

Gerald Sieber

# Reenactment

Formen und Funktionen eines  
geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Danksagung</b>	7
<b>1 Zum Forschungsgegenstand</b>	8
1.1 Aufbau der Studie	17
1.2 Geschichtsdokumentationen in Deutschland	20
1.2.1 Die nationale Identitätsbildung als Selektionsfaktor	25
1.2.2 Die internationale Marktorientierung als Formatierungsfaktor	35
1.3 Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes	38
<b>2 Theoretische Reflexionen</b>	45
2.1 Zum Verständnis von Geschichte	47
2.1.1 Geschichte als Zeichenkonstrukt	51
2.1.2 Fakt versus Fiktion: Desiderata des Authentizitätsbegriffs	55
2.2 Narratologie im Spiegel der Dokumentationstheorie	66
2.2.1 Dokumentarische Subgenres	71
2.2.2 Spezifika von Geschichtsdokumentationen	76
2.2.3 Der Sprecher als genrekonstituierende Größe	86
2.3 Das heuristische Problem mit der Diegese	94
2.3.1 Historische und narrative Ereignisse	95
2.3.2 Von der historiografischen zur erklärenden Diegese	99
<b>3 Formen des Reenactment</b>	107
3.1 Zum Reenactment-Begriff	109
3.1.1 Determina der Live-Reenactments	110

3.1.2	Zur Diskrepanz zwischen Live-Reenactment und medialem Reenactment	117
3.1.3	Determina der medialen Reenactments	120
3.2	Die strukturelle Ausdifferenzierung des Reenactment	125
3.2.1	Die <i>Evolution</i> der Reenactments am Beispiel von Knopps Hitler-Dokus	126
3.2.2	Exemplarische Analyse: Reenactment in HETZJAGD VOR KAP HORN (2006)	141
3.3	Adaption der Modelle	151
3.3.1	Reenactment in Relation zur makrostrukturellen Ordnung	153
3.3.2	Zur Konstituierung von <i>Protagonistenfiguren</i>	158
<b>4</b>	<b>Funktionen von Reenactment</b>	169
4.1	Visualisierung, Perspektivierung, Narrativierung, Ideologisierung	170
4.2	Perzeptive Funktionen von Reenactments	183
4.3	Die <i>paradoxe</i> Funktion der Authentifizierung	193
4.3.1	Authentifizierung durch Diskursivierung	194
4.3.2	Zur Funktion von Authentizität in Barthes Beschreibungsmodell	203
4.3.3	Die <i>Realität</i> der Referenzen	206
<b>5</b>	<b>Die Zukunft der Geschichte – ein kurzer Ausblick</b>	217
5.1	Von der Dokumentation zur Nonfiktion	220
5.2	Vom Darstellungs- zum Untersuchungsobjekt	223
<b>6</b>	<b>Filmografie (chronologisch)</b>	229
6.1	Geschichtsdokumentationen – Untersuchungskorpus	229
6.2	Andere Filmquellen	239
<b>7</b>	<b>Bibliografie</b>	241
7.1	Literaturquellen	241
7.2	Internetquellen	252
	<b>Einstellungsprotokoll zu DIE WEHRMACHT – VERBRECHEN DER ARMEE</b>	254

