

1980er Jahre

Krieg als Großproduktion – Deutsches Genrekin und amerikanische TV-Epen

1933 sprach der Kommandant in Gustav Ucickys U-Boot-Drama *MORGENROT* den prognostischen Satz: »Leben können wir Deutsche vielleicht schlecht, aber sterben können wir jedenfalls fabelhaft.«¹ Todesmut bewiesen auch die Helden des Soldatenkinos der fünfziger Jahre, etwa in *HAIE UND KLEINE FISCHE*. 1981 wurde das Genre des U-Boot-Films von Wolfgang Petersen wiederbelebt. Der Regisseur, der inzwischen amerikanische Blockbuster inszeniert, zeigte sein erzählerisches Talent in der TV- und Kinoversion von *DAS BOOT*. Das Drama um eine Unterwassermannschaft während des Zweiten Weltkriegs mit Herbert Grönemeyer in einer der tragenden Rollen sollte auch auf dem internationalen Markt reüssieren und ging mit einem für Deutschland ungewöhnlich hohen Budget ein produktionstechnisches Risiko ein.² Petersen und Bildgestalter Jost Vacano wussten die klaustrophobische Situation unter Wasser fesselnd umzusetzen. Bereits das Geräusch des Sonars bei der Echoortung treibt Mannschaft und Zuschauern den Schweiß auf die Stirn. Die Kamera bleibt nah an den Gesichtern und folgt in bewegten Aufnahmen den Akteuren beim Sprung durch die Schotten und dem Lauf durch die beengten Gänge. Sie hat nicht mehr Raum zur Verfügung als die Protagonisten selbst. Bei Detonationen zittert sie mit und verreißt das Bild. Oft wirkt der Stil des Films dadurch fast dokumentarisch. Gleichzeitig greift *DAS BOOT*,

nach der gleichnamigen Romanvorlage des ehemaligen Kriegsberichterstatters Lothar-Günther Buchheim, auf präfigurierte Bilder zurück. Detlef Hoffmann weist darauf hin, dass die Inszenierung einiger Szenen Fotografien kopiert, die Buchheim als Angehöriger der Propagandakompanie der Waffen-SS vom U-Boot-Krieg gemacht und mehrfach veröffentlicht hatte.³ Das Weltkriegsdrama der 1980er Jahre reproduziert somit das Bildmaterial der NS-Zeit. Doch vor allem funktioniert *DAS BOOT* als zeitlos spannendes Genre-Kino mit düster beklemmender Atmosphäre und hohen produktionstechnischen Standards, bei dem die historischen Bezüge nicht im Vordergrund stehen. Seine Figuren, um deren Überleben vorbehaltlos mitgefiebert werden darf, werden als Opfer des Krieges dargestellt. Unter den 50 Mannschaftsmitgliedern befindet sich nur ein einziger überzeugter Nationalsozialist. Mit einer ähnlich entlastenden Konstellation hatte bereits das Militärkino der Adenauerzeit gearbeitet. *DAS BOOT*, nominiert für sechs Oscars, wurde zu einem Welterfolg.

Während Wolfgang Petersens Kriegsdrama seine Spannung auf engstem Raum konzentrierte, holte das US-amerikanische Weltkriegsopus *DER FEUERSTURM* (*THE WINDS OF WAR*; 1983) zu epischer Breite aus. Petersen inszenierte die Erfahrungen einer deutschen U-Boot-Besatzung mit begrenzter geschichtlicher Perspektive. Der TV-Regisseur Dan Curtis erzählte den Weg in den Zweiten Weltkrieg aus Sicht einer amerikanischen Marine-Familie. Die siebenteilige Serie entstand für den Sender ABC, Buchvorlage und Drehbuch stammen vom Pulitzer-Preisträger

Herman Wouk. *DER FEUERSTURM* ist wie *HOLOCAUST* ein ambitioniertes Produkt der Ära amerikanischer Historien-Epen, die 1977 mit der Sklaverei-Saga *ROOTS* (R: Marvin Chomsky) ihren Anfang genommen hatte und bis ins folgende Jahrzehnt reichte. Inszenatorisch ähneln sich die amerikanischen Monumental-Serien der 70er und 80er Jahre. Sie vermitteln über emotionale Einfühlung in das Schicksal einiger weniger Identifikationsfiguren möglichst viel an historischen Zusammenhängen. Sie prägten als »Straßenfeger« Generationen von Zuschauern und ließen die Familiengeschichten auf dem Bildschirm zu eingängigen Erinnerungsbildern des Fernsehkollektivs werden.

Mit 40 Millionen Dollar Produktionskosten wurde *DER FEUERSTURM* die bis dahin teuerste Serie der TV-Geschichte – und ein beispielloser Erfolg für das US-amerikanische Fernsehen.⁴ *DER FEUERSTURM* dramatisiert das Leben der Familie von Marineoffizier Victor »Pug« Henry (Robert Mitchum), die 1939 nach Berlin übersiedelt und unmittelbar Zeuge der deutschen Kriegs- und Vernichtungsplanungen wird. Wie bei *HOLOCAUST* werden die geschichtlichen Ereignisse anhand eines familiären Schicksals erzählt. Spielorte sind neben den USA verschiedene europäische Länder, in die es das Ehepaar Henry und seine drei Kinder im Verlauf der Handlung verschlägt. Die Henrys kommen nicht nur mit dem amerikanischen Präsidenten Roosevelt, sondern auch mit Adolf Hitler in Kontakt – allerdings nur in der Originalversion des Films. In der 1986 vom ZDF ausgestrahlten deutschen Fassung fehlten Szenen mit Figuren der NS-Elite.⁵ *DER FEUERSTURM* endet 1941 mit dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor. Hier setzt die 1988 ausgestrahlte Fortsetzung *FEUERSTURM UND ASCHEN* (*WAR AND REMEMBRANCE*; R: Dan Curtis) ein, welche in zwölf Teilen die Ereignisse bis zum Abwurf der Atombombe über Hiroshima schildert.

Dabei überschreitet die Mini-Serie, die sogar eine Drehgenehmigung für das KZ-Gelände von Auschwitz erhielt, bisher bestehende Zeigbarkeitsgrenzen im US-amerikanischen Fernsehen – mehr noch, als es *HOLOCAUST* getan hat. Dan Curtis inszenierte das Massaker von Babij Jar, die Vernichtungsabläufe in den Lagern, die Arbeit des Sonderkommandos bei der Beseitigung der toten Körper in langen Szenen voll grafischer Gewalt. Wo ein Jahrzehnt zuvor *HOLOCAUST* Halt gemacht hatte, zeigt *FEUERSTURM UND ASCHEN* sehr deutlich den Todeskampf im Gas. Der Zwölfteiler, den in Deutschland das Privatfernsehen ausstrahlte, regte dennoch nicht annähernd eine ähnlich weitreichende Debatte an wie zuvor *HOLOCAUST*.

HEIMAT

Einer der Millionen deutschen Zuschauer von *HOLOCAUST*, der Berta Weiss bei ihrem Gang in die Gaskammer beobachtet hatte, war der Filmemacher Edgar Reitz:

»[...] das Fernsehen hat *HOLOCAUST* ausgestrahlt. Ich habe das jedesmal angeguckt, und ich habe mich so geärgert darüber, dass die Bilder nicht stimmen, dass hier eine deutsche Geschichte erzählt wird, deutsche Schicksale erzählt werden, bis hin zu den gräßlichsten Dingen, die geschehen sind, ohne dass ein einziges Bild wirklich stimmt, ohne dass ein Lächeln, ein Wort, ein Satz, der gesprochen wird, so vorkommt, wie es wirklich gewesen sein muß.«⁶

Reitz sprach von einer »Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte. Die Amerikaner haben mit *HOLOCAUST* uns die Geschichte weggenommen.«⁷ 1984 stellte der Regisseur in einem Akt der medialen Wiederaaneignung die insgesamt 16-stündige Serie *HEIMAT* vor, die zu einem der erfolgreichsten Werke der deutschen Fernsehgeschichte

werden sollte. Durch den ebenso arglosen wie provokanten Serientitel mit seinen Assoziationen zum nationalsozialistischen »Heim ins Reich« und der Sehnsucht nach nationaler und emotionaler Zugehörigkeit »erhielt das Fremdwort »Heimat« im Englischen und Französischen Einzug«,⁸ so wie zuvor »Holocaust« in den deutschen Sprachschatz eingegangen war. Zusätzlich ist der Titel eine Referenz auf Carl Froelichs gleichnamigen Film mit Zarah Leander von 1938. Die Ufa-Träume mit Zarah Leander werden für die Figuren von HEIMAT zu einem Leitmotiv.

Der Serie mit dem Untertitel EINE DEUTSCHE CHRONIK ist ein in Stein gemeißeltes *Made in Germany* vorangestellt. Aus der Fraktur-Inscription spricht zu gleichen Teilen Trotz und Stolz – so wie die Produktkennzeichnung *Made in Germany* ursprünglich vom Ausland eingeführt worden war, um zu boykottierende deutsche Waren zu brandmarken und sich später zum Qualitätsnachweis entwickeln sollte – eine sprachliche Wiederaneignung auch hier. HEIMAT erzählt in elf Folgen vom Leben der Maria Simon (Marita Breuer) und ihrer Familie im fiktiven Hunsrückdorf Schabbach zwischen 1919 und 1982. Dabei nimmt die NS-Zeit breiten Raum ein. Die Serie verstand sich



Die deutsche Antwort auf HOLOCAUST – Vorspann von HEIMAT. EINE DEUTSCHE CHRONIK (1984)

mit epischer, geruhssamer Erzählweise als Gegenpart zu den pointierten Hollywood-Dramatisierungen. Während HOLOCAUST mit dem Anspruch historischer Universalität die Figuren einen Plot mit möglichst weiter Perspektive durchleben lässt, konzentriert sich HEIMAT auf den ländlichen Mikrokosmos. Der erzählerische und ästhetische Gestus sollte realistisch und still beobachtend bleiben. Edgar Reitz und sein Koautor Peter Steinbach hatten keine wichtigen Eckdaten der Geschichte des Nationalsozialismus als Vorlage exemplarischer Episoden ausgewählt, sondern mündliche Erzählungen aus dem Hunsrück, Begebenheiten aus Lokalzeitungen sowie eigene Erinnerungsbilder gesammelt, um ihrer Geschichtsschreibung von unten Lebendigkeit und Authentizität zu verleihen.⁹ »Wir verteidigen in unserem Film Menschen gegen Systeme, Geschichten gegen Geschichte, das Schräge gegen das Gerade, das »Unwichtige« gegen das »Wichtige«, erklärt der Regisseur.¹⁰ An die Stelle stereotyper Inszenierungsmuster sollte subjektive Erinnerung treten. Das Realismuskonzept wurde durch die Arbeit mit zahlreichen Laien-Darstellern unterstützt. Eine gesamte Ortschaft konnte gewonnen werden, sich monatelang ins fiktive Schabbach zu verwandeln. Nach dem Erfolg der Serie wurde der zentrale Drehort für Touristen bis heute zur »echten« Erinnerungsstätte an eine mediale Kollektiv-Heimat.

Der Film misst Sprache und Landschaft eine große Wichtigkeit bei. Das Hunsrücker Platt, der in langen Einstellungen festgehaltene Wechsel der Jahreszeiten und die ländlichen Originalschauplätze bilden den größten Kontrast zum Inszenierungsstil von HOLOCAUST mit seiner internationalisierten Bildsprache und den amerikanischen Schauspielern in deutschen Rollen. Den Charakter eines Familienalbums erhält HEIMAT auch durch das stetige Motiv des Bildermachens, Bildersammelns, des Heraufbeschwörens

der Familiengeschichten anhand von Fotografien. Die Episoden werden von der Figur des Dorftrotzels Glasisch eingeleitet, der sich durch einen Berg an Fotografien wühlt und das Leben der Schabbacher jeweils kurz zusammenfasst. Innerhalb der Folgen wechseln Schwarz-Weiß und Farbe ab, häufig mitten in einer Szene. Wie beim Betrachten alter Fotos schaffen die Schwarz-Weiß-Aufnahmen einen nostalgischen Abstand und verstärken gleichzeitig den semi-dokumentarischen

Charakter der Fiktion. Laufend produziert die Serie ihre eigenen Dokumente. Bürgermeister Eduard Simon ist weniger mit seinen Ämtern, als vielmehr mit Fotografieren beschäftigt. Jeden noch so kleinen Anlass hält seine Kamera fest, ständig posieren die Dorfbewohner für ihn. Doch auch wenn innerhalb der Erzählung kein Fotograf gezeigt wird, bleiben die Figuren manchmal wie zum Gruppenbild erstarrt stehen und blicken den Zuschauer an. Der Effekt ist hier weniger eine Brechung der filmischen Illusion als ein Miteinbeziehen des Betrachters in die Entstehung von Erinnerungsbildern. Dieser Erinnerung ist eigen, dass sie nicht moralisch wertet, dass sie ihre Auswahl an gespeicherten Eindrücken individuell trifft. Das Beharren auf einer unschuldigen Perspektive und die Weigerung des Regisseurs, in seinem Werk den Nationalsozialismus zu kommentieren, führten die seltenen negativen oder ambivalenten Kritiken zu HEIMAT an. Marli Feldvoß bemerkt, der Film werde von deutschen Regisseuren und Journalisten »[...] wie ein großes Wiedersehensfest gefeiert. »Weggehen, um anzukommen«, las man bei Peter Buchka; Karsten Witte ließ



Alte Fotografien als wiederkehrendes Motiv in HEIMAT

das »Requiem der kleinen Leute« hochleben – keiner warnte vor der Macht des Mythos, der sich daran machte, die hässliche deutsche Geschichte zu untergraben.«¹¹ Dieser Mythos liegt in der Sehnsucht nach einfacher, widerspruchsfreier Identität, die erhalten bleibt, auch wenn die Zeiten sich wandeln. So wie der Vorspann von HEIMAT im Zeitraffer die Wolken und den pfeifenden Wind der Geschichte über den unvergänglichen Feldstein *Made in Germany* ziehen lässt, bleiben auch die Schabbacher auf ihren verschiedenen Lebenswegen immer mit der Gemeinschaft und ihrer kollektiven Erfahrungswelt verbunden. Ganz wie im Heimatfilm der 50er Jahre sieht Feldvoß in Reitz' Epos einen Antagonismus von Stadt und Land, dazu »einen tiefgreifenden Anti-Amerikanismus«¹² und die altbekannte Scheidung in moralisch unbescholtene Protagonisten und nationalsozialistische Randfiguren. »Als vernunftgeschulter und geschichtsbewußter Intellektueller müßte Reitz zur Gemeinsamkeit des Antirationalen bei Bauern und Nazis Stellung nehmen, aber dann brächen die idealisierte bäuerliche Welt und das wohlige Wir-Gefühl womög-

lich zusammen.«¹³ Dabei ist die NS-Zeit in HEIMAT durchgehend präsent und wird realistisch ins Alltägliche integriert – von den ersten Hitlerreden 1933 über die Einweihung eines Hitler-Weges in Schabbach bis zur Geburt eines Kindes während der Rundfunkrede zum Angriff auf Polen (»Seit 5.45 Uhr wird jetzt zurückgeschossen [...]«) und seiner hoffnungsfrohen Taufe auf den Namen Sieghild. Eduard Simon wird von seiner Frau Lucie zunächst in die SA, dann in das Amt des Bürgermeisters gedrängt. Wilfried Wiggand tritt in die SS ein, kommandiert eher erfolglos die Frauen an der »Heimatfront« und erschießt einen verletzten englischen Piloten, der über Schabbach abgestürzt ist. Während eines Streichkonzerts von Mozarts *Kleiner Nachtmusik* gibt er sich vertraulich: »Die Endlösung wird radikal und gnadenlos durchgeführt. Das darf ich Ihnen gar nicht sagen. Aber unter uns: Wir wissen's doch alle. Alle in den Schornstein.« Das einäugige Hänschen entdeckt durch Zufall ein Lager für Zwangsarbeiter, an Schabbach vorbei wird die Reichshöhenstraße für den kriegsgerischen Aufmarsch gebaut, und Anton Simon filmt in Russland eine Judenerschließung. Die politischen Veränderungen und die Erlebnisse mit vermeintlichem Verstörungspotential integrieren die Figuren jedoch ganz natürlich in ihr Leben, ohne sie besonders zu reflektieren. Auch der Film selbst bildet nur ab und wertet nicht. Häufig haben die Szenen humoristischen Reiz. So bekommen Eduard und Lucie in ihrer repräsentativen Villa Besuch von mehreren Nazi-Größen auf der Durchreise. Die Inhalte des vertraulichen Geheimtreffens sind dabei nicht von Belang, vielmehr der Glanz der Prominenz, der Schabbach in Aufruhr versetzt. Als die NS-Minister sich verfrüht verabschieden, kommentiert Eduard enttäuscht: »Jetzt ham' mer die ganze Häpp'sche umsonst gemacht!«

Die persönliche Küchenperspektive und die weitgehende politische Sorglosigkeit

sind für eine filmische Rekonstruktion des ländlichen Alltags während des »Dritten Reichs« vermutlich weitaus realistischer als ein Szenario mit retrospektiv erweitertem Horizont oder künstlicher antifaschistischer Geste. Ihren eigenen ambivalenten Blickwinkel macht die Serie aber nicht zum Thema. Auch bleiben die weiblichen Hauptfiguren des dörflichen Matriarchats stets moralisch gefestigt. Die Streitgespräche zwischen dem stramm nationalsozialistischen Wilfried und der warmherzigen und scharfzüngigen Tante Kat sind komödiantisch aufgelöst. Jegliche Gebrochenheit der Figuren wird von der Gemeinschaft aufgefangen. Das unaufgeregte Heimat- und Weltspiel ist identitätsstiftende Tröstung und Versprechen zugleich: »Holocaust« bleibt das Fremde, »Heimat« das Eigene. Dabei ist der klobige Solitär mit der Inschrift *Made in Germany* nicht nur selbst errichtetes Denkmal für einen medialen Meilenstein, sondern ebenso »ein Grabstein, der vieles zudeckt.«¹⁴ Das sinnliche Erinnern wird durch die bemerkenswerte Länge und Lebendigkeit des HEIMAT-Epos heraufbeschworen, gegen nachträglichen Intellektualismus verteidigt und geht so mit all seiner Zwiespältigkeit der begrenzten Perspektive in die Erfahrungswelt der Zuschauer ein.

1993 führte Edgar Reitz seine deutsche Saga mit DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND fort. 2004 folgte HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE, die vom Zeitraum der Maueröffnung bis zur Jahrtausendwende erzählt. Die Jahrhundert-Serien-trilogie umfasste bis dahin nicht weniger als 30 abendfüllende Spielfilme und ist damit das größte Filmprojekt aller Zeiten.¹⁵ 2006 montierte Reitz mit HEIMAT-FRAGMENTE – DIE FRAUEN einen zweieinhalbstündigen Epilog aus bis dato nicht verwendetem Material und konzentrierte sich dabei auf die Frauenfiguren der Erzählung. Die abschließende Fragment-Sammlung ist hier in das

nächste Stadium der Erinnerungsschleife eingetreten: Lulu, das letzte Mitglied der Familie Simon, sitzt mit geschlossenen Augen vor einer Leinwand, auf der Szenen aus HEIMAT zu sehen sind: »Nicht ich träume von diesem Film, sondern der Film träumt von mir.« Die Figur löst sich aus der Fiktion und verlässt den Film, indem sie über die auf dem Boden ausgebreiteten Serienfotos hinweggeht. Der nostalgische Zauber von HEIMAT mit seinen selbst produzierten Erinnerungsbildern bleibt zurück.

Gänzlich anders als Edgar Reitz, anders als die amerikanische Serie HOLOCAUST, aber auch anders als vorangegangene dokumentarische Auseinandersetzungen mit dem »Dritten Reich« arbeitete der Filmemacher Claude Lanzmann. Auch er schuf ein Werk, dessen bloße Länge für den Zuschauer zum Erlebnis wird. Doch die Erinnerungsbilder, die Lanzmann erzeugt und festhält, entstehen allein durch Erzählungen, durch Wiedereinfühlen in vergangene Situationen und Spurensuche vor Ort. Bewusst stellte sich der Regisseur gegen die Macht der bereits bestehenden Bilder von Nationalsozialismus und Massenmord. Er schuf einen Dokumentarfilm, der ohne historisches Material auskommt, und gab dem, was nun allgemein als »Holocaust« bezeichnet wurde, einen weiteren Namen:

SHOAH

»Das war keine Welt, das gehörte nicht zur Menschheit. Ich gehörte nicht dazu. Das war nicht meine Welt. Ich hatte so etwas noch nie gesehen. Niemand hat über eine solche Wirklichkeit je etwas geschrieben. Ich habe nie ein Theaterstück, nie einen Film gesehen ...! Das war nicht die Welt. Man sagte mir, dass dies menschliche Wesen seien, aber sie sahen nicht aus wie menschliche Wesen!«

Mit diesen Worten versucht Jan Karski, der als Kurier der polnischen Exilregierung

während des Krieges Nachrichten über die Vernichtung der europäischen Juden an die Alliierten und die Weltöffentlichkeit tragen sollte, in Claude Lanzmanns Film SHOAH (1985) seinen Besuch im Warschauer Ghetto zu schildern. Auschwitz, das »Dritte Reich«, die vielen Wege zum Genozid machten aus den Menschen etwas, was von Schauspielern in naturalistischer Nachahmung nicht dargestellt, von Bildern kaum bezeichnet werden kann. Der Holocaust passt nicht in das Konzept kausaler Erzählungen. Selbst in den geläufigen Dokumentar-Darstellungen sind seine Toten oft nur durch metonymische Zeichen ersetzt, durch Brillen-, Haar- und Kofferberge, die das Geschehen wie Fossilien historisieren. Claude Lanzmann ist einer der wenigen Filmemacher, die sich der Fiktionalisierung und Historisierung des Holocaust vehement verweigern. Seit Mitte der 70er Jahre arbeitete er mit enormem Durchhaltewillen an einem Interviewfilm, der nach NACHT UND NEBEL das filmgeschichtlich einflussreichste Dokumentarstück über den Holocaust werden sollte. Claude Lanzmann zeichnete insgesamt 350 Stunden Material auf. Die Montage des Films nahm über vier Jahre in Anspruch. Gekostet hat er laut Lanzmann ungefähr 8,5 Millionen DM, an denen das französische Kultusministerium, das französische und das westdeutsche Fernsehen beteiligt waren.¹⁶ Aus dem gedrehten Material fertigte der Regisseur in der Folgezeit drei weitere eigenständige Filme, die sich jeweils auf eine ausführliche Zeugenaussage konzentrieren. EIN LEBENDER GEHT VORBEI (UN VIVANT QUI PASSE; 1997) zeigt ein Interview mit Maurice Rossel, der als Delegierter des Internationalen Roten Kreuzes 1943 Auschwitz und 1944 Theresienstadt besuchte, jedoch keinerlei Anzeichen der Vernichtungspolitik bemerkte. In SOBIBOR, 14. OKTOBER 1943, 16 UHR (SOBIBOR, 14 OCTOBRE 1943, 16 HEURES; 2001) berichtet Yehuda Lerner vom jüdi-

schen Aufstand im Vernichtungslager Sobibor. DER KARSKI-BERICHT (LE RAPPORT KARSKI; 2010) beruht auf den Gesprächen mit Jan Karski, dem Kurier der polnischen Untergrundarmee.

Der Begriff »Shoah«, der im Hebräischen soviel wie »großes Unglück«, »Katastrophe« bedeutet, metaphorisiert ähnlich wie »Holocaust« den Massenmord an den Juden, bringt jedoch nicht die Konnotation eines religiösen Selbstopfers mit sich. In der Bundesrepublik lief SHOAH zum ersten Mal auf den Berliner Filmfestspielen im Februar 1986. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen platzierte den Film zu schlechter Sendezeit in den Dritten Programmen, dementsprechend gering fielen die Einschaltquoten aus. Der Bayerische Rundfunk wollte sich zunächst ganz der Ausstrahlung verweigern.¹⁷ Im Gegensatz zu den Erzählserien HOLOCAUST oder HEIMAT gelang es SHOAH nie, in Deutschland breite öffentliche Wahrnehmung zu erreichen.

Claude Lanzmanns SHOAH ist eine neuneinhalbstündige Montage aus Gesprächen mit Überlebenden, aber auch mit Zeitzeugen, Tätern und dem Historiker Raul Hilberg, vermischt mit Aufnahmen von Landschaften und Gängen durch die ehemaligen Stätten der Vernichtung. Lanzmann drehte in Farbe, er verwendete kein filmisches oder fotografisches Archivmaterial,¹⁸ keine Musik oder Effekte, keine schnellen Schnitte oder ausgefallenen Kamerastandpunkte, keinen erklärenden Off-Kommentar. Er ist in den Interviewsituationen oft selbst im Bild anwesend. Seine Fragen werden ebenso wenig ausgeblendet wie die Antworten der Übersetzerinnen und die Konflikte, die manchmal zwischen beiden Positionen entstehen.

