

Thomas Waitz

Geschehen/Geschichte.

Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg

DOI

<https://doi.org/10.25365/phaidra.19>

Original

Thomas Waitz: »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, S. 211-222.

Kontakt

t.waitz@univie.ac.at

Hinweis

Diese Textfassung weicht in geringfügigen Details von der Druckfassung ab.



Thomas Waitz

<http://www.thomaswaitz.at/>

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-0137-515X>



Dieses Werk ist unter *Creative Commons Namensnennung - Keine kommerzielle Nutzung - Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)* lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

Thomas Waitz

Geschehen/Geschichte

Das Dokudrama bei Hans-Christoph Blumenberg

„Die Historie scheint sich selbst zu erzählen“, schreibt Roland Barthes 1968.¹ Damit meint er nicht, dass es keine Instanzen, Agenturen oder Medien der Geschichtsschreibung gebe. Was er meint, ist, dass für die dominanten Modelle, wie Vergangenheit vergegenwärtigt werden könne, ein charakteristisches Auslöschendes kennzeichnend sei – wovon in erster Linie alle jene Zeichen betroffen seien, die auf eine Aussageinstanz, oder, um jenen Begriff zu wählen, den Roger Odin im Kontext „dokumentarisierender Lektüre“ popularisiert hat, den Enunizator² verweisen. Tatsächlich lassen sich mit Blick auf ein äußerst populäres Medium der Geschichtsdarstellung, den Film, noch vor allen narrativen Strategien oder textuellen Verfahren zwei *mediale* Eigenschaften benennen, die als maßgebend für eine solche Diagnose angesehen werden müssen.

Noch jede Annäherung an das Medium unterstelle stets, dass sich der Film in einem durchaus unterschiedlich bewerteten, aber letztlich privilegierten Verhältnis zur Realität befinde. Im Hinblick auf sein Fungieren als photographisches Aufnahmeverfahren gilt er gar als direkte Abbildung von Realität. Nur fragt sich natürlich: Welcher Realität? Und was meint „Abbildung“? Die Dokumentarfilmtheorie hat sich an diesen Fragen ausführlich abgearbeitet. Doch auch dann, wenn etwa das „Genre“ Dokumentarfilm eine pragmatische Kategorie darstellt, die Privilegierung einer Lesart, die danach fragt, „Könnte das gelogen sein?“, wie Dirk Eitzen vorgeschlagen hat³, bleibt eine inkommensurable Wesenseigenschaft, die nicht einfach hintergebar scheint und die sich auch im Titel dieses Tagungsbandes bereits andeutet: Nämlich der – wie auch immer geartete – Wirklichkeitsbezug, die Behauptung eines „referentiellen Mehrwerts“, wie Heinz B. Heller es ausdrückt. Ein naiver Abbildrealismus mag in der Theorie keine ernstzunehmende Position mehr darstellen – auf der Ebene medialer Artefakte bleibt er in einer Rhetorik des Faktischen und in den Narrativen von Bezeugung und Beglaubigung gleichwohl wirksam.

Neben seiner registrierenden Funktion kennzeichnet den Film, und zwar mittels seiner Eigenschaft, Aufzeichnungsmedium zu sein, eine Form des externalisierten Gedächtnisspeichers: Jede Projektion stellt eine Vergegenwärtigung von Vergangenem dar.⁴ Die Engführung von Film und Geschichte ist damit bereits der Ebene des kinematographischen Dispositivs

strukturell eingeschrieben. Sobald wir die apparative Ebene verlassen und über ästhetische Formen sprechen, Formen des „Genau-so“ gleichermaßen wie die des „Als-ob“, wird dieses Verhältnis indes noch weitaus komplexer.

So hat Gertrud Koch darauf hingewiesen, dass der Film denkbar ungeeignet sei zur Vergegenwärtigung von Vergangenem – jedenfalls dann, wenn man das konventionelle Erzählkino betrachte, das sich den Mitteln eines detailversessenen Historismus bediene. Das Problem, so Koch, liege im „Illusionseindruck des Kinos“, der Tatsache, dass der Film eine „zweite Natur“ erschaffe, deren „Produziertheit nicht mehr durchschaut wird und sich darum so hervorragend zur Produktion von Mythologien eignet.“⁵ Diese Mythologien produziert das dem Historismus verhaftete, fiktionale Erzählkino freilich genauso wie das *direct cinema*.⁶ Wollte man nun eine handlungsanweisende Ästhetik formulieren (und die Filmwissenschaft hat das oft genug getan), müsste man sagen: Die Geschichte im Film droht – um mit Barthes zu sprechen – sich immer dann selbst zu erzählen, wenn es nicht gelingt, die Rhetorik des Faktischen und den Illusionseindruck einer glatten, homogenisierten Wirklichkeit zu durchbrechen.

