die meisten heute bestehenden Geschichtsredaktionen „nur noch“ der Zeitgeschichte verpflichtet und bewegen sich demzufolge also thematisch im Bereich ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Alle früheren Epochen der Welt- und Nationalgeschichte würden dementsprechend von anderen, dokumentarischen Programmbereichen abgedeckt.

Beim WDR findet sich die „Redaktionsgruppe Geschichte und Zeitgeschichte“ von Beate Schlanstein in der WDR-Programmgruppe „Gesellschaft und Dokumentation“ als ein Teilbereich des übergeordneten „Programmbereichs II – Kultur und Wissenschaft“. Andere Programmgruppen in diesem Segment sind „Kultur“, „Religion und Bildung“, „Wissenschaft“ und „Service“. Hierbei fällt auf, dass die Zeitgeschichte explizit *nicht* „Politik und Zeitgeschehen“ (einem weiteren Programmbereich) untergeordnet wurde, sondern dem stärker auf Bildung, Wissenschaft und Kultur konzentrierten Sendezweig. Die oberste Instanz der insgesamt vier Fernseh-Programmbereiche des WDR (Landesprogramme, Politik und Zeitgeschehen, Kultur und Wissenschaft, Fernsehfilm, Unterhaltung und Familie) wird durch den Fernsehdirektor Ulrich Deppendorf vertreten. Auch beim Südwest-Rundfunk (SWR) ist die Redaktion „Bildung und Zeitgeschehen“, aus der Geschichtssendungen hervorgehen, der Abteilung „Wissenschaft und Bildung“ zugeordnet. Ähnlich wie beim WDR ist die nächst höhere Hauptabteilung „Kultur“, und die oberste Stufe bildet in diesem Organisationsstrang der Fernsehdirektor Bernhard Neilessen.

Die neuesten strukturellen Umgliederungen des Bayerischen Rundfunks (BR) Ende 2004 bilden die beschriebenen Konzentrationsbestrebungen der Sendeanstalten ab. Hier wurden ab Dezember 2004 im Programmbereich „Wissenschaft, Bildung, Geschichte“ vier Redaktionen zu einer fusioniert, genannt „Geschichte und Gesellschaft“. Die das historische Feld weit auffächernden

106 Knopp, Guido (1987). Zeitgeschichte und Geschichtsbewusstsein. In: Zweites Deutsches Fernsehen: ZDF-Jahrbuch 1986. Bd. 23. Mainz, S. 72.

Redaktionen, welche nach der Strukturreform entfielen, waren: „Geschichte“, „Kulturgeschichte“, „Zeitgeschichte“ und „Besondere Aufgaben“. Der neu gestaltete Programmbereich „Wissenschaft, Bildung, Geschichte“ ist neben dem zweiten Bereich „Kultur und Familie“ dem Fernsehdirektor Gerhard Fuchs zugeteilt. Die Redaktion „Zeitgeschichte“ des BR leitet Dr. Meggy Steffens.

Der Hessische Rundfunk (HR) ordnet sich vom Fernsehdirektor H.-W. Conrad absteigend in das Programm-Management und die Herstellungsleitung. Unter dem Programm-Management befindet sich der Programmbereich „Politik und Zeitgeschehen“, darunter wiederum die einzelnen Fernsehbereiche. Die fünf werden aus den Bereichen „Aktuelles“, „Wirtschaft“, „Börse“, „Sport Radio & TV“ gebildet und der Abteilung „Politik und Gesellschaft“ untergeordnet, der wiederum die Redaktion „Zeitgeschichte“ von Esther Schapira zugeordnet ist. Bei dieser Sendeanstalt findet sich das Geschichtssegment also im Unterschied zu den anderen Sendern explizit in einem aktuell-politischen Kontext, der weniger auf Wissenschaft und Kultur abhebt.

Das ZDF strukturiert sich auf oberster Ebene in Fernsehrat, Verwaltungsrat und Intendanz. Auf der nächst tieferen Hierarchieebene befinden sich die Gruppen Direktor Europäische Satellitenprogramme, die Gruppe Programmdirektor sowie eine Gruppe Chefredakteur. Neben den fünf Hauptredaktionen unter dem Chefredakteur ist „Zeitgeschichte/Zeitgeschehen“ einer von drei weiteren Programmbereichen. Die eher an aktuellen Inhalten arbeitende Redaktion „Zeitgeschehen“ steht in enger personeller Verbindung zur Redaktion „Zeitgeschichte“ von Guido Knopp.

5.4.5 Zusammenfassung und Fazit

Versucht man die dargelegten Arbeitsweisen und das Handlungsfeld der die geschichtlichen Fernsehredaktionen begleitenden Problemstellungen zusammenzufassen, so lässt sich aus den Aussagen der Redakteure zunächst eine Tendenz zur professionell hochwertig produzierten Geschichtssendung/Dokumentation erkennen. Hier kommen computerbasierte Trickverfahren und Nachspiel-Szenen historischer Sujets („Reenactment“) zum Tragen wie gleichfalls eine insgesamt aufwendigere „Optik“ produzierter Filme, die beispielsweise durch bildtechnische Nachbearbeitung von Archivmaterialien und die Nach-Kolorierung schwarz-weißer Original-Aufnahmen erreicht wird. Die zunehmende Präferenz für neue, „unverbrauchte“ Archivbilder ist ebenfalls ein Merkmal des gestiegenen Anspruchsniveaus, um das Publikum mit dem Neuigkeitswert der Bilder für historische Themen begeistern zu können. Der erhöhte Arbeitsaufwand schlägt sich auch in einem gestiegenen Kostenfaktor nieder, so dass eine Dissonanz zwischen dem Anspruch auf hochwertige Produktion und den finanziellen Grenzen des Budgets zum täglichen Spannungsfeld der Fernsehredaktionen gehört.

Zu der Thematik der vermuteten externen Einflussnahme auf redaktionsinterne Themensetzungen ließ sich weder in den Gesprächen während des Workshops noch aus den Interviews eine Bestätigung für hierarchisch strukturierte Vorgaben ermitteln. Den Angaben der praktisch arbeitenden Geschichtsexperten folgend liegt die Themensetzung für Beiträge im Fernsehprogramm der Öffentlich-Rechtlichen und der Privaten zu weiten Teilen in den Redaktionsteams selbst. Eine Orientierung erfolge laut übereinstimmenden Aussagen vor allem an nationalen wie regionalen Jahrestagen historischer Ereignisse, an thematischen Bezügen aus dem aktuellen historiographischen Diskurs und ebenso entspringen Themenvorschläge den vorgesetzten Gremien in den Fernsehanstalten sowie externen Autorenangeboten. Ein explizites Übermaß an Einflussmöglichkeiten der Gremien der Fernsehräte auf die Redakteure besteht insbesondere in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten nicht. Die privatwirtschaftlichen Sender arbeiten an dieser Stelle nach freieren und eher an finanziellem Erfolg ausgerichteten Entscheidungsmechanismen. Die Einschaltquote als „Erfolgsmaß“ eines geschichtlichen Formats im Fernsehen wird von den Redakteuren eher ambivalent beurteilt, führe doch eine unbedingte Ausrichtung von Beitragsthemen am vermuteten Zuschauerinteresse häufig auch zu Überraschungen, welche Themen auf wenig oder viel Resonanz beim Publikum stoßen. So gebe es durchaus häufig Themenkomplexe, die im Vorhinein in der Redaktion als eher wenig Erfolg versprechend eingestuft wurden, bei denen die Sendungen aber empirisch eine hohe Zuschauerquote erzielten.

5.5 Was ist eine gute Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen – für wen, wann, in welcher historischen Situation und für welches Leitmotiv?

Ziel der vorliegenden Studie war es, kritisch die fernsehästhetischen, fernsehinstitutionellen und vor allem auch programmgeschichtlichen Bedingungen zu klären, die maßgeblich beeinflussen, wie historische Ereignisse – und das Wissen über sie – im Fernsehen vermittelt werden. Dabei stand – aus erkenntniskritischen wie medienwissenschaftlichen Voraussetzungen – nicht im Vordergrund, die vor allem in der Presse oft geführten Diskussionen um die „richtige“ Darstellung von Geschichte erneut aufzuarbeiten und in ihren Argumenten zu wiederholen. Es sollte vielmehr durch dieses Projekt eine empirische Grundlage geschaffen werden, vor deren Hintergrund die mediale Inszenierung von Geschichte in den aktuellen Fernsehprogrammen fundiert verhandelt und beurteilt werden kann. Dabei war von vornherein klar, dass ein solches Projekt sich nicht auf die *hot spots* konzentrieren kann und darf. Es geht eben bei einer solchen systematischen Aufarbeitung nicht (nur) um jene punktuellen historischen Sendungen, die häufig zu hitzig geführten Besprechungen und

Diskussionen im Feuilleton führen. Es geht nicht allein um Sendungen, die – selbst wieder häufig – aus Anlass bestimmter Jahrestage geplant und gesendet werden. Es geht eben auch nicht (nur) um die meist kostenintensiven Einzelproduktionen mit Spielfilmlänge. Es geht schon gar nicht nur um die nach einem inzwischen bekannten Muster immer wieder aufflammenden kontroversen Diskussionen um Geschichte im Fernsehen und ihre Anlässe, die historischen Filme aus der Werkstatt Guido Knopp. Denn solche, gewiss aktuellen und öffentlich beachteten Einzelfälle und Diskussionen blenden aus oder lenken davon ab, dass es einen umfangreichen und relativ stabilen, festen Programmbaustein „Geschichtsvermittlung“ im Fernsehen gibt. Diesem umfangreichen Programmbaustein galt das eigentliche Interesse des Projektes.

Von der Konzeption und Anlage der Studie her wird dieser Programmbaustein über einen Zeitraum von rund 10 Jahren in seiner Substanz, seinen maßgeblichen Konventionen, seinen Tendenzen und Veränderungen beschrieben und bewertet. Im Ergebnis stellt sich in einem Punkt – vor aller im Folgenden noch zusammenfassend beschriebenen Differenziertheit – absolute Klarheit her: Ohne die öffentlich-rechtlichen Programme – ARD mit dem ersten und dritten Programm, ZDF, ARTE, 3sat – und ihre beständige Arbeit an der Geschichte, an der Erinnerung und an ihrer medialen Inszenierung gäbe es diesen Programmbaustein *Geschichte im Fernsehen* so gut wie gar nicht. Die öffentlich-rechtlichen Programme bestimmen durch ihre Fernsehsendungen zu geschichtlichen Ereignissen, was in diesem Medium Standard des Zeigens und Sehens ist, was die medienöffentlichen Themen sind und natürlich auch, in welcher Erinnerungskultur die so dargestellte und aufgezeichnete Geschichte beheimatet wird.

Die Ausstrahlung historischer Sendungen hat sich insgesamt, wie die Studie zeigt, über die untersuchte Zeit kontinuierlich gesteigert (neben der rein zahlenmäßigen Steigerung auch im Umfang an Sendeminuten), die dauerhafte Platzierung dieses Programmbausteins im Fernsehen scheint heute mehr gefestigt als je zuvor. Vergleicht man die Ergebnisse resümierend, lassen sich allerdings Gemeinsamkeiten und Unterschiede z. B. in der Art und Weise der Präsentation von Geschichte im Fernsehen zwischen den verschiedenen Anstalten festhalten.

Geschichte als Gegenstand und Thema von Einzelsendungen wie Serien stellt ein festes Element im Programmfluss des Fernsehens dar – ausdrücklich und relativ prominent bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten (ZDF, ARD-Dritte und 3sat/ARTE). Die privaten Sender berücksichtigen dieses Programmsegment zwar auch, jedoch sind hier Sendungen zur Geschichte viel (!) seltener und auch unregelmäßiger im Programm. Tendenzielle und weit reichende Gemeinsamkeiten fallen bei der thematischen Schwerpunktsetzung der Sender auf. Als wichtiges und nicht überraschendes Ergebnis gilt hier: Die dargestellten geschichtlichen Inhalte und Themen sind meist in der nahen Gegenwart –

also im gerade vergangenen 20. Jahrhundert – angesiedelt. Es scheint aufgrund der Untersuchung aber nachweisbar, dass sich bei den öffentlich-rechtlichen und den privaten Sendern eine unterschiedliche Perspektive auf das Publikum herauskristallisiert hat: die Öffentlich-Rechtlichen setzen den „aktiven“ Geschichtskonsumenten voraus und wollen dadurch einen Zuschauer „definieren“, der sich bewusst für eine historische Sendung entscheidet und diese interessiert und aufgeschlossen verfolgt. Die privaten Sender konzipieren eher ein anderes Publikum, nämlich eines, dass man durch „modernere“ Stilmittel der Präsentation an historische Themen heranführen muss. Entsprechend organisieren die beiden Anbieterfraktionen ihre historischen Sendungen und Dokumentationen mit leichten Unterschieden.

Beiträge werden generell so gestaltet, dass es zu einer Art festem Formenkanon der historischen Dokumentationen und Geschichtssendungen gehört, Originale – Gemälde, Fotografien etc. – als visuelle Belegstücke und authentische historische „Quellen“ einzublenden. Während dieses stilistische Element aber z. B. bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten regelmäßig benutzt wird, um historische Sendungen zu „historisieren“, setzen die Privaten häufig auf andere Mittel der Präsentation und andere Strategien der Vermittlung, z. B. vermehrt auf graphische Elemente, die ein leichteres Zurechtfinden ermöglichen und schnell über wichtige Kontexte informieren. Solche Unterschiede fallen auch bei den szenischen Rekonstruktionen auf: Doku-Dramen im Spielfilmformat sind eine Spezialität von ARD und ZDF (z. B. Heinrich Breloer), Animationen und computergenerierte Bilder eher der innovative Beitrag der Privaten zur Darstellung historischer Inhalte. Die Öffentlich-Rechtlichen haben insgesamt hier die wirkmächtige Darstellungstradition auf ihrer Seite, die sich in der Vergangenheit und durch die Gegenwart dieses Genres im Programm bewährt hat, ihre Stärke liegt eher im Reenactment als in der Animation.

Insgesamt formt sich anhand der detaillierten Untersuchung ein Stil- und Genremuster für die historischen Sendungen im Fernsehen heraus, das konturiert wird durch ein bestimmtes *mixtum compositum* von Visualisierungs- und Präsentationsstrategien. Fester Bestandteil ist immer, visuelle Belegstücke und authentische historische „Quellen“, Ausschnitte aus Originalfilmen und Nachrichtensendungen usw. einzublenden, sie durch einen Moderator und/oder Experten distanziert, einordnend „historisch kommentieren“ zu lassen, durch Zeitzeugen die historische Gewissheit und Glaubwürdigkeit des Themas und Ereignisses individuell vorstellbar und – emotional – nacherlebbar zu machen, sozusagen um den „betroffenen“ Blick in die Geschichte zu ermöglichen. Durch diese personalisierten Formen der Vermittlung wird das Abstrakte des geschichtlichen Prozesses, werden überindividuelle historische Zusammenhänge auf ein verstehbares Maß reduziert und transformiert. Experten und Moderatoren werden dabei meist im offenen, dialogischen Interview präsentiert, Frage und Befragter werden in ihrer wechselseitigen Kommunikation abgebil-

det, so dass die Gesprächssituation – dem Medium angemessen – dadurch eine eigene Dynamik erhält, je nach Schuss-Gegenschuss-Dramaturgie. Experten und Zeitzeugen sich frei äußern zu lassen – ohne zwischengeschaltetes oder lenkendes Fragen und Drängen durch einen sichtbaren Interviewer – ist bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten beliebt. Es scheint oft so, dass man den Zeugen gewähren und seinen eigenen Rhythmus bei der Schilderung des Erlebten finden lassen will.

Zum Genremuster gehört kaum ein ausgefeiltes Musik- und Geräuscharrangement. Die Darstellung historischer Ereignisse konzentriert sich deutlich auf Visualisierung, nicht auf auditive Präsentationsvarianten. Das gilt allerdings dann nicht mehr, wenn die Inszenierung des Themas sensationalistische Züge annimmt, wie man sie aus TV-Movies kennt.

Alle Sender konzipieren die historischen Sendungen als Gattung im Kontext von Infotainment, also als ein Genre, das als unterhaltende, spannende Darstellung eines geschichtlichen Themas inszeniert wird, von dem die Produzenten der Auffassung sind, seine Kenntnis sei kulturell nötig, durch einen aktuellen gesellschaftlichen Diskussionszusammenhang gewünscht oder als Anstoß zum Nachdenken über die Vor-Geschichte unserer Gegenwart generell sinnvoll. Die Untersuchung hat deutlich gemacht, dass hier – im Zusammenspiel von „Ästhetik“ und „Didaktik“ – die öffentlich-rechtlichen Sender insgesamt die größten Mühen investieren und auch Erfolge realisieren; gerade nicht, wie man (einem gängigen Vorurteil nach) vielleicht erwartet hätte, durch eine Über-Didaktisierung, sondern durch ein hohes Maß an ästhetischer Vielfalt und Qualität.

Die deutlichsten Genrekonvergenzen zwischen den unterschiedlichen Programmanbietern – den öffentlich-rechtlichen und den privaten – haben wir dort gefunden, wo die Bewegung des Genres auf den Zuschauer hin zu beobachten ist: Dazu zählen solche Stilelemente wie die Nachinszenierung historischer Ereignisse und die thematische Konzentration auf das 20. Jahrhundert als Bezug auf den Erlebnishorizont der drei gegenwärtig lebenden Generationen.

Für die Präsentation von Geschichte im Fernsehen gilt: Es gibt in der untersuchten Genreentwicklung kein schlichtes „entweder – oder“, unabhängig davon, ob es sich um programmstrukturelle Merkmale historischer Geschichtssendungen, die Thematisierung bestimmter Inhalte (Epochen etc.) oder um den Einsatz der gestalterischen Mittel handelt, sondern es gibt eigentlich nur ein „mehr oder weniger“, ein „besser oder schlechter“. Es hat sich sehr stabil ein Formenkanon herausgebildet, der über alle Sendergruppen hinweg gepflegt wird: mit Dokumenten, Originalfilm und -ton, Experten und Zeitzeugen und einem die einzelnen Elemente verbindenden Off-Kommentar.

Jenseits dieser konventionalisierten Stilmittel bricht das Genre am Rande auf und zeigt sich experimentierfreudig. Das betrifft insbesondere die ästhetischen Gestaltungsmittel – Animationen, Genremerkmale aus dem Krimi oder der „großen Show“ –, die aus anderen Genres übernommen und kreativ in das

Programmsegment „Geschichte“ transportiert und integriert werden. Dabei werden die Übergänge fließend: War zum Beispiel die szenische Rekonstruktion zuerst ein zentrales innovatives Element des Doku-Dramas, findet sich heute kaum mehr eine historische Dokumentation ohne solche Rekonstruktionsstücke. Damit deutet sich auch für die Geschichtssendungen im Fernsehen eine Tendenz zur Universalisierung an. Wie andere ehemals mit scharfen Grenzen versehenen und deshalb deutlich unterscheidbaren Genres entwickelt auch das Genre der Geschichtsdarstellungen eine so breite Vielfalt der Präsentationsformen und Themen, dass heute über Nitribit- oder den Profumo-Skandal, über die Fußballweltmeisterschaft von 1954 oder über den Weinbau an der Mosel ebenso eine historische Sendung möglich erscheint wie über das Oberkommando der Wehrmacht bei der Exekution von „Barbarossa“, über Stalin-grad oder die V2 im Anflug auf London.

Diese Entwicklung steht unseres Erachtens für ein langsames Aufweichen der starren Form resp. für eine Erweiterung des tradierten Formenkanons der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen und für eine kreative Brechung von Erwartungen und Konventionen. Die manchmal gewöhnungsbedürftige Zulässigkeit solcher Gestaltungstendenzen hat die Gemüter in der öffentlichen Diskussion schon hinreichend erregt, die Gewöhnung an solche offenen Genrestrukturen ist aber eine allgemeine Tendenz des Fernsehens und deshalb auch nicht mehr wirklich überraschend. Was allerdings weiterhin nach den Untersuchungen und Bewertungen kritisch beobachtet werden muss, ist die in diesem Kontext der offenen Struktur häufig unterbleibende Kontextualisierung der eingesetzten Medien, im Besonderen der Materialien aus Spielfilmen und Fernseharchiven. Allzu häufig finden sich historische Sendungen, in denen dem Zuschauer für sein Verständnis des Gezeigten wichtige Informationen vorenthalten werden: Informationen darüber, was wir die Dokumentengeschichte nennen, also Informationen darüber, was man gerade sieht, wer diese Bilder warum und in welcher Situation mit welchen Interessen hergestellt und verbreitet hat, warum sie archiviert wurden und welche Wirkungsgeschichte sie schon mit sich tragen. Der unreflektierte Einsatz solchen visuellen Materials gleicht ohne diese Informationen oft einer willkürlichen, manchmal auch direkt irreführenden Bebilderung. Hier sind die Standards der *Medienaufklärung im direkten Sinne* in Zukunft deutlich zu verbessern.

Eine der Gefahren, die sonst unausweichlich ist, und deren Vorläufer schon heute das eine oder andere Vergnügen an historischen Sendungen trüben, ist ja diese: Durch die Art der permutativen Präsentation werden immer dieselben Filmausschnitte, Bilder und Töne benutzt, so dass sich der Eindruck beinahe notwendig verfestigt, es handelte sich um die einzig mögliche – oder, was noch schlimmer ist, um eine beliebige – Deutung des Geschehens, die sich aus diesen Bildern und diesen Ausschnitten perspektivisch ableiten lässt. Gerade bei solchen Konstellationen, wo ikonische Bilder und Filmausschnitte immer

wieder benutzt werden, muss stärker als bisher die Dokumentengeschichte ein integrativer Teil der historischen Darstellung im Fernsehen werden.

Dass das Genre der Fernsehdokumentation dazu neigt, einem allzu objektivistischen Geschichtsverständnis zu huldigen, war eines der Ergebnisse der empirischen Analysen. Dafür gibt es zahlreiche und unterschiedliche Ursachen, prominent gehört die historiographische Ausbildung der meisten Redakteurinnen und Redakteure als ein Faktor dazu. Wichtig ist hier sicher auch die suggestive Macht der dokumentarischen Bilder zu berücksichtigen, die – nach einem alten, aber seit der Erfindung der Fotografie gut tradierten Missverständnis – die „Wirklichkeit“ zeigen, wie sie unverstellt und tatsächlich gewesen ist. Zu berücksichtigen ist schließlich auch die Erwartung der Zuschauer an das öffentlich-rechtliche Fernsehen, von dem man noch am ehesten „objektive“, d. h. eigentlich im Alltagsverständnis *richtige* Informationen erwartet. Aus diesen und weiteren Gründen heraus ist unseres Erachtens die weit verbreitete Neigung zur Objektivität in den klassischen geschichtsdokumentarischen Formen zu erklären. Diese Objektivitätssucht beeinträchtigt paradoxerweise die „inhaltliche Präzision“ des Dargebotenen eher als – wie häufig unterstellt – die personalisierende oder emotionalisierende Zuspitzung der jeweiligen Themen oder der Einsatz szenischer Rekonstruktionen. Dieses Monitum betrifft nicht die – unbedingt einzufordernde – geschichtswissenschaftliche Faktentreue. Allerdings kann eben nach dem Stand der historiographischen Diskussion der letzten zwanzig Jahre eine solche wissenschaftliche Konvention zur Faktentreue nicht ausblenden, dass die Geschichtsdarstellungen im Fernsehen nicht schlichtweg an wissenschaftlichen Standardwerken im Buchformat gemessen werden können. Jenseits aller Konstruktivität der jeweiligen geschichtlichen Perspektive haben geschichtliche Sendungen im Fernsehen mit dem Medienwechsel und mit der anderen dispositiven „Perspektivität“ der medialen Quellen zu arbeiten und deshalb andere historiographische Darstellungsprobleme und Lösungsmöglichkeiten. Auch viele historiographische Standardwerke würden schlecht abschneiden, wenn man sie nach den Maßstäben der medialen Möglichkeiten und Konventionen des Fernsehens beurteilte.