# 1 Zum Forschungsgegenstand

Das Oval Office des Weißen Hauses, Ikone des Machtzentrums des US-Präsidenten. Verschwommene Figuren scheinen am Schreibtisch eine informelle Besprechung abzuhalten. Ein geheimes Treffen von John F. Kennedy mit Beratern oder Regierungsbeamten, die die nächsten Schritte in der Kuba-Krise mit zusammengesteckten Köpfen abstecken. Heimliche Beobachtung. Die Kamera wird nicht bemerkt. Gefilmt ist diese Szene durch eine Türe vom anderen Ende des Raumes, weshalb man das Gespräch nur mäßig verstehen kann, zumal die Figuren auch noch in Kauderwelsch-Englisch flüstern. Solch eine Szene dürfte sich so oder so ähnlich zweifellos häufig im Zuge der ersten heißen Phase des Kalten Krieges abgespielt haben. Aber wieso wird es dann ausgerechnet einer Kamera gestattet, ein geheimes, fast schon konspirativ wirkendes Treiben von hochrangigen Politikern zu begleiten und aufzuzeichnen? Nun handelt es sich bei der eben beschriebenen Szene nicht um einen Ausschnitt aus einer Nachrichtenreportage, einem Bericht oder gar einem Spielfilm, sondern um eine deutsche Fernsehdokumentation, genauer um eine Geschichtsdokumentation. Was dem Zuschauer hier quasi als Einblick in die *Realität* präsentiert wird, stellt eine nachgestellte, eingespielte Szene dar, die extra für diese Geschichtsdokumentation inszeniert wurde, da sie nicht nur aufgrund ihrer Existenz in der Vergangenheit, sondern auch aufgrund natürlicher sicherheitspolitischer Maßnahmen für Außenstehende, den Dokumentaristen eingeschlossen, nicht zugänglich ist. Es gibt viele Bezeichnungen oder Umschreibungen für solche Spielszenen. *Reenactment* ist zu einem mittlerweile gängig benutzten Terminus dafür geworden.<sup>1</sup>

1 Es besteht auch keine Einheitlichkeit, was die Schreibweise betrifft. So stößt man bei der Lektüre einschlägiger Texte auf *Re-Enactment*, *Re-enactment* oder *Reenactment*. Die vorliegende Arbeit verwendet letztere, primär aus Gründen der Einheitlichkeit und Lesbarkeit, und behandelt alle Schreibweisen des Begriffs *Reenactment* als synonym. Etwaige Motivationen den Terminus mit

Nach dem großen Geschichtsdokuboom Mitte der 1990er-Jahre<sup>2</sup> werden immer mehr solcher Geschichtsdokumentationen mit eigens produziertem Material *angereichert*.<sup>3</sup> Das Schwinden der Kluft zwischen Fakt und Fiktion lässt sich unter anderem anhand solcher medientypografischen Entwicklungen ableiten. Nun muss man fairerweise anmerken, dass es sich bei der hier genannten Szene um eine Ausnahme handelt.<sup>4</sup> In der Regel sind diese Reenactments als solche deutlich erkennbar – auch mit minimaler Medienkompetenz. So dünn die Grenze zwischen Fakt und Fiktion im postmodernen Medienzeitalter wird, im Spektrum der Geschichtsdokumentationen ist diese nach wie vor, mehr oder weniger, sichtbar. Schon gar nicht ist sie in der (Meta-)Diskussion um das Fiktionale in faktualen Genres verschwunden.

Um diesen metamedialen Diskurs rankt sich eine Vielzahl von Fragen. Warum überhaupt Nachinszenierungen in einer Dokumentation? Wie fügen sich diese Nachspielszenen in die gesamte Erzählstruktur einer Geschichtsdokumentation? Lassen sich daraus Schemata ableiten oder wird dabei ein typologisches narratives Verfahren angewendet? Was zeigen – oder vielmehr, was erzählen – diese Reenactments und was nicht? Wie ist es möglich ein an sich fiktionales Stilelement in ein mediales Format, das sich als <faktual> exponiert, zu integrieren? Und wird dadurch eine Dokumentation mehr <fiktional> als <faktual>? Handelt es dabei nur um eine Unterhaltungssteigerung im marktgetriebenen Kampf um Einschaltquoten? Um solche Fragen beantworten zu können, bedarf es einer theoretischen Basis, einer Methode, um die Vielfältigkeit und Komplexität solcher Reenactments

oder ohne Bindestrich zu schreiben, um eine darin inhärente linguistische Funktion zu betonen, werden dabei vernachlässigt und gegebenenfalls gesondert ausgegeben.

