

Miriam Frank

## »Echtheit und Emotion«

Authentizität als Analysekatgorie am Beispiel der  
Serie 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs*

### **Abstract**

Ziel dieses Aufsatzes ist es, Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekatgorie im geschichtsdokumentarischen Kontext zu konturieren und nach Besprechung der Referenzebenen und dem Umreißen von Authentizität als Textstrategie und Zuschreibungsphänomen diese als interdiskursive Analysekatgorie beispielhaft an der Serie 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* zu erproben. Die derzeitigen Vorstellungen »authentischer« Geschichtsdarstellung im doku-dramatischen Bereich implizieren demnach sowohl personalisierende als auch depersonalisierende Strategien. Dabei sind die unter den Kategorisierungen zusammengefassten Merkmale, die im Zusammenhang mit der Serie 14 als »authentisch« verhandelt werden, nicht disjunkt, sondern konturieren die Authentizität über wechselseitige Verweisstrukturen. Und da Authentizität nicht über einen Parameter garantiert werden kann, sondern als Verhältnis von Faktoren und in der Synthese des Ensembles im Text zu untersuchen ist, entsteht eine längere Liste von Merkmalen, welche die Zuschreibung des Prädikats »authentisch« anregen, die allerdings selbst nicht als abgeschlossen zu begreifen ist.

Ziel dieses Artikels ist es, Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekategorie im geschichtsdokumentarischen Kontext in Bezug auf ihre Referenzebenen, als Textstrategie und als Zuschreibungsphänomen zu konturieren. Die damit gewonnene interdiskursive Analysekategorie soll dann beispielhaft an der von Jan Peter produzierten Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014) erprobt werden. Denn nicht nur die »Fähigkeit zur Kritik am *Geschichtsfernsehen* leidet unter dem scheinbaren Gleichklang von Schlüsselbegriffen wie Authentizität, die im Medien-Bereich eine ganz andere Konnotation haben als in dem der Geschichte« (Wirtz 2008, 23), sondern auch die Fähigkeit zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Fragen wir daher zunächst mit Rainer Wirtz: »Über welche Authentizität reden wir also?« Wie lässt sich auf die »willige [...] Formbarkeit« dieser Kategorie reagieren, und wie wissenschaftlich umgehen mit ihrer »ubiquitären Anwendbarkeit auf Subjekte, Objekte und Konzepte in stets wechselnden historischen und performativen Prozessen« (Knaller 2016, 61)?

## Referenzen und Wirklichkeitskonstruktionen

Das Problemfeld eröffnet sich bereits über die Polysemie des Begriffs. Am semantischen Umfeld von Begriffen wie »Echtheit«, »Unmittelbarkeit«, »Ursprünglichkeit«, »Aufrichtigkeit«, »Wahrhaftigkeit« oder »Eigentlichkeit« wird deutlich, dass sich Authentizität auf unterschiedlichen Ebenen konstituiert. Anhand der variierenden Bezugsobjekte deutet sich bereits die von der Authentizitätsforschung herangezogene Unterscheidung zwischen einer Referenz auf ein Individuum und einer Referenz auf eine »Wirklichkeit« an (vgl. Weixler 2012, 10): »Unter Subjekt-Authentizität werden Verfahren verstanden, die im Rezipienten die Bereitschaft anregen, den Inhalt einer Äußerung als ›wahrhaftig‹ oder ›original‹ im Hinblick auf den Urheber der Äußerung (Autor, Ich-Erzähler, Figur) zu bewerten; unter Objekt-Authentizität entsprechend im Hinblick auf das Objekt der Kommunikationshandlung (›Wirklichkeit‹)« (ebd., 14 f.).

Authentizität hält nach Susanne Knaller daher eine Position »between subjective legitimization and objective certification« (Knaller 2012, 37) inne. Knaller geht dabei von einer steten »Subjekt-Objektdynamik« aus, durch die »Konzepte von Wirklichkeit und Ich in einem reziproken Verhältnis« ausgehandelt werden (Knaller 2007, 173 f.). Dabei ist anzumerken, dass Wirklichkeitsbezüge medialer Darstellungen in Weltmodellen konstruiert werden, die seien »sie noch so ›realistisch‹ gestaltet, [...] dabei eigenen, fiktionalen und an

das Medium gebundenen Vorstellungen von Wirklichkeit verpflichtet« (Krah/Ort 2002, 5) sind. Semiotische Konstrukte entwerfen »(a) eine *eigene* Welt und (b) eine *Welt*« und »können [...] mit Hilfe textueller und narrativer Verfahren den Eindruck erzeugen, mit einer außertextuellen Wirklichkeit überein zu stimmen« (ebd., 5), bleiben aber als Weltentwurf immer ein »Modell von ›Realität‹« (ebd., 6).

Authentizitätsdebatten verhandeln dabei die Legitimation dieser Modelle: »Das Authentische wird in dieser Weise als Problemkonfiguration lesbar, innerhalb der Geltungsansprüche formuliert und Deutungskontroversen ausge tragen werden, die sich auf das ›richtige‹ Verständnis von Wirklichkeit beziehen und die im weitesten Sinne Ordnungen des Wissens sowie Prozesse der Sinnstiftung betreffen« (Amrein 2009, 10). Somit ist jeder Anspruch auf Authentizität, jeder »Authentisierungsakt« (Kämper 2018, 13) eingebunden in »power structures, ideological constructions, and the politics of signification« und in den jeweils zu kontextualisierenden kulturellen Wert- und Normvorstellungen, Kategorisierungen, Grenzsetzungen und Leitdifferenzen zu untersuchen (Funk u. a. 2012, 13, 18).

## Textstrategien und Zuschreibungsphänomene

Der »Eindruck von außertextueller Realität« (Krah 2017, 400) kann medial mithilfe von Authentizitätssignalen erzeugt werden. Dabei vermitteln diese Markierungen das Abgebildete als authentisch, d.h. dass »Authentizität [...] das Ergebnis medialer und semantischer Strategien ist, die den Eindruck von Unmittelbarkeit und Echtheit erst schaffen« (Krah/Ort 2002, 6).<sup>1</sup> Diese »werkimmanente *Codierung*« (Herz 2016, 43) ist freilich medienspezifisch, und auch in unterschiedlichen Genres oder Gattungen verknüpfen sich Signale mit je eigenen Rhetoriken bzw. intendierten Effekten, da die textuellen Gegebenheiten verschiedener Medienprodukte bei den Rezipierenden unterschiedliche Zuordnungsschemata aktivieren können.<sup>2</sup> So kann beispielsweise eine »beobachtende«

---

1 Gunn Enli spricht in ihrer Arbeit explizit von *mediated authenticity* (Enli 2015), Rainer Wirtz im Zusammenhang mit der Suggestion von Authentizität im Fernsehen von »medialer Authentizität« (Wirtz 2008, 20).

2 Siehe etwa der adjektivische Zusatz in den Titeln bei Nadine Schmidt: »Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten« (Schmidt 2014) oder Margrit Tröhler: »Filmische Authentizität« (Tröhler 2004).

Kamera als Authentizitätssignal im Fernsehdokumentarismus vor allem in längeren Einstellungen Augenzeugenschaft implizieren, wohingegen Reißschwens, unscharfe und verwackelte Bilder für einen ungeplanten Ablauf der Ereignisse stehen können (Hißnauer 2011).

Für seine Analyse der Signale im Dokumentarfilm hält Manfred Hattendorf fest, dass sich eine Syntax solcher Signale »nicht eindeutig festlegen« (Hattendorf 1994, 72) lasse, jedoch gewisse Darstellungsformen gattungsspezifische Bezüge schaffen. Daraus folgt, dass durch bestimmte »Verfahren die Bereitschaft des Rezipienten angeregt werden kann, einem medialen Produkt das Prädikat ›authentisch‹ zu verleihen« (Weixler 2012, 14). Zudem sind Authentizitätssignale als ein Ensemble von Faktoren anzusehen, die von einer rezipierenden Instanz synthetisiert werden (vgl. Werner 2012, 279) und als »formale [...] Attribute filmischer Dokumentationen« (Borstnar u. a. 2008, 42) daher nicht isoliert zu betrachten sind. Auf Rezipierendenseite können die Signale demzufolge *decodiert* werden, und dem Dargestellten kann in einer Rezeptions- oder Analysesituation »Authentizität« zugeschrieben werden. Hattendorf hält dabei die Rezeptionsbedingungen für entscheidend in der »Anerkennung eines filmisch vermittelten Vorganges als authentisch« (1994, 68). Darunter fallen sowohl das Diskurswissen der Rezipierenden, deren Erfahrungshorizont sowie ihre Wahrnehmungskompetenz. Rezipient\*innen schließen nach Hattendorf einen »Wahrnehmungsvertrag« (ebd., 76) mit der Dokumentarfilmindustrie, auf dessen Einhaltung das Vertrauen in die filmische Authentizität beruhe.<sup>3</sup>

Eine ältere Version der Beschreibung dieser filmexternen Operation findet sich bereits in Roger Odins *dokumentarisierender Lektüre* (vgl. 1998 [1984]). Grundlegend dafür ist die »Konstruktion eines als real präsupponierten Enunziators durch den Leser« (ebd., 291). Die Lesenden nehmen eine den Bezug zur »Wirklichkeit« verbürgende Äußerungsinstanz an, die für den Diskurs verantwortlich und im und durch den filmischen Text sichtbar ist. Dabei können die Leser\*innen laut Odin nicht nur die Kamera als Enunziator annehmen, sondern ebenso das Kino, die Gesellschaft, Kameramänner und -frauen, den oder die Regisseur\*in oder aber die Verantwortlichen für den Diskurs usw. (ebd., 292): »Es gibt daher nicht nur eine, sondern mehrere dokumentarisierende Lektüren« (ebd., 293). Die Lektüre ist hierbei »ein Effekt der Positionierung des Lesers gegenüber dem Film« (ebd., 289).

---

3 Weixler definiert diesen Verbürgungsakt als »Authentizitäts-Pakt« (Weixler 2012, 14); Huck verengt den Bezug auf die dokumentarische Gattung mit dem Begriff des »documentary contract« (Huck 2012).