Nun muss allerdings zugegeben werden, dass über diese medialen Möglichkeiten des Fernsehens und ihre jeweilige Genreangemessenheit bisher keine wirkliche Einigkeit besteht. Welche Kriterien für inhaltliche Präzision gelten sollen, dazu haben bisher weder Fernsehpraktiker noch die oben apostrophierten feuilletonistischen Fernsehkritiker noch die Medienwissenschaft oder gar die Geschichtswissenschaft bis in die Gegenwart eine klare Position gefunden und formuliert.

In der Studie haben wir versucht, aus dem Fundus geschichtstheoretischer Überlegungen zu Begriffen wie „Wirklichkeit“ und „Objektivität“, „Fakten“ und „Fiktionen“, einige klare Positionen abzuleiten und Verdeutlichungen und Konsequenzen für die Geschichtsdarstellung im Fernsehen zu begründen. Was

die historiographischen Wahrheitsansprüche angeht, so hat sich bekanntlich inzwischen ein großer Teil der Geschichtswissenschaft von den Idealen quasi empirisch-naturwissenschaftlicher Objektivitätsnormen verabschiedet. Denn Geschichtswissenschaft vermag nicht „zu den Sachen selbst“ (Ranke) vorzudringen, vergangene Tatbestände können gar nicht als solche wieder im geschichtlichen Diskurs „hergestellt“ werden, sondern Vergangenheit wird auf Basis meist (aber keineswegs ausschließlich) medialer Repräsentanten des Vergangenen in sprachlicher Form (re-)konstruiert, in Bildern und in anderen Zeugnissen der Vergangenheit. Dabei geben die mit den bekannten quellenkritischen Methoden bewerteten Repräsentanten konventionalisierte Sicherheit, dass diese Konstruktion nicht beliebig und willkürlich ist, sondern sich der Wirklichkeit annähert. Was den Konstruktionscharakter angeht, so kommt hinzu, dass die unübersehbare Vielfalt von Einzeltatbeständen etwa in einem bestimmten Zeitraum nicht Gegenstand historiographischer Anstrengungen sein kann. Vielmehr wird immer vor der Tatsachenermittlung darüber befunden, nach welcher „Idee“, nach welchem Konzept „Fakten“ in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht werden, beispielsweise nach einem personalistisch-politikgeschichtlichen oder nach gesellschafts- und strukturgeschichtlichem Zusammenhang. Ohne einen solchen Sinnhorizont, da sind sich alle Wissenschaftler mehr oder weniger einig, sind die Tatsachen und Fakten gar keine. Wenn man diese Voraussetzung teilt, dann ist ein wichtiger Schluss zwingend: Für die Begründung des jeweiligen Sinnhorizontes müssen andere Kriterien herangezogen werden als solche aus dem Raum der Fakten und Tatsachen. Damit stehen aber immer unterschiedliche Sichtweisen in Konkurrenz zueinander, damit konkurrieren immer bei geschichtlichen Darstellungen auch die Interessen und Motive, die zu gerade einem solchen wie dem vorgestellten Sinnhorizont geführt haben. Ausschließliche Geltung kann deshalb heute keine Sichtweise für sich beanspruchen, angesichts zahlreicher Forschungsrichtungen präsentiert sich Geschichtswissenschaft deshalb auch konsequent als multiperspektivischer Diskurs, in dem sich die jeweils unterschiedlichen Sichtweisen auf Dauer (vielleicht) ergänzen, (vielleicht) argumentativ überlagern. Dies wiederum setzt mindestens voraus, dass jede Perspektivierung ihre Prämissen offenlegt, damit ihren Standort und so die Relativität ihrer Vergangenheitskonstruktion markiert.

Schließlich unterstellt jede sich nicht in reiner Strukturbeschreibung erschöpfende historische Abhandlung einen sinnhaften Handlungszusammenhang, den schon die Geschichtstheorie des 19. Jahrhunderts als Fiktion bezeichnete, aber eben als notwendige fiktive Unterschiebung von Handlungsmotiven und Interessen bei den historischen Akteuren. Angesichts einer derartigen Differenzierung und Differenziertheit der historiographischen Begriffe und Problemzusammenhänge sollten Fernsehdokumentationen den Zuschauern nicht suggerieren, dass sie zeigten, „wie es wirklich gewesen ist.“ (Guido Knopp in

der Eingangsmoderation einer „History“-Sendung Ende 2005). Insofern müssen sie – bei allem medialen Engagement – von ihrem Gegenstand ein Stück weit Abstand nehmen und versuchen, bei der Darstellung den multiperspektivischen Konstruktionscharakter der Vergangenheitsbeschreibung und der Sicht auf den Gegenstand aufscheinen zu lassen. Dass dies in einem Medium schwierig ist, das bei seinen Zuschauern mit Wirklichkeitsvermittlung konnotiert wird, und in dem wenig Spielraum für reflexive Programmformen besteht, sei ohne Weiteres eingeräumt. Das ist unseres Erachtens aber kein letztes Gegenargument gegen eine solche Forderung an die Profession.

Gleichwohl, Ansätze sind durchaus vorhanden, das klassische Formenrepertoire mit seiner tradierten Verknüpfung der immer gleichen Elemente aufzuweichen, gerade in der Untersuchungsphase (2004/2005) war eine allmähliche Genredynamisierung nicht zu übersehen. Sie zeigt sich etwa bei Rand-Sendungen wie zum Beispiel den dctp-Reportagen und teilweise in den Geschichtsdokumentation bei SPIEGEL TV. Wenn Alexander Kluge mit seinem Pflicht-Fernsehen bei den Privaten spielt, dann nimmt er dort manchmal ästhetische Innovationen vorweg, die sich erst langsam bis zur Prime-Time-Tauglichkeit entwickeln, gegenwärtig aber noch ihr Nischendasein im Spätprogramm fristen. Aber gerade bei solchen Sendungen wie denen von Alexander Kluge wird deutlich, dass die historischen Sendungen im Fernsehen immer auf einem schmalen Grad zwischen Ästhetik und Didaktik, zwischen dem klassischen *prodesse et delectare* balancieren müssen. Diese Balance muss nämlich austariert werden nicht nur zwischen solchen sich manchmal widersprechenden Leitlinien der Macher, sondern auch zwischen den Intentionen der Macher insgesamt und dem Wunsch des Publikums. Selbst wenn von diesem Publikum nichts bekannt ist, gilt beim Fernsehen die Grundüberzeugung, dass das Publikum immer auch unterhalten werden will. Das ist das sicher richtige Motiv für den bekannten Spruch, der Guido Knopp zugeschrieben wird: Aufklärung braucht Quote. Eine langweilige Sendung, die niemand sieht und sehen will, nutzt tatsächlich auch niemandem, auch nicht dem Macher und seiner Institution, auch nicht der Vermittlung von Geschichte und geschichtlichem Bewusstsein.

Das Fernsehen als Bildmedium bietet ganz andere Möglichkeiten der Darstellung und Vermittlung historischen Wissens als jedes Buch, sei es nun wissenschaftlich oder populär geschrieben. Die Stärke des Mediums Fernsehen liegt – bei aller Genauigkeit und Korrektheit der historischen Darstellungen – in der Fähigkeit, Personen zu zeigen und dem Zuschauer so Anteilnahme und Identifikation zu ermöglichen. Dabei bietet das Fernsehen alle Möglichkeiten, vom fast klassischen aristotelischen Theaterkonzept, das mit Furcht und Mitleid die Kluft zum Zuschauer überspringt, bis hin zum nicht-aristotelischen Theater der Moderne, seinen Verfremdungen, Distanzierungen und Affekten. Unseres Erachtens drückt sich darin – positiv – die Vielfalt der historischen Berichterstattung im Fernsehen aus. Michael Kloft, einer der Teilnehmer des Work-

shops, sieht gerade darin die besondere Leistung der Geschichtssendungen im Fernsehen, dass sie nämlich durch diese Vielfalt den Zuschauer auch über die einzelne Sendung hinaus für Geschichte zu interessieren vermögen.

Die Produzenten in den Fernsehanstalten versuchen alle, mit dem verfügbaren Budget und den ihnen zur Verfügung stehenden gestalterischen Mitteln das „Beste“ aus den historischen Stoffen herauszuholen. Dass sie dabei andere Standards anlegen als die fachwissenschaftliche Disziplin, bedeutet nicht automatisch einen Qualitätsverlust bei der Transformation der Inhalte vom Buch ins Fernsehen; denn der damit verbundene Medienwechsel ist grundsätzlich. Die oft zu hörende These einer „Verflachung“ der historischen Inhalte bei der Aufbereitung für das Fernsehen kann nicht bestätigt werden. Dagegen spricht neben den Untersuchungen am Material auch, dass die Sendeanstalten es zu ihrem Image zählen, kompetent bei der Behandlung historischer Stoffe zu sein. Die Sender sind deshalb aus eigennützigen Motiven – Imagemanagement – daran interessiert, sich auf dem prestigeträchtigen Feld der Geschichtsdarstellung zu etablieren und positiv zu präsentieren.

Mit Geschichte kann man Quote machen. Schließlich entscheidet die Quote – als Akzeptanz beim Publikum – darüber, ob die Mittel zu Recht ausgegeben worden sind. Aber Quote darf nicht das Maß aller Dinge sein, und bei den untersuchten Sendungen ist das auch mehrheitlich nicht der Fall. Kennzeichen einer guten Darstellung von Geschichte im Fernsehen ist eine erzählerisch stimmige und wissenschaftlich fehlerfreie Wiedergabe der abgebildeten historischen Ereignisse. Priorität bei der medialen Geschichtsvermittlung kommt immer der an wissenschaftlichen Standards und Diskursen gemessenen historischen „Richtigkeit“ zu. Das bildet die Grundlage für die ästhetische Ausgestaltung des Beitrags.

Dazu gehört es im Medium Fernsehen besonders, mediale Transparenz zu gewährleisten, das heißt die Entstehungsbedingungen des verwendeten Filmmaterials zu reflektieren, dieses nicht willkürlich zu verwenden, sondern kontextgebunden. Nachgedrehte Szenen unter der Hand, implizit und für den nicht kompetenten Zuschauer als authentisches historisches Material zu verwenden, ist unethisch und muss unseres Erachtens streng vermieden werden. Ebenso wenig kann immer und immer wieder ein bestimmtes Bild oder eine bestimmte Filmsequenz als „Beleg“ für eine historische Situation genutzt werden, ohne zu reflektieren, dass gerade diese Passage schon in dutzenden anderen Dokumentationen benutzt worden ist und das kollektive Bildgedächtnis des Publikums überlagert ist von diesen früheren Verwendungen. Insgesamt geht es darum die verwendeten Fragmente – Film- und Textmaterial – nicht aus ihrem Entstehungs- und Sinnzusammenhang zu reißen und losgelöst zu verwenden. Geschichtssendungen im Fernsehen müssen, wenn sie gut sind, auch die Geschichtlichkeit ihrer Materialien und deren mediale Geschichte – die Dokumentengeschichte – visuell mit aufarbeiten.

6 Anhang: Beschreibung der Analysekategorien

6.1 Quantitative Kategorien – Untersuchungsebene 1

Eine Untersuchung in dieser Größenordnung und Anlage¹⁰⁷ zur Frage der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen hat es bisher unseres Wissens noch nicht gegeben, so dass auch auf keine unmittelbaren Vorgänger referiert werden konnte, um gegebenenfalls methodische Wege zu adaptieren oder um die eigenen Untersuchungen methodisch anderen vergleichbar zu machen:

„Gesicherte Daten über das genrespezifische Sendevolumen liegen aber bislang ebenso wenig vor wie hinreichende Kriterien zur Differenzierung der wichtigsten Genres des Fernseh-Dokumentarismus, und man ist daher vorerst auf Mutmaßungen angewiesen.“ (Zimmermann 1994, S. 318)

Ergänzungen und Anregungen aus anderen, thematisch verwandten Untersuchungen¹⁰⁸ sind kritisch berücksichtigt und, wenn der Sache und dem Argu-

107 Zum Thema Geschichtssendungen im Fernsehen existieren verschiedene Studien mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Classens (1999) quantitative Untersuchung verdeutlichte, dass angesichts der Fülle von Thematisierungen der Vergangenheit im Programmangebot entsprechende Untersuchungen fehlen. Georg Feil (1974) untersuchte quantitativ die Darstellung von Zeitgeschichte im deutschen Fernsehen von 1957 bis 1967. Schörken (1981) untersuchte das Fernsehangebot mit geschichtlichem Inhalt von ARD, ZDF, WDR und dem SWF für vier Wochen des Jahres 1979. Einen Gesamtüberblick über das thematische Feld gibt der Sammelband von Knopp und Quandt (1988). Klein (1989) gibt einen Überblick über die bis zu diesem Zeitpunkt erschienene Literatur zur Geschichtsdarstellung im audiovisuellen Medium und einzelne Fallbeispieluntersuchungen. Weiter gibt es anlässlich des vierzigjährigen Bestehens der Bundesrepublik Deutschland eine beispielhafte Erhebung von Geschichtssendungen (vgl. Becker, Quandt 1991) und zum 50-jährigen Jubiläum zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Hier lag das Augenmerk – unter Vernachlässigung des fiktionalen – auf dem dokumentarischen Genre (vgl. Wilke 1999). Eine Analyse aus Rezipientensicht gaben Grajczyk, Klingler und Roters (1998) auf Grundlage der GfK-Daten. Schröter und Zöllner (1998) führten eine qualitative Analyse, eine Gruppendiskussion, anhand der Sendung „100 Deutsche Jahre“ durch. Kansteiner (2003a) analysierte zeitgeschichtliche Sendungen des fiktionalen und dokumentarischen Genres des öffentlich-rechtlichen Fernsehens zwischen 1963 und 1993 mit Schwerpunkt auf dem ZDF.

108 Insbesondere die empirischen Untersuchungen zur Programmanalyse von Udo Michael Krüger (1992), Kölner Institut für empirische Medienforschung – IFEM. Die Codierregeln wurden ausschnitthaft übernommen und dem Forschungsauftrag des Projektes angepasst. Da keine Erfassung des gesamten Programms erfolgte, konnten feinste Abstufungen, wie sie sich bei Krüger darstellen, unberücksichtigt bleiben. Weiterhin Quandt (1991), Buscher (1998, S. 842 ff.) und Classen (1999, S. 233).

ment nach geboten, an entsprechenden Stellen aufgegriffen und auch ausgewiesen.

Das *Kategorienschema*¹⁰⁹ zur Erfassung und Bewertung der Geschichtssendungen wird aus der Forschungsfrage heraus entwickelt, wie sie in der Projektausschreibung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen im Umriss vorgegeben ist. Die Entwicklung und der unterstellte Genrewandel „Geschichte im Fernsehen“ beziehungsweise dessen Ausdehnung im Jahr 1999 sowie der Rückgang nach 1999 sollten gegebenenfalls dokumentiert und interpretiert werden.¹¹⁰ Die Erhebung konzentriert sich auf das Programmsegment „Geschichte“ in seinen vielfältigen Ausprägungen. Demzufolge orientiert sich die Entwicklung des Kategorienschemas¹¹¹ an der *Produktseite*.

Es wird keine Rezipienten orientierte Studie durchgeführt, weil dazu weder die Fragestellung noch die Mittel der Ausschreibung eine veritable Grundlage geboten hätten. Die Frage nach dem Publikum wird modifiziert; sie spielt indirekt eine Rolle in den Fragen, die klären, welche *Sender*, welche *Thematiken*, *Epochen* und *Darstellungsweisen* ihrem – relativ genau bekannten – Publikum bevorzugt präsentiert wurden. Dabei wird der Differenz zwischen ost- und westdeutschen Programmen der öffentlich-rechtlichen Anstalten ein eigenes Gewicht gegeben, weil diese Differenz auch in anderen Untersuchungen schon deutliche Ergebnisse erbracht hatte (vgl. Kap. 5.1.3).

Zum Problem der Geschichtsdarstellung im Fernsehen und des dafür relevanten Produktionskontextes wurde im März 2005 ein Workshop an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg veranstaltet, zu dem Historiker und Rundfunkmitarbeiter eingeladen waren, um gemeinsam über das Genre der historischen Dokumentation und seine vielfältigen Ausprägungen zu diskutieren. Im Rahmen des themenzentrierten Workshops wurden auch Einzelinterviews mit Redakteurinnen durchgeführt, um die Produktionsbedingungen für Geschichtssendungen umfassender zu rekonstruieren und zu verstehen. Die Ergebnisse dieser Interviews und des Workshops insgesamt sind in Kapitel 5.4 dokumentiert.

Der gesamte methodische Aufbau der Studie ist in drei Stufen konzipiert, die in ihrer Forschungslogik als Engführung der Fragestellung und Eingren-

109 Methodische Probleme im Zusammenhang mit der Erstellung eines adäquaten Kategoriensystems und von Überlappungstendenzen referiert Hohlfeld (1998, S. 214): „Grundsätzlich gilt: Je differenzierter das Kategoriensystem, desto unwahrscheinlicher die Überschneidung, aber desto größer das Darstellungsproblem. Wenn viele Kategorien verwendet werden, sinkt automatisch das Abstraktionsniveau. [...] Je undifferenzierter dagegen die Klassifikation, desto geringer der Informationsgewinn, aber desto höher der Abstraktionsgrad.“

110 Einen Überblick über die Entwicklung dieses Programmsegments von den 50er Jahren bis in die 80er Jahre hinein gibt Kröll (1989).

111 „Mit dieser Festlegung verzichten wir bewusst auf jede Möglichkeit der Inferenz auf Publikumsreaktionen. Inferenzen sind zwar in aller Regel ohnehin nur mehr oder weniger plausible Interpretationen, aber seriöserweise können wir unsere späteren Befunde nicht einmal vorsichtig dahingehend interpretieren, dass das Publikum die Sendungsfunktion auch in der codierten Weise wahrgenommen habe.“ (Früh 1998, S. 200).

zung des Gegenstands zu verstehen sind. Die einzelnen methodischen Schritte dieser Eingrenzung sind dabei so begründet, dass die beiden ersten methodischen Schritte¹¹² Daten auf eher *quantitativem* Vergleichsniveau generieren, die letzte – feinste – Erhebungsstufe dagegen im Kern auf eine Analyse und den Vergleich *ästhetisch-qualitativer* Daten¹¹³ zielt.

6.1.1 Programmstrukturelle Sendungsmerkmale – Ihre methodische Konstruktion und Erfassung

Auf der *ersten der drei oben beschriebenen Untersuchungsebenen* ist jeder Beitrag des Programmsegments „historische Sendung“ mehrdimensional¹¹⁴ erfasst worden. Die Fragen auf dieser Ebene sind: *Welche Sender* strahlen zu *welchen Tageszeiten* und an *welchen Wochentagen* Geschichtssendungen im Fernsehen aus und mit *welcher Dauer*? Um zu diesen Fragen einen *ersten Überblick über Sendungen* mit historischen Inhalten zu bekommen, ist deren *Auftreten* im Programmfluss rein *quantitativ erfasst* und deren *Verteilung über die Woche* vollständig dokumentiert worden.

Zuerst wird dokumentiert, ob Sendungen aus dem Sample erstmals ausgestrahlt oder wiederholt wurden. Angaben über Wiederholungen von Sendungen sind allerdings in der PIDB eher unsystematisch vermerkt. Angaben dazu differieren zudem auch zwischen der PIDB und der HÖRZU. Wenn in der PIDB dazu Angaben vorlagen, waren diese in der Regel zwar ausführlicher als in der HÖRZU¹¹⁵, dafür aber seltener. Zu diesem Problem schreibt Wolf:

„Viele Sender informieren in ihren Programmfahnen mittlerweile nicht mehr darüber, ob eine Sendung wiederholt wurde oder ob es sich um eine Erstausstrahlung handelt.“ (Wolf 2003, S. 17). Wir haben das Problem methodisch nach der jeweils besten Wahl gelöst.

Mögliche *Formatierungsprozesse* im Fernsehen lassen sich durch die Erfassung des Ausstrahlungscharakters der Sendungen (*selbstständige Sendung* oder *Folge einer Reihe/Serie*) und die *Beitragslänge* belegen. Solche Formatierungsprozesse korrelieren bekanntlich mit der Zeitachse des Programms, also mit

112 Der erste Schritt zielt auf die Erfassung aller geschichtsvermittelnden Genreformen für das Jahr 2003 und gibt einen Gesamtüberblick. Der zweite Schritt umfasst die drei Vergleichsjahre, deren Ermittlung ein „engeres“ Verständnis von historischen Sendungen zugrunde liegt.

113 Untersucht werden die genreästhetischen Gestaltungsmerkmale von Sendungen mit historischen Inhalten.

114 Der Vorschlag von Merten (1995, S. 320) zur Erstellung einer Codieranweisung für eine Themenanalyse umfasst Identifikatoren, die auf die technische Komponente der Untersuchungseinheit abheben (Anbieter, Sendungstag und -datum). Die Angaben werden für alle Filme, unabhängig von ihrem Inhalt erhoben. Zu den *formalen* Variablen gehören die Platzierung (Sendeplatz und Senderhythmus) im Programm und der Umfang (Sendungsbeginn, -ende und -dauer) der Untersuchungseinheit und schließlich deren *inhaltliche* Variablen (Epoche, thematischer Bezug, Ebene, Region, Akteur und Perspektive).

115 Hier erfolgte eine Angabe kürzerer Zeitintervalle, Wiederholung vom Vortag oder der Vorwoche, und nicht bloß „Wiederholung“ (wie in der HÖRZU). Konsequenz daraus ist, dass alle Arten von Wiederholungen zusammengefasst und den Erstausstrahlungen gegenübergestellt wurden.

der *Tageszeit*, zu der eine Sendung ausgestrahlt wird. Unter programmanalytischen Gesichtspunkten ist deshalb zu prüfen, zu welchen bevorzugten Zeiten die Sendeanstalten ihrem Publikum Geschichtssendungen offerieren. Durch eine solche Fokussierung auf den Programmplatz lässt sich auch ein stabiles Angebot-Nachfrage-Muster plausibel für historische Sendungen modellieren und argumentieren. Nicht zuletzt sind solche Überlegungen auch Planungsgrundlage in den Sendeanstalten selbst, und die Pläne werden geändert, wenn sie ein bestimmtes Angebot-Nachfrage-Muster verfehlen.

Auskunft über den genauen *Sendeplatz*¹¹⁶ geben die *Programmschemata* der einzelnen Sendeanstalten. Der Sendeplatz gibt mehrheitlich darüber Auskunft, welches *Format* an dieser Stelle ausgestrahlt wird. Die Codierung „wöchentlich“ in den Programmschemata bedeutet nicht automatisch „wöchentlich Geschichte“, sondern lediglich, dass eine Programmfläche für ein bestimmtes Format (wöchentlich z. B. Reportage oder Feature) oder eine Reihe (werktätig z. B. „Discovery“) reserviert ist. Weiterhin werden die ausgestrahlten Sendungen nach ihrer Präsentationsform, als beispielsweise selbstständige Sendung oder Folge einer Reihe, qualifiziert. Das Format „Serie“ tritt am wenigsten auf.

Um genauere Aussagen zur Programmtypologie treffen zu können, sind alle *Genremerkmale* möglichst detailliert erfasst. Wir unterscheiden nach *non-fiktionalen*, *fiktionalen* und *hybriden* Formen, wobei jede Kategorie weiter untergliedert wird. Bei der Zuordnung einer Sendung zu einem bestimmten Genremerkmal wird weitgehend der eine Gattung kennzeichnende Sprach- und Auszeichnungsgebrauch der HÖRZU genutzt, auch deshalb, weil durch die journalistische Konkurrenz die HÖRZU sich jeweils um eine journalistisch passende Ansprache des Publikums bemüht, und weil die Zuschauer – wenn sie eine Programmzeitschrift nutzen – auf solche Gattungsbezeichnungen selektiv bei ihren Programmentscheidungen zurückgreifen. Wenn Wolf moniert:

„Programmzeitschriften kümmern sich nicht um herkömmliche Genres, unterscheiden kaum zwischen Reportage oder Dokumentation, Essay, Collage oder gar Dokumentarfilm. Für das Publikum sind solche Differenzierungen ohnehin nicht wichtig. Aber selbst in den Sendern geht man inzwischen mit den Begriffen für die eigene Ware recht lax um, jedenfalls in der Außendarstellung.“ (a. a. O., S. 15)

dann erkennt er gerade diese nominalistische Funktion der Gattungsorientierung durch die Programmzeitschriften. Buscher bezeichnet die nominalistische Funktion der Programmkennzeichnung einer Fernsehsendung als „Präkoordination“ (1998, S. 847)¹¹⁷. Damit macht er darauf aufmerksam, dass in der Angabe

116 Mit den Ausprägungen „werktätiglicher Sendeplatz“ (für Sendungen, die an mindesten vier Wochentagen ausgestrahlt wurden), „wöchentlicher Sendeplatz“, „unregelmäßig“ und „nicht zu entscheiden“.

