

Instabile Schauplätze

Der postkinematografische Täterauftritt der 1980er Jahre¹

Niklas Kammermeier

Als im Jahre 1985 Gerüchte aufkamen, dass der flüchtige NS-Verbrecher Josef Mengele bei einem Badeunfall in Brasilien ums Leben gekommen sei, kam die Jagd nach dem Täter zu einem jähen Ende. Mengele, so das Gerücht, liege nun auf einem Friedhof in Sao Paulo begraben.² Um zu ermitteln, ob es sich bei den dort auffindbaren Knochen tatsächlich um Mengeles Überreste handelte, entwickelte der Anthropologe Richard Helmer ein komplexes Bildgebungsverfahren, das er bereits 1984 als *Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung*³ in einem Aufsatz vorgestellt hatte. Dafür erzeugte Helmer zwei Video-Bilder. Eine Video-Kamera richtete er auf den exhumierten Schädel Mengeles, den er, ähnlich wie schon bei den phrenologischen Verfahren⁴ des 18. und 19. Jahrhunderts, vermaß und mit Messpunkten markierte. Eine andere Kamera richtete er auf ebenfalls mit Messpunkten versehene Porträt-Fotografien des (noch lebenden) Mengele. Mit Hilfe eines Video-Mixers übertrug er beide Video-Bilder

- 1 Der vorliegende Aufsatz basiert mit kleineren Änderungen und Umstellungen auf Kapitel 5 der Dissertation: Niklas Kammermeier (2024): *Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema*. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsbibliothek, 09.07.2024. DOI: <https://doi.org/10.13154/294-12425>.
- 2 Vgl. Thomas Keenan/Eyal Weizman (2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press, S. 14f.
- 3 Richard P. Helmer (1984): *Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung*, Heidelberg: Kriminalistik Verlag.
- 4 Die grundlegende Annahme der Phrenologie war, dass bestimmte Gehirnfunktionen in festgelegten Bereichen des Gehirns lokalisiert sind und dass sich der Schädel entsprechend der Form des Gehirns anpasst. Daher glaubte man, dass man die Eigenschaften und Fähigkeiten eines Menschen durch das Abtasten und Analysieren der Schädelform bestimmen könne. Vgl. Jonathan Finn (2009): *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 11.

auf einen Röhrenbildschirm. So entstanden videografische Komposit-Bilder; Schädel und Portrait werden doppelbelichtet.

Abb. 3: Superimposition zweier Videobilder.



Quelle: Keenan, Thomas/ Weizman, Eyal
(2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press,
S. 51.

Die perfekte Übereinstimmung der Messpunkte von Schädel und der fotografierten Gesichter bewies nicht nur die geteilte Identität des fotografierten Subjekts und der sterblichen Überreste, sondern erschuf auch Bilder, die so faszinierend waren, dass sie schnell die Grenzen der forensischen Institutionen verließen und in entbürokratisierter Form in der Presse zirkulierten: Fotografische *Screen Captures* des Röhren-Bildschirms zeigten das Gesicht des Mannes, durch dessen merkwürdig transparente Haut hindurch ein Totenkopf sichtbar wurde. Gesicht und Schädel sind mit schwer lesbaren Markierungen versehen. Bildstörungen der Video-Übertragung und Reflexionen, die

wohl von der spiegelnden Oberfläche des Bildschirms stammen, durchziehen die Bilder (vgl. Abb. 3).

Das Bildgebungsverfahren erzeugte also nicht nur dokumentarische Evidenz, sondern zugleich eine Figur, in der sich juristische und polizeiliche Autorität sowie technische Verfahren der Bilderfassung und Bildübertragung zu einer sinnlichen Evidenz verdichteten. Die durch die Superimposition erzeugte Figur spiegelte dabei in beinahe allegorischer Art und Weise die Reputation des Lagerarztes. Gleichzeitig erschien sie als ein taxonomisch erfasster, fragmentierter, übertragener und auf einem Display aufgerufener »zerstörter Zeichenkörper«⁵. Gefangennahme und Urteil, denen Mengele durch sein Untertauchen entgangen war – erst in Brasilien und dann wortwörtlich im Wasser – wurden also als ikonografische Bildeffekte *post mortem* nachgeholt. Sogar die Bestrafung zeigt sich im Bild: als ikonoklastische Intervention, als Verweigerung der sozialen Valorisierung, die Mengeles bürgerliches Portrait ursprünglich einmal vermitteln sollte.⁶

Die entsprechenden Effekte beschreiben Thomas Keenan und Eyal Weizman als *forensische Ästhetik*, da sich in ihnen ästhetische, epistemische und juristische Funktionen überlagern: Die Bilder adressieren eine *ästhetische Urteilskraft*, welche Evidenz (der Identität) und Urteil (über die juristische und moralische Schuld Mengeles) als sinnliche Figur zur Anschauung bringt.⁷ Die Produktion solcher Bilder, so Keenan und Weizman, sei dabei als juristische Praxis deswegen relevant, weil sie die Hervorbringung eines *Forums* ermögliche. Das Bildverfahren und die anschließenden Rezeptionsakte erzeugen einen Schau-

5 Juliane Vogel (2018): *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink, S. 28.

6 Susanne Regener beschreibt in ihrem Buch »Fotografische Erfassung« die medienhistorische Entwicklung der Bilder von »Kriminellen« als Abgrenzungsbewegung von der bürgerlichen Portrait-Fotografie. Vgl. Susanne Regener (1999): *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen.*, München: Wilhelm Fink.

