

Markus Watzl

Audiovisuelle Agenda. Die (Selbst)darstellung der Politik im Dokumentarfilm

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15876>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Watzl, Markus: Audiovisuelle Agenda. Die (Selbst)darstellung der Politik im Dokumentarfilm. In: *ffk Journal* (2021), Nr. 6, S. 137–153. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15876>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://ffk-journal.de/?journal=ffk-journal&page=article&op=view&path%5B%5D=142&path%5B%5D=141>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Markus Watzl

Berlin

Audiovisuelle Agenda

Die (Selbst)darstellung der Politik im Dokumentarfilm

Abstract: Der Anspruch des Dokumentarfilms ist es stets, das Reale abzubilden. Im politischen Dokumentar- und Interviewfilm agieren häufig ehemalige Mandatsträger_innen, die heutzutage mit dem Umgang des audiovisuellen Mediums vertraut sein müssen, als Protagonist_innen, und die Filmemacher_innen bieten diesen mit dem Format eine Plattform, um einst getroffene Entscheidungen zu erläutern oder auch zu verteidigen. Den Filmemacher_innen kommt dabei eine vergleichbare Rolle zu wie den politischen Journalist_innen. Gleichzeitig wird den Protagonist_innen eine Möglichkeit zur Selbstinszenierung geboten, während die Filmemacher_innen angehalten sind, die jeweiligen Äußerungen auch kritisch zu hinterfragen oder entsprechend einzuordnen. Die Zielsetzung und der Aufbau solcher Produktionen variieren und entsprechend unterscheidet sich der Umgang der Filmemacher_innen mit ihren Protagonist_innen.

Markus Watzl (M.A.), Studium der Audiovisuellen Medien an der Hochschule der Medien, Stuttgart | Studium der Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg | Studium der Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin | Autor und Redakteur für div. audiovisuelle Formate der Agenturen Solid White GmbH, Stuttgart oder Digitaler Ungehorsam mbH, Berlin | Mit-Organisation des Internationalen Trickfilmfestivals Stuttgart und der Berliner Filmfestspiele.

1. Einleitung

Politische Kommunikation kann auf unterschiedlichste Weise und gleichzeitig in unterschiedlichen Kanälen erfolgen: in der öffentlichen Debatte im Parlament, wo einzelne Abgeordnete das Plenum und evtl. ein überschaubares TV-Publikum, sofern die Debatte übertragen wird, erreicht. Sie kann auf Pressekonferenzen oder im vertraulichen Vier-Augen-Gespräch eines Zeitungs- oder TV-Interviews erfolgen.

Natürlich existiert eine Vielzahl dokumentarischer Filme mit politischem Inhalt. Da Dokumentationen häufig auch ein gesellschaftlich relevantes Thema behandeln, kann man sogar argumentieren, es gäbe ausschließlich solche, wodurch diese eine politische Ebene erhalten.

Es soll gezeigt werden, wie politische Mandatsträger_innen als Fokuspunkt in Dokumentationen agieren, vor allem, inwieweit diese das Medium zur Selbstinszenierung oder zum Transport einer politischen Agenda nutzen, wie es die übrigen Medien wie Wahlwerbespots, Zeitungs- oder TV-Interviews ebenfalls tun.

Hierzu soll zunächst auf den Stellenwert der audiovisuellen Massenmedien gegenüber den publizistischen zum Transport politischer Kommunikation eingegangen werden und darauf, inwiefern sich politische Kandidat_innen oder Mandatsträger_innen an diese anzupassen hatten.

Da es sich bei einigen der ausgewählten Beispielfilme formal um Interviewdokumentationen handelt, werden die Formalien und Regularien des politischen Interviews in Kapitel 3 näher beschrieben, bevor im vierten Kapitel auf die verschiedenen Dokumentarfilme eingegangen wird. Dabei ist essenziell, inwiefern diese als Plattform für den Transport einer politischen Agenda fungieren und welcher „Spielraum“ dabei dem Mandatsträger_innen vonseiten der Filmemacher_innen eventuell eingeräumt wird. Besondere Beachtung soll dabei auf die Ähnlich- und Vergleichbarkeit zwischen dem politischen Interview von Journalist_innen und der Arbeitsweise der politischen Filmemacher_innen gelegt werden.

2. Die Bedeutung audiovisueller Massenmedien für politische Mandatsträger_innen

Bereits Niklas Luhmann postuliert: „Was wir über die Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien“¹, und als ein solches gilt auch der Dokumentarfilm.

Es ist für politische Akteur_innen heute unumgänglich, sich den Gesetzmäßigkeiten der Mediengesellschaft anzupassen, sich diesen teilweise sogar zu unterwerfen und sie natürlich zur Kommunikation der jeweiligen Agenda auch zu benutzen. Die Kommunikation zwischen den entsprechenden Mandatsträger_innen und der Wahlbevölkerung findet primär über die Massenmedien statt, zu welchen seit einigen Jahrzehnten nicht nur die publizistischen Formate, sondern auch die audiovisuellen zählen, die ihren eigenen „Spielregeln“ unterliegen. Thomas Meyer fasst dies folgendermaßen zusammen:

Von einer Kolonisierung der Politik durch das Mediensystem kann in einem beschreibenden Sinn dann gesprochen werden, wenn die dem Mediensystem eigentümlichen Regeln auf das politische System übergreifen und dessen eigentümliche Regeln dominieren oder gar außer Kraft setzen.²

In den USA hat dieser Wandel bereits in den 1960er Jahren begonnen, als das Fernsehformat die Tageszeitung als primäres Medium zur Wahlentscheidung abgelöst hat. Das Fernsehduell zwischen Richard Nixon und John F. Kennedy wird als ausschlaggebend für den Wahlerfolg des Demokraten verstanden, in welchem „ein gebräunter und strahlender Kennedy gegen einen blassen und unrasierten Nixon gewann – angeblich weil er besser aussah und häufiger in die Kamera schaute.“³

Kennedy hatte die Spielregeln des neuen audiovisuellen Mediums besser verstanden als sein Konkurrent und sich dessen Vorteile zunutze gemacht.