Lanzmann fand seine Gesprächspartner in Polen, Deutschland, Israel, auf Korfu, in der Schweiz und in den USA. Dabei suchte der Regisseur speziell nach Angehörigen der

Sonderkommandos, die unmittelbare Zeugen der Vernichtung waren, da sie in Gaskammern und Krematorien arbeiteten, Leichen beseitigten oder Massengräber ausheben mussten. Unter den Protagonisten sind ein ehemaliges Mitglied des Krematoriumskommandos von Auschwitz und ein gelernter Friseur, der den zu Tötenden im Vorraum der Gaskammer die Haare abschneiden musste. Zusätzlich zu den Zurückgekehrten der Konzentrationslager und Ghettos werden verschiedene Zeitzeugen einbezogen: Anwohner der Lager – vor allem polnische Bauern –, Bahnarbeiter, auch Dorfbewohner, die auf ihrer Erinnerung bestehen, reiche jüdische Frauen hätten sich in den Deportationszügen frisiert und geschminkt. Einige der Gespräche mit Tätern zeichnete Lanzmann mit versteckter Kamera auf, da die Männer zwar zu einer Unterhaltung bereit waren, jedoch unerkannt bleiben wollten. Diese verdeckten Aufnahmen waren für das Filmteam nicht ungefährlich, und sie führten zum Verlust zweier Kameras.¹⁹ Die Gesichter der auf diese Weise heimlich Interviewten sind in SHOAH als unscharfe Videobilder wiedergegeben. Mehrfach wird die in einem VW-Bus verborgene Empfangsapparatur mit Recordern und Monitoren gezeigt. Der Filmmacher ließ die Täter in dem Glauben, sie würden in jeder Hinsicht anonym bleiben: »Ich habe es versprochen.« So lässt sich erleben, wie der Regisseur dem früheren SS-Unterscharführer Franz Suchomel während der verdeckten Aufnahmen schmeichelt, er sei ein wichtiger Augenzeuge, worauf dieser nicht ohne fachlichen Stolz mit Zeigestock die Organisation des Lagers Treblinka erläutert. Shoshana Felman schreibt hierzu:

»In den verschwommenen Bildern der Gesichter, die mit einer mehrere Wände durchdringenden, geheimen Kamera aufgenommen werden, macht der Film konkret sichtbar, daß der Holocaust ein historischer Anschlag

auf das Sehen war und daß die Täter selbst heute noch im großen und ganzen unsichtbar sind [...]«.²⁰

Nach dem Willen der Nationalsozialisten sollte die Vernichtung am Ende durch nichts und niemanden mehr bezeugt werden können, weil alle Opfer getötet, alle Spuren beseitigt wären. Und tatsächlich ist die Darstellung der Ereignisse aus vielen Gründen schwierig. Angesichts der Vorgabe, dass die Taten bildlos bleiben sollten, überrascht zunächst, wie viele fotografische und filmische Dokumente der Massenvernichtung es dennoch gibt. Immer wieder missachteten Täter aus offiziellem oder privatem Anlass das Fotografieverbot bei Tötungsaktionen, in den Ghettos und in den Lagern. Die Nationalsozialisten konnten teilweise nicht widerstehen, ihre Taten und Wirkungsstätten in einzelnen Bildern, Bildberichten oder ganzen Fotoalben festzuhalten. Am bekanntesten wurden etwa der Stroop-Bericht über die Niederschlagung des Warschauer Ghetto-Aufstands und das sogenannte »Auschwitz-Album«, ein von der SS erstellter Bildband über das Lager.²¹ Zusätzlich gibt es aus den unterschiedlichsten Quellen Filmaufnahmen der Verfolgungen, von Pogromen und Massenerschießungen sowie das nationalsozialistische Propagandamaterial aus den Ghettos. Schließlich riskierten einzelne KZ-Häftlinge ihr Leben, um heimlich Fotobeweise der Lagerwirklichkeit – wie etwa die Aufnahme einer Leichenverbrennung in Auschwitz (Abb. S. 97 links) – herzustellen und für die Nachwelt zu bewahren. Es existiert also durchaus ein Korpus an Bildern, welche teilweise explizite Einblicke in die Abläufe der Vernichtung gewähren. Doch diese »Bilder trotz allem« (Georges Didi-Huberman) bleiben Bruchstücke des komplexen Ganzen, Dokumente, die der historischen Recherche und auch der Vorstellungskraft bedürfen, um im richtigen Kontext verstan-

den zu werden. Überlieferte filmische oder fotografische Darstellungen des Geschehens im Inneren der Gaskammern gibt es keine. Und die Orte der Tat sind in vielen Fällen kaum mehr als solche identifizierbar. Sie sind überwachsen, verfallen, ungenutzt. Claude



Heimliche Aufnahme des ehemaligen SS-Unterscharführers Franz Suchomel in SHOAH (1985)

Lanzmann bezeichnet sie als »ein Niemandsland des Gedächtnisses«.²² Die Krematorien von Auschwitz wurden beim Versuch der Vernichtung aller Spuren von der SS gesprengt. Und auch den Überlebenden fällt es oft schwer, überhaupt Zeugnis abzulegen und ihre ungeheuerlichen Erfahrungen in Worten mitzuteilen. So setzt SHOAH »genau bei der Unmöglichkeit, diese Geschichte erzählen zu können«²³ an.

Die Bilder der scheinbar friedlichen, doch von Vergangenheit gründlich verseuchten Landschaften mit ihren unkrautbewachsenen Krematoriumstrümmern, Bahngleisen und nicht mehr zu erkennenden Massengräbern hatte schon NACHT UND NEBEL eingefangen. Claude Lanzmann weitete diese Spurensuche aus und drehte neben Auschwitz-Birkenau auch in Belzec, Chelmno, Sobibor und Treblinka. Sein Film, der ursprünglich *Der Ort und das Wort*²⁴ heißen sollte, findet an den ehemaligen Vernichtungsstätten oft nur

Wälder, Felder und immer wieder Bahngleise vor. In ruhigen Beobachtungen nimmt die Kamera wiederkehrende Motive auf, die zu den bekanntesten Chiffren des Holocaust werden sollten: Schienenstränge und Eisenbahnen, Bahnhöfe und Verladerrampen. Ein in ganzer Länge durchs Bild fahrender Zug ist die letzte Einstellung des Werks (Abb. S. 265 unten). Die gluthellen Lichter der Lokomotive, die wie ein aufgerissenes Augenpaar in die einsetzende Dunkelheit zu starren scheinen, weisen bereits auf die Verbrennungsöfen voraus. Nach SHOAH ist es unmöglich, in einem Film über die Zeit des Nationalsozialismus Bahngleise zu zeigen, ohne die Konnotation »Auschwitz« auszulösen.²⁵

SHOAH beginnt mit der Rückkehr eines Überlebenden an den Ort der Vernichtung und mit einem Sinnbild für den Einstieg ins Totenreich. Simon Srebnik, der mit 13 Jahren als Sklavenarbeiter nach Chelmno deportiert wurde, fährt als erwachsener Mann auf das Drängen des Regisseurs hin zum ersten Mal wieder nach Polen.²⁶ Chelmno war die polnische Gemeinde, in der die ersten Juden mit Gas getötet wurden. Srebnik ist einer der zwei Überlebenden der Massentötungen, denen zwischen Dezember 1941 und Januar 1945 rund 400.000 Menschen zum Opfer fielen, wie eine Texteingführung erklärt. Der Junge musste als »Arbeitsjude« den Vernichtungsapparat mitbetreiben und zur Belustigung der SS regelmäßig singen. Im Januar 1945 überlebte er einen Genickschuss und damit seine vorgesehene Ermordung und wanderte einige Monate später nach Israel aus. Lanzmann filmt Srebnik als 47-Jährigen, wie er auf einem Kahn den Fluss Ner entlangleitet – wie früher – und singt. Srebnik, der Erschossene, wird in dieser auf die griechische Mythologie verweisenden Szene zum Wanderer zwischen der Welt der Lebenden und dem Hades. Der polnische Fluss wird zum Styx und der Überlebende zum ewigen Gefangenen einer Zwischenwelt. An

Land erinnern sich die polnischen Dorfbewohner an den Jungen von damals und an seine Soldatenlieder, die Srebnik jetzt wieder anstimmt: »Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, öffnen die Mädchen die Fenster und Türen. Warum darum warum darum [...]«. Simon Srebnik spielt hier nicht nur seine eigene Vergangenheit nach, er erlebt gewisse Situationen erneut. Denn Lanzmann bringt Srebnik auf dem Kirchvorplatz mit den Einwohnern von Chelmno zusammen. In dieser katholischen Kirche waren die Deportierten eingesperrt, bis Gaswagen sie abholten. Lanzmann befragt die Umstehenden nach ihren Erinnerungen an das Kind von damals, an den Ablauf des Tötens und zuletzt nach ihrer Erklärung für das Schicksal der Juden. Während Simon Srebnik in ihrer Mitte zunehmend verstummt und wieder zum hilflosen Kind wird, berichten Einheimische vom jüdischen Reichtum und führen zuletzt den Willen Gottes an. Einer der Männer erzählt eine parabelhafte Geschichte: In der Nähe von Warschau, kurz vor der Deportation einer Gruppe von Juden, fragte ein Rabbiner einen SS-Mann, ob er zu den Gefangenen sprechen dürfe:

»Und der hat geantwortet: Ja. Darauf hat der Rabbiner gesagt, dass vor sehr, sehr langer Zeit, vor fast zweitausend Jahren, die Juden Christus, der völlig unschuldig war, zum Tode verurteilt haben. Als sie es getan haben, als sie ihn zum Tode verurteilt haben, schrien sie: Sein Blut komme über uns und über unsere Kinder! Weiter hat der Rabbiner gesagt: Vielleicht ist jetzt der Zeitpunkt, dass dieses Blut über uns kommt. Also wollen wir nichts tun, gehen wir, tun wir, was sie von uns verlangen, gehen wir.«

In mehreren Szenen des Films zeigt sich ein tiefsitzender Antisemitismus, weshalb SHOAH, den das polnische Fernsehen 1986 auszugsweise ausstrahlte, in Polen eine lang-

wierige Debatte über das polnisch-jüdische Verhältnis, über Kollaboration und Antisemitismus während des Krieges anstieß.²⁷ Doch gerade diese irritierenden Begegnungen mit damaligen Zeugen, die auch heute noch von jüdischem Gold und arbeitsscheuen, schönen Jüdinnen erzählen, holen das Geschehene in die Gegenwart. Dementsprechend betrachtet der Regisseur sein Werk als Zeugnis einer fortwährenden Präsenz des Holocaust: »Der Film bewirkt die Aufhebung jeglicher Distanz zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, ich habe diese Geschichte in der Gegenwart neu erlebt.«²⁸ Diese »Aufhebung jeglicher Distanz« stellt die Überlebenden und die direkten Zeugen der Vernichtung jedoch vor eine große psychische Herausforderung, denn die plötzliche Nähe zum Ereignis kann einen massiven Eingriff in ihre mentale Schutzzone der Verdrängung bedeuten. Mehrmals schuf Lanzmann explizit Situationen, in denen seine Interviewpartner ihnen Widerfahrendes erneut durchleben mussten. Selbst wenn sie ihre Erzählung abbrechen wollten oder zu weinen begannen, trieb der Regisseur sie weiter zum Reden an. Die qualvoll hervorgebrachten Zeugnisse lassen auch die Zuschauer zu Zeugen der traumatischen Dimension des Holocaust werden. Simone de Beauvoir beschreibt den Vorgang: »Trotz all unserer Kenntnisse war uns das grauenhafte Geschehen fremd geblieben. Jetzt erfahren wir es zum ersten Mal an uns selbst – in unseren Köpfen, in unseren Herzen, am eigenen Leib. Es wird zu unserer eigenen Erfahrung.«²⁹

So versucht SHOAH keine »echten« Darstellungen des Mordvorgangs zu schaf-

fen und hält sich mit visuellen Besetzungen des Geschehenen zurück. Dafür erzeugt der Film durch die emotionale Beteiligung des Zuhörers und Zuschauers eine Nähe zum Ereignis, die schwer erträglich und in der Geschichte der Darstellungen des Holocaust einzigartig ist. Lanzmann überschreitet die Grenzen eines einfachen Dokumentaristen und Interviewers, indem er verschiedene Situationen, wie die zuvor beschriebene auf dem Fluss Ner, bewusst inszeniert. Für den ehemaligen Lokführer Henrik Gawkowski, der die Deportierten mit dem Zug nach Treblinka brachte, mietete der Regisseur eine Lokomotive, um damit eine Ankunft im Lager zu drehen. Lanzmann berichtet:

»Wir kommen im Bahnhof an, er steht da, vornübergebeugt, und ganz von selbst macht er diese unglaubliche Geste mit der Hand am Hals, als er die Waggons sieht, die nur in seiner Einbildung existieren (hinter dieser Lokomotive gab es natürlich keine Waggons). Verglichen mit diesem Bild werden die Archivfotos unerträglich. Denn dieses Bild ist Wahrheit geworden. Später haben



Geste des Halsabschneidens – Lokführer Henrik Gawkowski bei der Einfahrt im Bahnhof Treblinka

die Bauern im Film angefangen, alle diese Geste zu machen, die sie als Warngeste verstehen, die aber eigentlich eine sadistische Geste war.«³⁰

Die beschriebene Handbewegung des Halsabschneidens ist von grauenhafter Eindruckslichkeit. Spielfilme wie *SCHINDLERS LISTE* oder *MUTTERS COURAGE* (1995; R: Michael Verhoeven) greifen sie auf, um mit einem einzigen Handstreich das Wissen der *bystanders* (Raul Hilberg), der Zuschauer und benachbarten Zeugen der Vernichtung, bildlich werden zu lassen.

Für eine zentrale Szene von *SHOAH* überredete der Regisseur den ehemaligen Friseur Abraham Bomba, von seiner Tätigkeit in Treblinka zu erzählen, während er einem Mann in einem Frisiersalon die Haare schneidet. Die Wiederholung der Handgriffe, die Bomba an den Menschen auszuführen hatte, bevor sie ins Gas geschickt wurden, sollte helfen, die ganze Erfahrung zurückzuholen (Abb. S. 265 oben). Wenn Bomba ausweichend antwortet, insistiert Lanzmann: »Ich habe Sie doch gefragt: Was haben Sie das erste Mal empfunden, als Sie die nackten Frauen mit den Kindern sahen, was haben Sie gefühlt? Sie haben darauf nicht geantwortet.« Um schließlich die Auskunft zu erhalten: »Stellen Sie sich vor, Tag und Nacht zwischen den Toten, zwischen Leichen zu arbeiten. Da verschwinden Ihre Gefühle. Sie waren im Gefühl tot, völlig tot.« Als Bomba abbrechen will, weil das Erzählen für ihn zu peinlich wird, bittet Lanzmann: »Sprechen Sie weiter, Abe. Sie müssen. Es ist notwendig.« Lanzmanns Vorgehen ist menschlich grausam und psychologisch zu kritisieren, denn es führt die Protagonisten geradewegs in ihr Trauma. Doch durch die drängende Aufforderung, das Schweigen zu brechen, gelingt es, Zeugnisse von erschreckender Direktheit festzuhalten, die das Geschehene als lebendige Erfahrung der Gegenwart

zeigen – weiterhin, ohne es erklären, ohne es je wirklich verstehen zu können. So wie die Überlebenden um Worte ringen, um – auch im Namen der Toten – Zeugnis über die nicht zu verarbeitenden Erlebnisse abzulegen, versucht *SHOAH*, in die zivilisatorische Black Box des Holocaust vorzudringen, die Dan Diner beschreibt:

»Auschwitz ist ein Niemandsland des Verstehens, ein schwarzer Kasten des Erklärens, ein historiographische Deutungsversuche aufsaugendes, ja *außerhistorische* Bedeutung annehmendes Vakuum. Nur ex negativo, nur durch den ständigen Versuch, die Vergeblichkeit des Verstehens zu verstehen, kann ermessen werden, um welches Ereignis es sich bei diesem Zivilisationsbruch gehandelt haben könnte. Als äußerster Extremfall und damit als absolutes Maß von Geschichte ist dieses Ereignis wohl kaum historisierbar.«³¹

Auch Claude Lanzmann unternahm seine Arbeit an *SHOAH* aus der Position des Nichtverstehens heraus, auf der er unbedingt beharrt:

»Die Frage braucht bloß in einfacher Form gestellt zu werden – Warum wurden die Juden umgebracht? –, um sie schlagartig in ihrer Obszönität zu enthüllen. Es gibt eine absolute Obszönität eben im Unterfangen des Verstehens. Nicht zu verstehen war während der gesamten elf Jahre, in denen ich an *SHOAH* gearbeitet habe, mein eisernes Gesetz. Ich habe mich an diese Weigerung des Verstehens als einzig verfügbare ethische Haltung und zugleich als einzig mögliche Vorgehensweise geklammert.«³²

»Hier ist kein Warum«, das war auch die schlichte Antwort der Vernichtung, die Primo Levi als Häftling in Auschwitz auf seine Frage nach dem Grund der gezielten Dehu-

manisierung erhielt.³³ Wer *SHOAH* sieht, muss diesen Abgrund des Nichterklärbaren aushalten. Den Film zu erleben, bedeutet Gewinn und gnadenlose Erfahrung zugleich. Die Erzählungen, die in Landschaft und Körper eingeschriebenen Spuren, das kluge und immer wieder schmerzhaft Insistieren des Fragestellers erzeugt mehr Nähe zu dem, was hier geschehen ist, als es das immer wieder gesehene Dokumentarmaterial herzustellen vermag. Dabei entsteht keine geschlossene Narration. Der Film konstruiert kein Angebot, Vergangenheit zu verarbeiten. Sondern er zielt auf ein in seiner Gewissheit zerstörtes Verständnis der Welt und des Menschen nach Auschwitz – radikal offen, radikal illusionslos.

SHOAH ist der wohl meistzitierte und aufgrund seiner Länge am wenigsten in Gänze gesehene Dokumentarfilm über den Holocaust. Er veränderte die Darstellungsmethoden medialer Erinnerungsarbeit. Der Regisseur greift sichtbar in die Gesprächssituationen ein, er inszeniert und induziert ein Nacherleben des Geschehens. Die ästhetische Kargheit des Films zwingt den Zuschauer, genau zuzuhören. Unmittelbarkeit wird gerade nicht durch historisches Filmmaterial erzeugt. Slavoj Žižek bezeichnet *SHOAH* als »Paradox eines Dokumentarfilms mit der selbstaufgelegten Beschränkung, kein dokumentarisches Filmmaterial zu verwenden«³⁴ und verweist auf das alttestamentliche Bilderverbot. Tatsächlich zeigt sich Claude Lanzmann überzeugt: »Bilder töten die Imagination.«³⁵ Immer wieder schaltete sich der Regisseur mit großer Vehemenz in die Debatten um die Darstellbarkeit des Holocaust ein und verurteilte Produktionen wie *SCHINDLERS LISTE* als blasphemisch. In seinen Äußerungen entwickelte Lanzmann einen irritierenden Dogmatismus, der sich nicht nur gegen fiktionale Repräsentationen der Geschichte aussprach, sondern auch Archivbilder per se als »Bilder ohne Einbil-

dungskraft« abwertete: »Sie lassen das Denken erstarren und töten jegliches Vorstellungsvermögen.«³⁶ Dieses normative Urteil missachtet den Zeugnischarakter der Bilder und die Wahrnehmungsfähigkeiten der Zuschauer. Martina Thiele kommentiert Lanzmanns Haltung:

»Die Äußerungen des Regisseurs zu seinem Werk im Vergleich zu anderen Filmen belegen, wie überzeugt er ist, die einzig angemessene Form gefunden zu haben. Zyniker könnten fragen, ob es ein Gebot gibt, das da lautet: Du sollst keinen Holocaustfilm nach *SHOAH* haben!, und ob *SHOAH* nun die Endlösung der Holocaustfilmfrage bedeute.«³⁷

Trotz Lanzmanns Absolutheitsanspruch, der die eigenen Gestaltungsentscheidungen zur allgemeingültigen Regel erhebt, lässt sich *SHOAH* als eines der wichtigsten und in seinem Insistieren auf die Gegenwart der Vergangenheit radikalsten Werke bezeichnen,³⁸ das trotz der Fülle der Produktionen über den Holocaust gemacht wurde. Die Dokumentation aus vielfach fragmentierter *oral history*, aus Körper- und Landschaftsspuren bildet immer noch einen größtmöglichen Gegenpol zu allen vorangegangenen und späteren Versuchen ganzheitlicher Erzählungen vom Nationalsozialismus. Auch aus diesem Grund wird der Film nie ein Massenpublikum erreichen, wie Žižek festhält: »Seine abschreckende Länge garantiert, daß die meisten Zuschauer – einschließlich jener, die den Film loben – ihn nie vollständig gesehen haben und sehen werden, wofür sie sich ewig schuldig fühlen werden.«³⁹ Catrin Corell schlägt gar vor, *SHOAH* durch eine Kürzung auf höchstens zwei Stunden Laufzeit »in Verbindung mit einer stärkeren Konzentration auf das Verstummen bzw. Weinen der Opfer« für ein größeres Publikum »erträglicher« zu machen, da der Film den Zuschauer in Länge und Aussage überforde-

re.³⁹ Ein solches Zugeständnis geht am Kern dieses Werks und am Kern einer Konfrontation mit Auschwitz vorbei, die *gegen* das Verstummen arbeitet. Der Film entlastet nicht, er belastet den Zuschauer und will ihn dadurch selbst zum Zeugen machen. »Wenn Sie an meinem Herzen lecken könnten, wären Sie vergiftet«, sagt einer der Protagonisten zum Regisseur. Wenn man bei diesem Bild bleiben möchte, ist SHOAH der Versuch, sich der vergiftenden Erfahrung, so weit dies als Zeuge eines Zeugen möglich ist, so weit wie möglich zu nähern.

DER PROZESS

In den 1980er Jahren leistete das westdeutsche Fernsehen nach wie vor wichtige Beiträge zur Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus. In DER PROZESS (1981) begleitete Eberhard Fechner im Auftrag des NDR das längste Verfahren zu nationalsozialistischen Gewaltverbrechen in der bundesdeutschen Rechtsgeschichte: den Düsseldorfer Majdanek-Prozess gegen 15 von insgesamt mehr als 1300 ehemalige Bewacher des Lagers.⁴⁰ Fechner rekonstruierte den Verhandlungsverlauf in drei Teilen – »Anklage«, »Beweisaufnahme«, »Urteile« –, ohne im Gerichtssaal selbst zu drehen. Das Geschehen um den Prozess wurde nicht einfach »dokumentiert« – also aus möglichst neutraler Perspektive aufgezeichnet –, sondern in zeitaufwändig gewonnenen und sorgfältig ausgewählten Interview-Montagen nacherzählt, für die Zeugen, Opfer, Angeklagte, Verteidiger und Richter vor der Kamera sprachen. Zusätzlich einmontierte Archivaufnahmen, Tonausschnitte und eine Vielzahl an Fotos liefern historische Einordnung und Belegmaterial. Der Hauptanteil der Filmzeit entfällt dabei auf die persönlichen Berichte. Fechners Vorgehensweise besteht darin, sehr lange Gespräche mit den Beteiligten zu führen, um deren eventuelle Selbstinszenierungen zu überwinden:

»Im Durchschnitt drei Stunden vormittags und drei Stunden nachmittags an zwei bis drei Tagen. Bei den Angeklagten an bis zu zehn Tagen, verteilt auf fünf Jahre. Die mindestens drei, meistens aber mehr Stunden, in denen Fechner die Spannung nicht absinken lässt, bringen schließlich Aussagen, die nicht mehr kalkuliert sind, die tieferen Bedürfnissen des Redenden entsprechen. So brachte Fechner auch die sonst schweigenden Angeklagten zum Sprechen.«⁴¹

Nur bei den Verteidigern der Täter versagte diese Methode der Annäherung. Fechners Begabung als Interviewer, der eine ungestellte Neugier für *jeden* seiner Gesprächspartner ausstrahlt, geht mit dem Bestreben einher, eine unaufdringliche Aufnahmesituation zu schaffen, bei der die Technik in den Hintergrund tritt. Die Unterhaltungen vor der Kamera finden möglichst in vertrauter Umgebung und im spontanen Gespräch ohne vorgefertigte Fragen statt. Die Kameraperspektive bleibt meist unverändert. Niemals wird im Studio inszeniert. Zusätzliches Licht wird vermieden oder zumindest indirekt eingesetzt. Künstliche Dramatisierung und Ästhetisierung der Aufnahmesituation, wie sie ab den 1990er Jahren etwa die Beiträge der ZDF-Geschichtswerkstatt standardisiert einsetzen, lehnt Fechner ab: »Im Studio vor schwarzen Vorhängen inszenieren sie die idiotischsten Dinge statt die Leute so zu lassen wie sie sind.«⁴² Dennoch bezeichnet der Regisseur seine eigene Methode als »Manipulation«, für die er anstelle des Wortes »Dokumentarfilm« die Bezeichnung »Filmerzählungen, die mit dokumentarischen Stilmitteln gemacht sind« bevorzugt: »Bei mir sitzen Menschen einzeln vor der Kamera und erzählen.«⁴³

Die subjektive künstlerische Verdichtung des gedrehten Materials erfolgt in der Montage. Diese findet zunächst auf dem Papier statt: mit der Abschrift aller Interviews, der

Sortierung nach Themen, der Anordnung einzelner Passagen und Sätze. Dieses vom Text ausgehende, literarische Vorgehen mündet in einen künstlichen Dialog, den die Figuren durch Fechners Montagetechnik führen: Sich widersprechende Aussagen werden gegenübergestellt, die aufgenommenen Personen kommentieren sich gegenseitig, Opfer und Täter schildern den gleichen Vorgang – eine direkte Konfrontation zweier persönlicher »Wahrheiten«, zweier Erinnerungen, die Claude Lanzmann in SHOAH bewusst vermied. Doch auch die Angeklagten will Fechner nicht bloßstellen, nicht mit versteckter Kamera überführen, wie Lanzmann es tat, sondern verstehen, wie sie zu Wächtern und Mördern in einem Konzentrationslager werden konnten. Erstaunlich ist die Selbstwahrnehmung der Angeklagten, die ihre Taten häufig bestreiten und sich im Prozess als Opfer sehen. Und tatsächlich entsteht bei einigen von ihnen der Eindruck, sie würden nicht mehr bewusst lügen, sondern sich inzwischen wirklich anders erinnern. Das Einfangen dieser Szenen des beharrlichen *Verinnerns* sorgt für einige der verstörendsten Momente des Films. In gewisser Weise beruhigend vital wirkt es da, wenn der Konflikt zwischen eigenem Selbstbild und anderslautender Anklage zwar nicht im bewussten Verstand, aber dennoch im Körper tobt: Die Angeklagte Hildegard Lächert, bekannt für schwere Misshandlungen von Gefangenen, entwickelte während des Prozesses rote Flecken am gesamten Leib, die sie hilflos der Kamera zeigt. »Das sind Bakterien – seelische«, kommentiert eine Zeugin. Durch die intensiven Gespräche mit den Täterinnen und Tätern wächst die Erkenntnis, dass simple mentale Voraussetzungen wie Vorteilsdenken, mangelnde Empathie und Obrigkeitshörigkeit gepaart mit einer gewissen Gruppendynamik ausreichen, um Menschen ohne bisherige Gewaltgeschichte die extremsten Verbrechen begehen zu lassen.

Zuletzt sorgte die Rolle der Verteidiger im Gerichtssaal und im Film dafür, dass rechtsextreme Ideologien und Zynismus wieder sehr gegenwärtig erschienen. Unter diesen Verteidigern befanden sich ehemalige NSDAP-Mitglieder; ihr Umgang mit den Zeugen war teilweise offen menschenverachtend. Der Anwalt der in Majdanek als »blutige Brygida« gefürchteten Hildegard Lächert stellte den Antrag, eine Zeugin wegen »Beihilfe zum Mord« zu verhaften: Sie hatte als Gefangene im Lager Zyklon-B Büchsen schleppen müssen. DER PROZESS wird so in jeder Hinsicht zu einer Studie menschlichen Verhaltens, deren Allgemeingültigkeit dadurch betont wird, dass die rund 70 Gesprächspartner des Films nicht mit den eigenen Namen, sondern nur in ihrer Funktion vorgestellt werden: als Angeklagte, Zeugen oder Richter. Der Erkenntnisprozess obliegt dem Zuschauer selbst. Dafür muss er die gleiche Neugier und den gleichen Drang zu verstehen aufbringen wie Eberhard Fechner.

