

Fake und Fakten

Zum Umgang mit Dokument und Fiktion in Film und Fernsehen

Werner C. Barg

Der Beitrag stellt verschiedene Ansätze und Methoden für das künstlerische Spiel mit Dokument und Fiktion in Film und Fernsehen vor. Er erläutert, warum Filme, in denen erfundene Erzählelemente mit historischen Fakten gemischt sind, immer wieder Anlass zu Kontroversen und Debatten geben.

Der Film *Jud Süß – Film ohne Gewissen* von Oskar Roehler löste während der diesjährigen Berlinale ein mächtiges Rauschen im Blättchenwald des Feuilletons aus. Hauptvorwurf der Kritiker: Der Film, in dem die Entstehungsgeschichte und Folgen des Nazi-Hetzfilms *Jud Süß* von Veit Harlan aus der Sicht seines Hauptdarstellers – des in jener Zeit höchst populären österreichischen Schauspielers Ferdinand Marian – nacherzählt wird, stilisiere Marian vom Mittäter nationalsozialistischer Propaganda zu einem Opfer des NS-Systems. Die Kritik richtet sich im Wesentlichen auf den „Kunstgriff“, den Oskar Roehler und der Drehbuchautor Klaus Richter in der fiktiven Erzählung ihres Films gegenüber der authentischen Biografie Marians vorgenommen haben: Sie behaupten, Marians Frau sei Halbjüdin, obwohl sie in Wirklichkeit Katholikin war. Dadurch können sie das Melodrama ihres Films und den Kernkonflikt ihres „Helden“ vertiefen, denn er ist in ihrer Erzählfiktion bei der Annahme der Rolle nicht nur zwischen Skrupel und Ehrgeiz hin- und hergerissen, sondern wird nun auch durch den jüdischen Hintergrund seiner Frau für die Nazis erpressbar. So verbreitern sie die Identifikationsflächen zur Figur Marian für den Zuschauer und verdichten – wie Drehbuchautor Richter während der Berlinale-Pressekonferenz ausführte – in der fiktionalen Zuspitzung des Schicksals ihrer Hauptfigur das wirkliche Schicksal vieler Künstler im Dritten Reich. Und Oskar Roehler fügte – indirekt auf seine Kritiker Bezug nehmend – hinzu, er habe einen Spielfilm, eine Fiktion und keine Dokumentation über Ferdinand Marian gemacht.

Doku-Fiktion – brüchig, hybrid, angreifbar

Die Debatte um Roehlers *Jud Süß – Film ohne Gewissen* offenbart aktuell wieder einmal ein grundlegendes Realismusproblem, das sich spätestens seit der Kontroverse um Orson Welles' vermeintliche Hearst-Biografie *Citizen Kane* (USA 1940) durch die Filmgeschichte zieht und das letztlich jeder Filmmacher genau durchdenken und für seine Erzählung lösen muss, wenn er sich einer dokumentarischen Vorlage (einer Biografie, einem historischen Ereignis) nähert. Die Biografie einer authentischen Person ist durch faktische Lebensstationen belegt; historische Ereignisse sind durch Quellen und oftmals auch Zeitzeugen nachvollziehbar. Autoren, Regisseure und Produzenten, die wirkliche Geschichten aus der Geschichte verfilmen wollen, müssen mit diesem dokumentarischen Material umgehen und sich entscheiden, wie sie die Fakten der Geschichte in die Fiktion ihrer Geschichte einfließen lassen. Diese künstlerische Entscheidung beginnt schon mit der Auswahl des historischen Ereignisses oder – im biografischen Film – mit der Wahl des Abschnitts oder der Abschnitte aus dem Leben der Person, die für eine Nacherzählung vielversprechend erscheint, denn es gibt ja kaum Biografien, die von der Geburt bis zum Tod so durchgehend spannend sind, dass sie sich für eine Erzählung anbieten. So entschied sich etwa der Regisseur Christopher Roth, für seinen Film *Baader* (D 2002) den Weg des RAF-Anführers in und durch den Terrorismus in den Jahren 1967 bis 1972 nachzuzeichnen. Er erzählt in seinem Film die Geschichte der RAF als die Geschichte von coolen bürgerlichen „Konsum“-Kids, den „Kindern