Ein häufig bemühtes wissenschaftliches Narrativ reproduziert die binaristische Vorstellung, dass es auf der einen Seite so etwas wie eine solcherart Probleme reflektierende Avantgarde gibt (die dann auch dementsprechend kanonisiert ist und zum Distinktionsgewinn taugt), der auf deren anderen Seite eine breite Masse populärer, dominanter, hegemonialer Formen gegenüber steht, die von solcherart Selbstvergewisserungen unberührt bleiben. Unabhängig davon, ob diese Annahme zutreffend ist, soll im Folgenden versucht werden, sich in das Feld des Populären zu begeben, und zwar ohne dies als den möglicherweise von vorn herein zum Scheitern verurteilten Versuch einer Ehrenrettung zu verstehen. Es ließe sich aber vermuten, dass gerade im Bereich des Gewöhnlichen, des Mainstreams, ein hohes Maß an Problemlösungskompetenz vorhanden ist, um aus einem kontingenten Geschehen stimmige Geschichten zu machen, eine Kompetenz, wie sie sich etwa in der Ausbildung universell verständlicher, kanonisierter ästhetischer Verfahren, Formen, Genres und Stereotypen zeigt.

Werfen wir daher einen Blick auf die Gegenwart eines solch populären Fernsehfilmformats, nämlich das Dokudrama. Es erscheint für unsere Fragestellung deshalb brauchbar, weil es als Hybrid die prinzipielle Konstruiertheit von Geschichte und die Brüche ihrer Erzählung, so ließe sich zumindest vermuten, bereits mittels seiner formalen Gestalt ausweist. Dabei offenbart sich jedoch, so möchte ich zeigen, eine charakteristische Koaleszenz zwischen den medialen Verfahren der Ausstellung dieser Brüche und ihrer Kaschierung zugunsten des Eindrucks einer homogenen und formal geschlossenen Repräsentation. Welche Verfahren sind

das nun? Und welche Wirkungen haben sie darauf, wie und mit welchem Ziel Geschichte als sinnstiftend konstruiert und vergegenwärtigt wird?

Nach der Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes soll – ausgehend von häufig geäußelter Kritik an Dokudramen – ein Modell dreier Ebenen von Referenz, die beim Dokudrama wirksam sind, entwickelt werden. Anhand der Analyse dreier Komplexe – Bildverwendungen, narrative Verfahren, mediale Selbstreferenz – soll anschließend der Frage nachgegangen werden, welcher medialer Strategien sich das Dokudrama zwischen einer Rhetorik des Faktischen und der Steigerung des Illusionseindruck, zwischen der Ausstellung von Brüchen der Geschichtskonstruktion und ihrer Kaschierung bedient, um Geschichte zu vergegenwärtigen.

Unter dem Begriff Dokudrama sollen all jene narrative Formen gefasst werden, bei denen historische Aufnahmen mit der „Patina des Archivs“⁷, also einer hochgradig selbstevidenten Aussageautorität, Testimonials von so genannten Zeitzeugen und nach den Aussagen dieser Zeitzeugen inszenierte Re-Enactments, die dazu einladen, als „wahr“ oder „wahrhaftig“ verstanden zu werden, miteinander kombiniert werden. Kennzeichnend ist dabei das Vorkommen filmischer Figuren, die zur selben Zeit in Form empirischer Personen, zum Beispiel als Zeitzeugen, wie auch – durch Schauspieler dargestellt – in den inszenierten Spielhandlungen auftreten.

Hans-Christoph Blumenberg als Dokudrama-Regisseur

Die Geschichte des „Genres“ Dokudrama im bundesdeutschen Fernsehen begründet sich in den frühen Formen von „Tatsachenspielen“ und „szenischen Berichten“ der Fünfziger Jahre und verbindet sich insbesondere mit den Namen Horst Königstein und Heinrich Breloer.

