

David Leuenberger

## Authentisches Deutschland, wildes Spanien

### Zeitgeschichte im Film

*Ob Nationalsozialismus, frühe Bundesrepublik oder DDR: Zeitgeschichte im deutschen Kino- und TV-Film boomt. Viele dieser »Historienfilme« machen aber einen problematischen Widerspruch hierzulande deutlich zwischen gut recherchierten Kostümen und Bauten einerseits und einer narrativen Ratlosigkeit andererseits. Ein Blick etwa nach Spanien zeigt, dass auch ganz andere filmische Zugänge zur Geschichte möglich sind.*

Im mehrfach preisgekrönten Film *Oh Boy* gelangt die Hauptfigur Niko auf ihrer tragikomischen Odyssee durch das heutige Berlin an ein Filmset. Gedreht wird ein Historiendrama um einen Wehrmachtssoldaten, der sich in eine jüdische Frau auf der Flucht verliebt: Herzscherz ist genauso garantiert wie eine authentische Darstellung der Zeit, denn schließlich laufen Komparsen in bängstigend echt aussehenden Nazi-Uniformen durch das Set. Etwas genervt verlässt Niko schließlich den Drehort. Vor der Drehhalle verbringen in SS-Uniformen und Lager-Kleidung gehüllte Schauspieler gemeinsam eine Raucherpause.

In diesen wenigen Minuten zeichnet Jan-Ole Gerster in seinem Debütfilm eine witzige und treffende Karikatur der fast wahnhaften Beschäftigung mit Zeitgeschichte im deutschen Film. Dabei ist in den letzten paar Jahren eine ästhetische und semantische Gleichförmigkeit vieler dieser »Historienfilme« festzustellen, ob sie nun *Der Untergang*, *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, *Das Leben der Anderen*, *Anonyma – Eine Frau in Berlin* oder *Der Baader Meinhof Komplex* heißen.

Stets bemerkenswert ist der Aufwand, der betrieben wird, um die dargestellte Zeit äußerlich authentisch darzustellen, was sich in den detailreich konzipierten Setdesigns und Kostümen widerspiegelt. Diese suggerieren eine große Nähe zu den (dargestellten) realen Ereignissen.



**David Leuenberger**

(\* 1986) hat Osteuropäische Geschichte, Neuere Geschichte und Politikwissenschaft in Jena studiert. Er schreibt beim interkulturellen Magazin *unique* und beim Filmmagazin *Das Manifest* und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Ostblicke*.

david.leuenberger@web.de

Dieser heutzutage mehr denn je boomende »Trend zur Authentizität« in deutschen historischen Filmen liegt, so der Historiker Frank Bösch, im Erfolg von Steven Spielbergs *Schindlers Liste* Anfang der 90er Jahre wie auch in der zunehmenden Popularisierung historischer Forschungsergebnisse in der Bevölkerung begründet. Diese Tendenz ging zugleich Hand in Hand mit Publikumserwartungen, die zunehmend durch Historytainment-Sendungen und das Format des Doku-Dramas mit ihren Mischungen aus Dokumentarischem und sogenannten Reenactment-Szenen geprägt wurden.

Vor dem Anspruch, alles so darzustellen, wie es gewesen sei, verliert sich der Blick für die Frage, was eigentlich dem Zuschauer gesagt werden soll. Diese wird nicht nur nicht beantwortet – sie wird oftmals noch nicht einmal gestellt. Nicht umsonst erscheint etwa *Der Baader Meinhof Komplex* von 2008 so, als hätten die Macher eine Stichpunktliste abgehakt, um dem Zuschauer auch nicht die kleinste Auslassung zuzumuten: ein Film, der alles zei-

gen will, und dadurch nicht weiß, was er eigentlich sagen möchte.