Jud Süß – Film ohne Gewissen

von Marx & Coca-Cola“, die im terroristischen Aktionismus den Geschmack von Freiheit und Abenteuer zu spüren glauben. Roth zeichnet Lebensstationen Baaders in einer überhöhten Ästhetik nach, deren Dramaturgie durch Genreanleihen beim Western, dem Film Noir und dem Gangsterfilm geprägt ist. Die RAF als Genrestück zu erzählen, bereitet den Zuschauer auf den ungewöhnlichen Schluss des *Baader*-Films vor, in dem Roth das Leben des RAF-Terroristen fiktional einfach um fünf Jahre verkürzt und ihn schon beim Polizeizugriff in der Frankfurter Garage 1972 sterben lässt, wo Andreas Baader doch in Wirklichkeit zusammen mit Holger Meins und Jan-Carl Raspe nach einem Schusswechsel mit den Ordnungskräften verhaftet wurde. *Baader*, der 2002 gleichfalls auf der Berlinale lief, erzeugte ebenfalls manche Irritation bei Publikum und Fachpresse, wurde aber durchgängig als Neuanfang akzeptiert, sich mit den Mitteln des Genrekinos aus eindeutigen und klaren Deutungsmonopolen von historischen Personen und authentischen Ereignissen zu befreien. Am Schluss von *Baader* wird etwas Dokumentarisches zu einer reinen Fiktion. Doku-Fiktion entsteht.

Die heftigen Reaktionen auf Oskar Roehlers Doku-Fiktion rühren nun möglicherweise daher, dass die fiktionalen Signale seiner Erzählung – die ästhetische Überhöhung, die Roehler etwa durch die karikaturhafte übersteigerte Inszenierung der Goebbels-Figur und durch formalästhetische Verfremdungseffekte, etwa durch farbentsättigte Bilder, vornimmt – gegenüber der dokumentarischen Substanz der Geschichte nicht stark genug sind, sodass der Zuschauer in eine Rezeptionshaltung versetzt werden könnte, die suggeriert, *Jud Süß – Film ohne Gewissen* erzähle in der Form eines Spielfilms die „wahre“ Geschichte von Ferdinand Marian und *Jud Süß* nach. Die Erkenntnis, dass dem nicht so ist, scheidet nun die Geister und nährt für manche Kritiker sogar den Verdacht, der Film sei „eine der Entlastungsfiktionen, die uns den Umgang mit dem Nationalsozialismus versüßen“ (Nord 2010) – ein Verdacht der Filmkritik, mit dem sich seinerzeit auch schon Rainer Werner Fassbinder mehrmals, u. a. bei seinem Film *Lili Marleen* (D 1981), konfrontiert sah und der bezogen auf Fassbinder ebenso abwegig war, wie er es heute bei Roehler ist, wenn man sich dessen Film(e) einmal genauer anschaut. Beide, Roehler und Fassbinder, verbindet die Liebe zum großen Melodram, die ihnen im ästhetischen Zweifelsfall wichtiger ist als die historische Faktizität. Das hat Roehlers Film im Prinzip mit Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds* (UK/D/F/1 2009) gemeinsam. Doch der hat es indes leichter, folgt er doch dem Credo des symbolistischen französischen Dichters Henri de Régnier: „Man erzählt wahrheitsgemäß nur, was sich nie begeben hat.“ Tarantinos Film ist reine Erzählfiktion vor historischem Hintergrund, vollgestopft mit Genrezitaten und comichaften Übersteigerungen, die

lustvoll die Klischees des Nazischergen in US-amerikanischen B- und C-Movies persiflieren. Natürlich kommen in *Inglourious Basterds* auch historische Personen wie Joseph Goebbels und Adolf Hitler vor. Aber so, wie Tarantino sie zeigt, hat es sie nie gegeben, und sie waren auch nie in einem Pariser Kino, um dort durch einen Anschlag getötet zu werden. Dennoch schafft es Tarantino, hinter seinen karikaturhaften Charakterzeichnungen in einer Geschichte, die es so nicht gegeben hat, eine tiefere Wahrheit über den Sadismus des faschistisch sozialisierten Menschen herauszuarbeiten.

Gegenüber der reinen historischen Erzählfiktion schillert, flirtet Doku-Fiktion, erzeugt das Spiel mit Fiktion und Dokument Spannung, Kontroverse, bleibt brüchig und macht angreifbar.