In den letzten Jahren wurde das Fernsehformat Dokudrama indessen im wesentlichen von zwei Regisseuren bestimmt: Während der bereits erwähnte Heinrich Breloer in der öffentlichen Wahrnehmung für aufwändig produziertes und mit hohem publizistischem Interesse begleitetes „Eventfernsehen“ stand, trat Hans-Christoph Blumenberg durch weniger aufwändig hergestellte Produktionen hervor – etwa den Zweiteiler DEUTSCHLANDSPIEL (2000), der, ausgehend von den ersten Montagsdemos in Leipzig, den Weg zur deutschen Wiedervereinigung nachzeichnet, oder zuletzt durch den Fernsehfilm DIE LETZTE SCHLACHT (2005), einer Rekonstruktion des Kriegsendes 1945 in Berlin unter leitmotivischer Berücksichtigung des Schauplatzes „Führerbunker“.

Die Dokudramen Blumenbergs sind Co-Produktionen zwischen Ulrich Lenzes Produktionsfirma CineCentrum und dem ZDF, Redaktion „Zeitgeschichte“, Guido Knopp. Während Blumenberg üblicherweise nicht nur Regie führt, sondern auch das Drehbuch verfasst, arbei-

ten fünf Mitarbeiter als Rechercheure, zwei von ihnen betreuen als fest angestellte Historiker bei der Produktionsfirma auch weitere Projekte. Blumenberg, vor seiner Karriere als gut beschäftigter Regisseur fürs Fernsehen und – seltener – fürs Kino zu Zeiten des Neuen Deutschen Films einer der einflussreichsten Filmkritiker, hat zudem selbst Geschichte studiert. Bereits die Schilderung dieser Produktionsumstände macht deutlich: Hier artikuliert sich ein Selbstverständnis, bei dem die Produzenten ihre Filme nicht nur als unterhaltsame Geschichten vor historischem Hintergrund verstanden wissen wollen. Die Absicht – insbesondere beim ZDF – liegt tatsächlich darin, geschichtliche Faktenzusammenhänge zu vermitteln – und zwar mit den genuinen Mitteln des Fernsehens, was meint: über die Narration vieler einzelner, „kleiner“ Geschichten ein Gesamtbild der „großen“ Geschichte zu entwerfen.

Eine dieser „kleinen“ Geschichten ist jene der Berlinerin Ilse Anger, die uns innerhalb einer dreigliedrigen Sequenz in *DIE LETZTE SCHLACHT* vorgestellt wird. Zu Beginn hören wir ein *voice-over* – die Stimme gehört dem Schauspieler Daniel Brühl, der einen Rundfunksprecher darstellt. Als Figur ist dieser narrativ eingeführt, er bleibt *off screen*. Wir hören Nachrichten von der Front. Unterlegt sind Archivbilder von Kampfhandlungen: Panzer, schießende Soldaten, zerstörte Fassaden. Zu diesem Zeitpunkt des Films hat die russische Armee bereits große Teile Berlins eingenommen, auch, wie wir in dem anschließenden Re-Enactment erfahren werden, jenes Haus, auf dessen Dachboden sich zwei Protagonisten versteckt halten – eine davon ist Ilse Anger, die uns zuvor in einer Zeitzeugen-Aussage vorgestellt wurde. Was wir sehen, ist eine junge Frau. Sie kauert auf dem Boden, scheint zu schlafen, lehnt sich an einen gemauerten Kamin.

Das Setting: Ein leerer, schmutziger Dachboden. Ein Insert verortet die gezeigte Einstellung: „Wilmesdorf, im Südwesten von Berlin“. Im Bildhintergrund erkennen wir, wie ein Mann den Dachboden betritt und sich hinkend nähert. Die Frau bemerkt sein Kommen, schreckt auf. Von weitem hört sie den Mann rufen: „Die Russen sind weg! Weitergezogen Richtung Zentrum!“ – „Das heißt...“, murmelt die Frau fragend und steht langsam auf. „Das heißt, dass sie wieder herauskommen können“, ergänzt der Mann mit freundlicher Stimme. Die beiden stehen einander unsicher gegenüber, die Kamera beschreibt eine Fahrt bis zu einer nahen Einstellung der Gesichter beider Figuren im Profil. Der Mann sieht der Frau in die Augen. „Aber eines müssen sie mir versprechen“, sagt er und macht eine kleine Pause. „Bleiben Sie übrig.“ Die Frau nickt stumm und lächelt, während der Score lauter wird. Die Einstellung wird noch eine Weile gehalten, dann folgt ein Schnitt, wobei der Tonschnitt dem Bildwechsel vorausliegt. Wir sehen – in der typischen Konvention, mit der solche Einstellungen gestaltet werden – eine ältere Dame im Halbprofil vor schwarzem Hintergrund. Ein Insert benennt sie