Guido Kirsten charakterisiert das Resultat daher als *Authentieverdruck*, der »in seiner Wirkung in besonderem Maße von der historisch-kulturellen Konstitution und Erwartungshaltung der Rezipienten« (Kirsten 2009, 158) abhängt. Allerdings können sich Präsentations- und Diskursstrukturen auch konventionalisieren, weswegen bestimmte Textstrategien überhaupt erst einen »überindividuellen Eindruck des Authentischen hervorrufen« (Hattendorf 1994, 85)<sup>4</sup> können. Auf der Ebene der außenstehenden Beglaubigungsinstanzen haben wir es neben der Publikumserwartung zudem mit Authentizitätsbehauptungen innerhalb des Produktionsdiskurses zu tun, worauf im Folgenden insbesondere im Zusammenhang mit paratextuellen Authentisierungsstrategien eingegangen wird. Hinsichtlich des Zusammenhangs dieser beiden Instanzen weist Christian Strub jedoch darauf hin: »Dass etwas als authentisch rezipiert wird, setzt nicht voraus, dass es als authentisch produziert wurde« (Strub 1997, 16) und umgekehrt. Wie dieser Kommunikationsprozess in die Textanalyse eingebunden werden kann, soll hier am konkreten Beispiel diskutiert werden.

Wie bereits anhand der besprochenen Instanzen der Produzent\*innen und Rezipient\*innen (Werner 2012, 272) als meist zeitlich und örtlich versetzte Kommunikationspartner\*innen sowie anhand ihrer historisch zu kontextualisierenden und wandelbaren Ansprüche und Erwartungen deutlich geworden ist (Enli 2015, 2 ff.),<sup>5</sup> beeinflussen alle diese Ebenen den Kommunikationsprozess. Authentizität ist insofern multi-relational bestimmt und geht »als Effekt aus dem Verhältnis zwischen verschiedenen Parametern hervor« (Werner 2012, 272). Neben dem gewählten Modus, in den eine kommunikative Äußerung einzuordnen ist, steht in einer mediensemiotischen Perspektive aber natürlich das Kommunikat im Untersuchungsfokus. Lukas Werner unterscheidet dazu auf der Ebene des Kommunikats zwischen »seiner [...] medialen Disposition, [...] der in ihm entworfenen Welt (Diegese) und seiner [...] spezifischen Gemachtheit/Künstlichkeit« (ebd.). Entscheidend ist hierbei die Schlussfolgerung, dass Authentizität als relationaler Begriff nicht nur zwischen den Kommunikationselementen Beziehungen herstellt, sondern auch diverse Diskurse zueinander in Relation treten lässt. Wie dies allerdings analytisch zu fassen ist, soll nun im Folgenden beschrieben werden.

---

4 Zum rezeptionsorientierten Authentizitätsbegriff siehe auch Königer 2015, die Authentizität in der Filmbiografie als »Beobachterkonstruktion« (Königer 2015, 12) untersucht.

5 Gunn Enli diskutiert Authentizität als kontextuell veränderbare Zuschreibung anhand von drei Beispielen: Authentizität als Vertrauenswürdigkeit im Kontext Journalismus, als Ursprünglichkeit im Kontext Tourismus und als Spontaneität im Kontext Musik (Enli 2015, 4 ff.).

## Interdiskurs

Aus den bisherigen Arbeiten zur Authentizität nehme ich die Operationalisierungen von Weixler und Werner in meine Analyse auf, versuche aber darüber hinausgehend Authentizität als »polyreferenzielles Konzept« (ebd., 271, Anm. 28), das sich »schwerlich auf *ein* Äquivalent reduzieren« (ebd., 271) lässt, methodisch interdiskursiv zu erfassen. Bereits Funk und Krämer charakterisieren Authentizität »als Schnittstelle von Diskursen« (2011, 9), ebenso definiert Fritz Authentizität »als interdiskursives Scharnier, das ästhetische, kunst- und medienhistorische, soziologische, politische oder psychologische Dimensionen« (2014, 18) enthalten kann. Die Mehrdimensionalität sowohl des alltags- wie auch des fachsprachlichen Authentizitäts-Begriffs erfordert meiner Ansicht nach diese zusätzliche Betrachtung. Mit Jürgen Link und Rolf Parr begreife ich Authentizität daher als Einheit, »die durch Diskursinterferenzen bzw. Diskurskopplungen ›mehrstimmig‹ (paradigmatisch expandiert) geworden« (2005, 124) ist.

Bei dieser Entwicklung ist außerdem zu bedenken, dass die »Konzepte und Konnotationen von Authentizität [...] einander nicht ab[lösen]« (Rehling/Paulmann 2016, 99) müssen, sondern nebeneinander bestehen und sich auch gegenseitig beeinflussen können (vgl. ebd.). Die »Kombination von (externer) diskursiver Institutionalisierung und immanenten semiotischen Strukturen« (Link/Parr 2005, 125) soll helfen, das semantische Feld abzustecken, das Authentizität in diesem konkreten Beispiel konturiert. Für Link und Parr verbindet diese Form der Analyse die Zeichenspezifik mit einer »Einbettung in umfassendere Produktions- und Reproduktionszyklen von ineinandergreifenden Teilsystemen einer Kultur« (ebd., 108). Neben den Strukturkomponenten und einer Analyse der paratextuellen und textuellen Elemente werden demnach auch die diskursiven Faktoren, die Frage nach zugrundeliegenden Authentizitätskonzepten sowie die reichen Konnotationen als kontextuelle und extratextuelle Elemente verhandelt bzw. im gebührenden Aufsatzrahmen angerissen.

### 14: die Serie, das transmediale Projekt und Strategien der Verwissenschaftlichung

Als Fallstudie dient im Folgenden die Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs*, die von einer Vielzahl europäischer Fernsehanstalten koproduziert und in mehreren Ländern ausgestrahlt wurde – allerdings in vielen verschiedenen Versionen. In Deutschland lief die Serie auf ARTE im April/Mai 2014 in der

Version von acht Episoden à 52 Minuten, so wie sie auch später in der deutschen Verleihversion auf DVD erschien. Die ARD zeigte gekürzte Varianten und »beerdigte« die Serie, wie Sven Felix Kellerhoff spitz formulierte, zudem »geringschätzig im Nachtprogramm« (Kellerhoff 2014).

Das Projekt bestand jedoch nicht bloß aus der Fernsehserie, sondern be spielte gleich mehrere Kanäle. So entstand zusätzlich ein Hörspiel, ein Web special, ein Bildband, ein Begleitbuch und zum Zeitpunkt der Erstaussstrahlung der Serie wurde ebenfalls eine Ausstellung im Militärgeschichtlichen Museum der Bundeswehr in Dresden gezeigt. Neben dem Produktionsaspekt der multiplen Verwertung kann sich der einzelne Text über eine solche Transmedialität und über wechselseitiges Verweisen als Teil dieser Reihe inszenieren. Das Buch des Historikers/der Historikerin ist dabei schon obligatorisches Begleitmaterial für das Geschichtsfernsehen. Allerdings fehlen in der Fernsehserie selbst die im Bereich des Geschichtsfernsehens als objektivierende Erzähltechniken geltenden Expertenstatements. Das Buch »14 – Der Große Krieg« des zugleich als Fachberater des Filmteams fungierenden Historikers Oliver Janz dient der Serie demnach auch zur außertextuellen Verwissenschaftlichung über den »Experten«. In den Besprechungen der Fernsehserie wird zudem stets die Beteiligung von Wissenschaftler\*innen und Museen erwähnt. Diese werden als Autoritäten akzeptiert und sogar als »beste Referenzen« (ebd.) bezeichnet.

Elemente der Produktions- und Vermarktungsdiskurse werden also von den Rezensionen aufgegriffen, und insbesondere der Rechercheaufwand wird als Beglaubigungsstrategie instrumentalisiert: »Mehr als 1000 Tagebücher weltweit haben die Rechercheure des Mega-Filmprojekts in mehrjähriger Arbeit gesichtet« (Strobel 2014) sowie »hunderte Stunden Archivmaterial und tausende Fotos aus 70 Archiven in 21 Ländern« (Binninger, 2014). Die Quantität des ausgewerteten Materials, der Umfang der Recherche wird dadurch zur Versachlichungsstrategie und »als Indikator für [...] Authentizität [...] funktionalisiert« (Werner 2012, 270). Diese textexternen Authentizitätssignale können in einer äußeren Kommunikationssituation den Produktionsanspruch in unterschiedlichen Texten markieren: im Making-of, im Trailer, auf Plakaten und sonstigen Werbemitteln, Websites oder in Interviews mit den Verantwortlichen in Presse, Rundfunk etc. Im Klappentext der DVD zur Serie 14 findet sich entsprechend die Behauptung, dass »bis hin zu den detailgenau nachgestalteten Tagebüchern vermitteln die Szenen Echtheit und Emotion« (14 DVD Klappentext 2014).

## Dokudrama, Wahrheitsanspruch und das Tagebuchdispositiv

Geschichtsfernsehen findet in Deutschland mehrheitlich im öffentlich-rechtlichen Rundfunk statt. Dieser bestimmt als Veröffentlichungsort die Positionierung des Zuschauers gegenüber dem Text mit und wird von vielen Zuschauer\*innen für vertrauens- und glaubwürdig gehalten (vgl. Medienvertrauen Forschungsprojekt 2018). Des Weiteren wird die Authentizitätszuschreibung von der routinierten Fernseherfahrung beeinflusst, die den Text einem bestimmten Genre zuweisen kann. Die Genreeinordnung des DVD-Klappentextes lautet »Dokumentarische Drama-Serie«. Das Dokudrama ist in Deutschland ein fernsehspezifisches Genre, und mit der Klassifizierung als solches geht auch eine bestimmte Erwartung beim Publikum einher: »Im weitesten Sinne werden unter Dokudrama Filme mit zeithistorischen oder aktuellen Stoffen gefasst, die unter dem Versprechen einer true story ihre Geschichte im Modus des Dramas entfalten« (Ebbrecht/Steinle 2008, 251). So erhebt bereits das Genre des Dokudramas Anspruch auf Authentizität und verweist zugleich auf seine formale Hybridität. Dabei stellt die Unterscheidung in *Fiktion/Non-Fiktion* für Zuschauer\*innen eine wichtige Differenzierungsgröße dar (vgl. Grimm 2002, 370) und »markiert [...], wie das diegetisch Dargestellte aufzufassen ist« (Krah 2017, 407).