Um als politische_r Kandidat_in oder Mandatsträger_in sein Publikum erfolgreich über die audiovisuellen Massenmedien zu erreichen, ist es für diese von entscheidender Bedeutung, sich deren Gesetze anzueignen und sie entsprechend nutzen zu können. Zur Unterscheidung verbaler und visueller Kommunikation postuliert Thomas Schadt entsprechend:

Auch wenn die Verarbeitung verbaler und visueller Informationen in unterschiedlichen Kanälen erfolgt, sind beide so miteinander verbunden, dass gelegentlich angenommen wird, dass die schnellere visuelle Wahrnehmung die

¹ Luhmann 2009: 9.

² Meyer 2001: 279.

³ Maurer 2010: 113.

langsamere verbale prägt: Demnach wird das erste Urteil über eine Person schon unbewusst gefällt, bevor verbale Informationen wahrgenommen werden.⁴

Die Bedeutung audiovisueller Informationsvermittlung durch politische Akteur_innen beschreibt auch Linda Hentschel, die postuliert:

Von Bildern als Regierungstechnologien zu sprechen, heißt zu fragen, wie Dinge repräsentiert werden, damit sie einem Bewältigungs- und Sicherheitsphantasma dienen können.⁵

In Deutschland steht beispielsweise der SPD-Parteitag des Jahres 1998 mit der Nominierung des Kanzlerkandidaten Gerhard Schröder für einen derartigen Umbruch mit einer Fokussierung auf die audiovisuellen Formate. In der entsprechenden Literatur wird jener Parteitag als Start für eine Professionalisierung der politischen Parteien im Umgang mit den audiovisuellen Massenmedien betrachtet, was auch zu der Begrifflichkeit der „Amerikanisierung“ des Wahlkampfes geführt hat, wozu Albrecht Müller ausführt:

Politik wird zunehmend inszeniert, Inhalte lösen sich zunehmend in der Form der Darstellung und im theatralen Auftritt auf. [...] Personalisierung und Auftritte in Unterhaltungssendungen verdrängen mehr und mehr Inhalte.⁶

Gleichzeitig lässt sich, wie Müller ebenfalls anmerkt, ein verstärktes Zusammenspiel zwischen Politik- und Unterhaltungskultur beobachten. Politische Amtsträger_innen traten dabei nicht nur in den entsprechenden TV-Formaten, sondern auch in Entertainment-Programmen auf, was am Beispiel des „Medienkanzlers“ Gerhard Schröder ersichtlich wurde.

Andreas Dörner hat herausgearbeitet, wie politische Themen auch in Unterhaltungsformaten, wie Kinofilmen oder TV-Serien, transportiert werden und postuliert diesbezüglich:

Der erzählende bzw. dramatische Modus der Konstruktion von Wirklichkeit, der auf der Grundlage einer narrativen Spielhandlung eine Als-ob-Welt gestaltet, wird schon lange Zeit als Möglichkeit politischer Erfahrung gepflegt.⁷

Dörner stellt fest, dass politische Inhalte nicht nur im Politthriller, wie etwa in Alan J. Pakulas *All the President's Men* (1976) oder *JFK* (1991) von Oliver Stone, als Träger politischer Information fungieren, sondern auch in Formaten transportiert werden, bei denen eine politische Kommunikation auf einer zweiten, einer

⁴ Schadt 2002: 57.

⁵ Hentschel 2008: 13.

⁶ Müller 1999: 40.

⁷ Dörner 2000: 162.

Meta-Ebene, erfolgt, wie beispielsweise in diversen Episoden der Simpsons. Auf eben diesen Rückgriff auf unterhaltende Formate zum Transport politischen Inhalts weist Christian Schicha explizit hin, als er postuliert:

Unterhaltende Formen der Politikvermittlung reagieren auf tiefgreifende soziale Veränderung in der Politikrezeption und dem Freizeitverhalten in modernen Mediengesellschaften. Eine Folge dieser Entwicklungen ist die zunehmende Bedeutung unterhaltender Elemente für eine Behauptung auf dem Medienmarkt.⁸

Es ist auch Andreas Dörner, der für dieses Zusammenspiel von politischen Inhalten und ihrem Transport in einem Unterhaltungsformat die Begrifflichkeit des „Politainment“ geprägt hat und dieses folgendermaßen definiert:

Dieser Begriff [...] soll darauf aufmerksam machen, daß sich in den 90er Jahren eine enge Koppelung zwischen Politik und Entertainment, politischer und unterhaltender Kommunikation herausgebildet hat, die es so vorher nicht gab. Politainment bezeichnet eine bestimmte Form der öffentlichen, massenmedial vermittelten Kommunikation, in der politische Themen, Akteure, Prozesse, Deutungsmuster, Identitäten und Sinnentwürfe im Modus der Unterhaltung zu einer neuen Realität des Politischen montiert werden.⁹

3. Das Interview als Transportmittel politischen Inhalts

Immanuel Kant schrieb: „Es ist schon ein großer und nötiger Beweis der Klugheit oder Einsicht, zu wissen, was man vernünftigerweise fragen sollte.“¹⁰ Dieser Aufruf zur zielorientierten Frageformulierung kann als Leitsatz zur Planung eines jeden Interviews angesehen werden.

Unter einem Interview versteht man primär ein Gespräch zwischen mindestens zwei Personen (einem/einer Interviewer_in und einem/einer Interviewten), wobei Ersterer versucht, bisher unveröffentlichte Informationen durch gezielte Fragestellungen zu erhalten.

