

Die Herrschaft der Fiktion über die Fakten?

Zur Darstellung von (Zeit-) Geschichte in Film und Fernsehen

Werner C. Barg

Das filmästhetische Spiel mit Dokument und Fiktion im Kino wie im Geschichtsfernsehen vermischt oft Authentizität und Erfindung. Dadurch entstehen Fragen nach Wahrhaftigkeit und Realismusprobleme, denen in diesem Beitrag nachgegangen wird.

In seinem Zukunftsroman *1984* beschreibt George Orwell einen diktatorischen Staat der Zukunft, in dem die Menschen über permanent flimmernde Televisoren mit den Reden des „Großen Bruders“ traktiert und mit Fernsehbildern von glorreichen Siegen in fernen Kriegen indoktriniert werden. Die Aufnahmen werden im „Wahrheitsministerium“ fabriziert. Dort wird auch die Historie im Sinne des „Großen Bruders“ ständig umgeschrieben. Nun, Orwells Schreckensfantasie vom totalen Führerstaat entstand vor dem Hintergrund der diktatorischen Systeme des Faschismus und des Stalinismus in der Mitte des 20. Jahrhunderts. In unserer modernen demokratischen Gesellschaft mit ihren Kontrollmechanismen politischer Macht sollte man annehmen, dass die von Orwell beschriebenen Auswüchse medialer Manipulation kaum mehr möglich sind. Und doch gibt es jenseits von NS-Propaganda und stalinistischem Personenkult auch in der jüngeren Zeitgeschichte Fälle medialer Manipulation, die das Misstrauen gegenüber medialen Informationen durchaus zu Recht nähren. Die Affäre um den Journalisten Michael Born, der mit Reportagebildern komplett erfundene TV-Beiträge produzierte und verkaufte, liegt schon etwas zurück.¹ Doch Born zeigte dem verblüfften Publikum auf, wie die reine Fiktion die Fakten beherrschen kann.

Politische Lügen mittels medialer Manipulation

Was also wissen wir wirklich über die Geschehnisse in der Welt? Wie wirklich sind die Nachrichtenbilder des Fernsehens? Das Giftgas im Irak, das eine US-Administration als Anlass für den Beginn eines Krieges über alle Sender verbreiten ließ, wurde nie gefunden; die

Anmerkungen:

¹ Vgl. exemplarisch zur Born-Affäre: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/kroeten-von-dietrich-leder-sensationelle,10810590,9076374.html>

² Abrufbar unter: <http://www.alsharq.de/2011/meinung/kommentierte-materialsammlung-10-jahre-11-september-teil-1/>



massenhaften Jubelfeiern der Palästinenser anlässlich des Terroranschlags auf die USA am 11. September 2001 haben nie stattgefunden. Zwar konnte CNN den Vorwurf, Archivaufnahmen von einem anderen arabischen Freudenfest verwendet zu haben, entkräften, doch „enthüllte ein Bericht des ARD-Magazins ‚Panorama‘, dass sich nur ein Dutzend Menschen an den Jubelfeiern beteiligte und diese offensichtlich von einem unbekanntem Mann dazu angestachelt wurden. Eine Frau, die auf den Aufnahmen zu sehen ist, sagte gegenüber der ARD aus, sie sei eingeschüchtert worden und außerdem habe man ihr Kuchen angeboten, wenn sie für die Kamera jubele.“² Und auch die tatsächliche Geschichte um das berühmte vietnamesische „Napalm-Mädchen“ stellt sich nach neueren Forschungen anders dar, als es das zur Antikriegsikone gewordene Bild des Fotografen Nick Út vermuten lässt. Der Historiker Gerhard Paul hat die Entstehungsgeschichte dieses und anderer Fotos, die „Visual History“ geschrieben haben, in seinem Buch *BilderMACHT* (vgl. Paul 2013) analysiert.

Ein US-amerikanischer Spielfilm, *Wag the Dog* von Barry Levinson, griff bereits 1997 die Möglichkeiten der politischen Lüge mittels medialer Manipulation auf: Um von der Sexaffäre seines Präsidenten abzulenken, verpflichtet ein Präsidentenberater (Robert De Niro) einen Hollywoodproduzenten (Dustin Hoffman), um mit ihm zusammen einen erfundenen Krieg auf dem Balkan im Filmstudio zu inszenieren und auf alle medialen Kanäle zu „zaubern“. Der Film wählt zeitgeschichtliche Bezüge (Clintons Sexaffäre) als Hintergrund für eine politische Satire über die manipulative Kraft bewegter Bilder. Die erzählerische Erfindung, die Fiktion, dient in *Wag the Dog* dazu, eine Möglichkeit des politischen Missbrauchs moderner Bildergewalt

durchzuspielen, zu zeigen, was mit medialen Realitätsabbildern alles behauptet werden kann.