Eine Produktion wie DER PROZESS war aufgrund ihrer schwer zu kalkulierenden Dauer und finanziellen Belastung nur vom öffentlich-rechtlichen System zu tragen. Umso enttäuschender, dass ihre damalige Ausstrahlung in die Dritten Programme verlegt wurde, anstatt sie selbstbewusst im Ersten zu zeigen. Jener ruhige, ernsthafte Umgang mit dem eigenen Material, den Eberhard Fechner pflegte, lässt sich in den Fernseh-Dokumentarstücken der achtziger Jahre in diesem Umfang das letzte Mal beobachten. Er verschwand zunehmend mit dem Aufkommen der Privatsender, dem wachsenden Quotendruck, dem Beschneiden der dokumentarischen Sendeplätze beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk und mit den insgesamt veränderten Wahrnehmungs- wie Darstellungsmodi.

Parallel zu Eberhard Fechners Rekonstruktion eines Prozesses entstanden mehrere TV-Spiele, deren Zwitterform zwischen Do-

kumentarfilm und Fiktion – nun unter dem Namen »Dokudrama« – bei der Darstellung von Geschichte im Fernsehen mittlerweile vorherrschend geworden ist. 1984 wurde das Dokumentarspiel *DIE WANNSEE-KONFERENZ* (R: Heinz Schirk) ausgestrahlt, das die 1942 von führenden Vertretern des Regimes beschlossene Vernichtung der Juden zum Thema macht. 1989 produzierte das ZDF eine zweiteilige Verfilmung von Simon Wiesenthals *Leben: RECHT, NICHT RACHE* (R: Brian Gibson). Ferner wurden einige ihrer Struktur nach *HOLOCAUST* ähnliche Mini-Serien produziert. In der Tradition von Eberhard Fechners *TADELLÖSER & WOLFF* (1975), einer Familiengeschichte zwischen Faschismus und Gemütlichkeit nach dem Roman von Walter Kempowski, erzählten auch *DIE GESCHWISTER OPPERMANN* (1983) und *DIE BERTINIS* (1988), beide unter der Regie von Egon Monk, episch von den Schicksalen jüdischer Familien.

Der Dokumentarist als Störenfried – Marcel Ophüls

In der Reihe der epischen Dokumentaristen, ausgestattet mit der gleichen Neugier wie Eberhard Fechner, mit der gleichen unbequemen Hartnäckigkeit wie Claude Lanzmann, darf ein weiterer Name nicht fehlen: Marcel Ophüls. Der Sohn des Film- und Theaterregisseurs Max Ophüls ist in Deutschland geboren, emigrierte 1933 mit seiner Familie nach Frankreich und floh von dort 1940 über Spanien in die USA. Seine Studie *DAS HAUS NEBENAN. CHRONIK EINER FRANZÖSISCHEN STADT IM KRIEGE* (*LE CHAGRIN ET LA PITIÉ. CHRONIQUE D'UNE VILLE FRANÇAISE SOUS L'OCCUPATION*; 1969) verfolgt anhand des Beispiels der Stadt Clermont-Ferrand Widerstand, Kollaboration und Antisemitismus im besetzten Frankreich. Der vom Schweizer Fernsehen und dem NDR mitfinanzierte Film wurde zu einem Politikum,

da sich das französische Staatsfernsehen über ein Jahrzehnt lang einer Ausstrahlung verweigerte.⁴⁴ Gaullistische Politiker und national denkende Intellektuelle warfen der als unpatriotisch verurteilten Produktion vor, sie schüre Ressentiments gegen Frankreich und untergrabe gesellschaftlich wichtige identitätsstiftende Mythen. Zu diesen Mythen zählt das Bild einer glorifizierten Résistance, das nach Kriegsende zahlreiche französische Filme ausschmückten. In den einheimischen Kinos jedoch war der Dokumentarfilm mit über vier Stunden Laufzeit ein Publikumserfolg. Er wurde zu einem Wendepunkt in der französischen Auseinandersetzung mit dem Vichy-Regime, zeigt er doch exemplarisch, wie gering sich in der Bevölkerung der Anteil der aktiven Widerständler gegenüber dem der Kollaborateure, der faschistisch eingestellten Aristokraten oder der passiven »Unpolitischen« ausnahm. Dennoch ist es Ophüls wichtig, keine überlegene Anklage aus moralisch sicherer, weil biografisch geschützter Position zu führen. Ihn interessieren die vielen Möglichkeiten menschlichen Verhaltens in Ausnahmesituationen. *DAS HAUS NEBENAN* sieht er selbst als »Hommage an das Heldentum«⁴⁵ derjenigen, welche die persönliche Entscheidung getroffen haben, gegen den Faschismus zu kämpfen. Im Film sind dies vor allem einfache Bauern und Arbeiter, die ihr Leben für die Résistance aufs Spiel gesetzt haben und auch nach dem Krieg trotz erlebter Folter und Verrat frei von Rachegedanken geblieben sind. Das dicht collagierte Netz aus Archivmaterial und zahlreichen Interviews mit Zeitzeugen – Deutsche und Franzosen, Pro- und Antifaschisten, Spione, Diplomaten und Bürger jeder Gesellschaftsschicht – bleibt vielstimmig, widersprüchliche Aussagen sind gegeneinander geschnitten. Durch diese Gegenüberstellung der unterschiedlichen Lebenssituationen und politischen Interessen entsteht ein komplexes Geschichts-

und Menschenbild, das deutlich macht, wie untrennbar Alltag und Politik, privates Handeln und gesellschaftliche Folgen miteinander verbunden sind.

Um die Ausübung von Gewalt, die Notwendigkeit ihrer Ahndung und um die Fehlerbarkeit moderner Gerechtigkeitsysteme geht es Marcel Ophüls in *NICHT SCHULDIG? (THE MEMORY OF JUSTICE; 1976)*. Ausgehend von den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen stellt der Regisseur die Frage nach einer allgemeingültigen menschlichen Moral. Dabei erweitert er den Blick über die nationalsozialistischen Verbrechen hinaus auf die universelle Praxis von Repression – sei es bezogen auf die französische Kolonialherrschaft über Algerien, den Vietnam- und Koreakrieg, auf die stalinistische Gewaltherrschaft oder lateinamerikanische Folterstaaten. Das »Dritte Reich« wird nicht historisiert, sondern in den Kontext menschenrechtsfeindlicher staatlicher Machtausübung gestellt, die stets im Bereich des Möglichen liegt.

Ophüls' dritte bedeutende Chronik der Grenzen der Humanität stellt den NS-Folterer und Gestapochof von Lyon in den Mittelpunkt: *HOTEL TERMINUS. LEBEN UND ZEIT DES KLAUS BARBIE (HÔTEL TERMINUS. KLAUS BARBIE. SA VIE ET SON TEMPS; 1988)*. Während der deutschen Okkupation diente das Hotel mit dem sprechenden Namen der Gestapo als Hauptquartier, in den Zimmern wurden Verhöre und Folterungen durchgeführt. Gestapochof Barbie war unter anderem für die systematische Quälerei des berühmten Résistancekämpfers Jean Moulin verantwortlich, der kurz darauf starb. Er veranlasste auch die Deportation jüdischer Kinder aus dem Waisenhaus von Izieu nach Auschwitz. Nach Kriegsende tauchte Klaus Barbie unter, ab 1947 schützte ihn der US-amerikanische Militärschutzdienst CIC⁴⁶ wie auch andere hochrangige NS-Vertreter vor Strafverfolgung, um ihn als Agenten und Verhörspezialisten im Kampf gegen den Kom-

munismus einzusetzen. Nach seiner Tätigkeit für die amerikanische Spionageabwehr in Bayern wurde Barbie mit Hilfe des CIC über die sogenannte »Rattenlinie« nach Südamerika geschleust.⁴⁷ Die von kroatischen Faschisten und dem Vatikan unterstützte Fluchtroute sicherte das Entkommen verschiedener hochrangiger NS-Angehöriger, darunter Adolf Eichmann und Josef Mengele.

Barbie konnte sich in Bolivien unter dem Namen Klaus Altmann als angesehener Geschäftsmann, Waffenhändler und »Sicherheitsexperte« der dortigen Militärdiktatur erfolgreich eine neue Existenz aufbauen. Zeitweise arbeitete er ebenfalls für den deutschen Bundesnachrichtendienst.⁴⁸ Erst 1983 wurde er Dank eines Regierungswechsels in Bolivien und aufgrund des beharrlichen Engagements von Beate und Serge Klarsfeld nach Frankreich ausgewiesen, wo er 1987 wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt werden konnte.⁴⁹

Der als »Schlächter von Lyon« bekannt gewordene, nach seiner Verhaftung plötzlich rapide gealterte Mann sah sich selbst als Unschuldigen. In einem Interview-Ausschnitt, den auch Ophüls verwendet, erklärt er: »Ich habe vergessen. Wenn Sie mich nicht vergessen haben, ist das Ihre Sache.« Obwohl die Gerichtsverhandlung gegen Klaus Barbie als erste in Frankreich vollständig von Kameras aufgezeichnet worden ist, um sie für das audiovisuelle Gedächtnis zu bewahren, bediente sich Ophüls nicht dieser Dokumente. Jede justizielle Aufarbeitung, obwohl zweifelsohne notwendig, impliziert einen vollzogenen Bewältigungsprozess, und jede Verurteilung eines Täters lenkt zumeist auch den Fokus der Aufmerksamkeit vom moralischen Versagen seines Umfeldes ab. Und genau dieses Umfeld aus Komplizenschaft und Eigeninteresse, Zynismus und Gleichgültigkeit interessiert den Filmemacher. Seine Interviews mit Nachbarn, Familienmitgliedern, Bekannten und Mitarbeitern

Klaus Barbies, mit dessen Opfern, Helfern und Gegnern oder einfach mit Anwohnern und den Randfiguren der Geschichte ergeben ein differenziertes Bild menschlichen Denkens und Handelns angesichts der zweifachen Karriere eines Verbrechers, in dem viele nur den sympathischen Herrn von nebenan sehen wollen. Wie schon in DAS HAUS NEBENAN wird das Ausmaß der Duldung, der Unterstützung und der Dienstbarmachung des NS-Systems und seiner Vertreter für eigene politische Zwecke in Frankreich und nach dem Krieg durch die Alliierten oder die Diktaturen Südamerikas deutlich.

Marcel Ophüls' dokumentarische Methode ähnelt der Claude Lanzmanns, da er sich selbst als Fragesteller in seine Arbeiten einbringt, schonungslos agiert und immer wieder nachhakt, wenn die Situation es erfordert, sich aber auch vor der Kamera verstellen kann, um die Lügen und die Selbstherrlichkeit seines Gegenübers bloßzustellen. Was ihn von Lanzmann unterscheidet, ist die ironische, oftmals sarkastische Haltung, die auch als Schutz gegenüber der moralischen Katastrophe dient, die in vielen der Begegnungen offenbar wird und letztlich Thema des viereinhalbstündigen Films ist. So führt Ophüls sein Gespräch mit dem bolivianischen Nazi-Sympathisanten und Leibwächter Klaus Barbies respektlos im Bademantel. Und er verfolgt ehemalige Gestapo-Mitarbeiter und SS-Männer bis in ihre deutschen Vorgärten, wo er slapstickartig im Gemüsebeet nach ihnen sucht und festhält, wie erbittert Eigentums- und Persönlichkeitsrechte der Täter vor der Kamera verteidigt werden, während das einst missachtete Recht auf Leben der Ermordeten niemanden mehr interessiert. Die investigativen Recherchen und das eingeflochtene Archivmaterial sind leitmotivisch mit der heimeligen Vertrautheit deutscher Volkslieder unterlegt: *Wenn ich ein Vöglein wär, Das Wandern ist des Müllers Lust, Muss ich denn zum Städtele hinaus* – intoniert von

den Wiener Sängerknaben. Als der ehemalige Gestapochof in Toulouse, von Ophüls mit der Frage nach der Deportation jüdischer Heimkinder bedrängt («Darf ich Sie fragen, worin bestand die reichsfeindliche Tätigkeit eines zweijährigen Mädchens?»), diesem die Wohnungstür vor der Nase zuschlägt, schickt der Dokumentarist noch ein »Fröhliche Weihnachten!« hinterher. An anderer Stelle spielen Ophüls und sein Regieassistent Dieter Reifarth nach, wie ehemalige Bekannte Klaus Barbies für gewöhnlich auf Reifarths telefonischen Versuch der Kontaktaufnahme reagierten. Der Regisseur, den imaginären Hörer am Ohr, mimt mit Fistelstimme eine alte Dame: »Barbie? Wie sagten Sie? Barbie? Also nein, den hab' ich überhaupt nicht gekannt. Von dem weiß ich überhaupt nichts.« Die Öffnung des Genres Dokumentarfilm für Ironie und Pointe, für den Auftritt des Filmemachers als Protagonist, für die Spannung einer »live« vollzogenen Wahrheitssuche mit offenem Ausgang beeinflusste zahlreiche nachfolgende Regisseure. Der sachliche oder pädagogische Gestus des Historikers, der klassische Geschichts-Dokumentationen prägt, wird durch eine lebendige Befragung der Vergangenheit und der Gegenwart ersetzt, die nie abgeschlossen sein wird. Dietrich Kuhlbrodt schreibt:

»HOTEL TERMINUS ist ein Abenteuerfilm, ein Krimi, und mit ihm wird spät, aber endlich klar, warum bei uns die Vergangenheitsbewältigung zum Schlagwort und zur moralischen Pflichtübung verkommen ist. Weil es falsch war, die Vergangenheit der Objektivität der professionellen Bewältiger zu überlassen. Weil die Frage falsch gestellt war. Weil nicht ein historisches Problem der Lösung bedarf, sondern weil wir selbst, unsere nackte, schiere Gegenwart betroffen sind.«⁵⁰

Von dieser Aktualität zeugen ex negativo auch die wiederholten Kommentare der Be-

fragten: die Ereignisse um Klaus Barbie und das Hotel Terminus lägen über vierzig Jahre zurück und müssten nun endlich einmal vergessen werden können.

Autobiografische Spurensuche im deutschen Dokumentarfilm

Geschichtslehrer: »Was Sie hier sagen, läuft doch im Grunde darauf hinaus, dem Schüler vorzumachen, alles, was in der Geschichte jemals passiert sei, habe direkt mit ihm zu tun.« – Gabi Teichert: »Hat es doch auch.« (DIE PATRIOTIN)

In Westdeutschland waren die Erzählungen der NS-Zeit nicht nur via Fernsehschirm von außen in die Familien getragen worden. In kleinen, persönlichen Produktionen näherten sich zahlreiche Filmemacher selbst den eigenen Historien, der eigenen Elterngeneration mit der Kamera. Die teilweise autobiografischen Werke tragen den Gegenstand ihrer Auseinandersetzung schon im Titel – MEIN VATER (1982) von Fritz Poppenberg oder die preisgekrönte Erstlingsarbeit DER KRIEG MEINES VATERS (1985) und der Spielfilm LAND DER VÄTER, LAND DER SÖHNE (1988) von Nico Hofmann, der heute Produzent erfolgreicher Geschichts-Eventfilme für das Fernsehen ist (DRESDEN; 2006; DIE FLUCHT; 2007). Jeanine Meerapfel drehte IM LAND MEINER ELTERN (1981) als filmisches Tagebuch auf der Suche nach der eigenen jüdischen Identität und alter wie neuer Fremdenfeindlichkeit in der Bundesrepublik. Christoph Boekels suchte in DIE SPUR DES VÄTERS (1989) mit dem Kriegstagebuch seines Vaters die darin beschriebenen Schauplätze in Russland auf und sprach mit Einheimischen über die Verbrechen der Wehrmacht. Die für die Beteiligten schmerzhaft filmische Familienforschung setzt sich bis heute fort. So verfolgt Angelika Levi in MEIN LEBEN TEIL 2 (2003) anhand des Nachlasses ihrer

verstorbenen jüdischen Mutter durch die Generationen vererbte Traumata. Auch die jüdische Regisseurin Caterina Klusemann deckt in IMA (2001) die Folgen des Holocaust in der eigenen Familie auf und rückt ihrer Mutter und ihrer Großmutter, die sich der Kamera wütend zu entziehen versucht, immer wieder unerbittlich nahe. Und Malte Ludin zeigt in 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS (2005), wie hartnäckig Verdrängungsstrategien innerhalb einer Familie verteidigt werden können, wenn der eigene Vater ein Täter ist. Die dokumentarischen Filmbeiträge über NS-Täter bewegen sich zwischen Fassungslosigkeit und versuchter Einfühlung, seltener auch hin zu narzisstischer Selbstbespiegelung, die sich mehr für die eigene moralische Überlegenheit als für die Täterväter interessiert. Letzteres wurde Thomas Harlan, dem ältesten Sohn des ehemaligen Propagandafilms Veit Harlan, in Bezug auf seine kontroverse Arbeit WUNDKANAL (1985) vorgeworfen, mit der er eine Art experimentellen Exorzismus der Vätergeneration betrieb. In einem reaktionsfreudigen Gemisch aus Dokument und Fiktion setzte Harlan den ehemaligen SS-Offizier Alfred Filbert als Schauspieler seiner selbst ein. Filbert, 1962 wegen gemeinschaftlichen Mordes in 6800 Fällen zu lebenslanger Freiheitsstrafe verurteilt und 1975 vorzeitig entlassen, schlüpfte bereitwillig in die Rolle eines faschistischen Verbrechers, der von vier Sympathisanten der RAF entführt wird. Die Entführer halten ihr Opfer in einem klaustrophobischen Raum zwischen Spiegeln, Monitoren, Büchern, Pistolen und Beweismaterialien fest – angelehnt an die von Leonardo da Vinci entworfene Spiegelzelle, die *Camera degli specchi*, in der ein Objekt von allen Seiten gleichzeitig betrachtet werden kann. Dieses Ich-Gefängnis macht es dem NS-Täter unmöglich, sich nicht selbst zu sehen. Filbert wird innerhalb der Fiktion nicht nur durch

sein vervielfältigtes Bildnis gemartert, er verhält sich auch selbst mittels Videoaufnahmen und ist den flüsternden Stimmen seiner Peiniger ausgesetzt. Grundlage ihrer Anklage sind neben bestimmten NS-Verbrechen auch die Selbstmorde in Stammheim,



Der NS-Täter als Filmschauspieler – Alfred Filbert in WUNDKANAL (1985)

die WUNDKANAL mit faschistischen Kontinuitäten innerhalb der Bundesrepublik in Verbindung bringt. Thomas Harlans Theorie zum Tod der RAF-Häftlinge empörte vor allem das Publikum aus dem linkspolitischen Spektrum, das nicht an Selbsttötungen glaubte. Harlans Interpretation ist komplexer: »Sie bringen sich um, um zu beweisen, dass sie umgebracht worden sind. [...] Dabei sind diese Selbstmorde auf eine unglaublich hellseherische Weise zugleich Morde.«⁵¹ RAF- und NS-Geschichte, Filberts eigene Biografie und seine irritierende Fiktionalisierung durch den Film, Fakt und Spekulation vermischen sich zu einer überzeitlichen Schuldanklage. Am Ende geben die Entführer ihren Gefangenen frei, sorgen jedoch für ihren eigenen Tod, um den ehemaligen Nazi dadurch belasten zu können.

Bei seinen Festivalaufführungen produzierte die düstere Mehrdeutigkeit des Werks heftige Skandale. Ungewöhnlich war und

bleibt, dass sich der Film nicht auf dokumentarischer Ebene für einen Täter interessiert, sondern ihn in ein Kunstprojekt integriert, um sich an dieser Abstraktion abzuarbeiten. WUNDKANAL ist durch seine installationsartige Versuchsanordnung mit Monitor, Videokamera und beengter Hörsituation hochartifizuell, inhaltlich eine Provokation und zugleich ein spannendes Sozialexperiment. Zwei zusätzliche Filmarbeiten geben Aufschluss über die Hintergründe der Produktion. Robert Kramers UNSER NAZI (NOTRE NAZI; 1985) ist ein Making-of, das die Rezeption von WUNDKANAL stark beeinflusste. Es hält den schwierigen Umgang zwischen Regisseur, linksintellektuellem Filmteam und verurteiltem NS-Täter

fest. Einerseits ist die Wut des Filmemachers spürbar, die aufgrund seiner eigenen Vater-Beziehung auch eine biografische Wut ist. Andererseits umsorgt das Team den Protagonisten, stellt ihm einen Chauffeur in Uniform zur Verfügung und schenkt ihm eine Geburtstagstorte. Der ehemalige Täter erscheint in UNSER NAZI stellenweise als freundlicher, verwirrter alter Mann, der Spielball einer verworrenen Rache-Konstruktion des Regisseurs geworden ist. Am Ende konfrontiert das Filmteam den Protagonisten immer wieder mit der Tatbeteiligung an einem spezifischen Verbrechen, das ihm juristisch nie nachgewiesen werden konnte. »Mein Prozess ist geführt worden! Ich habe lebenslang gekriegt und damit basta!«, empört sich Filbert und will das Set verlassen. Doch das Team zwingt ihn zu bleiben, es kommt zum Handgemenge. Der ehemalige SS-Mann, der nun die Fassung zu verlieren droht, soll sein Geständnis in die Kamera

sprechen. Als er sich weigert, streckt ihm jemand seinen nackten Arm entgegen – mit einer tätowierten Nummer darauf.

»Harlan, der Nazi bist du«, hieß es polemisch nach der Premiere von WUNDKANAL und UNSER NAZI bei den Filmfestspielen in Venedig in einer italienischen Kritik.⁵² Das Projekt mit dem Untertitel HINRICHTUNG FÜR VIER STIMMEN wurde als Dokument der Aggression und der moralischen Überheblichkeit der linksradikalen Ankläger interpretiert. In diesem Sinne wurde auch UNSER NAZI als Entlarvung der Intention des Regisseurs verstanden, nicht als weiterführende Reflexionsebene.⁵³ Eine derartige Rezeption reduziert jedoch die Vielschichtigkeit des von Harlan geschaffenen Kunst- und Geschichtsraums, in dem Vertreter der Tätergeneration, deren Opfer und Nachgeborene eingeschlossen sind, sich zwanghaft umkreisen und niemals zu einer gemeinsamen Wahrheit finden können.

Im Interviewfilm THOMAS HARLAN – WANDERSPLITTER (2007) von Christoph Hübner und Gabriele Voss, der in zahlreichen erzählten Episoden Einblick in Harlans Leben, sein Verhältnis zum hassgeliebten Vater, seine radikale linke Politisierung und seine einstige bis zur Verbissenheit engagierte Arbeit zur Aufklärung von NS-Kriegsverbrechen bietet, stellt Harlan weitere Überlegungen zur Psychologie seines ehemaligen Protagonisten an, der sich geschmeichelt fühlte, als der Sohn des verehrten Veit Harlan ihm Aufmerksamkeit schenkte. »Ich habe Herrn Harlan gehorcht, wie ich Herrn Heydrich gehorcht habe«,⁵⁴ erklärte Filbert damals in einem Interview. Dass der Sohn ein anderes Kunst- und Politikverständnis haben könnte als der berühmte Vater, kam Filbert nicht in den Sinn. Thomas Harlan sieht die Bereitschaft, einem System, einer Sache zu dienen, dem Bedeutungsgewinn und der Aufmerksamkeit geschuldet, die das Individuum dadurch erfährt: »Ein Übermaß an Aufmerksamkeit bringt ihn zu allem, auch

zu Verbrechen. Und hier dazu: Er wird ein Bild. Und damit sehe ich eigentlich eine der eklatantesten und durchschnittlichsten Mordwaffen der Welt, nämlich einen richtigen Opa. So sieht der Mord aus.«⁵⁵

WUNDKANAL scheint durch seine strenge formale Anlage und durch das Vermischen verschiedener Schuldanklagen und Selbstbezüglichungen, die aus der Hauptfigur eine historische Projektionsfläche machen, zunächst weit von den ganz konkreten biografischen Spurensuchen anderer Filmemacher entfernt. Das »Bild« eines Täters, das Thomas Harlan der dokumentarischen Wahrheitssuche entgegengesetzt, bleibt verwirrend und schwer zu deuten. Doch auf diese Weise spiegelt WUNDKANAL auch die Orientierungslosigkeit der nächsten Generation, die in ein Bedürfnis nach Radikalität mündet.

Der Linksterrorismus in Westdeutschland war auch in Reaktion auf das Schweigen der Väter und das Klima eines konservativen Staates entstanden, dessen Kontinuitäten auf der Zeit des Hitler-Faschismus die Terroristen nur mit Gewalt aufbrechen zu können glaubten – oder diesen Anspruch zumindest vorgaben.⁵⁶ Margarethe von Trotta beschrieb die gesellschaftliche Stimmung in DIE BLEIERNE ZEIT (1981), wo die Bilder aus NACHT UND NEBEL bei den beiden Schwestern schon im Körper Widerstand erzeugen und später als Initiation in ein linksradikales Politikverständnis begriffen werden. In den gegenwartspolitischen Filmen der achtziger Jahre spielt die Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart immer wieder eine Rolle.

In der Mitte des Jahrzehnts kam es zu einer einschneidenden erinnerungspolitischen Debatte: dem 1986 in der medialen Öffentlichkeit der BRD ausgetragenen »Historikerstreit«.⁵⁷ Der Disput wurde durch Ernst Noltes Infragestellung der Singularität des Holocaust ausgelöst. Nolte sah das stalinistische GULag-System als Vorläufer und Anstoß der deutschen Verbrechen

und schloss sich der Forderung von Martin Broszat nach einer Historisierung des Nationalsozialismus und damit einem Schlussstrich unter bisherige Erinnerungsriten an. Der Historiker Michael Stürmer, damals politischer Berater Helmut Kohls, forderte die Entwicklung eines positiven nationalen Geschichtsbildes, das nicht länger nur von deutscher Schuld geprägt sein sollte. *Zweiterlei Untergang* nannte Andreas Hillgruber sein 1986 erschienenes Buch und meinte damit die Täterschaft der Deutschen, aber auch die der Alliierten und damit »die Zertrümmerung des preußisch-deutschen Reiches« durch Krieg, Flucht und Vertreibung.⁵⁸ Der Philosoph Jürgen Habermas und linksliberale Historiker wie Saul Friedländer, Hans Mommsen oder Heinrich August Winkler widersprachen den nationalkonservativen bis revisionistischen Geschichtsauslegungen, die eine neue Deutungshoheit über die Vergangenheit zu erlangen versuchten. Der Historikerstreit bereitete den Boden für kommende Geschichtsdebatten. Nach der deutschen Wiedervereinigung werden Forderungen wie die nach einer positiven nationalen Identität und auch die Hervorhebung russischer und alliierter Gewalt gegen Deutsche während des Krieges wieder aktuell werden.