als Ilse Anger. „Ja, das war wie eine zweite Geburt“, sagt sie, an der Kamera vorbei, an einen Gesprächspartner außerhalb des Bildes gewendet.

Die Fernsehkritik hat aufgrund solcher, handwerklich durchaus wirkungsvoll gestalteter Sequenzen von „Melodramatisierungen“ und von „Geschwätzigkeit“ gesprochen. In der Wochenzeitung *Die Zeit* etwa hat Evelyn Finger Blumenberg für sein Vorgehen, das Geschehen des Kriegsendes in Berlin in viele einzelne, kleine „Mini-Narrationen“ zu zerlegen, die nach Gesichtspunkten von Identifikationspotential und Empathie dramaturgisch aufgelöst werden, scharf kritisiert. So führt sie aus:

Wenn die Zeitzeugen dann auch noch in die fiktiven Szenen hineinreden, entsteht ein verlogener Hyperrealismus, dessen ästhetische Gediegenheit [...] nur den Verblendungszusammenhang stärkt. Kühn heißt es im Vorspann: ‚Dieser Film erzählt die wahre Geschichte einiger der Überlebenden.‘ Die Insinuation lautet natürlich: Viele kleine ‚Wahrheiten‘ ergeben eine große. So ist es aber nicht.⁸

Dieses Urteil, gefällt im Geist und mit dem Vokabular Kritischer Theorie und Baudrillard-scher Postmodernitätsdiagnostik, adressiert gleich zwei Aspekte: den des *Wirklichkeitsbezugs*, der über Parameter wie „Wahrheit“ und „Angemessenheit“ in Frage gestellt wird, und den der *Narrativisierungsstrategien*, die als unangemessen beurteilt werden – im geschilderten Beispiel die melodramatische Liebesgeschichte.

Reduziert man die Beschäftigung mit der Hybridform Dokudrama jedoch auf die Unterstellung kulturindustrieller Verblendung, wird man ihr kaum gerecht. Dass Filme nicht einfach Wirklichkeit widerspiegeln, dass sie Artefakte darstellen, das beschreibt schon Alexander Kluge, wenn er früh – nämlich 1975 – aus konstruktivistischer Sicht von den „drei Kameras“ des Dokumentarfilms spricht: „Der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilmgenres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3).“⁹ Diese, „z.T. gegeneinander laufenden Schematismen“ sind für Kluge das Konstruktionsprinzip für die „Tatsachenzusammenhänge“ des Dokumentarischen.¹⁰ Und wenn man einmal die eigenen ästhetischen Werturteile beiseite lässt, wird man einräumen müssen, dass die Komplexitätsreduktion, die hier in der narrativen Auflösung vorgenommen wird, und die Adaption von Genrekonventionen – etwa des Melodrams – natürlich keinen dramaturgischen, ästhetischen oder ideologischen *Fehler*, sondern eine wesentliche *Leistung* des Films darstellen.

Um diese Leistungen beschreiben und bewerten zu können, möchte ich ein modifiziertes Modell dreier Ebenen vorschlagen, zu denen das Dokudrama in einem Referenzverhältnis steht. Innerhalb dieses Modells wird ein (wie auch immer gearteter) Wirklichkeitsbezug nur eine von mehreren Referenzen darstellen. Anhand dieses Rasters wird der Frage, ob das Genre des Dokudramas möglicherweise geeignet ist, die prinzipielle Konstruiertheit von Geschichte, die Brüchigkeit und Fragmentierung ihrer Darstellungen offen zu legen und zu thematisieren, nachzugehen sein.

Eine erste, grundlegende Referenz bildet zunächst der *mediale Kontext*, womit die Möglichkeiten und Grenzen des Mediums Film gemeint sind.