Filmfiktion spielt Möglichkeiten durch

Aktuell ist im Kino der historische Spielfilm *Diplomatie* von Volker Schlöndorff zu sehen. Der Regisseur inszeniert in ihm die fiktive Begegnung zweier authentischer historischer Personen während des Zweiten Weltkrieges: Der schwedische Diplomat Raoul Nordling (André Dussollier) verschafft sich am Abend des 24. August 1944 durch einen Geheimgang Zugang zum Büro des Generals von Choltitz (Niels Arestrup), dem deutschen Stadtkommandanten von Paris. Der steht kurz davor, den Sprengkommandos überall in der Stadt den Befehl zu erteilen, die historischen Kleinode von Paris, den Eiffelturm, Notre-Dame oder den Louvre, in die Luft zu sprengen, sie sollen nicht in die Hände des Feindes fallen. So lautet der Hitlerbefehl. Nordling will den General davon abhalten, den Befehl auszuführen. Welche Wirkungen würde die Sprengung von Paris auf die Weltpolitik und die Weltkultur haben? Nordling diskutiert mit von Choltitz die Konsequenzen seines Handelns. Die fiktive Begegnung hat sich der französische Dramatiker Cyril Gély ausgedacht und daraus ein Bühnenstück gemacht, das Schlöndorff nun verfilmt hat. Fakt ist: General von Choltitz ließ die Pariser Sehenswürdigkeiten nicht sprengen. Er kapitulierte am 25. August 1944 und übergab die Stadt weitgehend unversehrt an die alliierten Truppen. Zum Verhalten des Generals gibt es in der Geschichtsforschung zahlreiche Thesen und Spekulationen. Stück und Film umkreisen diese auf Grundlage des fiktiven

Treffens mit Nordling, das so vermutlich nicht stattgefunden hat, obwohl sich die authentischen Personen durchaus kannten.

Auch an diesem Beispiel wird deutlich, was die filmische Fiktion in Bezug auf die belegbaren historischen Fakten leisten kann. Sie spielt Möglichkeiten durch, gibt wahrscheinliche und unwahrscheinliche Lösungen und Antworten auf Fragen zu historischen Geschehnissen.

Ähnliches führten auch Regisseur Uwe Janson und Drehbuchautorin Dorothee Schön im Schilde, als sie für den Sender SAT.1 die Politikomödie *Der Minister* ersannen bzw. inszenierten. In der teamworb-Produktion strickt die Drehbuchautorin um die markanten Stationen des atemberaubenden Aufstiegs und Falls von Karl-Theodor zu Guttenberg eine Reihe amüsanter Erfindungen, die auch manche Fragen und Geheimnisse um Guttenbergs Werdegang bis hin zum Amt des Verteidigungsministers mit fiktionalen Behauptungen beantworten: Im Zentrum der Komödie steht eine ganz besondere Männerfreundschaft. Franz Ferdinand von und zu Donnersberg (Kai Schumann) ist reich, aber sexy. Sein Sandkastenfreund Max (Johann von Bülow) ist arm, aber klug. Er zieht im Hintergrund als Donnersbergs Ghostwriter die Fäden. Max wird für den Aufstieg des tumben Freiherrn bis ins Kabinett von Angela Merkel (Katharina Thalbach) maßgeblich verantwortlich, u. a. auch dadurch, dass er Donnersbergs Doktorarbeit schreibt. Doch als die Freundschaft an Donnersbergs Überheblichkeit zerbricht und dieser sich selbstverliebt sogar als Kanzlerkandidat ins Spiel bringt, lanciert Max die Wahrheit über die Doktorarbeit des Ministers und bringt den Adligen damit zu Fall.

So oder so ähnlich könnte es auch im echten Leben des Freiherrn von und zu Guttenberg gewesen sein. Und wenn nicht, was wohl wahrscheinlicher ist, spielt die Fiktion eine komische Variante des Politskandals durch, der die Bundesrepublik kurzzeitig in Atem hielt. Wie wird wohl das Abendessen zwischen der Kanzlerin und ihrem Professorengepöbel abgelaufen sein – am Tag, an dem sie die Wogen des Skandals zu glätten versuchte und verkündete, einen Minister und keinen wissenschaftlichen Mitarbeiter eingestellt zu haben? Die Komödie *Der Minister* zeigt es, von den Fakten inspiriert und doch als reine, sehr humorvolle Erfindung.