Sprechen über den Holocaust – Das israelische Kino

Auch in Israel begann mit den siebziger Jahren die filmische Spurensuche der zweiten Generation. Der jüdische Staat zeichnete sich durch eine sehr spezielle Identitäts- und Erinnerungspolitik aus, die allgemein in drei Phasen unterteilt wird. Zuerst verdrängte die Gesellschaft die Erlebnisse der Shoah und schenkte den Überlebenden, so diese überhaupt über das Geschehene sprechen wollten und konnten, kaum Gehör. Der Aufbau des jungen Staates stand noch im Vordergrund aller Anstrengungen. Die Ge-

schichte eines ehemaligen KZ-Gefangenen wurde zum Symbol dieser Zeit des Schweigens: Der 17-jährige Michael Goldman war als Zwangsarbeiter in Polen vom deutschen Lagerkommandanten ausgepeitscht worden. Der junge Mann überlebte 80 Schläge. Als Goldman später in Israel davon erzählte, glaubte man ihm nicht: »Dieser Zweifel war der einundachtzigste Schlag«.⁵⁹ Goldmans bittere Erfahrung, die viele europäische Flüchtlinge teilten, wurde 1974 zum Titel eines Dokumentarfilms über den Holocaust in Polen. Ein großer Teil der Tonspur von DER 81. SCHLAG (HA-MAKAH HASHMONIM V'ECHAD; R: David Bergman/Jacques Ehrlich/Haim Gouri) setzt sich aus Zeugenaussagen gegen Adolf Eichmann zusammen. Mit dem Eichmann-Prozess veränderte sich die israelische Selbstwahrnehmung. Zum ersten Mal hörte das ganze Land den Schilderungen der Überlebenden wirklich zu. Auch medial war es ein konzentriertes Zuhören, da es 1961 noch kein israelisches Fernsehen gab und die Verhandlungen zu Hause an den Radios oder öffentlich in den Schulen verfolgt wurden. Plötzlich standen die Opfer im Mittelpunkt der Geschichte – und nicht mehr die heroischen Kämpfer für ein unabhängiges Israel, die in cineastischen Nationalepen wie der maßgeblichen Staatsgründungs-Saga EXODUS (1960; R: Otto Preminger) glorifiziert worden waren.⁶⁰ Die vor Gericht erneut durchlittene Erinnerung der Zeugen stand im Kontrast zur Erinnerungs-Propaganda der »neuen Juden«, die als stark und siegreich gelten sollten. Der Schmerz und die Hilflosigkeit der Überlebenden verdichtete sich symbolisch in einer Szene, als der ehemalige Auschwitz-Häftling Yehiel De-Nur, der als Schriftsteller unter dem Namen Ka-Tzetnik 135633 bekannt geworden war, während seiner Befragung vor Gericht ohnmächtig zusammenbrach. De-Nurs Kollaps zeugte auch von der Schwierigkeit, das Erlebte nach außen zu vermitteln,

die sprachlichen *limits of representation* zu überwinden. Nach dem Eichmann-Prozess wurden zunehmend biografische Berichte aus den Lagern veröffentlicht, und das Thema Holocaust rückte ins Blickfeld des Medieninteresses. Diese zweite Phase der Vergangenheits-Politik Israels ist von einer Erkundung der Geschichte geprägt. Ereignisse wie die Geiselnahme von München, bei der während der Olympischen Spiele 1972 elf israelische Sportler von palästinensischen Terroristen getötet worden waren, und der Yom-Kippur-Krieg im folgenden Jahr, der Israel zunächst schutzlos überrascht hatte, zeigten die Verletzbarkeit des Staates und beschworen das Trauma der Judenvernichtung herauf. Die Gesellschaft grenzte sich nun nicht mehr entschieden von den früheren Opfern ab, sie machte eigene Opfererfahrungen. Ein Prozess der Identifizierung mit den Betroffenen des Holocaust begann, der in der dritten Phase der Erinnerungspolitik zu einer Mythologisierung der Geschichte und Popularisierung des Themas führen sollte. Seit dem Zusammenbruch des Kommunismus in Osteuropa sind Schulreisen nach Auschwitz, Treblinka und Majdanek als sogenannter *March of the Living* fester Bestandteil der israelisch-jüdischen Identitätsbildung geworden. Tom Segev beschreibt die organisierten Touren als symbolbefrachtete Pilgerfahrten, die durchaus der ideologischen Stärkung der dritten Generation dienen sollen: »Auch das gehört zu den ironischen Brüchen des Zionismus: Nur eine Generation nach der Gründung des Staates schickte Israel seine Kinder in die jüdische Vergangenheit, die von den Gründern, die angetreten waren, einen »neuen Menschen« ohne Ghetto-Vergangenheit zu schaffen, bewusst aufgegeben worden war.«⁶¹ Im Nachhinein wurde die Shoah zum Gründungsargument Israels. Nur hier sei man vor Vernichtung sicher.

In den 1980er Jahren begannen junge Filmemacher, den Massenmord an den europä-

ischen Juden in den Blick zu nehmen. Repräsentationen des Holocaust und seiner Folgen waren im israelischen Kino bisher Ausnahmen geblieben. Sie beschränkten sich auf Andeutungen oder auf Nebenfiguren der Handlung. Ende der achtziger Jahre erschienen drei Filme, die eine neue, sensibilisierte Haltung gegenüber der Geschichte einnahmen. Eli Cohens Drama THE SUMMER OF AVIYA (HA-KAYITZ SHEL AVIYA; 1988) erhielt zahlreiche internationale Preise. Es basiert auf der Bestseller-Autobiografie der Schauspielerin Gila Almagor, die in der Verfilmung ihre eigene Mutter Henya darstellt. Diese Mutter ist eine KZ-Überlebende, die aufgrund ihrer regelmäßigen psychischen Zusammenbrüche nur schwer für ihre zehnjährige Tochter Aviya sorgen kann. Als das Kind während der Sommerferien 1951 zu ihr nach Hause kommt, entdeckt Henya Läuse auf Aviyas Kopf, die sie an das Lager erinnern. Die Darstellung der Mutter schwankt zwischen Brutalität und liebender Fürsorge, als sie der weinenden Tochter die Haare schert und das Ungeziefer mit Kerosin abtötet. So wie die Holocaust-Überlebende in der Nachbarschaft als verrückt gilt, wird nun auch Aviya mit dem Stoppelkopf als Außenseiterin behandelt. THE SUMMER OF AVIYA zeigt das fragile Verhältnis zwischen Mutter und Tochter, die beide nach Autonomie in ihrem Leben, ihrer Gefühlswelt und in der Gesellschaft des neuen Israels streben. »Andererseits als in vielen deutschen Filmen über die Zeit des Nationalsozialismus wird hier keine einzige Szene des Grauens re-inszeniert, obwohl während des gesamten Films die traumatische Shoah-Erfahrung in der Welt der nachgeborenen Kinder präsent ist«, schreibt Martin Schellenberg.⁶²

Orna Ben-Dor machte mit BECAUSE OF THAT WAR (B'GLAL HAMILHAMAH HAH; 1988) die Spuren psychischen Leids bei den Kindern von Holocaust-Überlebenden zum ersten Mal zum Gegenstand eines Dokumentarfilms. Sie porträtierte einen Sänger und ei-

nen Komponisten, die es erfolgreich gewagt hatten, ein gemeinsames Pop-Album über die Shoah zu veröffentlichen und Trauerarbeit in einem Massenmedium zu leisten. Mit ihrer Musik verarbeiten die beiden Künstler die Traumata ihrer Eltern und ihre eigene tiefe Prägung durch die Familiengeschichten von Vernichtung und zufälligem Überleben.

Yair Lev erkundete in HUGO (1989) das schwierige Verhältnis zu seinem eigenen Vater. Der Bruch des familiären Schweigens ist ein wichtiges Motiv für die Dokumentarfilm-Regisseure der zweiten Generation.⁶³ Sie setzten die Kamera als intergenerationellen Katalysator ein, um bisherige Tabus zu brechen und über den filmischen Apparat eine Annäherung zu gestalten. An die Stelle der früheren heroischen Geschichtsbilder im israelischen Kino treten persönliche Berichte der Trauer. Die Filme zeichnen sich oft durch Homevideo-Ästhetik aus, ihre Regisseure sind als erste Generation mit dem Fernsehen aufgewachsen. Ab den 1990er Jahren kam es zu einer Welle dieser biografischen Porträts. Oft begaben sich die Kinder der Überlebenden mit ihren Eltern auf eine Reise in deren einstige Heimat und in die Konzentrationslager. Solch eine Spurensuche dokumentiert Nitza Gonens DADDY COME TO THE FAIR (ABBA-LEH, BO L'LUNA PARK; 1994). Der Schauspieler Shmuel Vilozny fährt mit seinem Vater nach Polen in dessen Geburtsstadt und nach Auschwitz in dessen KZ-Vergangenheit, wo auch Shmuels Großvater starb. Hier verändert sich das bislang dysfunktionale Vater-Sohn-Verhältnis nach und nach, als die beiden miteinander zu reden beginnen und sich schließlich sogar umarmen können. Von der Schwierigkeit körperlicher Berührung zwischen Überlebenden und ihren Kindern berichten zahlreiche Filme. Bei seinen späteren Auftritten als Stand-up-Comedian verarbeitet Vilozny die Tour satirisch. Der Film mischt die Bilder der Show mit denen der Reise. Mithilfe der Kunst – der Schauspiel-

kunst, des Filmemachens, der Musik – setzt sich die zweite Generation mit ihrer Identität als Israelis und ihrer psychischen Belastung als Kinder von schwer Traumatisierten auseinander. Auch PIZZA IN AUSCHWITZ (2008; R: Moshe Zimmerman) begleitet die Kinder eines Überlebenden auf ihrer Reise nach Europa. Tochter und Sohn folgen dem Vater von Lager zu Lager, bis in seine ehemalige KZ-Baracke in Auschwitz-Birkenau, wo er – gegen den Willen der Kinder – eine Nacht verbringen möchte. Beim Streitgespräch zwischen den leeren Holzpritschen offenbart sich die Distanz, die zwischen den Überlebenden und ihren Nachkommen immer unüberbrückbar bleibt, weil die Erfahrung von Auschwitz unteilbar ist.

Ein Meilenstein filmischen Erinnerns an den Holocaust erschien 1993: CHOICE AND DESTINY (HA-BEHIRAH V'HAGORAL). Tsipi Reibenbach begleitete den Alltag ihrer Eltern über mehrere Jahre mit der Videokamera. Die Dokumentarfilmerin zeigte vor allem die elterliche Wohnung als Schauplatz eines streng strukturierten Tagesablaufs im heutigen Israel, als Ort des Erzählens von Vater Yitzhak und des nervösen Schweigens von Mutter Fruma. Das ständige, obsessive Zubereiten von Speisen, hinter dem die Erinnerung an den existentiellen Hunger steht, verbindet das Ehepaar, körperliche Berührungen kommen nicht vor. Kochen, Essen und der regelmäßige Blick auf die Uhr sind die wiederkehrenden Motive des Films und des Lebens der Eltern, das dadurch zunehmend wie ein täglich von neuem verlängertes Überleben erscheint. Während der Vater, der als Mitglied eines Sonderkommandos Vernichtungsarbeit in Gaskammer und Krematorium verrichten musste, mit nüchterner Stimme ausführlich die Routine des Tötens beschreibt, schweigt die Mutter beharrlich, hört unruhig zu oder lenkt sich mit manischem Putzen ab, bis es am Ende des Films zu einem überraschenden Emotionsausbruch

kommt. Das plötzliche Sprechen der Mutter bietet jedoch keine Katharsis, sondern macht nur noch deutlicher, dass die Vergangenheit für Fruma und Yitzhak die Gegenwart ist. Überlebt zu haben, bedeutet tägliche Qual. Mehrmals verfolgt das jiddisch sprechende Ehepaar die Fernsehnachrichten. Wie beiläufig trägt das TV-Programm Szenen internationaler Gedenkpole sowie aktueller bewaffneter Kämpfe und rassistischer Unterdrückung in die Filmerzählung und stellt damit die Erfahrungen der jüdischen Überlebenden in den Kontext einer sich fort-schreibenden Gewaltgeschichte.

Zwar hat sich in der israelischen Gesellschaft der 80er und 90er Jahre längst eine feste Gedenkroutine etabliert, die den Holocaust in die Geschichte des Staates und der jüdischen Gemeinschaft eingeordnet und gedeutet hat. Doch die filmischen Porträts der zweiten Generation über die erste und über sich selbst zeugen von der Komplexität der Erinnerung und von der Kritik an jeder institutionalisierten Form des Gedenkens, die immer oberflächlich bleiben muss. Dem staatlichen Erinnerungsmonopol werden die personalisierten Geschichten entgegengesetzt. Die Regisseure haben dabei nicht nur die Überlebenden zum Sprechen gebracht – und tun dies noch. Oft reflektieren sie gleichzeitig die aktuellen Konflikte und Spaltungen der Gesellschaft, kritisieren die staatliche Ideologie, den militarisierten Alltag und weisen auf die marginalisierten Erfahrungen der eingewanderten orientalischen Juden und der im Land geborenen Palästinenser hin. Ihre Filme fragen nach der Bedeutung von Ethnie und Geschlecht für die öffentliche Repräsentation von Erinnerung und für das private Erleben der Geschichte. Sie wenden sich gegen die Einzigartigkeit der jüdischen Opfererfahrung und gegen deren politische Instrumentalisierung, indem sie auch die palästinensische Sicht auf Vergangenheit und Gegenwart einnehmen.

DON'T TOUCH MY HOLOCAUST

Herausragendes Beispiel eines integrativen Umgangs mit der Shoah ist Asher Tlalims Dokumentarfilm DON'T TOUCH MY HOLOCAUST (AL TIGU LI BASHOAH; 1994), den Omer Bartov als israelisches Äquivalent zu Claude Lanzmanns SHOAH bezeichnet.⁶⁴ Tlalim hat als Marokko-stämmiger Israeli keinen direkten biografischen Bezug zur europäischen Judenvernichtung. Doch der Regisseur ist der Ansicht, die Erinnerung an den Holocaust müsse alle Menschen einschließen und somit auch für alle zur Grundlage einer gemeinsamen Ethik werden. Ausgangspunkt seines Films ist das Stück *Arbeit macht frei vom Totland Europa* des Theaterzentrums Akko. Drei Schauspieler – die Tochter eines tschechischen Holocaust-Überlebenden, ein israelischer Araber und ein orthodoxer Jude irakischer Herkunft – erarbeiteten gemeinsam mit dem marokkanisch-israelischen Autor Dudi Maayan eine experimentelle Performance, die 1991 in Israel Premiere feierte und später auf Gastspielen in Deutschland zu sehen war. Thema des Stücks sind die ganz persönlichen Auswirkungen der Vergangenheit auf die zweite Generation und der unterschiedliche Umgang mit der Erinnerung in den öffentlichen Sphären Israels: ihre Vereinnahmung durch politische, kommerzielle oder popkulturelle Interessen, ihr ritualisiertes Zelebrieren, ihr schockhaftes Heraufbeschwören, die versuchte Austreibung ihrer traumatischen Zerstörungskraft. Nur 30 Zuschauer waren pro Aufführung zugelassen, sie wurden zu teilnehmenden Beobachtern einer fünfstündigen Tour durch sieben Tableaus. Die Intimität der Szenen mit ihren teilweise provokanten Motiven und Handlungen ließ *Arbeit macht frei* zur herausfordernden Theatererfahrung werden – ein lärmendes Überschreiten von Geschmacks- und Schmerzgrenzen. Die performative Reise beginnt mit dem Besuch eines Holocaust-Museums, angeleitet von

Schauspielerinnen Madi Maayan in der Rolle einer Überlebenden, welche skurrile Erklärungen zu den Exponaten liefert. Später wird sie nach einem Mahl mit den Zuschauern einen halbverhungerten, nackten »Muselmann« darstellen und verstecktes Brot aus ihrer Vagina ziehen. Als Muselmänner wurden in der Lagersprache jene KZ-Häftlinge bezeichnet, die dem Tod bereits näher als dem Leben, bis auf die Knochen abgemagert waren. Die künstlerische Herangehensweise der Schauspielerinnen ist extrem. Um sich der körperlichen Erfahrung der Lagerinsassen anzunähern – oder durch eine Art hilflos-aggressiven Stellvertreterschmerz um sie zu trauern –, hungerte sich Madi in einen lebensbedrohlichen Zustand und musste schließlich medizinisch behandelt werden. Auf dem Arm trägt sie eine selbst beigebrachte KZ-Nummer, die das Todesdatum ihres Vaters wiedergibt. Auch beim arabischen Israeli Khaled Abu-Ali mischen sich zwangsläufig Kunst und eigenes Leben. Einige Jahre vor Entstehen des Stücks hielt er den Holocaust noch für eine jüdische Propagandalüge – so wie man es ihm zu Hause gesagt hatte. Nun ist er selbst zum Geschichtslehrer geworden, erklärt den Zuschauern anhand eines Modells die Abläufe im Lager Treblinka und berichtet, wie dort täglich Menschen zu Tode geprügelt wurden. Im letzten Tableau tanzt Khaled nackt und bis zur Erschöpfung in einem Raum, der assoziativ Gaskammer und Disco zusammenführt. An seinem Körper baumelt ein Flaschenöffner, Bier steht bereit. Das Publikum ist aufgefordert, sich der Getränke zu bedienen und den Tanzenden mit einer Art Peitsche zu schlagen. Tatsächlich nahmen einzelne Besucher immer wieder diese Einladung an und machten sich zu Komplizen der Inszenierung und einer echten Misshandlung. Die Performance schließt mit dem Bild des zum metaphorischen Juden gemachten palästinensischen Opfers in den Armen der

als Muselmann auftretenden Tochter eines Überlebenden: Die nackte Madi hält den schluchzenden Khaled als Pietà in den Armen. Die Gäste verlassen das Stück durch eine Tür mit der Aufschrift »Arbeit macht frei«. Jeder einzelne Zuschauer ist zum Teil dieser KZ-Reinszenierung geworden, jeder muss sich ganz persönlich dazu verhalten. DON'T TOUCH MY HOLOCAUST zeigt diese Szene bei ihrer Aufführung in Deutschland, im Film sind es also deutsche Nachgeborene, die Bier trinken und Khaleds Körper schlagen. Omer Bartov schreibt dazu:

»They participate in an act of humiliation and sadism, reenacting a past they wish to repress or exorcise, yet they are hardly aware of doing so. Their target is the »Jew« in this reenactment of Auschwitz, but the body is Palestinian, the body that in the minds and fantasies of so many Europeans has now replaced that of the Jew and has become the Jew's victim. Yet this is a Palestinian who teaches the Holocaust, who acts in a play about the Holocaust, and who is terrified in Germany. The Shoah here becomes at once entirely universal and intensely personal: it is a site of murder, and all who touch it are implicated and polluted. And yet it is also, in its reenactment as play, a site of liberation, from which one might, absent the cudgel, begin the long path back to humanity.«⁶⁵

In seinem Film verfolgt Asher Talim Produktion und Aufführung des Extremtheaters aus Akko, dokumentiert ganze Szenen und porträtiert die Mitwirkenden. Die Themen Erinnerung und Identität zeigen sich aus immer wieder neuen Perspektiven. Die Kamera hält eine Reise der Theatergruppe zum Gastspiel nach Deutschland ebenso fest wie Khaleds Führung von arabischen Jugendlichen durch ein Holocaust-Museum und deren schnell gezogene Vergleiche zwischen der palästinensischen und der jüdischen

Opferrolle. Auf den Spuren seiner eigenen Wurzeln fährt Talim nach Marokko, so wie die Kinder von Holocaust-Überlebenden ihre Reisen nach Osteuropa unternehmen.

DON'T TOUCH MY HOLOCAUST handelt nicht schlicht von deutschen Tätern, jüdischen Opfern oder arabischen Unbeteiligten der Geschichte, sondern vom gegenwärtigen Umgang mit Trauma und Herkunft, Empathie und Ideologie in einer multiethnischen und multireligiösen Gesellschaft der Nachgeborenen. Das Stück *Arbeit macht frei* nahm in der israelischen Kultur der neunziger Jahre eine derart wichtige Rolle ein, dass auch der Regisseur Andres Veiel die Produktion und ihre Beteiligten in BALAGAN (1993) porträtierte, dabei als Deutscher aber eher eine Position von außen einnehmen konnte. Beide Filme zeigen das obsessive bis pathologische Spiel mit den Motiven des Holocaust, welches das Theaterzentrum Akko aufführte, als künstlerische Verarbeitung der Qualen und Fantasien, der Neurosen und Ängste der zweiten Generation in einem kriegerisch gespaltenen Land.

War das Kino für die zionistische Bewegung in Palästina und dem späteren Israel noch wichtiges Propagandamittel, diente es in den 80er und 90er Jahren als Instrument der Gesellschaftsanalyse. Das heroische Selbstbewusstsein kämpfender Pioniere wich einer kritischen Identitätssuche, die stilisierten Pathosbilder einer intimen Dokumentar-Kamera. Der Diskurs der zweiten und auch der nunmehr dritten Generation setzte sich in der Folgezeit fort. An den in den vergangenen Jahren entstandenen Spielfilmen lassen sich dabei verschiedene Entwicklungen ablesen: Weiterhin behandeln die Produktionen den israelisch-arabischen Konflikt und das Paradox der jüdischen »Opferschaft« in der gleichzeitigen »Täterrolle« gegenüber den Palästinensern. Ethnische und geschlechtliche Zuweisungen werden infrage gestellt, alte Rollenmuster über-

wunden – und erstmals neben den NS-Opfern auch die Täter in den Mittelpunkt der Geschichten gestellt. Verschiedene Filme erzählen von einer Annäherung zwischen nicht-jüdischen deutschen und israelischen Protagonisten. In Eytan Fox' WALK ON WATER (LALECHET AL HAMAJIM; 2004) findet ein hartherziger Mossad-Agent auf der Jagd nach einem Alt-Nazi durch seine überraschende Freundschaft zum schwulen Enkel des Gesuchten Zugang zu seinen Gefühlen. Die Jagd nach dem letzten noch lebenden NS-Verbrecher bildet auch den Plot von Ari Folmans Krimigroteske MADE IN ISRAEL (2001). Verschiedene Gruppen bekämpfen sich im Streit um das weitere Schicksal des »letzten Nazis«, Egon Schultz. Dabei wird Schultz zum Spielball einer komplexen Interessenpolitik des heutigen Israel. In DER PREIS DER VERGELTUNG (HA-HOV; 2007; R: Assaf Bernstein) sollen drei Agenten einen NS-Kriegsverbrecher entführen, damit ihm in Israel der Prozess gemacht werden kann. Doch der Mann entkommt, und das Geheimdienst-Trio ist zu beschämt, das Scheitern der Mission einzugestehen. Die Agenten behaupten, den einstigen »Arzt von Birkenau« beim Fluchtversuch erschossen zu haben und werden zu Hause als Helden gefeiert. Als der Totgeglaubte 30 Jahre später wieder auftaucht und seine Taten gestehen will, soll er nun – tatsächlich – sterben. Martin Scellenberg erklärt die Häufung von Täterdarstellungen im israelischen Kino in jüngster Zeit:

»War die politische Bezugnahme auf die Shoah im israelischen Film in der ersten Generation vor allem durch die Betonung der Opferrolle der Juden und der Notwendigkeit der Selbstverteidigung im israelischen Staat geprägt, so ist die neuerliche Auseinandersetzung mit dem Motiv der Täterschaft als Kritik an der kollektiven Berufung auf die Opferrolle zu verstehen.«⁶⁶

Die jüngere Filmemachergeneration will das Trauma der Vergangenheit nicht mehr als pauschales Argument für die politischen Entscheidungen der Gegenwart gelten lassen. Zudem ist im Zuge einer globalen Popularisierung von Holocaustbearbeitungen die einst undarstellbare Geschichte selbst im israelischen Kino zum Gegenstand von Thriller und Satire geworden.

Kino als Collage und Wahrnehmungsstudie – Deutsche Filmessayisten

»Das Ganze ist das Unwahre.«
(Theodor W. Adorno)

1978 hatte Alexander Kluge den Episodenfilm *DEUTSCHLAND IM HERBST* initiiert. Viele der daran beteiligten Regisseure arbeiteten bereits währenddessen oder in der Folge an aufwändigen Geschichtsprojekten. Edgar Reitz begann seine Arbeit an der fiktiven Dorfchronik *HEIMAT*. Rainer Werner Fassbinder nahm seine Deutschland-Trilogie in Angriff. Volker Schlöndorff verfilmte *DIE BLECHTROMMEL* (1978). Kluge selbst, wie gewohnt die gängigen Narrative unterlaufend, ließ in *DIE PATRIOTIN* (1979) ein herrenloses Knie, das ehemals einem in Stalingrad gefallenen Obergefreiten gehörte, den entscheidenden Satz sprechen: »Geschichte, das ist harte Materie, [...] das ist nichts Gnädiges oder Weiches.« Als Sinnbild für die historische Knochenarbeit gräbt sich die bereits aus *DEUTSCHLAND IM HERBST* bekannte Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Hannelore Hoger) im hessischen Wald durch deutsche Erinnerungsschichten. Vom Off-Kommentar wird sie charakterisiert als »eine Patriotin, das heißt, sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches.« Um welche Toten es sich dabei auch handeln könnte, verrät bereits die Musik zu Beginn: Es handelt sich um Hanns Eislers Komposition für *NACHT UND NEBEL*. Der von Kluge gespro-

chene Text, die Sicht Gabi Teicherts und das Voice-over des Knies bilden die drei Erzählperspektiven des Films. Schon aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit, ihrer Subjektivität und offensichtlichen Fragmentierung – ein übriggebliebenes Körperteil als Erzähler und Zeuge – machen die multiplen Blickwinkel deutlich, dass jede behauptete Objektivität, jede Gesamtperspektive auf Geschichte nur ein Mythos sein kann. Auch Montage und gewählte Erzählmittel arbeiten gegen die Konstruktion einer einheitlichen filmischen Wirklichkeit. Kluge collagiert, stärker noch als in *ABSCHIED VON GESTERN*, alle Arten von Fremdmaterial: Fotos, Spiel- und Dokumentarfilmausschnitte, Schrifteinblendungen, Kinderbuchillustrationen und Comics. Die Materialien bleiben autonom und stehen nicht im Dienst einer abgeschlossenen Erzählung. Die Schnitte bleiben sichtbar. Kluge verwendet Verfremdungseffekte wie kontrapunktische Musik oder Schwarzbilder, Unschärfen und Masken, Kreisblenden, Beschleunigung und Entschleunigung der Bilder. *DIE PATRIOTIN* zwingt den Zuschauer, sich aus den disparaten, unaufgeräumten Materialien seine eigene Geschichte zu komponieren, so wie er sich fortlaufend seine Geschichtsbilder neu konstruieren muss. Kluges Filme tragen ihr Misstrauen gegenüber allen Formen synthetischer, abgeschlossener Erzählungen vor sich her, sie arbeiten gegen eine Uniformierung des Blicks und damit der Erinnerung und für einen Dialog mit der jeweiligen Gegenwart.