Denn Authentizität im Historienfilm muss fast zwangsläufig scheitern, und das ist keine Frage der Faktizität: kleine Anachronismen sind das Unproblemischste an diesem Trend. Bedenklicher ist, dass die schick drapierten Kostüme und Setdesigns Objektivität suggerieren, ja gar offensiv proklamieren, und dabei in einem krassen Widerspruch zu den präsentierten Narrativen stehen, die oftmals apolitischer und ahistorischer nicht sein könnten.

Nicht nur werden die historischen Stoffe emotionalisiert und sentimentalisiert (was oft in Betroffenheitskitsch ausartet), sondern vor allen Dingen privatisiert: Die Figuren agieren scheinbar immer ihres Kontextes enthoben, als wäre alles Politische privat. Eine täuschend echt aussehende Führerbunker-Attrappe alleine ist nämlich noch lange keine echte Auseinandersetzung mit den Ursprüngen und Funktionsweisen des Nationalsozialismus. Bei einem solchen »Historienstadl mit den Massenmördern« (so Christiane Peitz im *Tagesspiegel*) hat diese als Objektivität getarnte narrative Ratlosigkeit einen unangenehmen Nebeneffekt: Hier werden Opfernarrative von den im Zweiten Weltkrieg leidenden Deutschen konstruiert, die zwar lebensecht aussehen, jedoch ob des privatisierten Geschichtsbildes ohne jeglichen historischen Kontext erscheinen. Ob dies bewusst oder unbewusst geschieht, sei dahin gestellt. Wenn beim Filmmarketing Brüche nicht existierender Tabus kolportiert werden, dann spricht das allerdings für ersteres.

Die Tendenz des deutschen Historienfilms zum »Authentischen« wird im Ausland offenbar positiv angenommen. So reagierte die internationale Filmkritik ähnlich positiv wie die deutsche auf *Das Leben der Anderen*, und Regisseur Florian Henckel von Donnersmarck erhielt 2007 sogar den Oscar für den besten fremdsprachigen Film. Dessen Debütfilm folgt bewusst der

gegenwärtigen Tendenz des deutschen Historienkinos. Mit seiner wenig subtilen Grau-Braun-Farbdramaturgie suggeriert er große Authentizität in der Darstellung der »tristen« DDR, die in einem sehr krassen Gegensatz zur apolitischen und ahistorischen Darstellung politischer Repression steht. Diese erscheint als Nebenwirkung der sexuellen Devianz moralisch korrupter Politiker, als Taten von Leuten, die mit der Gesellschaft nichts zu tun hatten. Die Vermarktung des Films ging auf letzteres nicht ein, sondern attestierte sich selbst – etwa im Buch zum Film – eine richtige Interpretation der DDR. Nicht nur als cinematografisches Werk an sich, sondern gerade auch angesichts dieser Vermarktungsstrategien erscheint *Das Leben der Anderen* als Film, der nur Antworten gibt, jedoch weder Fragen stellt, noch welche toleriert – letzteres ist eine natürliche und folgerichtige Nebenwirkung gesteigerter Authentizitätsansprüche. Denn wozu Fragen stellen, wenn doch alles »richtig« dargestellt ist?

2007 hat *Das Leben der Anderen* im Rennen um den Oscar des besten fremdsprachigen Films Guillermo del Toros *Pans Labyrinth* geschlagen. Damit hat die Academy of Motion Picture Arts and Sciences auch einer komplett anderen Art und Weise, sich künstlerisch mit Zeitgeschichte zu beschäftigen, eine Absage erteilt.

*Pans Labyrinth* ist nicht nur ein stilisiertes Horrormärchen, sondern auch eine intensive Auseinandersetzung mit faschistischer Gewalt und den Ursprüngen des Franco-Regimes. Die »Realität« des ausgehenden Spanischen Bürgerkriegs und die »Märchenwelt« der Fabelwesen sind visuell klar unterscheidbar, fließen aber rasch ineinander. Del Toro arbeitet mit ambivalenten Metaphern, von denen nur ein Teil sich im historischen Kontext am Ende erschließen lässt. Zeitgeschichte wird eher in offenen, fragenden Chiffren als in geschlossenen, antwortenden »Fakten« erschlossen. Die thematische Vielfalt ist ver-