Es ist die Konvention des Spielfilms, dass der Zuschauer gerade diesen Konjunktiv der Wirklichkeit, um den jede Fiktion kreist, als angenehm, witzig und spannend empfindet. Natürlich kann auch in Spielfilmen mit historischem und zeitgeschichtlichem Bezug die Frage nach Authentizität und Erfindung aufkommen. Aber mehrheitlich wird der Zuschauer einen Film wie *Der Minister* als politsatirische Erfindung sehen. Hart an der Realität werden komische Variationen zum Werdegang einer authentischen öffentlichen Person durchgespielt, wird von den möglichen Hintergründen eines Politskandals erzählt. Dabei kann die Fiktion sogar mehr leisten als die erfindungsreiche Umkreisung der Fakten. Hinter aller Komik und allem publikumswirksamen Klamauk verdichtet *Der Minister* das Psychogramm eines Politikers neuen Typs: Gänzlich inhaltsleer wird Donnersberg zum gefälligen Präsentator aller möglichen Ideen, die ihm Max eintrichtert. Stets verteidigt er eine eigene Meinung, die er doch gar nicht hat, wenn sie ihm sein Ghostwriter nicht ins Redemanuskript geschrieben hätte. Bei solch einem Politprofi kann einem das Lachen schon einmal im Halse stecken bleiben.

Spielfilmdramaturgie im Doku-Drama bindet Zuschauerinteresse

In der US-amerikanischen TV-Miniserie *Holocaust* – ein Klassiker des Genres – bildet die Geschichte der fiktiven deutsch-jüdischen Familie Weiss den emotionalen Transmissionsriemen, um dem Zuschauer die Stationen und Facetten der NS-Judenverfolgung nahezubringen. Durch die Figur des SS-Mannes Dorf und seiner Familie wird gleichfalls die Täterperspektive einbezogen. Dieses Erzählkonzept bedeutet, dass die Figuren als erzählerische Archetypen fungieren, die für etwas stehen, was auf den authentischen Hintergrund der erzählten, d. h. erfundenen Familiengeschichten verweist. Vom ersten Naziboykott gegen jüdische Geschäfte, Ärzte und Juristen 1933 über die Novemberpogrome 1938 bis hin zur Deportation und Ermordung der europäischen Juden in den Vernichtungslagern, aber auch bis hin zum Aufstand im Warschauer Ghetto und den Kämpfen jüdischer Partisanen gegen die deutschen Truppen in der Sowjetunion, werden alle Geschehnisse des Holocaust durch die Protagonisten der Familiengeschichte präsentiert. Durch diese Erzählweise verlieren die Charaktere in der Tat individuelle Profile, was u. a. der deutsche Regisseur Edgar Reitz seinerzeit massiv kritisierte (Reitz o. J., S. 98 f.). Dieses Erzählen bindet aber den Zuschauer dafür emotional durch Personifikation stark an die historischen Ereignisse an.

Fernsehfilm im deutschen Geschichtsfernsehen neueren Datums antizipieren diese Methode. Filme wie beispielsweise *Die Flucht* oder *Dresden* thematisieren als überaus erfolgreiche Doku-Dramen authentische Ereignisse aus der Schlussphase des Zweiten Weltkrieges, die sich als traumatische Erlebnisse tief in das kollektive Gedächtnis der Deutschen eingegraben haben: die Bombardierung Dresdens durch die alliierten Bomberflotten und die Flucht der Deutschen aus Ostpreußen vor der anrückenden Roten Armee. Im Mittelpunkt des ARD-Zweiteilers *Die Flucht* steht eine junge Gräfin (Maria Furtwängler), die schließlich nicht nur die Flucht ihres Gutgefolgten Westens organisiert, sondern sich auch gegen Befehle des Militärs wehrt und sich für die Rechte der Zwangsarbeiter einsetzt. Ihre Zuneigung, schließlich ihre Liebe gehört einem französischen Fremdarbeiter (Jean-Yves Berteloot), sehr zum Unmut ihres einst „versprochenen“ linientreuen „Ehemannes“ (Tonio Arango) und dessen familiären Umfeldes. Vor ihm war sie einst nach Berlin geflüchtet.

Auch im ZDF-Film *Dresden* steht eine junge Frau vor dem Hintergrund der heraufziehenden, alles zerstörenden Bombennacht in Dresden zwischen zwei Männern und muss sich ins Spannungsdreieck von Liebe, Loyalität und Verrat bewähren.

Das dramaturgische Stereotyp der Dreiecksgeschichte findet sich auch in weiteren Doku-Dramen, etwa in dem RTL-Event-Movie *Die Flut* oder dem SAT.1-TV-Film *Die Luftbrücke*.

In aktuellen Doku-Drama-Produktionen kommen neue, gleichfalls durch die Verwendung im Mainstreamkino hinlänglich tradierte dramaturgische Muster hinzu, wie etwa in *Die Spiegel-Affäre*, in der zwischen den Antipoden Augstein und Strauß eine starke Parallelität aufgebaut wird. Klassische Gut-Böse-Schemata sollen beim Zuschauer aufgelöst und ihm die widersprüchliche Vielschichtigkeit der Charaktere verdeutlicht werden. Christopher Nolan hat sich dieser Methode etwa in seinen *Batman*-Filmen, besonders in *The Dark Knight* bedient.