- 2 Dieser Boom lässt sich jedoch auch bezweifeln, wie es Gerd Ruge (2003: 57ff.) oder Christian Bauer (2003:73ff.) machen. Die quantitative Zunahme an Geschichtssendungen erscheint dabei trügerisch, da weniger reguläre Sendeplätze für dokumentarische Sendungen im deutschen Fernsehen freigemacht wurden, als man vermuten könnte. Unbestritten ist dabei allerdings die höhere Aufmerksamkeit, die Dokumentationen zukommt. Dabei liegt der Bedarf an historischen Themen noch weiter zurück. «Seit etwa Ende der 1970er, Anfang der 1980er-Jahre wird allgemein ein verstärktes Interesse an Geschichte registriert» (Arnold 2010: 87). Im Spiegel dieser Annahme hätten die Sender damit nur langsam mit ihrem Angebot aufgeholt.
- 3 Nun muss an dieser Stelle schon bemerkt werden, dass es nicht ganz korrekt ist, bei Reenactments würde es sich grundsätzlich um extra für die jeweilige Dokumentation produziertes Material handeln. Reenactments werden teilweise wie Archivmaterial behandelt (und gehandelt) und werden mitunter in weiteren Dokumentationen wiederverwertet. Es sei zudem darauf verwiesen, dass Reenactments nicht unbedingt ihre Genese durch die Knoppschen Dokumentationen in Deutschland erfuhren, sondern lediglich durch die hohe Aufmerksamkeit, mit der diese Reihen behandelt wurden, Nachinszenierungen (wieder) entsprechend stärker in den öffentlichen und such wissenschaftlichen Fokus rückten. Vgl. dazu Hifßnauer (2010: 294f.).
- 4 Auf diesen Aspekt wird im Verlauf der Arbeit noch ausgiebig eingegangen. Er wurde hier lediglich vorangestellt, da diese Unkenntlichmachung stark in der Kritik steht. In der wissenschaftlichen Aufarbeitung könne man so bemerkenswerterweise den Eindruck gewinnen, es handle sich um ein gängiges Phänomen; dabei handelt es sich eher um Einzelfälle, welche durch die Überbetonung in der Kritik signifikanter wirken als sie tatsächlich sind – jedenfalls im dieser Arbeit zugrunde liegenden Untersuchungskorpus.

wissenschaftlich greifbar und analysierbar zu machen. Dieses Anliegen verfolgt die vorliegende Arbeit. Auf der Basis narratologischer Theorien und einer mediensemiotisch geprägten Filmanalyse soll ein Leitfaden entwickelt werden, Reenactments adäquat lesen zu können. Dabei werden vor allem Reenactments auf ihre Funktion innerhalb der dokumentarischen Struktur ausgeleuchtet. Eine empirische Herangehensweise ist im Falle solcher inhaltlicher Erhebungen nur begrenzt erkenntnistragend: Zwar können hierbei tendenzielle Entwicklungen sichtbar gemacht werden, jedoch erfordert die Evaluierung der empirisch erarbeiteten Ergebnisse an sich wiederum eine qualitative Beurteilung. Zudem würde die Kategorienbildung tiefer greifende theoretische Erkenntnisse voraussetzen müssen – welche noch fehlen oder nur unzureichend erschlossen sind – um eine angemessene Differenzierung der Formen und Inhalte historischer Reenactments in Geschichtsdokumentationen induktiv vorwegnehmen zu können. Die deskriptive Katalogisierung und Kategorisierung solcher Differenzierungsmerkmale, welche dieser Arbeit zugrunde liegen soll, leistet damit auch seinen Beitrag für zukünftige Datenerhebungen und Studien und offeriert die Grundlage, Tendenzen in der Entwicklung von Geschichtsdokumentationen qualitativer zu differenzieren, was bisher nur mäßig der Fall ist.

Durch die methodische Hinwendung auf die inhärent interdisziplinäre Narratologie ist die Arbeit an sich schon interdisziplinär gefasst und ist damit vor allem medien-, film- und literaturwissenschaftlich angelegt, öffnet sich aber auch den damit eng verbundenen Kulturwissenschaften. Theorie und Methodik basieren vor allem auf Narratologie und semiotischer Filmanalyse, welche dabei wiederum kontinuierlich hinterfragt und der zu untersuchenden Materie adaptiert wird. Die Interpretation und Weiterentwicklung gängiger narratologischer Theorien und/oder Methodiken soll damit auch einen Beitrag zum aktuellen Diskurs über den Umgang der Narrativik in nichtfiktionalen Formaten leisten. Ihre kulturwissenschaftliche Note erhält die Arbeit unter anderem aus den erzählstilistischen Erkenntnissen, wie und was als Geschichte gedacht wird und sich entsprechend als eine implizite Kultursemiotik abbilden lässt. Die paradigmatische Verwendung von Reenactments spiegelt dabei eben auch einen Wechsel in den kulturellen Reflexionspraktiken.