blüffend, sei es das Frauen- und Männlichkeitsbild des Franquismus, die Beteiligung der katholischen Kirche an dessen Verbrechen, die Verführungskraft faschistischer Ordnungsvorstellungen, die Frage nach individuellen Motiven der Unterstützung des Franquismus bzw. des Widerstands gegen diesen oder sogar die Erinnerungspolitik nach der Transformation. Freilich erfordert diese thematische Breite auch eine Interpretation der zahlreichen filmischen Zeichen, die bewusst »gelesen« werden müssen. Über die oft extrem gewaltsamen Beziehungen zwischen Menschen und Fabelwesen mit- und untereinander entsteht ein episches Panorama der diktatorischen Vergangenheit Spaniens (und ihrer Auswirkungen auf die Gegenwart).

Noch weitaus radikaler als Guillermo del Toro hat der Spanier Álex de la Iglesia 2010 die franquistische Zeitgeschichte in seinem schrillen *Mad Circus* verarbeitet, einer kuriosen Mischung aus Rache-Thriller, surrealistischer Groteske, Melodrama und Horrorfilm: Ein trauriger Clown kämpft im Spanien der frühen 70er Jahre gegen einen tyrannischen lustigen Clown um die Liebe einer Trapez-Künstlerin. Ihr brutales Duell hinterlässt eine blutige Spur der Verwüstung durch ganz Madrid. *Mad Circus* ist pure Kinetik: Wirre, abrupte Plotwendungen überraschen genauso wie die teils schockierenden Wechsel der Atmosphäre. Die Clown-Thematik ist natürlich symbolisch aufgeladen, doch die atemlose Dramaturgie des Films zerschlägt sehr schnell jegliche klare Ausdeutung. Sicher: das franquistische Spanien wird präsentiert als Diktatur brutaler Clowns über kleine Kinder, die notfalls auch mit Terror zum Lachen gezwungen werden. Doch die beiden Antagonisten sind in ihrer widersprüchlichen Figurentwicklung und in ihren völlig unkontrollierten Gewaltausbrüchen zu komplex und ambivalent, um in einer einfachen republikanisch-faschistisch-Dichotomie aufgelöst zu werden. De

la Iglesias Film entlässt den Zuschauer nicht nur aufgrund seiner brutalen physischen und teils sexuellen Gewalt verstört, sondern auch aufgrund seines offenen Umgangs mit Symbolik. Der Endkampf findet etwa auf dem Heiligen Kreuz im »Tal der Gefallenen« statt, wo noch heute Franco begraben liegt.

### **Realismus durch ambivalente Symbolik**

*Pans Labyrinth* und *Mad Circus* ist die impressionistische Beschäftigung mit der Zeitgeschichte gemeinsam. Die Symbolik ist so ambivalent, dass die Realitäten des Films komplex, chaotisch, verwirrend und missverständlich erscheinen – und dadurch paradoxerweise erheblich »realistischer« wirken als die klare Aufgeräumtheit deutscher Historienfilme. Cinematografisch berufen sie sich auf eine spanische Tradition des Grotesken, die sich unter anderem in den Filmen Luis Buñuels erschließt. Sie greifen auch auf eine Tradition des symbolistischen Kinos zurück, die in der franquistischen Ära selbst verankert ist (z.B. Victor Erices *Der Geist des Bienenstocks* von 1973), als eine Thematisierung des Bürgerkriegs nur über Symbole tolerierbar war.

Beide Filme, so sehr sie auch radikale künstlerische Visionen ihrer Autoren sind, sind in eine spanische Geschichtskultur eingebettet, die nach der friedlichen Transition die franquistischen Verbrechen verschwiegen hat. Bestrebungen, Massengräber mit den Opfern des Franquismus zu öffnen, haben bis heute Skandalpotenzial. Eine Aufarbeitung der Geschichte hat bislang keine konsensfähigen, vor allem aber keine ritualisierten Formen gefunden, und das lässt umso mehr Platz für gewagte künstlerische Auseinandersetzungen im Film – ein Phänomen, das sich übrigens auch im osteuropäischen Kino beobachten lässt.