7 T. Keenan/E. Weizman: *Mengele's Skull*, S. 24f.

platz, an dem durch performative Vorführungen »Dinge«⁸ verhandelt, Wissen produziert und Urteile gefällt werden können.⁹

Die Bilder Mengeles präsentieren sich als Ergebnisse eines Verfahrens, das sich nicht innerhalb stabiler Mediengrenzen verorten lässt, sondern diese beständig überschreitet. Sie sind *sowohl* Fotografien *als auch* Videobilder, sowohl operative Bilder einer Kriminalanthropologie als auch entbürokratisierte, ästhetische Artefakte. Dabei besteht ihre *Aura* in der sinnlich vermittelten Tatsache, dass die Bilder als Transportgut¹⁰ einen Weg zurückgelegt haben. Die Darstellungen Mengeles präsentieren sich also als Produkte prozessualer Bildverfahren und -verteilungen, die im Sinne Bellours »between-the-images«¹¹ operieren. Dabei überschneiden sich der Status der Bilder mit dem Status des Täters. Beide sind/waren flüchtig.

Täterauftritte

Im Folgenden sollen postkinematografische Inszenierungen von NS-Tätern besprochen werden, die sich nicht nur (wie die Bilder Mengeles) in der Mitte der 1980er Jahre verorten lassen, und damit vor dem Hintergrund einer spezifischen medienhistorischen und erinnerungskulturellen Situation. Sie lassen sich auch alle als Auftritte beschreiben. In ihrer konkreten Gestaltung reflektieren sie die jeweiligen medientechnischen Auftrittsprotokolle der Bildfassung, -übertragung und -verteilung. Diese Protokolle transformieren das Erscheinen von Tätern in eine »geformte[n] Ankunft«¹², sie »formalisieren [...] die Herstellung von Anwesenheit unter konventionell geregelten Bedingungen«.¹³ Wie es Juliane Vogel für den Bühnenauftritt (und vor allem

8 Auch Cornelia Vismann beschreibt die Theatralität der Rechtsprechung als performative »Konversion« eines »Dings« in eine »Sache«: »Vor Gericht wird das Ding verhandelt und zur Darstellung gebracht.« Cornelia Vismann (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 20. Zum Begriff des Dings siehe: Latour, Bruno (2005): Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht, Berlin: Merve.

9 Vgl. T. Keenan/E. Weizman: Mengele's Skull, S. 29.

10 Simon Rothöhler (2018): Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.

11 Vgl. Raymond Bellour (2011): Between-the-Images, Zürich: JRP Editions SA.

12 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

13 Ebd.

für die Gattung der Tragödie) gezeigt hat, produzieren die im Folgenden beschriebenen Auftritte dabei »Erscheinungskrisen«¹⁴, an denen sich »gesellschaftliche Störungen ablesen«¹⁵ lassen. »[S]ie zeigen Statusprobleme an, sie deuten auf Wahrnehmungs- und Anerkennungskrisen hin und zeigen vielfältige Spielarten verfehlter oder unzureichender Präsenz.«¹⁶

Insbesondere intervenieren die installierten Auftrittssprotokolle gegen die Idee einer Authentizität des Täters. Sie machen »den Tätern die Hoheit über ihr eigenes Bild, die selbstgewählte Unsichtbarkeit streitig«¹⁷.

Shoah (1985)

Abb. 4: Suchomel tritt auf.



Quelle: Still aus Shoah, <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

14 Ebd., S. 26.

15 Ebd., S. 20.

16 Ebd.

17 S. Rothöhler: Das verteilte Bild, S. 168.

In dem Dokumentarfilm *Shoah* aus dem Jahre 1985 wird Franz Suchomel, derehemalige Unterscharführer im Vernichtungslager Treblinka als einer von insgesamt drei NS-Tätern¹⁸ von Regisseur Claude Lanzmann interviewt. Besonders oft besprochen (und heute in mehreren Versionen auf YouTube verfügbar¹⁹) ist der Moment, in dem sich Suchomel in einer Auftrittssituation befindet. Er singt das Treblinka Lied, ein Marsch-Lied, das Jüd*innen während ihrer Zwangsarbeit im Vernichtungslager auswendig lernen mussten. Ähnlich wie die Bilder Mengeles entsteht das Bild Suchomels zunächst durch ein Screen Capture-Verfahren. Sein Bild erscheint auf einem abgefilmten Röhren-Bildschirm. Auch den Effekt des Unheimlichen teilt Suchomels Bild mit den Bildern Mengeles: Das Bild ist farblos und unscharf. Wabernde Video-Linien durchziehen und deformieren sein Gesicht (Abb. 4).²⁰