Im Fokus der Analyse stehen deutsche TV-Produktionen. Dadurch gerät die kultursemiotische Evaluation nicht ins Arbiträre. Primär natürlich jene Dokumentationen, welche auf Reenactments zurückgreifen. Abweichende Dokumentationen werden lediglich zu komparativen Zwecken herangezogen. Der starke Fokus auf das Fernsehen lässt sich damit erklären, dass Geschichtsdokumentationen mit Reenactments kaum im Rahmen des für das Kino produzierten Dokumentarfilms auftreten (Trautmann 2013: 255f.). Dabei wird an dieser Stelle eine konkrete, ausführliche Definition des Begriffs vorerst vermieden. Allerdings müssen natürlich vorab Determinanten gesetzt sein, die eine Auswahl des Untersuchungsgegenstands ermöglichen. Dies mag auf den ersten Blick willkürlich erscheinen,

jedoch sind jene Nachspielszenen, oder vielmehr Einspielszenen,<sup>5</sup> auch für Laien durchaus erkennbar. Vielmehr noch werden in Ankündigungen oder im Vorspann diese Nachspielszenen, Rekonstruktionen oder Reenactments mitunter als Besonderheit der Dokumentation herausgestellt und beworben. Die in der jüngeren Forschung um den Themenbereich Reenactment erhobene Vermutung, die Produzenten von Geschichtsdokumentationen würden dieses neugedrehte Filmmaterial in ihrer materiellen Beschaffenheit äußerlich an originale historische Dokumente beziehungsweise Filmaufnahmen per Bildbearbeitung angleichen,<sup>6</sup> kann zum jetzigen Zeitpunkt und einem logischerweise angewachsenen Korpus betreffender Geschichtsdokumentationen als unzutreffend bezeichnet werden. Solche Versuche der vermeintlichen Kaschierung, das neugedrehte Material als *historisch* oder *original* zu suggerieren, muss eher als Ausnahme betrachtet werden, und nicht als ein Indiz eines sich anbahnenden Trends der Produktionsweise. Zwar werden Reenactment-Szenen mitunter stark nachbearbeitet, jedoch werden Manipulationen an der Bildqualität, um das Material *alt* erscheinen zu lassen, eher vermieden. In der Regel heben sich die Reenactments durch ihr Hochglanzformat deutlich von den anderen visuellen Einheiten ab. Folglich lässt sich die große Mehrheit der Reenactment-Szenen schon allein aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit als neugedrehtes Filmmaterial erkennen.<sup>7</sup>

Reenactments sind als Teil eines audiovisuellen Textes auch ein äußerliches, oberflächliches Phänomen,<sup>8</sup> und damit als solche – mit wenigen wie eben erwähnten Ausnahmen – zu erkennen. Völlig problemlos sind natürlich Reenactments in