Gleichzeitig nutzt der/die Interviewte die massenmedialen Kanäle, die dem/der Interviewer_in zur Verfügung stehen, um entsprechende Informationen an eine breite Rezeptionsgruppe zu transportieren. Jürgen Friedrichs fasst die elementaren Gesichtspunkte eines Interviews folgendermaßen zusammen:

⁸ Schicha 2004: 18.

⁹ Dörner 2001: 31.

¹⁰ Kant 1997: 46.

Das Interview ist ein zielgerichteter Wechsel von Fragen und Antworten, wobei eine Person nur fragt, die andere nur antwortet. Es ist von Seiten des Interviewers ein planvolles Vorgehen mit der Absicht, eine andere Person durch eine Reihe von (mindestens zwei!) gezielten Fragen, Vorhaltungen und nonverbale Reize zu Antworten zu reizen.¹¹

Für die Journalist_innen stellt das Interview in erster Linie eine ergiebige Quelle zur Informationsgewinnung dar, für welches sich Journalist_in und Interviewte in eine gegenseitige „Produktionsgemeinschaft“ begeben, welche Otfried Jarren folgendermaßen definiert:

Produktionsgemeinschaften, die auf bestimmten Regeln und Normen beruhen, ermöglichen PR-Akteuren wie aber auch politischen Journalisten bestimmte Formen der Zusammenarbeit zum wechselseitigen Vorteil.¹²

Während Christoph Neuberger die Aufgabe des/der politischen Journalist_in in der „Vermittlung zwischen Leistungserbringern und -empfängern“¹³ sieht, verfolgt das Politikerinterview das Ziel der „Kontrolle und Wissenserweiterung.“¹⁴

Werner Holly sieht darin allerdings mittlerweile eine eigene Darstellungsform oder ein „Handlungsschema, an dem sich Medienakteure und Publikum orientieren.“¹⁵

4. Dokumentarfilme mit politischem Inhalt

4.1 Realitätsanspruch des Dokumentarfilms

Der Begriff des „Dokuments“ basiert etymologisch auf dem lateinischen Verb „docere“ oder dem Nomen „documentum“. Letzteres lässt sich mit „alles, wodurch man etwas lernen, schließen oder sich vor etwas hüten kann, ein Beweis oder Beispiel“ übersetzen. „Docere“ bedeutet, „etwas zeigen“ oder „nachweisen“. Entsprechend beschreibt Dieter Ertel den Anspruch der Dokumentation folgendermaßen:

Weit stärker als jedes andere Genre lebt der dokumentarische Film von der Vorstellung, er könne mit Hilfe der Kamera die Welt so zeigen, wie sie wirklich

¹¹ Friedrich 2009: 11.

¹² Jarren 2006: 42.

¹³ Neuberger 2008: 254.

¹⁴ Schwitalla 1979: 165.

¹⁵ Holly 1993: 164.

ist. Die Filmbilder erscheinen als getreue Abbilder der jeweiligen Sujets und als adäquate Repräsentation realer Erscheinungen und Ereignisse.¹⁶

Schon allein aus dem Ursprung der Begrifflichkeit lässt sich also die vielleicht elementarste Problemstellung des dokumentarischen Formats ableiten, welche Klaus Arriens wie folgt definiert:

Dokumente haben in diesem Sinne die Funktion, Sicherheit zu schaffen: sie sind als Warnungen, Beispiele und Proben gegen andere Darstellungen als authentisch autorisiert.¹⁷

Das Dokument als bewiesenes Faktum zu verstehen, stellt einen ebenso hohen Anspruch hinsichtlich des Wahrheitsgehalts an Dokumentarfilme, diese seien „stets Beweise für eine These, die der jeweiligen Argumentation zugrunde liegt.“¹⁸ Jens Wollig etablierte hieraus die „Glaubwürdigkeitstransfer – Hypothese“, die er folgendermaßen definiert:

Die Wahrnehmung der dargestellten Objekte wird durch das Medium gerahmt. Wenn über politische Institutionen in einem glaubwürdigen Rahmen berichtet wird, dann wird auch diesen Institutionen mehr Glaubwürdigkeit entgegengebracht.¹⁹

Hinsichtlich des Anspruchs eines Dokumentarfilms, das Reale abzubilden, kommt einer Dokumentation mit ausgewiesen politischem Inhalt eine besondere Bedeutung zu, da von der Politik erwartet wird, ehrlich und damit authentisch zu sein. Die Authentizität kann als höchstes Gut politischer Amtsträger_innen angesehen werden. Kein(e) Kandidat_in für ein politisches Amt würde dieses in einem Wahlverlauf erringen, würde er/sie durch den wählenden Souverän (die wahlberechtigte Bevölkerung) als unauthentisch und damit unehrlich wahrgenommen, was auch Wolfgang Meng folgerichtig zusammenfasst:

Glaubwürdigkeit ist das größte Kapital in der Demokratie. Sie ist nicht von selbst da. Sie ist in den vergangenen Jahren eher zu einem relativ raren Gut geworden.²⁰

Kandidat_innen oder Amtsträger_innen treten in einer Vielzahl von audiovisuellen Formaten auf, etwa in Wahlwerbepots oder TV-Reportagen. Seltener sind dagegen Dokumentarfilmproduktionen, die ihren Weg in die Kinos finden, obwohl die „Spielregeln“ für die jeweiligen Protagonist_innen ähnlich sind.

¹⁶ Ertel 1996: 10.

¹⁷ Arriens 1999: 18.

¹⁸ Hattendorf 1999: 44.

¹⁹ Wollig 2003: 333.

²⁰ Meng 2010: 157.