»Wenn der Trend dahin geht, dass sich das Doku-Drama immer stärker aus dem Zeitgeist-Arsenal des populären Fernsehens und Kinos bedient, dann muss die Frage zu Recht neu gestellt werden: Was kann das Doku-Drama zum Geschichtsverständnis wirklich noch leisten?«



Dresden



Solche dramaturgischen Muster Hollywoods mögen für die Entwicklung von erfundenen Charakteren gut funktionieren, um ein Massenpublikum zu binden. Ihre Übertragung auf authentische Personen im deutschen Doku-Drama ist allerdings nicht ohne Glaubwürdigkeitsproblem, zumal im Beispiel *Die Spiegel-Affäre* die fiktional konstruierte Parallelführung der Figuren Augstein und Strauß im zweiten Teil des Fernsehfilms weitgehend verloren geht, weil hier nicht die Fiktion, sondern die durchaus interessanten und kaum bekannten Fakten der staatlichen Attacke gegen die Spiegel-Redaktion den Handlungsverlauf dominieren und den Zuschauer in ihren Bann ziehen.

So dient der Rückgriff auf publikumswirksame fiktionale Erzählstrategien im ersten Teil des Films wohl in erster Linie als „hook“, als Haken, an dem der Zuschauer in die politische Geschichte dieses Doku-Dramas hineingezogen werden soll. Offenbar gab es die Sorge, dass das Publikum den Stoff der Spiegel-Affäre vielleicht als zu „trocken“ empfinden könnte. Daher ist auch die Atmosphäre des Films sehr stark an populäre Serien wie *Mad Men* angelehnt, um so möglicherweise einen Wiedererkennungseffekt beim Zuschauer zu erreichen. Durch ihn soll gleichfalls unterstützt werden, dass der Zuschauer sich in diesem TV-Film wohlfühlt – auch, weil er Wohlbekanntes entdeckt, sich dadurch für dieses Doku-Drama interessiert und nicht wegzappt.

Resümee

Fiktion im Doku-Drama erfüllt eine andere Funktion als im Spielfilm. Doku-Dramen entfalten das Drama stets vor dem Hintergrund authentischer Szenarien. Tradierte erzählerische Muster werden hier benutzt, um die historischen Ereignisse für den Zuschauer zu personifizieren und zu emotionalisieren. Damit geht ein grundsätzliches Problem dieses TV-Genres einher, das der Zeithistoriker Christoph Classen als „das generelle Spannungsverhältnis zwischen populären (und damit eben zeitgeistigen) Darstellungskonventionen und historischem Authentizitätsanspruch“³ umschreibt. So wie hier dieses Spannungsverhältnis am aktuellen Beispiel des Doku-Dramas *Die Spiegel-Affäre* angerissen wurde, legt Classen am Beispiel des Mehrteilers *Unsere Mütter, unsere Väter* dar: „Wirklich neu ist hingegen die Übertragung von dramaturgischen Mustern und Bildästhetiken aus aktuellen US-amerikanischen Serien in einen deutschen Fernsehmulti. Gearbeitet wird u. a. mit sehr kurzen, eng gestaffelten Spannungsbögen, schnellen Schnitten und extrem harten Gewaltdarstellungen, die teils in slow motion und mittels Nahaufnahmen ästhetisiert werden.“⁴ Wenn aber der Trend dahin geht – wie in aktuellen Doku-Dramen wie *Unsere Mütter, unsere Väter* oder *Die Spiegel-Affäre* unübersehbar –, dass sich das Doku-Drama immer stärker aus dem Zeitgeist-Arsenal des populären Fernsehens und Kinos bedient, dann muss die Frage zu Recht neu gestellt werden: Was kann das Doku-Drama zum Geschichtsverständnis wirklich noch leisten?

3

Christoph Classen: *Unsere Nazis, unser Fernsehen*. Abrufbar unter: <http://www.zeitgeschichte-online.de/film/unsere-nazis-unser-fernsehen>

4

Ebd.

Literatur:

Paul, G.: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*. Göttingen 2013

Reitz, E.:

Unabhängiger Film nach Holocaust? In: Ders.: *Liebe zum Kino*. Köln o. J., S. 98 f.

Dr. Werner C. Barg ist Autor, Produzent und Dramaturg für Kino und Fernsehen. Außerdem ist er Regisseur von Kurz- und Dokumentarfilmen sowie Filmjournalist. Seit 2011 betreibt er als Produzent neben seiner Vulkan-Film die herzfild productions im Geschäftsbereich der Berliner OPAL Filmproduktion GmbH.