- 5 Mit Einspielszenen soll (in Ergänzung zu Nachspielszenen) darauf hingewiesen werden, dass Reenactments auch fiktional sein können, die dargestellten Szenen also auf keiner historischen Quelle begründet sein müssen, sondern lediglich (im Sinne eines *so-könnte-es-gewesen-sein* oder eines *so-in-etwa-hat-sich-das-damals-abgespielt*) als Anschauungsmaterial intendiert sein. Reenactment bedeutet im (dokumentar-)filmischen Diskurs ergo weniger ›historische‹ Nachinszenierung, sondern eher ›historisierte‹ Nachinszenierung. Zudem werden Reenactment-Szenen mitunter auch unter Verwendung vieler Quellen *zusammengeschustert*, so etwa im Falle der ARTE-Reihe *DIE GERMANEN* (2007).
- 6 So etwa in der Dokumentation *AM RANDE DES ATOMKRIEGES – KAMPF UM KUBA UND BERLIN* (ZDF 2012), welche auch die eingangs beschriebene Szene beinhaltet. Durch die Erhöhung der Körnigkeit, der Verwendung einer statischen Kamera, einer distanzierten Perspektive und einer spezifischen Farbfilterung werden nicht nur typische materielle Eigenschaften der *damaligen* Kamera- und Bildtechnik simuliert, sondern auch stilistische Verhaltensweisen der Kamera (oder des Kameramanns) zur damaligen (abgebildeten) Zeit angedeutet. Es werden also Handlungen *vor* und *hinter* der Kamera auf die dokumentierte Zeit inszeniert, was eine stilistische Diskrepanz zur Produktionszeit erzeugt und der Zuschauer so eine Differenz, was die Entstehungszeiten der jeweiligen Bildausschnitte betrifft, ableiten kann.
- 7 Eine Ausnahme dürften hinsichtlich dieses Aspekts zwischenmontierte Spielfilmszenen darstellen. Historische Spielfilme werden häufig quasi als Quelle, aber auch synonym zu Reenactments verwendet. Je nach Produktionszeit des entsprechenden Spielfilms können sich so Missverständnisse ergeben, möchte man Reenactment-Szenen anhand ihrer Bildqualität verifizieren. Dieses Manko lässt sich wiederum mit dem entsprechenden filmhistorischen Kenntnisstand tilgen.
- 8 Zum Textbegriff an dem sich die vorliegende Arbeit orientiert, siehe Hickethier (2013: 120f.).

Dokumentationen zu erkennen, welche einen Zeitabschnitt vor der Erfindung des Kinematographen (1895) behandeln, da würde auch keine *Alttrimmung* abhelfen. Allerdings gilt der Wert *neugedrehtes Material* nicht per se als Kriterium zur Identifikation historischer Reenactments. So werden in Geschichtsdokumentationen beispielsweise auch Sequenzen von durch Archive forstenden Wissenschaftlern, archäologischen Ausgrabungsstätten, CGI-Animationen von Grenzverschiebungen, Experten- und Zeitzeugeninterviews oder (produktions-)aktuelle Aufnahmen von Orten historischer Begebenheiten in das Bilderdickicht implementiert. Jenes letztere Beispiel stellt jedoch eine besondere Problematik dar, die in Abhängigkeit zu der spezifischen Definition von Reenactment steht. So werden solche aktuellen Aufnahmen ohne besonderes weiteres Geschehen in der *mise-en-scène* unter anderem als visueller Anker von Rekonstruktionen historischer Prozesse verwendet. Im Laufe der Jahre und der damit verbundenen Vervielfachung historischer Dokumentationen haben sich immer mehr Spielarten solcher Gegenwartsaufnahmen herauskristallisiert und entwickelt, weshalb eine differenzierte Abgrenzung zu Reenactments vorgenommen werden muss.

Als weiterer Effekt der voranschreitenden technischen Entwicklungen sind in jüngeren Produktionen auch rein animierte Spielszenen zu finden.<sup>9</sup> Da diese jedoch (noch!) eine Ausnahme im Gesamtkorpus darstellen und sich diese Form historiografischer Medienvermittlung wohl eher noch in einer Art Experimentierstatus befindet, werden animierte Reenactments nicht verstärkt mit in den Untersuchungsbereich aufgenommen,<sup>10</sup> jedoch dürften sich die hier erbrachten Erkenntnisse auch für diesen Bereich fruchtbar erweisen, da mit der Aufarbeitung der Reenactments vor allem auch die Funktion und Operationalität von fiktionalisiereten Inhalten und Momenten in nichtfiktionalen Formaten einhergeht und so allgemeine Aspekte des nichtfiktionalen Erzählens umrissen werden.