Diese Entwicklung hin zum audiovisuellen Transport politischer Inhalte, die sich verstärkt im Vorfeld von Wahlen beobachten lässt, prägte letztlich den Begriff der „Mediendemokratie“.

4.2 Beispiele für politische Dokumentationen

Im Folgenden soll auf einige der bekannteren Dokumentar- und Interviewfilme mit politischem Inhalt eingegangen werden. Diese Beispiele zeigen jeweils mindestens einen ehemaligen oder noch aktiven politischen Mandatsträger. Gemeinsam ist diesen Filmen, dass dem Protagonisten dabei eine Plattform geboten wird, um frühere politische Entscheidungen zu rechtfertigen oder auch die jeweilige Agenda zu transportieren. Diese Beispiele eint der jeweilige Protagonist, bei dem es sich um einen ehemaligen oder noch aktiven politischen Amtsträger handelt. Die angeführten Filmbeispiele unterscheiden sich in der Intension des Filmemachers und der Produktionsweise und sollen chronologisch betrachtet werden.

Als eines der ersten Beispiele für dieses Genre kann der Interviewfilm *David Frost Interviews Richard Nixon* (1977) gelten, für den der Boulevard-Journalist David Frost vier Gespräche mit dem ehemaligen US-Präsidenten Richard Nixon führte.

Die daraus entstandene Dokumentation stellt einen der frühesten Versuche dar, einem ehemaligen politischen Amtsträger eine Plattform zur Verfügung zu stellen, um seine politischen Entscheidungen zu verteidigen. Frost verfolgte mit dieser Produktion ein bereits vorformuliertes Ziel: Nixons Rücktrittsrede hatten 400 Mio. Zuschauer am Fernseher verfolgt und Frost spekulierte auf eine ähnlich hohe Quote, sollte er dem früheren Präsidenten eine Erklärung oder sogar Entschuldigung für sein Handeln in der Watergate-Affäre entlocken. Dem System Politik – Medien kann ein besonderes hoher Aufmerksamkeitswert beigemessen werden, sobald die Themenkombination „Enthüllungsjournalismus und Skandalisierung“²¹ involviert ist, wie Barbara Pfetsch entsprechend erarbeitet hat.

In drei der vier Interviews spielte Nixon seine Überlegenheit gegenüber dem politisch unerfahrenen Frost aus und verunsicherte ihn weiter, indem er diesem direkt vor Beginn des Interviews kurze Fragen persönlicher Natur stellte. Erst im letzten Termin der beiden gelang es Frost, Nixons Fassade zu durchdringen und ihm das Geständnis eines Fehlverhaltens in der Watergate-Affäre abzurufen.

Eine andere Technik wählte beispielsweise Heinrich Breloer mit seinem viel gerühmten Kompilationsfilm *Todesspiel* (1997), der den sogenannten „Deutschen Herbst“ 1977 abbildet, die Terrorwelle der Roten Armee Fraktion (Schleyer- und Flugzeugentführung), mit dem Ziel, deren Gründungsmitglieder freizupressen.

²¹ Pfetsch 1995: 65.

Die Bundesregierung lehnte Verhandlungen mit den Terroristen jedoch strikt ab. Breloer kombiniert durch Schauspieler nachgestellte Szenen und Interviews damals involvierter Regierungsvertreter. Diese dienen nicht nur als Zeitzeugen, sondern erläutern gleichzeitig ihre Beweggründe für die jeweils getroffenen Entscheidungen. Besonders Alt-Bundeskanzler Helmut Schmidt, mit dem sich Breloer in einem sehr aktiven Wortwechsel befindet, erhält hier die Möglichkeit, seine damalige Agenda zu verteidigen. Über kritische Nachfragen des Filmemachers geht Schmidt allerdings hinweg.

Gemessen am Einspielergebnis handelt es sich bei Michael Moore um den erfolgreichsten Dokumentarfilmemacher des letzten Jahrzehnts, dessen Arbeiten, z. B. *Bowling for Columbine* (2002), sich als durchweg politisch klassifizieren lassen. Gleichzeitig lässt sich über Moores Filme konstatieren, dass sie nicht den Zweck erfüllen, eine zuvor formulierte Fragestellung zu beantworten, sondern sie sollen eine vorgefertigte Meinungsrichtung bestätigen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Auswahl der Interviewpartner oder der Quellen, die Moore verwendet, um seine Argumentation zu unterstreichen. Sheila Curran Bernard betrachtet diese Arbeitsweise als kritisch, da sie ein Vertrauen auf Authentizität seitens des Publikums gegenüber einer Dokumentation und seinem Schöpfer ausmacht:

Betray that trust by implying that important events happened in a way that they did not, selecting only the facts that support your argument, or bending the facts in service of a more `dramatic` story, and you've undermined the form of your film. [...] Which stories are being told, why, and by whom? What information or material is included or excluded? What choices are made concerning style, tone, point of view, and format?²²

145

Am deutlichsten wird diese Arbeitsweise bei Moores Folgefilm *Fahrenheit 9/11* (2004) ersichtlich. Darin schildert Moore zunächst die Kontroverse aus dem US-Präsidentenwahlkampf 2000, aus dem George W. Bush als Sieger hervorging. Danach wird der Umgang mit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 als ein Versagen von eben dessen Administration interpretiert sowie der Militäreinsatz im Irak 2003 thematisiert. *Fahrenheit 9/11* erschien 2004 kurz vor der Präsidentenwahl und Moore verfolgte mit der Dokumentation das Ziel, eine Wiederwahl Bushs zu verhindern. Man könnte also konstatieren, Moore betrieb mit *Fahrenheit 9/11* Anti-Bush-Propaganda.