Als »realitätsaffine TV-Formate« (Grimm 2002, 364) legen Dokudramen somit »positive Referenzpostulate« (ebd., 369) nahe, d. h. Interpretationen, die mit der eigenen Sicht auf die Welt übereinstimmen. Zuschauer\*innen können so die Darstellung mit ihrer Vorstellung von »Realität« in Einklang bringen. Anregungen für eine »dokumentarisierende Lektüre« (Odin 1998) werden zudem über textinterne Paratexte wie Titel, Texttafeln und -einschübe, Vorspanne usw. geliefert, die auf eine außerfilmische Wirklichkeit referieren. Der konventionelle *True Story Claim* (»basiert auf wahren Begebenheiten«/»based on a true story«) dient im Zusammenhang des deutschen Geschichtsfernsehens weiterhin als kommunikatives Versprechen. In 14 wird dieses Wahrheitspostulat in einer offensiven Authentizitäts-Rhetorik sogar zusätzlich in der Texteinblendung farbig hervorgehoben:

Zusätzlich wird als Beglaubigung der Spielszenen auf die Tagebücher und Erinnerungen als Quellen verwiesen. Die Spielszenen selbst sollen als Dokument funktionieren, d. h. die fiktionalisierenden Erzählverfahren werden durch den Verweis auf die Quellen schon mal vorsorglich »als plausible Vermutungen faktual legitimier[t]« (Klein/Martínez 2009, 3). Dies wird als Legitimation angenommen, wie an folgender Rezension erkennbar ist: »Die überlieferten Aufzeichnungen bürgen für die Authentizität der gezeigten Episoden« (Hanselmann 2014).



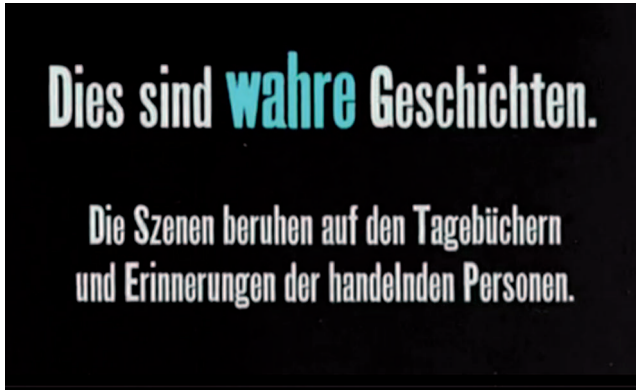


Abb. 1: Texteinblendung  
in: *14 – Tagebücher des  
Ersten Weltkriegs* (D/F/CA  
2014, Jan Peter), Episode 1,  
00:00:05

Über die Erwähnung der Materialherkunft soll auch die Behauptung des ersten Satzes der Texttafel verbürgt werden. Wahrheit wird hier also direkt verknüpft mit dem Medium des Tagebuchs. Das Postulat bedient sich dabei folgender Zuschreibung: »Bereits bestimmte Medien und Gattungen werden kulturell per se mit einer Affinität zum Authentischen verbunden und ihren Texten wird ein bereits inkludierter Wahrheitsanspruch zugesprochen« (Krah 2017, 408).

Dabei stellen Tagebücher verstärkt seit dem Aufkommen der Oral History auch innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Forschung Untersuchungsobjekte dar, deren kulturelle Relevanz auch über die Institutionalisierung, gemeint ist hier das Entstehen von Tagebucharchiven in den 1980er und 1990er Jahren, zunahm. Der Regisseur Jan Peter betont ebenfalls in einem Interview, dass das »dokumentarischste, das wahrste [...] die Tagebuchaufzeichnungen der Protagonisten« seien (Priesching 2014), der Rest ordne sich diesen unter (vgl. ebd.). Das Tagebuch als Zeitdokument und der/die Tagebuchschreiber\*in als Zeilenzeug\*in wird auch von den Rezensent\*innen hervorgehoben: »Tagebücher lügen natürlich auch, aber wer ein Tagebuch führt, weiß noch nichts von der Geschichte, die er später vielleicht gerne fälschen würde« (Tieschky 2014). Zudem seien Tagebücher »unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse entstanden« (Kellerhoff 2014).

Trotz des Anspruchs, keinerlei nachträgliche Einordnung der Geschehnisse in größere Zusammenhänge zu bieten, und der gleichzeitigen Nutzung des Tagebuchs als »authentisches Mediums« erfolgt im weiteren Verlauf der Serie keine Unterscheidung zwischen zeitgenössischen Egodokumenten und retrospektiv verfassten Dokumenten. Strenggenommen haben wir es allerdings in *14* nicht mit *14*, sondern nur mit sieben Tagebuchschreiber\*innen zu tun. Von den sieben

anderen Protagonist\*innen wurden bloß Autobiografien, Memoiren oder Briefe verfasst, die als Grundlage der Spielszenen herangezogen worden sind. Um die Debatte über unzuverlässige Erinnerung von Fernsehzeitzeug\*innen in Interviews kommt die Serie also herum, indem sie alles Autobiografische auf die gleiche Art und Weise inszeniert und somit als faktengetreuen Zugang zu einer vergangenen Wirklichkeit, als »authentische[s] Material« (Schwartz 2014) deutet.

## Opposition »oben – unten«

Die Protagonist\*innen werden zudem als Angehörige von Milieus gekennzeichnet, die zu dem Milieu der »Generäle und Politiker« (14 DVD Klappentext 2014) in Opposition gesetzt werden. So hat sich etwa der kriegserfahrene Charles Montague um einen Abgeordneten des Unterhauses zu kümmern, der im Schützengraben Anzug tragend und Tee trinkend als kontrastiv zu den Uniformierten dargestellt wird (s. Abb. 2). In einer Direktadressierung erfahren wir von seinem »tiefsitzenden Groll gegenüber diesen Fronttouristen« (Montague in 14, Episode 5, 00:23:48–00:23:52), wobei diese Empfindung von ihm nicht als individuell ausgegeben wird, wie er im darauffolgenden Voice-Over erläutert: »Wir fühlen alle dasselbe. Diese Fronttouristen werden nur dann ihre Seele retten, wenn sie wenigstens für ein paar Minuten spüren, was unsere Soldaten tagtäglich erdulden« (ebd., 00:24:09–00:24:19).

Die Soldaten werden allesamt über die in 14 gesichtslos bleibenden »blutdürstigen Schreibtischgeneräle« (Montague in 14, Episode 8, 00:39:29–00:39:31) ethisch und moralisch entlastet: »Aber, wenn die Soldaten voll Blutdurst waren, wer war daran schuld, wenn nicht dieser Hauptmann und seine Offizierskollegen?« (Yurlova in 14, Episode 7, 00:51:03–00:51:08). Der Verzicht auf Protagonist\*innen aus dem Milieu der politischen und militärischen Entscheidungsfunktionäre und die betonte Gegenüberstellung von Milieuangehörigen spricht nun der einen Seite Authentizität zu, der anderen ab: »Daraus spricht [...] die allgemeine gesellschaftliche Wahrnehmung der politischen Sphäre und der politischen Entscheider als zunehmend ›unauthentisch‹« (Schlanstein, 2008, 220).

Diese Perspektive der »Geschichte von unten« (Binner 2014) wird von der Kritik im Kontext des Geschichtsfernsehens als Neuerung aufgefasst: »jenseits staatsmännischer Zitate [...] aus dem ungewohnten Blickwinkel individueller Erfahrung heraus« (Schwartz 2014). Inszeniert als Bottom-up- statt Top-down-Perspektive wird der Eindruck erzeugt, die Geschichten dieser Personengruppen seien innerhalb des Genres noch nicht erzählt worden, worüber diese als bisher



Abb. 2: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, 00:24:09

marginalisierte Gruppen den Stellenwert des Unbekannten erhalten. Dazu zählt der Verleih: »die Soldaten in den Schützengräben; die Frauen, die in den Fabriken schufteten [...]; die Kinder [...] und nicht zuletzt die freiwilligen Krankenschwestern« (I4 DVD Klappentext 2014). Über die Grenzsetzung werden die Protagonist\*innen also der »authentischen« Gruppe zugeordnet.

## Brüche und neue Technik

Die Verbindung von historischem Ereignisfernsehen (vgl. Ebbrecht/Steinle 2008) mit dem Genre des Dokudramas ist auf eine Funktion des Genres zurückzuführen: »such films/TV programs re-tell events from national/international histories, either re-viewing or celebrating these events« (Lipkin u. a. 2006, 14). Das Ableben der Zeitzeug\*innen erfordert von der medialen Geschichtsdarstellung des Ersten Weltkriegs im Jahr 2014 Darstellungsweisen abseits des Zeitzeug\*innen-Interviews. Im Archiv verharrende oder auf dem privaten Dachboden entdeckte Egodokumente werden in I4 also für eine Gedenk-Dramaturgie funktionalisiert, um innerhalb der Einbettung in das Gedenkjahr 2014 ein scheinbar neues Kapitel des Geschichtsfernsehens aufzuschlagen. Ein solcher Bruch – entweder mit bisherigen Genre-Konventionen oder den Zuschauer\*innenerwartungen an das Format – kann ebenfalls als Authentizitätseffekt fungieren. Die fehlenden Zeitzeug\*innen- und Historiker\*inneninterviews werden meist positiv als Anti-»Guido-Knoppismus« (Friederichs 2014) besprochen.

Die Rezensent\*innen beschreiben *I4* zudem als »beeindruckende Erweiterung des gängigen Formats Dokudrama« (Kellerhoff 2014), welche die »Prinzipien des modernen, seriellen Erzählens auf ein Geschichts-Dokudrama« (Hanselmann 2014) übertrage: »Folge um Folge kommt man den Protagonisten näher, lernt ihre Sehnsüchte, Hoffnungen und Ängste kennen« (Friederichs 2014). Der gelungene Eindruck der »Nachvollziehbarkeit« dient hierbei als Argument für Authentizität und wird gleichzeitig als Eigenschaft des seriellen Erzählens angesehen. Die Wahl des Serienformats wird goutiert, die Serie in Abgrenzung zum Spielfilm oder Mehrteiler als die »authentischere« Erzählform angesehen.