Das war auch 1979 schon so, als die Fiktionalisierung von historischen Fakten in einer aufwendigen US-Produktion für Aufsehen sorgte: Damals strahlten die dritten Programme die US-Fernsehserie *Holocaust* (USA 1978) aus, in der die wesentlichen historischen Stationen der Judenvernichtung durch die Nazis auf eine sich vor übersteigernder Sentimentalität nicht scheuende fiktive Familiengeschichte, auf die Verfolgung und Ermordung der jüdischen deutschen Arztfamilie Weiss, heruntergebrochen wurde. Gerade die hohe Emotionalität, mit der die Geschichte des Holocaust aufseiten der Opfer wie der Täter in diesem historischen Doku-Drama personifiziert wurde, löste kritische Proteste aus, denn die fiktiv erzählten Figuren wurden zu Archetypen stilisiert, die als emotionale Illustrationen der historischen Fakten und Daten dienten. „Holocaust ist für diese Kommerzästhetik ein eklatantes Beispiel“, schrieb damals der Regisseur Edgar Reitz und fügte hinzu: „Da ist das im Original von den Nazis produzierte Unglück ein willkommenes Hintergrundspektakel, vor dem sich diese rührselige Familiengeschichte mit den sich zur Verfügung stellenden Stars nach bewährtem Muster produzieren ließ“ (Reitz 1984, S. 98 f.). Dennoch wühlte die gefühlsorientierte Belegdramaturgie von *Holocaust* die Menschen in der Bundesrepublik so sehr auf, dass erstmals flächendeckend das davor weitgehend verdrängte und tabuisierte Thema der Judenvernichtung und der Naziverbrechen zwischen den Generationen im Elternhaus, in der Schule und am Arbeitsplatz diskutiert wurde. Mehr als 40 % aller Fernsehzuschauer verfolgten damals die Serie und viele von denjenigen, die heute Kino, Fernsehen und Medien machen, dürften in ihrer eigenen Medienbiografie durch die Erfahrung mit *Holocaust* selbst tief erschüttert worden sein.

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass auch sie Emotionalität und Personifikation im heutigen historischen Film wie im Geschichtsfernsehen großschreiben, wobei sich aus der berechtigten Kritik von damals schnell ein weiteres Subgenre hybriden Erzählens, das Doku-Dra-

ma, in seinen unterschiedlichen Ausprägungen in Film und Fernsehen entfaltet hat.

Doku-Drama – Gefühle und Fakten

Im Doku-Drama geht es – im Unterschied zur Doku-Fiktion – um die Dramatisierung von Dokumentarischem entlang historischer Fakten. Historische Doku-Dramen sind authentisch, echt, auf Quellen bezogen, versuchen sich im Idealfall weitgehend an die historischen Fakten zu halten und können dabei doch mitreißend, bewegend und hochemotional sein wie etwa der Spielfilm *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (D 2005), der die letzten fünf Tage der Münchener Widerstandskämpferin („Die weiße Rose“) von ihrer Verhaftung bis zu ihrer Hinrichtung im Februar 1943 nacherzählt. Autor Fred Breinersdorfer konnte sich auf seine Recherchen, in deren Verlauf er auch neue Zeitzeugen ausfindig machte, sowie auf historische Dokumente stützen, besonders auf die erst in den 1990er-Jahren aufgetauchten Vernehmungprotokolle der Münchener Gestapo. Doch in der schauspielerisch-inszenatorischen Verdichtung verschwindet die dokumentarische Recherche. In Marc Rothemunds Film geht sie auf in den Mitteln des Spielfilms, in einer personalisierten und emotionalen Nacherzählung einer persönlichen Geschichte aus der Geschichte.

Personifikation und Emotionalisierung von historischen Fakten zeichnet somit auch das Genre des Doku-Dramas aus, das in den TV-Filmen und Miniserien von Heinrich Breloer und Horst Königstein eine besondere ästhetische Zuspitzung erfahren hat.

Oral History als Quelle des Doku-Dramas

Seit den 1980er-Jahren wurde es zunächst im Dokumentarfilm zu einer kreativen Grundkonstante, Geschichten aus der Geschichte in der subjektiven Perspektive von Zeitzeugen zu erzählen. Menschen, die – in welcher Weise auch immer – Geschichte erlebt haben, berichten über ihre persönlichen Erfahrungen vor der Kamera. Diese Oral History der Zeitzeugen wird in der Montage mit dokumentarischen Aufnahmen des Ereignisses, auf das die Protagonisten sich beziehen, verbunden. Dabei kann ein Ereignis sehr wohl aus der persönlichen Sicht verschiedener Menschen sehr unterschiedlich wahrgenommen worden sein, was sich dann in Kontrast- und Parallelmontagen filmisch darstellen lässt.