Von der Reichsautobahn zum VW-Komplex

Ähnliches gilt für Hartmut Bitomskys essayistische »Deutsche Trilogie«, bestehend aus *DEUTSCHLANDBILDER* (1984), *REICHSAUTOBAHN* (1985) und *DER VW-KOMPLEX* (1989).⁶⁷ Vor allem die ersten beiden Filme setzen sich mit den Wirkmechanismen faschistischer Propaganda im Alltag des »Dritten Reichs« auseinander. Bitomsky,

ebenfalls einer der Beteiligten an *DEUTSCHLAND IM HERBST*, gestaltet seine Filme wie Harun Farocki oder Alexander Kluge immer zugleich als theoretische und historisch-kritische Arbeiten über das Kino und den Akt des Wahrnehmens selbst. Wie bei Kluge spielt in Bitomskys Werken die Sprache eine große Rolle, die als Regulativ zur objektivierenden Tendenz des Visuellen eingesetzt wird und aufgrund ihres monotonen Tonfalls – Bitomsky spricht zumeist selbst – einem einführenden Filmerlebnis zuwiderläuft. In einem speziellen Verfahren der Wahrnehmungsanalyse unterbricht Bitomsky außerdem den schnellen Fluss der Bilder, um tiefer in sie einzudringen und sie sich im Wortsinne besser vor Augen halten zu können: Ganze Sequenzen des Dokumentarmaterials werden dabei in einzelne Standbilder aufgelöst, deren fotografische Abzüge der Regisseur in die Kamera hält und kommentiert. Dies geschieht zu Beginn von *REICHSAUTOBAHN* mit der oft kompilierten Szene, die Hitler bei Schipparbeiten für den Autobahnbau zeigt, während hinter ihm ein Gauleiter den Hals verrenkt, um besser sehen zu können.⁶⁸ In *DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS* (1965) hatte bereits Michail Romm diese Bilder veralbert. Bitomskys Off-Kommentar lenkt den Blick auf die slapstickhaften Bewegungen des Mannes im Hintergrund und auf einen weiteren, viel zu eifrig schippenden Arbeiter, der aus dem Bild gezogen wird. Durch die verlangsamte Betrachtung des Geschehens mithilfe von Fotoabzügen wird der Filmstreifen in ein anderes Medium übersetzt, und der Zuschauer kann sich ein neues Bild von den Bildern machen.

Hartmut Bitomskys Trilogie folgt der Spur deutscher Mythen. Die Kompilation *DEUTSCHLANDBILDER*, die in Zusammenarbeit mit Heiner Mühlenbrock entstand, setzt sich mit dem reichen Material der nationalsozialistischen »Kulturfilme« ausein-



Deutsche Wochenschau, Ende September 1933: Hitler schippt für die Reichsautobahn

ander, die unpolitische Erbauung ins Kinovorprogramm zu transportieren vorgaben jedoch mehr oder weniger offensichtlich der Ideologieproduktion diene.⁶⁹ Der deutsche Propaganda-Apparat bereitete seine unzähligen Aktivitäten aus den Bereichen Freizeit, Sport, Kultur und Wirtschaft medial auf, um das Bild einer schaffensfrohen und kraftstrotzenden »Volksgemeinschaft« zu vermitteln und gleichzeitig begehrt zu machen. *DEUTSCHLANDBILDER* präsentiert Material aus mehr als 30 zwischen 1933-45 entstandenen Filmen in chronologischer Reihenfolge, ohne ein auktoriales Erklärgerüst anzubieten. Dem Zuschauer wird Raum gegeben, die Ursprungsfilme in ihrer Eigenständigkeit wahrzunehmen. Hartmut Bitomsky erklärt:

»Normalerweise werden diese Filme anders zitiert, sie werden klein gemacht, die Einstellungen werden dahin gesetzt, wo man sie braucht, man verfährt mit ihnen im Grunde fast so wie die Nazis damit verfahren sind. Wir wollten die Herausforderung rekonstruieren, die sie für die Generation vor uns hatten. Wir wissen, wie sie darauf reagierten, sie fanden sie großartig und fielen darauf herein. [...] Daß wir viel weiter wären, das stimmt nicht.«⁷⁰

Zum Reiz, der heute noch von manchen dieser Kulturfilm ausstrahlt, trägt auch ihre moderne Ästhetik bei, die, wie Karen Rosenberg festhält, von der Beteiligung der deutschen Filmavantgarde an der propagandistischen Durchdringung des Alltags zeugt.⁷¹ So findet sich das Raffinement der ungewöhnlichen Aufnahmewinkel und der rhythmisierten Montage aus dem experimentellen Stummfilmklassiker *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSTADT* (1927) von Walter Ruttmann ebenso in der Kulturfilm-Produktion dieses Regisseurs wieder, der schließlich auch ganz explizite NS-Propaganda herstellte.

Aus der Kompilationsarbeit an *DEUTSCHLANDBILDER* ergab sich das Konzept zu *REICHAUTOBAHN*, da die Filmemacher bei ihrer Recherche immer wieder auf Episoden gestoßen waren, die den Autobahnbau als Großunternehmen mit viel schweißglänzender Arbeitserotik, übermenschlicher Kraftanstrengung, Jubelprozessionen und Modernitätsversprechen stilisierten. *REICHAUTOBAHN* entlarvt diese mediale Inszenierung des kostspieligen Autobahnbaus als Potemkin'sches Projekt von zweifelhaftem Nutzen – auf verkehrspolitischem, auf militärstrategischem oder arbeitsmarktrelevantem Gebiet. Dennoch ist es nicht nur den Kulturfilmern, sondern auch dem begleitenden zeitgenössischen PR-Programm mit Fotografien, Autobahn-Spielfilmen und Büchern, mit Gemälden, Romanen und Gedichten über die mythisch aufgeladenen Asphaltarbeiten im Nachhinein

gelingen, die »Marke Reichsautobahn« bis heute im gesellschaftlichen Gedächtnis als positive Leistung Adolf Hitlers zu etablieren. »Erst wo Deutschland aufhört, darf das erste Schlagloch beginnen«, zitiert der von Bitomsky sonor gesprochene Off-Kommentar Hitlers Modernisierungsparole. Abschließend zeigt der Film die Spur aus vergessenen Trümmern, halfertigen Bauten und überwachsenen Ruinen, die das größte deutsche Bauwerk quer durchs Land gezogen hat. Sie steht in Kontrast zur schier unglaublichen Menge an Bildern, die einst für das fotogene Prestigeprojekt warben. »Am Ende sind mehr Bilder verbraucht als gemacht worden«, stellt der Kommentar fest. Die Reichsautobahn war vor allem ein visuell redundanter Kraftakt der Propaganda.

Dem ebenfalls bis in die Gegenwart reichenden mythischen Gehalt des von Hitler gegründeten Volkswagenwerks geht *DER VW-KOMPLEX* nach. Auch im letzten Film der Trilogie entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen dem Misstrauen gegenüber den Bildern und der gleichzeitig eingestandenen Faszination, die sie durch die gewisse verführerische »Schönheit« der gezeigten perfektionierten Technik, der regelmäßigen Maschinenbewegungen und der klaren Formen hervorrufen können. Hier sind es die inzwischen vollautomatisierten Arbeitsprozesse beim Automobilbau, die mit Staunen verfolgt werden. Doch gerade die offengelegte Beziehung zwischen der eingestandenen Kraft der Bilder, ihrer Würdigung und ihrer Dekonstruktion trägt das Denken in die Filme. So können sie Mittel zum Erkenntnisgewinn sein, ohne je die Macht der Legenden zu verleugnen.

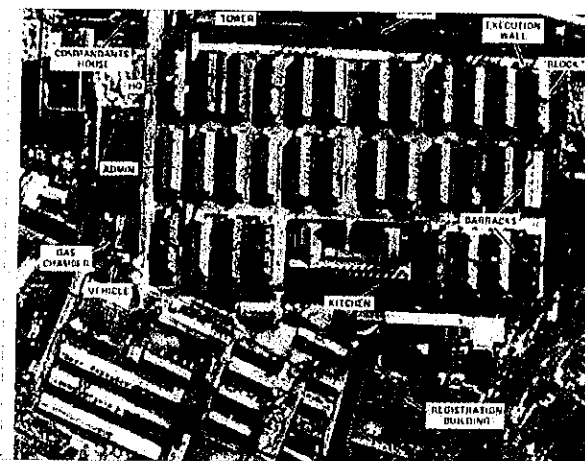
BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES

Ein analytischer Blick auf die Mechanismen der Bildproduktion zeichnet auch die Arbeiten von Harun Farocki aus. Wie Hart-

mut Bitomsky untersucht er den sichtbaren und den zunächst unsichtbaren Gehalt von Darstellungen. Das Bild wird bei ihm niemals rein illustrativ eingesetzt. Der Filmemacher erklärt:

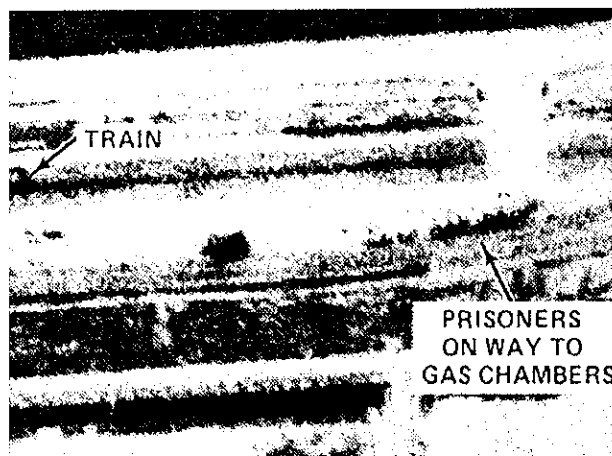
»Man muß gegen Bilder ebenso mißtrauisch sein wie gegen die Wörter. [...] Es gibt keine Literatur oder Sprachkritik, ohne daß der Autor der vorhandenen Sprache gegenüber kritisch ist. Ebenso verhält es sich mit Filmen. Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen, aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, daß sie neu werden. Da gibt es verschiedene Wege. Mein Weg ist es, nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen.«⁷²

Für Farockis Betrachtungen in *BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES* (1988) ist eines dieser bereits vorhandenen Bilder zentral: die erste Außenansicht von Auschwitz, aufgenommen am 4. April 1944, aus 7000 Metern Höhe. Amerikanische Flugzeuge überflogen Ziele in Schlesien, um Aufklärungsbilder von deutschen Fabriken zu machen. Dabei erfasste die fliegende Kamera auch das Stammlager Auschwitz, das sich ganz in der Nähe eines IG Farben-Geländes befand. Bei der anschließenden Luftbild-Auswertung wurden die Industrieanlagen identifiziert, ihr Zustand für spätere Angriffe analysiert. Das Konzentrationslager jedoch findet sich nicht im Protokoll wieder – auch nicht bei späteren Luftaufnahmen des Gebäudekomplexes. »Die Auswerter hatten keinen Auftrag, nach den Lagern zu suchen, also fanden sie diese nicht«, kommentiert



Luftaufnahme von Auschwitz in *BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES* (1988)

die nüchterne Stimme der Sprecherin des Films.⁷³ Die militärische »Aufklärung« trug nichts zum Wissen über die Massenvernichtung bei. Bilder wurden gemacht, doch sie behielten blinde Flecken. Erst in den 1970er Jahren nahmen zwei Mitarbeiter des CIA, angeregt durch die Serie *HOLOCAUST*, eine erneute Auswertung der Aufnahmen vor. Sie markierten nun die Gaskammer von Auschwitz I, die Hinrichtungsstätte, das Haus des Lagerkommandanten – und auf einer weiteren Fotografie von Auschwitz-Birkenau, die am 25. August 1944 entstanden war, eine Spur von Menschen auf dem Weg von den Bahngeleisen zur Gaskammer: »Die Nazis haben nicht gemerkt, daß man ihre Verbrechen auf einem Film festhielt, und die Amerikaner haben nicht gemerkt, daß sie es auf einem Film festhielten. Auch die Opfer haben die Aufzeichnung nicht bemerkt. Aufzeichnung, wie in ein Buch Gottes.«⁷⁴ Zu extrem vergrößerten Bildausschnitten aus dieser erhöhten Perspektive beschreibt die Off-Stimme den Vorgang der Vernichtung. Obwohl die Aufnahmen etwas sehr Konkretes zeigen – Menschen auf dem Weg zur Gaskammer –,



Ein abstrakt wirkendes Bild als Zeugnis der Vernichtungsabläufe

würden sie für die meisten Betrachter ohne die Beschriftungen und Erklärungen abstrakt bleiben.

BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES bezieht in einer verschachtelten Montage mit essayistischem Kommentar verschiedene Techniken der Welt- und Bild-



Blick der Täter auf ihre zukünftigen Opfer – SS-Fotografie aus dem Auschwitz-Album

vermessung aufeinander: die Entwicklung des Messbildverfahrens für die Vermessung von Bauwerken, das erkenntnisdienliche Phantombild, das Satelliten- und das Wärmebild sowie das Passbild zur Personenerfassung. Vielen dieser Abbilder der Welt und des Menschen ist eine mögliche polizeiliche oder militärische Nutzung bereits eingeschrieben. Und dies ist ein mediales Symptom unserer Zivilisation: Sie lässt etwas aufzeichnen, um es zu kontrollieren – oder es anschließend präziser vernichten zu können.

Die Luftperspektiven von Auschwitz bringt Harun Farocki mit anderen Aufnahmen in Verbindung, die jeweils etwas festhielten, bevor oder auch während es zerstört wurde. Zum einen sind dies die automatisch ausgelösten Bilder von Bombenabwürfen, mit denen die Bordkameras alliierter Flugzeuge die Zerstörungen am Boden kontrollierten. Zum anderen zeigt Farocki die oft reproduzierte Aufnahme, die ein SS-Mann in Auschwitz bei der Ankunft eines Menschentransportes machte. Im Mittelpunkt des Bildes steht eine Frau im hellen Mantel, die sich dem Fotografen im Moment der Aufnahme zuwendet und dadurch leicht unscharf erscheint. Hinter ihr begutachtet ein deutscher Soldat eine Reihe jüdischer Männer. In diesem Dokument, das aus dem von der SS erstellten Auschwitz-Album

stammt, erkennt Volker Pantenburg das zentrale Thema von BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES: »Die Dialektik von realer Zerstörung durch Krieg und Vernichtung und ihrer gleichzeitigen Bewahrung im fotografischen Bild.«⁷⁵ Der Blick des fotografierenden Täters wusste um die bevorstehende Ermordung der Frau⁷⁶ und hielt ihre Schönheit – so interpretiert es Farocki – noch einmal mit der Kamera fest. Diesem in aller Ruhe und Machtgewissheit aufgenommenen Täterbild, welches die anschließende Vernichtung auspart, steht im Film eine der Aufnahmen von Auschwitz gegenüber, die Mitglieder des Sonderkommandos von Krematorium V mit einem eingeschmuggelten Fotoapparat von einer Gruppe Frauen auf dem Weg zur Gaskammer machten.⁷⁷ Dieses zweite Bild vom Sommer 1944 war für die Welt außerhalb des Lagers bestimmt und sollte das Verbrechen festhalten: Es wurde mit schräg gehaltener Kamera hastig aufgenommen und ist dadurch stark verschwommen. Die Frauen sind bereits nackt.

Es gab von Auschwitz also bereits Bilder der »Aufklärung« in mehrfachem Sinne, die Teile des Tötungssystems festhielten, ehe die späteren ikonischen Motive nach der Befreiung der Lager entstanden und das Geschehene evident werden ließen. Doch diese vorab angefertigten Aufnahmen aus der Luft- und der Bodenperspektive hatten keinerlei Konsequenzen für den Vernichtungsapparat. Die Vorgänge in den deutschen Arbeits- und Ermordungsstätten wurden zu dieser Zeit ebenfalls durch die Aussagen von Augenzeugen be-



Vom jüdischen Sonderkommando in Auschwitz heimlich aufgenommener Bildbeweis

kannt. BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES verweist auf den Bericht, den die beiden slowakischen Juden Rudolf Vrba und Alfred Wetzler nach ihrer Flucht aus dem Lager im April 1944 anfertigten. Die Schrift, welche über die Schweiz auch die Regierungen in London und Washington erreichte, beschrieb das Tötungssystem von Auschwitz möglichst detailliert – und hatte in der Folge dennoch keinen Einfluss auf die Kriegspolitik der Alliierten.⁷⁸ Die Sprecherin des Films konstatiert:

»Tatsächlich hätten die Nazis die Gaskammern und die Krematorien, wären sie 1944 zerstört worden, nicht mehr aufbauen können. Die Militärs und Politiker Englands und der USA haben es jedoch abgelehnt, die Zufahrtswege zu den Mordanlagen oder diese selbst anzugreifen. Diesbezügliche Bitten, Anregungen, Gesuche, Forderungen ließen sie lange in ihrem Apparat umlaufen und begründeten dann deren Ablehnung damit, sie dürften ihre Kräfte nicht splitten. Der einzige Weg, den Juden zu helfen, sei ein militärischer Sieg über Deutschland.«⁷⁹

Der militärische Sieg gelang – auch mit den Mitteln der Bildaufklärung. Doch diese schloss eine gleichzeitige Blindheit gegenüber den Bildern mit ein: eine Blindheit, die alles betraf, was nicht kriegszielführend war.

So wie Hartmut Bitomsky aus filmischem Archivmaterial fotografische Abzüge erstellt, um diese erneut der Kamera entgegenzuhalten, nimmt Harun Farocki die Bilder in die Hände: Er blättert im Auschwitz-Album und legt die Luftaufnahmen des Lagers unter die Lupe, um die extreme Gesamtperspektive für das menschliche Auge besser erfassbar zu machen. Das Sehen ist auch ein Abtasten, eine haptische Aneignung des Abgebildeten. Gleichzeitig bleibt die Distanz zu den Bildern, die Beweise des Holocaust sind – aber keine direkten Repräsentationen –, stets greifbar. Auschwitz, aufgenommen aus 7000 Metern Höhe, das ist gewiss einer der ungewöhnlichsten Blicke auf die Vernichtungsrealität, den einer der hier vorgestellten Filme als Ausgangspunkt wählt. Die 7000 Meter, die vom Betrachter überwunden werden müssen, sind dabei Sinnbild für die Anstrengung, die nötig ist, um Auschwitz tatsächlich wahrzunehmen.

Bereits vorhandene Bilder neu zu sehen, sie in neue Bild- und Blickbeziehungen zu setzen, ist ebenfalls die Methode eines weiteren Filmemachers, dessen Arbeiten für Harun Farocki und die deutschen Filmessayisten ein maßgeblicher Bezugspunkt sind. Auch Jean-Luc Godard vollzieht das Nachdenken über die Bilder in seinen Bildern.

GESCHICHTE(N) DES KINOS

In seinen filmischen Arbeiten imaginiert Jean-Luc Godard keine bislang unerzählten Bilder der Shoah, sondern untersucht die bereits vorhandenen in Hinblick auf ihre Beziehung zur Geschichte. Der französisch-schweizerische Regisseur und Filmtheoretiker ist von einem neuen Verhältnis zum Bild

– zu jedem Bild nach Auschwitz überzeugt. Godard reagiert auf die Unmöglichkeit einer in sich geschlossenen Narration und filmischen Nachgestaltung von Vergangenheit mit einer megalomanen Mediacollage aus dem Motiv- und Erinnerungsfundus des 20. Jahrhunderts. Von 1988 bis 1998 montierte der Regisseur seinen material- und assoziationsreichen Filmessay *GESCHICHTE(N) DES KINOS (HISTOIRE(S) DU CINÉMA)*. Das über vierstündige Werk, das sich in acht Teile gliedert, setzt die Entwicklung des Mediums Film, seine bedeutenden Werke, Akteure und zahlreichen Schlüsselbilder mit der Kultur- und vor allem Kriegsgeschichte des vergangenen Jahrhunderts in Beziehung. Godard kompilierte Filmausschnitte, Fotografien, Gemälde und Töne, Musikstücke und Literaturfragmente zu einem Fluss der Geschichte(n), in dem sich Kino und Historie gegenseitig spiegeln, ohne einer Chronologie oder erklärenden Struktur zu folgen. Dabei inszeniert sich der Regisseur als Erzähler und Schöpfer seines Films selbst am Schneidetisch, wo er die Filmstreifen in den Händen hält, und zeigt sich an der Schreibmaschine: ein Zigarre rauchender Kinoautor, der mit den Bildern und in die Bilder schreibt. Zweiter Weltkrieg und Holocaust, die stalinistischen Verbrechen und der Jugoslawienkrieg sind wiederkehrende Bezugspunkte seines visuellen Gedankenstroms. Besonders die kinematografischen Bilder vom Faschismus haben sich in die *GESCHICHTE(N) DES KINOS* eingeprägt. »Histoires du cinéma – avec S – avec SS«, heißt es an einer Stelle des von Godard gesprochenen Kommentars. Szenen aus *LILI MARLEEN* und *SHOAH*, aus *SEIN ODER NICHTSEIN* oder *DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL* und immer wieder dokumentarische Aufnahmen der Judenverfolgung und -vernichtung durchziehen die ruhelose Montage. Oft rucken die Bilder auf und ab, als würden ihre Filmstreifen beim Abspielen zittern. Sie werden verlangsamt, angehalten, nochmals

gezeigt. Die Bilder blenden sich ineinander oder springen solange vom ersten Bild zum zweiten und wieder zurück, bis ein Flackern entsteht und das disparate Material zu einem dritten Sehbild verschmilzt. Zusätzlich erscheinen Texte auf den Archivszenen oder als Schrifttafeln zwischen den Bildern. Einzelne Worte oder Buchstabenfolgen flackern auf, bilden Wortspiele, Kommentare, Schriftbilder-Refains. So erzeugt jedes dieser Kompositbilder ein vielfaches Echo. Godard überblendet Charles Chaplin mit Adolf Hitler und unterlegt diese Verknüpfung auf der Tonspur mit einem gellenden Frauenschrei. Er montiert eine Hollywoodszene hinter ein Filmzeugnis aus Dachau, legt pornografische Bilder über solche aus den Konzentrationslagern und verweist mit dieser Verknüpfung auf ein ganzes Genre – das Sadiconazista-Kino. Godard spielt zu einer Szene aus *SHOAH* den Schlager *Lili Marleen* und lässt das Tuten einer Lokomotive über einer Aufnahme von Hitler ertönen. Die essayistische Montage versammelt ikonische Bilder, eignet sie sich an und stellt sie in neue Zusammenhänge. Die berühmte Geste des Halsabschneidens aus *SHOAH* oder das Fotodokument des Jungen aus dem Warschauer Ghetto werden mit Text überschrieben. »Cinéma du diable« besagt die blassweiße Schrift über dem *SHOAH*-Motiv, die wie eine Negativ-Spiegelung der schwarzen Bahnhofsbeschriftung im Hintergrund wirkt, wo der Name »Treblinka« zu erraten ist. »Seul le cinéma« steht in Blau neben dem Jungen mit den erhobenen Händen (Abb. S. 266 oben). Dazu spricht Godard: »Jetzt weiß ich genau, welche Stimme es ist, von der ich gewünscht hätte, dass sie mir vo-

rausgeht.«⁸⁰ Für jene zu sprechen, die nicht mehr da sind, für die Geschichte selbst zu sprechen, das ist das Anliegen des Films. So fasst Youssef Ishaghpour Godards Verständnis vom Kino zusammen: »Allein das Kino kann die große Geschichte erzählen, indem



Film als Collage – Szene aus *SHOAH* in *GESCHICHTE(N) DES KINOS* (1998)

es seine eigene Geschichte erzählt.«⁸¹ Allein das Kino: seul le cinéma. In diesem Sinne verwendet Godard auch die Filmaufnahme des Mädchens im Eisenbahnwaggon (Abb. S. 25). Das Bild von Settela Steinbach, die – wie bereits erwähnt – lange Zeit irrtümlich für ein jüdisches Kind gehalten wurde, ist eines der ikonischen Motive des Holocaust. Godard zeigt kurz nach der Aufnahme der Neunjährigen im Deportationszug nach Auschwitz die Geburtsszene des Kinos: *DIE ANKUNFT EINES ZUGES (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT; 1895)* der Brüder Lumière. Das erste Bild der Abfahrt ist ohne das zweite der Ankunft nicht zu denken – nicht ohne die Entwicklung des Films und nicht ohne das Transportmittel Eisenbahn. Der mythische Urmoment des Kinos hat durch Auschwitz seine Unschuld verloren.

Dieses Nachhallen des einen Bildes im anderen, das Heraufbeschwören des bereits Gesehenen und Gehörten in immer neuen Zusammenhängen wächst durch schnelle Schnitte und die fortwährenden, manchmal vielstimmigen und mehrsprachigen Kommentare zu einem komplexen Palimpsest an. Aus dieser Kollision der Bilder und Texte ragt als Grundmotiv und Ausgangspunkt aller Anstrengungen des Kinos, Geschichte(n) zu erzählen, das Problem und die nicht bewältigten Folgen der menschlichen Zerstörungsenergie hervor. Die GESCHICHTE(N) DES KINOS eröffnen dem Zuschauer einen Seh- und damit Denkraum, in dem eine Pluralität von Bildverbindungen und Erzählungen möglich ist. Der Schneiderraum wird bei Godard nicht zum Zentrum eines ordnenden, sinnstiftenden Systems, sondern zum Gedächtnis- und Denkort ungezählter Fragmente, die fortan mit dem Betrachter und untereinander kommunizieren: über das Kino, über seine Bildmacht und seine Bemühungen, das Grauen des 20. Jahrhunderts darzustellen.