Die zweite Ebene ergibt sich aus dem formalen Rahmen, der Referenz der *filmischen Form*. Hierzu gehören Genreerwartungen, narrative Konventionen wie das *happy ending* oder die Geschlossenheit von Handlungen, aber auch angenommene Zuschauererwartungen.

Die dritte Ebene schließlich folgt aus dem *Wirklichkeitsbezug* des Narrativs, wobei hier der prinzipielle Konstruktcharakter jeglicher Tatsachenzusammenhänge und jene Wunschvorstellungen mitgedacht seien, mit denen das, was uns wirklich scheint, zutiefst imprägniert sind.

Das Zusammenspiel dieser drei Ebenen produziert Brüche, Friktionen und Widersprüche – und diese Tendenz wird durch den Hybridcharakter des Dokudramas, innerhalb dessen sich dokumentarischer und fiktionaler Diskurs fortwährend überlagern und verschränken, noch verstärkt. Wie löst der Film nun die Probleme, die sich hieraus ergeben? Wie löst etwa die Montage das Problem, drei Bildsorten miteinander kombinieren zu müssen?

Bildsorten und ihre Verwendung

In einer typischen Verwendung von Archivbildern in *DIE LETZTE SCHLACHT* fungieren Aufnahmen von Kriegshandlungen als Klammermaterial, das innerhalb der Diegese Orientierungsfunktion übernimmt. So dienen in der Beispielsequenz Aufnahmen des Häuserkampfes zur zeitlichen Verortung des Geschehens. Mithilfe dieser Bilder werden Schauplätze eingeführt und Handlungen voneinander abgegrenzt. Aufgrund ihrer Qualität und materiellen Eigenschaften (Körnigkeit, Farblosigkeit, sichtbare Lagerschäden) sind sie als differenzierbar identifizierbar, werden aber durch das Mittel der Kontinuitätsmontage nahtlos integriert, ohne dass sie verortet und datiert werden oder ihre Herkunft thematisiert wird.

Die Abstraktion der meisten Bilder zwingt die Zuschauer dazu, sie mit einer historischen und kulturellen Bedeutung aufzuladen, die aus einem externen, meist

ebenfalls medial produzierten Wissen stammt. Die Bilder appellieren an unser Wissen und rufen unsere Vorannahmen von den Kontexten auf, die ihnen fehlen – und werden dadurch mit historischer Genauigkeit aufgeladen, die in den Bildern selbst, aufgrund ihrer Abstraktion, abwesend ist. Bei aller Konkretheit sind die Bilder als einzelne ungenau.¹¹

Sie dienen im Wesentlichen zur Illustration eines diffusen Hintergrundes, zur atmosphärischen Kulisse, die letztlich austauschbar bleibt. Weil diese Bilder keine konkrete Referenz im Sinne des Wirklichkeitsbezuges mehr besitzen, ihre semantische Substanz die eines Zeichens ist, können sie zur Plausibilisierung nahezu beliebiger Strukturen dienen. Im gezeigten Beispiel bleibt z.B. unklar, ob die Aufnahmen, die im übrigen aus Michail Ciaurelis *FALL VON BERLIN* – und damit selber aus einer Art Hybridfilm – stammen, die innerdiegetische, propagandaoffizielle Darstellung des Rundfunksprechers bestätigen, oder ob sie ihnen zuwider laufen.

Die eingefügten Archivbilder haben aber nicht nur einen Beglaubigungs- und Illustrationseffekt, sie appellieren auch – und zwar im Sinne einer Referenz der filmischen Form – an das Bildgedächtnis des Zuschauers. Aber:

Eine Welt, die ganz und gar durch Zeichen konstruiert wird, ist eine mythische Welt, und so produzieren die meisten Filme, die mit konkretistischem Illusionsnaturalismus Geschichte nachzuschöpfen versuchen, mythische Geschichtsbilder, die auf die Evidenzerlebnisse der Illusion setzen.¹²

Die Verwendung unterschiedlicher Bildsorten in *DIE LETZTE SCHLACHT* zeitigt ein paradoxes Verhältnis: Zum einen werden Archivbilder bewusst in ihrer Differenz ausgestellt, ein Verfahren, das an den dokumentarischen Diskurs der Beglaubigung mittels einer Rhetorik des Faktischen anschließt. Gleichzeitig wird das *found footage* mittels des Prinzips der Kontinuitätsmontage zugunsten eines Illusionseindrucks so integriert, dass seine Andersartigkeit, seine Fremdheit und Widerständigkeit aufgelöst werden.