Die visuelle Ähnlichkeit zu den Bildern Mengeles lässt sich darauf zurückführen, dass das Erscheinen dieser Täterfigur ebenfalls auf ein komplexes videografisches Verfahren des Bildtransports zurückgeht. Denn um Suchomel überhaupt in ein Bild überführen zu können, drehte Lanzmann ohne das Wissen des Täters mit einer versteckten Kamera, der sogenannten »Paluche«.²¹ Das von der Kamera erfasste Täterbild wurde während des laufenden Interviews *live* auf Monitore in einem Fahrzeug übertragen, das vor der Wohnung Suchomels parkte. Die Monitore wurden wiederum von einer Filmkamera abgefilmt. Simon Rothöhler bezeichnet diese Aufnahmetechnik als ein »video-spezifisches Closed Circuit-System«²², bei dem »Sehen und Senden gewissermaßen streamförmig«²³ zusammenfallen, wodurch das im Filmbild erscheinende Videobild mit der Übertragungstechnik des Fernsehens kurzgeschlossen wird. Auch hier präsentiert sich das Täterbild also als intermediales Trans-

18 Ebenfalls in Erscheinung treten die NS-Täter Franz Schalling und Walter Stier. Vgl. Sue Vice (2013): »Claude Lanzmann's Einsatztruppen Interviews«, in: Jenni Adams/Sue Vice (Hg.), *Representing perpetrators in Holocaust literature and film*; Portland, OR: Valentine Mitchell.

19 Vgl. 07NewYorker (2010): »Treblinka sung by Franz Suchomel.MOV«, in: youtube.com (08.06.2010). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

20 S. Vice: *Claude Lanzmann's Einsatztruppen Interviews*, S. 48.

21 Vgl. Claude Lanzmann (2010): *Der patagonische Hase: Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 573; zit. nach: S. Rothöhler: *Das verteilte Bild*, S. 179f.

22 S. Rothöhler: *Das verteilte Bild*, S. 182.

23 Ebd., S. 181.

portgut, dessen Mobilität sich als eindrücklicher, ästhetischer Effekt in das Bild einschreibt.

Die Bilder Mengeles und Suchomels entstehen vor dem Hintergrund einer spezifischen erinnerungskulturellen Situation der 1980er Jahre. Vor allem für die BRD lässt sich dabei der Status der Täterfigur ähnlich wie der Status des Filmbildes beschreiben: Sichtbarkeit geht immer mit den problematischen, teils paradoxen Bedingungen des Sichtbar-Werdens einher.

Deutsche Täterbilder der 1980er Jahre

In ihrem Buch *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung* diagnostizieren Ulrike Jureit und Christian Schneider für die BRD seit Mitte der 1980er Jahre eine Verdrängung von Täterfiguren aus einer zunehmend normierten Gedenkkultur.

Die Täter. Das sind diejenigen, die nicht dazugehören. Das sind diejenigen, die sich aufgrund ihrer Taten disqualifiziert haben. Sie stehen außerhalb der Erinnerungsgemeinschaft, sie sind moralisch, wenn nicht sogar strafrechtlich belastet, durch ihre Gewalttaten geprägt. Sie sind die Schuldigen, mit denen man nichts gemeinsam hat.²⁴

Obwohl diese Diagnose zumindest für die Zeit ab Ende der 1980er Jahre nicht mehr durchgehend haltbar ist,²⁵ lässt sich tatsächlich in den Erinnerungs-Dis-

24 Ulrike Jureit/Christian Schneider (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Klett-Cotta 2010, S. 29f.

25 Seit dem Ende der 1980er Jahre entwickelte sich nach dem Historiker Gerhard Paul etwa ein »sozialgeschichtlicher Realismus«, der sich mit der quellenunterstützten Untersuchung von Täterfiguren und -perspektiven auseinandersetzt. Vgl. Gerhard Paul (2002): *Die Täter der Shoah: fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen: Wallstein Verlag, S. 36. Paradigmatisch hierfür steht der 1988 erschienene Sammelband *Schöne Zeiten. Judenmord aus Sicht der Täter und Gaffer*, der den von Jureit und Schneider vermissten »ambivalenten Erinnerungsinhalt« bereits im Titel trägt. Vgl. Ernst Klee/Willi Dreßen/Volker Rieß (1988): »Schöne Zeiten – Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer«, Frankfurt am Main: S. Fischer. Christopher Browning wiederum prägte mit seinem 1992 erschienenen Buch *Ordinary Men* die öffentliche Diskussion um die Schuld von »ganz normalen Deutschen« (»ordinary men«). Vgl. Christopher R. Browning (1992): *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins. Zudem konfrontierte die weit rezi-

kursen und in den medialen Repräsentationen dieses Jahrzehnts eine auffallende Abwesenheit von Täterfiguren beobachten. So schreibt der Historiker Wulf Kansteiner:

According to its television image in the Federal Republic, the Holocaust was a crime without perpetrators and bystanders, at least until the early 1990s. German television had made considerable effort to give faces and voices to the survivors, but it never sought to identify the people who committed the crimes or those who watched the catastrophe unfold and remained passive.²⁶

Das weitgehende Fehlen von Täterbildern in den 1980er Jahren lässt sich jedoch nicht allein auf gesellschaftliche Vermeidungs- und Verdrängungsstrategien zurückführen. Vielmehr müssen die Gründe zusätzlich in einem paradoxen Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Täter gesehen werden. So war etwa Claude Lanzmanns Problem bei seinen Versuchen, für den Film *Shoah* Täter vor die Kamera zu bekommen, wie Rothöhler schreibt, »zunächst schlicht drehpragmatischer, lebensweltlicher Natur: die enorme investigative und logistische Schwierigkeit, relevante Täter erst ausfindig zu machen und dann in adäquate Täterbilder zu überführen«²⁷.

Gleichzeitig lässt sich dieser strukturellen Unsichtbarkeit²⁸ eine gegenläufige Beobachtung entgegenstellen: NS-Täter waren in der Nachkriegs-BRD nicht nur *unsichtbar*, sondern auch *allgegenwärtig*. Weitgehend ungesühnte, oder frühzeitig entlassene NS-Täter nahmen im post-faschistischen West-Deutschland Spitzenpositionen in der Polizei, in der Politik, in den Gerich-

pierte erste »Wehrmachtsausstellung« (1995–1999) die Deutschen mit Verbrechen der vermeintlich »sauberen Wehrmacht«.

26 Wulf Kansteiner (2006): In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics After Auschwitz, Athens, Ohio: Ohio University Press, S. 122.

27 Simon Rothöhler (2017): »Streaming Outtakes. Medienphilologie des Täterbildes: Zur Webedition von Claude Lanzmanns »Shoah«-Material«, in: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.), Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas, Göttingen: Wallstein, S. 321–348, hier S. 332.

28 »Der fragliche Personenkreis konnte sich nicht nur angemessenen Gerichtsurteilen entziehen, sondern in fast allen Fällen auch der bilddokumentarischen Erfassung und Adressierung, die einen öffentlichen Blick, einen Diskursanlass konstituiert und das unbehelligte Weiterleben möglicherweise erschwert hätte[.]« S. Rothöhler: Das verteilte Bild, S. 166f.

ten oder in der Wirtschaft ein und konnten ungebrochen ideologischen und politischen Einfluss ausüben.

Täterfiguren zeichneten sich in dieser Zeit also nicht allein durch eine fehlende Sichtbarkeit, sondern vielmehr durch eine *problematische und ambivalente* Sichtbarkeit aus. Sie waren nicht einfach unsichtbar, sondern provozierten durch ihre Existenz in der Gesellschaft der BRD die Frage danach, wann, wo und unter welchen Bedingungen sie als Täter in Erscheinung treten. Dabei erscheint es nicht zufällig, dass die punktuellen Inszenierungen der Sichtbarkeit in einer Zeit auftreten, in der das Kino immer mehr zum *post cinema* wird. Aufgrund technischer Neuerungen²⁹ entwickelt es sich zu der von Raymond Bellour beschriebenen *unsauberen Form*³⁰; es verliert dadurch zunehmend seine stabilen Orte und seine dispositiven Charakteristika.³¹

Die Filme *Wundkanal* und *Notre Nazi*, beide aus dem Jahr 1984, sind komplexe wie komplizierte Beispiele des Versuchs, neue Bilder für die problematische Ortlosigkeit von Täterfiguren zu finden und experimentelle Schauplätze für die Aushandlung von Täter-Schuld hervorzubringen.

Wundkanal (1984)

Ein von Videolinien durchzogenes Bild, offenbar ein abgefilmter Bildschirm, zeigt einen alten Mann, der von dem Teleobjektiv einer versteckten Kamera erfasst wird. Offensichtlich wird aus dem Inneren eines parkenden Fahrzeugs gefilmt. Der beobachtete Mann ist der weitgehend unbehelligt in der BRD lebende NS-Kriegsverbrecher Alfred Filbert. Er wartet erst in einem Café, dann

29 Zu diesen Neuerungen der 1980er Jahre zählen die Weiterentwicklungen und neuen Verfügbarkeiten von Videotechnik, sowohl für den Privatgebrauch (VHS, VCR) als auch für die professionelle (Fernseh-)Produktion (Sony Beta-Max), außerdem die Einführung des nicht-linearen Schnittsystems ab 1984, die Einführung der Fernbedienung 1983, die Einführung des Macintosh Personal Computers 1984 sowie die zunehmende Privatisierung und Differenzierung des Fernsehens. Vgl. Kathy High/, Sherry Miller Hocking/Mona Jimenez (Hg.) (2014): *Emergence of Video Processing Tools – Television Be*, Bristol: Intellect; Michael Z. Newman (2014): *Video Revolutions: On the History of a Medium*, Columbia University Press; Amanda D. Lotz (2018): *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge: The MIT Press.