Ähnlich verhält es sich mit Produktionsankündigungen über neue technische Verfahren wie Hinweise auf die Digitalisierung und Restaurierung von Archivmaterial, die häufig die bisherigen technischen Standards im Umkehrschluss als »realitätsferner« semantisieren: »Das in der Serie schließlich verwendete Archivmaterial kommt mit einer nie gesehenen Brillanz daher: Es wurde in 2K-Auflösung neu gescannt und restauriert« (*I4* DVD Klappentext 2014). Die technische Dimension der Dichte und Auflösung wird in den Dienst des Authentizitätseffekts gestellt. Deren Einschätzung unterliegt nicht nur kultureller Wahrnehmungsdispositionen, sondern können sich auch wandeln. So beispielsweise bei den Beurteilungen hinsichtlich farbiger Bilder im Geschichtsdokumentarismus. Für die Serie *I4* zieht Kellerhoff in seiner Rezension die Schlussfolgerung, dass das »modische wie alberne Instrument der nachträglichen Kolorierung schwarz-weißer Originalfilmschnipsel« eine »neue Distanz« bewirke, da »die Farben aus dem Computer so unwirklich, unnatürlich sind« (2014). Über die französische Produktion *Apocalypse* (F 2010, Daniel Costelle, dt. *Der Krieg* [2011]) schreibt hingegen ein anderer Rezensent: »Das Erstaunlichste an diesem Werk ist zweifellos, dass sich seine Authentizität, damit seine Wahrhaftigkeit, einer entschiedenen Manipulation verdankt. Der Kriegsheld dieses Dreiteilers heißt: Farbe« (Hieber 2010). Die Neuheit des Verfahrens, wie in diesen Fällen die Kolorierung, garantiert also keinesfalls die derzeitige Zuschreibung von Authentizität im Bereich des Geschichtsdokumentarismus.<sup>6</sup>

---

6 Die Vergänglichkeit der Authentizitätsversprechen zeigt sich etwa am »Wandel von Beglaubigungsstrategien« oder über die »Austragung von Authentizitätskonflikten«; der Einfluss der *Medialität* auf die »Wahrnehmung und Herstellung« von Authentizität wird vor allem an neuen medialen Formen deutlich, die Veränderungen auf dem Feld der Wahrnehmungssemantik bewirken und »alter« Evidenzmaßstäbe herausfordern. (Sabrow/Saupe 2016, 13f.) Elisabeth Fritz konstatiert daher: »So lassen sich gerade am Authentizitätsbegriff und -verständnis

## Personalisierung

### Inszenierung als Autor\*in-Erzähler\*in

Das 20. Jahrhundert, so Sabine Kalff und Ulrike Vedder, gelte als Blütezeit des Tagebuchs; sie erkennen darin den »Wunsch der Individuen, die Erfahrung erheblicher Umwälzungen im Tagebuch zu verarbeiten« (2016, 239). Immer wieder werden schreibende Figuren im Akt der Niederschrift gezeigt. Das Tagebuchschreiben wird somit in der Diegese als Praxis des Alltags inszeniert. Es wird darüber der *authentics* sichtbar, der Ausführender, »der eigenhändig etwas erstellt« (Krämer 2012, 16).

### Person – Figur: Verweise auf eine vormediale Biografie und Identität

Die Verknüpfung von Person und Figur wird in 14 bei allen Protagonist\*innen über das Compositing direkt ins Bild gesetzt (s. Video 1). Hier funktioniert die Beglaubigung visuell über das Ähnlichkeitsverhältnis und die Integration zweier Bildteile zu einem Bildganzen. Diese ästhetische Kohärenz verbindet die Verkörperung durch den Schauspieler mit der Portraitfotografie der Person. Alle Steckbriefe der Protagonist\*innen beginnen auf der Ebene der Darstellungsweise mit dieser Entsprechung.

Des Weiteren haben wir es über das Element der Steckbriefe auch mit identifizierbaren Autor\*in-Personen zu tun, d.h. mit Verweisen auf eine/n ermittelbare/n Urheber\*in der Tagebücher. Mit der Einblendung des bürgerlichen Namens wird auf eine vormediale Identität verwiesen und das Referenzobjekt explizit benannt.

Diese textuellen Ergänzungen enthalten nicht nur eine Zusatzinformation zum Bild, sondern können bei Bekanntheit der genannten Person über den Rekurs auf »die Autorität der außertextuellen Entität des Autors« (Weixler

---

diskursive und handlungspraktische Veränderungen im Umgang mit Medien [...] aufzeigen« (Fritz 2014, 19). In seinem Kapitel zur Geschichte der Strategien dokumentarischer Authentizität im Film geht Volker Wortmann daher nicht nur auf die Historizität der Konventionen innerhalb des Mediums Film ein (von der »Akzentuierung der abbildgenauen, vorurteilsfreien Mechanik des Filmapparats« bis hin zu unterschiedlichen Formen der »Proklamation der *asketischen Transparenz des Vermittlers*« (Wortmann 2003, 215 f.), sondern auch auf die intermedialen Referenzpunkte: »Authentizität im Film hat Geschichte, vor allem aber Vor- und Frühgeschichte, die sie erbt« (ebd., S. 215). Unterschiedliche Strömungen und Tendenzen arbeiten mit unterschiedlichen Authentizitätsansprüchen, die sich auch über die Abgrenzung zu anderen Formaten entwickeln, wie etwa die »Differenzierung von Reality-TV im Vergleich zum Dokumentarfilm« (Fritz 2014, S. 19).



Video 1: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter),  
Episode 1, 00:16:01



2012, 15) Authentizitätszuschreibungen anregen, die an »der Autorität des Urhebers festgemacht werden« (ebd., 12), demzufolge insbesondere vom kulturellen Wissen abhängig sind. Die meisten 14 Protagonist\*innen dürften den deutschen Zuschauer\*innen unbekannt sein. Bei Ernst Jünger und Käthe Kollwitz hingegen könnten Teile der Biografien dem einen oder der anderen bekannt sein.

### **Personenbezogene Wahrnehmung**

Bei einer »fernsehgerechte[n] Authentizität« (Wirtz 2008, 23) ist ebenso die »Wichtigkeit der Fiktionalisierung bei der populären Geschichtsdarstellung« (Korte 2015, 195) zu berücksichtigen. Allerdings, so hält Judith Königer in Bezug auf das Biopic fest, hat »ein einmal oder mehrmals gesetztes Fiktionalitätssignal [...] nicht die Verabschiedung einer Authentizitätsstrategie« (2015, 122) zur Folge. Statt jedoch von einem Alternieren zwischen Fiktionalitäts- und Authentizitätssignalen auszugehen, das eine »Konfusion über die Realitätseinschätzung« (Grimm 2002, 368) und Rezeptionsweise bewirken kann, halte ich bestimmte Signale, die in anderen Genres als Fiktionalitätssignale bezeichnet werden, innerhalb des Dokumentarischen für Authentizitätssignale, die einer

medialen Wirklichkeitskonstruktion zuarbeiten. So stellt etwa Lukas Werner heraus, dass auch Bewusstseinsdarstellungen als Authentizitätssignale aufgefasst werden können, da der illusorische Eindruck des »Miterlebens« und »Dabeiseins« im heutigen Authentizitätsverständnis eine große Rolle spielt. Die »Imitation figurenperspektivierter Wahrnehmung« (Werner 2012, 278), der »Eindruck einer internen Fokalisierung« (ebd., 279) trage insofern zur Authentizität bei, da sie das »Identifikationspotenzial des Zuschauers mit der Figur erhöh[e]« (ebd.).

Solch ein subjektiver Point-of-View findet sich in *I4* in einer Szene, in der die russische Kindersoldatin Marina Yurlova erstmalig die Erfahrung des Gaskriegs macht. Ihre Wahrnehmung wird über die Begrenzung der Gasmaske imitiert und Marina zur sprichwörtlichen Augenzeugin stilisiert (s. Video 2). Zusätzlich wird das subjektive Erleben über das Voice-Over perspektiviert: »Meine Maske schien eine Trennwand zwischen mir und der Außenwelt zu bilden« (Yurlova in *I4*, Episode 5, 00:11:37–00:11:41).

In einer weiteren Szene der vierten Episode erinnert sich Käthe Kollwitz an den Abschied von ihrem Sohn, der in der ersten Episode gezeigt wurde. Dies wird als verblasste Erinnerung in einer Rückblende dargestellt und stärkt ebenso den einführenden Rezeptionsmodus.

### **Sinneswahrnehmungszeugen und die Unmittelbarkeit des Erlebens**

Authentizität ergibt sich nach Beate Schlanstein u. a. auch über eine »Möglichkeit zum sinnlichen ›Nachvollzug‹« (2008, 222). Die Figuren erfassen demnach als Sinneswahrnehmungszeugen wahrnehmbare Phänomene. Die an der Ostfront in Schneidemühl lebende Elfriede Kuhr beschreibt hier etwa das haptische Gefühl der entfernten Schlacht: »Wenn man ganz still ist und aufpasst, fühlt man den Erdboden leise zittern« (Kuhr in *I4*, Episode 1, 00:31:50–00:31:54). Die Nahaufnahme der auf dem Boden liegenden Elfriede verstärkt den Eindruck einer direkten Beobachtung (s. Abb. 3). Die Deskription der Wahrnehmung trägt damit zum Effekt des unmittelbaren Erlebnisses bei.

### **Sympathielenkung über Emanzipationsgeschichten**

Hinsichtlich der Figurenentwicklung betont der Regisseur Jan Peter in einem Interview, wie wichtig es für ihn gewesen sei, »dass die Figuren wie in einem richtigen Film verändert aus dem Krieg hervorgehen« (Priesching 2014). Besonders deutlich wird dies über die Emanzipationsgeschichten der Frauenfiguren. Zu Beginn der siebten Episode zieht die Britin Gabrielle West die Uniform der neuen weiblichen Polizeitruppe stolz an und kontrolliert von nun an als Poli-





Video 2: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, 00:11:20



Abb. 3: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, 00:31:43



zistin die Arbeiterinnen in einer Munitionsfabrik. Hier erkennt sie bereits die fehlende Vorbereitung der Polizistinnen für die bevorstehenden Aufgaben und die schlechten Arbeitsbedingungen für die Munitionsarbeiterinnen, auf die sie ihren Vorgesetzten hinweist. Es kommt zum Streik, und die Kolleginnen sowie ihr Vorgesetzter fliehen panisch vor den Arbeiterinnen. Daraufhin quittiert Gabrielle den Dienst und wirft zum Zeichen die Polizeimütze von sich, streift also am Ende der Episode die Uniform wieder ab und vollzieht eine zweite Emanzipation.