Zwei Determinanten lassen sich hieraus weiterhin erschließen. Zum einen ist nicht alles was als Vergangenes oder Historisches in Geschichtsdokumentationen inszeniert (und nicht Dokument ist) per se ein Reenactment. Zum anderen lässt sich ein Reenactment nicht ausschließlich aufgrund seiner visuellen Beschaffenheit definieren und beschreiben. Man könnte fast behaupten, die Ontologie wird durch

9 Siehe etwa die Dokumentation in der Reihe *Geschichte im Ersten* ABSTURZ IM WALD – DIE WAHRE GESCHICHTE DER HITLER-TAGEBÜCHER (MDR 2013) oder die ARTE-Dokumentation CHURCHILLS GRÖSSTES SPIEL (2012).

10 Es kann zwar vorweg genommen werden, dass sich beträchtliche Ähnlichkeiten zwischen Reenactments und Animationssequenzen (Cartoons) erkennen lassen, jedoch sind durch die sehr geringe Zahl relevanter Produktionen langfristig gesehen keine validen Ergebnisse zu erwarten. Wie im Beispiel von ABSTURZ IM WALD fällt zudem besonders die stilistische Nähe der Animationen zu Cartoons auf. Als Vergleich hierzu dürfte etwa die Animationssequenz *A Brief History of the USA* aus der Dokumentation BOWLING FOR COLUMBINE (Michael Moore, USA 2002) zur Veranschaulichung dienen, welche ähnlich gestrickt ist, vor allem was Dynamik und Rhythmus betrifft.



die genrebezogene Hybridisierung (und eventuell Digitalisierung) an ihre Grenzen geführt. Gefiltert wird jedoch primär mit dem Auge, wenn es darum geht, ein Reenactment erst einmal zu identifizieren – es sind also immer noch visuelle, oberflächliche Signale gesetzt. Bei der Auswahl der relevanten Dokumentationen für den Untersuchungsgegenstand wird deshalb vor allem auf den geschulten Blick – der wie schon erwähnt kaum Übung erfordert – verwiesen sein. Letztendlich greifen hierbei im Grunde ein Durchschnitt aus den eben genannten beiden Kriterien: neues (Film-)Material (1) bildet ein/en historisches/n Ereignis/Prozess/Zustand ab (2). All diese Sequenzen werden quasi aus einer naiven Perspektive zunächst in den stärkeren Fokus der Betrachtung herangezogen.

Besonders kritisch wird die Auswahl im Umfeld des Genre(begriff)s *Doku-Drama*, der quasi immer dann einem medialen Format aufgedrückt wird, wenn Fakt (Dokumentarszenen) und Fiktion (Spielfilmszenen) aufeinandertreffen, obgleich die stilistischen Unterschiede teils gravierend sind,<sup>11</sup> weshalb diese Arbeit nicht um eine Diskussion dieses Genrebegriffs – oder vielmehr um das Aufgreifen der fortwährenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung – und damit der Dokumentarfilmtheorie im Allgemeinen kommt. Die Verschränkung fiktionaler und faktualer Elemente in Film und Fernsehen ist ein mittlerweile gängiger Prozess (Hybridisierung, Reality-TV, Dokutainment etc.), der unter anderem zur Folge hat, dass Genre- und Formatgrenzen immer mehr verschwimmen oder sich mitunter auflösen.<sup>12</sup> Wann genau ein Doku-Drama noch Doku ist und nicht schon Spielfilm oder beides oder vice versa, kann man dann fast schon als Aporie betrachten:<sup>13</sup> Denn wann ist eine szenische Rekonstruktion eines historischen Ereignisses im Doku-Drama dann Spielfilmzene oder Reenactment? Gibt es typologische Unterschiede zwischen diesen beiden Formen oder bestimmt vor allem das Format die Form? In einer Vielzahl an Reenactments kommen zudem Schauspieler zum Einsatz.<sup>14</sup> Damit nähern sich solche Szenen stilistisch in gewisser Weise Spielfilmen an, was eine Unterscheidung anhand dieser Szenen an sich primär diffizil erscheinen lässt. Für die Kategorisierung eines Doku-Dramas als Dokumentation (inklusive Reenactment) wird ein schlichter Faktor verwendet, der als idiosynkratisches stil-

11 Die Genrezuweisung erscheint geradezu arbiträr: Was dem Sender ein Doku-Drama ist, ist der Fernsehzeitschrift eine schlichte Dokumentation.