30 Vgl. R. Bellour: *Between-the-Images*, S. 5.

31 Vgl. Francesco Casetti (2015): *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press.

unterhält er sich mit einer weiteren Person. Die überwachende Kamera folgt dem Geschehen mit unruhigen Bewegungen.³²

»Ich bin der Sohn meiner Eltern. Das ist eine Katastrophe. Die hat mich bestimmt.«³³ So kommentierte der Theatermacher, Filmemacher, Autor und politische Aktivist Thomas Harlan in einem Interview ein biografisches Faktum, vor dessen Hintergrund sein künstlerisches Schaffen zeitlebens interpretiert wurde: Thomas Harlan wurde 1929 als Sohn des Regisseurs Veit Harlan geboren, dem erfolgreichen und hofierten Filmregisseur der NS-Zeit, der nicht nur linientreue und von NS-Ideologie durchtränkte Heimatfilme wie *Immensee* (1943), *Opfergang* (1944) oder *Kolberg* (1945) produzierte, sondern auch das anti-semitische »Mordinstrument«³⁴ *Jud Süß* (1943).

Wenn Harlan Mitte der 1980er Jahre mit *Wundkanal* das Medium des (Kino-)Films nutzt, um den NS-Täter Alfred Filbert³⁵ auftreten zu lassen, ist es angesichts seiner Selbstverortung nicht verwunderlich, dass er auch das Medium seines Vaters befragt, dekonstruiert und destabilisiert. Dies geschieht auf vielfache Weise. Zum einem wird gezielt die Grenze zwischen fiktionalem und dokumentarischem Film verunsichert. Stets wechseln die Inszenierungen zwischen der Diegese eines filmischen Plots und der dokumentarischen Beobachtung vorfilmischer Handlungen. Dokumentarisches und Fiktionales bzw. Fingiertes affizieren sich dabei gegenseitig und werden zunehmend ununterscheidbar. Außerdem nutzt Harlan Mittel des Theaters (Kostüm, Maske, Schauspiel, Kulissen, Proben, Wiederholungen), um den Täter Filbert *verdrop-*

32 *Wundkanal*. Hinrichtung für vier Stimmen (1984) (D, R: Thomas Harlan), TC: 00:00:11-00:02:06.

33 Thomas Harlan/Jean-Pierre Stephan (2011): Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, S. 20.

34 Ebd., S. 46.

35 Alfred Filbert war als Führer des Einsatzkommandos 9 ausführend und organisierend an der Ermordung von 11.449 (größtenteils jüdischen) Männern, Frauen und Kindern in Litauen, Weißrussland und Russland beteiligt. Nach Kriegsende war Filbert unter dem Pseudonym Dr. Selbert in Hannover und West-Berlin untergetaucht, wo er als Direktor einer Bankfiliale seine Nachkriegs-Karriere vorbereitete. Nachdem er 1959 enttarnt worden war, wurde er 1962 wegen Mordes in 6800 Fällen zu lebenslanger Haft verurteilt. Wie viele deutsche Kriegsverbrecher kam er allerdings nach verhältnismäßig kurzer Zeit wieder frei: Im Juni 1975 und damit zwölf Jahre nach seiner Inhaftierung entließ man ihn wegen gesundheitlicher Probleme. Vgl. Alex J. Kay (2016): *The Making of an SS Killer: The Life of Colonel Alfred Filbert*, New York: Cambridge University Press.

pelt, d. h. als »Zeichen von Zeichen«³⁶ vor das »distanzierte Bewusstsein«³⁷ eines Publikums zu stellen.

Aber auch Inszenierungen von Videobildern und videografischen Live-Übertragungen öffnen das Dispositiv des Films in *Wundkanal* durchgehend zugunsten intermedialer Konstellationen. Dadurch werden beständig die medialen Bedingungen der innerfilmisch hergestellten Sichtbarkeiten reflektiert und der Blick auf die Täter-Figur verkompliziert. Die filmischen Inszenierungen bringen in teils komplexen Experimentalaufbauten kinematografische Bilder zur Aufführung, die als mobile und mobilisierte Transportgüter in Erscheinung treten: Das Bild Filberts wird etwa beständig auf unterschiedliche ins Bild gesetzte Bildschirme verteilt. Auch der Kinofilm *Immensee* des Vaters Veit Harlan erklingt mehrfach auf der Tonebene und erscheint als Videosignal auf abgefilmten Bildschirmen.

Notre Nazi (1984)

Wundkanal kann auch deshalb als post-kinematografisch bezeichnet werden, weil der Film von einem anderen Film, nämlich von *Notre Nazi* (R: Robert Kramer, FR, 1984) beobachtet wird. *Notre Nazi*, ohne den *Wundkanal* nie öffentlich gezeigt wurde, bildet ein Art *Making Of*, in dem die medialen Bedingungen der Täterauftritte in *Wundkanal* offengelegt werden.