117 Die Ausweisung „Doku-Soap“ meint eine Dokumentation (= Genre) in Form einer Serie (= Format) (vgl. Buscher 1998).

der Gattungsform immer mehrere Informationen über die Art der Darstellung beziehungsweise die Bearbeitungsweise des Inhalts und seiner angemessenen Rezeption mit angelegt sind.

Non-fiktionale Genres zum Thema „Historische Ereignisse im Fernsehen“ werden beispielsweise in *Gesprächen* (Diskussionen und Talkshows) und *Porträts* (auch personenzentriertes Gespräch) realisiert. Diese Formen sind in der Untersuchung dann berücksichtigt, wenn die Inhalte historische Bedeutung hatten.¹¹⁸ Zwischen den einzelnen Ausprägungen im non-fiktionalen Bereich, namentlich zwischen „Diskussion/Talkshow“¹¹⁹, „Interview“ und „Porträt/personenzentriertes Gespräch“¹²⁰ sind die nominellen Angaben der Quellen ausschlaggebend. Weitere non-fiktionale Genres sind *Magazine*¹²¹, *monothematische Features*, *Reportagen*¹²² und *Dokumentationen*¹²³ und *Dokumentarfilme* mit historischen Inhalten. „Dokumentation“ als Kategorie wird vergeben, wenn es sich um eine Sendung auf einem Dokumentarfilmsendeplatz handelt oder die Sendung in einer Dokumentationsreihe lief (z. B. „WDR-dok“¹²⁴).

Das *fiktionale Genre* umfasst in der Untersuchung *Spielfilme* (Historienfilme), *Fernsehfilme* und *originale Fernsehspiele* (gemeint sind hier Filme, die in einem historisch vergangenen Zeitraum entstanden sind). In einer Restkategorie *sonstige fiktionale* Filme werden andere Formen und Grenzfälle gefasst.¹²⁵

Unter dem *hybriden Genre* verstehen wir *Dokumentarspiele* und so genannte *Doku-Dramen*. Unter dieser Kategorie werden dann auch sonstige *Mischformen* subsumiert, damit sind hier alle Formen der Präsentation gemeint, die sowohl fiktionale als auch non-fiktionale Merkmale und Elemente enthalten.

Unabhängig von den drei genannten Grobkategorien – Fiktion, Non-Fiktion und hybride Formen – sind zahlreiche *Wochenschauen*¹²⁶ erfasst worden.

118 Bspw. in der Reihe „Biographien“ wurden die Beiträge „Der Chef – Alice Schwarzer“ (ARTE 16.03.2003) und „Gore Vidal: Mein Leben“ (ARTE 20.07.2003) aufgenommen.

119 „Irak am Abgrund/Peter Scholl-Latour in Saddams Reich“ (ZDF 12.03.2003), „Bombenkrieg gegen die Deutschen – Die Debatte“ (SWR 13.03.2003) und die Diskussion „Sozialismus gestern, heute ... und morgen?“ (ARTE 23.10.2003).

120 Porträts: „Zeugen des Jahrhunderts“ (3sat 21.10.2003), „Lebensläufe/Ruth Hohmann – ein Leben für den Jazz“ (3sat 22.10.2003) und „Lorenzo, der Prächtige/Porträt des Staatsmannes, Mäzens und Dichters“ (BR 26.06.1995).

121 „Abenteuer Erde“, „Bilderbogen“ und „Zwischen Spessart und Karwendel“.

122 Sendungen mit geographischen Inhalten wurden – da sie nie über eine Auszeichnung verfügten – als Reportagen gewertet: „Länder – Menschen – Abenteuer“, „Schätze der Welt – Erbe der Menschheit“, „Bilderbuch Deutschland“, „Bilder einer Landschaft“ und „Schätze des Landes“.

123 Dokumentationen: „100 Deutsche Jahre“, „20. Tage im 20. Jahrhundert“, „Chronik der Wende“, „Rückblende“, „Terra X“ und „Sphinx“.

124 Die Sendung „Legenden – John F. Kennedy“ (WDR 24.11.2003).

125 „Nächte der Entscheidung/Die Entdeckung des Martin Luther (2/5)“ (ARD 03.11.2003).

126 „Vor 40 Jahren“ (NDR 1995), „Die Woche vor 50 Jahren“ (ARTE 1995 und 1999) und „Rückblende/Berlin vor 25 Jahren“ (SFB 1995, 1999 und 2003).

Angaben zur Altersfreigabe der im Fernsehen gezeigten historischen Sendungen sind in den Quellen eher spärlich vertreten. Im Zusammenhang mit Spielfilmen kommen solche Angaben noch am ehesten in der HÖRZU vor. Aussagen über die *Zielgruppen* der einzelnen historischen Sendungen werden aus den Ausstrahlungsterminen, den Sende- respektive Programmprofilen und aus den allgemeinen Kenntnissen über die Zuschauerpopulationen abgeleitet. Ob ein Film im Abend- oder im Nachmittagsprogramm läuft, lässt schon einen Rückschluss auf das anvisierte und damit mögliche Publikum der Sendung zu.

6.1.2 Kategorien zur Produktionscharakteristik

Auf der Produktionsseite sind alle Informationen systematisch erfasst, die mit der Herstellung der Fernsehsendung verbunden und anhand der Angaben aus dem Rundfunkarchiv und der HÖRZU rekonstruierbar sind. Dementsprechend ermitteln wir für die jeweiligen Sendungen die Produktionsart, das Produktionsjahr und die Produzenten und werten diese Daten aus. Bei den *Produktionsarten* wird unterschieden zwischen:

- *Eigenproduktionen* (wenn der ausstrahlende Sender auch der produzierende Sender war),
- *Fremdproduktionen* (wenn der ausstrahlende Sender nicht der produzierende Sender war),
- *Koproduktion* (wenn mehrere Sender an der Produktion beteiligt waren),
- *sonstige Fremdproduktionen* (eine reine Länderangabe) und *gemischte Produktionen* (sowohl der ausstrahlende Sender als auch eine Länderkennung)
- sowie *nicht eindeutig* bestimmbare Sendungen.

Die genderspezifische Differenzierung und Bewertung der Daten wird von uns dadurch vorbereitet, dass wir neben der bloßen Erhebung der Produktionsdaten auch alle Daten einer Sendung erfassen, die eine funktionale Bewertung der sozialen Geschlechtsrolle erlauben: *Autor* oder *Autorin*, *Redakteur* oder *Redakteurin*, *Regisseur* oder *Regisseurin*. Die Form dieser Quelldaten sieht für gewöhnlich so aus, dass angegeben wird: „Ein Film von: Vorname Nachname“. Sehr häufig werden in den Quellen keine weiteren Aussagen gemacht, zum Beispiel darüber, in welcher Handlungsrolle der genannte Akteur wirklich engagiert war, ob in der Rolle des Autors oder des Regisseurs. So kommt es vor, dass im Abstract – in der Inhaltsangabe der Programmfahne – vom „Filmemacher“ gesprochen wird, der in Personalunion eine Dokumentation als Produzent verantwortet hatte. Wir erfassen ihn in solchen Fällen unter „Autor“, weil das Schema keine feinere Differenzierung zwischen Drehbuchautor und Buchautor kennt.

6.1.3 Kategorien zur zeitlichen und thematischen Einordnung der einzelnen Sendungen

Für die Beschreibung der inhaltlichen Komponenten der Geschichtssendungen liefert die Vorgehensweise von von Borries (1985) gute Hinweise. Er schlägt vor, bei der systematischen Betrachtung von Historie im Fernsehen insgesamt von vier unterschiedlichen historiographischen Zugangs- und Darstellungsweisen auszugehen. Er unterscheidet dabei:

- Getane und erlittene Geschichte/ „Res gestae“¹²⁷,
- Erzählte und erinnerte Geschichte/ „Saga“, „Story“¹²⁸,
- Erforschte und gedeutete Geschichte/ „Historie“¹²⁹,
- Beurteilte und verpflichtende Geschichte/ „Tradition“¹³⁰,

die er jeweils mit weiteren Untergruppen versieht.¹³¹ Einige der in den Untergruppen genannten Punkte dienen als Orientierung und fließen in die Untersuchung ein.

Die Zuordnung des Inhalts einer historischen Fernsehsendung zu der Kategorie *Epoche* erfolgt nach einer Doppelcodierung mit Rangordnung in der Form: *globaler und detaillierter Bezug*. Innerhalb des zeitlichen Horizonts wird vermerkt, in welchem Zeitraum sich das historische Ereignis abgespielt hat. Die Epochenzuordnung (global/detail) ergibt sich aus den Angaben in der PIDB und der Fernsehzeitschrift HÖRZU. Für Epoche/Global kann auch der Wert „mehrere (Epochen)“ vergeben werden, wenn das Ereignis über mehrere definierte Zeiträume dargestellt war. Auf der Ebene Epoche/Detail werden die entsprechenden Zeiten ergänzt.¹³² Gab es keine ausdrücklichen Zeitangaben zum „Ereignis“ der jeweiligen Sendung, werden, wenn es aufgrund von interpretationsfähigen Indizien möglich ist, solche Festlegungen getroffen. Bei personenbezogenen Darstellungen sind beispielsweise die Lebensdaten zugrunde gelegt worden (jedoch nur, wenn es im Abstract hieß: „Lebensbeschreibung“, „Leben“ etc.).¹³³ Wenn es heißt „... die Geschichte der Stadt in den letzten fünfzig Jahren ...“ und kein Produktionsjahr angegeben ist, wird fünfzig Jahre vom Ausstrahlungszeitpunkt zurückgerechnet. Die Kategorie „keine Angabe“

127 Epoche, Region und Akteur.

128 Perspektive (personalisierte Erzählweise), Handlungsverlauf (berühmte Person, Gruppen, Biographie), Gattung.

129 Erkenntnismethoden, Erklärungen, Bedeutungen und Schlussfolgerungen.

130 Vorkenntnisse und Anforderungen, Interesse, Identifikation, Sinnggebung.

131 Die Untersuchung von zwei Wochen Geschichtsfernsehen durch Klein (1989) orientierte sich an dessen Analysekonzept. Sie prognostizierte die Möglichkeit einer Vergleichbarkeit von Ergebnissen, wenn das Kategoriensystem in Zukunft in anderen Untersuchungen Verwendung finden sollte.

132 Bsp.: „100 Deutsche Jahre. Notlagen – Soziale Sicherheit in Deutschland (47/52)“ (SWR 09.12.1999).

133 Bsp.: „Mr. Behrmann – Leben, Traum, Tod“ (3sat 17.09.1995), „Im Windschatten der Mauer/Günter de Bruyn – Chronist seiner Zeit“ (BR 11.09.1995).

wird vergeben, wenn aus der Inhaltsangabe nicht hervorgeht, auf welcher Zeit der Schwerpunkt der Darstellung liegt.

Die Chronologie der Epochen erlaubt besonders im frühen Bereich nur sehr grobe Zuordnungen, hier umfasst eine einzelne Epoche mehrere Jahrhunderte, manchmal auch mehr. Die Einteilung ist mit Blick auf die Gegenwart immer detaillierter geworden, weil wir aus Kenntnis des Programms erwarten, dass in dieser Zeit von den Sendeanstalten generell auch detailliertere Sendungen produziert und ausgestrahlt wurden.

Mit der Kategorie der *Ebene* wird die Größenordnung oder die Aggregatebene erfasst, auf der das historische Geschehen geschildert wurde. Unterschieden wird hier zwischen einer *internationalen* (die jeweiligen Staaten betreffend), einer *nationalen* (z. B. allein auf Deutschland bezogen), einer *regionalen* (auf die jeweilige Region bezogen) und einer *lokalen* (auf einen bestimmten Ort bezogen) Bedeutung der jeweiligen Handlung. Die Erwartung ist dabei, dass sich ein Überhang an internationalen und nationalen, also insgesamt eine Schilderung von Ereignissen auf einer höheren Aggregatebene zeigt – nicht zuletzt auch aufgrund der Formatierungsprozesse, die gegenwärtig im Fernsehen zu beobachten sind, aus denen Wolf folgert:

„Formatieren bedeutet auch, etwas auszuschließen. Besonders deutlich wird dies bei Formaten, die auf internationalen Verkauf zielen. Regionale oder lokale Themen, auch spezifische soziale und kulturelle Stoffe scheiden für den internationalen Markt in der Regel von vornherein aus.“ (Wolf 2003, S. 63)

Die Nennung der *Region* zielt auf die räumlich involvierten Nationen ab und erlaubt einen detaillierten Zugriff auf Beteiligungsmuster. Im Vergleich der drei Jahre ist wieder unterschieden zwischen globalen und detaillierten Beziehungen des historischen Ereignisses. Wird auf der ersten Ebene „national-deutsch“ vergeben, rekurriert dies auf Deutschland als Einzelakteur. Ist Deutschland hingegen neben anderen Nationen am historischen Geschehen beteiligt, wird „mehrere Nationen“ vergeben. Die zweite Angabe – Region/Detail – gibt Auskunft über die im Einzelnen involvierten nationalen Akteure.

Mit der Einordnung nach *thematischen Gesichtspunkten* soll der inhaltliche Bezug zu der auf der epochalen Ebene erhobenen Zeitangabe hergestellt werden.¹³⁴ Da die Inhalte meist relational angelegt sind, bietet sich hier eine Mehrfachnennung an (Merten 1995, S. 102). Die Gestaltung der Variablen hat einen (nahezu ausschließlichen) zeitgeschichtlichen Schwerpunkt, das heißt, es erscheinen überwiegend Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Damit korrespondierte die Erwartung, dass ein Schwerpunkt der Darstellung von historischen Geschehnissen im Fernsehen sich der Generation der Mitlebenden zuwendet. Die

134 Ein Ereignis, das zwischen 1939 und 1945 angesiedelt ist, muss nicht zwangsläufig einen Bezug zum Zweiten Weltkrieg haben.

Ausprägung „Zeitgeschichte“ bezieht sich nicht auf den von Historikern verwendeten zeitlichen Horizont (ab 1914 resp. 1918), sondern beschreibt in der Untersuchung historische Sendungen, die einen inhaltlichen Bezug zu der Zeit zwischen den sechziger Jahren bis in die Gegenwart¹³⁵ haben. Die Kategorie „andere Themen“ stellt auf andere historische Bezüge als die angegebenen ab.

Mit der Kategorie *frauenspezifischer Inhalt* werden Sendungen erfasst, in denen ausdrücklich und überwiegend auf (eine) Frau(en) und/oder den weiblichen Lebenszusammenhang Bezug genommen wurde, sei es im Titel oder im Textkorpus.¹³⁶ Wir schließen uns damit Weiderer (1993) an, die pragmatisch vorgeschlagen hat, dass mit

„frauenspezifischen Belangen [...] alle Beitragsinhalte bezeichnet [werden], die sich mit den besonderen Bedingungen und Problematiken von Frauen in unserer Gesellschaft auseinandersetzen“ (a. a. O., S. 249).

6.1.4 Kategorien zur Erfassung von Darstellungs- und Vermittlungsaspekten

Bei der formalen Gestaltung geht es um die Erzählhaltung und Präsentationsweise der Sendungen. Die Kategorie des Akteurs verschafft Klarheit über den Blickwinkel der Geschichte, das heißt, aus welcher Perspektive der jeweilige Inhalt dargestellt wird, ob er also eher an der Struktur eines Ereignisses oder an der individuellen Perspektive einer einzelnen Person orientiert ist. Wir unterscheiden hier demzufolge zwischen: einer *personalisierten*¹³⁷ Darstellung (das betrifft sowohl die Darstellung, die eine Person in den Mittelpunkt rückt, als auch jene, die eine Gruppe zeigt), einer *ereignisorientierten* Darstellung¹³⁸ (hier steht ein Ereignis im Mittelpunkt) oder einer *prozess- bzw. strukturorientierten*¹³⁹ Darstellung (mit der eine bestimmte Entwicklung aufgezeigt wird) (vgl. Quandt 1991, S. 19). Während der Arbeit haben wir festgestellt, dass eine feine Unterscheidung zwischen Ereignis und Prozess nicht immer zu treffen ist. Konsequenz dieser Erfahrung ist die Zusammenlegung beider Kategorien, so dass an dieser Stelle schließlich nur interessiert, ob die Darstellung der Geschichte personalisiert erzählt wurde oder eben nicht. Während dies eine allgemeine Form des Zugriffs auf das Objekt darstellt, lässt sich mit der *Detail-Perspektive* der Inhalt der Sendung feiner aufgliedern. Unterschieden wird hier zwischen:

135 Stichworte: Kalter Krieg, Kennedys Ermordung 1963, Che Guevaras Tod 1967, die Mondlandung 1969.

136 Bsp.: „Mütter, Töchter, Trümmerfrauen“ (3sat 26. 10. 2003).

137 Bsp.: „Ich will mich nicht verstecken – Ralph Giordano zum 80. Geburtstag am 20. März“ (3sat 16. 03. 2003).

138 Beispiele hierfür sind die Reihen: „Vor 40 Jahren“, „Vor 50 Jahren“ oder auch „Rückblende“ sowie Wochenschauen allgemein.

139 Bsp.: „Mode, Stars und Hits von Gestern“ (3sat 24. 10. 2003).

- einer personalisierten¹⁴⁰,
- einer eher gruppenbezogenen¹⁴¹ und
- einer nicht personalisierten¹⁴² Darstellung historischer Ereignisse.

Weiterhin ist unterschieden worden zwischen:

- Staats- und Politikgeschichte¹⁴³ und der
- Thematisierung gesellschaftlicher Teilbereiche¹⁴⁴.

6.2 Qualitative Kategorien – Untersuchungsebene 2

6.2.1 *Begründung und Vorstrukturierung der Kategorienbildung zur ästhetischen Analyse*

Auf der Ebene der ästhetischen Analyse werden die verschiedenen Präsentationsformen audiovisueller Darstellung von historischen Ereignissen im Fernsehen identifiziert, beschrieben und analysiert. Das Projekt geht davon aus, dass die ästhetischen Ausdrucksformen gegenwärtig einem Wandel unterliegen, der sich, eingebettet in allgemeine Wandlungsprozesse innerhalb der Gesellschaft, respektive den gesellschaftlichen Diskursen, vollzieht.

Die Ebene der ästhetischen Analyse ist an der Wie-Frage orientiert und damit an der Tatsache, dass die Form, neben dem Inhalt, ein ganz wesentliches Kriterium bei der audiovisuellen Vermittlung historischen Wissens im Medium Fernsehen ist. Die Fragen, die auf dieser Ebene innerhalb der Untersuchung zu beantworten sind, lauten demgemäß:

- Gibt es den vermuteten gestaltungsästhetischen Wandel im audiovisuellen Genre der Darstellung historischer Ereignisse für den zu untersuchenden Zeitraum?
- Wie sieht eine am Zuschauer orientierte Dramaturgie aus?
- Verändern sich die ästhetischen Gestaltungsmittel wirklich auf das viel zitierte „Edutainment“ oder auch „Infotainment“ hin?
- Bewegt sich die in die Untersuchung einbezogenen Sendungen in den konventionellen Bahnen eines vorgegebenen und tradierten Formenrepertoires?

140 Berühmte Personen, Biographie/Porträt/Lebensbeschreibung, Geschlechtergeschichte (Dynastien, Herrscherfamilien).

141 Ideenträger, Interessensgruppen, Altersgruppen, Oberschichten, Unterdrückte, Frauen, Religionsgemeinschaften.

142 Bauwerke/Architektur, Orte/Regionen, Organisationen.

143 Staatsnationen, philosophisch-theoretische Ebene, (politische) Ideologien, Diktatur.

144 Kultur (Kunst, Literatur, Musik), Milieubeschreibung/Epoche, Sonstiges (Sport, Technik, Wissenschaft).

- Wie weit ist das Genremuster unter dem Einfluss der Möglichkeiten der neuen Medien, einem veränderten Geschichtsbegriff, dem Druck der Quote sowie den neuen medialen Möglichkeiten in dem zu betrachtenden Untersuchungszeitraum tatsächlich dynamisiert worden?

Methodische Grundlage der auf Untersuchungsebene 2 durchgeführten *ästhetischen Analyse* ist ein *Scanning*, das heißt, eine auf das Thema Geschichte bezogene Identifizierung von Einzelsendungen und eine Reduzierung des Gesamtumfanges der bis zu diesem Zeitpunkt¹⁴⁵ ermittelten Daten, anhand von gegenstandsrelevanten Merkmalen. Das bis dahin, anhand aller Sendeplätze für Dokumentationen, Features und Reportagen, ermittelte Korpus zu untersuchender Sendungen ist in seiner Struktur und seinem Umfang nicht geeignet, eine vertiefende ästhetische Analyse zu erlauben.

Das *Selektionskriterium* für die erneute Überarbeitung und relative Reduktion des Korpus ist der ausgewiesene „Sendeplatz für Geschichte“. Das heißt, auf der Ebene der ästhetischen Analyse berücksichtigen wir fast ausschließlich Filme, die auf den Sendeplätzen gelaufen sind, die von den einzelnen Sendern explizit für die Vermittlung von Geschichte vorgesehen sind. Ausgenommen von einer solchen Handhabung sind jene Sendungen, die als Reihen in das Untersuchungskorpus Eingang gefunden haben, und die aufgrund der Häufigkeit ihres Vorkommens exemplarisch analysiert werden, sowie solche Sendebeiträge, die ausdrücklich als Sendungen mit historischen Inhalten bestimmt werden konnten, aber auf anderen Sendeplätzen als den fixierten Programmplätzen für historische Sendungen liefen. Reihen sind auf der ästhetischen Ebene mit jeweils mindestens einem Exemplar in das Untersuchungskorpus eingegangen.

Grundsätzlich sind auf der Ebene 2, also im Bereich der ästhetischen Analyse, ausschließlich Genrebeispiele des Dokumentarischen sowie der Mischformen fokussiert; der fiktionale Historienfilm ist – wie oben erläutert – ausgeklammert.

Als Medium der Vermittlung von Geschichte wird der Dokumentarfilm zum einen durch seinen spezifisch audiovisuellen Modus bestimmt, das heißt, durch Bilder und Töne. Daraus ergibt sich für die ästhetische Analyse, dass die zu untersuchenden Sendungen sowohl auf der Bildebene als auch auf der Tonebene explizit und differenziert, das heißt, in Bezug auf die hier jeweils bestimmenden *Gestaltungsmittel* hin, untersucht werden müssen.

Ebenfalls zu analysieren ist der Umgang mit den Dokumenten, den Quellen und den Archivmaterialien, die als *stilistische Mittel* in die ästhetische Gestaltung eingehen.