12 Dabei stellen Doku-Dramen oder Reenactments in Geschichtsdokumentationen nicht den Urknall der Hybridisierung dar, sondern finden sich auch schon im Stummfilm. Vgl. Hißnauer/Schmidt (2013: 21). «Die Unterscheidung zwischen fiktional und dokumentarisch wird als Dogma aufhören zu existieren» (Bauer 2003: 89). Siehe dazu insbesondere Kapitel 2.2.1.

13 Den Versuch einer Auflösung dieser hybridisierten Schwammigkeit, aber auch die darin inhärente Schwierigkeit kann man unter anderem bei Barg (2012a: 289f.) nachempfinden.

14 Schauspieler im weitesten Sinne. Die Besetzung der Figuren in Reenactments rangiert von professionellen und prominenten Schauspielern über Laiendarsteller bis hin zu Komparsen oder Statisten. Somit bemerkt man schon anhand der schauspielerischen Anforderungen der Reenactments ihre Vielfältigkeit und eine damit verbundene Notwendigkeit zur Differenzierung.

bildendes Element einer (Geschichts-)Dokumentation konstatiert wird. Durch die narratologische Differenzierung ebenjener neuinszenierten Inhalte – welche ein Ziel der Arbeit ist – werden solche stilistischen Unterschiede (im Spiegel des jeweiligen Genres oder Formats) sichtbar gemacht und gegebenenfalls Abhängigkeiten von Genre beziehungsweise Format analysiert.

Dabei sollen die äußeren Werte der Reenactments lediglich den Anfang dieser Arbeit bilden. Auf diesem Feld zu bleiben ist durchaus verführerisch. Ihr besonderer Reiz, ihr Sensationscharakter, ergibt sich primär aus ihrer Visualität von Vergangenen und ihrer Audität, welche den historischen Figuren eine Stimme verleiht. Dadurch bieten Reenactments auch einen gewissen Schauwert. Um ebenjenen sensationellen Aspekt bemüht(e) sich die bisherige Forschung mitunter allzu dominant, was allerdings auch auf der wissenschaftlichen Überbewertung von Objektivität und Wahrheitsgehalt im dokumentarischen Film beruhen mag (Trautmann 2013: 244f.; Munslow 2007: 9; Hohenberger/Keilbach 2003b: 8; Krieg 1990: 92), allerdings aber auch da Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik eine Vorreiterrolle in der Aufarbeitung von Reenactments einnehmen. So wird die Verwendung von Reenactments viel zu häufig und mitunter fahrlässigerweise ausschließlich auf den Unterhaltungsfaktor zurückgeführt (als Bruch mit einem vermeintlich dokumentarischen Purismus). Letztendlich befindet man sich im Bereich des *Histotainments*, weshalb dieser Schluss nicht nur auf der Hand liegt, sondern auch tautologisch erscheint. Demgegenüber steht wiederum der Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, welcher den dokumentarischen Sendungen keinen Unterhaltungsfaktor zuschreibt, also der Wandel zum Histotainment kritikfähig ist. Reenactments wären dementsprechend dann allerdings hinsichtlich ihres Unterhaltungscharakters eher als symptomatisch zu bewerten. Immer wieder werden die Stichworte Emotionalisierung, Personalisierung und Dramatisierung beschworen.<sup>15</sup> Aber handelt es sich dabei nicht um Effekte und Entwicklungen, denen die Medienwelt im Allgemeinen unterworfen zu sein scheint, erst recht in populärmedialen Gefilden? Und erst recht, wenn man Formate, die eine immer stärkere Verflechtung von Fakt und Fiktion vorantreiben, in Betracht zieht? «When it comes to analysing history on the television normally sophisticated critics undergo a collapse in their analytical powers» (Hunt 2004: 89). Die Fragestellungen müssten aus wissenschaftlicher Perspektive eigentlich eher umgekehrt