Die Jugendliche Elfriede Kuhr spielt in der vierten Episode mit einem selbstgebastelten Flugzeug und ist enttäuscht darüber, ein Mädchen zu sein: »Ich ärgere mich sehr, weil ich kein Mann bin. Was nützt es, ein Kind zu sein, wenn Krieg ist? Man muss Soldat sein. Ich wäre ein guter Soldat« (Kuhr in 14, Episode 4, 00:10:50–00:11:02). In der letzten Episode sitzt Elfriede geknickt im Klassenraum, der gealterte, sich nun auf einen Krückstock stützende Lehrer spricht noch mit der gleichen Emphase wie zu Beginn vom Krieg. Daraufhin schmeißt Elfriede dem Lehrer die Schultasche vor die Füße und geht aus der Klasse: »Jetzt bin ich frei. Nie mehr werde ich in die Kaiserin Auguste Viktoria Schule von Schneidemühl gehen. Vielleicht bin ich von jetzt an erwachsen.« (Kuhr in 14, Episode 8, 00:31:35–00:31:42) Der Stellvertreter der Staatsdoktrin schaut ihr daraufhin verdutzt hinterher.

Das eindrücklichste Beispiel einer Frau bzw. eines Mädchens, die/das sich in einer patriarchalen Welt behaupten muss, liefert in 14 Marina Yurlova, die als Kindersoldatin in den Krieg zieht. Diese Normabweichung (Kind – Soldat) wird jedoch nie problematisiert, sondern Marina setzt stattdessen als Überlebende eine neue Norm: die der im Krieg kämpfenden Frau. Die Frauen erweisen sich auch in den im Gegensatz zu den Männern niederen Positionen als die kreativeren Problemlöser\*innen. Sarah Macnaughtan, die als Krankenschwester in einem Lazarett ankommt, ist zunächst mit einem Arzt konfrontiert, der ihr bestürzt von Giftgas-Angriffen berichtet und dann gesteht, dass er nicht wisse, was nun zu tun sei. Sarah verteilt daraufhin Whiskey an die Verwundeten, woraufhin diese einschlafen. Nachdem jedoch die deutschen Truppen näherrücken, lässt das männliche ärztliche Personal die Krankenschwestern mit den Verwundeten alleine, und Sarah trägt mit ihren Kolleginnen die verletzten Soldaten in den Keller. Neben der Sympathienlenkung dienen die Emanzipationsgeschichten aber vor allem der Inszenierung der »Menschen von damals als unsere Zeitgenossen« (Rother 2014). Als progressive, moralische und ethische Leitfiguren stehen sie nicht repräsentativ für eine Personengruppe, sondern dienen dem heutigen Emanzipationsverständnis als Projektionsfläche.

### Originalsprache, Emotionalität der Stimmen und Komplizenschaft

Der Verzicht auf Synchronisation wurde in den Rezensionen außerordentlich positiv besprochen. So ist die deutsche Übersetzung mal als Untertitel lesbar, mal durch einen Off-Sprecher hörbar, wobei allerdings die Originalsprache im Hintergrund noch zu vernehmen ist. Zum einen sind für die deutsche Fernseh-Primetime Untertitel etwas sehr Ungewöhnliches, zum anderen reagiert die Konvention damit auf die Vielsprachigkeit heutiger multilingualer Einwanderungsgesellschaften. Die Synchronisation gerät also in Gefahr, als »unauthentisch« aufgenommen zu werden. Des Weiteren wird mit der Originalsprache auch eine Emotionalität der Stimme verbunden, die »zur Herstellung einer authentischen Atmosphäre« (Fischer 2008, 43) beitrage: »Da ihre Stimmen vielfach synchronisiert sind, fehlt ihren Berichten oft jene einnehmende Emotionalität« (ebd., 70).

Die Tagebuchtexte sind in *14* stimmlich über das Figuren-Voice-Over präsent. Im gesprochenen Tagebuchtext ist der Autor/ die Autorin zugleich auch Ich-Erzähler\*in des Textes, was nach Klein und Martínez zur Folge hat, dass diese Sätze vom Zuschauenden als »wahrheitsheischende Behauptungen des Autors« (Klein/Martínez 2009, 2) verstanden werden und den »Geltungsanspruch« besitzen, »reale Sachverhalte darzustellen« (ebd.). Neben dieser klassischen autobiografischen Autorisierung ist für die Tagebuchtexte in *14* bedeutsam, dass sie gesprochen werden und somit das Voice-Over den Charakter einer inneren Stimme bzw. einer Schreibstimme erhält. Die Figur führt gewissermaßen ein Selbstgespräch, an dem der/die Zuschauer\*in Anteil hat; die Figuren haben »eine Interiorität, an der die Zuschauer teilhaben können« (Korte 2015, 193).

Das leise Sprechen und auch häufiges Flüstern bestärken dabei den Eindruck der Nahbarkeit. Meist gibt das Figuren-Voice-Over zudem eine Vorausschau auf die folgende Figurenrede: Es gibt vor, wie der/die Zuschauer\*in die Szene einordnen soll, und fungiert damit als subjektivierende Erzählstruktur. Die Herstellung von Komplizenschaft mit dem/der Zuschauer\*in verläuft außerdem über das Mittel der Direktadressierung. Die Protagonist\*innen blicken und sprechen in den Szenen immer wieder kurz direkt in die Kamera. Über das Durchbrechen der »vierten Wand« werden die Zuschauer\*innen fortwährend wie Vertraute oder Eingeweihte angesprochen.

Mattias Frey gebraucht im Zusammenhang seiner Untersuchung von Geschichtsfilm den Begriff des »Authentizitätsgefühls« (Frey 2018, 126). Dieses definiert er als »Empfindung einer medial vermittelten, vermeintlich erfolgreichen Historizität« (ebd.) und kann auch als »eine gefühlte, verkörperte Geschichtlichkeit, die erfolgreiche Bestätigung einer subjektiven Vorstellung der

historischen Realität« (Pauleit u.a. 2018, 15) verstanden werden. Wenn wir davon ausgehen, dass heute »eine Geschichtsdarstellung im Fernsehen ohne starke Emotionalität kaum noch vorstellbar« ist (Schlanstein 2008, 219), oder annehmen, dass sich das Interesse der Fernsehzuschauer\*innen am Ersten Weltkrieg bloß daran entzündet, wie er sich »für ganz normale Menschen angefühlt« (Kellerhoff 2014) habe, oder aber vermuten, dass nicht nur das Reality-TV-Publikum, sondern auch das Fernsehgeschichtspublikum Authentizität auf einer »scale of emotional realism« (Biressi/Nunn 2005, 5) bemisst, dann ist eine solch affektive Annäherung an die Vergangenheit in einem ersten Schritt anhand personalisierender Authentizitätsstrategien und der Darstellung individueller Erlebnisse zu untersuchen. In einem zweiten Schritt muss hingegen beachtet werden, inwiefern ein »an Emotionen [...] gebundenes Geschichtsbedürfnis« (Saupe 2015) nicht auch depersonalisierende Authentisierungsstrategien implizieren kann.

## Depersonalisierung

### Kommentar, Orts- und Zeitangaben

Neben dem Figuren-Voice-Over, der Direktadressierung und der Figurenrede in den Spielszenen verbindet ein Kommentar die weiteren Kompositionselemente sprachlich miteinander. Hinsichtlich der sprachlich autorisierenden Instanzen im Text haben wir es also mit mehreren Ebenen der Mittelbarkeit zu tun, da neben den Ich-Erzählungen über den Kommentar ein auktorialer Erzähler hinzutritt. Der dokumentarische Kommentar erhält seine Autorität auch aus der Eigenschaft, eine körperlose Stimme zu sein. Denn die Stimme ist auf keine raumzeitlichen Beschränkungen eines Körpers zurückführbar und kann damit auch als Wissensverkörperung aufgefasst werden. Der körperlose Sprecher (auch hier ist der Kommentar wieder einmal von einem männlichen Sprecher gesprochen) verbindet sich in diesem traditionellen Gattungssinne demnach mit dem Versprechen auf Objektivität.

Allerdings ist aufgrund der Wertschätzung der Ich-Erzählungen in den Rezensionen davon auszugehen, dass eine ausschließliche Voice-of-God-Narration wohl als eher unzeitgemäß betrachtet worden wäre, da der auktoriale Erzählerkommentar an Deutungshoheit verloren hat. Den Kommentar hingegen als Mittel zu nutzen, das die verschiedenen Elemente in verbindender Funktion zusammenhält, wird akzeptiert. Zudem nimmt der einleitende Erzählerkommentar zu Beginn jeder Episode eine personale Erzählsituation ein, um in einer Art

Prolog die Thematik der jeweiligen Episode und damit auch die Handlung historisch zu verorten: »Wir konnten vom Atlantik bis an den Bosphorus reisen in wenigen Tagen. Die Eisenbahn verband die entlegensten Winkel Europas. Wir hatten die Ferne abgeschafft. Alles schien möglich. Wir mussten es uns nur fest genug wünschen. Wie Kinder erfreuten wir uns am Rausch der Geschwindigkeit, mit dem uns die neue Technik beschenkte. Die Zukunft war zum Greifen nah. Sie schien uns hell und schwerelos. Wie unsicher der Boden war, auf dem wir uns bewegten, ahnten wir nicht. Bis zum Sommer 1914« (14, Episode 1, 00:00:13–00:00:54).

Zeit- und Ortsangaben stellen ein dokumentarisches Stilmittel dar, belegen aber auch die Glaubwürdigkeit der Vermittlungsinstanz und dienen den Zuschauer\*innen zur räumlichen und zeitlichen Orientierung. Ortsangaben finden sich in geschichtsdokumentarischen Formaten traditionellerweise stets auf Karten, so auch in der Serie 14. Aber auch über das Element der Steckbriefe finden sich diese Angaben versteckt auf zeitgenössischen Postkarten oder explizit farbig hervorgehoben (s. Abb. 4). Mit diesen Angaben belegbarer Fakten stärkt der Text die Referenz auf eine geteilte »Welt«.