Die von dem Regisseur Robert Kramer geführte (Video-)Kamera zeigt in langen Brennweiten die einzelnen Gewerke bei ihrer Arbeit. Sie zeigt, wie Filbert geschminkt und verkabelt wird, belauscht Backstage-Gespräche der Crew-Mitglieder über ihr ambivalentes Verhältnis zu dem freundlichen alten Mann und zu seinen weitgehend uneingestanden Taten. Immer wieder richtet Kramer den Blick auch auf Thomas Harlan, der rauchend in improvisierten Regie-Räumen vor Skripten und Mischpulten sitzt. Über eine Funkstrecke kommuniziert der Regisseur mit dem verkabelten Filbert, flüstert dem Täter Spielanweisungen und Verbesserungswünsche direkt ins Ohr (»Nach links in die Kamera schauen, nach links. Nach rechts. Entschuldigung«³⁸). Die in *Wundkanal* enigmatisch erscheinenden Bildschirme und Monitore nehmen

36 Erika Fischer-Lichte (1983): *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, S. 19.

37 Ebd.

38 *Notre Nazi* (1984) (FR, R: Robert Kramer), TC: 00:24:00.

hier zunächst eine pragmatische Funktion ein: Mit Hilfe der Video-Monitore kann Harlan das Spiel Filberts sowie Kamera- und Lichteinstellungen überwachen. Die Technologien der Ton- und Bildübertragung sind offensichtlich allein wegen der großen Distanzen notwendig, die zwischen Filbert und den Gewerken in dem unübersichtlich großen Filmstudio entstehen.

Die letzte Szene in *Notre Nazi* weist auffallende Ähnlichkeiten zu dem Auftritt Suchomels in *Shoah* auf. Filbert singt die erste Strophe des Deutschlandlieds, während er als instabiles Videobild auf einem Monitor erscheint. Eine 35mm-Kamera ist vor diesem Bildschirm positioniert und filmt ab, was darauf zu sehen ist. Unvermittelt hört Filbert auf zu singen.³⁹ Schließlich wird das Bild auf dem Monitor zu einem Standbild. Die Video-Übertragung der Täterfigur scheint gestört. Mitten durch das von Video-Zeilen gerasterte Bild zieht sich ein *Glitch*, der Filberts Gesicht in zwei Hälften teilt.

Instabile Schauplätze

Die Uraufführungen der beiden Filme *Wundkanal* und *Notre Nazi*, 1984 auf den Filmfestspielen von Venedig und 1985 auf der Berlinale, gerieten zum Skandal: Die Besetzung des verurteilten NS-Verbrechers Alfred Filbert in der Hauptrolle führte zu heftigen Debatten über die moralischen Grenzen der Filmkunst. Das Publikum warf Harlan »pointless mystification« und »self-absorption« vor.⁴⁰ Das Bundesinnenministerium drohte, den Etat für die Berlinale zu kürzen. Die Produktionsfirma von *Wundkanal* versuchte, die Fördermittel auf dem Klageweg zurückzubekommen.⁴¹ Die weit über die Institutionen des Kinos hinausreichenden Konsequenzen, die die Auftritte der Filmbilder hervorbrachten, zeigen eindrücklich: Bilder, die unter der Logik des Auftritts operieren, haben das besondere Potenzial, Foren, das heißt: Schauplätze der gesellschaftspolitischen und juristischen Aushandlungen zu konturieren.

39 Ebd. TC: 01:48:33.

40 Vgl. Simon Rothöhler (2009): »Opa war ein Nazi«, in: cargo-film.de (17.02.2009). Online unter: <https://www.cargo-film.de/film/reihen/thomas-harlan/opa-war-ein-nazi/> (letzter Zugriff: 28.03.2025).

41 Vgl. Engelmann, Jonas (2010): »Sauvater du Land, du un du tier«, in: jungle.world (18.02.2010). Online unter: <https://jungle.world/artikel/2010/07/sauvater-du-land-du-un-du-tier> (letzter Zugriff: 28.03.2025).

Abb. 5: *Notre Nazi endet mit einem Auftritt Filberts auf dem Monitor.*



Quelle: Still aus *Notre Nazi*

Dabei sind solche Foren einerseits von einer Institutionalisierung spezifischer Auftritte und Auftrittstechnologien (etwa in einem Gericht) abhängig, welche die Habitualisierung und Tradierung bestimmter Auftrittsformen gewährleisten.⁴² Allerdings lassen sich Auftritt und Post-Cinema auch deswegen so produktiv zusammendenken, weil beide eben *nicht* an ein stabiles Dispositiv geknüpft sind, sondern sich an unterschiedlichen Orten formieren können. So schreibt Ulf Otto, das Theater sei »nur *eine* Institution, nur *eine* konkrete Praxisform [Herv. i.O.]«⁴³, um Auftritte hervorzubringen. Der »Orchestergraben«

42 »Durch die Wiederholung an festgelegten Orten, in bestimmten zeitlichen Abständen und nach klar nachvollziehbaren Mustern, die sich in der Wiederholung selbst ähnlich bleiben, wird der Auftritt im Rahmen von institutionalisierten Ausnahmen installiert und schafft habitualisierte und tradierbare Praktiken des Darstellens und Zuschauens.« Ebd., S. 31.