Zwei verrückte Clowns, die sich gegenseitig mit Macheten, Maschinenpistolen,

Fleischerhaken, Vorschlaghämmern, Fäusten und Trompeten traktieren – in Deutschland als Art, filmisch Zeitgeschichte zu thematisieren, schlicht undenkbar. Hier, wo selbst die ganz wenigen Sonntagskri-

mi-Ausgaben, die etwas experimentellere Arthouse- und Genre-Exkurse wagen, so gleich mit massiven »Shitstorms« bedacht werden, weil sie angeblich nicht »realistisch« und »authentisch« seien. ■

Heiner Bielefeldt

## Hans Joas entwirft eine neue Genealogie der Menschenrechte

### Heiner Bielefeldt

(\* 1958) ist Philosoph, Theologe und Historiker. Er ist Inhaber des Lehrstuhls für Menschenrechte und Menschenrechtspolitik der Universität Erlangen-Nürnberg und UN-Sonderberichterstatter für Religionsfreiheit.

heiner.bielefeldt@polwiss.phil.uni-erlangen.de



Die beiden wichtigsten, ineinander verschränkten Ziele, die Hans Joas mit seiner interdisziplinär weit ausgreifenden Monografie *Die Sakralität der Person* verfolgt, werden schon im Titel klar benannt: Zum einen geht es ihm um eine affirmative Genealogie jener elementaren Rechte, die jedem Menschen aufgrund seiner Menschenwürde zukommen. Zum anderen beschäftigt sich Joas mit dem besonderen Status dieser Rechte, ihrer Unveräußerlichkeit, die er durch die Metapher der »Sakralität der Person« erhellt. Damit soll deutlich werden, dass sich der Wertgehalt der universalen Menschenrechte weder durch rationales Kalkül noch durch sozialkontraktualistische Überlegungen erfassen lässt. Er ragt in eine Sphäre des Religiösen hinein.

Beide Pointen haben es in sich. Joas stellt sich damit gegen weithin konsentrierte Grundannahmen der akademischen Debatte über Menschenwürde und Menschenrechte. Sein Buch hat deshalb nicht nur hohe Aufmerksamkeit und viel Zustimmung erfahren, sondern auch manchen Widerspruch ausgelöst. Offenbar hat

Joas von vornherein damit gerechnet, dass seine Thesen missverstanden werden können, weshalb er einige mögliche, vordergründig vielleicht sogar nahe liegende, Missverständnisse im Text schon präventiv angeht. Wiederholt weist er etwa darauf hin, dass seine Genealogie nicht »hegelianisierend« als teleologische Entfaltung eines im historischen Prozess angelegten Sinnpotenzials gelesen werden dürfe. Und immer wieder stellt er klar, dass er den Begriff der »Sakralität« weit verstehe und dass er damit keinesfalls eine konfessionelle (etwa christliche) Vereinnahmung der Menschenrechte intendiere.

Zunächst zur affirmativen Genealogie. Joas will mit diesem Projekt die verbreitete Dichotomie von Genesis und Geltung überwinden, die sich in einer allzu säuberlichen Arbeitsteilung zwischen Geschichtswissenschaft und Philosophie spiegelt. Dadurch drohen, wie er betont, historische Darstellungen der Menschenrechte philosophisch anspruchslos und philosophische Begründungsdiskurse geschichtslos und steril zu werden. Joas will die hier entstehenden Verkürzungen aufheben und historische Narrationen und philosophische Geltungsreflexionen aufeinander zuführen, ja sie ineinander verschränken. Dies kann nur in einer interdisziplinären Synopse gelingen, wie Joas sie in seinem Buch exemplarisch vorführt.

Wie aber kann die Genealogie der Menschenrechte den komplementären Gefah-