Für *Comandante* (2003) reiste Oliver Stone nach Havanna, um den kubanischen Staatschef Fidel Castro zu interviewen. Die Produktion kann formal als Interviewfilm angesehen werden, da sich Interviewer (Stone) und Interviewter (Castro) in einem Frage-Antwort-Gespräch befinden, trägt aber auch einige Grundzüge eines Porträts des früheren kubanischen Staatschefs. Stone begleitet diesen bei seinen

²² Bernard 2012: 6.

(vermutlich) alltäglichen Aktivitäten und bietet ihm gleichzeitig jeden möglichen Raum, um sich als souveränen Staatenlenker zu inszenieren, was primär über die Porträtierung Castros bei seinen täglichen Amtsgeschäften geschieht. Die Zufriedenheit mit seiner Arbeit und seine Nähe zum Volk wird beispielsweise anhand jubelnder Kubaner vor dem Präsidentenpalast oder bei Besuchen unterschiedlicher Ziele in Havanna illustriert.

Die Erwartungen an den Familienmenschen Castro werden bei dem Familienessen in seinem Privathaus bedient, ähnlich den Wahlwerbepots, die einen Kandidaten in seinem privaten Umfeld zeigen und ohne die heute kein Wahlkampf mehr denkbar wäre.

Am geschicktesten gelingt Castros Selbstinszenierung jedoch in der Rolle des „Elder Statesman“, wenn er über internationale politische Entwicklungen, auch im historischen Kontext, doziert.

Die öffentliche Kritik an *Comandante* bezog sich größtenteils auf Stone, dem unterstellt wurde, er „hätte sich in Kuba verliebt“. Tatsächlich kann man Stone dafür kritisieren, dass er eine journalistische Distanz vermissen lässt und kritische Rückfragen zum kubanischen Wahlsystem oder zu Foltervorwürfen unterlässt. Der Dokumentarfilmemacher Thomas Schadt fasst diese Problematik sehr passend zusammen, als er postuliert: „Zu viel Nähe kann sehr hinderlich sein, eine klare Position zu beziehen.“²³

Veit Sprenger beschreibt eine solche unerwartete und teilweise auch vonseiten des Interviewten unerwünschte Nachfrage innerhalb eines Interviews folgendermaßen:

Der Reiz solcher Sequenzen liegt nicht in der Erfüllung einer Norm, sondern in ihrer teilweisen Überschreitung, und im riskanten Akt der Rückkehr aus dem ansatzweise Anormalen, Exzentrischen.²⁴

Eine allzu harsche Kritik Stones hätte zu einem umgehenden Abbruch der Dreharbeiten führen können, obwohl Veit Sprenger postuliert, dass eine Rückfrage nicht als negativ konnotiert sein muss:

Nicht die Ausgewogenheit des Gesprächs steht im Vordergrund, sondern die Tätigkeit des Auswiegens: das [...] verloren gegangene und dann wieder sich einstellende Gleichgewicht einander widerstrebender Kräfte.²⁵

Allerdings spricht sich Holly für eine Auseinandersetzung zwischen beiden Akteuren während eines Interviews aus:

²³ Schadt 2005: 128.

²⁴ Sprenger 2005: 187.

²⁵ Sprenger 2005: 187.

Der Interviewer muss nun um das Wort und die Themen ebenso kämpfen wie um die Überzeugungskraft seiner Argumente. Damit erhält der Interviewte aber potentiell eine Übermacht im Gespräch, da fraglos er es ist, der mit seiner inhaltlichen Position im Zentrum steht und deshalb mehr Raum für sich beanspruchen darf.²⁶

Es war offensichtlich, dass Castro und Stone sich gegenseitig benutzten, um ein persönliches Ziel zu erreichen und damit eine Abhängigkeit zwischen ihnen kreierten, vergleich- und übertragbar auf die „Produktionsgemeinschaft“ zwischen dem Politiker und dem Journalisten.

Stone übernimmt also die Rolle des Journalisten und versucht, Insider-Informationen über die Motive und Erfahrungen seines Gesprächspartners zu erhalten. Im Gegenzug erhofft sich Castro, der auch stets eine physische Nähe zu Stone sucht, eine Porträtierung als gerechter und weitblickender Staatschef, der von seinem Volk idealisiert wird. Jedoch wäre es von Castros Seite naiv, anzunehmen, Stone wäre sich der Repressalien gegen die Bevölkerung Kubas durch die Staatsmacht nicht bewusst.

In diesem speziellen Fall handelte es sich während der Dreharbeiten bei Castro noch um den amtierenden Staatschef und nicht um einen bereits aus der Regierung ausgeschiedenen Amtsträger. Es ist augenscheinlich, dass Castro ein restriktiveres Selbstbildnis pflegt, um die erwünschte Außenwahrnehmung zu erzielen. Linda Hentschel beruft sich auf Michel Foucault und dessen Gouvernamentalitätsbegriff, als sie entsprechend formuliert:

Visuelle Regierungstechniken, so ließe sich Foucaults Begriff der Gouvernamentalität paraphrasieren, geben vor, sich dem richtigen Verfügen über mediale Bilder anzunehmen, um sie einem angemessenen Zweck zuzuführen.²⁷

Natürlich kann unter diesen Gesichtspunkten argumentiert werden, Stone hätte offensiver Kritik üben müssen oder Gegenfragen stellen und sich nicht auf die Selbstinszenierung Castros einlassen, aber letztlich sieht sich Stone doch als Filmemacher, der ein Projekt zu Ende bringen muss. Ansonsten müsste er beinahe als Beispiel für Gerd Strohmeiers Zitat gelten: „Massenmedien sind in totalitären Diktaturen Handlanger der politisch Herrschenden.“²⁸

Errol Morris kann ebenfalls als einer der bekanntesten Regisseure von Dokumentationen mit politischem Inhalt angesehen werden, interviewte er doch für zwei Produktionen jeweils die beiden ehemaligen US-Verteidigungsminister, Robert McNamara und Donald Rumsfeld.