43 Ebd., S. 34.

oder die »Nachrichten« seien »eine andere Institution, der Teleprompter eine andere Technologie«⁴⁴.

Auf ähnliche Art und Weise bestehen nach Keenan und Weizman auch Foren zwar einerseits aus institutionalisierten und habitualisierten Praktiken und Technologien; jedoch beinhalten diese andererseits auch das Potenzial der Veränderung:

Forums are not fixed, even if they are sometimes consolidated within fixed institutional structures; they are dynamic and contingent, temporary, diffused, and networked by new technology and media. They emerge around evidence; they flex, transform, sometime combine with other forums, while at other times they contract or simply come apart, burst, unravel before us.⁴⁵

Gerade die Medienumbrüche der 1980er Jahre können daher als Möglichkeiten gelesen werden, neue Foren herzustellen, um auf die paradoxe Präsenz der gleichzeitig unsichtbaren und allgegenwärtigen NS-Täter zu antworten. Die neue Durchlässigkeit von Mediengrenzen ermöglicht es, die juristischen Foren des Gerichts, der Polizei und der Ermittlungsbehörden mit den Foren des Kinos, des Filmfestivals, des Theaters, des Fernsehens und des Videos zu verschränken.

Post-kinematografische Ästhetik

Das post-kinematografische Täterbild entfaltet seine gesellschaftspolitische Wirksamkeit auch ästhetisch. Die Bilder Mengeles, Suchomels und Filberts wollen sinnlich wahrgenommen werden. Ihre Evidenz erzeugen diese Bilder nicht über epistemologische Realwerte, sondern über die Schauwerte einer eindrücklichen Gestalt, die als faszinierendes, bisweilen unheimliches Transportgut vor den Augen eines Publikums erscheint. Die ästhetische Dimension der Täterauftritte wurde für den Film *Shoah* von Kritiker*innen einerseits als eine im Sinnlichen vollzogene Reflexion aufgewertet. So schreibt die Literaturkritikerin Shoshana Felman über den Auftritt Suchomels:

44 Ebd.

45 T. Keenan/E. Weizman: Mengele's Skull, S. 30.

In the blurry images of faces taken by a secret camera that has to shoot through a variety of walls and screens, the film makes us see concretely, by the compromise it unavoidably inflicts upon *our* act of seeing, (which, of necessity, becomes materially an act of *seeing through*), how the Holocaust was a historical assault on seeing and how, even today, the perpetrators are still by and large invisible. [Herv. i.O.]⁴⁶

Die Ästhetisierung des Auftritts Suchomels durch Lanzmann wurde jedoch auch kritisiert, gerade *weil* sie Reflexion verhindere. So beschreibt Dominick LaCapra die Inszenierung Suchomels als »obsessive, imaginary acting-out or reliving of the traumatic past«⁴⁷ und als »hallucinatory reincarnation«⁴⁸. Dadurch werde eine absolutistische⁴⁹ Distanz zur Täterfigur etabliert, wodurch die Frage nach dem *Warum* verhindert werde (»absolute refusal of the *why* question«⁵⁰). Ebenso kritisch sieht der Kulturwissenschaftler Matthew Boswell eine solche ästhetische Überhöhung:

Suchomel is almost a caricature of the villainous Nazi, the black band that streaks over his eyes on the clandestine film marking him out as wholly ›other‹, with no relationship to ourselves and no insight into his own actions.⁵¹

Das Wissen um Tat und Täter, so die Kritik, wird also in der medialen Inszenierung Suchomels von einer Faszinations- und Projektionsfigur überlagert. Auftrittsmodalitäten, die Täterfiguren als Produkte post-kinematografischer Ver-

46 Shoshana Felman (1992): »The Return of the Voice: Claude Lanzmann's ›Shoah‹«, in: Shoshana Felman/Dori Laub (Hg.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, S. 204–283, hier S. 209; zit. nach: Erin McGlothlin (2010): »Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's Shoah«, in: *Colloquia Germanica* 43/3, S. 235–271, hier S. 241.

47 Dominick LaCapra (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why‹«, in: *Critical Inquiry* 23/2, S. 231–269, hier S. 265; zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, hier S. 238.

48 Ebd.

49 Vgl. E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 238.

50 D. LaCapra (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why‹«, S. 245; zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 238.

51 Matthew Boswell (2011): *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, S. 157; Zit. nach: E. McGlothlin: *Listening to the Perpetrators*, S. 239.

teilungspraktiken erscheinen lassen, erzeugen mithin immer auch *Problemfiguren des Dokumentarischen*, welche die Referenz der Tat zugunsten affizierender Schau-Effekte einer überhöhten und verklärten Gestalt verunklaren. Der post-kinematografische Täterauftritt bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen gesellschaftspolitischer Aushandlung von Täterschuld und der problematischen Überhöhung eines Täters zur sinnlichen Faszinations- und Projektionsfigur.