Abb. 4: 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, TC: 00:28:03

### Repräsentationsauthentizität

Die Sendung *Von falschen Freunden, echten Feinden und wahren Ereignissen. Eine Lange Nacht über Geschichte im Film* des Deutschlandradios fällt über die Figurenzeichnung der Serie *Weissensee* folgendes Urteil: »Es ist die Authentizität der Figuren, die diese Serie so einmalig macht. Der Zuschauer wird in die Gefühlswelt eines Stasigenerals genauso eingeführt wie in die Kreise der Dissidenten« (Luerweg/Oelze 2016, 29). Im geschichtsdidaktischen Zusammenhang wird dies von Hans-Jürgen Pandel mit dem Begriff der »Repräsentationsauthentizität« (1993, 103) bezeichnet, welche »Schicksale repräsentiert, die häufig vorgekommen sind« (ebd., 98). Der Fokus liegt dabei auf Allgemeingültigkeit und Plausibilität, weswegen Pandel der Repräsentationsauthentizität einen hohen Wert beimisst: »Vor allem aber ist Repräsentationsauthentizität wichtig, damit nicht historische Proportionen verzerrt werden« (ebd., 104).

Die Figuren werden also durch ihre Verallgemeinerbarkeit »authentisch«. Sie dienen als Gruppenstellvertreter. Bereits der Titel der Serie deutet dies an: »um stellvertretend für die vielen Schicksale 14 herauszugreifen« (Strobel 2014). Peter Kollwitz etwa, der Sohn von Käthe Kollwitz, steht beispielhaft für die jungen Kriegsfreiwilligen. Sogar noch nach seinem Tod dient er als Stellvertreter in der Trauerarbeit der Mutter als Skulptur, die Käthe Kollwitz als zukünftiges Denkmal plant: »Mein Junge, ich will dich ehren mit einem Denkmal. Den Tod von euch ganz jungen Kriegsfreiwilligen will ich in deiner Gestalt verkörpert sehen. In Eisen oder Bronze soll das gegossen werden und Jahrhunderte stehen. Jahrhunderte.« (Kollwitz in 14, Episode 4, 00:09:41–00:09:56)

### Folgerichtige Reihenfolge und Harmonisierung des Materials

Schauen wir uns die Reihenfolge der Elemente in der Serie 14 an, folgt das politische Ereignis stets auf das private Erleben. Die subjektive Dimension wird somit in dienender Funktion gebraucht. Es geht nicht um einen individuellen Entscheidungsprozess, sondern um die Menge an ähnlichen (oder exemplarischen) Handlungen, was wiederum das Individuum austauschbar macht und die Einzelerfahrung als exemplarisch kennzeichnet. Zeigt die Spielszene, wie sich Peter Kollwitz der Armee anschließen möchte, zeugen die Archivbilder daraufhin von allgemeiner Kriegsbegeisterung. Darauf folgend versuchen Käthe Kollwitz und ihr Mann, ihren Sohn in der Spielszene nun von dem freiwilligen Dienst abzuhalten, woraufhin die Archivbilder wieder vermeintliche Kriegsfreiwillige zeigen. Und letztlich schließt sich auch Peter der Armee an, und wir sehen abfahrende Züge über die Archivbilder.

Dies benennt Barricelli in seiner Analyse historischen Erzählens mit dem Begriff der »Fiktion der *Folgerichtigkeit*«: »Es hat den Anschein, als *musste* alles, was erzählt wird, so kommen, wie es dann kam« (2011, 71). Auf der Sequenz-Ebene schafft dies zudem eine semantische Kohärenz zwischen den verschiedenen Elementen (Spielszenen, Steckbriefe, Archivmaterial etc.). Privates Erleben und politisches Ereignis beglaubigen sich also gegenseitig (»*complementary authenticities*« (Jones 2017, 135)). Häufig werden Spielszenen und Archivszenen auch über einen Match Cut verbunden, wodurch die Archivbilder nicht bloß als Klammermaterial fungieren, sondern Teil der Diegese, Bestandteil einer Story werden. Waitz erkennt darin ein paradoxes Verhältnis: »Zum einen werden Archivbilder bewusst in ihrer Differenz ausgestellt [...]. Gleichzeitig wird das *found footage* mittels des Prinzips der Kontinuitätsmontage zugunsten eines Illusionseindrucks so integriert, dass seine Andersartigkeit, seine Fremdheit und Widerständigkeit aufgelöst werden.« (Waitz 2008)

Diese Harmonisierung des Materials (vgl. Wirtz 2008, 20) wird von der Kritik lobend erwähnt: »historisches Foto- und Filmmaterial fügt sich ohne Bruch in die Spielszenen« (Hanselmann 2014). Das enge Verweben von »graphisch effektiv zusammengesetzten Bausteine[n]« (ebd.) schafft die gewünschte Kontinuität. Daher verweist auch der Verleih darauf: »Archivmaterial, Animationen und Spielszenen wurden dabei so aufeinander abgestimmt, dass sie präzise ineinandergreifen und aneinander anschließen« (14 DVD Klappentext). Steinle hält für die deutschen Dokudramen fest, dass hier Prozesse der Bildmigration charakteristisch sind. Er erkennt in den Dokudramen die Tendenz, »die verschiedenen Bildsorten nahtlos in einen selbstreferentiell-autolegitimatorischen Zirkel zu verschweißen und in eine geschlossene Erzählung zu überführen« (Steinle 2009, 150).

### Übereinstimmungen, Beglaubigung durch Wiederholung und die Konstruktion einer europäischen Identität

Eine Form der gegenseitigen Beglaubigung liegt auch bei starken Text-Bild-Bestätigungen (Deiktika) vor: »Die Sprache benennt den Inhalt der Bilder und Bilder zeigen den Inhalt der Sprache. Dieses gegenseitige Benennen und Zeigen verbindet zwei Welten miteinander, die vom Bild wiedergegebene Welt der physikalischen Dinge und die in der Sprache enthaltene Welt der Institutionen und sozialen Regeln« (Renner 2002, 393). Solch eine Übereinstimmung liegt in folgendem Beispiel vor: »Der Zeppelin schwebte hoch oben wie ein kleines Würstchen am Himmel« (West in 14, Episode 5, 00:43:01–00:43:06).

Ein bisher noch nicht angesprochenes Element in der TV-Serie 14 stellt der sogenannte Chor dar: Voice-Over, das mit Archivmaterial unterlegt wird (s. Abb. 3).

Hierzu werden von verschiedenen Stimmen meist Briefe oder andere Dokumente in Originalsprache eingesprochen und die Szenen unter einem gemeinsamen Thema montiert. Der Zuschauer hat nun die Aufgabe, aus der Folge der Einstellungen die thematische Kategorie zu gewinnen, die als Klammer die jeweilige Bildfolge umfasst, wie im Folgenden das Thema des Abschieds aus der ersten Episode:

»Der Abschied von meinem Schatz war gefasst. Nur als der Zug sich in Bewegung setzte, griff ich noch einmal in jäher Angst nach ihm. Ließ ich doch alles, was mir das Leben lebenswert machte, in dieser schweren Stunde zurück.« Ella Hoffmann, Österreich.

»Meine angespannten Nerven versagten. Mir schien, dass ich meine Familie nie wiedersehen würde und Tränen stiegen mir in die Augen.« Stevan Idjidovic, Serbien.

»Abrücken an die Front. Ein trauriger Tag. Ich bitte meine Frau, nicht mit zum Bahnhof zu kommen. Es würde jeden verbliebenen Mut beseitigen.« Louis Barthas, Frankreich.

»Ich küsse Nuria zum letzten Mal. Keine Tränen, hab ich ihr versprochen. Die Kameraden singen, doch ich kann nicht aufhören zu weinen.« Wassili Michnin, Russland. (14, Episode 1, 00:24:08–00:25–24)

Auf narrativer Ebene wird dabei mit repetitiver Frequenz gearbeitet. Die Beglaubigung erfolgt hier also auch über die Redundanz. Bereits an dieser Auswahl wird außerdem die anthropologische Funktion der paradigmatischen Rekurrenz deutlich. Das Abschiednehmen wird inszeniert als menschliche Grundkonstante, das kulturelle und nationale Grenzen transzendiert. Die Rahmung der Aussagen bietet einen Konsens an. Die Vielzahl der Stimmen oder ihr Nebeneinander führt also keinesfalls automatisch zur Vielstimmigkeit, sondern kann über eine Inszenierung von Universalaussagen stattdessen Uniformität begünstigen, das ist die »Unifizierung der Sequenz als Kette von Exempla des gleichen Paradigmas« (Wulff 2011). Die Szenen werden als typische Beispiele für eine bestimmte Realität angesehen. Die Geschichten stehen dabei gleichwertig nebeneinander, und Ella, Stevan, Louis und Wassili formen eine »Collective I-Formation« (Smith/Watson 2012). Sie transportieren die scheinbar kollektive Erfahrung des Abschieds und drücken somit einen »kollektiven Aggregatzustand« (Königer 2015, 95) aus.

Bereits der Verleih bewirbt die Serie mit dem Einzeiler: »Vierzehn Schicksale – Eine bewegende Geschichte« (14 DVD Klappentext). Dass der Gleichklang der Stimmen als Authentizitätseffekt wirken kann, basiert auf der Annahme, dass mit dem Krieg überall auf der Welt die gleichen Emotionen hervorgerufen würden: »Und waren nicht die Hoffnungen und Wünsche, Ängste und Sorgen





Abb. 5: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 5, TC: 00:43:00; 00:43:04, 00:43:09



Video 3: 14 – *Tagebücher des Ersten Weltkriegs* (D/F/CA 2014, Jan Peter), Episode 1, 00:25:02



der Soldaten und ihrer Familie gleich – egal auf welcher Seite der Grenzbalken?« (Strobel 2014). Die Einschränkung der Spezifität bzw. die Nivellierung unterschiedlicher psychischer Dispositionen von Individuen wird dabei nicht negativ besprochen, sondern eine Verdichtung zur »Stimmungslage« (Schwartz 2014) positiv hervorgehoben: »Jede der Szenen findet eine Parallele im Feindesland. Die Menschen dort empfinden ja kaum anders« (Jäger 2014). Bereits der Trailer zu *I4* fokussiert über Schrifteinblendungen auf Zustände der emotionalen oder psychischen Verfassung: Idealismus, Mut, Angst, Verzweiflung, Liebe. Auch der Regisseur Jan Peter spricht in einem Interview darüber, dass er Geschichte »über die Emotionen derer, die sie erleben« (Binnering 2014) erzähle.

