

Staatliche Übergänge zwischen Demokratie und Barbarei. Die filmische Deutungsmacht in der visuellen Zeit- und Kulturgeschichte

Frank Stern

Nachschrift verfasst von Clemens Rettenbacher und Martin Weidinger

Noch im 19. Jahrhundert waren Imaginationen des Staates und deren Vermittlung sehr stark durch schriftliche Dokumente geprägt. Doch zeigte sich im Zuge des ersten Weltkriegs schnell, dass zur Repräsentation von Staatlichkeit und staatlichen Interessen Filmvorführungen vor den Soldaten wirksamer waren als das Vorlesen von Dokumenten. Diese grundlegende Veränderung im 20. Jahrhundert, vom schriftlichen Dokument zum Film, wird unter dem Begriff „iconic turn“ gefasst. Beginnend als propagandistische Nutzung von Film im I. Weltkrieg findet politischer Missbrauch von filmischen Darstellungen bis heute auch in demokratischen Systemen statt.

Für eine sozialwissenschaftliche Analyse kann die Trennung von Spielfilmen und Dokumentarfilmen nur abstrakt sein. Die politische, weltanschauliche Perspektive, die bei der Herstellung eines Dokumentarfilms unweigerlich miteinfließt, spiegelt sich in dessen scheinbarer Objektivität wider. Gleichzeitig sind Spielfilme hinsichtlich der Bilder und Vorstellungen, die sie transportieren, ebenso vom jeweiligen Entstehungskontext abhängig.

Visuelle Zeit und Kulturgeschichte muss nun unter Berücksichtigung der jeweiligen Kontexte folgende Fragen berücksichtigen:

- Was wird erzählt?
- Wie sieht der Bezug zur Wirklichkeit aus?

Als erster sich unter diesem Differenzierungsmuster ergebender Typus politisch instrumentalisierter bzw. politisierter Filme kann der *historisierende Film* genannt werden: Dieser knüpft unmittelbar an historische Ereignisse oder Personen an, *verfremdet* sie jedoch. Indem er historische Hintergründe im Licht rezenter politischer Interessen vermittelt, dient er der (Um)Deutung der eigenen sozialen Realität und spielt eine wichtige Rolle bei der Generierung von staatslegitimierenden Geschichtsmythen. Als Hochphase dieser filmischen „Um-Erfindung“ der eigenen Geschichte kann die Zeit des Nationalsozialismus mit ihrer Vielzahl an antisemitisch-rassistischen Filmen gesehen werden. Als Beispiel kann hierzu der Film „Jud Süß“ aus dem Jahr 1940 angeführt werden: Zwar fußt die Handlung des Films in der historischen Figur des Joseph Süß Oppenheimer und deren tragischem Tod, aber die antisemitische und verhetzende Inszenierung Oppenheimers als Wucherer, Verleumder und Vergewaltiger, gegen den es nichts geben kann, als den gerechten Volkszorn und ein jämmerliches Ende am Galgen, transportiert anstelle historischer Fakten eine bildgewaltige moralische Rechtfertigung für das eliminatorische Vorgehen des nationalsozialistischen Staates gegen den in Oppenheimer personifizierten und historisierten jüdischen 'Schädling'. Indem der Film am antisemitischen und rassistischen Narrativ des Nationalsozialismus mitspinnt, legitimiert er den nationalsozialistischen Staat.