Aus diesen dramaturgischen Quellen des neuen, subjektiveren und emotionaleren Dokumentarfilmsatzes speisen sich nun wiederum die Doku-Dramen von Heinrich Breloer und Horst Königstein, in denen sich Spielszenen und Dokumentarteile mischen, wie z. B. in *Todesspiel* (ARD 1997), *Die Manns* (ARD 2001) oder *Speer und er* (ARD 2005).

In diesen Doku-Dramen wird die mündlich überlieferte Geschichte der Protagonisten zu einer wesentlichen Quelle des Dramatischen, weil sie zur Grundlage der Spielszenen wird. Breloer/Königstein erzählen mithilfe ihrer Zeitzeugen historische Vorgänge in subjektiver Sicht, suchen stets die Geschichte hinter der Nachricht wie im *Todesspiel* oder hinter den historischen Fakten wie in *Speer und er*. So dienen beispielsweise im *Todesspiel* die Statements der befragten Zeitzeugen oft direkt als Intro für Spielszenen, die dann wie Oral-History-Rückblenden wirken, weil sie quasi in der Spielhandlung die Erinnerung der Zeitzeugen als filmische Inszenierung lebendig machen.

Im Unterschied zu modernen Doku-Dramen als Spielfilm wie *Sophie Scholl*, in denen die dokumentarische Recherche in der Inszenierung aufgeht, behält das Dokumentarische als Quelle der Gesamterzählung in Breloer/Königsteins TV-Filmen eine eigene ästhetische Repräsentanz, wodurch diese fernsehspezifische Form des Doku-Dramas in die Nähe des Dokumentarfilms rückt.

Doch während im klassischen Dokumentarfilm die Montage von Aufnahmen historischer Dokumente und die Aufzeichnung der Zeitzeugen deren Statements sowohl illustrieren als auch konterkarieren können – so wie sich die Statements und der Kommentar ergänzen oder kontrastieren können –, so kommt im Doku-Drama à la Breloer/Königstein die Spielszene als kontrastierender oder illustrierender Faktor hinzu. Sie ist dabei stets so ausgewählt, dass sie das Dramatische des erzählten Geschehens steigern kann, also ihr das Potenzial innewohnen muss, im Sinne szenischer Spielfilmdramaturgie bearbeitet zu werden. So bekommt die Fiktion im TV-Doku-Drama eine eigene, sehr spezifische dramaturgische Dynamik und Energie, die es im Schnitt immer wieder gegenüber den dokumentarischen Bildern und den Statements der Zeitzeugen abzuwägen und abzuheben gilt. Dabei bleibt zu berücksichtigen, dass Oral History stets subjektiv erlebte Geschichte bleibt, in der sich Erinnertes mit Erfundenem (z. B. aus Rechtfertigungsgründen; falsche bzw. fehlerhafte Erinnerung) zu einem – manchmal – auch verklärenden Blick auf Vergangenes verdichten kann.

Deshalb bleibt es – nicht nur bezogen auf Oral History, sondern generell – für Autoren, Regisseure und Produzenten, die sich auf die hybride Ästhetik von Dokument und Fiktion einlassen wollen, stets Aufgabe und Verantwortung, die historischen Sachverhalte so präzise wie möglich durch Recherche und andere Zeugnisaussagen zur Zeit aufzuschlüsseln, egal, ob sie ihre dokumentarische Recherche am Ende im Spielfilm als Doku-Fiktion komplett fiktionalisieren oder im Doku-Drama entlang der historischen und/oder biografischen Fakten mit den Mitteln des Spielfilms dramatisieren möchten.

Literatur:

Nord, C.:

Opfer in Grau und Blau.
In: die tageszeitung,
19.02.2010

Reitz, E.:

Unabhängiger Film nach Holocaust? In: E. Reitz:
Liebe zum Kino. Utopien
und Gedanken zum Auto-
renfilm 1962–1983. Köln
1984, S. 98–105

Dr. Werner C. Barg ist Autor und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Produzent und Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist.