145 Gemeint sind hier die Daten, die für die quantitative Ebene der Untersuchung erhoben wurden.

In den beiden Genres, dem Dokumentarfilm und der so genannten Mischform, auf denen das Hauptaugenmerk der Untersuchung auf ästhetischer Ebene liegt, treffen wir auf Formen der medial konstruierten Vergangenheit aus der Perspektive des Gegenwärtigen. Vergangenheit und Gegenwart sind dabei keine direkten Gegensätze oder Oppositionspaare, sondern kennzeichnen sozusagen nur unterschiedliche Konstruktionsprinzipien. Die kulturelle Konstitution jeder dieser Perspektiven ist dabei unbestreitbar, ihre Differenz muss als spezifisches qualifizierendes Merkmal verstanden werden, als Funktionsmerkmal für den Umgang mit Gegenwart oder Vergangenheit. Unseres Erachtens nach ist es deshalb eine Frage der Qualität historischer Sendungen im Fernsehen, wenn sie selbst die Prinzipien der Perspektivierung und der Konstitution ihrer jeweiligen Perspektive deutlich machen. Das gilt dann sowohl als Qualitätsforderung an die historiographische Darstellung von Ereignissen in der Wissenschaft, wie an die, die sich der Mittel des fiktionalen oder dokumentarischen Films bedient. Auch um die so verstandene Inszenierung des Historischen im Fernsehen als Qualität in den Mittelpunkt zu rücken, sind die verschiedenen ästhetischen Gestaltungsmittel zu untersuchen, die dafür geeignet erscheinen und benutzt werden. So werden auf der ästhetischen Ebene der Untersuchung die *dramaturgischen Mittel*, wie *szenische Rekonstruktionen*, die *fiktionalen Anteile*, die *Animationen* aber auch die *Transparenz der Inszenierung* des Gezeigten anhand der *Indizierung* des Ton- und Bildmaterials analysiert.

Wenn über den Wandel der medialen Präsentationsformen von Geschichte gegenwärtig in den Feuilletons räsoniert wird, dann geschieht dies meist in der Absicht, diesen Wandel als Abstieg von den Höhen der historischen Bildung in die Niederungen der Unterhaltung durch Geschichte zu beschreiben und abzuwerten. Dieser Abstieg wird meist zugleich als Anpassung an den Geschmack oder gar an das geringere historische Verständnis der Zuschauer gesehen. In diesem Kontext ist es ein fester Topos, Personalisierung von historischen Ereignissen beinahe reflexhaft mit der emotionalisierenden und identifikatorischen Präsentation von Personen in historischen Sendungen zu verbinden – und zu verurteilen. Dabei wird allerdings unterschlagen, dass nicht nur „durchschnittliche“ Zuschauer, sondern in der Regel auch Historiker ein eher personenorientiertes Interesse haben, Personalisierung also nicht per se schon abzulehnen ist. Es handelt sich dabei um ein genuines und auch berechtigtes Interesse, Geschichte nicht als die Geschichte der anderen oder die Geschichte anonymer Mächte zu verstehen, sondern als Vergangenheit, die als solche immer auch die Vergangenheit einzelner Personen repräsentiert wie sie es gleichsam vermag, die Gegenwart jedes einzelnen zu prägen. Dass über Personalisierung von Geschichtssendungen auch die Unterhaltungsaspekte solcher Sendungen zugenommen haben, ist dann zu prüfen. Im Blick auf die Untersuchung gilt es deshalb, *Personalisierungsstrategien* als eine Verbindung von subjektiver Geschichte mit Zeit-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, realisiert

durch *klassische Gestaltungsmittel des dokumentarischen Genres* wie den *Zeitzeugen*, den *Moderator*, den *Kommentator* und den *Experten* in einer *Bericht- oder Interviewsituation*, auf der Ebene der ästhetischen Analyse genauer zu untersuchen.

Der *Zeitzeuge* als strategisch eingesetztes Element der Personalisierung und Beglaubigung eines Geschehens, verspricht im Prozess der Darstellung historischer Ereignisse im Fernsehen Authentizität. Wir können auf eine lange Tradition des Einsatzes von Zeitzeugen als ästhetisches Formenelement sowie auf die Zeugenbefragung als Methode im dokumentarischen Genre zurückblicken, und übrigens auf eine noch längere im Kontext der wissenschaftlichen Historiographie. Gegenwärtig gerät die Funktion des Zeitzeugen – beziehungsweise gerät seine Verwendung in historischen Dokumentationen – unter den Druck einer allgemeinen Quellenkritik, weil für den Zeitzeugen dieselbe Regel gilt wie für Quellen jeglicher Art, dass sich ihr Wert nicht abstrakt, sondern nur in Relation auf das jeweilige Interesse an der Vergangenheit ermessen lässt. Dies wiederum hat zur Folge, dass man Zeugenaussagen, wie grundsätzlich jeder Quellenüberlieferung, mit einem methodisch kontrollierten Abstand – einer quasi historisierenden Distanzierung – gegenüberreten muss. Anhand der ästhetischen Gestaltung historischer Sendungen im Fernsehen ist deshalb zu prüfen, ob eine solche grundsätzlich skeptische Haltung Zeitzeugen gegenüber als Darstellungsprinzip deutlich wird, ob dieses für die zustimmungsfähige Konstituierung einer historischen Perspektive notwendig ist, oder ob der Zeitzeuge nicht vielmehr als *Authentizitätsversprechen* eingesetzt wird, das er – auf sich gestellt – nicht halten kann.

Das *Bild* erscheint bei der Darstellung historischer Ereignisse im Medium Fernsehen zum einen im dominant *visuellen Modus* des Mediums selbst und zum anderen als *Quelle*. Bilder werden so nicht nur zu Mitteln der ästhetischen Gestaltung medialer Geschichtsvermittlung, sondern zu eigenständigen Beglaubigungsverfahren. Ihre Rolle als historische Quellen ließe sich generell unter dem Begriff der „stillen Augenzeugenschaft“ (Burke 2003, S. 15) subsumieren. Innerhalb einer solchen Augenzeugenschaft stellen sie nicht nur eine wichtige Form historischen Quellenmaterials dar, sondern sind – wie alle Quellen – einer systematischen Quellenkritik zu unterwerfen. Ob und in welcher Form gegenwärtig einem so fundierten *kritischen Umgang mit dem Bild bei der Vermittlung von Geschichte im Fernsehen* entsprochen wird, ist eine der Fragen, die es im Rahmen der Untersuchung auf der Ebene der ästhetischen Analyse zu klären gilt. Es ist deshalb zu prüfen, ob die vielfach unter Propagierung eines eigenen *visual turn* berufene gesellschaftliche Dominanz des Bildes auch im Prozess der Geschichtsvermittlung im Fernsehen vorliegt – und mit welchen Folgen. Dabei kann man neben avantgardistischer Innovation auch erwarten, dass Bilder in Fernsehsendungen zur Geschichte noch immer als Illustration nur den Hintergrund bilden, während im Vordergrund solcher Sen-

dungen das Wort steht. In diesem Spektrum ist den laufenden Tendenzen nachzuspüren.

6.2.2 Die ästhetischen Kategorien

Der Kriterienkatalog für die ästhetische Analyse ist auf fünf verschiedenen Ebenen erarbeitet worden. Charakterisiert werden erstens die stilistischen und zweitens die dramaturgischen Mittel. Drittens werden die Gestaltung der Personalisierungsebene, viertens der Bildebene, fünftens der Tonebene analysiert und schließlich sechstens das Verhältnis von Ton und Bild.

Quantitativ werden die verschiedenen Kategorien auf einer Skala von *dominant* – *manchmal* – *selten* – *nie* – eingeschätzt.

Zur *Untersuchungsebene 1*, den *stilistischen Mitteln*, gehört es, die Verwendung von *Dokumenten*, von *Quellen-* und *Archivmaterialien* sowie von *graphischen Einblendungen* als Gestaltungsmittel in der Häufigkeit ihres Vorkommens innerhalb des gesamten Sendeverlaufs zu bestimmen. Das erlaubt es zu beurteilen, wie dominant diese Mittel der ästhetischen Gestaltung sind.

Zu den *Dokumenten*, *Quellen-* und *Archivmaterialien* zählten: *Bilddokumente* (Fotos, Gemälde/Porträts, Plakate, Karikaturen, Graphiken, Stiche und Radierungen, Skizzen, Zeichnungen)¹⁴⁶, *Zeitschriften/Zeitungen*, *Urkunden*, *Briefe*, *Tagebücher*, *Modelle* (von Städten), *originäre museale Gegenstände* (Schulzimmer mit Bank und Tafel), *Plastiken* (Büsten, Grabplatten, Reliefs); auch Orte, an denen Dokumente zusammengetragen und bewahrt werden wie beispielsweise *Bibliotheken*, *Museen* und *Kirchen* (mit Gräbern u. Sarkophagen)¹⁴⁷, weiterhin andere *museale Gegenstände* (Rüstungen, Münzen, Ausgrabungsfunde)¹⁴⁸, ebenso z. B. stillgelegte U-Boote und Flugzeuge¹⁴⁹ oder Bomben).

Unter *graphischen Einblendungen* wollten wir Kartenmaterialien, Diagramme, Schrift¹⁵⁰ (z. B. Schlagworteinblendung und Wortgruppen¹⁵¹), Orts- und Zeitangaben sowie Datumsangaben verstehen.

Daneben ist auf dieser Ebene 2 auch bestimmt worden, ob das historische Geschehen und die neueren Filmaufnahmen *Originalschauplätze* zeigen. Unter Originalschauplatz verstehen wir den Ort, an dem sich das historische Geschehen tatsächlich ereignet hat.

146 Bsp.: „Die schönen Gesellschaften. Reisewege zur Kunst“ (SFB 17.09.1995) und „Das Schlachtengemälde“ (SFB 02.07.1995).

147 Bsp.: „Mittelalter – Zwischen Altertum und Neuzeit. Welfenstolz und Welfentrotz. Vor 800 Jahren starb Heinrich der Löwe.“ (3sat 20.10.2003).

148 Bsp.: „Geschichten um Tutanchamun“ (SFB 11.09.1995).

149 Bsp.: „Operation Gomorra“ (ARD 20.07.2003).

150 Bsp.: Vornehmlich in Reihen wie „Die Woche vor 50 Jahren“, „Rückblende – Berlin vor 25 Jahren“, „Damals vor 40 Jahren“.

151 Bsp.: PRIMETIME „Rosa Luxemburg“ (RTL 26.11.1995).

Die im Kategorienschema aufgenommenen *stilistischen Mittel* gehören zu den klassischen Mitteln der Gestaltung im dokumentarischen Genre, das heißt, wenn sie fehlen, kann man darauf schließen, dass es eine Tendenz gibt, dieses klassische Formenrepertoire zu verlassen.

Bei der ästhetischen Analyse der Ebene 2 werden die *dramaturgischen Mittel* der Gestaltung untersucht und weiter, ob es *szenische Rekonstruktionen* innerhalb der Sendung gibt und ob diese als solche – das heißt: als Rekonstruktion – *sichtbar* oder *nicht sichtbar* sind. Ebenso wird bestimmt, ob es *fiktionale Anteile* gibt, das heißt, ob beispielsweise Szenen aus Spielfilmen in die Gestaltung eingegangen sind und ob diese als solche Medienimplantate *ausgewiesen* oder *nicht ausgewiesen* sind. Des Weiteren wird bestimmt, ob *Animationen*¹⁵² oder *sonstige Formen der Veranschaulichung* als dramaturgische Mittel Verwendung finden.

Eine *szenische Rekonstruktion* liegt dann vor, wenn anhand einiger ausgesuchter Szenen ein historisches Geschehen nachgestellt wird.¹⁵³

Von *fiktionalen Anteilen* sprechen wir – wie oben angedeutet – dann, wenn in den jeweiligen Sendungen Ausschnitte aus zeitgenössischen Filmen Verwendung finden.¹⁵⁴

Unter *sonstigen Formen der Veranschaulichung* kategorisieren und erfassen wir: Das *Vorlesen von Geschichten/Gedichten oder Briefen*¹⁵⁵, das *Nachstellen*¹⁵⁶ beispielsweise von Ritterturnieren etc. durch Laiengruppen, die vergangenes Leben vorführen, aber auch *Ausschnitte aus Theateraufführungen/-proben und Einlagen mit Show- und Eventcharakter*¹⁵⁷ (Aufmärsche/Appelle) und anderes, wie beispielsweise *Auto- oder Zugfahrten, Spaziergänge* etc., um etwa historische Wege zu veranschaulichen.

Die auf dieser Ebene bestimmten Gestaltungsmittel gehören nicht zum klassischen Repertoire des Dokumentarfilmes, gerade deshalb können sie aber verstanden werden als Hinweise darauf, dass die klassischen Genregrenzen aufweichen oder sich das Genre mit anderen Genres – der Unterhaltung etwa – vermischt.

Auf der *dritten, der Personalisierungsebene* ist untersucht worden, welche Personen als Mittel der ästhetischen Gestaltung in eine Sendung integriert werden. Zunächst haben wir bestimmt, ob es einen *Moderator*, einen *Inter-*

152 Bsp.: „Hitlers Kampf mit Roosevelt/Ein Weltmachtstraum scheitert“ (BR 21. 10. 2003) und als Kamerafahrt durch einen imaginären Katakombentunnel in „Toledo“ (WDR 21. 11. 1995).

153 Bsp.: „Operation Gomorra – Hamburg im Feuersturm“ (ARD 20. 07. 2003), „Hitlers braune Bataillone/Der Niedergang der SA (2/2)“ (ORB/RBB 30. 11. 2003) und „Im Schatten der Macht (1/2)“ (3sat 20. 07. 2003).

154 Bsp.: „Toledo“ (WDR 21. 11. 1995) oder „Millennium. Das 17. Jahrhundert“ (3sat 21. 10. 2003).

155 Bsp.: „Millennium. Das 17. Jahrhundert“ (3sat 21. 10. 2003) oder „Das Schlachtengemälde“ (SFB 02. 07. 1995).

156 Bsp.: „Mittelalter – zwischen Altertum und Neuzeit/Welfenstolz und Welfentrotz. Vor 800 Jahren starb Heinrich der Löwe.“ (3sat 20. 10. 2003) oder „Das Mittelalter ruft/Die Burgmannschaft zu Eckartsberga“ (MDR 26. 11. 1995).

157 Bsp.: „Schauplatz Geschichte – Bukarest“ (ARD 03. 11. 1995).

viewer und einen *Kommentator* gibt, der die Sendung begleitet. Als weitere relevante Kategorie der Personalisierung haben wir erfasst, ob *Experten* und *Zeitzeugen* in der Sendung auftreten. Die *Anzahl* und die *Häufigkeit des Auftretens* aller in Erscheinung tretenden Personen ist erfasst worden, um so Aussagen über ihre Bedeutung als Mittel der personalisierenden Gestaltung treffen zu können. Die *Geschlechtsvariable* der jeweiligen Personen ist ebenso miterfasst, um unter anderem zu prüfen, ob es eine relative Ausgewogenheit des Modus der Geschichtspräsentation und -inszenierung gibt. Schließlich haben wir festgehalten, ob Akteure der Fernsehsendung aus dem *On* oder dem *Off* heraus agieren, das heißt, entweder ausschließlich über die Stimme und das Wort in Erscheinung treten – und somit im Hintergrund bleiben – oder aber in Bild und Ton erscheinen und demnach von visuellem Eindruck für die Geschichtspräsentation sind.

Eine im Film auftretende Person bezeichnen wir dann als *Moderator*¹⁵⁸, wenn sie in der Funktion auftritt, den Zuschauer zu begrüßen und ihn durch die Sendung zu führen.

Von einem *Interviewer* und einer *Interviewsituation* sprechen wir dann, wenn die *Zeitzeugen* und *Experten* auf konkrete Fragen antworteten, die ihnen von einem Gegenüber (männlich/weiblich) im *On*¹⁵⁹ oder aus dem *Off*¹⁶⁰ gestellt werden und wir die mediale Inszenierung einer Gesprächssituation beobachten können. Das heißt, es wird auf dieser Ebene unterschieden, ob die *Experten* und die *Zeitzeugen* einen *eigenständigen Bericht* oder eine *Stellungnahme* abgeben oder in einer *Interviewsituation* von einem Interviewer gezielt befragt werden und darauf antworten.

Eine im Film auftretende Person ist dann als *Kommentator*¹⁶¹ bestimmt, wenn sie, aus dem *On* oder *Off*, das gezeigte Geschehen andauernd oder zeitweise kommentiert.

Die Unterscheidung von *Zeitzeuge* und *Experte*¹⁶² haben wir daran orientiert, was die auftretenden Akteure in den Sendungen zeigen oder zeigen sollen: Fach- und Sachkenntnisse oder persönliche Erinnerungen.

Angesichts der oben skizzierten Kontexte halten wir *Zeitzeugen* als ein Element der ästhetischen Gestaltung für ein besonders wichtiges Merkmal, das in der Analyse differenzierte Betrachtungen und Schlussfolgerungen er-

158 Bsp.: Die Reihe „50 Jahre Hessen. Hessen-Illustrierte (1/5)/Matthias Beltz präsentiert die sechziger Jahre“ (HR 16.09.1995) oder „History. Anschlag auf das World Trade Center 1993“ (ProSieben 22.06.1999).

159 Bsp.: „Günter Guillaume. Der Spion im Kanzleramt“ (SWR 02.07.1995).

160 Bsp.: PRIMETIME-Spättausgabe „Wer weiß denn schon, wo Lemberg liegt? Alexej Leporc über eine tausend-jährige Metropole“ (RTL 27.06.1999).

161 Bsp.: hierfür sind alle Reihen von Guido Knopp: „Hitler eine Bilanz“ (ZDF 13.09.1995), „Hitlers Frauen/ Zarah Leander“ (ZDF 15.07.2003).

162 Bsp.: „Versunkene Welten – Die Geschichte der Archäologie/Auf der Spur nach Gold und Mumien (2/6)“ (3sat 16.03.2003) und dctp-Reportage „Strategien von unten – Jörg Friedrichs über Menschen im Bombenkrieg“ (SWR 13.03.2003).

möglichst. Zunächst haben wir deshalb die *Perspektive*, aus der heraus der jeweilige Zeitzeuge berichtet, als Kategorie erhoben. Dabei wird unterschieden zwischen einer *Erlebnis*-¹⁶³ und einer *Beobachterperspektive*¹⁶⁴, die jeweils den Abstand bestimmt, in der der Zeitzeuge zu dem von ihm bezeugten Geschehen steht. Das heißt, wir unterscheiden zwischen einem Zeitzeugen, der aus seinem eigenen und direkten Erleben berichtet und einem solchen, der ein bestimmtes Geschehen nur beobachtet hat und lediglich seine Beobachtungen darlegt. Ebenso sind wir mit der Klassifizierung der Zeitzeugen in eine *erste* (unmittelbar vom historischen Geschehen selbst Betroffene)¹⁶⁵ und eine *zweite/nachfolgende* (Töchter und Söhne)¹⁶⁶ Generation verfahren. Auch hier wird die Differenz der aufgestellten Kategorien durch den Abstand bestimmt, in dem der Zeitzeuge zum Geschilderten steht, das heißt, hat er es noch selbst erlebt oder weiß er davon nur aus Berichten unmittelbar oder mittelbar Betroffener.

Schließlich ist auf der *Erlebnisperspektive* noch eine weitere Differenzierung vorgenommen und zwischen der *Opfer*- und der *Täterperspektive* unterschieden worden. Als Opfer werden Menschen betrachtet, die der physischen oder psychischen Gewalt anderer ausgesetzt waren bzw. in einer Position sind, die durch Hilflosigkeit gekennzeichnet ist¹⁶⁷. Den Tätern werden diejenigen zugeordnet, die Macht über andere ausüben. Es gibt jedoch einige Beispiele, bei denen hier eine klare Zuordnung innerhalb dieser Kategorien nicht möglich ist¹⁶⁸, was in den meisten aller Fälle durch die Themen und Inhalte der jeweiligen Sendungen begründet ist. Die Identifizierung der Täterperspektive wird erleichtert durch Bildunterschriften¹⁶⁹.

Die Gestaltungselemente auf der *Personalisierungsebene* gehören alle zu den klassischen des Dokumentarfilmes. Von Interesse ist demnach hier grundsätzlich, im Sinne eines sich vollziehenden Wandels auf der Ebene der ästheti-

163 Ausschließlich aus der Erlebnisperspektive wird in den folgenden Filmen erzählt: „Der Gulag (2)“ (ARTE 10.03.2003) und „Willy Brandt – Eine Jahrhundertgestalt“ (ARTE 23.10.2003).

164 Bsp.: „Versunkene Welten – Die Geschichte der Archäologie (6)“ (3sat 16.03.2003), „Mittelalter – zwischen Altertum und Neuzeit/Welfenstolz und Welfentrotz. Vor 800 Jahren starb Heinrich der Löwe.“ (3sat 20.10.2003), gemischt in: „Hitlers Kampf mit Roosevelt“ (BR 20.10.2003), „Soldaten hinter Stacheldraht (3)“ (SWR 20.07.2003).

165 Sendungen, die ausschließlich Zeitzeugen der ersten Generation zu Wort kommen lassen: „Die Juden von Königswinter“ (3sat 14.03.2003), „Fremde Heimat Westen“ (3sat 27.11.2003).

166 Zeitzeugen ausschließlich zweiter Generation kommen nicht vor, dagegen gemischt in: „Protokoll einer Katastrophe/Menschen wie brennende Fackeln – Das Inferno von Baikunur“ (ARD 10.03.2003).

167 Von Arbeitslosigkeit betroffene Demonstranten der Kruppwerke („WDR-dok: Industrie-Dynastien in NRW: Der Krupp-Komplex (1/2)“ (WDR 24.10.2003). In „Hitlers braune Bataillone/Der Niedergang der SA (2/2)“ (ORB 30.11.2003) kommen sowohl von der SA misshandelte Opfer als auch ehemalige SA-Angehörige, die nicht unmittelbar selbst an den Verbrechen gegen die interviewten Opfer beteiligt waren, zu Wort.

168 Beispiele, bei denen nur aus der Täterperspektive erzählt wird, kommen im Korpus nicht vor, dagegen gibt es Sendungen, bei denen ausschließlich aus der Opferperspektive erzählt wird, wie: „Die Juden von Königswinter“ (3sat 14.03.2003) und „Ich will mich nicht verstecken“ (3sat 16.03.2003).

169 Bildunterschrift „Täter“ bei einem Zeitzeugen, „Die Waffen-SS/Hitlers letztes Aufgebot (3/3)“ (MDR 21.10.2003).

schen Gestaltung, gerade auch das zu entdecken, was nicht vorkommt, worauf in Ablehnung eines traditionellen Formenkanons bewusst verzichtet wurde. Dazu gehört zum Beispiel die Frage, ob es noch immer den Kommentator des klassischen Dokumentarfilmes oder mehrheitlich einen Moderator als Element der unterhaltenden Gestaltung gibt, der den Zuschauer durch die Sendung führt, oder ob es daneben nicht Präsentationsformen einer Personalisierung gibt, die weder das eine, noch das andere sind. Oder ob wir vielmehr von einem ausgewogenen Verhältnis männlicher und weiblicher Zeitzeugen ausgehen können und ob Zeitzeugen mehr aus der Opfer- oder der Täterperspektive in Erscheinung treten, ob es noch immer der Zeitzeuge der ersten Generation ist – und damit ein noch unmittelbar am Erleben Beteiligter, der uns im Fernsehen historisches Geschehen bezeugt – oder ob wir schon mehr den Zeitzeugen zweiter und dritter Generation vorgeführt bekommen, die ja dann eigentlich nur mehr Zeitzeugen der medialen Erinnerungskultur sind, von der sie dann zugleich ein Teil werden.

Die *vierte* zu untersuchende *Ebene* ist die *Bildebene*. Hier geht es zunächst um die *Originalaufnahmen*, die in den Sendungen Verwendung finden. Sie werden nach der Häufigkeit ihres Vorkommens, innerhalb des festgelegten Spektrums bestimmt. Es erfolgt eine Zuordnung in *Schwarz-Weiß-* und *Farbaufnahmen*, eine Klassifizierung als *Wochenschau* und schließlich, ob sie als solche in der Fernsehsendung selbst *indiziert* oder *nicht indiziert* sind.

Unter *originalen Filmaufnahmen* verstehen wir ausschließlich altes Filmmaterial, das als Quelle und Dokument ein vergangenes Geschehen bezeugen kann und entsprechend seines Alters als *Schwarz-Weiß-* oder (vereinzelt auch als) *Farbaufnahme* eingesetzt worden ist.