Außenseiter und Einzelkämpfer im westdeutschen Film

Dem Außenseiter des deutschen Films, Herbert Achternbusch, fiel es zumeist schwer, für seine stark theatralen, widerspenstigen Erzählungen Produktionsgelder der Filmförderungen zu erhalten. Der Autor, Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion hat sich in mehreren seiner dem Absurden Theater nahestehenden Werke mit der NS-Vergangenheit und ihrem Nachwirken auseinandergesetzt. In DAS LETZTE LOCH (1981) versucht die Hauptfigur Nil, gespielt von Achternbusch selbst, den Tod von sechs Millionen Juden durch den Konsum großer Mengen Alkoholika zu vergessen – zunächst nur Bier, dann berechnet ihm ein Arzt ein hochprozentiges Bewältigungs-Rezept: Mit

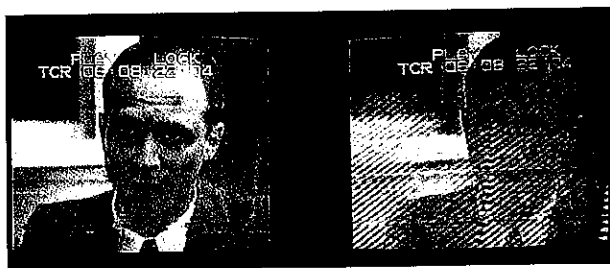
jedem Schnaps verschwinde die Schuld an einem ermordeten Juden. Der Schuldenberg wird in Kleinsteinheiten zerlegt – 2cl pro Jude –, so lässt er sich nach und nach »schlucken«. Dennoch wird Nil am Ende Selbstmord begehen, indem er in einen Vulkan – sein »letztes Loch« – springt. Im Abschiedsbrief schreibt er: »Ich mußte herausfinden, was in den Deutschen drin ist, und ich sage Dir, es ist Mord, fleißiger Mord.«

HEILT HITLER! (1986) zeigt den deutschen Soldaten Herbert als Zeitreisenden der Geschichte. Um den Kämpfen in Stalingrad zu entkommen, gipst er sich vollkommen ein. Während die Rotarmisten nur noch den leeren Gipsanzug finden, hat es Herbert direkt ins München der 80er Jahre katapultiert, das er für ein wiederaufgebautes »Hitlergrad« nach erfolgtem »Endsieg« hält. Denn Vergangenheit und Gegenwart sind sich zum Verwechseln ähnlich – unbelehrbare »Gipsköpfe« hier wie dort. DAS LETZTE LOCH, HEILT HITLER! und zuletzt HADES (1995) sind ebenso absurd komisch, voll von bayerischem Lokalkolorit und Dialekt, wie radikal autonom gegenüber den Konventionen des klassischen Erzählkinos. Achternbuschs zahlreiche Wortspiele, Kallauer und sprachlichen Fehlleistungen, seine grotesken Charaktere und absurden Situationen täuschen nicht über eine Grundmelancholie hinweg, die von den Filmen ausgeht. Thomas Elsaesser spricht von »Tarnformen der Trauer«, welche untergründig Schuldgefühl und Schmerz über den Holocaust behandeln.⁸² Achternbuschs höchst individuelles Vorgehen, das sich Versöhnungsgesten verweigert, steht im Gegensatz zu den üblichen Strategien des bundesrepublikanischen Vergangenheitsbewältigungsfilms, der zumeist eine dramaturgische Lösung der Geschichte anbietet. Achternbuschs grübelische Hauptfiguren sind bis zuletzt auf der Suche – nach Schuldfreiheit und nach der

Geliebten (DAS LETZTE LOCH), nach dem Geist Hitlers im späten Nachkriegs-München (HEILT HITLER!) oder nach spiritueller Erlösung (HADES). Sie sind tragikomische Helden, manisch aktiv und zum Scheitern verurteilt: »Deppen«, die die »zerdepperte« Geschichte als schmerzhaft Heimsuchung erfahren. Zu ihnen zählt auch der Bestattungsunternehmer Hades, ebenfalls gespielt vom Regisseur selbst. Als Spross eines Stalingradkämpfers und einer Jüdin ist er mitten im Spannungsfeld des »Dritten Reichs« gefangen und wird plötzlich mit einer Bombendrohung und dem Antisemitismus der Nachgeborenen konfrontiert. Dazu verfolgen ihn die Geister der eigenen Vergangenheit: die tote Mutter, die tote Schwester und er selbst als kleiner Junge. Vorsichtig bindet Herbert Achternbusch Teile der vom NS-Propagandaministerium veranlassten Aufnahmen des Warschauer Ghettos in seine Erzählung ein und verfremdet sie. Es handelt sich um das 1942 gedrehte, unter dem Titel ASIEN IN MITTELEUROPA geläufige Material. »Das ist meine Schwester Sarah«, erklärt der Off-Text, als die aus Kompilationen bekannte Szene eines abgemagerten Mädchens zu sehen ist, das den Kopf eines kleinen Jungen nach Läusen absucht. Später behauptet Hades, eben jenes Kind zu sein, das in einer weiteren häufig gezeigten Szene des Originalmaterials einen Tanz, vielleicht um ein bisschen Essen, aufführt (Abb. S. 22). Dabei sind die Archivbilder, die im letzten Drittel des Films viel Raum einnehmen, verlangsamt, mit farbigen Malereien unterschritten und mit dem Kinderlied *Mein Hut, der hat drei Ecken* unterlegt, um einen neuen, persönlichen Zugang zum Material herzustellen. Das propagandistisch-dokumentarische Zeugnis wird über die Fiktion in die eigene Lebensgeschichte aufgenommen: »Ich bin dieses Kind«, sagt Hades – sagt Achternbusch. Dabei bleibt klar, dass es sich bei dieser nachträglichen Identifikation

nur um eine ideelle Position handeln kann, da vermutlich keine der abgebildeten Personen das Ghetto lebend verlassen hat. Neben den Bildern von bettelnden und hungernden Kindern eignet sich HADES die Aufnahmen der Toten an: Leichen liegen auf den Straßen und werden mit Handkarren davongefahren, abgemagerte Körper werden über eine Rutsche ins Massengrab befördert. Die Szene mit der Leichenrutsche wiederholt sich wie ein musikalisches Motiv mehrmals. Erneut kommt der Film auf den tanzenden Jungen zurück und entwickelt seine Geschichte fort. In Achternbuschs schwarz-weiß nachgedrehter Weitererzählung schlüpft ein mit Lumpen verkleidetes Kind in die Rolle des Jungen. Zwei Wehrmachts-Kameramänner haben ihn gefilmt und machen nun eine Pause. Unbemerkt und aus einer plötzlichen Laune des Mitgefühls heraus versteckt der eine Soldat den Jungen in einem Koffer und lässt ihn so überleben. Zur Ablenkung ruft er seinem Kameraden zu: »Ah, da sind ja die Hamsterkinder! Stefan, halt doch die Kamera auf diese Judenbengels!« Es folgen die Archivaufnahmen der Kinder, die beim heimlichen Transport von Lebensmitteln ins Ghetto erwischt worden sind und vor den Soldaten und der Filmkamera ihre Kleider ausschütteln müssen, damit die Rüben und Kartoffeln herausfallen. Das Fremdmaterial bleibt trotz der erzählerischen Einbindung in die Erinnerung der Hauptfigur immer gleichzeitig als solches erkennbar und dadurch autark. Auch die Aneignung der Identität eines namenlosen jüdischen Kindes erfolgt auf einer rein poetischen, nicht auf einer naturalistischen Ebene. Doch gerade dieses künstlerische Vorgehen holt die oft gesehenen Archivbilder wieder in die Gegenwart zurück. Sie werden bei Herbert Achternbusch zum Bestandteil einer unmöglichen und ungelösten deutschen Familiengeschichte, deren andere Hälfte die Erlebniswelt der Stalingradkämpfer ist.

Michael Verhoeven, ein weiterer prominenter Protagonist des deutschen Kinos, verfilmte 1982 mit *DIE WEISSE ROSE* die Geschichte der Geschwister Scholl. Dem Projekt gingen fünf Jahre Recherche voraus,⁸³ und es wurde zu einem ruhig erzählten Film, der sich auch als politisches Instrument verstand. Der Abspann verweist auf die bestehende Rechtskraft der Todesurteile gegen Hans und Sophie Scholl: »Nach Auffassung des Bundesgerichtshofes bestehen die Urteile gegen die Weiße Rose zu Recht. Sie bestehen noch immer.« Der Fall war einer der zahlreichen Justizskandale in der Bundesrepublik, und *DIE WEISSE ROSE* bewirkte die Negation der Urteile durch das Justizministerium. Für die Rolle der Sophie Scholl wählte Verhoeven die bis dahin im Kino unbekannte Schauspielerin Lena Stolze aus. Sie spielte derart überzeugend, dass auch Percy Adlon sie für seine Geschwister-Scholl-Verfilmung *DIE FÜNF LETZTEN TAGE* aus dem gleichen Jahr besetzte. Für Verhoeven spielte Lena Stolze außerdem *DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN* (1990). Die Satire deutscher »Vergangenheitsbewältigung« folgt der wahren Geschichte der Anna Rosmus, die Verwicklungen der Bürger ihrer Heimatstadt Passau während der NS-Diktatur publik machte und daraufhin mit großer Ablehnung und aktuellem Nazismus konfrontiert wurde. In weiteren stilistisch sehr unterschiedlichen Arbeiten be-



Vermeintlich dokumentarische Bilder in der Fiktion – *MUTTERS COURAGE* (1995)

schäftigt sich Verhoeven bis heute mit der deutschen Vergangenheit. 1995 erschien die schwarze Komödie *MUTTERS COURAGE*, in der George Tabori als Erzähler auftritt, um die Geschichte seiner Mutter und die Judenverfolgung in Budapest ironisch zu kommentieren. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit konnte Elsa Tabori durch mutigen Protest und Glück von einer Fahrt ins KZ unbeschadet zurückkehren. Michael Verhoeven schlägt keinen rein komödiantischen Ton an, sondern unterstreicht das Groteske der Situationen von Verfolgung, zufälligem Tod und zufälliger Rettung. Von Beginn an inszeniert er Verfremdungseffekte, spielt mit verschiedenen Wirklichkeits- und Zeitebenen.⁸⁴ Als Prolog erscheinen zwei Fernsehschirme, über die streifige Schwarz-Weiß-Aufnahmen eines Interviews laufen. Die Situation ist wie im Schneiderraum bei der Sichtung und Montage von gedrehtem Material aufgebaut. Am oberen Rand der parallelen Monitore läuft jeweils der Timecode mit. Der Interviewte erklärt, nie an Deportationen von Juden beteiligt gewesen zu sein. Der darauffolgende Film wird ihn als den für die ungarischen Todestransporte verantwortlichen SS-Mann zeigen. Der Vorspann eröffnet so eine künstliche »dokumentarische« Ebene, in der die Figuren auch in der Gegenwart, außerhalb der Reinszenierung von Elsa Taboris Geschichte existieren – und ein möglicher Dokumentarfilm außerhalb

von *MUTTERS COURAGE*. Gleichzeitig verweisen die parallelen Monitore mit ihren Bildstörungen auf die Aufnahmen, die Claude Lanzmann in *SHOAH* heimlich von NS-Tätern gemacht hat (Abb. S. 183). So leitet Michael Verhoeven seine Filmfiktion mit einer mehrschichtigen medialen Selbstreflexion ein.

Innerhalb der Handlung vermittelt George Tabori zwischen der auf Tatsachen beruhenden Erzählung und dem künstlerischen Vorgang des Erzählens. Zu Beginn tritt er vor ein bildfüllendes Foto seiner Mutter, zieht gegenüber der Kamera den Hut und führt den Zuschauer durch das Filmgelände Babelsberg, wo Michael



Reinszenierung der Tötungsgeste aus *SHOAH*

Verhoeven mit seinem Team gerade einen Spielfilm über Frau Tabori (Pauline Collins) dreht. Eine andere Szene, welche die Deportation seines Vaters nachspielt, hält der Dichter kurz an – »Entschuldigen Sie mal, Licht bitte!« –, durchschreitet sie und kommentiert die schäbige Kleidung der ungarischen Faschisten. Der Film zitiert erneut *SHOAH*, als der Zugschaffner bei der Deportationsfahrt die Geste des Halsabschneidens macht, die polnische Dorfbewohner vor den in die Vernichtungslager transportierten Juden vollführten, und die einer der Lokomotivführer gegenüber Lanzmann wiederholte (Abb. S. 185). Verhoeven mischt brutale Szenen mit Slapstick, mit Rückblenden und Traumsequenzen Elsa Taboris. Im Viehwaggon erscheint ihr der später in Auschwitz ermordete Ehemann, um zu behaupten, es gehe ihm gut. Darauf beginnen die Davidsterne des Paares und aller anderen Deportierten um sie herum zu strahlen. Die Kamera fährt zurück und hinauf in einen Sternenhimmel aus immer kleiner werdenden gelben Punkten. Sie verdichten sich zu einem schmalen Himmelstunnel – oder Schornstein, in dem sie verschwinden (Abb. S. 266 unten). Die Vernichtung wird poetisch übersetzt. Die unzähligen Judensterne, die durch einen Tunnel in die schwarze Ferne emporsteigen, erscheinen als Gegenbild zur klassischen Trauerformel des christlichen Gräberfeldes, zum Meer aus Kreuzen, mit dem viele Filme ihre Erinnerung an die

Kriegszeit beschließen. Mit der Transformation der Judensterne zu Partikeln in einem Schornstein entsteht ein ebenso schlichtes wie treffendes Gedenkbild, das auch darauf verweist, dass diese Opfer niemals Gräber erhalten haben.

Am Ende ihres »Tagesausflugs« Richtung KZ, nach ihrer Rückreise im Zugabteil des SS-Mannes, der sie aus einer Laune der Macht heraus rettete, verlässt Elsa Tabori den Bahnhof. Kurz bewegt sie sich durch das Berlin der Gegenwart, wo sich die Passanten nach ihrem Davidstern umdrehen. Darauf findet sich Frau Tabori mit Verspätung, aber in aller Contenance wieder 1944 beim verabredeten Kartenspiel ein. Der letzte Kommentar bezieht sich, doppeldeutig, aufs Wetter: »Das Barometer steht auf Sturm«. Der Film schließt mit einem leisen Seufzer Elsa Taboris.

Zwei Jahre vor dem Erfolg der Holocaust-Komödie *DAS LEBEN IST SCHÖN*, die dieses Untergenre der NS-Retrofilme international bekannt und diskursfähig machen sollte, war sowohl Michael Verhoeven als auch Herbert Achternbusch mit Hilfe des Erzählmodells der Groteske, der traurigen Ironie und der Verfremdung eine sehr individuelle Annäherung an die deutsche Vernichtungsgeschichte gelungen, in der die sprachliche und spirituelle Verwirrung eines Hades, das Seufzen Elsa Taboris und die unvermittelten Sprünge zwischen Vergangenheit und Gegenwart

beredter waren als so manche konventionell erzählte Geschichte. Sowohl HADES als auch MUTTERS COURAGE verweisen auf den Prozess des Filmemachens selbst und stören den Illusionismus der Bilder. Während George Tabori Verhoevens Dreharbeiten kommentiert, stellt Achternbusch bewusst unauthentisch eine Aufnahmesituation des NS-Films über das Warschauer Ghetto nach, um das als Propaganda intendierte Material als Subversion weiterzuerzählen, das todgeweihte Kind der historischen Szene zu entreißen und durch die Fiktion am Leben zu erhalten. HADES und MUTTERS COURAGE geben sich auf diese Weise als künstlerische und künstliche Gestaltung individueller Geschichtsbilder zu erkennen

DER PASSAGIER

Das Scheitern der Kunst an einer »authentischen« Wiedergabe der Vergangenheit ist das Thema eines weiteren deutschen Filmemachers, der ebenfalls mit Inszenierungskonventionen bricht. In DER PASSAGIER – WELCOME TO GERMANY (1987) geht Thomas Brasch davon aus, dass die »Augen zwei Lügner sind«, wie er eine seiner Figuren sagen lässt. Nicht nur weichen Erinnerung und faktische Realität voneinander ab, auch erzeugt der Versuch einer filmischen Rekonstruktion von Geschichte »wie sie wirklich war« automatisch gestaltete, durch das Medium selbst veränderte Bilder. Die letzte Regiearbeit des früh verstorbenen Brasch handelt vom Scheitern des Versuchs, einen Film über die Vergangenheit zu inszenieren. Hollywood-Mime Tony Curtis spielt Mr. Cornfield, einen amerikanischen Regisseur, der nach Westberlin reist, um mit einem deutschen Team in deutscher Sprache eine – laut Cornfield – wahre Episode aus dem »Dritten Reich« zu inszenieren. In ihr soll NS-Regisseur Körner während des Krieges ein antisemitisches Drama über einen skrupellosen jüdischen Geldverleiher drehen. Zum

Zwecke größerer Wahrhaftigkeit darf Körner für die jüdischen Rollen seine Komparsen in einem KZ auswählen – darunter die befreundeten Häftlinge Baruch und Janko. Ihnen wird nach erfolgter Arbeit eine Emigration in die Schweiz versprochen. Janko glaubt an dieses unwahrscheinliche Versprechen und lässt sich nicht zur Flucht vom Filmset überreden. Baruch will mit Hilfe der Maskenbildnerin Sophie verkleidet entkommen. Doch er wird bei seinem Ausbruchversuch entdeckt und erschossen.

DER PASSAGIER geht auf ein Drehbuch von Jurek Becker zurück, entfernt sich jedoch vom Realismus der Vorlage. Beckers ursprüngliche Intention war, die Geschichte zweier jüdischer Komparsen aus Veit Harlans Propaganda-Melodram JUD SÜSS zu erzählen. Die Kleindarsteller wurden damals aus der jüdischen Gemeinde Prags ans Filmset beordert, um im Dienste ihrer kommenden Vernichtung Karikaturen ihrer selbst zu spielen. Thomas Brasch und seinem Produktionsteam erschien es jedoch zunehmend unpassend, dieses Kapitel deutscher Geschichte und Filmgeschichte im realistisch historistischen Stil nachzuinszenieren.⁸⁵ Zu groß ist die Fähigkeit der Bilder zu »lügen«, Klischees zu reproduzieren, mit einer abgeschlossenen Dramaturgie über die Unwägbarkeiten des Erinnerens hinwegzutäuschen. Brasch wählte stattdessen eine verschachtelte, non-lineare Erzählweise mit mehreren Ebenen der Repräsentation. So zeigt eine Szene Cornfields Casting der Schauspieler im Studio. George Tabori, der in der rechten Bildecke platziert ist und in Alltagskleidung mit Sonnenbrille vorspricht, erscheint nach einer Überblendung wie ein Negativbild seiner selbst am linken Bildrand – nun ohne dunkle Brille und gleichsam »sehend«, in Häftlingskleidung im KZ und in der Rolle des Rabbiners, der wiederum die Komparsen für Körners Filmprojekt auswählen soll. Aus der Darstellerwahl für den einen Film

ist eine Selektion für den anderen geworden. Körner spiegelt Cornfield – und beide den dritten Filmemacher, Thomas Brasch. Der Rabbi erklärt dem NS-Regisseur: »Sie wissen, dass wir uns nicht fotografieren lassen dürfen. Sie kennen ja den Satz: Du sollst dir kein Bildnis machen.« Und er gibt ihm die Worte auf den Weg: »Fahren Sie in ihr Studio und drehen Sie, was sie für die Wahrheit halten.« Vom Lagertor mit dem Schriftzug »Arbeit macht frei« wird zurück auf das Tor des Studios geschnitten, in dem wiederum Cornfield dreht, was er für die Wahrheit hält.

Doch die Repräsentationskraft seiner Bilder erscheint von Anfang an brüchig. DER PASSAGIER beginnt mit einem Blick in die Aufnahmeapparatur. Cornfield adressiert seinen Kameramann, der hier mit Braschs Bildgestalter Axel Block in eins fällt, spielt ihm den Ablauf von Baruchs Tod vor und gibt Anweisungen zur Auflösung der Szene: »Über die rechte Schulter. Folge mir. Ganz sachte. Wir bauen Spannung auf.« Der Blick folgt dem Regisseur, der gleichzeitig in die Rolle seines Schauspielers schlüpft und dem Zuschauer und seinem Team die imaginäre Schlüsselszene seines Films vermittelt, noch bevor sie überhaupt inszeniert worden ist. Dies ist zudem die entscheidende Szene für Braschs Film, die sich am Ende in verschiedenen Varianten wiederholen wird.

Cornfields Produktion wird schon im Vorfeld mit einer latenten Skepsis begegnet. Am Flughafen fragt ein Reporter den soeben in Deutschland eingetroffenen Passagier aus Amerika, warum er in Berlin drehen wolle, und weshalb er sich für eine Geschichte, die so lange zurückliege, interessiere. Thomas Brasch zeigt dieses Interview nicht während

seiner Entstehung am Flughafen, sondern schaltet erneut eine zweite Ebene der medialen Vermittlung dazwischen, indem er die statische Kamera einen Bildschirm filmen lässt, auf dem das Gespräch Cornfields mit dem Journalisten abläuft (Abb. S. 267 oben).



Verdoppeltes Schauspiel – George Tabori in DER PASSAGIER (1987)

Während der Szene kommt eine Hand ins Bild, die den Fernseher von Schwarz-Weiß auf Farbe umstellt. Nicht nur wird die Beschäftigung mit Geschichte, um die es im Interview geht, durch diesen Hand- und Kunstgriff aus der Schwarz-Weiß-Codierung der Vergangenheit in die farbige Gegenwart geholt. Auch ist der Farbwechsel dieser zweiten Film-im-Film-Inszenierung ein Verweis auf die Produktionsebene von DER PASSAGIER, welcher Braschs erster und zugleich letzter Farbfilm werden sollte. Zusätzlich thematisiert die Inszenierung durch ihr distanznehmendes Fern-Sehen erneut die Repräsentationskrise der eigenen Bilder. Die Schwierigkeiten des Darstellens und des »richtigen« Sehens in DER PASSAGIER erinnern an Jean Améry's Ausspruch: »Nur zu, gute Leute, plagt euch ab, wie ihr wollt, ihr redet ja doch nur wie der Blinde von der Farbe.«⁸⁶ Wie ein Blinder trägt auch Cornfield, der sich mit seinem ganz persönlichen Farbfilm abplagt, zumeist eine dunkle Sonnenbrille. Das Motiv des Sehens/Nichtsehens und des versteckten Blicks bündelt sich in diesem Augen-Requisit.

Die Figur des amerikanischen Regisseurs, der, wie sich herausstellen wird, ein biografisches Interesse an der von ihm erzählten Geschichte hat, ist stark selbstbezüglich. Thomas Brasch, als Sohn jüdischer Emigranten im englischen Exil geboren, ab 1947 in der sowjetischen Besatzungszone und später der DDR aufgewachsen und 1976 nach einem Ausreiseantrag in die Bundesrepublik übersiedelt, entstammt selbst dem Transit verschiedener Lebenswelten und Systeme.⁸⁷ Brasch war ein deutscher Jude, der zeitlebens seinen englischen Pass behielt. In DER PASSAGIER setzte er sich das erste Mal explizit mit der Shoah auseinander. An seiner statt lässt er den fiktionalen Cornfield an der Rekonstruktion von Geschichte scheitern. Indem Brasch die unzulängliche künstlerische Bildproduktion zum Thema macht und erzählerische wie visuelle Umwege konstruiert, entgeht er der Gefahr, ausschließlich Stereotype des Erinnerns zu produzieren. Diese Rolle fällt indes seinem Protagonisten zu. Dessen Inszenierung greift auf die Allgemeinplätze des Genres Holocaust-Film zurück und zeigt ein zeichenhaftes KZ mit Wachtürmen und Stacheldraht, Trockenis-Nebel und dem prägnanten Lagertorschriftzug. Weitere NS-Symbolik wird jedoch vermieden. Die zwei Männer, welche die jüdischen Komparsen am Filmset bewachen, tragen schwarzglänzende Uniformen, als seien es Fetisch-Kostümierungen aus Latex oder Lack. Aufgrund dieser martialischen Ausstattung nimmt der Zuschauer sie automatisch als SS-Männer wahr, doch tatsächlich tragen sie keinerlei Abzeichen. Auch Hitler-Bilder oder Hitlergruß kommen nicht vor, und allein eine einzelne Hakenkreuzfahne taucht zerknittert in einer Albtraum-Sequenz auf.