²⁶ Holly 1993: 193.

²⁷ Hentschel 2008: 52.

²⁸ Strohmeier 2004: 146.

In *The Fog of War* (2003), der sich am deutlichsten von *Comandante* in der visuellen Abwesenheit des Interviewers unterscheidet, interviewt Morris McNamara unter Einsatz des sog. „Interrotron“, das prinzipiell wie zwei Teleprompter in einer Nachrichtensendung funktioniert, die mit zwei Kameras verbunden sind. Die beiden Interviewpartner blicken je in eine eigene Kamera, vor der Linse ist das Bild des Gegenübers eingespiegelt. Dadurch besteht ein steter Blickkontakt zwischen den Gesprächspartnern. Der Filmemacher ist im Film unsichtbar und auch seine Fragen werden nur sehr selten aus dem Off hörbar, was gelegentlich zu der Vorstellung führt, dass der ehemalige Verteidigungsminister nicht zu Morris, sondern zu einer unsichtbaren Gruppe von Zuhörer_innen spricht. McNamaras Monolog wird also kaum unterbrochen, was diesem eher die Form eines Vortrags denn eines Interviews verleiht.

Angereichert wird die Dokumentation durch Film- und Tonaufnahmen oder Fotografien, welche dazu dienen, McNamaras Ausführungen zu unterstreichen.

Ähnlich Stone bietet auch Morris seinem Interviewpartner eine Plattform, um seine Meinungen und Schlussfolgerungen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. McNamara nutzt diese Möglichkeit, vergibt aber teilweise die Chance, einen kritischeren Blick auf seine eigenen Aktionen zu gewähren. Seine Zweifel treten bestenfalls sporadisch auf. Es ist allerdings zu konstatieren, dass McNamara stärker als Castro zu selbstreflexiver Kritik fähig ist und diese auch vermittelt.

Der ehemalige Minister nutzt den Film zu einem gewissen Grad, um seine Entscheidungen und Aktionen zu verteidigen, anstatt um Verständnis zu bitten. Derartige Aktionen werden häufig durch ehemalige Amtsträger_innen verwendet, um ihre Rolle in den Geschichtsbüchern zu verändern oder zu verbessern, indem sie sich des Mediums Film bedienen.

Ein Publikum, das einzig diesen Film als Quelle besitzt und ohne kritisch nachfragenden Interviewer auskommt, könnte sehr leicht von McNamaras Positionen überzeugt werden. Möglicherweise wäre es sogar emotional berührt, wenn der Protagonist seine eigenen tiefen Gefühle schildert.

Errol Morris inszenierte mit *The Unknown Known* (2013) einen weiteren Interviewfilm, den man beinahe als direkte Fortsetzung zu *The Fog of War* verstehen könnte, da er darin mit Donald Rumsfeld einen weiteren US-Verteidigungsminister interviewt, der als instrumental für die Folterung im irakischen Gefängnis Abu Ghraib angesehen wird. Es ist Morris anzumerken, dass er mit seinen Fragen Rumsfeld eine Bestätigung dieser Vorwürfe entlocken will, der diese aber natürlich nicht abgibt, wodurch der Film dem „Urwerk“ *David Frost Interviews Richard Nixon* ähnlich wird.

Aber anders als Nixon oder auch McNamara bleibt Rumsfeld jedes derartige Geständnis schuldig und kontert entsprechende Nachfragen mit einer feingeistigen Redewendung.

Ähnlich wie Breloer führt Morris ein narratives Interview, in dem sozialwissenschaftlich relevante Fragen aufgegriffen und im Rahmen einer erzählten Lebensgeschichte thematisiert werden. Dabei handelt es sich um selbst erlebte Erfahrungen, die in größere Prozessabläufe und -strukturen eingebettet sind.

Ein gänzlich anderes Ziel verfolgt Andreas Dresen mit der Produktion von *Herr Wichmann von der CDU* (2003), in der er den CDU-Direktkandidaten Hendryk Wichmann während dessen Bundestagswahlkampf begleitet.

In der Dokumentation ist keinerlei Kommentar aus dem Off zu hören, der das Publikum zu einer Reaktion auf das Gesehene animieren könnte. Wichmann kann den Film auch kaum zur Selbstinszenierung nutzen, da dieser kein wirklich positives Bild des Kandidaten zeichnet, der in einem Wahlkreis antritt, welcher seit der Wende von der SPD gewonnen wird. Dresen dokumentiert das absehbare Scheitern eines politischen Kandidaten, der einem Don Quijote ähnlich in einen aussichtslosen Kampf zieht, bei dem Passant_innen ihn ignorieren oder erklären, lieber die NPD wählen zu wollen.

Gleichzeitig wirkt Wichmann aber auch authentisch, sobald er die Probleme seines Wahlkreises anspricht und versucht, Lösungen anzubieten. Wenn Wichmann versucht, einen Passanten von seiner Agenda zu überzeugen, scheint es, als würde er diese Ansprache auch an die Zuschauer richten.

Das bundespolitische Wahlprogramm der CDU spielt in dem Film nur eine untergeordnete Rolle, weswegen dieser auch kaum zu dessen Transport an ein breites Publikum verstanden werden sollte.

Dresen inszenierte auch die Fortsetzung *Herr Wichmann aus der dritten Reihe* (2012), in der er erneut Wichmann porträtiert, der nach der absehbaren Niederlage 2002 sieben Jahre später in den Brandenburgischen Landtag gewählt wurde. Auch im Sequel verzichtet Dresen auf Off-Kommentare und „lässt die Bilder für sich sprechen“. Allerdings wird in diesem Film nicht mehr die Geschichte des absehbaren Scheiterns eines idealistischen Naivlings gezeigt, sondern die eines mittlerweile erfahrenen Parlamentariers, der sich erneut mit den kleinen Problemen seines Wahlkreises auseinandersetzen muss, was letztlich aber auch wieder eine Klammer zum Vorgängerkfilm herstellt.