Wochenschauen stellen eine spezielle Form des originalen Filmmaterials dar, das im Gegensatz zu anderen Filmmaterialien meist indiziert verwendet wird.¹⁷⁰

Weiterhin werden die gesamten aktuellen Filmaufnahmen der jeweiligen Sendungen alternativ als entweder *farbig* (Normalfall) oder *schwarz-weiß* (wenn aktuelle farbige Aufnahmen zu Schwarz-Weiß-Aufnahmen „verfälscht“ wurden oder Aufnahmen im Modus schwarz-weiß entstehen¹⁷¹) klassifiziert, um den ästhetischen Umgang mit diesem Filmmaterial beurteilbar zu machen.

Wir codieren, um den Grad der Personalisierung zu beurteilen, in welcher Umgebung *Zeitzeugen* und *Experten* präsentiert werden, alternativ als *individuell* (in privater Atmosphäre) oder *vereinheitlicht* (durch gemeinsamen Hintergrund aller auftretenden Personen), an *Originalschauplätzen* (an den originalen

170 Bsp.: „Die Aktuelle Kamera“ in: „In die Wende gespußt (3/4)“ (MDR 12.03.2003), die DEFA-Sonderwochenschau in: „WDR-dok: Stalin auf Deutsch – Der Diktator und die DDR“ (WDR 10.03.2003).

171 Schwarz-Weiß-Aufnahmen allein kommen nicht vor, jedoch gemischt mit Farbaufnahmen, wie in: „Der Gulag (2)“ (ARTE 10.03.2003) und „Mord auf Kephallonia“ (NDR 16.07.2003).

Schauplätzen des geschilderten Geschehens)¹⁷² oder sonstigen Möglichkeiten der Präsentation: etwa vor *Bluescreen* (Bewegt- oder Standbild im Hintergrund)¹⁷³, vor einem *schwarz-weißen* Hintergrund (vor schwarzem Hintergrund mit verschiedenen weißen Lichtkegeln)¹⁷⁴ usw.

Visuelle Effekte verifizieren wir entsprechend der Häufigkeit ihres Vorkommens als einen Hinweis auf die Einflüsse neuer medialer Möglichkeiten, das heißt, als ästhetische Innovation. Gemeint sind hier beispielsweise: *Überblendungen* (wie Buchumblättern; Schwarz- und Weiß-Blenden), visuelle *Verfremdungen* (Blaufilter)¹⁷⁵, *Bildmontagen*¹⁷⁶, *Morphing*, *Simulation*, *Switching*, *Zeitraffer*/*Zeitlupe*/*Zoomen*/*Fokussierungen*, *spezielle Effekte* („Einfrieren“ von Bildern, feuerumflamnte Schrift/Jahresangaben¹⁷⁷, sich bewegende Elemente, Einblendung von Originaldokumenten mit Hervorhebung bestimmter Stellen, Unschärfen, Verwendung des Negativs eines Bildes/Filmes¹⁷⁸ usw.).

Schließlich ist im Beobachtungsraster auch die *Kameraführung* grob erfasst, in den Merkmalen eher *unauffällig* (im Fluss befindlich, der Zuschauer wird nicht aufmerksam auf die Montage), *schnelle Schnitte*¹⁷⁹ und *lange Einstellungen*¹⁸⁰, wobei die beiden letzten Kriterien einen Hinweis auf Abweichungen vom klassischen Genre geben.

Die *fünfte Ebene* der ästhetischen Untersuchung ist die *Tonebene*. Hier sind auch zunächst die *originalen Tonaufnahmen* kategorisiert, in *allein stehend*¹⁸¹, *in Verbindung mit originalem Bildmaterial*¹⁸² erscheinend und *indiziert*¹⁸³ oder *nicht indiziert*. Damit soll in der Auswertung deutlich werden, wie transparent die Inszenierung der Sendungen für den Zuschauer gestaltet wird.

Auf der Ebene der *sprachlichen Gestaltung* unterscheiden wir, ob die vorkommende *Originalsprache* durch eine *Stimme aus dem Off*¹⁸⁴ übersetzt wird, ob es *deutsche Untertitel* oder ein *Sprachband im Bild*¹⁸⁵ gibt.

Schließlich wird die Verwendung von *Musik* innerhalb der jeweiligen Sendung untersucht und erfasst. Kommt Musik vor oder nicht,¹⁸⁶ ist es *Live-*

172 Bsp.: „Schauplatz Geschichte – Bukarest“ (ARD 23. 11. 1995).

173 Bsp.: „General bei Hitler und Ulbricht“ (SFB 25. 11. 2003).

174 Bsp.: in Guido Knopps Reihen wie „Hitler – eine Bilanz“ (ZDF 26. 11. 1995).

175 Bsp.: „Hitlers Frauen/Zarah Leander“ (ZDF 15. 07. 2003).

176 Bsp.: PRIMETIME „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler“ (RTL 26. 11. 1995).

177 Bsp.: „Geschichten um Tutanchamun (5)“ (NDR 11. 09. 1995).

178 Beispielhaft für die Verwendung der genannten visuellen Effekte sind die dctp-Reportagen.

179 Bsp.: „Orte des Erinnerns (5)/Friedrichshafen und Zeppelin-Industrie (1/5)“ (NDR 15. 07. 2003).

180 Bsp.: „Julius Wahn“ (MDR 16. 07. 2003) und die dctp-Reportage „Strategie von unten – Jörg Friedrich über Menschen im Bombenkrieg“ (VOX 15. 03. 2003).

181 Bsp.: „Mord auf Kephallonia“ (NDR 16. 07. 2003), „Legenden/Osho, genannt Bhagwan“ (ARD 20. 10. 2003).

182 Bsp.: „Fremde Heimat Westen“ (3sat 27. 11. 2003).

183 Bsp.: „Flucht und Vertreibung (3)“ (SWR 26. 11. 1995).

184 Bsp.: „Die Verbrechen der Wehrmacht/Das Ende einer Legende“ (3sat 05. 04. 1995).

185 Bsp.: „Polen nach der Wende“ (ARTE 22. 11. 1995).

186 Bsp.: „Die Verbrechen der Wehrmacht“ (3sat 22. 11. 1995), „Angeklagt: Lee Harvey Oswald (2/3)“ (3sat 17. 09. 1995).

*Musik*¹⁸⁷ oder Musik aus der „*Konserve*“¹⁸⁸, findet die Musik eine zum Gesamtbild der Sendung eher *unterstützende*¹⁸⁹ oder *konträre Verwendung*¹⁹⁰; ist sie als eher *dramatisch*¹⁹¹ oder *leicht und unterhaltend*¹⁹² zu charakterisieren.

Letztlich gehen wir noch der Frage nach, ob innerhalb der Sendung *Geräusche*¹⁹³ oder auch *Stille*¹⁹⁴ als Gestaltungselemente Verwendung finden, weil dies zum klassischen Repertoire der Gestaltung von hörintensiven Medienangeboten gehört.

Die *sechste Ebene* der ästhetischen Analyse ist die Ebene, auf der das *Verhältnis von Bild- und Tonebene* einer groben Charakterisierung unterzogen wird, gestützt auf die Kategorien: *Dominanz der Bilder*¹⁹⁵ (wenn der Ton nur dazu dient, das Bild näher zu erläutern) oder *Dominanz des Tones*¹⁹⁶, wo das Bild eine bloß illustrative Funktion hat und lediglich das gesprochene Wort unterstützt, oder schließlich ein *ausgewogenes*¹⁹⁷ *Verhältnis von Bild und Ton*. Wir gehen davon aus, dass die erste und die letzte Kategorie auf Veränderungen der ästhetischen Gestaltung innerhalb des dokumentarischen Genres verweisen können, weil eine Dominanz des Wortes in der zweiten Kategorie eigentlich den traditionellen Dokumentarfilm kennzeichnet.

187 Bsp.: „Goliath, gefesselt“ (ARD 29.06.1995), „Rasputin“ (HR 09.04.1995).

188 Bsp.: „Saint Jean – Fremd im eigenen Land“ (ARTE 28.06.1995) und „Der lange Abschied von Chemnitz“ (MDR 27.06.1995).

189 Bsp.: „Das Mittelalter ruft“ (MDR 26.11.1995) und „Begraben in fremder Erde/Russische Ehrenmale im Osten Deutschlands“ (MDR 26.11.1995).

190 Bsp.: „Vietnam“ (NDR 13.09.1995).

191 Bsp.: „Geschichten um Tutanchamun (5)“ (NDR 28.06.1995).

192 Bsp.: „Von Null auf Fünfzig (1/10)“ in der Reihe „50 Jahre Hessen“ (HR 17.09.1995).

193 Bsp.: dctp-Reportage „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler“ (RTL 26.11.1995) und die SPIEGEL TV-Reportage „Der Todesengel von Auschwitz – die Geschichte des SS-Arztes Josef Mengele“ (Sat.1 12.09.1995).

194 Bsp.: „Neues in Wittstock“ (MDR 11.09.1995) und „Deutschland im Herbst“ (WDR 16.09.1995).

195 Kommt nicht vor, nur in Verbindung mit einer ebenso vorherrschenden Dominanz des Tons. Bsp.: „Neues in Wittstock“ (MDR 11.09.1995) und die dctp-Reportage „Rosa Luxemburg und der Reichskanzler“ (RTL 26.11.1995).

196 Bsp.: „Angeklagt: Lee Harvey Oswald (2/3)“ (3sat 17.09.1995) und „Geheimoperation Blaue Wüstenspringmaus“ (NDR 13.09.1995).

197 Bsp.: „Kanal 4 Dokumentation – Das Jahr 1945/Die letzten Tage des Krieges in Europa“ (RTL 09.04.1995), „Deutschland im Herbst“ (WDR 16.09.1995).

Literatur

- Adelmann, Ralf und Keilbach, Judith (2000).* Ikonographie der Nazizeit: Visualisierungen des Nationalsozialismus. In: Heller, Heinz-B., Kraus, Matthias, Meder, Thomas, Prümm, Karl und Winkler, Hartmut (Hrsg.). Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. [Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft: GFF; Bd. 8] Marburg: Schüren, S. 137–150.
- Altendorfer, Otto (2001).* Das Mediensystem der Bundesrepublik Deutschland. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Assmann, Aleida (2003).* Erinnerungsräume. München: Beck.
- Assmann, Aleida und Frevert, Ute (1999).* Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945. Stuttgart: DVA.
- Barber, Benjamin R. (1992).* Jihad Vs. McWorld. In: The Atlantic Monthly; März 1992. Jg. 269. H. 3, S. 53–65.
- Bartsch, Anne und Hübner, Susanne (2004).* Emotionale Kommunikation – ein integratives Modell. Zugl.: Halle, Univ., Diss. 2004.
- Becker, Wolfgang (1991).* Fiktion und Unterhaltsamkeit: Instanzen historischen Lernens. In: ders. und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewusstsein. [Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 297] Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 35–73.
- Becker, Wolfgang und Quandt, Siegfried (1991).* Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewusstsein. [Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 297] Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Becker, Wolfgang und Schöll, Norbert (1995).* In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Berg, Nicolas; Jochimsen, Jess und Stiegler, Bernd (Hrsg.) (1996).* Shoa – Formen der Erinnerung: Geschichte – Philosophie – Literatur – Kunst. München: Fink.
- Bergmann, Werner (1997).* Die TV-Serie „Holocaust“ als Medienereignis. In: ders. Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989. [Schriftenreihe des Zentrums für Antisemitismusforschung Berlin; Bd. 4] Frankfurt/M., New York: Campus, S. 351–381. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr., 1995–1996 u. d. T.: Bergmann, Werner. Öffentliche Konflikte und kollektive Lernprozesse.
- Bleicher, Joan Kristin (1999).* Fernsehen als Mythos: Poetik eines narrativen Erkenntnis-systems. Opladen und Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. Zugl.: Hamburg, Univ., Habil.-Schrift, 1999.

- Bleicher, Joan Kristin (1997).* Programmprofile kommerzieller Anbieter seit 1984. In: dies. (Hrsg.). Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9–40.
- Bleicher, Joan Kristin (1997a).* „Zum Raum wird hier die Zeit.“ (Richard Wagner) Anmerkungen zum Verschwinden der Vergangenheit im Fernsehprogramm. In: Hicke-thier, Knut, Müller, Eggo und Rother, Rainer (Hrsg.). Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung. [Sigma-Medienwissenschaft; Bd. 23/Schriften der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft; Bd. 6] Berlin: Ed. Sigma, S. 56–62.
- Bleicher, Joan Kristin (1993).* Geschichte im Fernsehen: Zwischen Dokumentation und Identifikation. In: TheaterZeitSchrift: TZS. Beiträge zu Theater, Medien und Kultur-politik. H. 33/34, S. 23–34.
- Blümlinger, Christa (2003).* Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskur-sivität im Archivkunstfilm. In: Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (Hrsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9]. Berlin: Vorwerk 8, S. 82–97.
- Bolik, Sibylle und Schanze, Helmut (Hrsg.) (1997).* Qualitätsfernsehen – Fernsehquali-täten. [Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien: Arbeitshefte Bild-schirmmedien; Bd. 67] Siegen: DFG-Sonderforschungsbereich 240.
- Borries, Bodo von (2001).* Was ist dokumentarisch am Dokumentarfilm? Eine Anfrage aus geschichtsdidaktischer Sicht. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Jg. 52. H. 4, S. 220–227.
- Borries, Bodo von (1996).* Imaginierte Geschichte. Die biographische Bedeutung histori-scher Fiktionen und Phantasien. Köln u. a.: Böhlau.
- Borries, Bodo von (1994).* „Wer sich des Vergangenen nicht erinnert, ist verurteilt, es noch einmal zu erleben“: Zu Möglichkeiten und Grenzen historischen Lernens. [Schriftenreihe Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung; Bd. 11] Han-nover: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung, S. 7–32.
- Borries, Bodo von (1990).* Geschichtsbewusstsein als Identitätsgewinn?: Fachdidakti-sche Programmatik und Tatsachenforschung. Hagen: Rottmann.
- Borries, Bodo von (1986).* Geschichte im Spiel- und Dokumentarfilm: Fach- und medien-didaktische Überlegungen. In: Medien und Kommunikation als Lernfeld. [Schriften-reihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 236] Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung. Wiederabdruck 1990. Bd. 287.
- Borries, Bodo von (1985).* Geschichtslernen am Fernsehschirm: Analysemethoden, Fall-beispiele, Praxiserfahrungen. In: Pandel, Hans-Jürgen und Schneider, Gerhard (Hrsg.). Handbuch Medien im Geschichtsunterricht. [Geschichtsdidaktik; Studien, Materia-lien; Bd. 24] Düsseldorf: Schwann, S. 537–555.
- Borries, Bodo von (1983).* Geschichte im Fernsehen und Geschichtsfernsehen in der Schule. In: Geschichte in den Massenmedien. Geschichtsdidaktik. Jg. 8. H. 3, S. 221–238.
- Borries, Bodo von; Pandel, Hans-Jürgen und Rüsen, Jörn (Hrsg.) (1991).* Geschichts-bewusstsein empirisch. Pfaffenweiler: Centaurus Verlags-Gesellschaft.
- Bösch, Frank (1999).* Das „Dritte Reich“ ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Jg. 50. H. 4, S. 204–220.

- Bracher, Karl Dietrich (1980).* Geschichte und Medium: Gedanken zum Verhältnis von Fernsehen und Geschichtsbewusstsein. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: APUZ. B. 8, S. 3–9.
- Broszat, Martin (1988).* „Holocaust“ und die Geschichtswissenschaft. In: ders. Nach Hitler. Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte. [DTV; Bd. 4474] München: Deutscher Taschenbuch-Verl., S. 102–118. (zuerst 1979). Rev. Ausg.
- Brückner, Jutta (2005).* Hitler im Vorstadtkino. Tabuzonen: Wie der populäre Film die Distanz zur Vergangenheit verkürzt und uns fühlen lässt, was geschehen ist. In: Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung, 43, vom 28. 10. 2005.
- Burke, Peter (2003).* Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen. Berlin: Wagenbach.
- Buscher, Marduk (1998).* Die Entwicklung der AGF-Sendungscodierung aus dokumentarischer Sicht. In: Klingler, Walter, Roters, Gunnar und Zöllner, Oliver (Hrsg.). Fernsehforschung in Deutschland: Themen – Akteure – Methoden. [Südwestrundfunk-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 1] Baden-Baden: Nomos. 1. Aufl., S. 839–852.
- Cannadine, David (2004) (Hrsg.).* History and the Media: Conference „History and Media 2002“. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Carter, Cynthia und Steiner, Linda (2004).* Mapping the contested terrain of media and gender research. In: dies. (Hrsg.). Critical Readings: Media and Gender. [Issues in Cultural and Media Studies] Maidenhead: Open Univ. Press, S. 11–35.
- Classen, Christoph (1999).* Bilder der Vergangenheit: Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965. [Medien in Geschichte und Gegenwart; Bd. 13] Köln: Böhlau.
- Crivellari, Fabio; Kirchmann, Kay; Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.) (2004).* Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK.
- Crivellari, Fabio und Sandl, Marcus (2003).* Die Medialität der Geschichte: Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften. In: Historische Zeitschrift. Bd. 277, S. 619–654.
- Dahmer, Helmut (1979).* „Holocaust“ und die Amnesie. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: APUZ. B. 22, S. 33–37.
- Davis, Natalie Zemon (1989).* Gesellschaft und Geschlechter: Vorschläge für eine neue Frauengeschichte. In: dies. Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit: Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers. Frankfurt/M.: Fischer, S. 117–132.
- Delanty, Gerard (1995).* Inventing Europe. Idea, Identity, Reality. London: Macmillan.
- Demandt, Alexander (2003).* Was ist ein historisches Ereignis? In: Müller-Schöll, Nikolaus (Hrsg.). Ereignis: Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld: transcript, S. 63–76.
- Dethlefs, Friedrich und Friebe, Michael (2003).* Programminformationen Fernsehen in der ZUN-Datenbank ZHD-Fernsehprogramm (unveröffentlicht).
- Dörfler, Hans-Dieter; Schmitt, Jutta; Tagsold, Christian und Wosching, Delf (1998).* Bildergeschichten – Geschichtsbilder. Zur Rolle der Fotografie im Geschichtsdiskurs. In: Medien + Erziehung: MERZ. Jg. 42, S. 343–354.

- Eder, Klaus (2003).* Öffentlichkeit und Demokratie. In: Jachtenfuchs, Markus und Kohler-Koch, Beate (Hrsg.). Europäische Integration. Opladen: Leske und Budrich, S. 85–120. 2. Aufl.
- Enskat, Rainer (2005).* Authentisches Wissen: Prolegomena zur Erkenntnistheorie in praktischer Hinsicht. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Esser, Hartmut (1993).* Soziologie. Allgemeine Grundlagen. Frankfurt/M., New York: Campus.
- Feil, Georg (1974).* Zeitgeschichte im Deutschen Fernsehen: Analyse von Fernsehsendungen mit historischen Themen (1957–1967). [DIALOGOS; Bd. 7] Osnabrück: Fromm.
- Fischer, Thomas (2004).* Geschichte als Ereignis: Das Format Zeitgeschichte im Fernsehen. In: Crivellari, Fabio, Kirchmann, Kay, Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.). Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK, S. 511–541.
- Flusser, Vilém (1993).* Nachgeschichte: eine korrigierte Geschichtsschreibung. In: ders. Schriften; Bd. 2. (hrsg. v. Stefan Bollmann und Edith Flusser). Bensheim, Mannheim: Bollmann.
- Frahm, Ole (2002).* Von Holocaust zu Holokaust: Guido Knopps Aneignung der Vernichtung der europäischen Juden. In: 1999: Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts; Bd. 17. H. 2, S. 128–138.
- Franck, Dieter (1988).* Die historische Dokumentation. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 49–53.
- Frank, Bernhard und Gerhard, Heinz (1993).* Programmcodierung in der GfK-Fernsehforschung. Angebot und Nutzung von Fernsehprogrammen. In: Schriftenreihe Media Perspektiven. Bd. 10. Baden-Baden: Nomos, S. 471–478.
- Frevert, Ute (2003).* Geschichtsvergessenheit und Geschichtsversessenheit revisited: Der jüngste Erinnerungsboom in der Kritik. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: APUZ. B. 40–41, S. 6–13.
- Frevert, Ute (1994).* Historische Frauenforschung. In: Deutsche Forschungsgemeinschaft/Senatskommission für Frauenforschung (Hrsg.). Sozialwissenschaftliche Frauenforschung in der Bundesrepublik Deutschland: Bestandsaufnahme und forschungspolitische Konsequenzen. [Mitteilung 1] Berlin: Akademie, S. 157–167.
- Fritsche, Christiane (2003).* Vergangenheitsbewältigung im Fernsehen. Westdeutsche Filme über den Nationalsozialismus in den 1950er und 1960er Jahren. München: Meidenbauer.
- Früh, Werner (1998).* Inhaltsanalyse: Theorie und Praxis. [Reihe Uni-Papers; Bd. 3] Konstanz: UVK. 4. überarb. Aufl.
- Füssmann, Klaus (1987).* Geschichte in bewegten und bewegenden Bildern: Zeitgeschichte im ZDF. In: Geschichtsdidaktik. Jg. 12. H. 3, S. 306–310.
- Gast, Wolfgang (1982).* „Holocaust“ und die Presse. In: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 30, S. 355–362.
- Giesen, Bernhard (1999).* Europa als Konstruktion der Intellektuellen. In: Viehoff, Reinhold und Segers, Rien T. (Hrsg.). Kultur, Identität, Europa: über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion. [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1330] Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 130–146.

- Goertz, Hans Jürgen (2004). Abschied von „historischer Wirklichkeit“: das Realismusproblem in der Geschichtswissenschaft. In: Schröter, Jens und Edelbüttel, Antje (Hrsg.). Konstruktion von Wirklichkeit. Beiträge aus geschichtstheoretischer, philosophischer und theologischer Perspektive [Symposium: „Deutungen von Wirklichkeit – Erkenntnistheoretische Voraussetzungen und Geltungsansprüche Religiöser und Philosophischer Interpretationsmodelle“ vom 04. bis 06. Oktober 2002 in der Evangelischen Akademie Loccum]. Berlin, New York: de Gruyter, S. 1–18.
- Grajczyk, Andreas; Klingler, Walter und Roters, Gunnar (1998). Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen im Spiegel der Fernsehforschung. In: Klingler, Walter, Roters, Gunnar und Zöllner, Oliver (Hrsg.). Fernsehforschung in Deutschland: Themen – Akteure – Methoden. [Südwestrundfunk-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 1] Baden-Baden: Nomos, S. 365–384.
- Grewenig, Adi (1993). Geschichte als Medienrealität: der Jahrestag des Golfkrieges zwischen Infotainment und Erinnerungsarbeit. In: dies. (Hrsg.). Inszenierte Information. Politik und strategische Kommunikation in den Medien. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 231–268.
- Gries, Rainer; Ilgen, Volker und Schindelbeck, Dirk (1989). Gestylte Geschichte: vom alltäglichen Umgang mit Geschichtsbildern. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Habermas, Jürgen (1998). Über den öffentlichen Gebrauch der Historie. In: ders. Die postnationale Konstellation. Politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 47–61.
- Hackforth, Josef (1979). Nationalsozialismus und Fernsehen. „Holocaust“, die Funktionen der Massenmedien und Erkenntnisse der publizistischen Wirkungsforschung. In: Mannzmann, Anneliese (Hrsg.). Historie Heute 1. Hitlerwelle und historische Fakten. Königstein i. Ts.: Scriptor, S. 95–104.
- Hannig, Jürgen (1989). Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit „Dokumentarfotos“ in Geschichtslehrbüchern. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Jg. 40, S. 10–32.
- Hardtwig, Wolfgang (1998). Formen der Geschichtsschreibung: Varianten des historischen Erzählens. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.). Geschichte: Ein Grundkurs. Hamburg: Rowohlt, S. 169–188.
- Hardtwig, Wolfgang (1998a). Die Verwissenschaftlichung der neueren Geschichtsschreibung. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.). Geschichte: Ein Grundkurs. Hamburg: Rowohlt, S. 245–260.
- Hardtwig, Wolfgang (1988). Personalisierung als Darstellungsprinzip. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 234–241.
- Hattendorf, Manfred (1999). Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. [Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms: Close up; Bd. 4] Konstanz: UVK. Zugl.: München, Univ., Diss., 1993.
- Heimann, Thomas (1997). „Lehren aus der deutschen Geschichte“: Wahrheitstreue und Propaganda im DEFA-Dokumentarfilm „Du und mancher Kamerad“. In: Sabrow, Martin (Hrsg.). Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR. Leipzig: Akadem. Verlagsanstalt, S. 185–215.
- Heller, Heinz-B.; Kraus, Matthias; Meder, Thomas; Prümm, Karl und Winkler, Hartmut (Hrsg.) (2000). Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren.