Cornfields Schauspieler, die immer nur Auszüge des Drehbuchs erhalten, räteln über die Motivationen ihrer Figuren und über die des Regisseurs, der in seinem

weißen Anzug wie das Klischee eines Hollywood-Filmemachers aussieht. »Wenn der sich's so vorstellt oder sich der Film so besser verkaufen lässt [...]«, kommentiert eine Mitarbeiterin. Zunehmend stellt das Team das Projekt infrage. Während einer zweiten Interview-Situation treten die Beteiligten vor die Kamera und äußern ihren Unmut und ihre Verwirrung. »Erst dachte ich, da kommt jemand aus Amerika, terrorisiert uns mit seinem Geld, mit seiner Sprache, mit Bildern, die ich nicht genau verstanden habe und mit einer Geschichte, die ich nicht genau verstanden habe«, erklärt die Hauptdarstellerin. Zwischen die Kommentare ist Schwarzfilm montiert, als sei das Material noch nicht fertig bearbeitet. Die mehrschichtige Erzählform ermöglicht es Brasch, Cornfields Bilder und so auch die eigenen stets gleichzeitig einer Kritik zu unterziehen. Der misstrauische Blick des Teams auf den Regisseur verstärkt sich, als offenbar wird, dass Mr. Cornfield der ungarische Jude Janko Kornfeld ist, der während des Krieges in Körners Propagandafilm mitwirken musste. Cornfield/Kornfeld versucht nicht nur, als Holocaust-Überlebender seine eigene Geschichte darzustellen, sondern auch ein Trauma zu bewältigen, das ihn seit dem Tod des Freundes Baruch verfolgt. Er gibt sich die Schuld an dessen Sterben. Dementsprechend soll der Schluss von Cornfields Film die Ermordung Baruchs durch Janko zeigen. Doch als die Szene tatsächlich gedreht wird, tritt der Regisseur unvermittelt ins Bild, wandert durch die dreidimensionale Reproduktion seiner Vergangenheit und wiederholt mehrmals: »So nicht. So nicht. So nicht.« Nachdem Cornfield die Aufnahmen abgebrochen hat, hetzt er, von Bildern und Tönen aus seinem eigenen Film gequält und von der Kamera Braschs/Blocks verfolgt, durch die Stadt. Es ist die einzige Sequenz, in der die Hauptfigur, die sich meist hinter Sonnenbrille und kontrollier-

tem Gesichtsausdruck versteckt, als traumatisiert gezeigt wird. Den paranoiden Schub Cornfields inszeniert Brasch erneut mit Stilmitteln der Distanzierung, nicht der emotionalen Einfühlung. Die Bilder werden stark entsättigt, Cornfields Hotel erstrahlt in klinischem Weiß, und ein verstörender, untergründiger Ton begleitet die Szene. Der Regisseur hört die Stimme des Rabbiners, der ursprünglich Körner ermahnt hatte, sich »kein Bildnis« zu machen. Mit seiner Reinszenierung hat Cornfield selbst dieses Gebot unterlaufen. Nun geraten ihm die eigenen Bilder außer Kontrolle. Als er sein Badezimmer betritt, erwartet ihn ein geisterhaftes Set überdimensionierter Möbel und Requisiten. Seine Hauptdarsteller sitzen, puppengroß, auf einem riesenhaften Stuhl und sehen in die Kamera (Abb. S. 267 unten). Katharina Thalbach in der Rolle der Maskenbildnerin Sophie singt zunehmend schneller und aggressiver: »So nicht. So nicht.« Die Szene geht nun in die Studio-Situation über, mit welcher DER PASSAGIER bereits begann. Mit leichten Abweichungen vom ersten Mal demonstriert Cornfield erneut Baruchs Fluchtversuch und seinen Tod auf dem eisernen Gitter des Studiotors, getroffen von der Kugel eines SS-Mannes. »So war es aber nicht«, meldet sich eine weitere Stimme. »Und sie haben ihm wirklich alles geglaubt?«, spricht sie Cornfields Filmteam, aber auch Braschs Publikum an. Es ist Katharina Thalbach in einer Doppelrolle als inzwischen gealterte und im Rollstuhl sitzende »echte« Sophie, die nun ihre Version von Baruchs Sterben nachstellen lässt. Janko habe das Ende seines Freundes gar nicht mit eigenen Augen gesehen, erklärt sie, da er im Maskenraum sitzen geblieben sei, anstatt Baruch nach draußen zu folgen. Als dieser sich umdrehte, und Janko nicht mehr hinter sich wusste, packte ihn die Angst. Der verkleidete Baruch begann zu rennen, wurde deshalb zu

früh entdeckt und vor dem Studiotor erschossen. Nach dieser finalen Rekapitulation des Todes Baruchs legt Cornfields Team endgültig die Arbeit nieder, formiert sich zum Gruppenbild und erweist dem Toten, der nur noch in den verschiedenen, voneinander abweichenden Erinnerungsspuren präsent ist, die letzte Ehre. Das Projekt, zu zeigen »wie es wirklich war«, ist gescheitert. Wie auch immer sich die Geschichte letztlich abgespielt haben mag – kein Erinnern und keine künstlerische Gestaltung ändert etwas an Cornfields Schuldgefühl. Am Ende steht die Erkenntnis des Regisseurs, dass seine Bilder weder als Beweise noch als Bewältigung der Vergangenheit taugen. Cornfields letzte Anweisung an seine Assistenten lautet, das gedrehte Material zu zerstören. »Destroy it«, sagt er mit Blick in die Kamera. Die Schlusseinstellung, eine statische Totale von oben, zeigt ihn in der Abflughalle des Flughafens sitzend – emotionslos, wie erstarrt, mit dem Koffer auf den Knien und der Sonnenbrille vor diesen Augen, die »zwei Lügner sind« (Abb. S. 267 Mitte). »Last call for passenger Cornfield«, tönt es aus dem Lautsprecher, und ein kleines Mädchen, das eine Maske trägt, fragt den unbeweglichen Mann im weißen Anzug: »Heißt du so?«

DER PASSAGIER erscheint als vielschichtiges Vexierspiel: Als Film über den Identitätsverlust eines Mannes, der vom nationalsozialistischen System zur Nummer gemacht worden ist und seitdem nirgendwo mehr sesshaft sein kann, weil er innerlich im Land der Täter gefangen bleibt. Als Film über Schuldempfinden: »Der Nebentitel WELCOME TO GERMANY beschreibt auf durchaus zynische Weise den späten Triumph der Täter gegenüber Opfern, die das Trauma, möglicherweise selbst zu Tätern geworden zu sein, weder verwinden noch »aufarbeiten« können«, schreibt Claus Löser.⁸⁸ Und vor allem: als Film übers Filmemachen und

-sehen. In die Bilder ist dabei gleichzeitig auch immer die Sabotage eines filmischen Erzählens, das Authentizität und Kohärenz suggeriert, eingewoben. So verwenden Brasch und Kameramann Axel Block zwar Cinemascope, kadrieren den Film jedoch entgegen der geläufigen Ästhetik des Breitwandformats, indem sie den Bildraum beschneiden, die Einstellungen häufig eng, unübersichtlich und klaustrophobisch halten, anstatt tiefgestaffelte Totalen und Panoramen einzurichten.⁸⁹ Der Einsatz von starken Weitwinkel-Objektiven unterstützt die bedrohliche Atmosphäre durch eine leicht verzerrte Wahrnehmung. Die kräftige Farbigkeit des Films wirkt künstlich, dann wieder wird sie von Schwarz-Weiß unterbrochen. Die Farbdramaturgie bringt oft Rot, Schwarz und Weiß in einem Bild zusammen – die Farben der Hakenkreuzflagge. Auf diese abstrakte Weise durchdringt die NS-Symbolik den Film, ohne figurative Gestalt anzunehmen. Die Bilder sind gleichsam von der ästhetischen Ebene des Faschismus »vergiftet«.

Die Sprechweise der Darsteller ist häufig theatral. Durch direkte Blicke in die Kamera stellen sie immer wieder eine Verbindung zur außerfilmischen Ebene her. Auch das Rattern des Aufnahmeapparates ist mehrfach zu hören. Entscheidende Szenen werden nicht naturalistisch gespielt, sondern sind durch Brüche der Bildebene gekennzeichnet. So erfährt Cornfields Frau, die ihn bei den Dreharbeiten in Deutschland besucht, erst hier, während einer Autofahrt, von der KZ-Vergangenheit ihres Mannes. »Was heißt bitte KZ?«, fragt sie Cornfields Assistenten, der diese Wahrheit in einem Nebensatz ausgesprochen hat, während Cornfield weiter abweisend schweigt. Unvermittelt beginnt die Szene zu »stottern«, die Filmbilder werden langsamer und bleiben stehen. Dieser eigentlich hochdramatische Augenblick, der die Erkenntnis über das lebenslange Schweigen Cornfields und seine Entfremdung selbst

gegenüber jenen Menschen, die ihm nahe stehen, birgt, vermittelt sich als gefrorenes Bild. Erst nach einem Schnitt erfährt der Zuschauer, dass die drei Figuren nach dieser Enthüllung einen Autounfall gehabt haben müssen: Denn ihr Wagen wird abgeschleppt. Das elliptische Erzählen und die artifizielle Störung des Bildflusses verweigern sich den herkömmlichen Formen der Emotionalisierung und erzeugen stattdessen Kälte. So wird DER PASSAGIER stilistisch wie inhaltlich zu einem anti-erlöserischen Film, der immer wieder auf die eigene Konstruiertheit verweist und auf das »so nicht« jeder selbstgewissen Geschichtsdarstellung. Karsten Witte beschreibt dieses Unbehagen der Bilder:

»Die Möglichkeit, Bilder vom Holocaust nachzustellen, wird von der Unmöglichkeit konterkariert, die Bilder, und sei es in Cinemascope wie in diesem Film, vorzuzeigen. Jede Einstellung in DER PASSAGIER ist ein behutsames Dementi der vorausgegangenen Bilder [...]. Die Opulenz wird nie entfaltet, sie wird auf breiteste Weise behindert. Das ist das Paradox, das ist die ästhetische Entscheidung, zu jedem Augenblick eine Augenklappe, zu jedem Bild ein Gegenbild, zu jedem Lichtstrahl seine Zerstreuung zu finden. Dieser Schwarzweißfilm in Farbe ist tendenziell ein Schwarzfilm.«⁹⁰

Mit Mitteln des experimentellen Kinos zweifelt Thomas Brasch am konventionellen Kino und erinnert daran, dass das KZ in seiner künstlerischen Nachgestaltung immer ein Filmset bleibt, an dem ein ehemals reales Grauen durch Trockeneis-Nebel repräsentiert werden soll. Durch die eigene Negation – »destroy it« – reflektiert DER PASSAGIER das Dilemma der ästhetischen Vermittlung von Geschichte und findet die größte Wahrhaftigkeit im eingestandenen Scheitern des Künstlers.

Internationales Kino zwischen Personendrama, Tabubruch und Klischee

Nach und nach fanden die Geschichten der berühmtesten Widerstandskämpfer und Mitläufer der NS-Zeit ihren Weg auf die Leinwand. István Szabó, der sich innerhalb seines Filmschaffens auch mit jüdisch-ungarischen Schicksalen beschäftigte,⁹¹ widmete sich in drei Werken deutschen Künstler-Biografien. In der Klaus-Mann-Verfilmung MEPHISTO (1980) und in HANUSSEN (1988) arbeitete der ungarische Regisseur mit dem Darsteller Klaus-Maria Brandauer zusammen. Beide Filme beschreiben in stilisierten Bildern die Karrieren und Gewissenskonflikte ihrer Hauptfiguren, die sich den Nationalsozialisten mit ihren schauspielerischen (MEPHISTO) und vermeintlich seherischen Fähigkeiten (HANUSSEN) andienten. Die Beziehung zwischen Künstler und politischem Gewaltregime wird Szabó ebenfalls in TAKING SIDES – DER FALL FURTWÄNGLER (TAKING SIDES; 2001) untersuchen. Szabós Werke sind meist, ähnlich wie die der polnischen Regisseurin Agnieszka Holland (BITTERE ERNTE; 1984; HITLERJUNGE SALOMON; 1990), internationale Koproduktionen, die auch länderübergreifend Beachtung finden.

1989 inszenierte sich Klaus-Maria Brandauer selbst als Hitler-Attentäter. Der Schreiner Johann Georg Elser hatte 1939 in München einen tödlichen Anschlag auf Hitler verüben wollen. GEORG ELSER. EINER AUS DEUTSCHLAND ist ein ruhiger Film, der vollkommen bei seinem Protagonisten bleibt, einem einfachen Mann, der sich aus sich heraus zum Handeln entschließt und damit auch die Gewissensfrage an den Zuschauer weitergibt. Der Schauspieler/Regisseur Brandauer ließ Wochenschau-Aufnahmen in die Handlung einfließen, stellte aber gleichzeitig einen Auftritt des »Führers« mit deutlicher Ironie nach. Bei Hitlers Ankunft im Bürger-

bräukeller ist zu den ausgestreckten Armen der Menge und »Heil!«-Rufen nur eine nach hinten abgeknickte Hand zu sehen, die am Publikum vorbeigefahren wird. Das Pathos von Massenszenen wird mit diesem modifizierten Riefenstahl-Zitat schlicht und pointiert gebrochen. Während einer anschließenden Rede des Diktators erscheint nur ein Paar gestikulierender Hände im Bild.

In der Schweiz erfolgte eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle während des Krieges erst sehr spät. Zwar hatte es bereits 1945 mit DIE LETZTE CHANCE von Leopold Lindtberg den Versuch gegeben, die restriktive Schweizer Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg zu thematisieren, doch der Produktion wurden von behördlicher Seite zahlreiche Hindernisse in den Weg gelegt, so dass ihr Ton schließlich eher gemäßigt ausfiel.⁹² Der Film spielt im Jahr 1943 und schildert den Weg einer Flüchtlingsgruppe in die neutrale Schweiz, wo die Asylsuchenden durch die Unterstützung eines humanen Grenzzöllners aufgenommen werden. Tatsächlich jedoch galten jüdische Flüchtlinge in der Schweiz zu dieser Zeit nicht als politisch Verfolgte und wurden an der Grenze zurückgewiesen, was meist ihren sicheren Tod bedeutete. Dies erzählt erstmals in aller Eindringlichkeit Markus Imhoofs Spielfilm DAS BOOT IST VOLL (1980). Die stilistisch nüchterne Inszenierung verfolgt das Schicksal einer kleinen Gruppe von Flüchtlingen, die aus einem deutschen Bahntransport entkommen und in einer Dorfgemeinschaft Unterschlupf finden konnte, nur um am Ende nach Schweizerischem Gesetz rechtmäßig abgewiesen zu werden. Allein ein sechsjähriger Junge wird nicht den deutschen Behörden ausgeliefert. Inhaltlich blieb DAS BOOT IST VOLL, der zu den bekanntesten Schweizer Filmen zählt, lange seiner Zeit voraus. Denn eine breite öffentliche Debatte über die wirtschaftlichen und politischen NS-Verstrickungen

des Landes, das auch den »J«-Stempel als Kennzeichnung für »nicht-arische« deutsche Pässe angeregt hatte,⁹³ begann letztlich erst in den 1990er Jahren.

Pathosfreie Klassiker der Filmgeschichte entstanden mit François Truffauts *DIE LETZTE METRO* (*LE DERNIER MÉTRO*; 1980) und Louis Malles *AUF WIEDERSEHEN, KINDER* (*AU REVOIR LES ENFANTS*; 1987). Beide Werke erzählen persönliche Geschichten vom Versuch des Überlebens im Versteck und zeigen gleichsam Kollaboration und Verrat wie ruhigen, mutigen Widerstand im besetzten Frankreich. Mit *AUF WIEDERSEHEN, KINDER* verarbeitete Louis Malle ein eigenes Kindheitserlebnis: Der Pater eines Jungeninternats hatte während des Krieges jüdische Kinder vor den Deutschen versteckt, war jedoch denunziert worden. Malle gestaltete diese Erinnerung, die ihn zeitlebens quälte, als sich langsam entwickelnde Freundschaft zweier Jungen, an deren jähem Ende der Verlust der Kindheit steht.

So wie in *AUF WIEDERSEHEN, KINDER* ein entlassener Küchenjunge zum Denunzianten des katholischen Paters und der von ihm beschützten Kinder wird und so aus persönlichem Rachebedürfnis das Leben mehrerer Menschen zerstört, sind es auch in Malles *LACOMBE, LUCIEN* (1973) banale Motive, die aus dem Bauernjungen Lucien einen Helfer der Gestapo machen. Was erstmals Marcel Ophüls in seinem Dokumentarfilm *DAS HAUS NEBENAN* kritisch untersucht hatte, verdichtete Louis Malle zu einem Spielfilm über das Verhalten einfacher Bürger unter dem Vichy-Regime. Auch Malles Auseinandersetzung mit der französisch-deutschen Geschichte sorgte für Empörung, weil sie nicht den mythischen Nimbus der Résistance pflegte und darüber hinaus einer Hauptfigur folgte, die ihre politische Arglosigkeit und Naivität selbst beim Verraten und Töten nicht verliert. Der 17-jährige Lucien (Pierre Blaise)

gerät durch Zufall an die Gestapo, nachdem die Partisanen ihn als Kämpfer abgewiesen haben. Lucien genießt seine neue Machtposition, ohne sie zu reflektieren, er drangsaliert ein jüdisches Mädchen, verliebt sich in sie und flieht mit ihr. Schließlich richtet die Résistance den Kollaborateur hin. Die von einem Laien gespielte Figur bleibt die ganze Zeit über ambivalent, ihre Gefühlswelt undurchsichtig. Lucien kennt in seiner Unreife keine feste Moral, handelt rein impulsiv und wirkt so in seinem Tun auf beunruhigende Weise unschuldig. Die Widersprüchlichkeit menschlichen Verhaltens und die Selbstverständlichkeit von Gewalt inszenierte Louis Malle in aller Schlichtheit. In beiden Filmen ist es allerdings ein gesellschaftlich Benachteiligter, der zum Kollaborateur wird – der unreife Lucien und der hinkende Küchenjunge in *AUF WIEDERSEHEN, KINDER*. Dass nur ungebildete Menschen dem Faschismus erliegen, ist ein trügerischer Glaube mit entlastender Funktion, der sich in vielen Produktionen als Klischee vom einfältigen, ungeschlachteten Nazi niederschlägt.

Anders als in Frankreich, dessen Vergangenheit durch die Kooperation des Vichy-Regimes mit den Nationalsozialisten belastet war, machte es in den USA die Distanz zu den unterschiedlichen schuldhaften Verstrickungen auf dem europäischen Kontinent den Filmemachern leichter, einen melodramatischen Zugang zum Holocaust zu wählen. Alan Pakulas *SOPHIES ENTSCHEIDUNG* (*SOPHIE'S CHOICE*; 1982) behandelt wie *DER PFANDLEIHER* das zerstörerische Schuld- und Überlebenstrauma einer ehemaligen KZ-Insassin. Doch der visuelle und inhaltliche Ansatz ist ein vollkommen anderer. Pakula erzählt die Geschichte einer katholischen Polin (Meryl Streep), die sich für den Tod eines ihrer Kinder entscheiden muss, um das andere zu retten, als spannungsreiches Drama mit verschiedenen Plotwendungen und einem erlösenden Selbstmord am Schluss. Der Film

nimmt nicht den subjektiven Standpunkt der Hauptfigur ein, sondern den retrospektiven Blick eines jungen Schriftstellers, der Sophie nach dem Krieg in New York kennen und lieben gelernt hatte. Ihm berichtet Sophie nach und nach ihre Geschichte, die in Rückblenden inszeniert ist. Ähnlich wie *HOLOCAUST*, durch den die Darstellerin Meryl Streep einem großen Publikum bekannt wurde, schlägt der Film einige stark artifizielle dramaturgische Bögen, um Konflikt und Perspektive zu erweitern. So integriert der Plot eine Nebenhandlung um politischen Widerstand und eine Begegnung Sophies mit dem Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß, der ihr gegenüber begehrt wird und so das in Spielfilmen häufig verwendete Motiv sexualisierter Machtausübung weiterführt. Bereits der SS-Mann, der Sophie zu ihrer unmöglichen Entscheidung der Rettung eines Kindes um den Preis des Verrats am anderen gezwungen hatte, war auf sie nur aufgrund ihrer Schönheit aufmerksam geworden, die Sophie, die Nichtjüdin, aus der Menge der übrigen Deportierten hervorhob. Die inhaltlich überfrachtete, aber emotional wirkungsvolle dramaturgische Konstruktion mit der Einbindung verschiedener Stereotype und das auf psychologische Einfühlung zielende Spiel der Darsteller machten *SOPHIES ENTSCHEIDUNG* zum Kinoerfolg.

Ohne Klischees und dramaturgische Entlastungsstrategien inszenierten einige osteuropäische Filmemacher in den 1980er Jahren den Horror von KZ-Alltag und Überlebenskampf. Der polnische Film *KORNBLUMENBLAU* (1988) von Leszek Wosiewicz und die tschechoslowakische Produktion *MICH ÜBERFIEL DIE NACHT* (*ZASTIHLA MĚ NOC*; 1986) des Holocaust-Überlebenden Juraj Herz finden drastische Bilder für die Vernichtungsmaschinerie. *KORNBLUMENBLAU* zeigt in fragmentierten Einstellungen von animalisch schreienden, sich windenden Körpern den Tod von Menschen in der Gaskammer,

den ein Butterbrot-kauender Soldat durch ein Guckloch ungerührt mitansieht. *MICH ÜBERFIEL DIE NACHT* enthält eine Szene, die später, von Steven Spielberg wieder aufgenommen, durch *SCHINDLERS LISTE* berühmt werden sollte: Entkleidete Frauen brechen in einem Duschraum in Panik aus, weil sie erwarten, vergast zu werden. Doch aus den Duschköpfen strömt Wasser. Juraj Herz erklärt im Interview, diese Begebenheit in einem Waschraum voller Männer selbst erlebt und später nachinszeniert zu haben.⁹⁴ Doch während Spielberg in der durchaus voyeuristischen Darstellung das erlösende Element des fließenden Wassers betont, wie auch *SCHINDLERS LISTE* im erzählerischen Aufbau auf eine Erlösung vom Holocaust hinausläuft, so erzeugen die Lagerfilme von Herz und Wosiewicz kein Gefühl der Erleichterung und bieten keine spätere Sinnstiftung an. Ein Überleben gibt es in ihnen nur um den Preis der bleibenden Entwürdigung.

KOMM UND SIEH

Eine andere Strategie, auf die Willkür des Tötens mit den Mitteln des Kinos zu reagieren, ist die Unterbrechung der Narration und damit des vertrauten Systems der klassischen Filmerzählung. Der in Stalingrad geborene Regisseur Elem Klimow wählte in *KOMM UND SIEH*⁹⁵ (*IDI I SMOTRI*; 1985) die Perspektive schonungsloser Subjektivität, indem er das sinnlose Chaos des Krieges durch den Blick des Bauernjungen Fljora (Alexei Krawtschenko) zeigt. Ein Zwischentitel verrät den historischen Kontext: Weißrussland, 1943. Fljora schließt sich gegen den Willen seiner Familie den Partisanen an, um sein Heimatdorf zu verteidigen. Seine Vorstellungen von Kampf und Abenteuer sind noch kindlich naiv. Bald wird der unerfahrene Junge gemeinsam mit einem älteren Mädchen von den Partisanen im Wald zurück-

gelassen. Auf einer Lichtung beginnen die beiden eine spielerische Annäherung, bei der die Bilder in eine surreale Künstlichkeit gleiten. Farb- und Lichtgebung, subjektive Kamera und eine subjektiv verfremdete Audiogestaltung geben Fljoras Wahrnehmung wieder. Ein plötzlicher feindlicher Angriff beendet das Spiel und lähmt zunächst Fljoras Gehör und damit die Tonspur. In der Folge werden die Situationen, in die der Junge gerät, drastischer, der Horror zunehmend irrealer. Dabei steuert der Film auf eine gut 20-minütige Sequenz zu, welche die Vernichtung der Einwohnerschaft einer kleinen Ortschaft zeigt. Angehörige der SS treiben die Bewohner in eine Holzkirche und legen Feuer. Fljora, sprachlos, klappernd vor Angst, steckt zunächst mitten im Gedränge, doch die Deutschen lassen ihn aus einem Fenster klettern und mit ansehen, wie die übrigen Menschen bei lebendigem Leib verbrennen. Schließlich greifen sich einige Soldaten den Jungen und halten ihm eine Pistole an die Schläfe, um vor den lodernden Trümmern für ein Erinnerungsfoto zu posieren (Abb. S. 264 unten). Die Szene mit den Spuren der Tat im Hintergrund und der selbstgewissen Demonstration von Macht über Leben und Tod im Vordergrund erinnert an die privaten Erinnerungsbilder deutscher Landsler, welche die Ausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung zum Vernichtungskrieg der Wehrmacht im Osten zeigte. Die Perspektiven des Zuschauers und die des teilnehmenden Fotografen auf das Täter-Arrangement fallen für einen Moment in eins. Danach wird Fljora, als menschliche Trophäe erniedrigt und bildlich fixiert, achtlos zurückgelassen – nur zufällig noch am Leben. Sein Gesicht ist das eines alten Mannes geworden: faltig verzerrt, überzogen mit Dreck und weißen Salzkrusten unter den schreckstarr geweiteten Augen, die so scheinen, als könnten sie sich nach dem, was sie sahen, nie mehr schließen. Die schockartige Konfrontations-

ästhetik der Gewaltszenen des Films wirkt auch auf den Zuschauer. Die Darstellungen können nicht mehr – wie sonst oft im Kriegskino – als gleichzeitig spannende und reizvolle audiovisuelle Spektakel rezipiert werden. Eine rein voyeuristische Distanz- und Genussperspektive ist hier kaum möglich: durch die Subjektivierungs-Strategie der Kameraführung, durch die schwer erträgliche Länge und Deutlichkeit der Horror-Inszenierungen, durch den im Chaos der Bilder zerfaserten Erzählstrang. Im Mittelpunkt von KOMM UND SIEH kann kein handlungsfähiger Held mehr stehen, weil die Konfrontation mit der Vernichtung einen Angriff auf das Menschsein selbst bedeutet.