Zudem tragen die acht Episoden nominale Titel (Der Abgrund, Der Angriff, Die Verwundung, Die Sehnsucht, Die Vernichtung, Die Heimat, Der Aufstand, Die Entscheidung), worüber eine Gleichsetzung bereits auf einem abstrakt semantischen Niveau stattfindet. Auf allen Ebenen finden sich hier Entsprechungen oder gar Spiegelungen, wobei insbesondere der Angstzustand als Grundkonstante für eine Nachvollziehbarkeit instrumentalisiert wird, um die Geschichten »ins Heute« (Hanselmann 2014) herüber zu holen. Hinsichtlich emotionaler Konzepte ist dieser ahistorische Zusammenbruch von Zeitlichkeit als Authentisierungsstrategie demzufolge anerkannt, wenn nicht sogar erwünscht: »und was am Ende [...] bleibt, ist schlicht: [...] Menschlichkeit. Es gibt sie auf allen Seiten« (Jäger 2014). Der Humanitäts-Rhetorik liegen jedoch heutige Wert- und Normvorstellungen zugrunde.

Die Serie erhielt 2014 den Sonderpreis der Jury des 31. Robert Geisendörfer Preises für Hörfunk- und Fernsehproduktionen der Evangelischen Kirche in Deutschland. Die Jury begründete dies damit, dass die Serie versinnbildliche »wie in jedem Krieg [...] vor allem Menschen gemeinsam leiden und sterben« (Splitt 2014), und bezeichnet *I4* als einen »universelle[n] Antikriegsfilm« (ebd.). Teil dieser Einschätzung ist eine viktimistische Geschichtskonstruktion (vgl. Sabrow/Saupe 2016, 25), die das Leiden aller betont und Unrechtserfahrungen ethisch und moralisch autorisiert. Der moralischen Herausforderung existenzieller Extremsituationen und ihrem Authentizitätsanspruch (vgl. Weixler 2012, 27) begegnet man hier mit dem Etikett der »Mentalitätsgeschichte«, genauer der »europäischen Mentalitätsgeschichte«. Dabei verwendet die Serie keineswegs mentalitätsgeschichtliche Deutungsmuster, sondern konstruiert über die Authentizitätsstrategien eine europäische Identität. Die folgende Schlussfolgerung von Barbara Korte, Sylvia Paletschek und Wolfgang Hochbruck aus einem Sammelband zum Ersten Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur trifft meines Erachtens ebenso auf die Serie *I4* zu:

»In der gegenwärtigen Erinnerung an den Ersten Weltkrieg zeigt sich jedenfalls als wichtige Neuerung die Tendenz, diesen Krieg [...] zu einem Gedächtnisort in einem zusammenwachsenden, pazifistisch orientierten Europa werden zu lassen. Damit rücken auch die nationale Grenzen transzendierenden Kriegserfahrungen von Männern wie Frauen, an der Front wie in der Heimat, das erlittene Leid, aber auch Kriegskritik, Pazifismus und eine Annäherung an die einfachen Soldaten stärker in den Mittelpunkt. Dem Ersten Weltkrieg wird eine Qualität zugeschrieben, die ihn als eine Gemeinsamkeit des »Alten Europas« ausweist, als einen Erinnerungsort, an dem sich die Nationen mittlerweile jenseits von Schuldfragen in gemeinsamem Leid und Trauern begegnen können« (Korte u. a. 2008, 11).

An diesem Erinnerungsort verhandelt die Serie 14 Gegenwart und inszeniert sich als »gemeinsame Sicht der beteiligten Nationen auf die ›Urkatastrophe‹ des 20. Jahrhunderts« (Hanselmann 2014).

## Fazit

Ob Authentizitätssignale, -strategien, -zuschreibungen oder -effekte, sie alle referieren stets auf zeitgenössische Realitätskonzeptionen (Decker/Krah 2011, 21). Wenn also in Bezug auf die Serie 14 von »multiperspektivischer Geschichtskonstruktion« gesprochen wird, davon, dass »private Notizen von Menschen aus ganz Europa als Steine eines Mosaiks der Kriegsjahre« (Pilarczyk 2014) dienen oder jede Figur »eins der vielen Rädchen, aus denen der Lauf der Geschichte besteht« (Strobel 2014), darstellt, dann liegt diesen Auffassungen ein Verständnis zugrunde, das Geschichte als Netzwerk einzelner Lebensgeschichten, als »Kaleidoskop von Einzelschicksalen« (Binner 2014) begreift. Die Metapher vom Kaleidoskop verweist als Zeichen modernistischer Ästhetik sowohl auf Zersplitterung als auch auf Ganzheit. Dieses Prinzip der Verknüpfung ohne Leerstellen und das Ineinandergreifen eines vermeintlichen Tableaus wurde im Zuge der Analyse herausgearbeitet. Die Serie erweckt so den Eindruck einer bruchlosen Vielseitigkeit und beispielhafter Individualität.

Weiterhin wäre nach der Instrumentalisierung von collagehaften Erzählstrukturen wie dem anekdotenhaften Erzählen in 14 zu fragen, und auch die funktionale Implementierung von Fragmenten über die Ästhetik in den Animationen spielt hierbei eine Rolle. All die zahlreichen Authentisierungsakte legitimieren also die mediale Wirklichkeitskonstruktion, worüber das Weltmodell Anspruch auf ein »richtiges« Verständnis von Wirklichkeit erhebt. Die derzeitigen Vorstel-

lungen »authentischer« Geschichtsdarstellung im dokudramatischen Bereich implizieren sowohl personalisierende als auch depersonalisierende Strategien. Dabei sind die unter den Kategorisierungen zusammengefassten Merkmale, die im Zusammenhang mit der Serie *14* als »authentisch« verhandelt werden, nicht disjunkt, sondern konturieren die Authentizität über wechselseitige Verweisstrukturen. Bereits Sybille Krämer hat in einem Aufsatz über Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung auf diese Reziprozität hingewiesen (Krämer 2012). Da Authentizität nicht über einen Parameter garantiert werden kann, sondern als Verhältnis von Faktoren und in der Synthese des Ensembles im Text zu untersuchen ist, ist im Zuge dieser Analyse eine (nicht abgeschlossene) Liste von Merkmalen entstanden, die die Zuschreibung des Prädikats »authentisch« anregen.

Hervorzuheben ist dabei allerdings die Ausrichtung auf den intendierten Effekt der Einfühlung für ein besseres »Verständnis« der historischen Zusammenhänge. Der epistemologische Anspruch von Emotionen als Wahrnehmungsprozessen wird nicht hinterfragt, sondern diese werden im geschichtsdokumentarischen Kontext in der Wissensordnung hierarchisch als Spitze behauptet. »Authentizitätspolitiken« (Sabrow/Saupe 2016, 24) lassen sich insbesondere an der kulturellen Sinnkonstruktion einer europäischen Identität ablesen. Anhand des Beispiels der Serie *14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs* konnte demnach gezeigt werden, wie sich Authentizität im geschichtsdokumentarischen Kontext in jüngerer Zeit konturiert und wie Authentizität als medienwissenschaftliche Analysekategorie produktiv werden kann.

## Filmografie

*14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs*, Jan Peter, 8 Folgen, D/CA/F 2014.

## Literatur

- Amrein, Ursula: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*, Zürich 2009, 9–24.
- Barricelli, Michele: *Historisches Erzählen: Was es ist, soll und kann*, in: Olaf Hartung/Ivo Steininger/Thorsten Fuchs (Hg.): *Lernen und Erzählen interdisziplinär*, Wiesbaden 2011, 61–82.

- Binninger, Susanne: 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs (29.3.2014), in: Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm, [https://agdok.de/de\\_DE/14-tagebuecher-des-ersten-weltkrieges](https://agdok.de/de_DE/14-tagebuecher-des-ersten-weltkrieges) [10.08.2021].
- Biessi, Anita/Heather Nunn: Reality TV. Realism and Revelation, London 2005.
- Borstnar, Nils/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz 2008.
- Decker, Jan-Oliver/Hans Krah: Mediensemiotik und Medienwandel, in: Institut für Interdisziplinäre Medienforschung (Hg.): Medien und Wandel, Berlin 2011, 63–90.
- Ebbrecht, Tobias/Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive, in: MEDIENwissenschaft 3 (2008), 250–255.
- Enli, Gunn: Mediated Authenticity. How the Media Constructs Reality, New York 2015.
- Fischer, Thomas: Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 33–50.
- Frey, Mattias: Authentizitätsgefühl. Sprache und Dialekt im Geschichtsfilm, in: Winfried Pauleit/Rasmus Greiner/Mattias Frey (Hg.): Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, Berlin 2018, 126–184.
- Friederichs, Hauke: »14«-Weltkriegsserie: 14 mal Krieg, in: Die Zeit, 20.04.2014, <https://www.zeit.de/kultur/film/2014-04/14-erster-weltkrieg-doku-serie> [10.08.2021].
- Fritz, Elisabeth: Authentizität, Partizipation, Spektakel. Mediale Experimente mit »echten« Menschen in der zeitgenössischen Kunst, Köln u. a. 2014.
- Funk, Wolfgang/Florian Groß/Irmtraud Huber: Exploring the Empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity, in: dies. (Hg.): The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real, Bielefeld 2012, 9–21.
- Funk, Wolfgang/Lucia Krämer: Vorwort: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, in: dies. (Hg.): Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, Bielefeld 2011, 7–23.
- Grimm, Petra: Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction, in: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen, Kiel 2002, 361–382.