Die Fortsetzung transportiert stärker einen politischen Inhalt, da Wichmann nun auch in die entsprechende Arbeit eingebunden ist, was ihn selbst zwar gereifter, aber letztlich weniger authentisch im Vergleich zu anderen Mandatsträger_innen erscheinen lässt. Er hat sich den Regeln des audiovisuellen Formats angepasst, als es mit der Übernahme politischer Verantwortung unabdingbar wurde. Dresens Protagonist durchläuft eine Wandlung, die als unabdingbar für jede_n politischen Mandatsträger_in (vom Wahlkampf zum/zur Abgeordneten) gelten kann und die

Matthias Karmasin als eine Entwicklung beschreibt, in der „die Mediatisierung die Politik erreicht hat und dass der homo politicus - so scheint es – auch ein homo medialis geworden ist.“²⁹

5. Fazit

Die aufgeführten Beispielfilme sollen möglichst das breite Spektrum an politischen Interviewfilmen abbilden und den unterschiedlichen Umgang der Filmemacher mit ihren Protagonisten.

Oliver Stones *Comandante* zeigt, wie einer Dokumentation die notwendige Distanz fehlt, die einen politischen Journalisten auszeichnen würde und die auch notwendig ist, um ein objektives Bild zu liefern, sodass diese Dokumentation eher einem wohlmeinenden Porträt ähnelt. Allerdings wurde von Bernard, Hattendorf und anderen bereits konstatiert, dass auch ein Dokumentarfilm stets ein subjektives Werk sei, bei dem es die essenzielle Aufgabe des Filmemachers sei, wie dieser mit dem Vertrauen des Publikums umgeht und ob er ein wahrhaftiges und unverfälschtes Werk kreiert.

Die behandelten Interviewfilme, seien es die Arbeiten von Breloer oder Morris, bieten zwar ihren Gesprächspartnern ebenfalls eine Plattform, um ihre Entscheidungen zu verteidigen, jedoch zeichnen sich diese verstärkt durch das kritische Hinterfragen der Aussagen aus und ähneln dadurch den politischen Interviews, die man in textbasierten Massenmedien findet. Interviewpartner wie McNamara oder Nixon zeigen in den entsprechenden Produktionen sogar ein hohes Maß an Selbstreflexion und -kritik und gestehen letztlich Fehlentscheidungen während ihrer Amtszeit ein. Auch dazu muss ihnen eine entsprechende Plattform zur Verfügung gestellt werden, auch wenn es, wie im Fall von *The Unknown Known*, nicht immer so sein kann. Letztlich zeigen diese Beispielfilme die Ähnlichkeit zwischen politischen Journalist_innen und politischen Interviewfilmemacher_innen. Beide verfolgen ein ähnliches Ziel, auch wenn die Arbeit der Journalist_innen eher der tagespolitischen Aktualität Rechnung trägt, und begeben sich gemeinsam in die sog. „Produktionsgemeinschaft“, um einen gegenseitigen Gewinn zu erzielen.

Als Dokumentationen lassen sich zwar auch die Arbeiten Michael Moores ansehen, jedoch verfolgt dieser eher das Ziel, eine zuvor festgelegte Botschaft oder Agenda zu untermauern, anstatt einen neuen Erkenntnisgewinn zu generieren. Dieser Ansatz ist zwar nicht verwerflich, jedoch zumindest kritisierbar, sobald man den Anspruch an die Dokumentation anlegt, das Reale abzubilden. Dies ist

²⁹ Karmasin 2006: 202.

natürlich auch bei *Fahrenheit 9/11* der Fall, wobei hier die politischen Akteure fehlen, die, im Gegensatz zu den Arbeiten von Morris, ihre Sichtweise einbringen. Trotz der Agenda des/der Filmemacher_innen ist die politische Dokumentation aber eben auch eine Dokumentation.

Politische Inhalte werden in den beiden Filmen Andreas Dresens über Hendryk Wichmann eher sekundär transportiert und dies ist auch nicht das erklärte Ziel des Filmemachers. Dieser porträtiert den Kandidaten zunächst in einer Außenseiterrolle, zeigt dann aber auch dessen politischen Alltag. Es ließe sich also konstatieren, dass beide Produktionen zusammen eine politische Karriere illustrieren, eine mögliche politische Botschaft oder Agenda dabei aber minimieren.

Politische Dokumentationen und deren Regisseur_innen erfüllen die unterschiedlichsten Ziele und entsprechend variieren ihre jeweiligen Arbeitsweisen. Hinsichtlich einer kritischen Fragestellung sind auf den politischen Dokumentarfilm dabei ähnliche Regeln anzuwenden wie auf das journalistische Interview, um sich nicht dem Vorwurf der Propaganda auszusetzen. Die Rollen der Journalist_innen und der Filmemacher_innen sind dabei nahezu austauschbar. Da es sich bei den Protagonisten der ausgewählten Beispielfilme allerdings nicht mehr um aktive Politiker handelt, stehen diese kaum mehr in der Gefahr, als Propaganda oder PR wahrgenommen zu werden. Vielmehr lassen sich diese als audiovisuelle Biografie des Mandatsträgers verstehen, reflektiert dieser doch darin auch über seine getroffenen Entscheidungen. Gleichsam ist es legitim, Mandats-träger_innen eine entsprechende Plattform zu bieten, um ihre Politik zu verteidigen, resultiert doch dadurch letztlich ebenfalls ein Erkenntnisgewinn für Regisseur_innen und Publikum.