- Hickethier, Knut (1999).* Formatierung der Programme: Trends der Programmentwicklung im öffentlichen und privaten Fernsehen. In: Schröder, Hermann-Dieter (Hrsg.). Entwicklung und Perspektiven der Programmindustrie. [Symposium des Hans-Bredow-Instituts; Bd. 17] Baden-Baden, Hamburg: Nomos, S. 89–103.
- Hickethier, Knut (1998).* Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut (1997).* „Bleiben Sie dran!“ Programmverbindungen und Programm – Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen. In: Hickethier, Knut und Bleicher, Joan Kristin (Hrsg.). Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen. Hamburg: LIT, S. 15–57.
- Hickethier, Knut (1993a).* Dispositiv Fernsehen. Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: ders. (Hrsg.). Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. [Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; Bd. 1] München: Fink, S. 171–243.
- Hickethier, Knut (1993b).* Das Programm als imaginäres Museum. Geschichte und Gegenwart im Kino und im Fernsehen. In: TheaterZeitschrift: TZS; Beiträge zu Theater, Medien und Kulturpolitik. H. 33/34, S. 9–22.
- Hickethier, Knut und Bock, Gabriele (Hrsg.) (1991).* Medien – Kultur: Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation. Berlin: Spiess.
- Hockerts, Hans Günter (2001).* Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Aus Politik und Zeitgeschichte: APUZ. B. 28, S. 15–30.
- Hoffmann, Kay (Hrsg.) (1997).* Trau – Schau – Wem: Digitalisierung und dokumentarische Form. Konstanz: UVK.
- Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (Hrsg.) (2003).* Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9]. Berlin: Vorwerk 8.
- Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (2003a).* Die Gegenwart der Vergangenheit: Zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. In: dies. (Hrsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9]. Berlin: Vorwerk 8, S. 8–23.
- Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (2003b).* Vorwort. In: dies. (Hrsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9]. Berlin: Vorwerk 8, S. 7.
- Hohlfeld, Ralf (1998).* Fernsehprogrammanalyse: Formen, Einsatzmöglichkeiten und Reichweite. In: Grajczyk, Andreas, Klingler, Walter und Roters, Gunnar (Hrsg.). Fernsehforschung in Deutschland: Themen – Akteure – Methoden. [Südwestrundfunk-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 1] Baden-Baden: Nomos, S. 197–224.
- Holtz-Bacha, Christina (1995).* Maßnahmen zur Gleichstellung von Frauen und Männern in den Medien In: Fröhlich, Romy und Holtz-Bacha, Christina (Hrsg.). Frauen und Medien: eine Synopse der deutschen Forschung. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 41–91.
- Jäger, Friedrich (1998).* Geschichtstheorie. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.). Geschichte. Ein Grundkurs. Hamburg: Rowohlt, S. 724–758.
- Jäger, Jens (2000).* Photographien: Bilder der Neuzeit. [Historische Einführungen; Bd. 7] Tübingen: Ed. Diskord.

- Kansteiner, Wulf* (2003). 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. Band 51. Heft 7, Berlin: Verlag der Wissenschaften, S. 626–648.
- Kansteiner, Wulf* (2003a). Ein Völkermord ohne Täter?: Die Darstellung der „Endlösung“ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens. In: Zuckermann, Moshe (Hrsg.). Medien – Politik – Geschichte. [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; Bd. 31] Göttingen: Wallstein, S. 253–286.
- Keilbach, Judith* (2004). „Neue Bilder“ im Geschichtsfernsehen: über Einsatz und Verwertung von Laufbildern aus der Zeit des Nationalsozialismus. In: Crivellari, Fabio, Kirchmann, Kay, Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.). Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK, S. 543–568.
- Keilbach, Judith* (2003). Zeugen, deutsche Opfer und traumatisierte Täter – Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen über den Nationalsozialismus. In: Zuckermann, Moshe (Hrsg.). Medien – Politik – Geschichte. [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; Bd. 31]. Göttingen: Wallstein, S. 287–307.
- Keilbach, Judith* (2003a). Zeugen der Vernichtung: Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen. In: Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (Hrsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9] Vorwerk 8, S. 155–174.
- Keilbach, Judith* (2002). Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkung zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtssendungen des ZDF. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts; Bd. 17. H. 2, S. 102–113.
- Klein, Gabriele* (1989). Geschichte oder Geschichten?: Zahlen und Analysen zu zwei Wochen Historie im Fernsehen. In: Kröll, Ullrich (Hrsg.). Massenmedien und Geschichte: Presse, Rundfunk und Fernsehen als Geschichtsvermittler. [Forum Geschichtsdidaktik; Bd. 6] Münster: Regensburg, S. 63–88.
- Klein, Josef* (1998). Boulevardisierung in TV-Kulturmagazinen? In: Holly, Werner und Biere, Bernd Ulrich (Hrsg.). Medien im Wandel. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verl., S. 103–111.
- Knopp, Guido F.* (2003). „Zeitgeschichte im ZDF – Aufklärung braucht Reichweite“: Eröffnungsvortrag der Frühjahrstagung Mainz 2003. In: Info 7. Jg. 18. H. 2, S. 76–80.
- Knopp, Guido F.* (1987). Zeitgeschichte und Geschichtsbewusstsein. In: Zweites Deutsches Fernsehen: ZDF-Jahrbuch 1986; Bd. 23. Mainz, S. 70–74.
- Knopp, Guido F. und Quandt, Siegfried* (Hrsg.) (1988). Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Koch, Gertrud* (1983). Zum Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung: Theorie und Analyse. Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang.
- Koselleck, Reinhart und Stempel, Wolf-Dieter* (1990). Geschichte: Ereignis und Erzählung. München: Fink.
- Kröll, Ulrich* (1990). Geschichtsfernsehen im Wandel. In: Leidinger, Paul und Metzler, Dieter (Hrsg.). Geschichte und Geschichtsbewusstsein. [Festschrift für Karl-Ernst Jeismann zum 65. Geburtstag] Münster: Institut für Didaktik der Geschichte, S. 742–777.

- Kröll, Ulrich (1989).* Geschichte im Fernsehen der Bundesrepublik: Durchbruch zum massenhaften Geschichts-Konsum. In: ders. (Hrsg.). Massenmedien und Geschichte: Presse, Rundfunk und Fernsehen als Geschichtsvermittler. [Forum Geschichtsdidaktik; Bd. 6] Münster: Regensburg, S. 103–128.
- Krüger, Udo Michael (2005).* Sparten, Sendungsformen und Inhalte im deutschen Fernsehangebot: Programmanalyse 2004 von ARD/Das Erste, ZDF, RTL, Sat.1 und ProSieben. In: Media Perspektiven. H. 5, S. 194–204.
- Krüger, Udo Michael (2001).* Programmprofile im dualen Rundfunksystem 1991–2000: eine Studie der ARD/ZDF-Medienkommission. [Media Perspektiven; Bd. 15] Baden-Baden: Nomos.
- Krüger, Udo Michael (1998).* Zum Stand der Konvergenzforschung im Dualen Rundfunksystem. In: Fernsehforschung in Deutschland: Themen – Akteure – Methoden. [Südwestrundfunk-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 1] Baden-Baden: Nomos, S. 151–184.
- Krüger, Udo Michael (1996).* Boulevardisierung von Information im Privatfernsehen. In: Media Perspektiven. H. 7, S. 362–374.
- Krüger, Udo Michael (1992).* Programmprofile im dualen Fernsehsystem 1985–1990: eine Studie der ARD-ZDF-Medienkommission. [Media Perspektiven; Bd. 10]. Baden-Baden: Nomos. 1. Aufl.
- Krüger, Udo Michael (1988).* Infos – Infotainment – Entertainment: Programmanalyse 1988. In: Media Perspektiven. H. 10, S. 637–663.
- Lagny, Michèle (2003).* Historischer Film und Geschichtsdarstellung im Fernsehen. In: Hohenberger, Eva und Keilbach, Judith (Hrsg.). Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. [Texte zum Dokumentarfilm; Bd. 9]. Berlin: Vorwerk 8, S. 115–128.
- Lappe, Christian (2003).* Im Gestern nichts Neues?: Geschichte im Bayerischen Fernsehen. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht: GWU. Jg. 54. H. 2, S. 96–103.
- Le Goff, Jacques (1992).* Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt/M.: Campus.
- Lerner, Gerda (1995).* Frauen finden ihre Vergangenheit: Grundlagen der Frauengeschichte. Frankfurt/M.: Campus.
- Linne, Karsten (2002).* Hitler als Quotenbringer: Guido Knopps mediale Erfolge. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts; Bd. 17. H. 2, S. 90–101.
- Loewy, Hanno (2002).* Bei Vollmond: Holocaust: genretheoretische Bemerkungen zu einer Dokumentation des ZDF. In: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts; Bd. 17. Heft 2, S. 114–127.
- Lorenz, Chris (2004).* Wozu noch Theorie der Geschichte? In: Depkat, Volker, Müller, Matthias und Sommer, Andreas Urs (Hrsg.). Wozu Geschichte(n)? Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophie im Widerstreit. Stuttgart: Steiner, S. 117–144.
- Löwenthal, Leo (1981).* Die biographische Mode. In: Viehoff, Reinhold (Hrsg.). Alternative Traditionen. [Konzeption empirische Literaturwissenschaft; Bd. 10] Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg, S. 71–88 (zuerst 1933).
- Magnus, Uwe (1980).* „Holocaust“ in der Bundesrepublik. Zentrale Ergebnisse der Begleituntersuchungen aus der Sicht der Rundfunkanstalten. In: Rundfunk und Fernsehen: Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis. Jg. 28. H. 4, S. 534–542.

- Magnus, Uwe (1979). „Holocaust“ im Spiegel der Teleskopie-Zahlen. Einschaltquoten und Sehbeteiligung. In: Media Perspektiven. H. 2, S. 77–80.
- Magnus, Uwe (1979a). Die Reaktionen auf „Holocaust“. Ergebnisse der Begleitstudien des WDR und der Bundeszentrale für politische Bildung. In: Media Perspektiven. H. 4, S. 226–240.
- Marchart, Oliver; Öhner, Vrääth und Uhl, Heidemarie (2003). Holocaust revisited – Lesarten eines Medienereignisses zwischen globaler Erinnerungskultur und nationaler Vergangenheitsbewältigung. In: Zuckermann, Moshe (Hrsg.). Medien – Politik – Geschichte. [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; Bd. 31] Göttingen: Wallstein, S. 307–334.
- Merten, Klaus (1996). Konvergenz der Fernsehprogramme im dualen Rundfunk. In: Hömberg, Walter und Pürer, Heinz (Hrsg.). Medien-Transformation: zehn Jahre dualer Rundfunk in Deutschland. [Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 22] Konstanz: UVK, S. 152–171.
- Merten, Klaus (1995). Inhaltsanalyse: Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2. verb. Aufl.
- Möller, Horst (1988). Neuere Geschichte im Fernsehen. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 265–272.
- Münch, Dieter (2001). Geschichtlichkeit als Grundkategorie der Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.). Bildhandeln: interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen. Magdeburg: Scriptorum.
- Nieland, Jörg Uwe et al. (1996). Die medienökonomische Dimension. In: Schatz, Heribert (Hrsg.). Fernsehen als Objekt und Moment des sozialen Wandels. Faktoren und Folgen der aktuellen Veränderungen des Fernsehens. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 75–123.
- Niethammer, Lutz (1985) (Hrsg.). Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Oesterle, Günter (2004). Dialogizität und Paragone zwischen verschrifteter und bebildeter Geschichtsdarstellung: Franz Kugler/Adolf Menzel: Geschichte Friedrichs des Großen. In: Crivellari, Fabio, Kirchmann, Kay, Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.). Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in historischer Perspektive. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK, S. 263–295.
- Oexle, Otto Gerhard (2003). Von Fakten und Fiktionen: zu einigen Grundsatzfragen der historischen Erkenntnis. In: Laudage, Johannes (Hrsg.). Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung. [Europäische Geschichtsdarstellungen; Bd. 1] Köln: Böhlau, S. 1–42.
- Opitz, Claudia (1996). Eine Heldin des weiblichen Geschlechts: zum Bild der Jeanne d’Arc in der frühneuzeitlichen „querelle des femmes“. In: Röckelein, Hedwig, Schoell-Glass, Charlotte und Müller, Maria E. (Hrsg.). Jeanne d’Arc oder wie Geschichte eine Figur konstruiert. [Frauen – Kultur – Geschichte; Bd. 4] Freiburg/B.: Herder, S. 111–136.
- Perrot, Michelle (1989). Vorwort. In: Corbin, Alain, Farge, Arlette und Perrot, Michelle (Hrsg.). Geschlecht und Geschichte: ist eine weibliche Geschichtsschreibung möglich? Frankfurt/M.: Fischer, S. 15–27.

- Prenner, Andrea (1995).* Die Konstruktion von Männerrealität in den Nachrichtenmedien: eine theoretisch-empirische Untersuchung anhand eines Beispiels. [Frauen und Massenmedien; Bd. 4] Bochum: Universitätsverlag Brockmeyer.
- Quandt, Siegfried (1991).* 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland im Fernsehen – dokumentarische Rückblicke 1989. Eine Programmanalyse. In: Becker, Wolfgang und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewusstsein. [Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung; Bd. 297] Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, S. 15–33.
- Quandt, Siegfried (1988).* Geschichte im Fernsehen: Perspektiven der Wissenschaft. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen: ein Handbuch. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 10–20.
- Ricoeur, Paul (2002).* Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Hamburg: Lit.
- Riederer, Günter (2003).* Den Bilderschatz heben: vom schwierigen Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film. In: Zuckermann, Moshe (Hrsg.). Medien – Politik – Geschichte. [Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; Bd. 31] Göttingen: Wallstein, S. 15–39.
- Rippl, Gabriele (2004).* „Frauen und Männer in Deutschland“: Bemerkungen zur Konstruktion von Geschlecht und Nationalität im TV-Jahrhundertrückblick 100 Deutsche Jahre. In: Crivellari, Fabio, Kirchmann, Kay, Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.). Die Medien der Geschichte: Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK, S. 531–541.
- Roeck, Bernd (2004).* Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht.
- Roth, Wilhelm (1982).* Der Dokumentarfilm seit 1960. München: Bucher.
- Rother, Rainer (Hrsg.) (1991).* Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino. Berlin: Wagenbach.
- Ruhrmann, Georg; Woelke, Jens; Meier, Michaela und Diehlmann, Nicole (2003).* Der Wert von Nachrichten im deutschen Fernsehen: ein Modell zur Validierung von Nachrichten (LfM-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 45). Opladen: Leske und Budrich.
- Schicha, Christian und Brosda, Carsten (2002).* Politikvermittlung zwischen Information und Unterhaltung: eine Einführung. In: dies. (Hrsg.). Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten: Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. [lkö-Publikationen; Bd. 3] Münster: LIT, S. 7–37.
- Schildt, Axel (1995).* Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre. Hamburg: Christians.
- Schmidt, Siegfried J. (2005).* Lernen, Wissen, Kompetenz, Kultur. Vorschläge zur Bestimmung von vier Unbekannten. Heidelberg: Auer.
- Schoeps, Julius H. (1982).* Kein Ausweg aus der Schuld? Ein Medienereignis als Lehrstück. Die „Holocaust“-Serie und ihre Wirkung auf die Deutschen. In: Die ZEIT vom 19. November 1982, S. 15.
- Schörken, Rolf (1995).* Begegnungen mit Geschichte: vom außerwissenschaftlichen Umgang mit der Historie in Literatur und Medien. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schörken, Rolf (1981).* Geschichte in der Alltagswelt: wie uns Geschichte begegnet und was wir mit ihr machen. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Schröter, Christian und Zöllner, Oliver (1998).* Geschichte verstehen: Qualitative Fernsehforschung zur Rezeption der Geschichtsreihe „100 Deutsche Jahre“. In: Klingler, Walter, Roters, Gunnar und Zöllner, Oliver (Hrsg.). *Fernsehforschung in Deutschland: Themen – Akteure – Methoden.* [Südwestrundfunk-Schriftenreihe: Medienforschung; Bd. 1] Baden-Baden: Nomos, S. 385–398.
- Schubert, Markus und Stiehler, Hans-Jörg (2004).* Programmentwicklung im DDR-Fernsehen zwischen 1980 und 1985. Programmstrukturanalytische Betrachtungen zur zweiten Programmreform. In: Dittmar, Claudia und Vollberg, Susanne (Hrsg.). *Alternativen im DDR-Fernsehen?: die Programmentwicklung 1981 bis 1985.* [Materialien – Analysen – Zusammenhänge, MAZ; Bd. 13] Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 21–79.
- Schubert, Markus und Stiehler, Hans-Jörg (2002).* Codesystem zur Programmstrukturanalyse des ost- und westdeutschen Fernsehens zwischen 1956 und 1991. (unveröffentlichtes Manuskript).
- Schubert, Markus und Stiehler, Hans-Jörg (2002a).* Programmentwicklung im DDR-Fernsehen zwischen 1968 und 1974. Eine Programmstrukturanalyse. In: Dittmar, Claudia und Vollberg, Susanne (Hrsg.). *Die Überwindung der Langeweile? Zur Programmentwicklung des DDR-Fernsehens 1968 bis 1974.* [Materialien – Analysen – Zusammenhänge: MAZ; Bd. 4] Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 19–57.
- Schütte, Georg (1997).* Infotainment – Unterhaltungslust statt Informationsmühe? In: Schneider, Irmela und Thomsen, Christian W. (Hrsg.). *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste.* Köln: Wienand, S. 158–176.
- Schuhmacher, Heidemarie (2000).* Fernsehen fernsehen: Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. Köln: DuMont.
- Singer, Wolf (2004).* Das Bild in uns: vom Bild zur Wahrnehmung. In: Burda, Hubert und Maar, Christa (Hrsg.). *Iconic turn: die neue Macht der Bilder.* Köln: DuMont. 1. Aufl., S. 56–76.
- SPIEGEL (2005).* Nr. 44.
- SPIEGEL (2004).* Nr. 25.
- Steinle, Matthias (2005).* Das Archivbild. Archivbilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen. In: *Medienwissenschaft: Rezensionen. Reviews.* Jg. 2005. H. 3, S. 295–309.
- Steinle, Matthias (2003).* Vom Feindbild zum Fremdbild: die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm (Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms: Close up; Bd. 18). Konstanz: UVK. Zugl.: Marburg und Paris, Univ., Diss., 2002.
- Steinmetz, Rüdiger und Viehoff, Reinhold (2004).* Entertaining Genres in GDR TV-Programmes. In: Steinmetz, Rüdiger (Hrsg.). *Special Issue: East German Television History.* *Historical Journal of Film, Radio and Television IAMHIST* 24. Nr. 3, S. 317–326.
- Suter, Andreas und Hettling, Manfred (2001).* Struktur und Ereignis: Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses. In: dies. (Hrsg.). *Struktur und Ereignis.* [Geschichte und Gesellschaft: Sonderheft 19] Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, S. 7–32.
- Urbe, Wilfried (2005).* Die Geschichtsversessenen. Der History-Boom in den Medien. In: *epd medien* vom 25.05.2005, S. 4–7.

- Venohr, Wolfgang (1988).* Der Weg zur Mischform. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 82–87.
- Viehoff, Reinhold (2005).* Literatur – Kultur – Identität. In: Cha, Bonghi und Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.). Interkulturalität: Theorie und Praxis. Deutschland und Korea. [Kultur: Forschung und Wissenschaft; Bd. 1] Münster: Lit-Verlag, S. 19–35.
- Viehoff, Reinhold (2005a).* Programmierte Bilder. Gedanken zur ritualisierten Zirkelstruktur von Wahrnehmung und Inszenierung durch die Bild(schirm)medien. In: Fischer, Ludwig (Hrsg.). Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Konstanz: UVK, S. 113–131.
- Viehoff, Reinhold (2004).* Zu einer Programmgeschichte des Fernsehens der DDR. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte 5/2003. Hrsg. von Holger Böning, Arnulf Kutsch und Rudolf Stöber, S. 195–218.
- Viehoff, Reinhold (2003).* Mechanismen der „Ikonisierung“ in der Mediengesellschaft: Überlegungen zum Verhältnis von Geschichte und Medien am Beispiel der „Saddam-Statue“. In: Fahlenbrach, Kathrin (Hrsg.). Medien – Macht – Wahrnehmung: mediale Dispositive des Sehens und Hörens. [Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft: SPIEL] Jg. 22. H. 1, S. 96–118.
- Vierhaus, Rolf (1988).* Historische Wahrheit. In: Knopp, Guido und Quandt, Siegfried (Hrsg.). Geschichte im Fernsehen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 163–167.
- Wachholz, Michael (2005).* Entgrenzung der Geschichte: eine Untersuchung zum historischen Denken der amerikanischen Postmoderne [American Studies – A Monograph Series; Bd. 122]. Heidelberg: Winter. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss.
- Wagner, Rainer C. M. (2000).* Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung, In: Zimmermann, Peter und Moldenhauer, Gebhard (Hrsg.). Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. [Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms: Close up; Bd. 13]. Konstanz: UVK, S. 19–42.
- Weiderer, Monika (1993).* Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen: eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus. [Medienforschung; Bd. 4] Regensburg: Roderer. Zugl.: Regensburg, Univ., Diss., 1992.
- Weiß, Matthias (2001).* Sinnliche Erinnerung. Die Filme „Holocaust“ und „Schindlers Liste“ in der bundesdeutschen Vergegenwärtigung der NS-Zeit. In: Frei, Norbert und Steinbacher, Sybille (Hrsg.). Beschweigen und Bekennen: die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust. [Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte; Bd. 1] Göttingen: Wallstein, S. 71–102.
- Weiss, Hans-Jürgen (1998).* Auf dem Weg zu einer kontinuierlichen Fernsehprogramm-forschung der Landesmedienanstalten: eine Evaluations- und Machbarkeitsstudie [Schriftenreihe der Landesmedienanstalten; Bd. 12]. Berlin: VISTAS.
- Weiss, Hans-Jürgen (1996).* Programmnormen, Programmrealität und Programmfor-schung. In: Hömberg, Walter und Pürer, Heinz (Hrsg.). Medien-Transformation: zehn Jahre dualer Rundfunk in Deutschland. [Schriftenreihe der Deutschen Gesell-schaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 22] Konstanz: UVK, S. 227–243.