Narrative Verfahren und Figurenkonstruktionen

Gleich dem historischen Roman, wie ihn Georg Lukács beschreibt¹³, konstruiert auch das Dokudrama einen historischen ‚Text‘ als Hintergrund sowie ein fiktives Personal, wodurch sich mittels der Diegese privates Erleben und politische Ereignisse verschränken – mit dem

entscheidenden Unterschied, dass von den entsprechenden Figuren nun behauptet wird, dass sie eben *nicht* fiktiv seien: Sie werden mit ihrem bürgerlichen Namen – im Beispiel „Ilse Anger“ – eingeführt und ihre entsprechende Verkörperung durch Schauspieler in den Re-Enactments gründet auf einem äußeren Ähnlichkeitsverhältnis.

Dieses Paradigma tritt insbesondere bei jenen Figuren zu Tage, deren Aussehen als bekannt vorausgesetzt werden kann: So ist die Figur Michail Gorbatschow in DEUTSCHLAND-SPIEL aufgrund dessen medialer Ikonografie und des Aussehens des Darstellers Udo Samel unmittelbar identifizierbar. Diese ästhetische Strategie der Buchstäblichkeit wird innerhalb des Formats Dokudrama mit solcher Ausschließlichkeit verfolgt, dass sich die Frage aufdrängt, was sie so dominant macht. Nun dürften die Gründe für dieses Prinzip zum einen in dramaturgischen Erfordernissen (wie der handlungslogischen Orientierung des Zuschauers), zum anderen in der Wirksamkeit eines bürgerlichen Authentizitätsmodells liegen. Zugleich existiert darüber hinaus auch eine ‚innere Notwendigkeit‘ der Beglaubigungsästhetik: Gerade weil der fiktionale Diskurs üblicherweise dadurch gekennzeichnet ist, dass er, so Frank Kessler, „nicht für die Wahrheit des Gesagten haftbar gemacht werden kann“¹⁴, das Dokudrama aber dokumentarischen Anspruch erhebt (oder eben eine „dokumentarisierende Lektüre“ präfiguriert), ist die Aufrechterhaltung gerade eines so buchstäblichen Referenzverhältnisses wie jenes des Abbildrealismus von entscheidender Bedeutung. Was das Archivbild auf der Ebene des kollektiven Gedächtnisses leistet, erfüllt das Ähnlichkeits- und Entsprechungsverhältnis der empirischen Personen und filmischen Figuren auf der Ebene der Figurenkonstruktion: Beide Verfahren dienen der Beglaubigung, der Evidenzerzeugung in einer scheinbar uninterfragbaren Rhetorik des Faktischen.

Das filmische Beispiel der Einbettung und Auflösung existentieller Konflikte in ein melodramatischen Formprinzipien gehorchendes Narrativ zeigt, wie das Dokudrama fortwährend eine Agentur darstellt, innerhalb derer ein kontingentes Geschehen in ethische Bewährungsproben im Sinne einer bürgerlichen Moralität umgewandelt wird. Daher gibt es in DIE LETZTE SCHLACHT zwei starke Impulse: Der eine ist jener der Wissenserzeugung, der Evidenzbildung, der Erklärung, der Bezeugung und Beglaubigung. Der zweite aber ist jener der Unterhaltung und des Trostes. Indem das Dokudrama prototypisch ausgewählte Protagonisten zeigt (der Jude, der Invalide, der Soldat, der Mitläufer, das zivile Opfer), deren „Schicksale“ Identifikationspotential bieten und deren Lebensläufe den hegemonialen Selbsterzählungen unserer Gesellschaft wenn nicht folgen, so doch stets in sie reintegriert werden, produziert es in einer Zeit der Verunklarung verbindlicher Werte und Handlungsmuster Zonen der Sicherheit und Bestimmbarkeit. Und weil diese Leistung der Bearbeitung eines Traumas gleicht, ist die ent-

ortete, unkonkrete Herauslösung und Wiederholung der Archivbilder, ihre emblematische Zeichenhaftigkeit eine, die therapeutischen Wert hat. So schreibt Derek Paget:

The first sign of the trauma in a national consciousness is the repetition of an image; the number of repetitions over time is an indication of the seriousness of the trauma.¹⁵

Von daher scheint auch kaum verwunderlich, welche politischen Ereignisse in Dokudramen in den letzten Jahren thematisiert worden sind: Das Kriegsende, die Wiedervereinigung, die Guillaume-Affäre, der Arbeiteraufstand von 1953.