Ein anderer Film-Typus ist der *ent-historisierende Film*: In ihm werden bestimmte staatsstiftende Narrative oder Identitätskonstruktionen nicht aus der Geschichte herauf legitimiert, sondern umgekehrt, dieser entrückt. Ein Beispiel dafür ist der österreichische Spielfilm „Gottes Engel sind überall“ (1948) mit Attila Hörbiger: Der Film erzählt als Roadmovie von der gemeinsamen Reise eines Soldaten und eines von ihm am Weg aufgelesenen Jungen aus dem Krieg zurück nach Wien. In der den Höhepunkt des Filmes bildenden Schlusszene zeigt der Soldat dem kleinen Jungen (dessen getötete Eltern zwar auch aus Wien stammten, der aber selbst noch nie dort gewesen war) vom Kahlenberg herab die vom Krieg gezeichnete Hauptstadt. Dabei beginnt er mit dem Stephansdom, geht weiter zum Rathaus, dem Prater u.s.w. Diese Szene besitzt besondere symbolische Kraft: durch die Schrecken und die Zerstörung des Krieges hindurch offenbart die ältere Generation der jüngeren anhand der eindrucksvollen Bauwerke und Monumente die gemeinsame Identität. Die dabei ersichtlichen Spuren des gerade überwundenen Krieges erscheinen als Beschädigungen der eigenen stolzen und großen Geschichte, nicht aber als etwas, das man als Mitglied des nationalsozialistischen Terrorstates selbst mitzuverantworten hätte. Das politische Gemeinwesen des österreichischen Staates rekonstruiert sich also filmisch als Opfergemeinschaft. Anstatt den Staat und die Menschen entlang der gerade durchlaufenen nationalsozialistischen Geschichte zu kritisieren und mit der Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit zu beginnen, entrückt sich in der filmischen Deutung dieser Staat der Geschichte, wird zu etwas melancholisch-ahistorischem, und reduziert sich als Gesellschaft auf eine klare Botschaft: „Die da oben wechseln, aber das, was wir im Prater machen, das bleibt.“

Als genaues Gegenteil der beiden genannten Typen ist der *dialektische Film* zu benennen. Ein Beispiel dafür ist Axel Cortis „Wohin und zurück – Welcome in Vienna“ (Ö/D/CH 1986): Die gesamte Handlung hindurch legt der Film die Widersprüche der historischen Situation Nachkriegsösterreichs dar. Ein Protagonist, der als Besatzungssoldat in seine ehemalige Heimat zurückkehrt und von seiner ständigen Unentschlossenheit immer wieder eingeholt wird; ein idealistischer Freund, der sich mit der Realität der Machtverhältnisse abfinden muss und anstatt den Kommunismus in seine ehemalige Heimat zu tragen ein vom Schwarzhandel profitierender Kulturoffizier wird; ein Wehrmachtsoffizier, der sich gegen Preisgabe wertvoller Informationen von seiner Schuld freikaufen kann, etc. Anstatt ein verklärendes bzw. verklärtes Bild der Situation zu zeichnen und den Zuschauern einfache Deutungsmöglichkeiten anzubieten setzt Corti in seinem Film darauf, sie mit den Problemen und Konflikten der historischen Situation zu konfrontieren. Im widersprüchlichen Feld von Schuld und Verantwortung, Richtig und Falsch, bleibt es dem Publikum selbst überlassen, die entsprechenden Schlüsse zu ziehen.

Der *visionäre Film* bildet den letzten vorgestellten Typus, ein Beispiel dafür ist Francis Ford Coppolas „Apocalypse Now Redux“ (USA 1979): Wie auch in „Gottes Engel sind überall“ bietet die Reise der Protagonisten hier eine Parabel auf Transformationen bzw. das Entstehen und Vergehen staatlicher Ordnung – nur dass in diesem Fall Coppola inmitten des Vietnamkriegs eine Reise heraus aus der gewohnten bürgerlichen Ordnung hinein in Barbarei und Wahnsinn inszeniert. Während er sich immer tiefer in den vietnamesischen Dschungel, das „Herz der Finsternis“ (der Film basiert auf Joseph Conrads Novelle *Heart of Darkness*, 1899), vorwagt, beginnt vor den Augen des Protagonisten jede Form von Normalität und schließlich er selbst als Individuum zu zerbröseln. Daran knüpft dann keine plumpe moralische Lektion, vielmehr macht Coppola eben in *visionärer* Weise erlebbar, auf welch schmalem Grat unsere „Menschlichkeit“ wandelt und welche unvorstellbaren Abgründe sich jenseits davon für den Einzelnen auftun. Wie auch der dialektische Film erzeugt diese Form des Films bei den Zusehern ein Gefühl der Unruhe. Sie ist bemüht, das

Publikum herauszufordern, sein eigenes Denken anzuregen und kann deshalb im Gegensatz zu den historisierenden bzw. enthistorisierenden Filmen als eine Form der filmischen Auseinandersetzung oder Vermittlung von Staat und Staatlichkeit angesehen werden, die durchaus emanzipatorisches Potenzial besitzt.