Am Ende von Fljoras Entwicklung vom Kind zum seelischen Greis steht eine Montage, die auf die Unumkehrbarkeit von Geschichte verweist und auch die Frage nach einem möglichen Entrinnen aus stetig wiederkehrenden Gewaltmustern aufwirft. Während Fljora noch ins Leere starrt, wo sich für ihn die Bilder des Tötens fest eingebrannt haben, macht sich hinter ihm bereits ein anderer Junge voll Stolz und Naivität auf den Weg, um mit den Partisanen in den Krieg zu ziehen – und womöglich das gleiche zu erleben. In einer Pfütze entdeckt Fljora ein gerahmtes Hitler-Porträt mit der weißrussischen Aufschrift »Hitler – Der Befreier«. Zum ersten Mal im Film benutzt Fljora sein Gewehr und beginnt, auf das im Matsch liegende Gemälde zu schießen. Was auf diesen Angriff auf das Herrscherporträt folgt, ist eine ganz besondere Form des Bildersturms. Denn mit den Schüssen erscheinen dokumentarische Bilder: Es sind die letzten Aufnahmen Hitlers im Garten der Reichskanzlei, wo der gealterte Diktator deutsche Kindersoldaten für ihre Tapferkeit auszeichnet. Doch die Szene wird, ebenso wie die nächsten Bilder, rückwärts abgespielt. Gerade zu Trümmern zerfallene Gebäude richten sich nun wieder auf, Soldaten mar-



Die Geschichte zurückdrehen – Fljora zerschießt die Bilder des »Dritten Reichs« in KOMM UND SIEH (1985)

schieren, Bomber fliegen rückwärts. Fljora schießt weiter. KZ-Häftlinge sind zu sehen, dann lachende, jubelnde Menschenmassen, deren zum Führergruß erhobene Arme jetzt wieder sinken. Als Hitler erscheint, feuert Fljora erneut. Das Archivmaterial wird zer-

fetzt, das Negativ in schwarz-weiße Schlieren zerschossen und das Rad der Geschichte gewaltsam zurückgedreht. Aufwärts fallende Bomben tauchen wieder in die Rümpfe der Flugzeuge ein, das Gebell der Hitlerreden scheint sich selbst zu verschlucken. Bücher

fliegen von den angezündeten Scheiterhaufen zurück in die Hände, die sie warfen. Von einem Schaufenster verschwindet mit einigen Pinselstrichen der Judenstern. Eine Kakophonie aus unverständlichem Gebrüll, Reden, Marschmusik und rückwärts gespielten deutschen Liedern begleitet den Angriff auf das historische Material. Fljora schießt auf Bilder vom Tag der Machtergreifung, auf das Foto Hitlers als Gefreiter des Ersten Weltkriegs, auf Hitler als Schuljunge. Als Adolf Hitler als Kleinkind auf dem Schoß seiner Mutter zu sehen ist, kann Fljora nicht weitermachen, Tränen laufen aus seinen aufgerissenen Augen. Ein Kind zu vernichten, um etwas Zukünftiges zu verhindern – genau das entspräche nationalsozialistischem Denken. Diese Schwelle zur Inhumanität überschreitet Fljora trotz seiner Erfahrungen nicht. Er lässt das Gewehr sinken und schließt sich wieder dem Zug der Partisanen an, der sich langsam zurück in den nebligen, zeitlosen Wald bewegt. Hinter dieser letzten Entscheidung steht nicht mehr das Motiv der Rache und der Kriegslust. Fljora hat als Waise schlicht kein Zuhause mehr, in das er zurückkehren könnte. Selbst das klare Feindbild – Hitler und die Deutschen – hat sich durch die Rückverwandlung des Diktators in das Kind, welches er einmal war, aufgelöst. Es bleibt die universale Frage, wie der Wille zu Gewaltausübung und Vernichtung entsteht und sich fortpflanzt, wie also aus Kindern Mörder werden. Diese erweiterte Perspektive auf eine allgemeingültige Funktionsweise von Gewalt und die Verurteilung von Unmenschlichkeit in letztlich jedem gesellschaftlichen System hatte die Entstehung des Films in der Sowjetunion zunächst jahrelang behindert.⁹⁶

KOMM UND SIEH versucht keine dramaturgischen Brücken über die zivilisatorischen Abgründe zu bauen. Er verfährt wie andere bedeutende Produktionen des osteuropäischen Kinos, die sich sowohl den von

der kommunistischen Führung erwünschten Heroisierungen der eigenen Kampfeskräfte, als auch den Remythisierungen des Krieges und den moralisch aufbauenden Schlussbotschaften verweigern, wie sie etwa das westdeutsche Militärkino inszenierte. Aus Produktionen wie *Wajdas DER KANAL* und *LANDSCHAFT NACH DER SCHLACHT*, aus Tarkowskis *IWANS KINDHEIT* oder Klimows *KOMM UND SIEH* spricht die Erfahrung eines sinnlosen Krieges. Häufig wählten die Filmemacher eine subjektivierende Erzählperspektive und eine stilisierte Bildsprache. Die Kamera verweilt lange auf den entleerten und gequälten Gesichtern der Protagonisten. Sie versucht, die Menschen zu sehen und gleichzeitig das Entmenslichende einzufangen. Da ist der stumpfe Ausdruck eines mit Kot beschmierten Mannes in der Düsternis von *DER KANAL* oder das vom Terror gezeichnete Gesicht Fljoras. Da ist Iwans direkter Blick in die Kamera seiner Mörder (Abb. S. 112). Und da sind die blutunterlaufenen Augen des ehemaligen KZ-Insassen Tadeusz aus *LANDSCHAFT NACH DER SCHLACHT*, die alle Arten von Entwürdigung gesehen haben und nun den Zuschauer fixieren (Abb. S. 116 unten). Anfang und Ende der Humanität bezeichnet immer der unverstellte Blick ins menschliche Gesicht. □

Anmerkungen

- 1 Die Ufa-Produktion mit der NS-typischen Todesmystik hatte am 2. Februar 1933 im Beisein von Adolf Hitler Berlin-Premiere, drei Tage nach der sogenannten »Machtergreifung«. Vgl. Kreimeier, *Die Ufa-Story*, S. 241.
- 2 Das berichtet Kameramann Jost Vacano im Interview: »Es war das bis dahin größte deutsche Projekt.« Zit. nach: Peter Hartig, »Und Action ...«. Interview mit Jost Vacano. In: *cinarte*, 014, Januar-März 2010, S. 14–31, hier S. 24.
- 3 Detlef Hoffmann, »Bundesrepublik Deutschland. Vom Kriegserlebnis zur Mythos«. In: Flacke, S. 151–172, hier S. 155f.

- 4 Vgl. die Kurzdokumentation *FROM NOVEL TO TELEVISION* im Bonusmaterial der von Paramount veröffentlichten amerikanischen DVD-Edition.
- 5 Ebenso auf der 2007 von Polyband veröffentlichten deutschen DVD-Fassung, was unter anderem auch an dem überzogenen Spiel von Hitler-Darsteller Günter Meisner liegen mag.
- 6 Edgar Reitz im Gespräch mit Bernd Eichinger. Aus dem Begleitmaterial zur Videoeedition von *HEIMAT. EINE DEUTSCHE CHRONIK*. BRD 1984.
- 7 Edgar Reitz, in: *medium*, 5/1979, S. 21f.
- 8 Reinhold Rau, *Edgar Reitz. Film als Heimat*. München 1993, S. 202.
- 9 Edgar Reitz hatte bereits zuvor neue filmische Formen erprobt, um sich der NS-Zeit und ihren Folgen zu nähern. *DIE REISE NACH WIEN* (1973) inszenierte er als Komödie, *STUNDE NULL* (1977) in Realismus-Manier mit vielen Laiendarstellern.
- 10 Zit. nach Rau, S. 185.
- 11 Marli Feldvoß, »Es wird nie mehr so sein wie zuvor. Da ist Heimat. – Überlegungen zu den Serienwerken *HEIMAT* und *DIE ZWEITE HEIMAT* von Edgar Reitz«. Unter: www.dhm.de/magazine/lebenslaue/heimat.html.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Marli Feldvoß, »Die ganze Heimat. Überlegungen zur *HEIMAT*-Trilogie von Edgar Reitz«. In: *Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2004*. Hrsg. von der Zeitschrift *film-dienst* und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Marburg 2005, S. 43–48, hier S. 45.
- 15 Für 2012 plant Edgar Reitz ein weiteres Folgeprojekt: *Die andere Heimat*. Der Film soll diesmal im 19. Jahrhundert spielen. Vgl. www.heimat123.de.
- 16 Vgl. Hans-Jürgen Müller, *SHOAH – Ein Film. Erinnerungsarbeit in der Erwachsenenbildung mit dem Mittel der Kunst*. Oldenburg 1991.
- 17 Vgl. ebd., S. 35.
- 18 In einigen wenigen Szenen sind originale Schriftstücke eingeblendet. An anderen Stellen hängen Fotos oder Karten bei den Protagonisten an der Wand.
- 19 Lanzmann beschreibt seine aufwändige Suche nach noch lebenden NS-Tätern, seine Tarnung mit fremder Identität und falschem Pass und die Dreharbeiten mit einer in der Handtasche von Lanzmanns Assistentin versteckten Hochfrequenzvideokamera in seiner Autobiografie. Zweimal wurden die heimlichen Dreharbeiten entlarvt – eine Kamera ging in der Tasche in Flammen auf, eine zweite musste das Team nach einer Verfolgung zurücklassen. Vgl. Claude Lanzmann, *Der patagonische Hase*. Reinbek/Hamburg 2010, S. 563–597.
- 20 Shoshana Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns SHOAH«. In: Baer, S. 173–193, hier S. 179. In ihrer Unschärfe erinnern die Bilder auch an Gerhard Richters verwischt gemaltes Ganzkörperporträt *Onkel Rudi* (1965), das einen lächelnden Mann im Wehrmachtsmantel zeigt, dessen Geschichte so verschwommen bleibt wie unsere Wahrnehmung von ihm.
- 21 Siehe hierzu: Israel Gutman/Bella Guterman (Hg.), *Das Auschwitz-Album. Die Geschichte eines Transportes*. Göttingen 2005; Serge Klarsfeld (Hg.), *The Auschwitz Album. Lilly Jacob's Album*. New York 1980.
- 22 Claude Lanzmann, »Der Ort und das Wort. Über SHOAH«. In: Baer, S. 101–118, hier S. 105.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. Jochimsen, »Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis«, S. 227.
- 25 Dies gilt vor allem für das westliche Europa. In den Ländern der ehemaligen Sowjetunion und des Baltikums sind die Abbildungen von Viehwaggons und Bahngleisen mit den stalinistischen Verbrechen und den Deportationen in die Lager des GULag konnotiert.
- 26 Daniel Baranowski nimmt diese Szene als Ausgangspunkt einer ausführlichen Untersuchung des poetologischen Verfahrens von SHOAH und der Spuren des Holocaust in den Schriften von Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Jean-François Lyotard und anderen: *Simon Srebnik kehrt nach Chelmo zurück. Zur Lektüre der Shoah*. Würzburg 2009.
- 27 Vgl. Beate Kosmala, »Polen. Lange Schatten der Erinnerung: Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis«. In: Flacke, S. 509–540, hier S. 524.
- 28 Lanzmann, »Der Ort und das Wort«, S. 113.
- 29 Simone de Beauvoir, »Das Gedächtnis des Grauens«. Vorwort zur Buchfassung des Filmtextes. In: Claude Lanzmann, *SHOAH*. Grafenau 1999.

- 30 Lanzmann, »Der Ort und das Wort«, S. 111.
- 31 Dan Diner, »Zwischen Aporie und Apologie. Über die Grenzen der Historisierbarkeit des Nationalsozialismus«. In: Dan Diner (Hg.), *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*. Frankfurt/M. 1987, S. 62-73, hier S. 73, kursiv im Original.
- 32 Claude Lanzmann, »Hier ist kein Warum«. In: Michel Deguy (Hg.), *Au sujet de SHOAH: Le film de Claude Lanzmann*. Paris 1990, S. 279.
- 33 Primo Levi, *Ist das ein Mensch?* München 2006 [1958], S. 31.
- 34 Slavoj Žižek, »Du sollst dir Bilder machen! Der Holocaust zwischen Schweigen und Lachen«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.8.2000, S. 15.
- 35 Claude Lanzmann, »Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen SCHINDLERS LISTE«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.3.1994, S. 27.
- 36 Zit. nach Didi-Huberman, S.138. Claude Lanzmanns Polemik gegen das Dokument an sich spiegelt sich zugespitzt in seiner Äußerung, er würde einen geheimen NS-Archivfilm, der den Tod in der Gaskammer festhält, vernichten – so es ein solches Zeugnis der Tat gäbe und er es fände. Vgl. ebd., S. 141.
- 37 Thiele, S. 418.
- 38 Žižek, »Du sollst dir Bilder machen!«
- 39 Corell, S. 138.
- 40 15 Jahre lang dauerten die Ermittlungen zum Majdanek-Prozess, die Verhandlungen selbst erstreckten sich über sechs Jahre. DER PROZESS ist ein aus 230 Stunden Filmmaterial auf drei mal neunzig Minuten komprimierter Gesprächsfilm. Zu DER PROZESS Knut Hickethier in: Wende, S. 141-158. Zum Regisseur und seiner Arbeitsweise: Egon Netenjakob, *Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*. Weinheim/Berlin 1989.
- 41 Netenjakob, 1989, S. 155.
- 42 Ebd., S. 154.
- 43 Ebd., S. 137.
- 44 Marcel Ophüls, *Widerreden und andere Liebeserklärungen. Texte zu Kino und Politik*. Hrsg. von Ralph Eue und Constantin Wulff. 2. Aufl., Berlin 1998, S. 131.
- 45 Ebd., S. 138.
- 46 Das Counter Intelligence Corps (CIC) wurde während des Zweiten Weltkriegs als Nachrichtendienst der US-Armee zur Spionage-Abwehr gegründet. Nach Kriegsende wurde es unter anderem für die Suche nach Kriegsverbrechern und hochrangigen Vertretern des NS-Systems eingesetzt. Mit Beginn des Kalten Krieges rückte die Rekrutierung von ehemals gegnerischen Spezialisten, vor allem Militärwissenschaftlern, in den Vordergrund. Vgl. James Milano/Patrick Brogan, *Soldiers, Spies, and the Rat Line: America's Undeclared War Against the Soviets*. Virginia 2000.
- 47 Zu Klaus Barbie vgl. ebd., S. 201-210.
- 48 Vgl. Georg Bönisch/Klaus Wiegrefe, »Kern-deutsche Gesinnung«. In: *Der Spiegel*, 3/2011, S. 32f.
- 49 2008 dramatisiert der deutsch-französische Fernsehthriller DIE HETZJAGD (LA TRAQUE; R: Laurent Jaoui) die Suche nach dem ehemaligen NS-Verbrecher – mit Franka Potente als Beate Klarsfeld und Hanns Zischler in der Rolle des Klaus Barbie.
- 50 Dietrich Kuhlbrodt, »HOTEL TERMINUS. Vergangenheitsbewältigung mit Zukunft«. In: *epd Film* 4/1989. Auch unter: www.filmzentrale.com/rezis/hotelterminusdk.htm.
- 51 Bert Rebhandl/Simon Rothöhler, »Revolutionkino. Gespräch mit Thomas Harlan«. In: *Cargo Film/Medien/Kultur*, 1/2009, Wittlingen 2009, S.26-35, hier S. 28.
- 52 Zit. nach: Stefan Reinecke, »Nachholende Bewältigungen oder: It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger«. In: *Deutsches Filminstitut DIF*, S. 77.
- 53 Vgl. Simon Rothöhlers späterer Aufsatz zum Film, der auch das Verhältnis der Dokumentation zur Fiktion beschreibt: »Ein Double Feature der besonderen Art: der B-Film frisst den eigentlichen. [...] Nur in einer polemisch verkürzten Lektüre lassen sich die Abgründe, die sich in WUNDKANAL auftun, auf Egomanie und privatistische Obsessionen reduzieren.« Simon Rothöhler, »Opa war ein Nazi«. In: *Cargo Film/Medien/Kultur*. Unter: www.cargo-film.de/artikel/opa-war-ein-nazi/.
- 54 Zit. nach Harlans Aussage in THOMAS HARLAN – WANDERSPLITTER, Bonusmaterial der DVD.
- 55 Ebd.

- 56 Thomas Elsaesser weist darauf hin, dass sich die RAF einen Namen gab, der auf die »doppelte Nemesis des Dritten Reichs« anspielt: Rote Armee und Royal Air Force. *Terror und Trauma*, S. 107.
- 57 Vgl. Rudolf Augstein (Hg.), »Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung. München 1987; Jürgen Peter, *Der Historikerstreit und die Suche nach einer nationalen Identität der achtziger Jahre*. Frankfurt/M./New York 1995; Fischer/Lorenz, S. 238ff.
- 58 Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums*. Berlin 1986, S. 9.
- 59 Zit. nach Segev, S. 212.
- 60 Wenn auch eine Hollywood-Produktion, so gilt Otto Premingers EXODUS als prominentestes Beispiel des heroisch-nationalistischen Genres des israelischen Kinos. Vgl. Yosefa Loshitzky, »National Rebirth as a Movie: Otto Preminger's EXODUS«. In: *National Identities*, Vol. 4, Issue 2, London 2002, S. 119-131.
- 61 Segev, S. 638.
- 62 Martin Schellenberg, »Die Darstellung der Überlebenden im Wandel. Generationsabhängige Bezugnahme auf die Shoah im israelischen Film«. In: Bruns/Dardan/Dietrich, S. 98-108, hier S. 105.
- 63 Zu den Filmen der zweiten Generation siehe auch: Yosefa Loshitzky, *Identity politics on the Israeli Screen*. Austin/Texas 2001, S. 15-71.
- 64 Omer Bartov, *The »Jew« in Cinema. From THE GOLEM to DON'T TOUCH MY HOLOCAUST*. Bloomington 2005, S. 282. Zu DON'T TOUCH MY HOLOCAUST: ebd., S. 282-309.
- 65 Ebd., S. 307.
- 66 Schellenberg, S. 106.
- 67 Siehe hierzu: Jutta Pirschtat (Hg.), *Die Wirklichkeit der Bilder. Der Filmemacher Hartmut Bitomsky*. Essen 1992.
- 68 Die Szene zeigt die ersten Spatenstiche zum Bau der Reichsautobahn von Frankfurt nach Darmstadt am 23. September 1933. Bei dem Mann hinter Hitler handelt es sich um Gauleiter Jakob Sprenger.
- 69 Peter Reichel beschreibt die Ästhetisierung von Politik und Gesellschaft in den »Lehrfilmen« als Machtinstrument: »Auch der Kultur-film stand unter dem Einfluß einer teilweise extremen politischen Funktionsbestimmung, in die kriegspolitische und rassenideologische Interessen auf vielfältige Weise eingingen: als Naturschwärmerei und Heimatverherrlichung, als Schönheits- und Sauberkeitswahn, als Sport- und Kampfglorifizierung, als Arbeits- und Leistungskult, als Zahlen-, Geschwindigkeits- und Maschinen-Mythos, aber auch als Freizeitfetischismus. Hier wurden Werte visualisiert und Wahrnehmungen geformt, die für die Stabilität des Regimes so vorteilhaft waren wie für die Anpassung an die Belastungen und Entbehrungen während des Krieges sowie den raschen Wiederaufbau danach.« Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, S. 205.
- 70 Zit. nach Pirschtat, S. 6.
- 71 Vgl. Karen Rosenberg, »Mit Avantgarde-Verfahren gegen die Avantgarde der Nazizeit«. In: Pirschtat, S. 20f.
- 72 Harun Farocki, *Nachdruck*. (Hrsg. von Susanne Gaensheimer/Nicolaus Schafhausen). New York/Berlin 2001, S. 27.
- 73 Harun Farockis Sprecherkommentar korrespondiert mit seinem Text »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen«, der in der Publikation *Nachdruck* wiederabgedruckt ist: ebd., S. 187-213, hier S. 193.
- 74 Ebd., S. 211.
- 75 Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld 2006, S. 223.
- 76 Im von Israel Gutman und Bella Guttermann 2005 herausgegebenen Band zum Auschwitz-Album ist die Abgebildete als Gisa Lajtos aus Budapest identifiziert.
- 77 Es handelt sich um eine der vier Fotografien, die Georges Didi-Huberman in *Bilder trotz allem* eingehend betrachtet. Harun Farocki hat für BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES einen näheren Ausschnitt der Aufnahme gewählt.
- 78 Raul Hilberg schreibt dazu: »Nach der Übersetzung aus dem Slowakischen in andere Sprachen wurde das Material nach Ungarn, Palästina und in die Schweiz verschickt. Weder die heimliche Verbreitung der Informationen noch ihre spätere Weiterleitung auf dem Amtswege erfolgte mit besonderer Eile.« Hilberg, S. 1204. Direkt nach dem Vrba-Wetzler-

- Bericht geht Hilberg auf die Auschwitz-Luftaufnahmen vom 4. April 1944 ein: »Niemand unterzog damals diese Bilder einer genauen Analyse, sonst hätte er entdecken müssen, was an den Bildrändern erkennbar war: die Gaskammern.« Ebd., S. 1205.
- 79 Farocki, S. 207f.
- 80 Zu dieser Szene vgl. Jean-Luc Godard/Youssef Ishaghpour, *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich/Berlin 2008, S. 56.
- 81 Ebd. S. 63.
- 82 Vgl. Thomas Elsaesser, »Tarnformen der Trauer: Herbert Achternbuschs DAS LETZTE LOCH«. In: Ders., *Terror und Trauma*, S. 151-189.
- 83 Vgl. Insdorf, S. 195.
- 84 Und so ist der Titel des Films vielleicht auch als Hommage an die Verfremdungseffekte des Epischen Theaters von Bertolt Brecht und sein 1941 uraufgeführtes Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* zu verstehen.
- 85 Die Informationen zum Produktionshintergrund stammen aus einem Publikumsgespräch mit Produzent Joachim von Vietinghoff im Anschluss an die Vorführung des Films am 18.11.2009 im Kino Hackesche Höfe, Berlin.
- 86 Améry, S. 145.
- 87 Zu Braschs Biografie siehe Martina Hanf/Kristin Schulz (Hg.), *Das blanke Wesen. Arbeitsbuch Thomas Brasch*. Berlin 2004 sowie den Dokumentarfilm BRASCH – DAS WÜNSCHEN UND DAS FÜRCHTEN (2011; R: Christoph Rüter).
- 88 Claus Löser, »Triptychon des Scheiterns. Die Spielfilme des Thomas Brasch«. In: DEFA-Stiftung (Hg.), *apropos: Film 2005*, S. 60-75, hier S. 73.
- 89 Vgl. ebd.
- 90 Karsten Witte, *DER PASSAGIER - Das Passage-re. Gedanken über Filmarbeit*. Frankfurt/M. 1988, S. 68.
- 91 István Szabós VATER (APA; 1966) behandelt die Geschichtsmythen der ungarischen Nachkriegsgesellschaft. In FEUERWEHRGASSE 25 (TÜZOLTÓ UTCA 25; 1973) erinnern sich die Bewohner eines Hauses an Faschismus, Deportation und Stalinismus. SUNSHINE – EIN HAUCH VON SONNENSCHNEIEN (A NAPFÉNY IZE; 1999) porträtiert eine jüdisch-ungarische Familie über drei Generationen.
- 92 Vgl. Felix Aeppli, »DIE LETZTE CHANCE«. In: Rainer Rother (Hg.), *Mythen der Nationen: Völker im Film*. München/Berlin 1998, S. 308-311.
- 93 Vgl. Friedländer, *Die Jahre der Vernichtung*, S. 116f.
- 94 Vgl. Ivana Košuličová im Interview mit Juraj Herz. In: *Kinoeye*, Vol. 2, Issue 1, 7.1.2002. Unter: www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php.
- 95 Der Film basiert auf dem Roman *Stätten des Schweigens* des belorussischen Autors Ales Adamovich, welcher die SS-Sonderkommando-Massaker an der russischen Zivilbevölkerung beschreibt. Zu KOMM UND SIEH vgl. Detlef Kannapin, »Geh hin und sieh Dir das an. Sowjetische Spielfilme im Kontext von Revolution und Krieg – Drei Beispiele«. In: Michael Strübel (Hg.), *Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse*. Opladen 2002, S. 75-92 und Mikko Linnemanns Aufsatz: »Stätten des Schweigens. Komm und siehe«. Unter: http://gegenfeuer-produktionen.de/download/staetten_des_schweigens.pdf.
- 96 Vgl. Schlegel, S. 168.

1990er Jahre

Historismus versus Subversion – Der Weg in die neunziger Jahre

Zwei gänzlich gegensätzliche Regisseure stehen am Übergang von den 80er zu den 90er Jahren. Beide bearbeiten deutsche Geschichte. Der eine betreibt ein Guerilla-Kino im Trash-Format, durch das die Geister der Vergangenheit toben, der andere produziert millionenschwer finanzierte Melodramen aus der Zeit des Nationalsozialismus. Mit Joseph Vilsmaier und dem 2010 verstorbenen Christoph Schlingensiefel stehen sich die filmischen Konzepte des Historismus und der Subversion gegenüber. Der gelernte Kameramann Joseph Vilsmaier debütierte 1988 als Regisseur. Mit HERBSTMILCH verfilmte er die Autobiografie der Bäuerin Anna Wimschneider nach einer Drehbuchvorlage des HEIMAT-Koautors Peter Steinbach. Als »moderner Heimatfilm« blendet HERBSTMILCH die harte, arbeitsreiche Realität des Landlebens während des Nationalsozialismus nicht aus und zeigt die Ausbeutung der Protagonistin erst durch die eigene Familie, dann durch die ihres Mannes. Gleichzeitig verleihen die Landschaftspanoramen dem Film eine starke nostalgische Note, und die Bildgestaltung schwelgt im Reiz des Ausstattungskinos – ob sie das raue Hofleben oder schwungvolle NS-Aufmärsche in den Blick nimmt. Schon sein Debüt inszenierte Vilsmaier als vorbehaltloses Einfühlen ins Zeitkolorit, mit detailreich ausgeschmückten Genreszenen persönlicher Schicksale vor dem Hintergrund der Historie. In der Folgezeit konzentrierte sich der Regisseur, der oft sein eigener Kameramann ist, auf Geschich-

ten der dreißiger und vierziger Jahre. Seinen Reinszenierungen des »Dritten Reichs« wird von der Kritik bis heute häufig plumpe Trivialisierung, apolitische Melodramatisierung und ein Ausstellen filmischer Schauwerte vorgeworfen, die das verstörende Potential der Erzählungen durch Oberflächenreize zunichte machen. Die Naivität der Figuren ist immer auch die der Darstellung, die nahegelegte Rezeptionshaltung die der Affirmation.

1990 erzählte Joseph Vilsmaier mit RAMA DAMA¹ die Liebesgeschichte einer auf sich selbst gestellten Mutter im zerbombten Nachkriegsmünchen. 1992 folgte STALINGRAD. Der Film dramatisiert das Schicksal einer kleinen Gruppe von Soldaten in der berühmtesten Schlacht des Zweiten Weltkriegs. Die Produktionsabteilung des damals mit 20 Millionen DM ungewöhnlich hoch budgetierten Werks sprach in ihrem Presseheft von der »bisher größte[n] Panzerschlacht der deutschen Filmgeschichte« (Fettdruck im Original), es kam sowohl »die größte existierende Schneemaschine« zum Einsatz, als auch »ca. 100 Stuntleute, 12.000 Statisten, 9.000 Original-Uniformen, 3 Tonnen Sprengstoff, 100.000 Schuß Munition, 13 tschechische Panzer«.² Analog zum Hervorheben der eigenen Superlative und des schlachttechnischen Niveaus bedient sich STALINGRAD einer Erzählperspektive, die Wolf Donner schon für vorangegangene Landserfilme als typisch beschrieben hat: »Im Mittelpunkt steht immer das Leiden des deutschen Menschen, der wider besseres Wissen für Volk und Vaterland seine Pflicht erfüllt.«³ Wie bereits im Militärkino

Sonja M. Schultz

Der Nationalsozialismus im Film

**Von TRIUMPH DES WILLENS
bis INGLOURIOUS BASTERDS**

Über die Autorin:

Sonja M. Schultz ist freie Filmjournalistin, Filmwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin.

Neben den Darstellungen von Nationalsozialismus und Holocaust in der Filmgeschichte gelten ihre Hauptinteressen dem Dokumentarfilm, den verschiedenen Ausprägungen von Filmpolitik/propaganda und dem Independent-Kino.

Sie promovierte an der Humboldt-Universität zu Berlin mit vorliegender Arbeit.

BERTZ + FISCHER