Ausgehend von dieser Beobachtung können die Täterbilder der 1980er Jahre als Anfänge einer Ästhetik gesehen werden, die in den kommenden Jahrzehnten im Tabloid-TV, im dokumentarischen Kino bis hin zu (Selbst-)Inszenierungen von Tätern auf YouTube und in Social Media zu finden sind. Ebenso zu finden sind die Ambivalenzen des postkinematografischen Täterauftritts. Demaskierung oder Überhöhung, demokratische Aushandlung oder ästhetizistische Verunklarung, investigative Aufdeckung oder Spektakel der Exponierung? Solche Fragen lassen sich nur durch Analysen beantworten, welche die Konsequenzen eines entgrenzten Kinos berücksichtigen.

Literaturverzeichnis

- Bellour, Raymond (2011): *Between-the-Images*, Zürich: JRP Editions SA.
- Boswell, Matthew (2011): *Holocaust Impiety in Literature, Popular Music and Film*, Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan.
- Browning, Christopher R. (1992): *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins.
- Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York: Columbia University Press.
- Engelmann, Jonas (2010): »Sauvater du Land, du un du tier«, in: *jungle.world* (18.02.2010). Online unter: <https://jungle.world/artikel/2010/07/sauvater-du-land-du-un-du-tier> (letzter Zugriff: 28.03.2025).
- Felman, Shoshana (1992): »The Return of the Voice: Claude Lanzmann's ›Shoah‹«, in: Shoshana Felman/Dori Laub (Hg.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York: Routledge, S. 204–283.
- Finn, Jonathan (2009): *Capturing the Criminal Image: From Mug Shot to Surveillance Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

- Harlan, Thomas/Stephan, Jean-Pierre (2011): Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Helmer, Richard P. (1984): Schädelidentifizierung durch elektronische Bildmischung, Heidelberg: Kriminalistik Verlag.
- High, Kathy/Miller Hocking, Sherry/Jimenez, Mona (Hg.) (2014): *Emergence of Video Processing Tools – Television Be*, Bristol: Intellect.
- Jureit, Ulrike/Schneider, Christian (2010): *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitbewältigung*, Klett-Cotta 2010.
- Kammermeier, Niklas (2024): *Täterauftritte im dokumentarischen Post-Cinema*. Dissertation, Ruhr-Universität Bochum, Universitätsbibliothek, 09.07.2024. DOI: <https://doi.org/10.13154/294-12425>.
- Kansteiner, Wulf (2006): *In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics After Auschwitz*, Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Kay, Alex J. (2016): *The Making of an SS Killer: The Life of Colonel Alfred Filbert*, New York: Cambridge University Press.
- Keenan, Thomas/Weizman, Eyal (2012): *Mengele's Skull: The Advent of a Forensic Aesthetics*, Berlin: Sternberg Press.
- Klee, Ernst/Dreßen, Willi/Rieß, Volker (1988): »Schöne Zeiten – Judenmord aus der Sicht der Täter und Gaffer«, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- LaCapra, Dominick (1997): »Lanzmann's Shoah: ›Here There Is No Why«, in: *Critical Inquiry* 23/2, S. 231–269.
- Latour, Bruno (2005): *Von der Realpolitik zur Dingpolitik oder Wie man Dinge öffentlich macht*, Berlin: Merve.
- Lanzmann, Claude (2010): *Der patagonische Hase: Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Lotz, Amanda D. (2018): *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*, Cambridge: The MIT Press.
- McGlothlin, Erin (2010): »Listening to the Perpetrators in Claude Lanzmann's Shoah«, in: *Colloquia Germanica* 43/3, S. 235–271.
- Newman, Michael Z. (2014): *Video Revolutions: On the History of a Medium*, Columbia University Press.
- Otto, Ulf (2013): *Internetauftritte: Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript.
- Paul, Gerhard (2002): *Die Täter der Shoah: fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche?*, Göttingen: Wallstein Verlag.

- Rothöhler, Simon (2009): »Opa war ein Nazi«, in: cargo-film.de (17.02.2009).
Online unter: <https://www.cargo-film.de/film/reihen/thomas-harlan/opa-war-ein-nazi/> (letzter Zugriff: 28.03.2025).
- Rothöhler, Simon (2017): »Streaming Outtakes. Medienphilologie des Täterbildes: Zur Webedition von Claude Lanzmanns ›Shoah‹-Material«, in: Friedrich Balke/Rupert Gaderer (Hg.), Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas, Göttingen: Wallstein, S. 321–348.
- Rothöhler, Simon (2018): Das verteilte Bild: Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- Regener, Susanne (1999): Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen., München: Wilhelm Fink.
- Vogel, Juliane (2018): Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- Vismann, Cornelia (2011): Medien der Rechtsprechung, Frankfurt am Main: S. Fischer.
- o7NewYorker (2010): »Treblinka sung by Franz Suchomel.MOV«, in: youtube.com (08.06.2010), Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=hAHyB-iSeXc> (zugegriffen am 18.08.2020).

Filmverzeichnis

- Notre Nazi (1984) (FR, R: Robert Kramer).
- Wundkanal. Hinrichtung für vier Stimmen (1984) (D, R: Thomas Harlan).