- Welzer, Harald (Hrsg.) (1995). *Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus*. Tübingen: Ed. Diskord.
- Welzer, Harald; Moller, Sabine und Tschuggnall, Karoline (2002). „Opa war kein Nazi“: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt/M.: Fischer.
- Wiedenmann, Nicole (2004). „So ist das, was das Bild dokumentiert, das Gegenteil dessen, was es symbolisiert.“ Holocaustfotografie im Spannungsfeld zwischen Geschichtswissenschaft und Kulturellem Gedächtnis. In: Crivellari, Fabio, Kirchmann, Kay, Sandl, Marcus und Schlögl, Rudolf (Hrsg.). *Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in historischer Perspektive*. [Historische Kulturwissenschaft; Bd. 4] Konstanz: UVK, S. 317–348.
- Wilke, Jürgen (1999). Fünfzig Jahre nach Kriegsende: die Rethematisierung im deutschen Fernsehen 1995. In: ders. (Hrsg.). *Massenmedien und Zeitgeschichte*. [Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Bd. 26] Konstanz: UVK, S. 260–276.
- Wilke, Thomas und Kusebauch, Claudia (2005). Der Klick zur Geschichte. Die Web-Angebote von ARD und ZDF zum 60. Jahrestag des Kriegsendes in Europa. In: *Rundfunk und Geschichte*. Jg. 31. Nr. 1–2, S. 65–67.
- Wittwen, Andreas (1995). *Infotainment: Fernsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung*. [Zürcher Germanistische Studien; Bd. 43] Bern: Peter Lang. Zugl.: Zürich, Univ., Diss.
- Witz, Rainer (1999). Erinnern im Fernsehen: „100 Jahre Deutsche Geschichte“. In: Koziol, Klaus und Hunold, Gerfried W. (Hrsg.). *Lob des Vergessens – Kunst des Erinnerns*. [Forum Medienethik. H. 2] München: KoPäd-Verl., S. 79–83.
- Wolf, Fritz (2004). Der Weitererzähler. Fernsehen und Geschichtserzählung. In: Adolf-Grimme-Institut (Hrsg.). *Jahrbuch Fernsehen 2004*. Marl: AGI, S. 28–44.
- Wolf, Fritz (2003). Alles Doku – oder was?: über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. [LfM-Dokumentation; Bd. 25] Düsseldorf: Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen.
- Wolfrum, Edgar (2003). Erinnerungskultur? Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte: APUZ*. B. 40–41, S. 33–39.
- Zeidler-Johnson, Elisabeth (1988). Die Aufteilung der Menschheitsgeschichte: Christoph Meiners und die Geschichte des anderen Geschlechts als Gegenstand der Geschichtsschreibung in der Spätaufklärung. In: Becher, Ursula A. J. und Rüsen, Jörn (Hrsg.). *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive: Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*. [Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 725] Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 189–216.
- Zimmermann, Peter (2000). „Vergangenheitsbewältigung“: das „Dritte Reich“ in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD. In: Zimmermann, Peter und Moldenhauer, Gebhard (Hrsg.). *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. [Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms: Close up; Bd. 13]. Konstanz: UVK, S. 57–75.
- Zimmermann, Peter (1994). Geschichte von Dokumentarfilm und Reportage von der Adenauer-Ära zur Gegenwart. In: Ludes, Peter, Schuhmacher, Heidemarie und Zimmermann, Peter (Hrsg.). *Informations- und Dokumentarsendungen*. [Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland; Bd. 3] München: Fink, S. 213–324.

Zweites Deutsches Fernsehen (Hrsg.) (1992). Staatsvertrag über den Rundfunk im vereinten Deutschland (ZDF-Schriftenreihe; H. 44: Medienrecht) Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen.

Internetquellen:

- Knoch, Habbo (2005): Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte. In: Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder. Hrsg. für H-ArtHist und H-Soz- und Kult von Matthias Bruhn und Karsten Borgmann. Unter: http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5 [Stand: 15. 09. 2005].
- website der ARD. Unter: <http://kriegsende.ard.de> und http://kriegsende.ard.de/pages_idx_lib/0,,SPM6268,00.html [Stand: 02. 11. 2005].
- website der SPIEGEL-Gruppe. Unter: <http://www.spiegelgruppe.de/spiegelgruppe/home.nsf/Navigation/3D9BC2D2318B2785C1256F5F00350B81?OpenDocument> [Stand: 15. 09. 2005].
- website des Bayrischen Rundfunks. Unter: <http://www.br-online.de> [Stand: 15. 09. 2005].
- website des Hessischen Rundfunks. Unter: <http://www.hr-online.de> [Stand: 15. 09. 2005].
- website des Westdeutschen Rundfunks (WDR). Unter: <http://www.wdr.de> [Stand: 15. 09. 2005].
- website des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF). Unter: <http://www.zdf.de> und <http://zdf.de/ZDFxt/module/Kriegsende> [Stand: 15. 09. 2005].
- Wolf, Fritz (2005). Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Düsseldorf (unveröffentlichtes Skript). Unter: <http://www.dokville.de>. [Stand: 15. 09. 2005].
- ZDF-Jahrbuch 2004. Unter: <http://www.zdf-jahrbuch.de/2004/index.html> [Stand: 15. 09. 2005].

Codeplan „Historische Ereignisse im Fernsehen“

Ebene 1 – Quantitative Erhebung

I Sendungstechnische/-beschreibende Daten

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V00		<i>Sendungsnummer</i> (automatisch)	Zahl
V01a		<i>Titel/Originaltitel</i>	Text
V01b		<i>Untertitel</i>	Text
V01c		<i>Reihen-/Serientitel</i>	Text
V02		<i>Kanal/Anbieter</i>	(ja = 1; nein = 0)
	01	ARD	
	02	ZDF	
	03	RTL	
	04	Sat.1	
	05	ProSieben	
	06	BR	
	07	HR	
	08	NDR	
	09	SWR	
	10	WDR	
	11	ORB/RBB Brandenburg	
	12	SFB/B1/RBB Berlin	
	13	VOX	
	14	3sat	
	15	ARTE	
	16	MDR	
V03a		<i>Sendedatum</i>	TT.MM.JJ

V03b	<i>Sendungstag</i>	(ja = 1; nein = 0)
1	Montag	
2	Dienstag	
3	Mittwoch	
4	Donnerstag	
5	Freitag	
6	Samstag	
7	Sonntag	
V04	<i>Sendungsbeginn</i>	HH:MM
V05	<i>Ende der Sendung</i>	HH:MM
V06	<i>Sendedauer (automatisch)</i>	HH:MM
V07	<i>Umgebungssendung (davor)</i>	
V07a	Titel	Text
V07b	Sendungsbeginn	HH:MM
V07c	Sendungsende	HH:MM
V07d	Programmkategorie	(vgl. Liste 1)
V07e	Themenabend	(ja = 1; nein = 0)
V08	<i>Umgebungssendung (danach)</i>	
V08a	Titel	Text
V08b	Sendungsbeginn	HH:MM
V08c	Sendungsende	HH:MM
V08d	Programmkategorie	(vgl. Liste 1)
V08e	Themenabend	(ja = 1; nein = 0)

II Produktionscharakteristik

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V10		<i>Produktionsart</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Eigenproduktion	
	2	Fremdproduktion/Übernahme	
	3	Koproduktion	
	4	sonstige Fremdproduktion ¹⁹⁸	
	5	gemischt ¹⁹⁹	
	8	nicht eindeutig	
	9	k. A.	

198 Eine reine Länderangabe, ohne die Nennung eines produzierenden Senders.

199 Sowohl der ausstrahlende/produzierende Sender als auch andere Länder sind an der Produktion beteiligt.

V11	<i>Koproduktion</i> Mehrfachcodierung möglich	(ja = 1; nein = 0)
	ARD	
	ZDF	
	RTL	
	Sat.1	
	ProSieben	
	BR	
	HR	
	NDR	
	SWR	
	WDR	
	ORB/RBB Brandenburg	
	SFB/B1/RBB Berlin	
	VOX	
	3sat	
	ARTE	
	MDR	
	Sonstige (ORF)	
	nicht zu ermitteln	
V12a	<i>Produktionsland 1</i>	(→ siehe Liste 2)
V12b	<i>Produktionsland 2</i>	
V12c	<i>Produktionsland 3</i>	
V12d	<i>Produktionsland 4</i>	
V12e	<i>Produktionsland 5</i>	
V13	<i>Produktionsjahr</i>	Format: JJJJ
V14	<i>Wiederholung</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 Erstsendung	
	2 Wiederholung	
	3 Wiederholung vom gleichen Tag	
	4 Wiederholung vom Vortag/-woche ²⁰⁰	
	5 Wiederholung von Vormonaten/-jahren	
	6 zeitgleich in anderem Programm	
	7 mehrfach wiederholt	
	9 nicht erwähnt	
V15	<i>Datum der Erstsendung</i>	
	Sender	→ V02
	Datum	TT.MM.JJ
	Uhrzeit	HH:MM
	ggf.: weitere Ausstrahlung(en)	(Sender, Datum, Uhrzeit)

200 Vorwoche(n) wird auch dann angekreuzt, wenn die Sendung zwei Wochen zuvor gelaufen ist.

V16	<i>Sendeplatz</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 Werktägl. Sendeplatz (mind. 4 Wochentage)	
	2 Wöchentl. Sendeplatz	
	3 Größere Zeitspanne/regelmäßig	
	4 Unregelmäßig/Einzelsendung	
	9 Nicht zu entscheiden	
V17	<i>Senderhythmus</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 Selbstständige Sendung: Fester Sendeplatz	
	2 Folge einer Serie	
	3 Folge einer Reihe	
	4 Selbstständige Sendung: Einzelsendung	
	9 Nicht zu ermitteln	
V19	<i>Thema der Sendung</i>	(ja = 1; nein = 0)
	monothematisch/eigenständiger Beitrag	
	multithematisch	
V20	<i>Zielgruppenspezifik</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 keine Zielgruppe formuliert, allg. Adressierung	
	2 Kinder bis 14 Jahre	
	3 Jugendliche ab 14 Jahre	
	4 Erwachsene ab 18 Jahren	
	5 ab 6	
	6 ab 12	
	7 ab 16	
	8 Sonstige	
	9 Nicht ersichtlich	
V21	<i>Inhalt/abstract: ...</i>	Text
V22	<i>Frauenspezifischer Inhalt</i>	(ja = 1; nein = 0)
	(ja/mit hohem Anteil/überwiegend = 1; nein/nicht ausschließlich/gemischt = 0)	

III Zeitliche und thematische Einordnung der einzelnen Sendungen

1. Epoche/Zeitraum

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V30		<i>Epoche/Global</i>	(ja = 1; nein = 0)

Zusammengefasste Variablenausprägungen aufgrund der Übersichtlichkeit und Trennung von V30 und V31

Ursprünglich:

(ja = 1; nein = 0)

- V30
- 1 Vor- und Frühgeschichte
 - 2 Frühe Hochkulturen
 - 3 Außereuropäische Hochkulturen
 - 4 Antike (griechisch-römisch)
 - 5 Früh- und Hochmittelalter (500–1250)
 - 6 Spätmittelalter (1250–1450)
 - 7 Frühe Neuzeit und Renaissance (1450–1500)
 - 8 16. Jahrhundert
 - 9 17. Jahrhundert
 - 10 18. Jahrhundert
 - 11 1800 bis 1870
 - 12 1870 bis 1914 (Kaiserreich)
 - 13 1914 bis 1920 (Erster Weltkrieg und die Folgen)
 - 14 1920 bis 1930 (bis zur Weltwirtschaftskrise 1929)
 - 15 1930 bis 1939 (Weltwirtschaftskrise, Nationalsozialismus,
Vorabend des Zweiten Weltkriegs)
 - 16 1939 bis 1945 (Zweiter Weltkrieg)
 - 17 1945 bis 1960
 - 18 1960 bis 1970
 - 19 1970 bis 1980
 - 20 1980 bis 1990
 - 21 1990 bis 2000
 - 22 2000 bis 2003
 - 23 mehrere
 - 24 keine Angabe

Neu:

Vor- und Frühgeschichte/Hochkulturen/Antike (ja = 1; nein = 0)
V30.1, V30.2, V30.3, V30.4

Mittelalter/Frühe Neuzeit und Renaissance (500–1500) (ja = 1; nein = 0)
V30.5, V30.6, V30.7

Neuere Geschichte (ab 1500) (ja = 1; nein = 0)
V30.8, V30.9, V30.10

Neueste Geschichte (ab ca. 1798)/Kaiserreich (ja = 1; nein = 0)
V30.11, V30.12

Erster Weltkrieg und die Folgen/Bis Weltwirtschaftskrise 1929 (ja = 1; nein = 0)
V30.13, V30.14

*Weltwirtschaftskrise/Nationalsozialismus/
Vorabend 2. Weltkrieg/2. Weltkrieg/Nachkriegszeit* (ja = 1; nein = 0)
V30.15, V30.16, V30.17

Zeitgeschichte (ja = 1; nein = 0)
V30.18, V30.19, V30.20, V30.21, V30.22

Mehrere (ja = 1; nein = 0)
V30.23

Unklar (ja = 1; nein = 0)
V30.24

V31 *Epoche/Detail* Mehrfachcodierung möglich (ja = 1; nein = 0)

1	Vor- und Frühgeschichte
2	Frühe Hochkulturen
3	Außereuropäische Hochkulturen
4	Antike (griechisch-römisch)
5	Früh- und Hochmittelalter (500–1250)
6	Spätmittelalter (1250–1450)
7	Frühe Neuzeit und Renaissance (1450–1500)
8	16. Jahrhundert
9	17. Jahrhundert
10	18. Jahrhundert
11	1800 bis 1870
12	1870 bis 1914 (Kaiserreich)
13	1914 bis 1920 (Erster Weltkrieg und die Folgen)
14	1920 bis 1930 (bis zur Weltwirtschaftskrise 1929)
15	1930 bis 1939 (Weltwirtschaftskrise, Nationalsozialismus, Vorabend des Zweiten Weltkriegs)
16	1939 bis 1945 (Zweiter Weltkrieg)
17	1945 bis 1960
18	1960 bis 1970
19	1970 bis 1980
20	1980 bis 1990
21	1990 bis 2000
22	2000 bis 2003
23	keine Angabe

2. Thema

V32 *Thematischer Bezug* Mehrfachcodierung möglich (ja = 1; nein = 0)

Kategorienzusammenfassung aufgrund geringer Frequenz:

Die Kategorien V32.7, V32.8 wurden „Zeitgeschichte“ zugeordnet und V32.13 zu „andere“.

V32	1	Faschismus
	2	Holocaust
	3	Zweiter Weltkrieg
	4	Widerstand
	5	Hitler
	6	DDR
	7	Golfkrieg 1991
	8	Vietnamkrieg
	10	Erster Weltkrieg
	11	Zeitgeschichte
	12	Nachkriegszeit (Zweiter Weltkrieg)
	13	Französische Revolution
	14	Kommunismus
	15	andere
	16	keine Angabe

3. Ebene

V40	<i>Ebene/Global</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 international	
	2 national	
	3 regional	
	4 lokal	
	9 unklar	
V41	<i>Ebene/Detail</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)
	international	
	national	
	regional	
	lokal	
	unklar	

4. Region

V50	<i>Region/Global</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1 nationaldeutsche Geschichte	
	2 nichtdeutsch-europäische Geschichte	
	3 nichtdeutsch-außereuropäische Geschichte	
	4 mehrere Nationen ²⁰¹	
	5 Sonstige	
	6 unklar	

201 Wenn Deutschland und eine andere Nation(en) bzw. europäische und nicht-europäische Nationen am Geschehen beteiligt sind.

V51		<i>Region/Detail</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)
	1	Deutschland	
	2	Österreich	
	3	SU/Russland	
	4	CSSR/Tschechien/Slowakei	
	5	Polen	
	6	Frankreich	
	7	Großbritannien	
	8	Italien	
	9	Spanien	
	10	Griechenland	
	11	USA	
	12	Japan	
	13	Sonstige	

IV Formale Darstellung

1. Akteur

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V60		<i>Akteur/Global</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	personalisierte Behandlung des Themas/ gruppenzentriert	
	2	ereignisorientierte Darstellung des Themas/ Handlung	
	3	Prozess/Struktur	
	4	unklar	
V61		<i>Akteur/Detail</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)
	1	personalisierte Behandlung des Themas (männlich)	
	2	personalisierte Behandlung des Themas (weiblich)	
	3	gruppenzentrierte Behandlung des Themas (männlich)	
	4	gruppenzentrierte Behandlung des Themas (weiblich)	
	5	ereignisorientierte Darstellung des Themas/Handlung	
	6	Prozess/Struktur	
	7	keine Angabe/unbestimmt	
V71		<i>Detail-Perspektive</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)

Zusammengefasste Variablenausprägungen (aufgrund der geringen Frequenz):

Ursprünglich:

(ja = 1; nein = 0)

- V71
- 1 Helden/berühmte Personen
 - 2 Klassen/Gruppen
 - 3 Ideenträger
 - 4 Interessengruppen
 - 5 Altersgruppen
 - 6 Geschlechter
 - 7 Frauen
 - 8 Staatsnationen
 - 9 Oberschichten
 - 10 Unterdrückte
 - 11 Religionsgemeinschaften
 - 12 philosophisch-theoretische Ebene
 - 13 (politische) Ideologien
 - 14 Bauwerk/Architektur
 - 15 Orte/Regionen/Reise
 - 16 Sonstige (Sport, Technik, Wissenschaft, Objekte)
 - 17 Biographie/Porträt/Leben
 - 18 Kultur (Kunst, Literatur, Musik)
 - 19 (unbenutzt)
 - 20 (unbenutzt)
 - 21 Diktatur
 - 22 Organisation
 - 23 Milieubeschreibung/Epoche
 - 25 keine Angabe

Neu:

Personalisiert

(ja = 1; nein = 0)

V71.1, V71.6, V71.17

Staaten und Politik

(ja = 1; nein = 0)

V71.8, V71.12, V71.13, V71.21

Gruppen

(ja = 1; nein = 0)

V71.2, V71.3, V71.4, V71.5, V71.7, V71.9, V71.10, V71.11

Allgemein/nicht personalisierte Darstellung

(ja = 1; nein = 0)

V71.14, V71.15, V71.22

Gesellschaftliche Teilbereiche

(ja = 1; nein = 0)

V71.16, V71.18, V71.23

keine Angabe

(ja = 1; nein = 0)

V71.25

2. Programmästhetik: Formale Gestaltungselemente

V90b	<i>Kommentar 2</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)
1	Autor(en)	
2	Autorin(en)	
3	Redakteur(e)	
4	Redakteurin(en)	
5	Moderator(en)	
6	Moderatorin(en)	
7	Regisseur	
8	Regisseurin	
9	keine Angabe	
10	unklar	

3. Programmtypologie/Formcharakteristik/Sendungsformat

V100	<i>Genre</i>	(ja = 1; nein = 0)
1	Magazin	
2	Reportage	
3	Dokumentation/Dokumentarfilm	
4	Dokumentation mit Diskussion	
5	Diskussion/Talkshow	
6	(Live-)Bericht	
7	Porträt/Gespräch	
8	Sonstiges non-fiktional	
9	Spiel-/Historienfilm	
10	Fernsehfilm	
11	Fernsehspiel	
12	Sonstiges fiktional	
13	Dokumentarspiel/Doku-Drama/Semi-Doku	
14	Mischformen	
15	keine Angabe/nicht entscheidbar	
16	nonfiction	
17	fiction	
18	hybrid	
19	Film allgemein	
V120	<i>Gestaltungselemente</i> ^{Mehrfachcodierung möglich}	(ja = 1; nein = 0)
1	Zeitzeugen	
2	Experte(n)	
3	Expertin(innen)	
4	historische Stätten heute/heutige Aufnahmen von Originalschauplätzen	
5	Archivmaterial/Dokumente	
6	Originaldokumente/Filmsequenzen	

- 7 Originaldokumente/Fotos und Bilder
- 8 Originaldokumente/O-Ton
- 9 Graphiken/Karten
- 10 Spielfilmelemente/Drama
- 11 Reenactment/szenische Rekonstruktion
- 12 Schrifteinblendung
- 13 Animation

Ebene 2 – Ästhetische Analyse

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V150	1	Neuproduktion	(ja = 1; nein = 0)
	2	Wiederholung	
V151		Gewichtung	

I Stilistische Mittel

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V161		<i>Dokumente/Quellen/Archivmaterial</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	dominant	
	2	manchmal	
	3	selten	
	4	nie	
V162		<i>Graphische Einblendungen</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	dominant	
	2	manchmal	
	3	selten	
	4	nie	
V163		<i>Originalschauplätze</i>	(ja = 1; nein = 0)

II Dramaturgische Mittel

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V171		<i>Szenische Rekonstruktion</i>	(ja = 1; nein = 0)
V172		<i>Fiktionale Rekonstruktion/Anteile</i>	(ja = 1; nein = 0)
V173		<i>Sonstige Veranschaulichung</i>	(ja = 1; nein = 0)
V174		<i>Animationen</i>	(ja = 1; nein = 0)

III Personalisierungsebene

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V181		<i>Moderator</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Anzahl	Anzahl
	2	dominant	
	3	manchmal	
	4	selten	
	5	nie	
	6	männlich	
	7	weiblich	
	8	off	
	9	on	
V182		<i>Kommentator/Sprecher</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Anzahl	Anzahl
	2	dominant	
	3	manchmal	
	4	selten	
	5	nie	
	6	männlich	
	7	weiblich	
	8	off	
	9	on	
V183		<i>Experten</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Anzahl	Anzahl
	2	dominant	
	3	manchmal	
	4	selten	
	5	nie	
	6	männlich	
	7	weiblich	
	8	off	
	9	on	
	10	Interview	
	11	(freie) Erzählung/Bericht	
V184		<i>(Zeit-)Zeugen</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Anzahl	Anzahl
	2	dominant	
	3	manchmal	
	4	selten	
	5	nie	
	6	männlich	
	7	weiblich	
	8	off	

- 9 on
- 10 Interview
- 11 (freie) Erzählung/Bericht

Erlebnis- und Beobachterperspektive (für Experten und Zeugen) (ja = 1; nein = 0)

- V184
- 12 Erlebnisperspektive
 - 13 Erlebnisperspektive/Opfer
 - 14 Erlebnisperspektive/Täter
 - 15 Erlebnisperspektive/Erste Generation
 - 16 Erlebnisperspektive/Zweite (und nachfolgende) Generation(en)
 - 17 Beobachterperspektive
 - 18 Beobachterperspektive/Erste Generation
 - 19 Beobachterperspektive/Zweite (und nachfolgende) Generation(en)

V185 *Interviewer* (ja = 1; nein = 0)

- 1 Anzahl Anzahl
- 2 dominant
- 3 manchmal
- 4 selten
- 5 nie
- 6 männlich
- 7 weiblich
- 8 off
- 9 on

IV Bildebene

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V191		<i>Originalaufnahmen</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	schwarz-weiß	
	2	farbig	
	3	Wochenschauen	
	4	indiziert	
	5	dominant	
	6	manchmal	
	7	selten	
	8	nie	
V192		<i>Filmausnahmen von heute</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	schwarz-weiß	
	2	farbig	

V193		<i>Umgebung der Präsentation von Zeitzeugen und Experten</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	individuell	
	2	vereinheitlicht	
	3	sonstige/unspezifisch/beliebig	
	4	Bluescreen	
	5	schwarz-weiß	
	6	an Originalschauplätzen	
V194		<i>Visuelle Effekte</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	dominant	
	2	manchmal	
	3	selten	
	4	nie	
V195		<i>Kamera</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	schnelle Schnitte	
	2	lange Einstellungen	
	3	unauffällig	

V Tonebene

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V201		<i>Sprache</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Off-Stimme (Originalsprache – Übersetzung – Stimme aus dem Off)	
	2	Untertitel (Originalsprache – Übersetzung – deutsche Untertitel/Schriftbild/Sprachband)	
V202		<i>Originaltonaufnahmen</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	O-Tonaufnahmen in Verbindung mit originalem Bildmaterial	
	2	alleinstehend	
	3	indiziert	
V203		<i>Geräusche</i>	(ja = 1; nein = 0)
V204		<i>Musik</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	keine	
	2	live	
	3	Konserve (Schlager, heutige Musik zur Untermalung)	
	4	konträr	
	5	stützend	
	6	dramatisch	
	7	leicht und unterhaltend	
V205		<i>Stille</i>	(ja = 1; nein = 0)

VI Bild-Ton-Verhältnis

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V211		<i>Bild-Ton-Verhältnis</i>	(ja = 1; nein = 0)
	1	Dominanz der Bilder	
	2	Dominanz des Tones	
	3	ausgewogenes Verhältnis zwischen Bild und Ton	
V220		<i>Ergänzungsfeld</i>	(Bemerkungen)

Ebene 3 – Strategien des Infotainment

Die Bildung der fünf Summenindizes erfolgte auf Grundlage der Zusammenfassung verschiedener Variablen (vgl. Kap. 6.2). Der Gesamtinfotainmentindex wurde aus allen fünf Einzelsummenindizes gebildet.