Literaturverzeichnis

- Arriens, Klaus (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film: Philosophie des Dokumentarfilms*. Würzburg. Königshausen und Neumann.
- Bernard, Sheila Curran (2007): *Documentary Storytelling – Making stronger and more dramatic Nonfiction Films*. Burlington, MA. Focal Press.
- Dörner, Andreas (2000): *Politische Kultur und Medienunterhaltung – Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*. Konstanz. Universitätsverlag Konstanz GmbH.
- Dörner, Andreas (2001): *Politainment – Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (1996): *Strategie der Blicke – Zur Modellierung der Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz. Universitätsverlag Konstanz GmbH.
- Friedrichs, Jürgen/ Schwinges, Ulrich (2009) *Das journalistische Interview*. Wiesbaden. Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hattendorf, Manfred (1999): *Dokumentarfilm und Authentizität – Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz. Universitätsverlag Konstanz GmbH.

- Hentschel, Linda (2008): *Haupt oder Gesicht – Visuelle Gouvernementalität seit 9/11*. In: Hentschel, Linda (Hrsg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror – Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin. b_books.
- Holly, Werner (1993): *Zur Inszenierung von Konfrontation in politischen Interviews*. In: Grewenig, Adi (Hrsg.): *Inszenierte Information – Politik und strategische Kommunikation in den Medien*. Opladen. Westdeutscher Verlag.
- Jarren, Otfried/Donges, Patrick (2006): *Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft – Eine Einführung*. Wiesbaden. Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kant, Immanuel (1997): *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Karmasin, Matthias (2006): *Die gesteuerten Selbstläufer*. In: Filzmaier, Peter/Karmasin, Matthias/Klepp, Cornelia: *Politik und Medien, Medien und Politik*. Wien. WUV.
- Luhmann, Niklas (2009): *Realität der Massenmedien*. Wiesbaden. Verlag für Sozialwissenschaft.
- Maurer, Marcus (2010): *Der Einfluss verbaler und visueller Information auf die Urteilsbildung über Politiker*. In: Christian Schemer/Wirth, Werner/Wünsch, Carsten (Hrsg.): *Politische Kommunikation: Wahrnehmung, Verarbeitung, Wirkung*. Baden- Baden. Nomos Verlagsgesellschaft.
- Meng, Richard (2010): *Hinterfragen, verkaufen, berichten: Die alltäglichen Zielkonflikte zwischen politischer Kommunikation und politischem Journalismus*. In: Köhler, Gerhard/ Knaut, Annette/ Schmalz-Jacobsen, Cornelia/Walther, Christian (Hrsg.): *Medien/Demokratie*. Frankfurt a. M. Peter Lang GmbH – Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Meyer, Thomas (2001): *Mediokratie – Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Müller, Albrecht (1999): *Von der Parteiendemokratie zur Mediendemokratie – Beobachtungen zum Bundestagswahlkampf 1998 im Spiegel früherer Erfahrungen*. Leverkusen. Leske & Buderich.
- Neuberger, Christoph (2008): *Neue Medien als Herausforderung für die Journalismustheorie: Paradigmenwechsel in der Vermittlung öffentlicher Kommunikation*. In: Winter, Carsten/Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich (Hrsg.): *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden. Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pfetsch, Barbara (1995): *Chancen und Risiken der medialen Politikvermittlung – Strategien der Öffentlichkeitsarbeit bei politischen Sachfragen*. In: Armingeon, Klaus/Blum, Roger (Hrsg.): *Das öffentliche Theater – Politik und Medien in der Demokratie*. Bern. Verlag Paul Haupt.
- Schadt, Thomas (2002): *Das Gefühl des Augenblicks – Zur Dramaturgie des Dokumentarfilms*. Bergisch Gladbach. Bastei Lübbe.
- Schicha, Christian (2004): *Die Bühnen unterhaltsamer Politikvermittlung. Politische Inszenierungen am Beispiel der öffentlichen Auftritte von George W. Bush*. In: Forum. Medien. Politik. (Hrsg.): *Trends der politischen Kommunikation – Beiträge aus Theorie und Praxis*. Münster. LIT.
- Schwitalla, Johannes (1979): *Dialogsteuerung in Interviews. Ansätze einer Theorie der Dialogsteuerung mit empirischen Untersuchungen*. München. M. Hueber.
- Sprenger, Veit (2005): *Despoten auf der Bühne – Die Inszenierung von Macht und ihre Abstürze*. Bielefeld. transcript.
- Strohmeier, Gerd (2004): *Politik und Massenmedien*. Baden-Baden. Nomos.
- Wolling, Jens (2003): *Medienqualität, Glaubwürdigkeit und politisches Vertrauen*. In: Donsbach, Wolfgang/ Jandura, Olaf (Hrsg.): *Chancen und Gefahren der Mediendemokratie*. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Medienverzeichnis

All the President's Men. USA 1976, Alan J. Pakula, 138 Min.

Bowling for Columbine. USA 2002, Michael Moore, 122 Min.

Comandante. USA/E 2003, Oliver Stone, 99 Min.

David Frost Interviews Richard Nixon. USA 1977, Jorn H. Winther, 85 Min.

Fahrenheit 9/11. USA 2004, Michael Moore, 120 Min.

Herr Wichmann aus der dritten Reihe. D 2012, Andreas Dresen, 93 Min.

Herr Wichmann von der CDU. D 2003, Andreas Dresen, 78 Min.

JFK. USA 1991, Oliver Stone, 188 Min.

The Fog of War – Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara. USA 2003, Errol Morris, 95 Min.

The Unknown Known. USA 2013, Errol Morris, 105 Min.

Todesspiel. D 1997, Heinrich Breloer, 177 Min.