Die Attraktivität und Wirkungsmacht des Dokudramas liegt in diesem Sinne darin begründet, dass seine ästhetischen Verfahren *rhetorischer* Natur sind und damit auf Logiken der Überzeugung durch Emotionsgenerierung gründen. Die beabsichtigte Wirkung dieser hegemonialen Meistererzählungen, die trotz aller Brüchigkeiten produziert werden, ist stets eine doppelte. Sie lautet zum einen: Wir können Geschichte verstehen und aus ihr lernen. Und zum anderen ist sie eine tröstende, denn das Dokudrama erzählt davon, dass das bürgerliche Subjekt – adressiert wird hier der Zuschauer – auch im Angesicht der Katastrophe über Handlungsmacht verfügt und es eine Errettung gibt, auch wenn sie oftmals nur im schlichten ‚Überleben‘ lag: „Aber eines müssen sie mir versprechen: Bleiben Sie übrig“, wie der filmischen Figur Ilse Anger mit auf den Weg gegeben wird. Dass sie „übrig“ blieb, sehen wir dann sogleich in der folgenden Einstellung, in der sie als Zeitzeugin vor uns sitzt. Einmal mehr gilt: Die tragische Figur unserer Zeit ist nicht der scheiternde Held, sondern der überlebende Kleinbürger.

Mediale Selbstreferenz

Führen wir uns noch einmal die Beispielsequenz vor Augen: Die Archivbilder der Kampfhandlungen in Berlin leisten nicht nur handlungslogische Orientierung und „verorten“ anscheinend das Geschehen. Wenn sie mit der Stimme der diegetischen Figur des Rundfunksprechers montiert werden, überführt sie der Film – und zwar in Form einer sekundären Inszenierung – zu Nachrichtenbildern des Fernsehens. Diese Selbsteinschreibung einer genuin medialen Situierung ist durchaus charakteristisch im Dokudrama – und insbesondere für Blumenberg, der in dem Wendefilm DEUTSCHLANDSPIEL zwei Amateurvideofilmer als Protagonisten wählt und das historische Material ihrer realen Vorbilder in den eigenen filmi-

schen Diskurs so integriert, dass deren Entstehungsumstände und -bedingungen kontinuierlich ausgestellt werden.

Auf einer vordergründigen Ebene – jener der Narratologie, aber auch in ökonomischer und produktionstechnischer Sicht – dient das Verfahren der *voice-over*-Narration der Erzählökonomie und -effizienz: Vieles lässt sich schneller und einfacher sagen, als es sich zeigen ließe. Zum anderen aber schreibt sich mittels einer solch reflexiven, narrativ-ästhetischen Figur das Fernsehen im Ringen um Distinktion als Medium der Geschichte in seine Narrative ein. Avant la lettre sind es televisionäre Formen der Wissensgenerierung, die im Beispiel der LETZTEN SCHLACHT ausgestellt werden. Dabei wird das historisch ältere Medium Hörfunk mittels der filmischen Erweiterung des Bildes zum Fern-Sehen in einem ganz unmittelbaren Sinn. Die Demonstration dieser medialen Wirkmächtigkeit wirkt zurück auf die immanenten Konstruktionsprinzipien des Dokudramas selbst, das sich durch Pluralität, Heterogenität und Gleichzeitigkeit auszeichnet. Auffällig ist nun, dass dieses Verfahren keinesfalls illusionsbrechend wirkt. Der Eintritt medialer Selbstreferenz verschmilzt in der filmischen Montage zur glatten Oberfläche vermeintlich televisionärer Aussagemächtigkeit.