- Hanselmann, Ulla: Erster Weltkrieg Mit emotionaler Wucht in die Vergangenheit, in: Stuttgarter Zeitung, 29.4.2014, <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.erster-weltkrieg-mit-emotionaler-wucht-in-die-vergangenheit.ob50172b-d277-4b99-ade0-5af4523f3fab.html> [10.08.2021].
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Herz, Matthias: Das Privat-Fernsehen. Reality TV als Trägerkonzept medienvermittelter Privatheit im deutschen Fernsehen, Marburg 2016.
- Hieber, Jochen: Herz der Furie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.3.2010, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/fernsehen/im-fernsehen-der-krieg-herz-der-furie-1941453.html> [10.08.2021].
- Hißnauer, Christian: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen, Konstanz 2011.
- Huck, Christian: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Antonius Weixler (Hg.): Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, Berlin 2012, 239–264.
- Jäger, Lorenz: Weltkriegsgedenken auf ARTE. Jede Szene findet eine Parallele beim Feind, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.04.2014, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/weltkriegsgedenken-auf-arte-jede-szene-findet-eine-parallele-beim-feind-12914544.html> [10.08.2021].
- Jones, Sara: Mediated Immediacy. Constructing Authentic Testimony in Audio-Visual Media, in: Rethinking History 21/2 (2017), 135–153.
- Kalff, Sabine/Ulrike Vedder: Tagebuch und Diaristik seit 1900. Einleitung, in: Zeitschrift für Germanistik XXVI/2 (2016), 235–242.
- Kämper, Heidrun: Authentisch – Gebrauchsaspekte eines Leitworts, in: dies./Christopher Voigt-Goy (Hg.): Konzepte des Authentischen, Göttingen 2018, 13–28.
- Kellerhoff, Sven Felix: Was die ARD mit »1914« macht, ist ein Skandal, in: Welt, 27.5.2014, <https://www.welt.de/geschichte/article128464499/Was-die-ARD-mit-1914-macht-ist-ein-Skandal.html> [10.08.2021].
- Kirsten, Guido: Die Liebe zum Detail. Bazin und der Wirklichkeitseffekt im Film, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 18/1 (2009), 141–162.
- Klein, Christian/Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Berlin/Heidelberg 2009, 1–13.

- Knaller, Susanne: Authenticity as an Aesthetic Notion. Normative and Non-Normative Concepts in Modern and Contemporary Poetics, in: Wolfgang Funk/Florian Groß/Irmtraud Huber (Hg.): *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real*, Bielefeld 2012, 25–39.
- Knaller, Susanne: Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität, Heidelberg 2007.
- Knaller, Susanne: Original, Kopie, Fälschung. Authentizität als Paradoxie der Moderne, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*. Göttingen 2016, 44–61.
- Königer, Judith: Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs, Würzburg 2015.
- Korte, Barbara: Geschichte im Fernsehen zwischen Faktualität und Fiktionalität: Das Dokudrama als Hybridform historischer Darstellung, mit einer Fallstudie zu Simon Schamas *Rough Crossings*, in: Monika Fludernik/Nicole Falkenhayner/Julia Steiner (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Würzburg 2015, 181–198.
- Korte, Barbara/Sylvia Paletschek/Wolfgang Hochbruck: Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur. Einleitung, in: dies. (Hg.): *Der Erste Weltkrieg in der populären Erinnerungskultur*, Freiburg 2008, 7–24, online unter [http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/paletschek-popularen\\_erinnerungskultur.pdf](http://culturahistorica.org/wp-content/uploads/2020/02/paletschek-popularen_erinnerungskultur.pdf) [10.08.2021].
- Krah, Hans/Claus-Michael Ort: Vorwort, in: dies. (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*, Kiel 2002, 5–10.
- Krah, Hans: *Medienwirklichkeiten*, in: ders./Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*, Passau 2017, 399–420.
- Krämer, Sybille: Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012, 15–26.
- Link, Jürgen/Rolf Parr: Semiotik und Interdiskursanalyse, in: Klaus-Michael Bogdal (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Göttingen 2005, 108–133.
- Lipkin, Steven N./Derek Paget/Jane Roscoe: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons, in: Gary D. Rhodes/John Parris Springer (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson/London 2006, 11–26.

- Luerweg, Susanne/Sabine Oelze: Von falschen Freunden, echten Feinden und wahren Ereignissen. Eine Lange Nacht über Geschichte im Film, in: Deutschlandradio, 03.12.2016,  
<https://www.deutschlandfunk.de/eine-lange-nacht-ueber-geschichte-im-film-von-falschen-100.html> [10.08.2021].
- Medienvertrauen Forschungsprojekt: Forschungsergebnisse der Welle 2017 (15.02.2018), in: Langzeitstudie Medienvertrauen, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 15.02.2018,  
<https://medienvertrauen.uni-mainz.de/forschungsergebnisse/> [10.08.2021].
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre, in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998 [1984], 286–303.
- Pandel, Hans-Jürgen: Die Wahrheit der Fiktion. Der Holocaust im Comic und Jugendbuch, in: Bernd Jaspert (Hg.): Wahrheit und Geschichte. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit, Hofgeismar 1993, 72–108.
- Pauleit, Winfried/Rasmus Greiner/Matthias Frey: Einleitung, in: dies. (Hg.): Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl, Berlin 2018, 9–19.
- Pilarczyk, Hannah: Doku-Soap mit Ernst Jünger, in: Der Spiegel, 29.04.2014,  
<https://www.spiegel.de/kultur/tv/doku-projekt-14-tagebuecher-zum-ersten-weltkrieg-a-966496.html> [10.08.2021].
- Priesching, Doris: Jan Peter: »Einfach, aber mit großer Kraft«, in: Der Standard, 18.04.2014, <https://www.derstandard.at/story/1397521116226/einfach-aber-mit-grosser-kraft> [10.08.2021].
- Rehling, Andrea/Paulmann, Johannes: Historische Authentizität jenseits von »Original« und »Fälschung«. Ästhetische Wahrnehmung – gespeicherte Erfahrung – gegenwärtige Performanz, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 91–125.
- Renner, Karl Nikolaus: The Blair Witch Project – Der Mythos von der Realität und den Medien, in: Hans Krahl/Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen, Kiel 2002, 383–408.
- Rother, Hans-Jörg: Arte-Doku. Aus 14 Tagebüchern werden 14 Schicksale des Ersten Weltkriegs (2014), in: Tagesspiegel, 28.04.2014,  
<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/arte-doku-aus-14-tagebuechern-werden-14-schicksale-des-ersten-weltkriegs/9817648.html> [10.08.2021].

- Sabrow, Martin/Achim Saupe: Historische Authentizität. Zur Kartierung eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hg.): Historische Authentizität, Göttingen 2016, 7–28.
- Saupe, Achim: Authentizität. Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.08.2015, [https://docupedia.de/zg/Saupe\\_authentizitaet\\_v3\\_de\\_2015](https://docupedia.de/zg/Saupe_authentizitaet_v3_de_2015) [10.08.2021].
- Schlanstein, Beate: Echt wahr! Annäherungen an das Authentische, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, Konstanz 2008, 205–225.
- Schmidt, Nadine Jessica: Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten. Exemplarische Studien zu Christa Wolf, Ruth Klüger, Benjamin Wilkomirski und Günter Grass, Göttingen 2014.
- Schwartz, Claudia: Sag zum Abschied nicht Adieu, in: Neue Zürcher Zeitung, 29.04.2014, <https://www.nzz.ch/feuilleton/fernsehen/sag-zum-abschied-nicht-adieu-1.18292259> [10.08.2021].
- Smith, Sidonie/Julia Watson: Witness or False Witness: Metrics of Authenticity, Collective I-Formations, and the Ethic of Verification in First-Person Testimony, in: Biography. An Interdisciplinary Quarterly 35 (2012), 590–626.
- Spitt, Carsten: 31. Robert Geisendörfer Preis für Hörfunk- und Fernsehproduktionen, 04.09.2014, in: Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), [https://www.ekd.de/pm156\\_2014\\_robert\\_geisendoerfer\\_preis.htm](https://www.ekd.de/pm156_2014_robert_geisendoerfer_preis.htm) [10.08.2021].
- Steinle, Matthias: Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.): History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres, Bielefeld 2009, 147–165.
- Strobel, Beate: »14 – Tagebücher des 1. Weltkriegs«. 100 Jahre Erster Weltkrieg: Geschichten von Tapferkeit, Trauma und Tod, in: Focus, 02.05.2014, [https://www.focus.de/kultur/kino\\_tv/focus-fernsehclub/tagebuecher-des-ersten-weltkriegs-arte-tv-kolumne-tagebuecher-des-1-weltkriegs\\_id\\_3807630.html](https://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tagebuecher-des-ersten-weltkriegs-arte-tv-kolumne-tagebuecher-des-1-weltkriegs_id_3807630.html) [10.08.2021].
- Strub, Christian: Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität. Erster Versuch, in: Jan Berg/Hans-Otto Hügel/Hajo Kurzenberger (Hg.): Authentizität als Darstellung, Hildesheim 1997, 7–17.
- Trailer: 14 – Tagebücher des Ersten Weltkriegs (12.2.2014), in: Youtube [polyband], <https://www.youtube.com/watch?v=RN7ZEJa7Uow> [10.08.2021].



- Tieschky, Claudia: Dokudrama »14« auf Arte. Lehrstück gegen Krieg und Vernichtung, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.04.2014, <https://www.sueddeutsche.de/medien/dokudrama-14-auf-arte-lehrstueck-gegen-krieg-und-vernichtung-1.1945564> [10.08.2021].
- Tröhler, Margrit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 13/2 (2004), 149–169, online unter [https://www.montage-av.de/pdf/132\\_2004/13\\_2\\_Margrit\\_Troehler\\_Filmische\\_Authentizitaet.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/132_2004/13_2_Margrit_Troehler_Filmische_Authentizitaet.pdf) [10.08.2021].
- Waitz, Thomas: Geschehen/Geschichte. Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg, in: Harro Segeberg (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien*. Marburg: Schüren 2009, 211–222, online unter <https://phaidra.univie.ac.at/o:717630> [10.08.2021].
- Weixler, Antonius: Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: ders. (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, 1–34.
- Werner, Lukas: Authentic Life. Ein Paradigma des biographischen Films im Spannungsfeld von Hybridität, Relationalität und Narration, in: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin 2012, 265–290.
- Wirtz, Rainer: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV-History, in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, 9–32.
- Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln 2003.
- Wulff, Hans J.: Accoladen: Die Montage der Listen und seriellen Reihungen, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 20 (2011), Nr. 1, 45–60, [https://www.montage-av.de/pdf/201\\_2011/201\\_2011\\_Wulff\\_Montage-der-Listen-und-Reihungen.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/201_2011/201_2011_Wulff_Montage-der-Listen-und-Reihungen.pdf) [10.08.2021].

URL der Online-Ausgabe (Open Access): <https://zdbooks.de/echt-inszeniert-2021/miriam-frank-echtheit-und-emotion> [20.02.2022]

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