15 Siehe unter anderem bei: Ansorg (2012: 22), Baumgärtner (2012: 19), Hunt (2004, 88), Näpel (2010: 228), Padberg/Schmidt (2010: 15), Samida (2010: 221), Schlanstein (2010: 65f.), Strompen (2008: 48f), Wirtz (2008a: 10), Wolf (2003: 69), Wolf (2006: 134), Zimmermann, M. (2008: 138); Zimmermann, P. (2000b: 57ff.). Vgl. dazu auch Krammer 2003. Einen Überblick der Kritikpunkte und eine Kritik der Kritik findet sich bei Crivellari (2008: 164ff.). Bei Donaubaue (2011: 71ff.) findet sich eine ausführlichere Aufarbeitung der Kritik an den Reenactments in Knoppschen Dokumentationen, wobei vor allem der damalige FAZ-Herausgeber Frank Schirrmacher, als scharfer Kritiker Knopps, in den Fokus gerückt wird. Hömberg (2010: 24) fasst die Eckpunkte der kritischen Auseinandersetzung an den Werken Guido Knopps verdichtet zusammen.

gerichtet sein: Wie emotionalisiert eine Dokumentation? Mit welchen Mitteln personalisiert sie und warum? Wie implementiert eine Dokumentation dramaturgische Elemente und eine Erzählstruktur? Dass das dokumentarische Genre (sofern man überhaupt davon sprechen kann) den unterhaltungsorientierten Marktregeln entsprechend zunehmend Affektpotenziale integriert, scheint im ewigen Quotenkampf nicht wenig überraschend – zumal Geschichtsdokumentationen vor allem auch international gehandelt und mit Blick auf diesen Umstand produziert werden, was Inhalt und Format betrifft. Allerdings gilt es eben, auch jene zugrundeliegenden Mechanismen der Unterhaltungsindustrie offenzulegen, gleichwohl man diese positiv oder negativ betrachten mag.

Zudem stellen Emotionalisierung, Dramatisierung und Personalisierung daneben auch intentionale Werte (seitens der Produzenten) dar, welche eher weniger von wissenschaftlichem Interesse sind, als es primär den vorliegenden Text zu analysieren gilt, was unter anderem mit Paul Ricoeurs konstruktivistischer Prämisse korrespondiert, «daß hermeneutisches Verstehen nicht in der einführenden Rekonstruktion ursprünglicher Intentionen bestehe, sondern konstruktiv einen Entwurf von Welt entfalte, den der jeweilige Text enthält» (Fulda 2002: 45). Vielmehr sollten Geschichtsdokumentationen mit ihren Reenactments dementsprechend verstärkt diskurs- und strukturanalytisch untersucht werden (ebd.). Dabei ist deren pragmatische, rezipientenorientierte Dimension durchaus relevant, jedoch soll in dieser Arbeit ihrer bisherigen Überbetonung entgegengewirkt werden oder zumindest der medienwissenschaftliche Diskurs über Reenactments differenzierter als bisher üblich betrachtet werden. Häufig werden bei der Aufarbeitung von Geschichtsdarstellungen aktuelle Maßstäbe und Rezeptionsgewohnheiten verwendet, anstatt die produktionsaktuellen Kenntnisstände textintern und textextern zu benennen (Bösch 2010: 47).

Die stiefmütterliche wissenschaftliche, insbesondere narratologische, Aufarbeitung des Phänomens Reenactment rekurriert aber auch auf ein grundlegendes Problem, das die Narrativik mit dem Umgang mit Geschichtsdokumentationen seit jeher umtreibt und unter anderem auf ihren Ursprung als literaturwissenschaftlich geprägte (und damit primär fiktionale respektive fikionalisierte Texte behandelnde) Disziplin zurückgeführt werden kann. In diesem Sinne befindet sich die Narratologie noch in einem Adaptionsprozess, ihre Theorien und Modelle auf faktuale Erzähltexte transgenerisch anwendbar zu machen. Durch die konkrete Auseinandersetzung mit einem spezifischen Element des Erzählens in den faktual ausgerichteten (Geschichts-)Dokumentationen ist es dieser Arbeit auch ein Anliegen, wegweisend auf diesen epistemologischen Prozess einzuwirken.