Zusammenfassung

Die eingangs formulierte Frage lautete: Ist das Dokudrama geeignet, die prinzipielle Konstruiertheit von Geschichte, den Aspekt ihrer Enunziation offenzulegen? Ein häufig geäußelter Vorwurf nicht allein dem Dokudrama, sondern sämtlichen Hybridformen des Dokumentarischen gegenüber lautet, dass diese letztlich deshalb affirmativ seien, weil sie Widersprüche und Friktionen negierten. Tatsächlich zeigt sich aber, dass es eine Reihe von medialen Verfahren gibt, innerhalb derer diese Brüche aufgegriffen und verhandelt werden.

Meine These lautete, dass ein dreistufiges System der Referenz im Dokudrama wirksam ist. Auf allen drei Ebenen – jener des medialen Kontextes, des formalen Rahmens und des Wirklichkeitsbezuges – gibt es eine charakteristische Koaleszenz zwischen den medialen Verfahren der Ausstellung dieser Brüche und ihrer Kaschierung zugunsten des Eindrucks einer homogenen und formal geschlossenen Repräsentation. Dies betrifft Verfahren der Verwendung unterschiedlicher Bildtypen, narrativer Strategien und der Figurenkonstruktion sowie die Ebene medialer Selbstreferenz. Dabei dient das Ausstellen einer Rhetorik des Faktischen dem Abbau, die Kaschierung hingegen der Steigerung des Illusionseindrucks.

Blumenbergs Film DIE LETZTE SCHLACHT findet dabei jedoch niemals zu einer rein auf Illusion beruhenden Darstellung, auch wenn dies die Absicht sein sollte und in der Wahl der filmischen Verfahren angestrebt sein mag. Man muss wohl vielmehr mit Robert A. Rosensto-

ne konstatieren: „No matter how literal minded a director might be, film cannot do more than point to the events of the past.“¹⁶ Das Verhältnis von Vergangenheit und Vergegenwärtigung ist freilich keines, bei dem die Vergangenheit getilgt wird, bei der sie, wie Baudrillard glaubt, „verschwindet“ hinter den Bildern, sondern eines der Referenz. Film und Fernsehen haben spezifische Verfahren entwickelt, historische Ereignisse zu modellieren und Geschichte zu vergegenwärtigen. Im Fall der LETZTEN SCHLACHT geschieht dies in Form einer hegemonialen, linearen und monokausalen Meistererzählung – und genau hierin liegt die charakteristische Leistung des Dokudramas.

¹ Roland Barthes: „Historie und ihr Diskurs“. In: *alternative* Nr. 62/63, 1968, S. 175.

² Roger Odin: „Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre“. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 1998, S. 286-303.

³ Dirk Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“. In: *montage/av* 7,2/1998.

⁴ Vgl. Gertrud Koch: „Nachstellungen. Film und historischer Moment“. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003.

⁵ Koch, S. 224.

⁶ Vgl. Linda Williams: „Mirrors without Memories. Truth, History and the New Documentary“. In: *Film Quarterly* 3/1993, S. 9-21.

⁷ Matthias Steinle: „Das Archibild. Archibilder als Palimpseste zwischen Monument und Dokument im audiovisuellen Gemischtwarenladen“. In: *Medienwissenschaft/Rezensionen* 3/2005, Marburg.

⁸ Evelyn Finger: „Was der Bunkertelefonist gesehen hat. Berlin 1945: Hans-Christoph Blumenbergs Dokudrama ‚Die letzte Schlacht‘ veranstaltet ein Zeitzeugengewimmel“. In: *Die Zeit* 11/2005.

⁹ Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt/Main 1975, S. 202.

¹⁰ Kluge, S. 203.

¹¹ Hilde Hoffmann: „Die televisuelle (Re-)Produktion von Ereignissen“. Vortrag auf der Tagung „Bildkontext“, Mülheim/Ruhr, 26.06.2006.

¹² Koch, S. 226.

¹³ Vgl. Georg Lukács: *Der historische Roman*, Berlin 1955.

¹⁴ Frank Kessler: „Fakt oder Fiktion“. In: *montage/av* 7/2/1998, S. 70.

¹⁵ Derek Paget: *Seven theses about border genres / Five modest proposals about docudrama*. www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/paget/dpfr14b.htm (8.1.2007).

¹⁶ Robert A. Rosenstone: „JFK: Historical Fact/Historical Film“. In: Ders. (Hg): *Why Docudrama?* Carbondale/Edwardsville 1999, S. 337.