I Ästhetisierung

<i>Variable</i>	<i>Code</i>	<i>Variablenbezeichnung</i>	<i>Ausprägung</i>
V162		graphische Einblendungen	Auswahlfeld
V194		visuelle Effekte	Auswahlfeld
V195	1	Kamera/schnelle Schnitte	(ja = 1; nein = 0)
	2	Kamera/lange Einstellungen	
V204	3	Musik/Konserve	(ja = 1; nein = 0)
	4	Musik/konträr	
	5	Musik/stützend	
	6	Musik/dramatisch	
	7	Musik/leicht und unterhaltend	

II Dramatisierung

V171		szenische Rekonstruktion	(ja = 1; nein = 0)
V172		fiktionale Anteile	
V173		sonstige Veranschaulichung	
V174		Animation	

III Personalisierung

V181	Moderator	(ja = 1; nein = 0)
V182	Kommentator	
V183	Experten	
V184	Zeitzeugen	

IV Emotionalisierung

V184	11	Zeitzeugenbericht	(ja = 1; nein = 0)
V184	12	Erlebnisperspektive	
V184	13	Erlebnisperspektive/Opfer	
V184	14	Erlebnisperspektive/Täter	

V Anzahl der Akteure

V181	1	Anzahl Moderator	Anzahl
V182	1	Anzahl Kommentator	
V183	1	Anzahl Experten	
V184	1	Anzahl Zeitzeugen	

Liste 1 – Programmkategorie

1 - allgemeines Magazin

[ist eine Sendung, die in der Programmkategorie als „Magazin“ ausgezeichnet ist oder dieses Wort im Titel führt: „unverblümt – Familienmagazin“, „Metropolis“, „Brisant“, „ZAK“, SPIEGEL TV-Magazin, „Buten & Binnen“, (das Wirtschafts-magazin) „Wochenmarkt“, „Windrose“, „KurzSchluss – Das Magazin“, „zibb“, „Zeitspiegel“, „Profile“, „Report“, „MEX – Das Marktmagazin“, „Abenteuer Erde“, „Frontal 21“, „Kino Kino“, „Frau-TV“, „Sehen statt hören“, „Polylux“, „Kultur-zeit“, „Horizonte“]

2 - Alltags-Informationssendung/unterhaltende Information

[ist jede Sendung, die Ratgebercharakter hat (ARD-Ratgeber: Technik) bzw. folgende Themen bedient: Gesundheit („Praxis – Das Gesundheitsmagazin“, „Quivive“, „Visite“), Reise („100 % Urlaub“, „Wolkenlos“, „Reiselust“), Mode („tips & trends mode“), Service („Service: Wohnen“), Koch- („Alfredissimo“, „Hessen à la carte“), Spiel- („Herzklopfen“, „Wenn der Groschen fällt“) und Quizsendungen („Ich trage einen großen Namen“), allgemein Tipps („Biblio/Buch Tipps“, „TV-Tipps“), außerdem „Hobbythek“]

3 - Dokumentarfilm

[Die Kategorie umfasst die Ausprägungen Dokumentation, Reportage und Film-erzählung: „N3 Reportage“, „360° – Die Geo-Reportage“, die Doku-Reihe „37°“, „WDR-dok“, „Chronik der Wende“, „Reportage am Sonntag“, „hitec. die doku-mentation“, die Sendungen „Relief in Anchor“, „Lieder der Verführung“, „Tod im

Kreml“, „Mütter – Töchter – Trümmerfrauen“, „Männer hinter Gittern“ und die Reportage „Männlich/Weiblich spezial“]

4 - *Fernsehfilm/TV-Film*

[„Der Mann, der Angst vor Frauen hatte“ (Fernsehkommödie), „Polizeiruf 110“, „Im Schatten der Macht“, „Tatort“, „Barbara Wood: Traumzeit“, Filme nach Romanen von Rosamunde Pilcher]

5 - *Film, allgemein:*

[allgemein Sendungen, die nur als „Film“ bzw. in keiner Weise ausgewiesen sind: „Bilderbuch Deutschland“, „Rückblende“, die Reihen „Länder – Menschen – Abenteuer“ und „Schätze der Welt – Erbe der Menschheit“, sowie Kurzfilme]

6 - *(Fernseh-)Serie*

[„Die Rosenheim-Cops“, „Liebling Kreuzberg“, „O Gott, Herr Pfarrer“, „Lindenstraße“, „Flamingo Road“, „Die Verschwörer“, „Derrick“, „Graf Yoster gibt sich die Ehre“, „Monaco-Franze“, „Die besten Jahre“, „In der Hitze der Nacht“, „The Munsters“, „Lady Cops“ (Krimi-Serie), „Der Kommissar“, „Großstadtrevier“, „Die Fallers“, „Das Haus am Eaton Place“, „Ein Schloss am Wörthersee“, „Praxis Bülowbogen“, „Zahn um Zahn“, „Julia – Eine ungewöhnliche Frau“]

7 - *Frühstücksfernsehen*

[Das „ARD-“ und „ZDF-Morgenmagazin“, allgemein Frühprogramme]

8 - *Kinder- und Jugendsendung*

[Alle Sendungen, die für Kinder bestimmt sind, unabhängig vom Format: „Käpt'n Blaubär Club“, „Sesamstraße“, „Hallo Spencer“, „Pumuckl TV“, „Die Pfefferkörner“, „Mörmel TV“, die „Sendung mit der Maus“, die Fernsehserie „Pan Tau“, die Jugendserie „fabrixx“, das Infomagazin „Schlawiner Club“ und „Schlawinerplatz“, der Kinderspielfilm „Hurra, ihm nach“, sowie Sendungen, die mit einem Reihentitel versehen sind: „Kinderfernsehen“ und „KinderZeit“ (ORB)]

9 - *Kurs- und Lernprogramme*

[„Playtime“, „Telekolleg II“, „Youth Hostel“, „I've forgotten it“, „Adelswelt und Bürgertum im Drama des 18. Jahrhunderts“, „Markets in London“, „Chemische Verbindungen“, „Follow me“, „The city“ (Schulfernsehen), „Schöne deutsche Balladen“, „Englisch für Anfänger“, „Fast Track English“, „Physik“, „Bon Courage“, „Suenos – Weltsprache Spanisch“]

10 - *Musiksendung*

[sowohl gehobene Unterhaltungsformate wie Ballett, Oper und Theater als auch „leichtere“ Formate: das Ballett „Der verlorene Sohn“ (ARTE, 12.03.2003), die Oper „Orphée und Eurydice“ (ARTE, 26.11.2003), die Oper „Lulu“ (3sat, 19.07.2003), „Musik – Kontakte“, „Geblendeter Augenblick“, die Musikvideo-Show „Hit Clip“, „Musikschau der Nationen“, „Rockarchiv“, „Europakonzert der Berliner Philharmoniker“, „Pop 2000“, „Disco“, „Music Planet 2Nite“, Mozart „Sinfonie B-Dur. KV 137“, „Rockpalast“, „Voices – a musical celebration“, „Country Roads“, „The World of Duke Ellington“, „Crossroads“, „Beat-Club“, „Hitparade“]

11 - Nachrichtensendungen/-journal

[Sendungen, die täglich und wöchentlich ausgestrahlt werden:

„ARD-Nachtjournal“, „Tagesthemen“, „Tagesschau“, „RTL-Nachrichtenjournal“, „Brandenburg aktuell“, „Hessen aktuell“, „Aktuell“ (SWR), „WDR aktuell“, „MDR aktuell“, „3 Aktuell Telegramm“ (HR), „Aktuelles“ (ORB), „Südwest aktuell“, „MDR-Spot“, „Zeit im Bild“ (3sat), „8 ½ Nachrichten“ (ARTE), „Top News“ (Sat.1), „ZDF heute (Sport/Wetter/in Europa)“, „ARTE info“, das Nachrichtenmagazin „Journal“ (B1)]

12 - Politische Informationssendungen

[„Berlin direkt“]

13 - Sendepause

14 - Show: Unterhaltung/Konzert/Musik

[„Alles Gute“, „Karl-Heinz Böhm“, „Echo der Stars“, „Star Search“, „Kochshow“, „Alex – Die aktuelle Live-Show“, „Fängt ja gut an“, „Aus Winterberg/Hochsauerland: Lustige Musikanten“, „Live aus dem Alabama“, „Latelounge: Show/Serie/Movie/Club“, „Rudis Tagesshow Extra“, „vip-Show“, „Deutschland sucht den Superstar“, „Basler Fasnacht 2003“, „Donauinselfest 2003“, „Deutscher Umweltpreis 2003“, „Festliche Musik aus dem Aalto-Theater essen“ (Unicef-Gala), „webcamnights.tv“, „Festliche Aids-Gala mit Lorient“]

15 - Sonstiges

[Sendungen, die sich keiner der oben genannten Kategorien zuordnen lassen, insgesamt bei Unklarheiten, keine Angabe]

16 - Spielfilm

[Wir unterstellen, dass es sich bei Angaben der Art: Komödie/Drama/Kriminalfilm/Horror/Thriller/Abenteuer/Musik/Science Fiction/Krieg/Monumental/Erotik, weiterhin Western, Melodram und Filmdrama um Spielfilme handelt (Fernsehsfilme werden speziell ausgewiesen): „08/15 in der Heimat“, „Bitte lasst die Blumen leben“, „La Habanera“, „Kampf der Titanen“, „No Panic“, „Nightmare on Elmstreet“, „Der letzte Seitensprung“, „Die Französische Revolution“, „Blutiger Schnee“, „Die Brücke von Remagen“, „Die drei von der Tankstelle“, „Eine Couch in New York“, „Kundun“, „Die siebente Saite“, „Kampf um Rom“, „Malcom X“, „Der Adler ist gelandet“, „Der Schwur“, „Ardennen 1944“, „Die Wacht am Rhein“, „Der Graf und die drei Musketiere“]

17 - Sport-Sendung

[„ZDF SPORTextra“, „Sport 3“, „Sport im Westen“, „Sport im Osten extra“, „Sportkalender“, „Sportpalast extra“, „Rock’n Roll: WM-Paare“, „Formel 1 – Rennen“, „Weltstars on Ice“, „Eishockey-WM“, „Blickpunkt Sport“, „SportPalast extra“, „Sport regional“, „Tour de france“, „hessen sport extra“, „Sport am Samstag“]

18 - Talkshow/Gespräch/Diskussion

[„Der ganz normale Wahnsinn“, „Wortwechsel“ (SWR), „B. trifft ...“, „Riverboat“, „Fliege“, „Wat is!“, „Boulevard Bio“, „Profile“, „Literatur im Foyer“, „Nachtstudio“, „Talk vor Mitternacht“, „Bombenkrieg gegen die Deutschen – Die Debatte“,

„Magdeburger Gespräch“, „Dresdner Gespräch“, „Berliner Platz“, „Beckmann“, „Sabine Christiansen“, „Münchner Runde“, „Jetzt red i“ (Bürgerforum), „Kulturgespräch“, „Domian“]

19 - *Unterhaltungssendung: Sitcom/Comedy/Kabarett:*

[„Der kleine Mönch“, „Ladykracher“, die Magazine „Wa(h)re Liebe“ und „Playboy Latenight“, „Allein unter Nachbarn“, „Die Nanny“, „Kabarett & Co.“, „Stuttgarter Kabarett-Festival 2003“, „Mitternachtsspitzen“, „Durchgehend warme Küche“, „Familie Heinz Becker“, „10 Minuten-Satire“, „Blauer Dunst“, „Hey Dad“, „Haller-vordens Spott-High-Light“, „Pleiten, Pech und Pannen“, „Satireclub“, „SatireFest“, „Mit einem Bein im Grab“, „TV-Total“, „Hinterm Mond gleich links“]

20 - *Werbung*

21 - *Wetter*

[„3sat-Wetter“, das „Wetter im Ersten“, das „MDR-Wetter“]

22 - *Wissenschaft und Technik*

[Das Magazin „Nano“, das Forschungs- und Technik-Magazin „Prisma“, „Quarks & Co.“, „EinSteins Erben“ und „neues.special“]

Liste 2 – Länderliste (Länder-Koproduktionen)

01 – BRD bzw. Deutschland vor 1949

02 – DDR

03 – Österreich

04 – Großbritannien

05 – Frankreich

06 – Spanien

07 – CSSR/Tschechien/Slowakei

08 – SU/Russland

09 – Polen

10 – USA

98 – Sonstige

99 – keine Angabe

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildungen

1 Quantitative Auswertung

Das Jahr 2003 – historische Ereignisse in einem weiten Sinne

Abbildung 1: Wochentag	98
Abbildung 2: Beitragslänge	100
Abbildung 3: Tageszeit	102
Abbildung 4: Sendeplatz	104
Abbildung 5: Genres der einzelnen Sendergruppe:	107
Abbildung 6: Epoche/Detail	113

Der Vergleich aller drei Jahre

Abbildung 7: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen ...	119
Abbildung 8: Anteil der Geschichtssendungen der Sendergruppen im Zeitverlauf	120
Abbildung 9: Anteil der Geschichtssendungen aller Sender (ungruppiert)	121
Abbildung 10: Wochentag im Zeitverlauf	124
Abbildung 11: Anteil der Geschichtssendungen nach Sendergruppen	125
Abbildung 12: Beitragslänge im Zeitverlauf	129
Abbildung 13: Beitragslänge der Sendergruppen	130
Abbildung 14: Beitragslänge der Sendergruppen	131
Abbildung 15: Ausstrahlungszeiten im Zeitverlauf	132
Abbildung 16: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen nach Sendergruppen im Zeitverlauf	133
Abbildung 17: Tageszeitabhängige Beitragslänge	135
Abbildung 18: Sendeplatz im Zeitverlauf	136
Abbildung 19: Ausstrahlungsrhythmus im Zeitverlauf:	138
Abbildung 20: Genres im Zeitverlauf	141
Abbildung 21: Beitragslänge aller Sendungen	143
Abbildung 22: Das Genre der Dokumentation nach Sendern (ungruppiert)	146
Abbildung 23: Entwicklung des Genres der Dokumentation im Zeitverlauf nach Sendergruppen	147

Abbildung 24: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenz der historischen Dokumentation	149
Abbildung 25: Produktionsart im Zeitverlauf	150
Abbildung 26: Produktionsjahr im Zeitverlauf	151
Abbildung 27: Epoche/Global – Zeitebene im Zeitverlauf	152
Abbildung 28: Epoche/Detail – Zeitebenen	154
Abbildung 29: Epoche/Detail – Zeitebenen (Sendungen und Sendezeit)	155
Abbildung 30: Darstellungsebene im Zeitverlauf	156
Abbildung 31: Themenschwerpunkte	160
Abbildung 32: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen für frauenspezifische Geschichtssendungen nach Sendergruppen	168

2 Qualitative Auswertung aller drei Jahre

Abbildung 33: Stilistische Mittel/Originalschauplätze	176
---	-----

Infotainment-Tendenzen

Abbildung 34: Mittelwertsvergleich der Infotainmentindizes	228
Abbildung 35: Mittelwertsvergleich der Infotainmentindizes der Sendergruppen	229
Abbildung 36: Clusteranalyse	230

Tabellen

1 Quantitative Auswertung

Das Jahr 2003 – historische Ereignisse in einem weiten Sinne

Tabelle 1: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen	97
Tabelle 2: Erstsendungen und Wiederholungen	99
Tabelle 3: Erstsendungen und Wiederholungen im tageszeitlichen Verlauf	100
Tabelle 4: Kurze versus lange Formate	101
Tabelle 5: Beitragslänge und Tageszeit	103
Tabelle 6: Ausstrahlungsrhythmus	105
Tabelle 7: Ausstrahlungsrhythmus und Tageszeit	105
Tabelle 8: Genre	106
Tabelle 9: Genres und Beitragslänge	109
Tabelle 10: Genres und Tageszeit	110
Tabelle 11: Produktionsart	111
Tabelle 12: Produzenten	111
Tabelle 13: Epoche/Global	112
Tabelle 14: Ebene	114
Tabelle 15: Region	114
Tabelle 16: Thema	115

Tabelle 17: Frauenspezifischer Inhalt	116
Tabelle 18: Frauenspezifik und Tageszeit	116
Tabelle 19: Produzenten	117
Tabelle 20: Erzählweise	117
Tabelle 21: Detail-Perspektive	118

Der Vergleich aller drei Jahre

Tabelle 22: Anteil der Geschichtssendungen am gesamten Sendevolumen	122
Tabelle 23: Erstsendungen und Wiederholungen der Sendergruppen	126
Tabelle 24: Tageszeitabhängige Ausstrahlung von Erstsendungen und Wiederholungen	128
Tabelle 25: Sendeplatz nach Sendergruppen	137
Tabelle 26: Ausstrahlungsrhythmus nach Sendergruppen im Zeitverlauf	139
Tabelle 27: Tageszeitliche Sendungspräferenzen des Ausstrahlungsrhythmus nach Sendergruppen	140
Tabelle 28: Genres im Zeitverlauf nach Sendergruppen	142
Tabelle 29: Durchschnittslänge der codierten Sendegenres	144
Tabelle 30: Tageszeitliche Ausstrahlungspräferenzen der Genres nach Sendergruppen	145
Tabelle 31: Beitragslänge historischer Dokumentationen	148
Tabelle 32: Epoche/Global – Zeitebene im Zeitverlauf nach Sendergruppen	153
Tabelle 33: Darstellungsebene im Zeitverlauf nach Sendergruppen	157
Tabelle 34: Region/Global im Zeitverlauf nach Sendergruppen	158
Tabelle 35: Region/Detail – Der räumliche Bezug von historischen Sendungen .	159
Tabelle 36: Erzählweise historischer Sendungen	161
Tabelle 37: Detail-Perspektive	162
Tabelle 38: Anteil der Geschichtssendungen von ARD3 am gesamten Sendevolumen	163
Tabelle 39: Wochentag	163
Tabelle 40: Tageszeit	164
Tabelle 41: Produktionsland	164
Tabelle 42: Epoche	165
Tabelle 43: Darstellungsebene	165
Tabelle 44: Region	166
Tabelle 45: Themenschwerpunkte	166
Tabelle 46: Frauenspezifischer Anteil an Geschichtssendungen	167
Tabelle 47: Produzenten nach Geschlecht	169

2 Qualitative Auswertung aller drei Jahre

Tabelle 48: Neuproduktionen und Wiederholungen auf der ästhetischen Ebene – Mögliches innovatives Potenzial (Neuproduktionen) versus traditionelles Potenzial (Wiederholungen)	171
Tabelle 49: Stilistische Mittel/Dokumente/Quellen/Archivmaterial	173

Tabelle 50: Stilistische Mittel/Graphische Einblendungen	175
Tabelle 51: Dramaturgische Mittel	178
Tabelle 52: Personalisierungsebene/Moderator	180
Tabelle 53: Personalisierungsebene/Moderator	181
Tabelle 54: Personalisierungsebene/Kommentator	182
Tabelle 55: Personalisierungsebene/Kommentator	183
Tabelle 56: Personalisierungsebene/Experten	184
Tabelle 57: Personalisierungsebene/Experten	185
Tabelle 58: Personalisierungsebene/Experten	185
Tabelle 59: Personalisierungsebene/Zeitzeugen	187
Tabelle 60: Personalisierungsebene/Zeitzeugen	188
Tabelle 61: Personalisierungsebene/Zeitzeugen	189
Tabelle 62: Personalisierungsebene/Zeitzeugen/Erlebnisperspektive	190
Tabelle 63: Personalisierungsebene/Zeitzeugen/Erlebnisperspektive	191
Tabelle 64: Personalisierungsebene/Interviewer	194
Tabelle 65: Personalisierungsebene/Interviewer	195
Tabelle 66: Bildebene/Originalaufnahmen	197
Tabelle 67: Bildebene/Originalaufnahmen	199
Tabelle 68: Bildebene/Filmaufnahmen und Umgebung der Präsentation der Zeitzeugen	201
Tabelle 69: Bildebene/Filmaufnahmen und Umgebung der Präsentation der Zeitzeugen	202
Tabelle 70: Bildebene/Visuelle Effekte und Kamera	204
Tabelle 71: Tonebene/Sprache und Geräusche	206
Tabelle 72: Tonebene/Musik und Stille	209

Infotainment-Tendenzen

Tabelle 73: ANOVA der Ästhetisierung	221
Tabelle 74: ANOVA der Dramatisierung	223
Tabelle 75: ANOVA der Personalisierung	224
Tabelle 76: ANOVA der Emotionalisierung	225
Tabelle 77: ANOVA der Anzahl der Akteure	225
Tabelle 78: ANOVA des Gesamtinfotainmentindex	226
Tabelle 79: Korrelationsanalyse	229
Tabelle 80: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendethemen	234
Tabelle 81: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Epoche/Global	235
Tabelle 82: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendegenres	237
Tabelle 83: Mittelwerte der Infotainmentindizes nach Sendelängen	240

Die Förderung von Medienkompetenz im Kindergarten

Eine empirische Studie zu Bedingungen und Handlungsformen
der Medienerziehung

von Ulrike Six und Roland Gimmler
368 Seiten, 53 Abb./Tab., DIN A5, 2007
ISBN 978-3-89158-459-0

Euro 21,- (D)

Bürgerfernsehen in Nordrhein-Westfalen

Eine Organisations- und Programmanalyse

herausgegeben von Helmut Volpers und Petra Werner
236 Seiten, 94 Abb./Tab., DIN A5, 2007
ISBN 978-3-89158-453-8

Euro 15,- (D)

Public Relations und werbliche Erscheinungsformen im Radio

Eine Typologisierung persuasiver Kommunikationsangebote des Hörfunks

von Helmut Volpers
264 Seiten, 97 Abb./Tab., DIN A5, 2007
ISBN 978-3-89158-449-1

Euro 18,- (D)

Geschichte im Fernsehen

Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik
geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003

von Edgar Lersch und Reinhold Viehoff
344 Seiten, 119 Abb./Tab., DIN A5, 2007
ISBN 978-3-89158-454-5

Euro 21,- (D)

Die Reform der Regulierung elektronischer Medien in Europa

von Alexander Roßnagel, Thomas Kleist und Alexander Scheuer
344 Seiten, 8 Tab., DIN A5, 2007
ISBN 978-3-89158-445-3

Euro 20,- (D)

Videoclips und Musikfernsehen

Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur

von Klaus Neumann-Braun und Lothar Mikos

164 Seiten, 22 Tab., DIN A5, 2006

ISBN 978-3-89158-426-2

Euro 10,- (D)

Bürgerfunk in Nordrhein-Westfalen

Eine Organisations- und Programmanalyse

von Helmut Volpers, Detlef Schnier und Christian Salwiczek

220 Seiten, 97 Abb./Tab., DIN A5, 2006

ISBN 978-3-89158-420-0

Euro 15,- (D)

Suchmaschinen: Neue Herausforderungen für die Medienpolitik

herausgegeben von Marcel Machill und Norbert Schneider

200 Seiten, 65 Abb./Tab., DIN A5, 2005

ISBN 978-3-89158-410-1

Euro 15,- (D)

Suchmaschinen als Gatekeeper in der öffentlichen Kommunikation

Rechtliche Anforderungen an Zugangsoffenheit und Transparenz
bei Suchmaschinen im www

von Wolfgang Schulz, Thorsten Held und Arne Laudien

132 Seiten, 5 Abb., DIN A5, 2005

ISBN 978-3-89158-408-8

Euro 9,- (D)

Zur Kritik der Medienkritik

Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten

herausgegeben von Ralph Weiß

592 Seiten, 25 Abb./Tab., DIN A5, 2005

ISBN 978-3-89158-397-5

Euro 25,- (D)

Geschichte im Fernsehen

: Geschichtssendungen haben eine lange Tradition im deutschen Fernsehen, die sich in den letzten Jahren durch Digitalisierung des Mediums weiterentwickelt hat. Das hat zunehmend zu Diskussionen in der Öffentlichkeit geführt. Dabei spielt die Sorge mit, Geschichtssendungen könnten die „Gefälligkeit“ der medialen Inszenierung höher bewerten als die „Richtigkeit“ historischer Darstellungen. Vor diesem Spannungsfeld, das sich zwischen Ansprüchen der Historiographie und Ansprüchen eines unterhalten- den Massenmediums aufbaut, gibt die vorliegende Studie einen Überblick über die quantitative Breite und ästhetische Vielfalt von historischen Beiträgen im Fernsehen. Die oft einseitig als Auflösung oder Aufweichung bewertete Entwicklung des Genres wird durch die Ergebnisse der Studie nicht bestätigt.



› Prof. Dr. Edgar Lersch

Historisches Archiv des Südwestrundfunks, Stuttgart

› Prof. Dr. Reinhold Viehoff

Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg