

und die Semiotik der Repräsentation. Eine offensichtlich zu einfache Dichotomie zwischen Wahrheit und Fiktion macht es uns so schwer, über die Wahrheit im Dokumentarfilm nachzudenken. Aber es geht nicht um eine Entscheidung zwischen zwei völlig getrennten Sphären. Es geht eher um eine Entscheidung für Strategien der Fiktion, um relativen Wahrheiten nahezukommen. Dokumentarfilme sind keine Fiktionen und sollten auch nicht mit ihnen verwechselt werden. Aber Dokumentarfilme können und sollten alle Verfahren fiktionaler Konstruktion nutzen, um zu Wahrheiten zu kommen« (Williams 2003: 42).

III.2. Geschichte als Gegenstand des Dokumentarfilms

III.2.1. Alain Resnais: *Nacht und Nebel (Nuit et brouillard)*, (1955)

Unter den Inhalten der frühen Dokumentarfilme finden sich über Jahrzehnte hin keine historischen Themen. Es war bereits dargestellt worden, dass die ersten Sujets geradezu belanglose Gegenstände wie einfahrende Züge, umfallende Mauern u.a. waren, die dazu dienten, die Faszination für die Möglichkeiten filmischer Aufzeichnung überhaupt anzufachen. Auch als die Filme allmählich länger wurden, blieben die Motive – Tierparks, Schiffstauen, Militärparaden, sportliche Ereignisse u.v.m. – verhältnismäßig schlicht (vgl. Wortmann 2003: 163). Die Detailgenauigkeit der Darstellung begeisterte, nicht so sehr die Tiefe des inhaltlichen Themas. Es gab nur zwei Sujets, die mit der Geschichte etwas zu tun hatten: Kriege und Ethnographie. Hier gilt es allerdings sehr genau zu unterscheiden, worin jeweils der tatsächliche Grund für das darstellerische Interesse bestand. Die Faszination für die filmische Wahrnehmung des Krieges ging nicht von einem Bedürfnis nach historischer Reflexion aus. Ein Film wie *The battle of the Somme* war aus aktuellen Propagandazwecken entstanden und insofern letztlich ahistorisch. Die Sensation des gegenwärtigen Ereignisses bildete den Rezeptionsanlass. Die Geschichte als solche, also ein in der Zeit sich vollziehender Entwicklungsvorgang, der sich einem methodisch geleiteten Blick in die Vergangenheit vermittelt, wurde an solchen Kriegsfilmen gar nicht wahrgenommen – Geschichtsbewusstsein bildete sich nicht am Film. Auf eine andere Weise gilt dies auch für die ethnographischen Arbeiten. Hier begegnet zwar am ehesten das Moment geschichtlicher Zeitwahrnehmung, weil sich im Fremdheitserlebnis, das durch die Begegnung mit den indigenen Kulturen entsteht, für einen Moment historische Distanz vermittelt. Letztlich handelt es sich aber um Aufnahmen (damaliger) aktueller Gegenwart und nicht um eine Erschließung vergangener Zeiten. Außerdem spiegelten sich in den betreffenden Darstellungen nicht selten die heutigen zivilisatorischen Sehnsüchte nach einer reinen, idealen ursprünglichen Welt (siehe *Nanook of the North*) – Siegfried Kracauers Wort über den Historienfilm würde auch hier gelten: »Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein« (Kracauer 1974: 46).

Geschichte als eigenes Sujet blieb dem Film seltsam fremd – und das in einer Zeit hochgradig professionalisierter historischer Wissenschaft. Es wäre durchaus möglich gewesen, anstatt aktueller afrikanischer Stammeskulturen Zeugnisse früher Geschichte zu filmen – ob Pyramiden, Tempel, Felsmalereien, Inschriften o.a. Man hätte die-

se Aufnahmen genauso anschaulich und informativ montieren und mit erläuternden Texten versehen können wie Großstadtimpressionen, Reiseeindrücke oder Bilder vom Krieg. Es findet sich davon aber nichts. Damit drängt sich der Eindruck auf, dass das filmische Rezeptionsverhalten zunächst noch stark von der Macht des visuellen Gegenwartserlebnisses beherrscht war. Eine sich vom materiellen Augenblick emanzipierende Rekonstruktion bereits vergangener Zustände und ihre Verknüpfung zu historischen Zusammenhängen lag offensichtlich außerhalb des filmischen Darstellungsinteresses.

Von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des historischen Dokumentarfilms sind die Jahre zwischen 1955 und 1960, in denen eine intensive filmische Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus einsetzte. Zeitpunkt und Inhalt der Produktionen weisen darauf hin, dass der Druck einer notwendigen, bisher aber weitgehend vermiedenen Aufarbeitung der traumatischen, gerade erst verstrichenen Ereignisse zu einem wesentlichen Auslöser für die angedeutete Entwicklung wurde. 1955 wurde der 32minütige Film *Nacht und Nebel* gedreht, Regisseur war der Franzose Alain Resnais. Der Versuch einer Annäherung an die KZ-Gedenkstätte Auschwitz legte die Möglichkeiten frei, die einer filmischen Darstellung der Geschichte eignen: Diesem Medium kam eine Beweiskraft zu, mit der sich die Vergangenheit dem Vergessen entreißen ließ, und es besaß eine Abbildungsgenauigkeit, mit der diese Vergangenheit unmittelbar zu vergegenwärtigen war.

Tatsächlich wurde hier auch zum ersten Mal in einem Film mit genuin historischen Mitteln gearbeitet und eine spezifisch geschichtliche Perspektive eingenommen. So besteht eines seiner wichtigsten Gestaltungselemente aus der Kontrastierung der gegenwärtigen, farbig aufgenommenen Örtlichkeit der Lager von Auschwitz und Majdanek mit einer Kompilation von historischen, schwarzweißen Aufnahmen sowie ergänzender nachgedrehter Szenen (siehe Hattendorf 1999: 206). So prallen zwei Zeitebenen aufeinander und es entsteht eine Distanzwahrnehmung, die zum Auslöser eines historischen Reflexionsprozesses wird. Dieser Umstand wurde als wesentliche Leistung des Films hervorgehoben: Für Ewout van der Knaap »stellt der Film das historische Erinnern und die daraus vermeintlich ableitbaren Lektionen für die Zukunft in sein Zentrum« (van der Knaap 2002: 77). Sven Kramer konstatiert: »Resnais inszeniert die Problematik des Erinnerns. Statt den Zeitsprung einzuebren, stellt er ihn heraus« (Kramer 1999: 20). Joachim Paech: »Die Leere der ›öden Landschaft des heutigen Auschwitz‹ markiert die Leerstelle, die mit authentischer Erinnerung angefüllt werden muss. Sie ist eine Erinnerungslandschaft dadurch, dass ihre landschaftlichen Merkmale als Markierungen für diejenigen Bilder dienen, deren Wirklichkeit an diesem Ort vorgestellt werden muss« (Paech 2002: 72). Damit hob sich der Film entscheidend von den unmittelbar nach dem Krieg von den Alliierten in Auftrag gegebenen Kompilationsfilmen mit den bei der Befreiung der Lager aufgenommenen Bildern ab, die den Zweck einer Reeducation erfüllen sollten (zusammengeführt in dem amerikanischen Film *Todesmühlen* von 1945). Hier ging es vor allem um den juristischen (und tatsächlich auch vor Gericht eingesetzten) Beweis der unvorstellbaren, fast noch gegenwärtigen Ereignisse mit dokumentarischen Mitteln. Eine ganz andere Zielsetzung verfolgt *Nacht und Nebel*: »Die langsamen Kamerafahrten Resnais' leisten weniger eine Untersuchung als vielmehr eine ›Ansuehung‹ in dem Sinne, als die Bewegung weniger eine Projektion des Betrachters in die Szenerie erzeugt als vielmehr eine Durchdringung seines inneren Raums. Gegenläufig zum tou-

ristischen Aspekt des herkömmlichen Dokumentarfilms funktioniert die Kamerafahrt hier nicht als Transport an die Öffentlichkeit, sondern als Verinnerlichung einer Vision, als Verlauf einer schicksalhaften und aleatorischen Erinnerung, an der ein jeder teilhat« (F. Niney, zit. in Lindeperg 2010: 114f.).

Mit seiner Kontrastmontage und der Würdigung gegenwärtiger materieller Spurenlandschaften als Ausgangspunkt von Erinnerung ist *Nacht und Nebel* ausgesprochen modern und nimmt in einigen Teilen Gestaltungselemente vorweg, die man später bei Arbeiten wie *Shoah* von Claude Lanzmann (1985) oder *Sklaven der Gaskammer* von Eric Friedler (2016) wiederfindet. Film wird hier tatsächlich zu einem historischen Reflexionsmedium. Nicht zu übersehen sind aber auch die Schwierigkeiten, die diesem Projekt anhaften. Es setzt sich zusammen aus drei fast eigenständigen, für sich jeweils hochgradig ausdruckshaften ästhetischen Bestandteilen: den Filmbildern, dem sehr anspruchsvollen Text des Lyrikers Jean Cayrol und der Musik von Hanns Eisler. Nach eigenem Zeugnis war für Resnais von Anfang an klar, dass er den Film nur mit einem Text von Cayrol verwirklichen würde, der selber KZ-Überlebender war und 1945 bereits ein Gedichtband mit dem Titel *Poèmes de Nacht und Nebel* veröffentlicht hatte, in dem er seine Lagererfahrungen in Mauthausen und Gusen verarbeitete – Resnais sah in ihm eine »garantie d'authenticité« (zit. in Corell 2009: 82). Cayrol verfasste auf Resnais Bitte hin einen durch und durch poetischen Text, der fast nichts gemein hat mit den üblichen beschreibenden und erklärenden Off-Kommentaren, die den Bildern informativ unterlegt werden. Er wurde von Paul Celan ins Deutsche übersetzt. Hinzu kam noch die eigens für den Film entworfene Komposition von Eisler, der bewusst nicht illustrieren oder melodramatisch verstärken, sondern die Bildinhalte durch gezielte Entgegensetzungen in Bewegung bringen und den Zuschauer zu einer aktiven historischen Interpretationsleistung anstoßen wollte (vgl. Bowinkelmann 2008: 87). In dem Moment, in dem der Film auf der Bildebene den Zuschauer mit dem entsetzlichsten Archivmaterial konfrontiert, geht die Musik in freundliche, fast zarte Töne über, in Szenen mit ruhigeren, zurückhaltenden Bildsequenzen schreit sie orchestral auf und nimmt dem Zuschauer doch wieder die Möglichkeit, zu sich zu kommen und zu reflektieren.

Jedes der drei künstlerischen Medien für sich (auf der Bildebene eher die aktuellen, farbigen Passagen als die historischen Schockbilder) führt den Zuschauer an existenzielle historische Erfahrungen heran – in ihrer Verbindung überfordern sie ihn aber immer wieder und verstellen ihm nicht selten den Zugang zur Wahrnehmung des Geschehens in Auschwitz. Gravierend wirkt sich die oft viel zu geringe Einstellungsdauer gerade bei den Archivaufnahmen aus. Manfred Hattendorf errechnet eine mittlere Länge von 4,5 Sekunden, während die farbigen Sequenzen durchschnittlich 20 Sekunden andauern (Hattendorf 1999: 211). So hat man als Zuschauer kaum eine Chance, sich aktiv und nachhaltig mit den Bildern auseinanderzusetzen.

Der sprachliche Duktus der Texte Cayrols nimmt immer wieder lyrische Züge an. Zeilen wie »Zuletzt haben alle das gleiche Gesicht./Es sind alterslose Wesen, die mit offenen Augen sterben« oder »Es sind Frauen darunter, die fürs Leben gezeichnet bleiben, auch/wenn sie heimkehren. Fürs Leben« (16.13 u. 17.29) wenden die faktische Darstellung in eine Innerlichkeit der Wahrnehmung um, die tiefer reicht als eine rein empirische Registrierung der Ereignisse. Ihre Subjektivität hat allerdings hier und an vielen anderen Stellen die Tendenz, sich zu verselbständigen. Das gilt noch mehr für den

lenkend vorausgreifenden, bisweilen appellativen Kommentar, der eine sehr bewusste Intention der Ästhetisierung erkennen lässt. Der Erzähler ist ungebrochen auktorial und wechselt am Ende von der Beschreibung zur direkten, moralisierenden Ansprache (»Wer also ist schuld?«, 28.33; »wie unser schlechtes Gedächtnis./Der Krieg schlummert nur.«, 29.07; »uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns/und nicht hören, dass der Schrei nicht verstummt«, 30.24). Cayrol verwendet rhetorische Fragen – der Standpunkt des Sprechenden wird nicht hinterfragt, sondern als moralische Autorität vorausgesetzt. Dadurch distanziert sich der Zuschauer allerdings letztlich, anstatt sich – wie es eigentlich intendiert war – mit den Inhalten zu verbinden. Verantwortlich hierfür ist ganz wesentlich, dass der Tonfall immer wieder ironisch oder sogar zynisch wird: »Himmler begibt sich an Ort und/Stelle. Vernichten, gewiss, aber produktiv« (19.48), »Ein Krematorium: das nimmt sich gelegentlich ganz nett aus./Später – heute – lassen Touristen sich davor fotografieren« (20.17) oder (zu den Bildern einiger Wachtürme): »Kein vorgeschriebener Baustil,/Alpenhüttenstil,/Garagenstil,/Pagodenstil, ohne Stil« (03.17). Diese von Paul Celan in der Übersetzung fast bis in den Reim getriebene Zuspitzung überschreitet letztlich eine Grenze, weil sich hier eine Verspieltheit geltend macht, welche die Frage provoziert, ob die Darstellung wirklich noch dem Gegenstand angemessen ist oder eher selbstbezüglich wird. Der Ironisierung haftet ein Moment von polemischer, affektiver Äußerung eines Subjekts an, die die Realität der Sache zurücktreten lässt – und damit auch den Zuschauer von ihr ablöst. Sie kommentiert – mit der Konsequenz, dass nicht der Zuschauer sich selbst ein Urteil bilden kann und passiv wird. Wenn man um die Traumata weiß, die Überlebende wie Cayrol und auch Celan durchlitten haben, dann ist es verständlich, dass ihr Sprechen manchmal in solche Polemisierung verfällt. In Celans *Todesfuge* hat die zum tödlichen Zynismus gesteigerte Ironie einen gültigen, überpersönlichen Ausdruck gefunden, weil sich in ihr die Mechanik eines diabolischen Tötens formuliert. In Cayrols Text und Celans Übersetzung bleibt die Ironie aber spontaner, subjektiver und noch nicht vollständig ästhetisch geklärt.

Besonders in den lyrischen Passagen wird die Formsprache des Films artifiziell. Aufnahmen der Häftlingsbaracken werden mit den Worten unterlegt: »Von Gefahren umlaueter backsteinfarbener Schlaf« (09.42). Die Verbindung des Farbsignals mit der Realität des Schlafes wird zu einer poetischen Chiffre, die unter die Oberfläche der äußeren Erscheinungen führt. Im Film steht die Sprache aber nicht für sich, sondern kommentiert ein visuelles, filmisches Bild und ist auf einen historischen und sogar gegenständlichen Sachverhalt bezogen. In diesem Moment wirkt das lyrische Bild fast deplatziert, seine Aufgabe wäre eigentlich bescheidener zu fassen und selbstloser an Außersprachliches anzubinden. Hier wirkt es selbstbezogen, dem Zuschauer gelingt es kaum, die Verbindung zum Inhalt des Filmbildes herzustellen. Ähnliches gilt für ein Reimspiel wie »Die Masse der Festgenommenen, Mitgenommenen, Mitgekommenen« (04.18) oder für pathetisch überdehnte Formulierungen wie »diese zähneklappernde Nacht« (10.27).

Sehr kontrovers wurden von Anfang an auch die extremen Schockbilder aufgenommen, die sogar noch die in den Reeducation-Filmen gezeigten Aufnahmen übertrafen (siehe Corell 2009: 79f.). Die immer noch erkennbaren Gesichtszüge verkohlter Leichen, die abgeschnittenen Köpfe und die Bulldozer, mit denen die alliierten Soldaten nach der Befreiung der Lager die Leichenberge zusammenschoben, sind kaum zu ertragen.

Resnais rechtfertigte dies damit, dass »die Aufnahmen nicht eigens für den Film komponiert wurden, um die Zuschauer zu schockieren« (zit. in van der Knaap 2007: 62), sondern eben historische Realität wiedergäben. Dennoch äußerten sich viele Zuschauer empört. Eine Frau »beschwert sich nach dem Film über die ›Holzhammermethode« (Geyer zit. in Thiele 2001: 185). Tatsächlich ist zu fragen, ob durch solche Bilder die Betroffenheit und die moralische Entrüstung zu erzielen sind, die mit ihnen bezweckt werden. Sven Kramer stellt fest: »Die Bilder verlieren ihre Schockwirkung, die sie beim ersten Sehen erreichen konnten; sie veralten. Manche verfestigen sich gar zu Symbolen und Ikonen« (Kramer 1999: 21). Catrin Corell verweist auf die Gefahr nicht nur der Abnutzung der Bilder, sondern auch der Lähmung des Zuschauers oder der Verweigerung des Hinschauens (Corell 2009: 81).

Die große Menge der Schockbilder, die lyrische Tonalität des Textes, der pädagogisierende Kommentar und die sich zu wenig mit der eigentlichen Filmsprache verbindende, expressive Musik führen in *Nacht und Nebel* letztlich zu einer »kontraproduktiven Überästhetisierung« (Corell 2009: 73 u. 93). Dies wirft ein Licht auf diesen frühen Versuch einer dokumentarischen Auseinandersetzung des Films mit Geschichte. Der historische Dokumentarfilm erweist sich im ersten Moment seines Auftretens als hochgradig ästhetisiertes Projekt. Künstlerisch ambitionierter könnte die Produktion kaum antreten: Mit Resnais, Cayrol und Eisler wurden in drei Künsten bedeutendste Persönlichkeiten des damaligen internationalen Kulturlebens beauftragt. Der Initiator war ein Historiker. Henri Michel stand dem *Comité d'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale* vor, hatte mit Olga Wormser 1954 eine Studie über die *Tragédie de la Déportation 1940-1945* veröffentlicht und gab anlässlich des 10jährigen Jahrestages der Befreiung Frankreichs den Anstoß, den Holocaust filmisch aufzuarbeiten. Er ging als Wissenschaftler offensichtlich davon aus – das legt die Beauftragung von Resnais nahe –, dass dies eine ästhetische Aufgabe sei. Alle Beteiligten haben dieses Anliegen auf höchstem Niveau umgesetzt: Die Kontrastierung zweier Zeitebenen motiviert reale historische Erinnerungsbewegungen; ein gehaltvoller, über weite Strecken hochpoetischer Text und eine kompositorisch sehr anspruchsvolle Musik führen in die Tiefenschichten der dargestellten Ereignisse; eine komplexe Montage aller Gestaltungselemente unternimmt eine synthetische Zusammenschau unterschiedlichster geschichtlicher Wahrnehmungsprozesse. Der französische Regisseur Eric Rohmer hat einmal formuliert, Resnais sei letztlich ein Kubist – die Methode, die Wirklichkeit wieder zusammenzufügen, nachdem man sie in ihre Einzelteile zerlegt habe, sei ein kubistisches Verfahren.¹ Symptomatisch ist allerdings, dass hier einerseits geschichtliche Darstellung zur Ästhetisierung drängt, zugleich aber diese Ästhetisierung in Widersprüche gerät. Resnais und sein Auftraggeber erkennen die Notwendigkeit eines künstlerischen Zugangs zum historischen Gegenstand – die filmische Umsetzung führt aber letztlich dazu, dass er sich dem Zuschauer weitgehend entzieht.² Die zitierten kritischen Einwände markieren das Problem, dass man bei al-

1 Zit. in: Bundesverband Jugend und Film e.V., durchblick 14, S. 3

2 Dies reicht bis in methodische Fehler hinein: »Der Film beginnt mit dem Jahr 1933. Durch die kurze Schnittfolge von nationalsozialistischen Aufmärschen zu den im Aufbau befindlichen Lagern und den gleich anschließenden Deportationen entsteht ein falscher Eindruck über das Tempo der Vernichtungsmaschinerie. Durch die komprimierte Form entsteht ein suggestiver kausaler Zu-

der Faszination und allem Respekt für die z.T. beeindruckende künstlerische Leistung, den großen Ernst dieses schwierigen Versuches und dessen gesellschaftliche Bedeutung letztlich in die Realität der dargestellten Ereignisse kaum hineinfindet. Der erste Versuch eines geschichtlichen Dokumentarfilms ist ein dezidiert künstlerischer, eine ästhetische Lösung für die Frage nach den Methoden einer Aneignung von Geschichte hat er aber noch nicht erbracht.

III.2.2. Erwin Leiser: *Mein Kampf* (1959)

Vier Jahre später entsteht ein nächster Versuch, mit einem Dokumentarfilm Geschichte aufzuarbeiten: Der 1938 als 15-jähriger vor den Nationalsozialisten nach Schweden geflohene Publizist Erwin Leiser produziert 1959 (Uraufführung am 25. April 1960) in Göteborg *Mein Kampf*. Der Film versteht sich – im Titel symbolisch Bezug nehmend auf Hitler – als aufklärerische Anklage gegen die Nazi-Diktatur, sein dokumentarischer Charakter soll dabei die Realität der Ereignisse unbezweifelbar belegen: *Mein Kampf* ist ein reiner Kompilationsfilm, er besteht ausschließlich aus der Montage originalen Archivmaterials – »jedes Bild in diesem Film ist authentisch. Alles, was hier gezeigt wird, ist geschehen« (Leiser 1995: 15). »Damit ist dem Zuschauer eine für den Kompilationsfilm typische Lektüreeinweisung an die Hand gegeben worden. Mit der Unterbreitung der historischen Bilder verknüpft die filmische Rhetorik die Idee, einen authentischen, das heißt unverstellten, nicht lügenden Bürgen des tatsächlich Geschehenen präsentieren zu können« (Frieß 2009: 302).

Erwin Leiser greift bewusst zurück auf die Ereignisse des 1. Weltkriegs. Wie in *Nacht und Nebel* wird die historische Reflexionsbewegung eingeleitet durch Wahrnehmungen geschichtlicher Bilder, die Fragen provozieren, welche sich nur aus der historischen Vergangenheit beantworten lassen: Man sieht Aufnahmen extremer Gefechtssituationen im 2. Weltkrieg, die dazu auffordern, die Gründe für diese entsetzlichen Ereignisse aufzusuchen. Dies motiviert eine Darstellung des vorangegangenen Krieges und seiner Folgen. Auch hier liegt also eine dezidiert historische Fragestellung vor. Die filmische Umsetzung unterscheidet sich allerdings grundsätzlich von der Arbeit vier Jahre zuvor. Dies liegt nicht nur an der kompilatorischen Montage, sondern auch an dem Off-Kommentar, der durchgehend die Tatsachen ordnet und beurteilt. Seine narrative Struktur ist mit Ausnahme der erwähnten Einleitung rein chronologisch, der Kommentar liefert mit ganz wenigen Ausnahmen eine ereignisgeschichtliche, additive Abfolge informierender Daten. An einer Stelle heißt es: »Es gilt das Volk in eine einzige große Marschkolonne zu verwandeln, die ihrem Führer bis zum Letzten folgt. Hitlers Hand formt das Dritte und – wie er es nennt – das 1000jährige Reich, einen Staat mit Fahnen und Massenkundgebungen, wo der Einzelne in der Menge verschwindet und alle von einer Propaganda erfasst werden, die sich an die verschiedenen Gruppen und Jahrgänge wendet« (0.38.44). Dieser Hinweis auf das Verschwinden des Individuums ist eine der seltenen Stellen, in der die Faktizität gedeutet wird. Der letzte Satz enthält dann noch

sammenhang. Dadurch wird impliziert, schon zum Zeitpunkt der Machtübernahme sei die Endlösung das Endziel gewesen, was so nicht der historischen Entwicklung entspricht« (van der Knaap 2008: 46).

einmal ein zusammenfassendes moralisches Resümee, das als Lehre aus der Geschichte extrahiert wird: »Es darf niemals wieder geschehen, niemals wieder« (1.52.47). Diese Kommentare werden von einer männlichen Stimme vorgebracht: »Im konventionellen Kompilationsfilm fungiert sie als eine körperlose, allwissende ›Stimme der Geschichte‹, die im Unterschied zu den »materiellen« Spuren des Bildmaterials als »mentale« Spur die Autorität des Kommentars begründet – »die Aufnahmen sollen das Erzählte illustrieren, ohne es letztendlich belegen zu können. Man könnte auch sagen: Die Authentizität der Bilder und die Autorität des Kommentars sind schlicht vorausgesetzt, das historische Bild und die körperlose Stimme erscheinen als voraussetzungslos gegebene Instanzen des Wissens« (Frieß 2009: 304).

Einerseits ist der gesamte Film der skizzierten narrativen Ordnung und einem klaren moralischen Werteverständnis unterworfen, andererseits fehlt fast jede analytische Reflexionsebene. Nach Gründen wird kaum gefragt – Hintergründe und Zusammenhänge, aus denen die gezeigten Fakten erst eine Relevanz beziehen, sind nicht Gegenstand der Darstellung. Eine der brisantesten und folgenschwersten historischen Situationen – die Entscheidung über Zustimmung oder Ablehnung des »Ermächtigungsgesetzes«, das zu einem Schlüssel für die Macht Hitlers wurde – wird nicht erläutert, sondern nur erwähnt und sofort abgelöst von Aufnahmen des Putsches in Bayern und von Göring in Preußen, bis es plötzlich heißt: »Ein paar Monate nach der Machtübernahme ...« (0.34.18). Die tragische Rolle des *Zentrums*, das Ringen um Entscheidung, die politischen Folgen dieser Entscheidung kommen gar nicht vor – wie auch vorher schon die Kanzlerschaft Hitlers so beiläufig und indirekt erwähnt wird, dass man sie und den Vorgang der Regierungsbildung fast übersieht (der Tag von Potsdam und der Reichstagsbrand werden gar nicht erwähnt). Es fehlen biographische Untersuchungen genauso wie Interviews oder Ortsbegehungen. Die Konzentrationslager werden in einer Sequenz von drei Minuten, am Ende noch einmal von vier Minuten abgehandelt.

Eine andere Schwierigkeit besteht darin, dass ein großer Teil der Aufnahmen dem Propagandamaterial der Nazis entstammt – auch solch ein Material kann bei entsprechender Analyse aussagekräftig sein, eine unkritische Aneinanderreihung von Filmsequenzen, durch die suggestive Bildinszenierungen und dokumentarische Aufnahmen unterschiedslos ineinander verschränkt werden, mindert allerdings die Aufmerksamkeit für die manipulativen Wirkungen der propagandistischen Bilder und löst eine Faszination an Stellen aus, in denen es eigentlich um Demaskierung, Bewusstwerdung, Reflexion zu gehen hätte.

Das filmische Anliegen ist hier fast vollständig darauf ausgerichtet, die Tatsachen zu benennen und an das Gewissen der Zeitgenossen zu appellieren. Bei aller positiven Würdigung von Leisers ethischen Gestaltungsintentionen ist nicht zu übersehen, dass seiner Arbeit ein – für die Geschichtswissenschaft eigentlich selbstverständliches – Wissen um die Notwendigkeit interpretatorischer Auswertung fehlt. *Mein Kampf* ist der Beleg dafür, dass das Modell einer rein archivalischen, d.h. sich auf die »unverfälschte« Wiedergabe gespeicherter Aufnahmen beschränkenden Auffassung von authentischem Dokumentarismus ein Missverständnis darstellt. Eine Zitation von Dokumenten als mimetische Wiedergabe des »unverstellt Tatsächlichen« ist illusorisch, weil schon diese Tatsächlichkeit als solche in Frage steht, außerdem resultiert aus dieser Wiedergabe nur eine Ansammlung sinnlicher Inhalte, die ihren Gesichtspunkt, das

Kriterium ihres Zusammenhanges von sich aus nirgends preisgibt. Sie präsentiert eine stumme Oberfläche: Hitlers Gesicht, der Blick eines Opfers, eine Häuserfront oder ein amtliches Schreiben stehen nebeneinander, ohne dass sich aus ihnen ein Hintergrund ergibt – wodurch der allwissende Kommentar nötig wird, der als unhinterfragte Urteilsinstanz die empirischen Inhalte bewertet. Der Prozess des historischen Erinnerungsvorgangs wird nicht reflektiert und in die Darstellung mit einbezogen, obwohl doch die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung der NS-Zeit Anlass genug dazu gäben.

Charakteristisch für Leisers historiographisches Selbstverständnis sind seine eigenen Stellungnahmen zu seinem Vorgehen. In seinem 1996 veröffentlichten Rückblick *Auf der Suche nach Wirklichkeit* schreibt er über *Mein Kampf*: »Obgleich seit der Fertigstellung des Films zur Zeit 36 Jahre vergangen sind und viele neue Forschungsergebnisse über diese Zeit vorliegen, hat eine Überprüfung meines Textes und der Bilder erwiesen, dass keine Änderungen vorgenommen werden müssen. Keine Behauptung in diesem Film ist falsch« (Leiser 1996: 27). Es ist deutlich, dass Leiser historische »Richtigkeit« ganz äußerlich im Sinne faktischer Korrektheit versteht und gar nicht reflektiert, welche Rolle für diese Richtigkeit der Interpretationsprozess spielt. So wird auch der Begriff des Zusammenhanges sehr naiv gehandhabt: »Von Anfang an wird die Gestalt Adolf Hitlers in einen historischen Zusammenhang gesetzt. In Dokumenten wird gezeigt, worauf seine Aggression und sein Judenhass beruhten« (ebd.). Auch nach jahrzehntelanger Forschung und mehreren umfangreichen Biographien sind gerade die von Leiser angesprochenen Aspekte des Lebens Adolf Hitlers kaum hinreichend beantwortet – zu meinen, dass sich »in Dokumenten« und ohne ausführlich dargestellte, gründliche wissenschaftliche Untersuchungen diese Hintergründe von selbst preisgäben, zeugt von fehlendem Problembewusstsein historischer Reflexion gegenüber. Bezeichnenderweise musste Erwin Leiser auch feststellen, dass die nachgeborene Generation bestimmte inhaltliche Signale des Originalmaterials aufgrund mangelnder biographischer Beteiligung an dem historischen Geschehen nicht mehr semantisch zuordnen konnte. Was als ein Hinweis auf die unterbliebene interpretative Aufarbeitung des Materials hätte gelesen werden können, adressiert Leiser aber wertend und pädagogisierend an die Jüngeren: »Das Gespür für wesentliche Details ist oft nicht mehr vorhanden, und entscheidende Nuancen in Bildern und Texten aus den 30er und 40er Jahren werden nicht wahrgenommen. Dieses Nichtwissen will man jedoch nicht wahrhaben. Man vereint Ignoranz mit Arroganz« (ebd.: 31). Leiser realisiert nicht, welche notwendigen Wandlungen die dokumentarischen Ansätze bis zu seiner Formulierung 1996 vollzogen haben und es ist erstaunlich, wie unverändert er auch in seinen späteren Arbeiten – letztlich noch bis in die 90er Jahre hinein – bei seiner naiven Darstellungshaltung bleibt. Er fügt noch Zeitzeugeninterviews ein, stellt für seinen 1995 zum 50. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz gedrehten Film *Zehn Brüder sind wir gewesen* farbige Aufnahmen der Gedenkfeier voran, ansonsten begegnen einem in seinen Filmen aber immer wieder die seit Jahrzehnten bekannten Archivsequenzen und der Autor erhält das Schlusswort (siehe *Pimpf war jeder*, 1992).

Wenn bei Resnais' *Nacht und Nebel* eine Überästhetisierung festzustellen ist, lässt sich an Erwin Leisers *Mein Kampf* ein Mangel an Ästhetisierung erkennen. Weder der bloßen Kompilation empirischen Materials noch der sich über dieses Material hinwegsetzenden Kunstform gelingt ein tragfähiger Erkenntniszugang zur Geschichte.

III.2.3. Michail Romm: *Der gewöhnliche Faschismus* (1965)

Kurz nach den Projekten von Alain Resnais und Erwin Leiser setzte ein zunehmendes Interesse an einer dokumentarischen Aufarbeitung der NS-Zeit ein. Neben der ideologisch motivierten und weniger historisch als politisch argumentierenden DEFA-Produktion *Unternehmen Teutonenschwert* (1958) von Andrew und Annelie Thorndyke entstanden international mehrere Dokumentationen, die ähnlich wie *Mein Kampf* aus reinen Kompilationen bestanden, sich inhaltlich aber auf andere Aspekte der Thematik konzentrierten: Paul Rothas *Das Leben Adolf Hitlers* (1961), Jerzy Bossaks Warschau-Film *Requiem für 500000* (1963) und im Fernsehen Heinz Hubers Reihe über *Das Dritte Reich* (1960/61) sowie die ZDF-Produktion *Die Weimarer Republik* (1964). Diese Filme sind ästhetisch noch sehr unselbständig und verstehen unterschiedslos historische Imagination als Präsentation chronologisch zusammengesetzter archivalischer Bilder, versehen mit einem erklärenden, aber zugleich wenig reflektierenden und analysierenden Kommentar.

Einen anderen Weg schlägt der russische Regisseur Michail Romm ein: Er unternimmt 1965 in *Der gewöhnliche Faschismus* den Versuch, die Fotos und Filmsequenzen aus den Archiven nicht nur zu kompilieren, sondern bewusst subjektiv auszuwählen und in einen persönlichen, frei kombinierenden Deutungsrahmen einzuordnen. Nach äußerst gründlicher Recherche von über zwei Millionen Metern Filmdokumenten aus deutschen Wochenschauen und Dokumentarfilmen sowie von Archivmaterialien aus sowjetischen Beständen (siehe Beilenhoff/Hänsgen 2009: 13) geht es Romm und den beiden Drehbuchautoren Maja Turovskaja und Jurij Chanjutin darum, die historische Realität der NS-Zeit auf die Gegenwart zu beziehen und anhand der Archivbilder auf Erscheinungen alltäglicher faschistischer Gewalt hinzuweisen. Damit war aber die Notwendigkeit verbunden, zu den ereignisgeschichtlichen Tatsachen der 30er und 40er Jahre analoge psychologische Phänomene aufzufinden, die sich 1965 abspielten – wodurch die Schwierigkeit entstand, für diesen Ansatz Archivmaterial zu finden. Das Ergebnis war ein Film, der klassische Formelemente wie die Verwendung von Fotos, Filmaufnahmen, Texten, Musik und die Stimme des Kommentators miteinander verbindet, darüber hinaus aber dieses Material in einleitenden Passagen und in einem Schlusskapitel mit aktuell aufgenommenen Bildern gegenwärtiger Alltagshandlungen und -vorgängen konfrontiert. Die Aufnahmen des zärtlichen Miteinanders von Mutter und Kind werden abrupt kontrastiert mit dem berühmten Foto eines Soldaten, der mit seinem Gewehr aus nächster Nähe auf eine verzweifelt ihr Kind verdeckende Mutter schießt – akustisch verbunden mit dem Geräusch eines Schusses (0.07.04); das Gesicht eines kleinen Mädchens wird abgelöst von den Gesichtern der Kinderleichen im befreiten KZ (0.07.13). Zu Beginn spricht Romm in der deutschen Fassung den Zuschauer direkt an mit dem Hinweis, dass der Film als ein Gespräch gemeint sei und zum Nachdenken anregen solle (0.01.39). Dann folgt eine fast sechsminütige Sequenz, in der aktuelle Kinderbilder und Studenten, die auf eine Prüfung warten, gezeigt werden, um die Verschiedenheit der Menschen zu dokumentieren – bis dann die Konfrontation mit den historischen Aufnahmen erfolgt (0.02.29). Archivmaterial wird hier also zum Bestandteil einer moralischen, bisweilen philosophischen Argumentation, in der Bilder montiert werden, um bestimmte Bewusstseinsvorgänge anzuregen, die in Tiefenschichten menschlichen

Verhaltens hineinleuchten sollen. Tatsächlich haben diese Bilder die Wirkung, dass man bei einzelnen Aufnahmen der Opfer in der ungewöhnlichen und neuen Verbindung mit den aktuellen Motiven viel stärker und nachhaltiger mitempfindet, als wenn sie einfach im Kontext der üblichen ununterbrochenen Bildstrecken des Grauens abgespielt würden.

Ein Manko dieses Verfahrens ist, dass der kommentierende Text aufgrund der gewollt subjektiven, erläuternden, beurteilenden und ironisierenden Sprechhaltung mitunter simplifiziert und trivialisiert.

Es ist deutlich, »dass Romm die Tradition des Kompilationsfilms über den Nationalsozialismus und die Shoah fortführte, zugleich aber auch diskursive und ästhetische Verfahren entwickelte, die eine Innovation für das damalige Publikum bedeuteten« (Beilenhoff/Hänsen 2009: 25) – die aufklärerische, entlarvende Strategie der Ironisierung und betont persönlichen Kommentierung erreicht tatsächlich immer wieder den Effekt einer Befreiung von der Macht der suggestiven Bildsprache. Trotzdem wird der manchmal geradezu behäbige und z.T. sogar plaudernde Tonfall oft zu privat und die entsetzlichen Bilder aus den Lagern verlieren ihre historische Dimension. Über die Hitler zuwinkenden Menschen heißt es: »Nun, selbstverständlich sind das auch Menschen, besser gesagt, sie denken, dass sie Menschen sind« (0.09.59); einer Aufnahme, in der Hindenburg bei einer Parade in die falsche Richtung läuft, wird der Kommentar unterlegt: »Aber verzeihen Sie – ja, er hat sich verirrt. Macht nichts, vielleicht wird er sich wieder zurechtfinden. Sooo, nun ist alles in Ordnung« (0.18.01). Angesichts der Aufnahmen von den Innenräumen seiner Residenz heißt es: »Also, er wusste nicht, was eine Republik ist und dennoch war er ihr Präsident. Als alter Aristokrat verachtete er Hitler, er nannte ihn den ›Gefreiten‹. Doch im Jahre 1932 erhielt er von den Herren der Monopole ein Schreiben. Der Brief war unterschrieben von zwei Milliarden Reichsmark, und diese zwei Milliarden forderten von Hindenburg, dass er Hitler zum Reichskanzler machen solle. Das Großkapital brauchte einen Diktator. Hindenburg wollte nicht, aber zwei Milliarden Mark ...« (0.18.11). Während die Bilder zeigen, wie Hindenburg zu seinem Auto geht, wo ihn zwei Türöffner erwarten, denen er ein Trinkgeld gibt, heißt es: »Da sehen Sie, wie er sich von 20 Pfennigen trennt, und Sie werden begreifen, wie ihn die zwei Milliarden beeindruckten. Wie dem auch sei, er berief Hitler zum Reichskanzler« (0.18.49). Hier werden Romms Kommentare selber suggestiv: Der Hinweis auf die 2 Milliarden Reichsmark und das Trinkgeldmotiv erzeugen eine Scheinkausalität, die eine Aussage über die Gründe für Hitlers Kanzlerschaft macht, tatsächlich aber einer eingehenden Diskussion bedürfte. Ähnlich die Formulierung zu einer eigentlich recht unklaren Aufnahme von Röhm, der bei einem Aufmarsch in Hitlers offenes Auto steigt: »Eines Tages während einer Parade der SA unterlief ihm ein grober Fehler. Hitler bat ihn – aus Höflichkeit natürlich – in seinen Wagen. Aber Röhm nahm diese Einladung ernst und stieg ein. Offenbar hatte er *Mein Kampf* nicht aufmerksam gelesen: Dort steht klar geschrieben, dass die Partei einen Führer haben muss – einen und nicht zwei!« (0.36.58). Diese Passage unterstellt, dass jener »grobe Fehler« ausschlaggebend für die Ausschaltung Röhrs gewesen sei – was historisch natürlich nicht haltbar ist. An anderer Stelle wird Hindenburgs Aussehen mit den Wochenschau-Aufnahmen eines Seelöwengesichtes verglichen (0.23.04), eine Rede Hitlers wird mit dem Satz kommentiert: »Das hätte man auch ruhiger sagen können« (0.47.42), den Aufnahmen vom

französischen Präsidenten und seinem kleinen Enkel werden die Worte unterlegt: »Da, sieh dir diese Onkel an« (0.22.25). Über das deutsche Nationalgefühl heißt es: »Also eine einige Nation, so einig, dass ganz Deutschland an bestimmten Tagen Eintopf aß« (0.42.39). Dann werden zivilisationskritisch Spielereien mit Seehunden gezeigt, Jazz-Dance, Marlene Dietrich, Frauenboxen und ein Autorennen, das angesichts tödlicher Unfälle mit dem Kommentar versehen wird: »Die Bevölkerung unseres Planeten hatte gerade die Zweimilliardengrenze überschritten, bei diesem Rennen hat sie sich allerdings ein wenig verringert« (0.23.52). Das Ende des Filmes besteht aus einem predigtartigen Ausblick auf moderne Kunst, Bikini oder Body Building (1.15.53), auf die brutale Ausbildung von amerikanischen Marineinfanteristen und auf ehemalige Nazis, die als »lebende Leichname«, als »Ansammlung von Verrückten« bezeichnet werden (1.57.13). Zuletzt werden Aufnahmen von spielenden Kindern gezeigt, die den Auslöser bilden für das Resümee: »Und dennoch glaube ich daran, dass der Mensch vernünftig ist« (2.04.20). Die Kinderaufnahmen und ein von einem Mädchen vorgetragenes Märchen werden von den entsetzten Blicken fotografiert KZ-Häftlinge abgelöst.

Es überrascht, dass die skizzierten Merkmale des Kommentars von Romm und seinen späteren Interpreten nicht problematisiert wurden. *Der gewöhnliche Faschismus* war zunächst sehr erfolgreich: Schon im ersten Jahr nach der Uraufführung sahen den Film in Russland 20 Millionen Zuschauer (Beilenhoff/Hänsen 2009: 19) – systematische Befragungen von Zuschauern haben allerdings ergeben, dass dies darin begründet lag, dass viele Zeitgenossen zum ersten Mal überhaupt ein solch umfangreiches Bildmaterial über die NS-Zeit gesehen haben und überwältigt waren von der erschütternden Faktizität der historischen Tatsachen (ebd.: 24). Dies korrespondiert mit den Reaktionen auf *Nacht und Nebel* (»Für viele der Nachkriegsgeborenen gehörte er sicherlich zu den medialen Schlüsselerlebnissen ihrer gesellschaftspolitischen Situation«, van der Knaap 2007: 61) und *Mein Kampf* (»Noch heute treffe ich Deutsche, für die dieser Film ein politisches Erwachen bedeutete«, Leiser 1996: 30f.). Eine Untersuchung der spezifischen gestalterischen Mittel in *Der gewöhnliche Faschismus* unabhängig von den Hinweisen auf seine politische Aktualität hat aber kaum stattgefunden.³ Dadurch blieb auch eine Diskussion darüber ausgespart, inwieweit Romms Verfahren einer Zitation des Archivmaterials tatsächlich zu einer historischen Erschließung der NS-Ereignisse beiträgt. Jörg Frieß hebt hervor, dass diese Archivalien »als ein Anschauungsmaterial [fungieren], das eine Reflexion der ideologischen Funktion allererst in Bewegung setzt«: »Neben der umfassenden ›Neuordnung‹, die das Filmgespräch bedeutet, stellt die direkte Kommentierung der ursprünglich intendierten Aussage zweifelsohne dasjenige Mittel dar, das am entschiedensten an der Umwertung des Propagandamaterials arbeitet: die Benennung und Kritik der faschistischen Aussage und Darstellungsstrategie« (Frieß 2001: 171). Romm grenzte sich mit seinem Anliegen tatsächlich auch dezidiert von Leisers *Mein Kampf* ab, indem er ihm vorwarf, seine Materialzusammenstellungen ergäben ohne einen entsprechenden Kommentar überhaupt keinen Sinn (Beilenhoff/Hänsen 2009: 25). Auf den ersten Blick liegt in Romms Kompilation und in seinem Kommentar also ähnlich wie bei Marker eine Dekuvrierung ideologischer Bildstrategien vor –

3 Siehe v.a. Beilenhoff 2009 und Frieß 2001

bei genauerem Hinsehen besteht aber ein gravierender Unterschied: Das Bildmaterial selber wird nicht anhand seiner eigenen Einseitigkeiten und Widersprüche infrage gestellt, sondern ausschließlich durch den didaktisch interpretierenden Kommentar. Die historischen Aufnahmen werden so stark gewichtet, dass sie ihre argumentative Autorität behalten und der Kommentar wie eine Hinzufügung wirkt, die letztlich an der Oberfläche bleibt und nicht im Entferntesten der Analysentiefe einer wissenschaftlichen oder konsequent künstlerisch verfahrenen Aufarbeitung entspricht. Die Filmbilder sprechen scheinbar für sich. Romms Kommentare sind oft nicht mehr als spontane, unreflektierte Assoziationen und nicht der Ausdruck von Erkenntnisbemühungen. In süffisantem Ton werden Werturteile gefällt, die nicht Ergebnis gründlicher Auseinandersetzung mit dem Gegenstand sind, sondern rein polemische und damit private Meinungsäußerungen. Die Problematik einer manipulierten Menschenmasse, der Orientierungslosigkeit eines Reichspräsidenten, der Wirkung einer Hitler-Rede ist zu groß, um an die Stelle gründlicher Geschichtsforschung Witze zu setzen. Wenn Jörg Frieß diesem Verfahren eine »geschichtswissenschaftliche Grundierung« attestiert und sie mit der Arbeit des Historikers vergleicht, »der nach den Produktionsbedingungen und der Bedeutung des gelesenen Quellentextes fragt«, der diesen »vor den Augen des Zuschauers aus[breitet] und erzählt, wovon ihm die Bilder Zeugnis ablegen« (ebd.: 176), dann überhöht er deutlich den tatsächlichen, methodisch fragwürdigen Duktus der Kommentare Romms. Nicht nur ein wissenschaftlicher Anspruch wird aufgegeben, auch die Ästhetik wird zum unverbindlichen Spiel reduziert und das archivalische Dokument von subjektiven Interessen vereinnahmt. *Der gewöhnliche Faschismus* enthält Passagen, in denen sich – vor allem in den an Warburgs »Pathosformeln« erinnernden Aufnahmen kindlichen Verhaltens oder soldatischer Aggressionsmuster – Möglichkeiten produktiver und interpretatorischer Aktivierung historischer Erinnerung abzeichnen, die tatsächliche Umsetzung bleibt im Ganzen aber hinter diesen Ansätzen zurück. Gegenüber dem Kompilationsfilm vollzieht Romm den notwendigen Schritt einer bewussten Auswertung der Archivbilder – dabei unterwirft der Kommentar aber die Empirie der Subjektivität des Interpreten und verliert letztlich den Gegenstand.

III.2.4. Alexander Kluge: *Brutalität in Stein* (1960)

In Deutschland sind es Alexander Kluge und Peter Schamoni, die 1960 mit ihrem Kurzfilm *Brutalität in Stein* (10.41 Min.; Uraufführung Febr. 1961) einen dezidiert künstlerischen Erkenntniszugang zur Geschichte suchen. Die Arbeit erkundet anhand der auf dem »Reichsparteitagsgelände« in Nürnberg gefilmten NS-Architektur symptomatisch die unterschwelligsten, treibenden Motive der nationalsozialistischen Weltanschauung und ihre geschichtlichen Konsequenzen. Die Architektur ist hier nicht nur Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung, sondern wird zum Vehikel einer grundsätzlichen historischen Erinnerungsarbeit. Dementsprechend werden die Archivaufnahmen der betreffenden Gebäude nicht zu einer Illustration kunstwissenschaftlicher Erläuterungen herangezogen, sondern frei zusammengestellt und mit aktuell aufgenommenen Bildern von den noch sichtbaren Resten der architektonischen Monumente verbunden – es entsteht eine Studie von Formen, die ihre eigene, signifikante Sprache sprechen. In diese fast kontemplativen Beobachtungsphasen hinein werden Tonaufnahmen von

faschistischen Liedern, euphorischem Jubel, dreifachen »Sieg Heil«-Rufen eingespielt, die in dieser Architektur tatsächlich stattgefunden haben, ebenso hört man Fetzen einer Hitler-Rede; musikalisch wechseln sich Marschmusik, experimentelle, manchmal aus einem einzigen Ton bestehende Einschübe, Trommeln und Posaunen ab – auch dies nie illustrativ: Die Regisseure setzen auf das Hörerlebnis als solchem, das befreit wird von den allseits bekannten Bildern, die an die jeweiligen Klänge historisch gekoppelt sind. So entstehen eigene atmosphärische Effekte, die die Wahrnehmungen der Architektur und der geschichtlichen Situation unterstützen. Eines der prägnantesten Gestaltungselemente ist der Fragmentcharakter der Tonsequenzen. Von der Hitler-Rede hören wir den hinausgeschrien Satz: »Nur der kleinste Geist kann das Wesen einer Revolution ausschließlich in der Vernichtung sehen, wir sahen es im Gegenteil in einem gigantischen Aufbau« (01.47). Er wird später sogar noch einmal wiederholt – es geht also nicht um Information, sondern um kurze Wahrnehmungsbruchstücke. Der Ton wird in vielen Fällen ausgeblendet, ohne dass der Satz oder die Musik schon ganz geendet hätten. Stattdessen folgt Stille, bis dann wieder eine neue akustische Sequenz einsetzt. Die Wirkung ist frappierend: Nach mehrmaliger Wahrnehmung dieser Passagen entsteht der Eindruck heraufdämmernder Erinnerungsbruchstücke – der Zuschauer bzw. -hörer erlebt in diesen Momenten die Bewegung seiner eigenen Erinnerungstätigkeit, also nicht die bloßen Inhalte der Historie, sondern den Vorgang, durch welchen er diese Inhalte aktualisiert. Indem man auf tote Steine schaut, deren Sprache studiert und zugleich durch die Hörerlebnisse menschliche Regungen und Handlungen auf diese Formen bezieht, beginnen sich deren Funktion und Wirksamkeit und in ihnen der »Geist ihrer Erbauer und ihrer Zeit« (Formulierung im Vorspann) mitzuteilen.

In dieser rein ästhetischen, durch keine chronologische oder logische Notwendigkeit erzwungenen Komposition geben die Aufnahmen Hintergründe des äußeren, faktischen Geschehens preis. Es gibt durchaus auch erläuternde Darstellungen von Hitlers architektonischen Visionen (in Skizzen, Modellen, Tischgesprächen u.a.), ebenfalls einen die Vergasungsabläufe in Auschwitz schildernden Ausschnitt aus den Erinnerungen des Lagerkommandanten Rudolf Höß (03.44) – aber auch diese Passagen folgen immer einer ästhetischen Notwendigkeit im Sinne einer Komposition, durch die sie sich gegenseitig beleuchten und ergänzen, um ein inneres, also nicht mimetisches, sondern charakteristisches Bild der historischen Prozesse hervorzurufen. Die Geschichtswahrnehmung wird durch die ästhetische Gestaltung nicht überformt, sondern qualitativ unterstützt. Wenn das Ende des Films die Einblendung der Ruinen jener NS-Monumente bildet, wird ein Kontrast aufgebaut zu Hitlers Ausruf »Nicht Vernichtung, sondern Aufbau« – was eine narrative Struktur der Geschichte unterstreicht: Historie ist ein Zeitprozess, in dem scheinbar festgefügte Faktizität schlagartig in sich zusammenfallen kann, und in dem rückwirkend das spätere Resultat das frühere Ereignis beleuchtet und kommentiert.

Alexander Kluge hat in dieser ersten filmischen Arbeit schon Motive formuliert, die in den darauffolgenden Jahren von ihm ästhetisch und philosophisch weiterentwickelt wurden. Seine Reflexionen beinhalten eine eigene, vielschichtige Phänomenologie der Geschichtswahrnehmung. In *Geschichte und Eigensinn* (1981) äußern sich die Autoren Kluge und Oskar Negt zu dem für die historische Forschung so wesentlichen Problem der »Aktualität«: Die Verwendung dieses Begriffes impliziere, dass Geschichte

ihrer Natur nach eigentlich nicht gegenwärtig sei, »das Erbe gilt als etwas Vergangenes, das man sich äußerlich, durch Bildung und nach freiem Ermessen aneignen könne. Das ist jedoch eine Täuschung« (Negt/Kluge 1981: 483). Geschichte sei permanent wirksam und insofern anwesend, was sich in der ständigen Möglichkeit zur Veränderung äußere: »Von der These der Instabilität der Verhältnisse auszugehen ist plausibler, als von der These der Stabilität aus zu denken« (ebd.: 481). Geschichtsdarstellung müsse demnach viel weniger an einer kontinuierlichen, chronologisch einheitlichen Ordnung interessiert sein als an Brüchen, Überraschungen, Gegenläufigkeiten. Ein geschichtlicher Zusammenhang macht sich für die Autoren als eine »Tiefenachse des Historischen [...] in jedem einzelnen menschlichen Wesen« geltend (Kreimeier 2012: 30). So heißt es an einer früheren Stelle ihres Werkes: »Das seelische Geschehen hat seine Geschichte als gegenwärtig.« Die »Aufhebung der historischen Zeiten, die Gegenwärtigkeit der Geschichte« sei »auf alle Ereignisse der Evolution«, sogar auf die Zukunft bezogen (Negt/Kluge 1981: 216). Dieses seelische Geschehen gehorche also nicht der Scheinordnung eines chronologischen Nacheinanders und den damit erwünschten kausalen Ursache-Wirkungs-Strukturen, sondern es unterliege ganz anderen Gesetzen als denen, die in der räumlich-zeitlichen Gegenstandswelt gelten: »Im Innern des Menschen führen die Verarbeitungswege von inneren und äußeren Eindrücken praktisch niemals direkt von A nach B. Sie folgen variablen Bahnen des Assoziationsstroms« (ebd.: 67).

Karin Harrasser hat in ihrem Aufsatz *Singularität und lange Dauer* in diesem Sinne eine »idiosynkratische Filmtheorie der Geschichte« bei Kluge kenntlich gemacht (Harrasser 2012). Sie rekurriert dabei auf den von Joseph Vogl entwickelten Begriff einer »idiosynkratischen« Weise der Wirklichkeitswahrnehmung. Vogl exemplifiziert diesen Begriff an dem fiktionalen Traumtext *Somnium* von Johannes Kepler. Der Text erzählt von einer Reise zum Mond, und Vogl weist darauf hin, dass er nicht als privates Beiwerk zu Keplers »seriösen« Forschungen anzusehen sei, sondern als »Matrix für den von Kepler eingeleiteten Umsturz des Weltbildes: Erst vom Mond aus besehen, erst durch die phantastische Reise wurde ein Kosmos vorstellbar, in dem nicht mehr die Erde das stabile Zentrum darstellt, sondern ein Universum wechselseitiger Anziehungskräfte die Bewegungen der Planeten regiert« (zit. in Harrasser 2012: 66). »Idiosynkratisch« würde hier also einen »Erfahrungstypus des ›Als-ob‹« bezeichnen, eine »Form der Darstellung, die die Möglichkeitsbedingungen von Bildern und Erzählungen mitexponiert« (ebd.). Keplers Traumbilder folgen nicht einer Logik der empirischen Gesetzmäßigkeiten unserer gegenständlichen Welt, sondern sind nach unbewussten, sich äußerer Systematik entziehenden Gesichtspunkten geordnet, die sich dann aber als zivilisatorisch hochgradig wirksam erweisen und »realer« sind als manche »realistische« Weltansicht.

Karin Harrasser veranschaulicht selber diese Theorie an einem Motiv aus dem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil. Musil verwendet in seinem Roman den Ausdruck der »phantastischen Genauigkeit« (Musil 2006: 247) und charakterisiert damit eine Forschungsmethode, die »die Korona ausgeschlossener Erfahrungspartikel, die jeden Sachverhalt unsichtbar umgibt, zum Strahlen bringt« (Harrasser 2012: 67). Während unser gewöhnlicher erfahrungswissenschaftlicher Blick die Dinge analytisch fixiert, definiert und damit festlegt, bestünde nach Musil eine »phantastische Genauigkeit« darin, dass sie präzise in dem Aufspüren der unbemerkten, nicht realisierten Möglichkeiten ist, die sich um den vordergründig sichtbaren Gegenstand lagern. Sie

ignoriert die faktische Welt nicht, verabsolutiert sie im Unterschied zur »pedantischen Genauigkeit« aber auch nicht, sondern befreit den Gegenstand von verengten Urteilen und fordert zu vielfältigen, mitunter unbekannten Handlungsweisen auf. Die »pedantische Genauigkeit« bemerkt nicht, dass ihre Sachlichkeit nur scheinbar und in Wirklichkeit selber »phantastisch« ist, weil sie uneingestanden ein rationalistisches Menschenbild voraussetzt (Musil 2006: 247). Idiosynkratie wäre also in diesem Sinne keineswegs »Träumerei«, sondern ihre traumartigen, phantasiegeleiteten Verfahren würden einen »Möglichkeitssinn« eröffnen, durch den es gelingt, »die angebliche ›Wirklichkeit‹ neu zu bewerten, um in ihr noch nicht entdeckte [Potenziale] aufzuspüren« (Harrasser 2012: 68). Musil verwendet ein Bild, um seine Auffassung veranschaulichen zu können: »Der Mann mit dem gewöhnlichen Wirklichkeitssinn gleicht einem Fisch, der nach der Angel schnappt und die Schnur nicht sieht, während der Mann mit jenem Wirklichkeitssinn, den man auch Möglichkeitssinn nennen kann, eine Schnur durchs Wasser zieht und keine Ahnung hat, ob ein Köder daran sitzt« (Musil 2006: 247). Der Fisch ist fixiert auf den einen bekannten und nutzbringenden Gegenstand, der Angler verzichtet auf eine planerisch abgesicherte, auf ein Ziel mit zwingendem Erfolg ausgerichtete Intention, sondern er vertraut auf den Sinn einer eher suchenden, in die Untiefen seismographisch hineintastenden Ermöglichung unvorhersehbarer Ereignisse. Karin Harrasser weist darauf hin, dass Musil den Möglichkeitssinn nicht als Gegenteil des Wirklichkeitssinnes beschreibt, vielmehr werde er der »Wirklichkeit« unter Umständen noch mehr gerecht: »Nach Musil ist das Verfahren der ›phantastischen Genauigkeit‹ den Tatsachen sogar treuer als es schlichte Sachzwanglogiken sind. Es ist ein reicheres und wirklichkeitsgetreueres Verfahren, da es schlicht das Faktum der menschlichen Imaginationskraft und die verworrene Singularität von Lebenswegen mitbedenkt und in Rechnung stellt« (Harrasser 2012: 68).

Mit Musil ist es ein Dichter, den Karin Harrasser anführt, um Kluges idiosynkratischen Ansatz zu charakterisieren – den Künstlern ist diese Erfahrungsmethode offensichtlich zugänglicher als dem positivistischen Denken. Es ist ein originär ästhetischer Ansatz, der allerdings für sich in Anspruch nimmt, nicht als träumerische Ergänzung zur »realen« Wirklichkeit aufgefasst zu werden, sondern als ihre eigentliche Erkenntnis. Zuletzt bezieht Harrasser ihre Ergebnisse direkt auf die Geschichtsanalyse und umreißt die Perspektiven, die sich daraus für den historischen Dokumentarfilm ergeben. Sie erinnert an Benjamins bereits zitiertes Diktum: »Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten« (zit. ebd.: 70). Benjamin interveniert in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* schon 1940 gegen das damals bereits fest etablierte Paradigma einer empirisch möglichst lückenlos erzählten, kontinuierlichen Ereignisgeschichte, die uneingestanden suggeriere, dass das chronologische Nacheinander eines historischen Narrativs den geschichtlichen Zusammenhang von sich aus preisgebe. Angesichts des Umstandes, dass das historische Dokument faktisch zunächst sinnlich gegenwärtig ist und seine zeitliche Ferne an sich noch gar nicht von selbst bei sich hat, erhebt sich tatsächlich die Frage, ob dasjenige, was in der Regel für Vergangenheit gehalten wird, nicht eine Illusion ist und einen methodischen Schritt verlangt, der das empirisch Vorliegende erst so in eine »ungegenständliche« Form umgestaltet, dass an ihm sein Abstand zum gegenwärtigen Augenblick erfahrbar wird. Solch eine sinnliche und dennoch über

das Sinnliche hinausweisende Form wäre das Bild. Angesichts der verdichteten, nur in einzelnen Erscheinungen sich artikulierenden Natur des Bildes charakterisiert Benjamin dessen Auftreten als momenthaft – historische Wahrnehmung würde sich dementsprechend nicht als räumliche und dauerhafte Gegenstandsbeobachtung ereignen, sondern als flüchtiges, der Zeit unterworfenes Evidenzerlebnis, ähnlich dem Eintreten und Abklingen einer Erinnerung. Der Begriff der Zeit müsste für eine solche historische Reflexion dann neu gedacht werden. Karin Harrasser sieht hier die Verwandtschaft der Positionen Kluges mit Benjamins Geschichtsverständnis. Kluges Montage- und Erzählstrategien legten »eine ganz andere zeitliche Struktur« nahe: »Kluge unternimmt es, etwas Beunruhigendes und Abstraktes zu versinnlichen: dass die Wahrnehmung einer kontinuierlich dahinfließenden Zeit, die eine eindeutige Richtung hat, nicht nur illusorisch, sondern ideologisch ist, weil sie uns die Gegenwart als »zwangsläufig so« erscheinen lässt, wo sie doch auch ganz anders hätte sein können und, je intensiver man sie anschaut, auch ist. Er formuliert damit einen »Vorbehalt gegen das, was ist, so wie es ist« (Harrasser 2012: 74).

III.2.5. Die Rolle des Fernsehens

Die charakterisierten Beispiele aus den 50er und 60er Jahren dokumentieren eine zunehmende filmische Entdeckung der geschichtlichen Welt. Nach ersten technisch unbefriedigenden, inhaltlich gegenüber dem archivalischen Material noch unselbständigen Versuchen klärt sich die Bildqualität durch die wesentlich höheren Auflösungen, wird die Aufnahme durch die Hinzufügung des aktuellen Tons unmittelbarer und beweglicher und das Filmen immer mehr ein den Gegenstand erkundender, sich an seine sinnliche Nähe fast »anschiegender« Wahrnehmungsvorgang, und zugleich wächst das Bewusstsein für die Notwendigkeit und die Möglichkeit, sich an Geschichte filmisch zu erinnern. Von wesentlicher Bedeutung für diesen Prozess ist die Entwicklung des Fernsehens, das durch Produktionen in kleineren Formaten und durch den institutionellen Rahmen, der technische Experimente ermöglichte, kürzere, aber differenzierte analytische Untersuchungen erproben konnte. Zunächst beschränkten sich die Sujets der Sendungen motivisch allerdings auf gänzlich unpolitische und geschichtslose Themen aus Natur und Alltag: von *Vogelkunde* (02.05.1951), *Hopfen und Malz* (29.02.1952) über vortragsartige Darstellungen zu den *Meisterwerke[n] der bildenden Kunst* (04.05.1951) oder dem *Wasserfloh* (27.04.1951) bis zu diversen Reisefilmen und Alltagsberichten wie in der Reihe *Zeitgeschehen – ferngesehen* ab dem 21.04.1953 oder *Hier geschieht's – jeder sieht's* ab September desselben Jahres (Hickethier 1990: 34ff.). Schon an den zuletzt genannten Titeln, die ergänzt werden könnten durch *Wal hoo!* (ein Walfangfilm von 1952) oder *Pilger, Palmen und Toreros* (12.05.1952) zeigt sich, wie naiv und nicht selten belanglos sich die Inhalte des Fernsehens auf der Ebene von Unterhaltung und Zerstreuung bewegten. Die Zahl der Tierfilme ist kaum zu überschauen, die Reisefilme bestanden aus Streifzügen durch exotische Welten in Asien, Afrika u.a., die tatsächlichen Lebensverhältnisse der dortigen Menschen wurden weitgehend ausgeblendet oder nur verzerrt wiedergegeben. Erste tastende Versuche, sich dem Thema Geschichte expliziter anzunähern, äußerten sich in Zusammenstellungen von Spielfilmausschnitten der 20er bis 40er Jahre, Interviewfilmen (z.B. mit Thomas Mann) oder zeitgeschichtlichen Kompilationsfil-

men (Lersch 2010: 277) – letztlich also in Produktionen, die noch sehr unselbständig und materiallastig mit archivalischen Zitaten Geschichte abzubilden meinten. Wenn allmählich auch politische Themen angesprochen wurden, dann immer der damaligen historischen Konstellationen entsprechend korrekt und durchaus in die gewünschte Richtung suggestiv – im Kontext des Kalten Krieges z.B. durch einseitige Reportagen über die westliche Verteidigung (vgl. Zimmermann 1994: 227). Dagegen erhob sich um 1960 Widerstand. In der Presse wurde der Vorwurf einer »Hofberichterstattung« erhoben und zugleich etablierte sich mit einer Sendung wie dem neu gegründeten wöchentlichen Fernsehmagazin *Panorama* kritischer Journalismus (ebd.: 229f.). Damit rückten nun vermehrt historische Konflikte wie z.B. der europäische Kolonialismus in Afrika (Algerien, Kongo u.a.) in den Fokus filmischer Analyse und Dokumentation. 1962 formulierte eine Gruppe von 26 Filmkünstlern – unter ihnen Alexander Kluge, Peter Schamoni und Edgar Reitz – das *Oberhausener Manifest*, mit dem die Unterzeichner eine größere Unabhängigkeit der Filmproduktion und deren qualitative Verbesserung erreichen wollten (Eue/Gass 2012). Hinzu kam der immer stärker einsetzende gesellschaftliche Wandel am Ende der Adenauer-Ära mit einer Bereitschaft zu zeitkritischen Diskussionen und einer aktiven Auseinandersetzung mit der NS-Zeit. Lange vor der mit den privaten Sendern einsetzenden Popularisierung von Geschichte wurden Fernsehproduktionen in Auftrag gegeben, die ein Millionenpublikum erreichten, die filmische Aufarbeitung historischer Themen nachhaltig beförderten und insbesondere für die Entwicklung dokumentarischer Ansätze als Katalysatoren wirkten. Hervorzuheben ist hier vor allem die von Heinz Huber 1959-61 für den SDR und WDR produzierte 14teilige Serie *Das Dritte Reich*. Sie ist die erste umfassende Dokumentation zum Nationalsozialismus (Bösch 2010: 56). Das Projekt war mit einem ausgeprägten pädagogischen Anliegen verbunden, »das historische Gewissen unseres Volkes wachzurütteln« (zit. in Classen 1999: 116), und methodisch merkt man ihm die gleichen Schwierigkeiten an wie den bereits angeführten Kinoproduktionen: Die Ende der 50er üblichen gesellschaftlichen Verdrängungsmechanismen provozierten eine Überfrachtung mit historischen Archivaufnahmen, die eine dezidierte Beweisfunktion übernahmen (vergl. Lersch 2008: 127f.), durch die auf die politischen Akteure fixierten Aufnahmen kamen alltägliche Lebensrealitäten und individuelle Motive und Befindlichkeiten in der Darstellung nicht vor und die Kompilation vieler eher irrelevanter Materialien machte es der Produktion schwer, wirkliche Zusammenhänge herauszuarbeiten (vgl. Classen 1999: 117f. und Lersch 2010: 284). Trotzdem kommt der Serie das Verdienst zu, mit einer Gesamtsendezeit von über 700 Minuten zum ersten Mal im deutschen Fernsehen den Versuch zu unternehmen, sich diesem Abschnitt der Geschichte mit dokumentarischen Mitteln intensiv zu nähern (Classen 1999: 115).

Die zunehmende Bereitschaft zu einer filmischen Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte ging mit einem sozialen Interesse an den benachteiligten Bevölkerungsgruppen und an elementaren Problemen der Arbeits- und Alltagswelt einher. In dieser Atmosphäre eines kulturellen Umbruchs erprobten einzelne Filmkünstler Wege zu einer Erschließung historischer Erinnerung. Besonders hervorzuheben ist hier der 1964 entstandene 36minütige Fernsehfilm *Ödenwaldstetten* von Peter Nestler. Schon der Untertitel kündigt eine geschichtliche Perspektive an: *Ein Dorf ändert sein Gesicht*. Die Zeit selbst wird hier zum Darstellungsgegenstand. Der filmische Ansatz wirkt zunächst un-

spektakulär, bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Arbeit aber als eine tiefgründige Studie über geschichtlichen Wandel, über Werden und Vergehen – die Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens wird hier so bewusst wie selten zuvor einer methodischen Wahrnehmung unterzogen.

Der Film erzählt von dem alltäglichen Leben in dem schwäbischen Dorf Ödenwaldstetten bei Münsingen. Einzelne Bauern werden porträtiert, ebenso der Mitarbeiter einer Brauerei und die Näherin eines Textilbetriebes, ein Lehrer kommt zu Wort, ein Arzt bei der Diphtherie-Impfung, spielende Kinder werden gezeigt, Frauen am Backhaus und in der Gemeindewaschanlage. Die unterschiedlichen Impressionen werden so frei und unkommentiert nebeneinandergestellt, dass die Fernsehredaktion Nestler vorwarf, die Zuschauer würden solch eine Darstellung nicht verstehen. Man forderte ihn – vergebens – auf, die Aufnahmen zu ordnen und mit Erklärungen zu versehen (Zimmermann 1994: 263).

Ein durchgängiges Merkmal des Films ist der ruhige, zurückhaltende Aufbau der Sequenzen: Die Einstellungen verweilen oft lange bei einem Gegenstand und lassen dem Zuschauer Zeit, die Landschaft, die Tiere, die Häuser und Zimmer mit den in ihnen arbeitenden und lebenden Menschen anzuschauen und zu verfolgen. Mit Ausnahme kurzer, die porträtierten Personen nennenden Ankündigungen (»Er heißt Alfred Rauscher, ist 38 Jahre alt und hat einen Stundenlohn von 3 Mark 50, er ist ledig und wohnt bei seinem Bruder, der eine Landwirtschaft umtreibt, manchmal hilft er auch da mit«, 16.59) hören wir – generell aus dem Off – nur die Äußerungen der Dorfbewohner –, teils von dem Sprecher Karl Ebert in der dritten Person, teils von ihnen selbst vorgetragen. Es sind also die Stimmen der Menschen selbst, die allmählich den Zusammenhang herstellen – dies aber auch so, dass durchgehend die Bilder sprechen und keine Interviewsequenzen mit Talking heads die visuellen Wahrnehmungen des Dorfes und seines Alltags unterbrechen. Immer wieder werden die Bilder unterlegt mit der ebenfalls sehr ruhigen Musik einer einzelnen akustischen Gitarre, welche die Atmosphäre einer unaufgeregten, aber teilnehmenden Aufmerksamkeit unterstützt.

In diese beobachtenden Passagen ragt in Abständen durch die Erzählungen der Einwohner dann die Geschichte hinein – von Peter Nestler so arrangiert, dass eben doch ein narrativer Bogen entsteht: Die ersten Sätze des Films stammen von einem alten Bauern, der seine Kaninchen füttert: »In der Somme-Schlacht ist er in einem Granattrichter gelegen, im März, der war voll Wasser. Man ist oben am Rand gelegen, geduckt, dass man keine Granatsplitter in den Kopf bekommen hat. Im Schlaf ist es schon mal passiert, dass man runter gerollt ist, und mit den Stiefeln ins Wasser, sodass die oft morgens eingefroren waren. Das war eine schlechte Zeit damals. Und von damals her hat er schon immer was gespürt in den Beinen, nicht so schlimm wie jetzt natürlich, den Stock braucht er jetzt seit anderthalb Jahren. Der Arzt sagt, es kann auch vom vielen Arbeiten sein« (00.13). Das Schlussbild vergleicht Peter Zimmermann mit »einem vergilbten Gemälde« (Zimmermann 1994: 263), es zeigt »einen sensenschwingenden Mäher im Gegenlicht unter durchbrochenem düsteren Himmel« (ebd.), und man hört: »Die ganzen Sachen von früher und den Krieg, das hat man fast alles vergessen. Es ist immer was Neues gekommen. Was hinter einem liegt, ist gemäht« (34.49). Nestler thematisiert das Erinnern selbst: Am Anfang erinnert sich ein Bauer an ein Erlebnis, das ca. ein halbes Jahrhundert zurück liegt und mit komplexen historischen Ereignissen

in Zusammenhang steht, an das Ende wird die Tatsache des Verlustes von Erinnerung gesetzt, verbunden aber mit einer unterschwelligen Kritik und einer Aufforderung, die Vergangenheit einem solchen Vergessen zu entreißen: Das Verb »gemäht« enthält die Konnotation eines keineswegs natürlichen und organischen Verklings oder Ablebens, sondern einer gewaltsamen, insistorischen Maßnahme – also der Verdrängung. Mit dieser erinnerungssemantischen Einrahmung signalisiert Nestler, dass es ihm gezielt darum geht, die Reflexion auf die Bedeutung und Notwendigkeit von geschichtlichem Bewusstsein auch für einfachste Details des individuellen Lebensalltags anzustoßen. Er beschränkt sich nicht auf eine bloße Sozialreportage, sondern vertieft die gesellschaftlichen Beobachtungen immer wieder in eine zeitliche Dimension hinein: »Heute schlafen die Bauern bis 5/6 Uhr, früher ist man schon um 3 Uhr aufs Feld zum Heuen, aber es ist trotzdem besser gewesen, da haben alle gleich viel gehabt und gleich viel schaffen müssen. Die sind auch nicht glücklicher, die dauernd mehr haben wollen« (17.39), oder: »Vor 40 Jahren hat man die Frucht noch mit dem Hafergeschirr gemäht. Das ging mit Schwung und man musste viel Fertigkeit dabei haben. Die Jungen haben es erst lernen müssen. Früher ist der Hafer nur halb so hoch geworden, ohne den Kunstdünger, und der Körnerertrag ist heute größer« (25.26). Nicht nur die Kriegserlebnisse rufen größere historische Kontexte auf: »Manchmal ist in Münsingen drüben Viehmarkt, aber heute ist das nichts Rechtes mehr. Früher waren die Juden aus Buttenhausen die Viehhändler, da ist der Handel gelaufen, da ist gekauft und verkauft worden. Die haben das Vieh bis ins Rheinland, nach Frankfurt und Mannheim und überall hingeschafft, einer hat oft 15-20 Stück Vieh auf dem Markt gekauft. Damals wurde das Vieh zum Bahnhof getrieben, ohne Autos, oder es wurde gleich an einen anderen Bauern weiterverkauft. Die Juden haben in Buttenhausen Kaufläden gehabt und eine Zigarrenfabrik, da waren auch ganz arme Kerle, die sich von ihren Glaubensgenossen haben unterstützen lassen müssen. Verschiedene, die es frühzeitig gemerkt haben, die das Geld hatten oder ihre Verwandten drüben, sind nach USA, von denen ist keiner zurückgekommen. Die Synagoge ist abgebrannt worden in der Kristallnacht. Die dageblieben sind, wurden alle umgebracht. Die Christen in Buttenhausen haben sich mit den Juden gut vertragen. Da sagt mancher, die Juden seien ihm lieber gewesen wie die Christen. Damals hat keiner was sagen dürfen, die hätten einen selber gleich abtransportiert nach Dachau« (26.59). Während diese Sätze eingespielt werden, sieht man Szenen vom Markt, nach Verklingen der letzten Worte den jüdischen Stern auf einem Gedenkstein, die Kamera bewegt sich an den Namen herab, bis das Bild überblendet wird von einem abgeblätterten Schriftzug auf einem Laden oder Wirtshaus. In einer anderen Sequenz bewegt sich die Kamera auf die Friedhofsmauer zu und an einer Reihe von metallenen Gedenktafeln für gefallene Soldaten des 2. Weltkriegs vorbei und man hört aus dem Off: »Ein französischer Soldat, der im Dorf einquartiert war, hat die Tafeln mit den Namen der Gefallenen gesehen und dass es so viele sind von dem Dorf. Er hat gesagt: ›Warum so viele junge Menschen? Warum?‹ Er hat halt sagen wollen, dass alles umsonst gewesen sei. Dabei hat er fast geweint« (30.02). Immer wieder führen gegenwärtige Anlässe zu einem erinnernden Vergleich mit früheren Zeiten, aus dem sich eine Einsicht in die aktuelle Lebenssituation der Betroffenen oder das Leben überhaupt herleitet.

Diese zeitlichen Rückführungen verdanken sich bestimmten bildnerischen Gestaltungsmitteln: Der Kaninchen fütternde Bauer zu Beginn des Films wird im Moment

der Schilderung seines Grenzerlebnisses am Granattrichter aus nächster Nähe von halb oben auf den Kopf herab gefilmt, sodass der Zuschauer den Prozessen sehr nahekommt, die sich hinter dem Gesicht dieses Menschen erinnernd immer wieder erneuern. Zimmermanns Formulierung, die Schlusseinstellung sei wie ein »vergilbtes Gemälde«, trifft sehr gut die ästhetische Qualität dieser Aufnahme: Die Dunkelheit und Unschärfe, die Ferne zu dem dargestellten Bauer auf dem Feld, die im Kontrast steht zu den detaillierten, klaren Nahaufnahmen des dörflichen Lebens zuvor, und die Leere der Landschaft, deren Felder von den fast schwarzen Waldrändern eingerahmt werden, erzeugen den Eindruck eines zeitlichen Abstands, einer Vergänglichkeit, die darin zum Ausdruck kommt, dass der betrachtete Gegenstand aktuell nicht mehr vollständig anwesend, sondern in einem Prozess des Verfalls partiell verschwunden ist.

Solche ästhetischen Verfahrensweisen zur Vermittlung von Zeitprozessen konstituieren die Wirksamkeit des Films im Ganzen: Geradezu archaische Bilder bäuerlicher Arbeit im Stall oder auf dem Feld, Aufnahmen der von Kindern oder Frauen gezogenen Wagen mit Milchkannen, Darstellungen des Brotbackens am gemeinsamen Backhaus werden kontrastiert mit den modernen Maschinen im Gemeindewaschhaus, mit der Fließbandproduktion in der Brauerei, mit Legehennenstall und Spielplatzplanung. Es ist nicht immer so, dass Vergleiche mit früheren Zeiten zur Artikulation melancholischer Verlusterfahrungen führen – an anderen Stellen wird auch nach vorne geschaut und durch die Erweiterung der Perspektive in die Zukunft eine Zeiterfahrung vermittelt: Der Lehrer berichtet von der Notwendigkeit eines neuen Schulhauses, neue Häuser werden gebaut, die lange baufällige, 700jährige Kirche ist frisch renoviert, Kinder kommen heraus und erscheinen wie eine Gegenbehauptung zu den Grabsteinen, die man direkt im Anschluss sieht. Zugleich wird aber immer wieder deutlich, dass man mit Landwirtschaft allein in Zukunft nicht mehr leben können: »Überm Bauernstand, da stehet schwarze und graue Wolken. Da weiß noch niemand, was in der Zukunft wird, und des lastet schwer« (06.39).

Die Bedeutung des ästhetischen Ansatzes Peter Nestlers besteht darin, dass nicht allein inhaltlich über Erinnerung und geschichtlichen Wandel gesprochen wird, sondern dass es der Darstellung gelingt, die »Substanz« des Geschichtlichen, die Erfahrung von Zeit zu vermitteln. Nestler erreicht dies, indem er nicht durch erzählerische Aneinanderreihung von Ereignissen auf ein chronologisches Kontinuum abzielt, sondern sich intensiv wahrnehmend einlässt auf einzelne sinnliche Zeugnisse einer Veränderung von Lebensumständen, dabei Vergleiche anregt und die Qualität des Wandels als solche erfahrbar macht. In diese Zeiterfahrung hinein lagern sich die Erinnerungsbilder der Kriege sowie der Beziehung zu den jüdischen Nachbarn und ihrem Schicksal, und der Zuschauer realisiert, wie diese Dinge seine Gegenwart prägen.

In einer Hinsicht besteht Peter Nestler auf einer Distanz zum Gegenstand: Er verzichtet trotz der damals schon entwickelten technischen Möglichkeiten mit Ausnahme der Geräusche in den Betrieben auf einen synchron aufgenommenen Originalton sowie auf Interviews – die Stimmen kommen stattdessen aus dem Off, die Befragten haben ihre Äußerungen z.T. niedergeschrieben und lesen sie vom Blatt ab oder lassen sie vom Sprecher vortragen. Damit fehlt es an einer unmittelbaren, spontaneren Begegnung und dadurch auch Verbindung mit den dargestellten Menschen. Man hat den Eindruck, dass hinter dieser ästhetischen Entscheidung ein Bildverständnis steht, das eine kom-

positorische Ganzheit, eine in sich stringente, nicht von Zufälligkeiten der Aufnahme gestörte Ebene akustischer Aussage anstrebt, die einen Eindruck erzeugen soll von dem substanziellen Inhalt des Films. Das Ergebnis verweist aber auf ein bedeutsames Phänomen: Indem das unvermittelte Eintauchen des Zuschauers in die sich im Moment des Erinnerns ereignenden seelischen Regungen, die sich in Artikulation, Mimik und Gestik ausdrücken, hier nur eingeschränkt geschieht, bleibt insgesamt der empathische Mitvollzug der seelischen Erinnerungsbewegung der Porträtierten gebremst. In manchen Sequenzen verhält man sich als Zuschauer eher schlussfolgernd als erinnernd – das Interview scheint als psychologische Grundlage für den Erinnerungsprozess eine wesentliche Rolle zu spielen.

III.2.6. Der Durchbruch zum historischen Interviewdokumentarismus

Einzelne Filmsequenzen bereits aus den 40er Jahren – so z.B. in *To hear banjo play* von 1947 (Alan Lomax) oder in *Louisiana Story* von Robert Flaherty (1948) – belegen, dass es technisch schon damals durchaus möglich gewesen wäre, Interviewfilme zu drehen – nicht so spontan wie mit einer Handkamera, aber auch in einer unmittelbaren, eindrucklichen Nähe zum Gesprächspartner, wie man sie aus heutigen Dokumentarfilmen kennt. Schon 1935 produzierte die britische Gruppe *Documentary Film Movement* um John Grierson den Film *Housing Problems*, der in den Häusern und Unterkünften der Protagonisten aufgenommene Interviews mit O-Ton enthielt (Hißnauer/Schmidt 2013: 223). Es ist bemerkenswert, dass solche Konzepte bzw. ein solches Sujet aber nicht häufiger und systematischer gesucht wurden – es bestand offensichtlich noch kein Begriff von dem Wert der persönlichen Äußerung eines Protagonisten und der direkten Kommunikation mit ihm. Das Interview avancierte erst allmählich und schrittweise zu einem Inhalt filmischer Darstellung. Es war keineswegs eine selbstverständliche kulturelle Gegebenheit, sondern verdankt sich einem längeren geistesgeschichtlichen Entwicklungsprozess.

Das filmische Interesse am Interview setzte in den 50er Jahren ein, beschränkte sich aber ausnahmslos auf prominente Persönlichkeiten wie Politiker, Stars, Künstler oder Wissenschaftler – so z.B. in der 1958 initiierten Reihe *Aus erster Hand. Interviews mit den führenden Männern unserer Zeit* im NWRV-Fernsehen oder in der v.a. Politiker befragenden ZDF-Reihe *Dialog* (vgl. Zimmermann 1994: 275f.). Der Auslöser war die Attraktivität des Porträtierten, dessen Darstellung auf die Bedeutsamkeit des Films abstrahlte – nicht der Gesprächsvorgang als solcher, sondern der Glanz des Prominenten garantierte die Aura der Produktion. Auch in dieser Hinsicht markierte die *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Edgar Morin eine entscheidende Zäsur. Es hatte in Deutschland einzelne Straßeninterviews zu Themen wie *Die deutsche Bundeswehr* (Heinz Huber, 1956) oder *Protest oder Anpassung – Ein Bericht über jugendliche Subkulturen* (Peter Milger, 1966) gegeben, aber das waren zwar inhaltlich brisante und wichtige Beiträge, filmisch jedoch beschränkten sie sich noch auf kurze, inhaltliche Meinungsumfragen, die das politische Thema illustrierten, aber nicht auf die Person des Interviewten selbst ausgerichtet waren. Rouch und Morin machten demgegenüber den Gesprächsvorgang selbst und den Menschen, der sich vor der Kamera äußerte, zum Inhalt seines Films. Er wird eingerahmt von Gesprächen mit den Protagonisten über dieses Filmprojekt: Am Ende

äußern sie sich direkt zu ihren Eindrücken, üben Kritik, und in der Schlusseinstellung debattieren Rouch und Morin selbst über diese Wahrnehmungen und Argumente und reflektieren letztlich ihren eigenen filmischen Ansatz. Das Interview hat hier bereits – 1961 – ein hoch entwickeltes ästhetisches und inhaltliches Niveau erreicht, man hat wohl nie zuvor solch eindruckliche, persönliche und in die Tiefe gehende Äußerungen von Menschen vor der Kamera gesehen. Es ist bezeichnend, dass in diesen Interviews schließlich die Dimension des Historischen aufbricht. Eine der bewegendsten Passagen wird eingeleitet durch die bei einem geselligen Beisammensein an den aus Afrika stammenden jungen Landry gerichtete Frage, ob er wisse, was die eintätowierte Nummer auf dem Arm von Marceline – der jungen Frau, die psychologisch-soziologische Umfragen durchführt und für den Film die Straßeninterviews übernommen hat – zu bedeuten habe (0.53.31). Landry ist ahnungslos, und jetzt erst erfährt der Zuschauer, dass diese Frau, die man schon von Beginn des Filmes an kennt, einen jüdischen Hintergrund hat und selber als Kind im Konzentrationslager war. Nun wird eine Sequenz aufgebaut, die der Frau die Möglichkeit gibt, ihre Erinnerungen aufzurufen und zu formulieren: Die Kamera verfolgt sie bei ihrem Gang durch die Straßen von Paris – vor der großen Architektur der Plätze, des Tour d'Eiffels im Hintergrund, der Häuserfassaden und einer Markthalle wirkt sie wie verloren und trotzdem ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, und während die intensivsten und vielleicht schmerzlichsten Erinnerungen in ihr nachklingen, entfernt sich die Kamera zuletzt von ihr. Durch den Zeitpunkt der Sequenz – sie setzt erst nach knapp einer Stunde ein –, der entsprechend der Psychologie eines Erinnerungsvorganges nicht sofort, also chronologisch korrekt und informativ gleich mit der Einführung der Figur den Anfang bildet, sondern unvermutet erst nach einer Weile in die Sichtbarkeit tritt; durch den Prozess des Gehens, in dem sich Schritt für Schritt eine Bewegung vollzieht, die immer intensivere innere Bilder ans Tageslicht bringt; durch die nicht von einem Kommentator oder Erzähler vorgebrachte, sondern von einer Betroffenen selber artikulierte Schilderung werden Qualitäten des realen Vorgangs des Erinnerns aufgerufen. Die Szene ist hochartifizell inszeniert, löst genau damit aber einen wertvollen und glaubwürdigen Erinnerungsprozess aus und entspricht auch in seinem Ablauf der psychologischen Struktur solcher Vorgänge. Marcelines Sprechen selbst ist jetzt wirklich spontan, und das Ringen um Worte, der Schmerz, der durch sie hindurchdringt, ereignen sich so momenthaft und emotional, dass hier tatsächlich ein Augenblick von Authentizität entsteht, in dem zugleich der historische Zusammenhang greifbar wird. Der Zuschauer begegnet der Realität des Holocaust in einer Intensität, wie sie erst wieder viele Jahre später z.B. im Werk Claude Lanzmanns erreicht wurde.

Wesentlich unbekannter ist für das westliche Publikum der Film *Bylem kapo* (*Ich war Kapo*) von Tadeusz Jaworski aus dem Jahre 1963. Jaworski verwendete Interviewaufnahmen, die in Gesprächen mit einem inhaftierten Mann entstanden, der mit 17 Jahren Kapo in Auschwitz gewesen war und dort seine eigenen Landsleute gequält hatte, also vom Opfer zum Täter geworden war. Seine entsetzlichen Erinnerungen werden den Aussagen von ehemaligen Häftlingen gegenübergestellt, und so schält sich anhand von Interviews allmählich die geschichtliche Situation heraus (siehe Roth 1982: 122).

Im selben Jahr, in dem Jaworski seinen Film drehte, begann in Deutschland im ZDF die Reihe *Zur Person*, in der der ehemalige *Spiegel*-Journalist Günter Gaus Persönlich-

keiten wie Franz-Josef Strauß, Rudi Dutschke, Hannah Arendt, Gustaf Gründgens und viele andere befragte. Sein Motiv war, »Namen anstelle von Sachbegriffen, Lebensläufe« an die Stelle »blassgewordene[r] Programme« treten zu lassen (zit. in Zimmermann 1994: 276). Mit der Intention, den erzählenden Gesprächspartner zum Ausgangspunkt des Interesses und der beispielhaften Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge zu machen, rückte er das Individuum in das zeitgeschichtliche Bewusstsein. Trotzdem haftete, wie Peter Zimmermann anmerkt, diesen Gesprächen noch der Charakter eines »Verhöres« an (ebd.: 277), in dem durch kritisch-analytische und gelenkte Fragen dem Dialog eine sachliche Wahrheit abgerungen werden sollte. Es wurde dem individuellen Ausdruck des Gesprächspartners letztlich also immer noch ein überpersönliches, von diesem Menschen unabhängiges Erkenntnisziel übergeordnet.

Einen Schritt weiter gingen hier Arbeiten, die ähnlich wie Milgers *Protest oder Anpassung* die Situation junger Menschen untersuchten, wie z.B. *Mensen van Morgen* von dem Niederländer Kees Brusse aus dem Jahre 1964 (in der deutschen Fassung *Menschen von Morgen – Geständnisse vor der Kamera* ein Jahr später) oder *Gammler – Ausweg und Umweg* von 1966 (Bernhard Schütze). Hißnauer und Schmidt haben darauf hingewiesen, dass Brusses Methode der »Psychomontage«, in der er im Studio Äußerungen von Jugendlichen zu ihrem Leben aufnahm und zu einem Generationenporträt zusammenstellte, stilbildend auf spätere dokumentarische Traditionen in Deutschland gewirkt hat – v.a. auf Eberhard Fechner, auf den später noch eingegangen wird (Hißnauer/Schmidt 2013: 234f.). Bernhard Schütze wiederum befragte für seinen *Gammler*-Film ältere Passanten auf der Straße und durchsetzte die Interviews mit Aufnahmen von genau den Menschen – den Jugendlichen –, über die gerade gesprochen worden war, um dann ausführliche Berichte der jungen Menschen aus ihrem Leben folgen zu lassen (ebd.: 224f.). Auf einen Kommentar wird zugunsten der Erzählungen der Jugendlichen verzichtet.

Diese letzten Beispiele thematisierten nicht die Geschichte, sondern aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen, dennoch trugen sie durch die Wertschätzung der individuellen Erzählung, durch die fast sinnliche Begegnung mit einer bislang unbekannten Persönlichkeit und ihrer Lebenswelt und durch die Ästhetik einer kompositorischen Montage, welche die zwischen ihnen sich andeutenden Zusammenhänge herauspräparierte, dazu bei, dass sich in den 60er Jahren eine Kultur des Interviews anbahnte, in der dieses nicht mehr nur zum Beleg oder zur Illustration inhaltlicher Positionen oder Sachverhalte instrumentalisiert wurde, sondern seinen Zweck in sich selber hatte. Auf dieser Grundlage entstand ein wachsendes Interesse an den Prozessen historischer Erinnerung, die sich in der Wahrnehmung eines einzelnen Menschen manifestieren.

Es ist bezeichnend, dass zeitgleich die Methoden der Oral History an Popularität gewannen. Der Hinweis auf den Zusammenhang der Entstehung des modernen Interviewdokumentarismus mit der Oral History ist in filmhistorischen Darstellungen inzwischen zu einem feststehenden Topos geworden.⁴ Hier gilt es aber, genauer hinzuschauen. Die Oral History als wissenschaftliche Methode einer Dokumentation geschichtlicher Erinnerungen hatte ihre Anfänge bereits in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts: Der Historiker Hubert Howe Bancroft schickte Gehilfen aus, um Interviews

4 Stellvertretend seien erwähnt Hißnauer 2010: 300; Hißnauer/Schmidt 2013: 230; Roth 1982: 132; Lersch 2009: 131

aus dem Westen Amerikas für eine vielbändige Geschichte der Pazifikstaaten zu sammeln (Starr 1980: 28). Die Idee einer systematischen Oral History stammte aber von dem Geschichtsprofessor Allan Nevins, der 1932 für seine Cleveland-Biographie Angehörige seiner Regierung befragte und zugleich realisierte, dass mit dem Ableben vieler wichtiger Zeitzeugen ein wertvoller Erinnerungsschatz verloren zu gehen drohte. Er schlug 1938 eine Organisation zur Sammlung von Lebensbeschreibungen vor, die allerdings zunächst nicht realisiert wurde – erst 1948 brachten ein Kolloquium, die Gründung eines Oral History-Instituts in Columbia und ein erstes umfangreiches Interview (mit einem Kommunalpolitiker in New York) die Wende (ebd.: 29–32). Trotz großer Widerstände setzte das Institut seine Arbeit fort. Die Publikation der *Oral History-Collection* 1960 wurde ein großer Erfolg, der Ansatz stieß auf immer stärkeres Interesse und fand eine schnelle Ausbreitung. Bereits Ende 1967 gab es schon 80 Oral History-Programme (ebd.: 34). 1966 erfolgte die Gründung der Oral History Association und verschiedener Publikationsorgane (Obertreis 2012: 8), 1971 der »Oral History Society« und ihres Journals (Lersch 2009: 131).

Dennoch: Nach Europa kam die Bewegung erst später. England war der Vorreiter: In den frühen 70er Jahren entstand eine Sozialgeschichte der Arbeiter, 1971 wurde der *Newsletter Oral History* gegründet, 1978 aber erst eine methodisch-kritische Einführung in die Ansätze der Oral History verfasst (ebd.). In Frankreich gab es in der zweiten Hälfte der 70er erste Initiativen (Obertreis 2012: 9), in Deutschland war es 1978 Lutz Niethammer, der mit seinem Aufsatz *Oral History in USA* den entscheidenden Anstoß zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Bewegung gab (Niethammer 1978; Keilbach 2010: 193). Er nennt als Ziel der Oral History eine Demokratisierung der Forschung – Geschichtsreflexion dürfe nicht ein Privileg akademischer Spezialisten bleiben und sich inhaltlich nur auf die »Oberen« der Historie, die Herrschergestalten beschränken (Niethammer 1980: 7f.). Niethammer hielt der Historikerkunft vor, dass Geschichte nicht nur aus Politikern, Programmen oder Gesellschaftsformationen (hier die Differenz zu den sozial- und strukturgeschichtlichen Ansätzen) bestehe, sondern ebenso aus den Antrieben, Hoffnungen, Haltungen und Handlungsmustern jedes einzelnen Menschen (ebd.). Er forderte eine Geschichte von den Subjekten aus, ein Perspektivwechsel stehe an: Nicht mehr der Weltgeist und die Mächtigen seien Gegenstand wissenschaftlichen Interesses, »wir beginnen uns vielmehr für uns selbst und für die Herkunft der eigenen Lebensbedingungen, Verhaltensweisen, Deutungsmuster und Handlungsmöglichkeiten zu interessieren«, »in dieser Dimension des Alltäglichen [...] wird nach der Subjektivität derer gefragt, die wir als Objekte der Geschichte zu sehen gelernt haben, nach ihren Erfahrungen, ihren Wünschen, ihrer Widerstandskraft, ihrem schöpferischen Vermögen, ihren Leiden« (ebd.: 9), »von unten betrachtet wird das ›Politische‹ seines verdinglichten Selbstwerts als Staat oder das, was sich durchgesetzt hat, entkleidet und erscheint eher als ein Medium der Auseinandersetzung und Gestaltung« (ebd.: 10).

Diese Motive erinnern sehr an die künstlerischen Intentionen der Interviewfilme, entstehen aber 10–15 Jahre *nach* diesen filmischen Arbeiten. Die wissenschaftliche Praxis der Oral History etabliert sich erst in den 80ern – da hat die Kunst das Interview schon lange als bewährte Forschungsmethode und Darstellungsform gefunden und ausgearbeitet. Die Filme reagieren nicht auf die Oral History, sondern diese hat »ihre markan-

ten Vorläufer und Begleiter in den Zeitzeugen historischer Fernsehserien« (Bösch 2010: 59) und Kinofilmen. Reinhard Ruttman resümiert bereits 1988: »Zeitzeugen wurden frühzeitig als ›orales Dokument‹ [...] in zeitgeschichtlichen Fernsehsendungen einbezogen, früher als die Entstehung des Begriffes ›Oral history‹ in den 70er Jahren« (Ruttman 1988: 54). Auch in der Literatur gab es bereits in den 60ern eine starke Tendenz zum Interview – siehe z.B. die im nächsten Kapitel behandelten *Bottroper Protokolle* von Erika Runge. Es gilt also Abschied zu nehmen von der Vorstellung einer kausalen Beziehung zwischen Oral History und Dokumentarfilm (z.B. Lersch 2009, S. 131: »Die Geschichtsdokumentationen nehmen damit zu einem frühen Zeitpunkt Strategien der ›Oral History‹ auf.«) – beide Erscheinungen sind eher verwandte Ausdrucksformen einer gemeinsamen geistesgeschichtlichen Grundtendenz, die eine Individualisierung des Geschichtsverständnisses und eine Weitung des sozialen Interesses für den einzelnen Menschen und seinen Lebensalltag beinhaltet.

Judith Keilbach hat die Genese der Zeitzeugeninterviews im bundesdeutschen dokumentarischen Geschichtsfilm verfolgt und einen wesentlichen Schritt in der umrissenen historischen Zeitspanne hinsichtlich der Rolle und Funktion des »Zeugen« herausgearbeitet (Keilbach 2010: 138ff.). Sie macht deutlich, dass die Bedeutung der Zeugenschaft durch die Notwendigkeit der strafrechtlichen Aufarbeitung der Nazizeit zunächst eine weitgehend juristische war (ebd.: 138f.). Hier ging es ganz konkret um die Beweisfunktion der Zeugenaussage, die eine Verurteilung der Täter möglich machte, und erst deutlich später – in der beschriebenen Phase der 60er Jahre – vollzog sich in dieser Hinsicht ein signifikanter Wandel: Die »Funktion [der Zeugen] verschiebt sich von der Beglaubigung der Fakten zur Affizierung der Zuschauer und der Bildungsanspruch der Sendungen (historische Aufklärung) wird durch das Ziel der emotionalen Beteiligung überlagert« (ebd.: 142).

Noch in der bereits erwähnten 14-teiligen Fernsehproduktion *Das Dritte Reich* (1960/61) von Heinz Huber kommt dem Zeitzeugen ähnlich wie vor dem Gericht fast ausschließlich eine Beweisfunktion zu: Er bestätigt die Fakten, die durch den Kommentar und die dokumentarischen Bilder dargestellt werden. Es ist erstaunlich, wie auch in diesem sehr engagierten Projekt auf den Gesprächspartner selbst noch gar keine Aufmerksamkeit gerichtet wird, sondern in erster Linie dem Sachbericht das eigentliche filmische Interesse gilt. Nur 7 von 14 Sendungen lassen überhaupt Zeitzeugen zu Wort kommen, aber auch unter diesen Folgen sind es nur zwei, die 2-3 Zeitzeugen einbeziehen, die anderen fünf jeweils nur einen. Bezeichnend ist auch, dass die Statements vorformuliert sind und z.T. sogar abgelesen werden und dass unter den Gesprächspartnern nicht ein einziger »Durchschnittsmensch« ist, sondern nur prominente Persönlichkeiten wie der Maler und Bildhauer Otto Pankok, der Autor Wilhelm Unger oder der »Experte« Prof. Carl Jacob Burckhardt, dem als Historiker nicht nur durch seine Zeugenschaft, sondern vor allem durch sein gesellschaftlich verbrieftes objektives Geschichtswissen eine herausgehobene Autorität zugeschrieben wird.

Judith Keilbach weist auf die Konsequenzen dieses Verfahrens hin: »Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben.

In den Überleitungen zu den Interviewsequenzen wird deren exemplifizierende Funktion teilweise sogar explizit benannt und damit gleichzeitig das Rederecht der Zeitzeugen legitimiert. Durch Abfolge und Ankündigung scheinen die Erinnerungen der Zeitzeugen die generalisierenden Aussagen des Voice-over-Kommentars [...] anhand eines individuellen Falls zu bestätigen oder zu kommentieren – und erfüllen damit gleichzeitig die Funktion der Beglaubigung von bereits präsentierten Fakten« (Keilbach 2010: 149). Man trifft hier also auf Zeitzeugen, »die in der Sendung nicht als Individuen interessieren und denen nicht als Erinnerungsmenschen, sondern zur Bestätigung von Fakten das Rederecht erteilt wurde« (ebd.: 152).

III.2.6.1. Erika Runge: *Warum ist Frau B. glücklich?* (1967/68)

Innerhalb ganz weniger Jahre – zwischen 1967 und 1972 – wurden Dokumentarfilme produziert, die das Interview als maßgebliche Form und Methode historischer Erinnerung etablierten. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt kommt das Verdienst zu, eine inzwischen weitgehend verfestigte Kanonisierung, die mit großer Regelmäßigkeit v.a. auf Eberhard Fechner und Klaus Wildenhahn als Initiatoren dieser Entwicklung verweist, zu hinterfragen und insbesondere auf einen Film aufmerksam zu machen, der bereits im Oktober 1967 und damit noch vor den bekannten Produktionen der genannten Filmemacher gedreht wurde: Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* (Hißnauer/Schmidt 2013: 225-230). Erika Runge (geb. 1939) promovierte nach einem Studium der Literatur- und Theaterwissenschaft, Romanistik und Kunstgeschichte 1962 über das expressionistische Drama und arbeitete anschließend beim NDR als Regieassistentin Egon Monks. Einen wesentlichen Schritt in ihrer künstlerischen Biographie markiert 1968 die Veröffentlichung ihrer *Bottroper Protokolle*. Erika Runge hatte im Ruhrgebiet Tonbandinterviews mit unterschiedlichen Gesprächspartnern wie einer Hausfrau, einem Verkäufer, einer kaufmännischen Angestellten oder einem Betriebsratsvorsitzenden geführt, um deren Lebensverhältnisse und somit zuletzt die soziale Situation der Menschen in der Region darzustellen. »Ich wollte keine Stoffe aus dem bürgerlichen Milieu mehr, aus dem ich selber stamme« (Runge 1971: 443), begründete sie diesen Schritt, vielmehr empfand sie »eine neue sittliche Verpflichtung« (Runge 1962: 6), sich mit der sozialen Wirklichkeit der Arbeiter auseinanderzusetzen. Die *Protokolle* stellten einen bedeutenden Beitrag zur dokumentarischen Literatur der 60er Jahre dar, von großer Wirkung war aber vor allem der filmische Beitrag, den die Regisseurin nach Kurzfilmen über die *Arbeitslosigkeit im Bayerischen Wald*, die *Stilllegung der Bayerischen Kohlegruben* und den *Tarifstreit in der Metallindustrie* (Hübner 1973: 126) über die in Duisburg lebende Putz- und Kochhilfe Maria Bürger zusätzlich zu dem schriftlichen Interview in ihren *Protokollen* produziert hatte. Bereits im Jahr seiner Erstausstrahlung (1. Mai 1968 im WDR) erhielt Erika Runge den Preis der Deutschen Filmkritik und den Fernsehfilmpreis der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Ihre Interview-Technik wurde begeistert aufgenommen (Hübner 1973: 149), die Arbeit wurde zum Vorbild späterer dokumentarischer Produktionen (Zimmermann 1994: 277).

In dem Film erzählt die 59jährige Bergarbeiterfrau ihre eigene Lebensgeschichte, die Kamera begleitet sie dabei immer wieder an die Orte ihrer Arbeit und anderer alltäglicher Beschäftigungen. Maria Bürger ist 1924 mit ihren Eltern aus Ostpreußen ins

Ruhrgebiet eingewandert, hat als Dienstmädchen und Haushaltshilfe gearbeitet, bis sie 1928 ihren ebenfalls aus Ostpreußen stammenden Mann Hermann heiratete. Dieser arbeitete als Bergmann unter Tage und litt schon früh an einer nicht erkannten Berufskrankheit, die ihn immer wieder arbeitsunfähig machte und an der er 1960 nach wiederholter Fehldiagnose tragisch sterben sollte. Auch von ihren vier Kindern wurden zwei Opfer ihrer Arbeit im Bergbau: Der erste Sohn verstarb bereits ein Jahr vor dem Vater durch einen Unfall, sein jüngerer Bruder wurde Berufsinvalide. Eine der beiden Töchter war schon mit fünf Monaten verstorben, die andere wurde kaufmännische Angestellte.

Mit dem Titel wirft Erika Runge eine Frage auf, die selber schon eine Aussage macht über die Essenz dieser Lebensgeschichte und den Hintergrund ihrer filmischen Darstellung: *Warum ist Frau B. glücklich?* muss sich der Zuschauer angesichts der Schicksalschläge, der zeitweiligen Arbeitslosigkeit, Armut, des Hungers und der vielen alltäglichen Schwierigkeiten dieses Lebens unweigerlich fragen, und es wird sehr schnell klar, dass hier das Besondere Maria Bürgers liegt, das Runge zu dem Film inspiriert haben muss. Es handelt sich gar nicht nur um eine sozialkritische Studie, die eine politische Darstellungsintention verfolgt, sondern letztlich geht es um die Quelle der menschlichen Lebenskraft und Selbstbehauptung, um die substanziellen Grundlagen der biographischen Existenz. Maria Bürger ist tatsächlich glücklich: Der Film setzt ein mit dem im Freundeskreis gesungenen Refrain »Sind wir heute auch ohne Sonnenschein, aber wir sind nicht allein, denn morgen, morgen, morgen lacht uns wieder das Glück« und ihrem Zitat: »Kein Tag möchte ich missen – keinen Tag. Und wenn ich die Wahl hätte oder jemand käme und würde sagen ›Möchtest du dein Leben noch mal von vorne anfangen?‹, dann würde ich sagen: Mit all dem Schönen und all dem Schweren nochmal, jawoll« (01.09). Schon im schriftlichen *Protokoll* hatte Maria Bürger formuliert: »Nu sagen Sie mir mal, was der Mensch is? Er ging arbeiten und hat gekocht, der Mensch, und hat trotzdem die Kinder versorgt« (Runge 2008: 82).

Der Gegenstand des Films ist der Mensch, und in dem individuellen Schicksal der Maria Bürger spiegelt sich nicht nur ihr privates Leben im Jahre 1967, sondern ein halbes Jahrhundert Geschichte: proletarische Lebenswirklichkeit in den 20ern, die Rolle der Frau, die wirtschaftliche und politische Krise im Übergang in die 30er Jahre, Nationalsozialismus, die Herausforderungen der Nachkriegszeit, Bergbaukrise und der schwierige Aufbau einer bescheidenen, aber befriedigenden Existenz. Man staunt über die Energie und Positivität dieser Frau und wird zugleich Teilnehmer eines Auflebens weit zurückreichender historischer Erinnerungsbilder.

Geschichte wird in Runges Film nicht mehr als vergangener Gegenstand, als Inhalt objektiven Wissens angeschaut, über den mit erzieherischem Anspruch sachlich informiert wird, sondern sie begegnet dem Zuschauer in einer bislang ungekannten sinnlichen Unmittelbarkeit in einer realen Biographie, die nicht als Exempel oder Illustration eines historischen Sachverhaltes dient, sondern für sich selbst steht. Runge sah in dieser Darstellung »eine Art Mosaik«, »das über die persönlichen Aspekte hinaus die historische Situation umreißt« (Runge 1970: 283).

Die dichte Verschränkung von Biographie und Geschichte verdankt sich in *Warum ist Frau B. glücklich?* bis dahin noch kaum erprobten ästhetischen Gestaltungsmitteln. »Unzeitgemäß früh« (Roth 1982: 139) setzt Erika Runge ganz auf das Interview und gibt

dem Film dadurch einen sehr persönlichen, vom individuellen Erlebnis einer einzelnen Protagonistin ausgehenden Charakter. Der (männliche) Kommentar, der den nötigen informativen Rahmen zu Lebensgeschichte und Zeitgeschehen liefert, nimmt in der Gesamtlänge des Filmes (43 Minuten) nur 13,8 % ein, während Maria Bürgers Aussagen 61,2 % ausmachen (Hißnauer/Schmidt 2013: 227f.). Die neue Kamera- und Tontechnik sowie die hohe Auflösung des Filmmaterials schlagen sich hier nun in einer sehr unmittelbaren Nähe zu der gefilmten Person nieder. Obwohl es sich um einen Schwarzweiß-Film handelt, erlebt man Maria Bürger in ihren spontansten und differenziertesten Regungen und Äußerungen – anders als noch bei Peter Nestler ist jetzt auch das gesprochene Wort direkt mit den visuell wahrgenommenen Vorgängen verbunden. So überträgt sich auf den Zuschauer die persönliche Ausstrahlung, die hochindividuelle, sprachlich eigentlich nicht mehr artikulierbare Eigenart dieses Menschen (besonders erlebbar im Vergleich mit dem auf das bloße Wort angewiesenen *Protokoll*) – es geht kaum mehr um inhaltliche Aussagen und interpretative Schlussfolgerungen über die Geschichte, sondern um die Wahrnehmung dieser Persönlichkeit, in der sich zugleich aber der Gang der Geschichte mitteilt.

Für die Zuschauer 1968 war es noch eine ungewohnte und gleichzeitig prägnante Erfahrung, dass ein Film über weite Strecken Groß- und Nahaufnahmen einer einzelnen Person präsentierte. Der WDR-Fernsehspieldirektor Peter Märthesheimer bemerkte die konsequente Beschränkung »auf die Einstellung ›Kopf groß‹« (zit. in Hickethier 1980: 291). Erika Runge verzichtete konsequent auf einen intervenierenden Ansatz (vgl. Hißnauer/Schmidt 2013: 229), der in den früheren Produktionen so selbstverständlich war. Ihre Fragen sind herausgeschnitten, die Protagonistin redet frei, spontan und emotional, die Kamera bewegt sich bis in privateste Bereiche wie das Schlafzimmer und Bad hinein, aber auch die Mimik gewährt durch die Nahaufnahmen und die Länge der Einstellungen eine Nähe und einen Zugang zu ihren inneren seelischen Regungen. Archivfotos ergänzen das Material.

Die Äußerung Christian Hißnauers und Bernd Schmidts, der Film »verwende [...] keinerlei fiktionalisierende Elemente« (ebd.) bedarf der Präzisierung. Runge arbeitet durchgehend mit inszenatorischen Mitteln. Schon die Aufnahme des morgendlichen Aufwachens Maria Bürgers ist faktisch so gar nicht möglich, weil das Aufnahmeteam sicherlich nicht ohne die Protagonistin in die Wohnung gekommen wäre und sie im Schlafzimmer hätte überraschen können. Später gibt es eine Szene, in der sie mit einer Bekannten über den Deich an der Ruhr entlang spaziert und man ihre Unterhaltung hört (10.03). Innerhalb eines Satzes wechselt der Kamerastandpunkt von hinten (aus dem Rücken der Frauen) nach vorne – die beiden schreiten auf die Kamera zu. Vorher hat man von dieser Kamera aber nichts gesehen – die Frauen müssen diesen Gang also mindestens zweimal gemacht haben, damit die Kamera ihre Position wechseln konnte und sich trotzdem das Gespräch und der Gang ununterbrochen fortsetzen ließen. Solche Inszenierungen sind keine Realitätsverzerrungen: Das offen nachgestellte morgendliche Aufstehen gewährt uns einen Eindruck von dem – auch anstrengenden – Lebensalltag einer fast sechzigjährigen Frau und ihr gelöstes und etwas ungeordnetes Haar, das Nachthemd sowie der intime Blick in den sehr einfachen Raum geben etwas preis von der Realität dieser Existenz – die Aufnahme konstruiert nicht, obwohl sie inszeniert. Das gilt auch für den Spaziergang auf dem Deich: Auch, wenn der Gang noch

einmal wiederholt wurde, vermittelt sich gerade durch die Wahrnehmung des gemeinsamen Schreitens von vorne etwas von der Innigkeit und Qualität des Gesprächs und von der Bedeutung dieser Möglichkeit eines sozialen Austausches mit einem anderen Menschen.

Auch das Einfrieren des Filmbildes im Moment prägnanter resümeeartiger Sätzen Maria Bürgers (siehe Hißnauer/Schmidt 2013: 227) durchbricht eine abbildhafte Wiedergabe des faktischen Vorgangs: Der Zuschauer wird herausgerissen aus einer passiven Aufnahme des sich ohne ihn abspielenden Geschehens, das Wort selber erhält plötzlich eine gesteigerte Bedeutung, weil es nicht mehr als Zugabe zum »realen« Bewegungsbild erscheint, und der Blick konzentriert sich schlagartig auf diese eine festgehaltene Erscheinung der Protagonistin. Dadurch intensiviert sich die Wahrnehmung dieser ganz eigenen, persönlichen Aussage Maria Bürgers – ihre individuelle Stellungnahme ist nicht zufälliges Beiwerk der historischen Welt, sondern Zielpunkt der geschichtlichen Darstellung.

Lieder rahmen den Film ein und durchsetzen ihn, sie beleben die soziologische bzw. historische Studie maßgeblich durch atmosphärisches Zeitkolorit, Emotionalität und Subjektivität; die verwackelten Bilder der Handkamera im Treppenhaus, im Laden beim scherzenden Einkaufsgespräch, beim Putzen der Studentenwohnungen oder im Auto der Tochter könnten in dieser Unmittelbarkeit von den Machern des Direct Cinema stammen, der Zuschauer wird in die Lebensverhältnisse Maria Bürgers fast körperlich hineingezogen; Dialoge vor dem Fernseher, bei der Essensausgabe in der Werkküche, im studentischen Waschraum usw. zeigen die Protagonistin in ihren realen Handlungen im sozialen Umfeld, sie erscheint nicht nur sitzend als Talking head. Diese auf den individuellen Menschen bezogene Wahrnehmungsintensität stellt sich auch bei der Präsentation historischer Fotoaufnahmen ein, die nicht die Protagonistin oder ihre Familie zeigen: Die Fotos sind so ausgewählt, dass sie nur selten auf den klassischen Kanon der bekannten Bilder deutscher Geschichte zugreifen (ein Hitler-Porträt, der Hitler-Gruß der SA, der Blick in die wurstbestückte Auslage des westdeutschen Geschäftes nach der Währungsreform) und statt dessen eine Reihe seltener, sehr detaillierter alltagsgeschichtlicher Momentaufnahmen liefern. Auffällig oft werden dabei Gesichter herausgegriffen und langsam herangezoomt: Es geht um die Nähe zu den seelischen Regungen der Menschen vor den ärmlichen Hauseingängen, im Jubel über Hitler, in der Arbeitslosenschlange, im Demonstrationszug etc. Immer wird dabei Runges Interesse an den Individuen in der historischen Situation wahrnehmbar.

Die Geschichtlichkeit wird als ein Zentralbestandteil biographischer Existenz sichtbar gemacht. Schon das zitierte Lied am Anfang des Films enthält einen deutlichen Zeitaspekt. Im Refrain heißt es: »Sind wir auch heute ohne Sonnenschein, [...] morgen lacht uns wieder das Glück«. Die Einstellung kündigt programmatisch an, dass es in dem Film um eine schwierige Vergangenheit und Gegenwart gehen wird, um die Auseinandersetzungen einzelner Menschen mit diesen Schwierigkeiten, um Schmerz, aber auch Hoffnung, also Zukunft – eben um eine *Lebensgeschichte*. Dementsprechend bewegt sich der Film immer wieder in die biographische Vergangenheit Maria Bürgers zurück, um Erinnerungsanstöße zu geben: Die Protagonistin deutet auf die Fotos von ihrem Mann und ihrem Sohn, die beide verstorben sind, später sehen wir sie, wie sie auf dem Friedhof den Grabstein ihres Mannes putzt. Man erfährt von der nicht be-

handelten Bergarbeiterkrankheit und befindet sich im selben Moment in einem weiten historisch-politischen Zusammenhang – dem Umgang mit dem Proletariat, das den Unternehmern ausgeliefert ist und noch in den 60ern nicht selten bis in den Tod hinein Opfer der ungerechten sozialen Verhältnisse wurde. Wenn die Kamera dann wieder Maria Bürger an ihren Arbeitsplatz begleitet, bleibt der biographische Schicksalsschlag, der erhebliche historische Gründe hat, noch gegenwärtig. Ihre Putztätigkeit erscheint in einem nicht vordergründig kausalen, aber trotzdem wirksamen Zusammenhang mit dem bisherigen Schicksal der Familie. Dann wird die Szene noch in einen kulturgeschichtlichen Kontext hineingestellt, indem man erfährt, dass die noch in ihren Betten liegenden jungen Männer, deren Zimmer Frau Bürger putzt, koreanische Bergleute sind.

Schließlich springt die Darstellung wieder 37 Jahre zurück: Vor dem Haus mit ihrer Wohnung stehend erzählt Maria Bürger, wie sie am 15. November 1930 in ebendiese Wohnung eingezogen sei und wie vor dem Haus noch Lokomotiven fuhren. Bei dem Hinaufgehen durch das von der Zeit gezeichnete Treppenhaus mit seinen abgeblätterten Wänden vernimmt man die Protagonistin, hier sei das »Wirtschaftswunder vor unserer Tür stehen geblieben« (05.29), woraufhin sich ihre Erinnerung zurück in diese ersten Jahre in der Wohnung wendet, in der acht Personen in drei Zimmern lebten. Jetzt wird im Interview – streckenweise unterlegt mit Fotos – eine chronologische Abfolge der ersten Zeit des gegenseitigen Kennenlernens mit ihrem Mann, der Eheschließung, der Geburt der Söhne und schließlich der Arbeitslosigkeit gegeben. Vor diesem Hintergrund erfolgt nun ein vom Sprecher aus dem Off vorgetragener Hinweis auf die Arbeitslosigkeit in Duisburg in den Jahren 1930-1933 und den darauf reagierenden Arbeitskampf. Im selben Moment, wo das Einzelschicksal des Hermann B. und seiner Familie seinen Zusammenhang mit den historischen Ereignissen und der gesellschaftlichen Situation der Zeit erweist, richtet sich die Aufmerksamkeit sofort wieder auf die konkreten Konsequenzen für den damaligen Lebensalltag der Protagonistin: Morgens musste sie genau überlegen, wieviel Geld sie ausgeben konnte und was sie kaufen musste – ihr gegenwärtiger Tonfall, ihre Mimik und Gestik geben Auskunft darüber, was es hieß, auch die 10-15 Pfennige für Seife nicht mehr zu haben und dann mit Asche zu putzen.

Immer wieder spielt in das durchgehende Thema der sozialen Ungerechtigkeit und der Nöte der Arbeiter eine andere umfassende historische Problematik hinein: die Rolle der Frau. Es sind kleinste Begebenheiten, die Maria Bürger erzählt, und dennoch realisiert man sofort, dass sich in ihnen ein geschichtlicher Zusammenhang ausspricht. In einer sich über 73 Sekunden erstreckenden, in Nahaufnahme gefilmten Einstellung zitiert sie die gängige Haltung: »Frauen, die arbeiten, lassen Kinder im Stich« (10.30), und lässt gleichzeitig durchblicken, dass ihre Familie sonst gar nicht hätte existieren können. Schon die Aufdeckung dieses Widerspruchs zwischen gesellschaftlichen Klischees und offensichtlicher Lebensrealität sensibilisiert für die nun einsetzende Schilderung des symptomatischen Konflikts einer jungen Frau: Maria Bürger empfindet eines Tages plötzlich den großen Wunsch, einmal ins Kino zu gehen – für 40 Pfennige (bei einem Tageslohn von 2,50 DM): »Und dann wollte ich einmal im Kino gehen, werde ich im Leben nicht vergessen. Na, der Mensch muss doch auch mal ein bisschen was zum Aufmuntern haben und zu Hause waren eben bloß Sorgen«. Sie stellt fest, dass sie um

16.00 Uhr noch etwas Zeit hat und erfüllt sich tatsächlich diesen Wunsch – mit entsprechendem Ergebnis: »Wie ich nach Hause kam, da hat's einen Krach gegeben, der hatte sich gewaschen. Da hatte ich mich rumgetrieben. Und ich war doch jung und ich wollte doch auch mal im Kino rein« (11.06). Die Szene porträtiert eine Frau zwischen der Sehnsucht nach persönlichem Glück und einem gesellschaftlichen Moralkodex, in den sie sich widerspruchslos einzufragen hat. Der Wunsch nach Privatheit und die Erwartung häuslicher Präsenz bilden eine Konstellation, die sich schon seit hunderten von Jahren bis in Maria Bürgers Gegenwart in kleinsten alltäglichen Situationen wiederholt. In ihrem Schicksal artikuliert sich die Aktualität sowohl der Sozialen Frage als auch der Geschlechterfrage.

In dem rhythmischen Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit und dem gleichzeitigen Nachvollzug der Chronologie der Ereignisse konfrontiert die nächste Einstellung den Zuschauer zum ersten Mal mit der Aufnahme einer Hitler-Abbildung auf einem propagandistischen Plakat, und schlagartig gerät man hinein das Geflecht der Ereignisse des »Dritten Reichs«. Erika Runge bewältigt diese Herausforderung, indem sie nicht ein systematisches Referat historischer Daten in aufklärerischer Diktion in die filmische Darstellung einfügt, sondern den Zuschauer mit einem Paradoxon konfrontiert (14.29): Maria Bürger schildert als Frau eines weitgehend links eingestellten Arbeiters, dessen Auffassungen sie durchaus teilt, wie sich mit der Machtübernahme Hitlers ihre Lebenssituation deutlich verbessert habe: Es sei »wieder Geld im Haus« gewesen, man konnte wieder planen und Anschaffungen machen, weil es wieder Arbeit gab – »alles, was nachzuholen war oder wo du je im Leben von geträumt hast, und wenn es nur ein Linoleumteppich war, der neu gekauft wurde, ja, der die Wohnung verschönerte, das konnte man sich jetzt leisten.« Und noch mehr: »Eine Fahrt nach Ostpreußen war für unsere Verhältnisse ja auch immer sehr teuer und jetzt kamen ja die Fahrten von der Partei, ne, kann man ruhig sagen, sie organisierten diese Fahrten ›Kraft durch Freude‹. [...] Man fing wieder an, das Leben schön zu finden.« Anders als beispielsweise Michail Romm in *Der gewöhnliche Faschismus* setzt Erika Runge nicht ein bereits abgeschlossenes Urteil über die Vorgänge der Nazi-Zeit voraus und begnügt sich nicht mit der Illustration der Resultate eines vorausgegangenen Reflexionsprozesses, sondern indem sie dieses vielleicht schwierigste Kapitel der Geschichte mit einem Widerspruch einleitet, dekonstruiert sie die geronnenen Urteile und macht den Blick frei für die eigentlichen Tiefenschichten der Ereignisse, die sich einfachen Erklärungen entziehen. Die knappen und sachlichen Informationen des Kommentars und die Schilderungen Maria Bürgers über Judenverfolgung und Straßenkämpfe münden bezeichnenderweise ein in die Feststellung: Wir »haben aber gar nicht gewusst, was sich da entwickelt« (17.33). Mit diesem Zitat verweist Erika Runge auf die Qualität historischer Prozessualität als solcher: Geschichte ist ein Entwicklungsvorgang, der sich unterhalb des rationalen Bewusstseins der Beteiligten anbahnt.

Die im Weiteren von Erika Runge zitierten Erinnerungsbilder Maria Bürgers knüpfen nicht kausal oder chronologisch aneinander an, sondern vollziehen Sprünge, so z.B. von den Bombenangriffen auf Duisburg zu der Situation der Familie: Der Vater wird arbeitsunfähig, die Kinder hungern, die Mutter schämt sich für diese Armut. Direkt im Anschluss an die Schilderung dieser Scham, die sicherlich einen Tiefpunkt im Leben der Familie darstellt und ihre kaum mehr zu bewältigende Not dokumentiert, erzählt

Maria Bürger von einer Situation, die atmosphärisch und moralisch einen Wendepunkt in ihrem Leben und auch im Film markiert und bei aller Kürze und Beiläufigkeit des Geschehnisses zugleich einen sinnbildlich verdichteten Kristallisationspunkt der biographischen und historischen Vorgänge bildet. Es fällt auf, dass diese Szene exakt in der Mitte des Films platziert ist und eine peripetische Funktion erhält.

Die Schilderung Maria Bürgers wird eingeleitet durch die Erinnerung an ihren Konflikt am Vormittag des 24. Dezembers: »Was machst du denn nun? Weihnachten ist! Kein Brot. Nichts, gar nichts« (21.58). Dann klingelt es und der Postbote tritt ein: Die »Unfallsektion« in Bochum hatte der Familie 120 Mark bewilligt. Die Freude und Erleichterung ist groß, und sofort macht sich der Vater auf, Windeln abzuholen, die bisher nicht bezahlt werden konnten, Maria Bürger kauft Essen und als Weihnachtsgeschenke Pullover und eine Mundharmonika. Als sie zurückkommt, läuft ein schlachtreifes Kaninchen durch die Wohnung und auf dem Tisch steht ein Paket: Die Kollegen des kranken Hermann, die durch die Aufrüstung inzwischen gut verdienten, hatten Backzutaten, Apfelsinen, Nüsse und Plätzchen dort hineingepackt und es bei Bürgers vorbeigebracht – sie fanden es so traurig, was ihr Freund durchzustehen hatte, dass sie alle etwas zusammengelegt hatten, um der Familie dieses Geschenk zu machen. Maria Bürger: »Ich will Ihnen nur eins sagen: Das hat uns mehr gefreut wie die 120 Mark, die wir bekommen haben – diese Teilnahme, dass man nicht einfach da drüber wegging über den andern und sagte ›nun, ich hab ja, lass den doch sehen, wie er fertig wird‹. Nein, sondern dass man gesagt hat: ›Er war unser Kamerad, unser Arbeitskamerad, wir wollen ihm eine kleine Freude machen. Und es war für uns nicht ne kleine, es war eigentlich die größte Freude, die ich jemals im Leben empfunden hab.«

Wie in einem Brennspiegel zieht sich hier die Not der Familie und zugleich des rechtlich und finanziell noch kaum geschützten Arbeiters zusammen, gleichzeitig aber – verbunden mit dem Weihnachtsmotiv – auch eine Qualität von Solidarität und Mitgefühl, die wie eine Antwort auf die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten und Zerstörungsmechanismen erscheinen. Es wird deutlich, wie bewusst sich Erika Runge hier für narrative Strukturen entscheidet, um mit ihrem Film auf ein Schicksal wie das der Familie Bürger hinweisen zu können. Subtil werden dabei wieder Spannungsverhältnisse zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgebaut: Während Maria Bürger von ihrer Armut und dem Hunger erzählt, sieht man, wie sie in ihrer Küche einen Braten aus dem Ofen holt, ihn mit einer Soße begießt, um ihn dann wieder hineinzuschieben. Heutiger Wohlstand und damalige Not werden derartig kontrastiv gegeneinandergesetzt, dass der Zuschauer die beiden Zustände aufeinander bezieht, zu vergleichen beginnt und zwischen den zeitlich auseinanderliegenden Momenten einen Zusammenhang herstellt – also historischen Wandel erfasst.

Maria Bürger wird selber Teil eines – zumindest regionalen – politischen Vorgangs, indem sie sich spontan als Wortführerin bei einer Demonstration gegen den Aufschub der Lohnauszahlung an ihrem Schacht engagiert. Privates Schicksal und historisch-politische Ereignisse schließen sich in diesem Moment direkt zusammen. Es ist konsequent, wenn wir Maria Bürger am Ende dann im Kreise einer Betriebsratsversammlung sehen, deren Mitglied sie ist. Es zeugt von der historischen Sensibilität Erika Runges, wenn sie in dieser kurzen Sequenz aus der Versammlung ausgerechnet den Moment herausgreift, der das vielleicht wichtigste Thema auch der gegenwärtigen Geschichte

zur Sprache bringt: das Verhältnis von Mensch und Maschine. Ein Teilnehmer äußert sich: »Das Arbeitstempo wird größtenteils von der Maschine bestimmt – und so ist das doch!« (39.46).

Die Auseinandersetzung mit der biographischen und historischen Vergangenheit mündet bei Erika Runge also in die Frage ein, wie die aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen angegangen werden können – die Darstellung wendet sich in die Zukunft. Per Texttafel wird die Information eingeblendet, dass Maria Bürger im November arbeitslos geworden sei, und sie kommt noch einmal selber zu Wort. Sie zitiert die Formulierung des Entlassungsschreibens: »aus Rationalisierungsgründen«. Dann stellt sie fest: »Aber wie's nun so weit war, dann hat man doch irgendwie ein Gefühl, na jetzt ist abgetan mit allem« (41.53). Der Film ist in der Gegenwart angekommen und zugleich drängt sich die Frage auf: Wie wird es für Maria Bürger weitergehen? Bezeichnenderweise erklingt an dieser Stelle noch einmal der Refrain: »Morgen lacht uns wieder das Glück«.

Warum ist Frau B. glücklich? ist ein Geschichtsfilm, aller kritischer Einwände zum Trotz, die der Regisseurin einen »übergroßen Personalismus« vorwarfen (Hübner 1973: 151), weil sie keine historisch-politische Systemanalyse geliefert hatte, sondern einen einzelnen Menschen zeigte – angeblich mit dem Ziel einer »Affirmation alles Bestehenden«, einer »Aushöhlung von Gesellschaftskritik« (Hübner 1973: 151). Eine Vielzahl ästhetischer Formgebungen, welche die Konzeption des Films prägen, zeichnen sich durch eine intensive Erforschung geschichtlicher Wirklichkeit aus. Aktuelle Vorgänge werden mit Ereignissen der Vergangenheit verklammert und damit erinnernde Rückwendungen angestoßen; Wahrnehmungen des Zeitlichen als solchem werden durch Bilder des Zukünftigen (»morgen«, ungelöste politische Problemstellungen, die junge Tochter), Gegenwärtigen (Fahrt zur Arbeit, die Arbeit selber, Gespräche mit Freunden) und Vergangenen (Grabstein, Fotos, abblätternder Hausflur) angeregt. Regelmäßig verschränkt der Film kleinste Alltagssituationen mit großen politischen Vorgängen und die filmische Erzählung vollzieht einen durchgängigen Rhythmus von Erinnerung und Gegenwartsgeschehen – Runge provoziert damit eine aktive Reflexionsbewegung, durch die der Abstand zwischen einst und jetzt, Vergangenheit und Gegenwart aufgespannt und biographischer bzw. historischer Wandel erfahrbar wird, also Zeitbewusstsein entsteht.

Dazu gehört, dass das Narrativ des Filmes kein chronologisches Kontinuum und keine scheinkausalen Erklärungen suggeriert. Durch Rückwendungen im Fortschreiten der biographischen Darstellung durchbricht die Erzählung die Chronologie, fragmentarische Augenblicke werden hervorgehoben, Themen nicht systematisch aus- und weitergeführt, sondern in einzelne signifikante Momente verdichtet. Auf begrifflich ausgeführte und argumentativ überzeugende Interpretationen wird verzichtet. Erika Runge geht im Einzelschicksal dem historischen Zusammenhang nach und macht zugleich deutlich, dass dieser Zusammenhang kein über den Einzelnen schwebendes Gesetz ist, sondern sich aus solchen Menschen wie Maria Bürger erst herstellt. Daraus erklären sich z.B. die äußerst langen Einstellungen (z.T. 70 Sekunden und mehr), in denen die Kamera auf ihrem Gesicht ruht: Das ist kein Hängenbleiben am Privaten, sondern das Interesse an dem menschlichen Geschehen, wie es sich in den Augen, der Mimik, der Bewegung und der Stimme dieser einen Person ausdrückt. An solchen Sze-

nen wird evident, dass Erinnerungsforschung eine anthropologische Dimension besitzt, die ihren Ausdruck findet in Blicken, Muskelbewegungen, der Modulation einer Stimme, dem Suchen nach dem richtigen Wort. Zugleich signalisiert der Film, dass eine solche Gewichtung sinnlicher Beobachtung nicht mit einem naiven Realismus im Sinne einer »unverfälschten Wiedergabe der Wirklichkeit« verwechselt werden darf. Erika Runge inszeniert und baut ausgeprägt narrative Strukturen auf – diese Inszenierung »erfindet« aber nicht, sondern präpariert bestimmte Sachverhalte und Gesichtspunkte charakteristisch heraus. Die Inszenierung mindert nicht die Wahrnehmung, sondern steigert sie. Runge reflektiert diese Sachverhalte mit ihrem Film und thematisiert die Erinnerungssuche selbst. Knut Hickethier schreibt: »Erika Runge brachte mit *Warum ist Frau B. glücklich?* die Recherche selbst auf den Bildschirm. Sie war nicht mehr nur materialsammelnde Vorstufe, das Interview wurde selbst gezeigt« (Hickethier 1980: 306).

Dieser filmgeschichtliche Schritt ist, wie schon gezeigt, nicht ein Resultat der Oral History, aber auch nicht – wie ein Blick auf das Entstehungsdatum nahelegen könnte – das Produkt der zeitgleichen gesellschaftlichen Umbrüche in Deutschland und der Welt: Der Film hat nichts von den politischen Protestaktionen der studentischen Revolte, enthält keinerlei agitatorische Rhetorik – gerade deshalb kritisiert Raoul Hübner, der noch 1973 aus marxistischer Sicht Runges Arbeit beurteilt, »die bürgerliche Ruhe«, die der Film zementiere (Hübner 1973: 151). Erika Runges Anliegen ist auf einer viel tieferliegenden Ebene mit »68« verbunden, als dies mit vordergründigen politischen Begriffen zu beschreiben wäre: Sie ist Zeitgenossin, indem sie den sozialen Aufbruch und das Motiv der politischen Gerechtigkeit umsetzt in einem am individuellen Menschen und seiner Not interessierten Porträt einer einzelnen Frau. Oral History und politische Protestbewegung sind nicht die Gründe der Ästhetik Runges, sondern gleichzeitige Ausdrucksformen der damaligen historischen Bewegung. Walter Delabar schreibt, die Arbeit hätte erwartungsgemäß »eigentlich als Klassenkampfliteratur« aufgefasst werden können, sei in Wirklichkeit aber als »Demonstration weiblicher Überlebensfähigkeit« (Delabar 2011: 228), also als biographisches Dokument des Ringens um individuelle Würde und Entwicklung zu lesen.

Im Vergleich mit dem *Protokoll* ist der Film Runges viel komplexer und mehrschichtiger: Im gedruckten Text finden sich nur die zusammengeschnittenen Aussagen Maria Bürgers, es fehlen damit die vielen Ortswahrnehmungen, Begegnungen mit anderen Menschen, Bilder der Familie, Lieder usw. und natürlich die nicht nur sprachliche, sondern visuelle Erscheinung der Protagonistin – es ist frappierend, um wieviel weniger Maria Bürger hier als Persönlichkeit wahrnehmbar wird als in den freien, ästhetischen Formgebungen des Films.

III.2.6.2. Hans-Dieter Grabe

III.2.6.2.1. *Die Trümmerfrauen von Berlin* (1968)

Während Erika Runge ihre Protagonistin Maria Bürger porträtierte, entstanden fast zeitgleich in Berlin Interviews mit mehreren Frauen, die ebenfalls mit erstaunlicher Kraft und Positivität die unmittelbaren Nachkriegsjahre gemeistert hatten: die einstigen »Trümmerfrauen« von Berlin, denen Hans-Dieter Grabe 1968 ein filmisches Denkmal gesetzt hat. Grabe hatte bereits seit seinem Studium 1955-59 an der Deutschen

Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg eine Vielzahl von Filmen gedreht. 1960-62 arbeitete er als freier Mitarbeiter beim Fernsehen des Bayrischen Rundfunks, anschließend dann 40 Jahre beim ZDF als Leiter der Dokumentarfilmabteilung – »der letzte festangestellte Dokumentarfilmer in einem deutschen Sender« (Witzke 2006: 7). Er hat insgesamt über 60 Filme produziert. Grabe hat damit wie kaum ein anderer Künstler die Entwicklung und Etablierung des Dokumentarfilms in Deutschland geprägt. Kennzeichnend für seine Filme und überhaupt für sein künstlerisches Anliegen ist die Tatsache, dass sich ein Großteil seiner Arbeiten mit der Geschichte auseinandersetzt. Auch seine Biographie wurde durch einschneidende geschichtliche Erlebnisse geprägt: 1937 in Dresden geboren, erlebte er als Kind die Bombardierung seiner Heimatstadt mit, und als Student wurde er mit den Zwängen eines »real existierenden Sozialismus« konfrontiert (Frank 2005: 17-19). Er zog seine Konsequenzen aus diesen Erfahrungen, indem er 1959 mit nur 22 Jahren aus der DDR floh. Aber auch im Westen fand er sich nicht mit den Fragwürdigkeiten der politischen Verhältnisse ab und reiste 1970 nach Vietnam, um an Bord des deutschen Hospitalschiffes »Helgoland« einen Film über die Opfer und die tatsächliche Realität des angeblich nur aus »leichten Kämpfen« bestehenden Krieges zu drehen (*Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang*, 44 Min.). Seine Motive kreisen immer wieder um die Zeit des Nationalsozialismus, um Hiroshima und Nagasaki, um Vietnam, das zu einem anhaltenden Thema für ihn wurde, aber auch um unterschiedlichste Einzelschicksale sterbenskranker Menschen in Deutschland, um Gewalttäter, seinen Künstlerfreund Jürgen Böttcher oder behinderte Menschen. Es geht ihm immer um die Not, um die existenziellen Lebensdramen der einzelnen, individuellen Persönlichkeit.

Hans-Dieter Grabe hat diesen Ansatz erst allmählich ausformuliert, die *Trümmerfrauen von Berlin* bildeten dabei einen Anfang. Die Genese von Grabes Filmschaffen ist signifikant für die Entwicklung des Dokumentarfilms in den 60er und 70er Jahren und damit in der Zeit seiner eigentlichen Konsolidierung. Grabe war 1962 beim ZDF als Redakteur im Ressort für Außenpolitik angestellt und machte in dieser Funktion mehrere Reisen nach Schweden, Österreich und Kuwait. 1965 entstand die Reportage *Kuwait – ein Scheichtum stürzt ins 20. Jahrhundert* (36 Min.). Diesem Film haften genau die Merkmale an, die bereits bei Sendungen wie *Das Dritte Reich*, *Das Leben Adolf Hitlers* oder *Die Weimarer Republik* beschrieben wurden. Es wurde noch kein O-Ton verwendet, stattdessen durch einen ununterbrochenen auktorialen Kommentar das Bildmaterial von Informationen und Interpretationen überlagert. Die Bilder und durch sie die dargestellten Menschen »dienen hier zur Illustration; sie haben kein eigenes Gewicht«, der Film trage »schwer an der damaligen Doktrin [...], dass es im Fernsehen vor allem lehrreich zugehen sollte«, konstatiert Stefan Reinecke (Reinecke 1990: 169). Die Reportage ist ein typisches Beispiel dieser Zeit für eine filmische Darstellung von Geschichte, die den historischen Zusammenhang als eine objektive Datenmenge auffasst, die möglichst korrekt geordnet wird, unverfälscht wiedergegeben ist und einer pädagogischen Belehrung dient. Weder der Filmemacher, noch der Zuschauer und das ästhetische Verfahren selbst werden als Teil dieses Zusammenhangs thematisiert.

Schon kurz darauf vollzieht Grabe aber einen bemerkenswerten Schritt, den Stefan Reinecke als »Larvenstadium« vor dem nur wenig später einsetzenden Durchbruch zu den Produktionen bezeichnet, die dann die eigentliche ästhetische Handschrift des

Filmemachers tragen: 1966 dreht Grabe den Film *Hoffnung – Fünfmal am Tag. Beobachtungen auf einem deutschen Bahnhof* (30 Min.). Hier – in Bebra, dem letzten Bahnhof vor der DDR-Grenze – verhält sich Grabe beobachtend, mit engagiertem Interesse für das unscheinbare Detail fängt er im sinnlichen Augenblick Charakteristisches auf, das die welthistorische Spaltung beschreibt, die mitten durch Deutschland verläuft. Zwar enthält auch dieser Film noch moralisierende Appelle und die intensiven Beobachtungen Grabes sind »noch eingezwängt in das Korsett eines Stadtporträts«, trotzdem zeigt sich hier bereits Grabes Blick »für das Menschliche jenseits der Ideologien« und der Wunsch, »Menschen [...] sprechen zu lassen, ohne zu interpretieren« (ebd.: 169f.).

Der erste Film, mit dem Hans-Dieter Grabe dieses Motiv ein Stück weit realisiert, ist die im Januar 1968 fertiggestellte Arbeit *Die Trümmerfrauen von Berlin* (40 Min.). Sechs Frauen erzählen in dem Film von ihren Lebenserfahrungen in der Nachkriegszeit. Die Darstellung setzt ein mit einer Szene auf einem Hamburger Friedhof: Die sechs Berliner Protagonistinnen sind dort am Grabstein von Louise Schröder zusammengekommen. Die Sozialdemokratin, Reichstags- und später Bundestagsabgeordnete war nach dem Krieg in den Jahren 1947–1951 in Berlin Oberbürgermeisterin gewesen und für die sechs Frauen offensichtlich eine so verehrungswürdige Person, dass sie zu ihrem Gedenken nach Hamburg gereist sind. So hört man gleich zu Beginn die Stimme eine der Frauen aus dem Off: »Wenn's noch eine Frau Bürgermeisterin Louise Schröder gäbe, da würde keine Trümmerfrau mehr in einer Altbauwohnung wohnen. Einmal sachte se zu uns – da stand se auch so mitten unter uns und da sacht' se: »Ja, ja, ihr buddelt die Stühle aus und die andren, die sitzen drauf. Und sie ging nie, fuhr nie an einer Trümmerfraustelle vorbei, ohne dass se ausstieg und kam un' frachte: »un, wie geht's euch, un was macht ihr?«, un dann hatte se ... grad in der Blockade, da fuhr se mal nach Dänemark, und da kam dann Lebensmittel für uns an, dann kam mal fünf Pfund Weizenmehl, zwei Pfund weiße Bohnen, zwei Pfund Reis und n Stück Kernseife« (00.17). Es ist also ein explizites Erinnerungsmotiv, mit dem der Film schon in seinen ersten Sekunden den Zuschauer in einen Prozess der historischen Vergegenwärtigung hineinführt. Im Grabstein, vor dem sich die Frauen versammeln, verdichtet sich der Vorgang des Gedenkens geradezu materiell, genauso wichtig sind aber die Aufnahmen der Frauen vor dem Grab, die in ihrer Haltung und vor allem auch in der Mimik einen Zustand der Verinnerlichung widerspiegeln. Die Kamera geht sehr nah von unten an das Gesicht einer der Frauen heran und man sieht, während sie das Grab anschaut, in ihren Zügen förmlich die Erinnerungsbewegungen. Hinzu kommt, dass die Gruppe der Damen allein durch ihr Alter die Realität von Zeit, den Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit anwesend sein lässt. Dann bewegt sich die Gruppe vom Grab weg, die Kamera verfolgt sie in der Rückenperspektive und es entsteht der Eindruck eines Abschieds von der Vergangenheit und Abklingens von Erinnerungsbildern.

Es erfolgt ein harter Schnitt, der diese Bilder übergangslos konfrontiert mit den Aufnahmen des modernen Berlin der 60er. Der Kontrast ist so stark, dass der zeitliche Abstand zwischen den Szenarien und damit die Geschichtlichkeit des in Berlin sich ereignenden Lebens handgreiflich wird. Wenn Grabe dann in Straßeninterviews junge Passantinnen fragt: »Können Sie uns sagen, was eine Trümmerfrau ist?« (01.37), vertiefen die Antworten nur noch diese bereits wahrgenommene Ferne zwischen damals und jetzt: »Ne, überhaupt nicht«, »Irgendetwas ganz Blödes«, »Eine Steinpuppe als Spitz-

name für die [Gedächtnis-] Kirche«. Mit der Ahnungslosigkeit dieser Antworten ist der erinnernde Rückblick in die Vergangenheit motiviert. Die Jugend der befragten Passantinnen vermittelt im Kontrast zu den sechs Damen auf dem Friedhof noch einmal den zeitlichen Abstand zu dem historischen Geschehen der Vergangenheit – der Zuschauer begegnet der Realität des Vergessens, aus dem heraus der Erinnerungsvorgang überhaupt seinen Antrieb und seine Notwendigkeit bezieht. Dies gilt auch für den Gegensatz der modernen Architektur zu den Trümmern der Nachkriegszeit. Er impliziert eine moralische Beziehung zwischen dem Damals und dem Heute: Die jungen Berliner profitieren von den ungeheuren Leistungen der Menschen, die ihre Stadt damals wieder aufgebaut haben – wissen aber nichts davon. Mit diesen ersten einleitenden Minuten beschreibt der Film insofern eine Dialektik von Erinnern und Vergessen als zentralen Bestandteil historischer Erfahrung.

Grabe verfolgt nicht einen musealen Ansatz der Rekonstruktion von Vergangenheit, vielmehr geht es ihm um einen Bewusstwerdungsprozess, der aus der Einsicht in geschichtliche Zusammenhänge zu einem verantwortungsvollen Handeln befähigt. In *Die Trümmerfrauen von Berlin* führt diese Intention in einzelnen Fällen noch zu belehrenden Kommentaren. Es wird eine kleine Kanone in einem Schaufenster gezeigt, verbunden mit dem Kommentar aus dem Off, aus dem unzweifelhaft als auktoriale Instanz der Autor selber spricht: »Krieg als Schaufensterdekoration«, dann – nach einem Blick auf die Kinoreklame –: »Schießen und Töten, vorwiegend auf der Leinwand.« Auf einen Schwenk auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche folgt der Kommentar: »Zur Mahnung schon lange nicht mehr. [...] Was übrigblieb, hätte ein Mahnmal werden müssen« (02.12). Hier fällt Hans-Dieter Grabe noch einmal zurück in den Duktus des Pädagogen, der es besser weiß und insofern seinen eigenen Standpunkt als unhinterfragbare Wahrheit verabsolutiert. Der Historiker tritt hier als Autorität auf, die in einem hierarchischen Verhältnis zu den befragten Personen dieser Sequenz und letztlich auch zum Zuschauer steht und die historische Vernunft auf seiner Seite weiß.

Diese Tendenz verflüchtigt sich dann allerdings und an ihre Stelle treten lebendige, persönliche Porträts der sechs Trümmerfrauen. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt haben gezeigt, dass der Off-Kommentar auf 10 % der Filmlänge reduziert ist – auch für spätere Dokumentarfilme ein geringer Anteil –, die Montage der Interviews mit den Protagonistinnen macht 52,4 % aus. Das Archivmaterial tritt wie auch der Kommentar deutlich hinter die Interviews zurück (Hißnauer/Schmidt 2013: 231 u. 243).

Die Einleitungssequenz wird konsequenterweise schließlich in historische Aufnahmen überführt, durch die dem Zuschauer das vergangene Geschehen visuell begegnet – er ist in der Dramatik des Kriegsgeschehens angekommen. Die Einleitung dauert nur ca. 5 Minuten – es ist deutlich, wie bewusst Hans-Dieter Grabe den Zuschauer hier in eine verdichtete, dynamische und mehrfach wiederholte Bewegung zwischen den Zeiten versetzt, die kontinuierlich die Erinnerungstätigkeit unterstützt. Die dokumentarische Darstellung nistet sich nun aber keineswegs in den historischen Archivmaterialien ein, sondern sie verlässt diese Bilder wieder und widmet sich mit der Frage »Was tun sie heute, 20 Jahre danach?« (05.47) den sechs Protagonistinnen, die sich wiederum unmissverständlich äußern: »Mensch hör bloß auf mit Trümmerfrauen, an die Zeit wollen wir ja nicht mehr erinnert werden« (06.12). Damit wird der Zuschauer sogleich wieder mit einer Position der Verdrängung und Distanz konfrontiert, er ist in die Gegenwart

zurückgekehrt und muss mit den Protagonistinnen zusammen von Neuem eine Anstrengung unternehmen, sich auf einen Erinnerungsprozess einzulassen.

In einem Wechsel von Interviewpassagen und sparsam eingebrachtem Archivmaterial werden bestimmte Aspekte des Lebens der Frauen und ihrer Arbeit in den Ruinen sowie der damit verbundenen Spätfolgen behandelt. Eine Schlüsselszene des Films ist der Besuch bei einer anderen Trümmerfrau, die an schwerstem Rheuma und Rückenschmerzen leidet und nicht mehr das Bett verlassen kann. Diese Freundin wird später noch einmal aufgesucht, um sie auf das monatliche Treffen der noch lebenden früheren Trümmerfrauen mitzunehmen – sie schreit aber vor Schmerzen auf und fleht geradezu, sie doch zu Hause zu lassen (34.21). Die Realität der Vergangenheit manifestiert sich hier in den körperlichen Zuständen der betroffenen Zeitzeugin. An ihren Händen finden wir die Spuren der historischen Ereignisse.

Ein Grundprinzip der narrativen Struktur des Films bleibt der regelmäßige Wechsel zwischen den Zeitebenen. So erfährt der Zuschauer – unterlegt mit Fotos – von der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Johanna Hahn durch Bundespräsident Theodor Heuß und der kurzen, schillernden Begegnung zwischen der originellen Frau und dem liebenswürdigen Heuß. In einer bildstarken Metapher wird ein Park vorgestellt, der auf den Höhen der Schuttberge angelegt worden war: Unterlegt mit einer jazzigen Klaviermusik werden Bäume und Wiesen, spielende Kinder, Zeitungsleser und zwitschernde Vögel gezeigt – bis dann Kinder aus der Parkerde Steine ausgraben... Ein starkes Symbol: Die Vergangenheit ist überwuchert von neuem, zukünftigen Leben, die Gegenwart fällt der Vergänglichkeit anheim, das Werden siegt über das Gewordene, und dennoch dringen ununterdrückbar und unvermutet immer wieder die Spuren der Vergangenheit und damit die Erinnerungen ans Tageslicht. Wesentlich für diese Bilder und das Spezifische des Dokumentarfilms ist, dass dieser Park ein Realsymbol ist: Es gibt ihn tatsächlich genau so, und dennoch inszeniert der Autor die Bildabfolge so, dass dieser empirischen Realität eine große Sinnbildhaftigkeit zukommt. Der Park ist sinnlich existent und weist doch weit über seine physische Gegenwart hinaus.

Immer wieder oszillieren zufällige Alltäglichkeiten der unspektakulären Gegenwart und Hinweise auf die tragische historische Dimension der Vergangenheit. Die Wege der einzelnen Frauen wirken wie Anstrengungen, diesem von der Vergangenheit geprägten schwierigen Leben trotzdem die eigenen Schritte abzutrotzen. Das bleibt nicht bloße Metapher, sondern ist für die Frauen existenziell – der Zuschauer erfährt: »Von Monat zu Monat sind es ein oder zwei weniger« (35.10) und schließlich erhält er die Nachricht, dass für Johanna Hahn das Treffen am 4. August ihr letztes war, sie verstarb vier Wochen später an einem Schlaganfall. Die Zeitlichkeit und damit auch Geschichtlichkeit des menschlichen Lebens wird hier sehr konkret erfahrbar.

Hans-Dieter Grabe macht mit seinem Film noch nicht eine einzelne Lebensgeschichte als solche zum Gegenstand seiner Arbeit und erreicht noch nicht die formale Geschlossenheit der späteren Filme (siehe Hißnauer 2017: 15), letztlich geht es um eine übergeordnete historische Gesamthematik und die Montage orientiert sich dementsprechend an inhaltlichen und nicht an persönlichen Gesichtspunkten (vgl. Hißnauer/Schmidt 2013: 231). Erika Runge's *Warum ist Frau B. glücklich?* geht an dieser Stelle weiter, trotzdem kommen dem Zuschauer die porträtierten Frauen in ihrer Individualität erstaunlich nahe und wären in der Dokumentation nicht austauschbar. Sie

fungieren nicht als Exempel, sondern sind es selbst, in denen die Nachkriegsgeschichte anschaulich wird. Es ist allerdings noch nicht die biographische Figur, die zum Bild wird, sondern Grabe greift z.T. noch zu Metaphern, um die Sinnbildhaftigkeit des dargestellten Inhaltes zu demonstrieren. So endet der Film zeichnerisch mit einer Feier, in der die Frauen der Last der Zeitumstände und der Vergänglichkeit der Geschichte ihren Optimismus und ihren Lebensmut entgegensetzen. Sie danken der Leiterin des Klubs der Trümmerfrauen begeistert für ihr Engagement und singen ihr Lied, das den Refrain enthält: »Viele Wirtschaftswunderknaben denken heute kaum noch dran,/was sie uns zu danken haben, aber das ist typisch Mann./Doch wir leeren keine Tränen, futsch ist futsch und hin ist hin,/denn wir taten's nicht für jeden, sondern einzig für Berlin« (38.04). Dieses Lied geht über in eine wortlose, aber musikalisch unterlegte Schlussequenz, die noch einmal Bilder vom modernen Berlin zeigt, von dem man nun weiß, wie viele dieser Straßen und Häuser sich der Arbeit jener Frauen verdanken. Die Gegenwart gibt durch den Film insofern am Ende tatsächlich ein Stück weit ihre Geschichte preis.

III.2.6.2.2. *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland (1971/72)*

Entstehung Als der »konsequenteste und stringentste aller [...] Gesprächsfilme« (Frank 2005: 285) Hans-Dieter Grabes kann der 1971 entstandene Film *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* gelten. Man hat hervorgehoben, dass Grabe hier »einen unverwechselbaren Stil dokumentarischen Filmens, seine Handschrift« entwickelt habe (Reinecke 1990: 170) und mit dieser »herausragenden Arbeit [...] entschieden in die Richtung eines ›reinen‹ Interviewdokumentarismus« gegangen sei (Hißnauer/Schmidt 2013: 231). Der nur 45minütige Film stellt eine fast modellhafte Verdichtung dokumentarischer Aufarbeitung der KZ-Thematik dar und bildet sicherlich einen Höhepunkt im Schaffen Hans-Dieter Grabes.

Charakteristisch ist bereits die Entstehungsgeschichte des Films (siehe Frank 2005: 281f.). Grabe hatte eigentlich vor, eine breit angelegte, fachliche Experten, Opfer und Patienten einbeziehende Dokumentation über Spätfolgen von Torturen zu drehen, die Menschen in Zuchthäusern, Lagern o.ä. erleiden mussten. Zu diesem Zeitpunkt begleitete er den damaligen Bundespräsidenten Gustav Heinemann zum Zwecke eines Films über dessen erste Staatsbesuche in ehemals von Deutschen besetzten Ländern auf seinen Reisen nach Skandinavien. Er traf sich dabei in Oslo mit Professor Leo Eitinger, der die dortige psychiatrische Klinik leitete, Fachmann in Fragen der Spätschäden traumatischer Erfahrungen und selbst Häftling in Auschwitz gewesen war. Bei seinem zweiten Besuch in Oslo bat er Eitinger, zwei oder drei seiner Patienten kennen lernen zu dürfen, und dazu gehörte Szajnfeld (in eigentlicher polnischer Schreibweise, die für den Filmtitel vereinfacht wurde). Grabe erinnert sich: »Die Begegnung mit ihm war der Anstoß zu überlegen, ob ich nicht diese breit angelegte Dokumentation mit den vielen Menschen ersetze durch einen Film mit nur einem einzigen Menschen – zwar auf Kosten einer Menge von Fakten und Informationen, aber zugunsten der Eindringlichkeit von wenigen Dingen. Ich wusste, wenn ich ihn vorstelle im Film, erfahre ich eigentlich sehr viel mehr und viel eindringlicher über das, was Spätschäden hervorrufen kann, und gleichzeitig kann ich meinen Zuschauern einiges mitteilen über das Gewaltregime

im Dritten Reich. Ich wusste eben da schon aufgrund einiger Erfahrungen, dass über das Kennenlernen eines Menschen auch die Bereitschaft, Informationen aufzunehmen und zu durchdenken, wächst. Und ich merkte auch bei meinem ersten Gespräch mit ihm in einem Café, dass ich beeindruckt war von der Art und Weise, wie er sprach – [...] so eindrucksvoll, dass ich merkte, dass ihm zuzusehen und ihm zuzuhören ein ganz wichtiger Vorgang sein könnte« (in Stolz 2012: 08.35). Diese Äußerungen enthalten einige wesentliche künstlerische und geschichtsmethodische Implikationen: Nicht die Menge der Daten gibt für Grabe einen Aufschluss über den Zusammenhang des historischen Gegenstandes, sondern die »Eindringlichkeit« weniger Phänomene – zuletzt ist es vor allem der individuelle Mensch, über dessen Persönlichkeit sich sogar solch ein komplexer Zusammenhang wie das Gewaltregime des Dritten Reiches vermittelt. Die inhaltliche Reduzierung der empirischen Details fasst Grabe als Grundlage für ein Mehr an Erkenntnisqualität auf – damit verbunden ist ein Begriff von der Bedeutung des einzelnen Individuums für die Anschauung eines historischen Ganzen. Bei jeder Begegnung mit Mendel Szajnfeld lässt Grabe seine bisher eingeübte und immer am Sachthema orientierte Zugangsweise zu seinem Thema stärker hinter sich und entdeckt die Bedeutung der Wahrnehmung eines anderen Menschen. Der Entwicklung des dokumentarischen Gesprächsfilms liegt bei Hans-Dieter Grabe also nicht ein theoretisches Programm zugrunde, sondern die Begegnung mit Mendel Szajnfeld. »Das war eine Erfahrung, die für mich wichtig war. Es ist eine Art Leitfilm geworden für viele andere Arbeiten danach«, resümiert Grabe in einem Interview mit Thomas S. Frank (Frank 2005: 282).

Die gesamte Ästhetik des Films reagiert auf die skizzierten Erfahrungen Grabes. Die Darstellung beschränkt sich – lange vor Lanzmanns richtungsweisendem *Shoah* – radikal auf das Interview mit seinem Protagonisten – keine Archivaufnahmen, keine Expertenaussagen, Grafiken o.ä. unterbrechen die Erzählung des Holocaustüberlebenden. Grabe begründet diesen Verzicht programmatisch: »Als ich Szajnfeld kennen lernte und sah und hörte, wie er sprach, wie er redete, mit welcher Überzeugung, welcher Deutlichkeit, wie Bilder in meinem Kopf entstanden, da merkte ich, dass die Archivbilder nur stören würden. Denn natürlich hätte ich aus seinem Erlebnisbereich keine Bilder finden können. Ich hätte finden können Bilder vom Krieg in Polen, Bilder von KZ's, hätte natürlich von all den vielen Bildern immer die stärksten ausgewählt, ich hätte sie zu Effekten erniedrigt und hätte mit diesen Bildern die Erzählung Szajnfelds zur Seite gedrängt. Das durfte auf keinen Fall geschehen, denn ich hatte ja mit den Bildern, die seine Erzählung erzeugt im Kopf, genügend Bildmaterial, und das wollte ich nicht beschädigen« (in Stolz 2012: 20.32). Grabe unterscheidet also bewusst Phantasiebilder von materiellen Bildern und schreibt den Imaginationen des Zuschauers, die durch die Erzählung des Protagonisten entstehen, letztlich einen höheren Realitätsgehalt zu als den visuellen Bildern. Damit ist deutlich, dass sein Bildbegriff über das photographische Abbild hinausgeht und ein produktives Erzeugnis innerer Bildfindung meint. Zugleich wirft dies ein Licht auf sein Verständnis des Dokumentarischen: Weit entfernt von einer naiven Auffassung einer »unverfälschten« Wiedergabe der »Wirklichkeit« versteht Grabe den Dokumentarfilm als ästhetische Gestaltung, die ihren Gegenstand nicht abbildet, sondern zur Erscheinung bringt. Die Qualität des Dokumentarischen liegt für ihn gleichzeitig aber darin, dass Mendel Szajnfeld keine fiktive Figur ist, sondern gelebt

und eine Ausstrahlung hat, die nicht zu erzeugen ist, sondern einzig und allein von ihm selbst ausgeht und damit »wiederzugeben« ist, sodass Grabe die Verpflichtung sieht, hinter ihn zurückzutreten (in Stolz 2012: 01.16).

Bei der Entstehung des Films kamen schließlich Umstände zusammen, die man nicht hätte planen können und die dennoch für das Zustandekommen seiner spezifischen Gestalt am Ende eine unverzichtbare Grundlage bildeten. In den ersten Gesprächen stellte sich heraus, dass Mendel Szajnfeld eine Reise von Oslo nach München bevorstand, weil er sich dort für die Bewilligung einer höheren Spätschädenrente amtsärztlich untersuchen lassen wollte – die deutschen Behörden akzeptierten keine norwegischen Gutachten (Frank 2005: 282). Da Szajnfeld, nachdem er nach dem Krieg Polen verlassen hatte, in einem bayrischen »Displaced persons-Lager« versorgt wurde, war Bayern noch für diese Rente zuständig. Der ihm zugeordnete Rechtsbeistand war nicht sehr gut, und so war es ein Wunsch Mendel Szajnfelds, nach München zu fahren, um persönlich mit den verantwortlichen Sachbearbeitern zu reden. Gesundheitlich und finanziell war diese Reise für ihn allerdings eigentlich nicht zu leisten. Das gab Hans-Dieter Grabe die Möglichkeit ihm anzubieten, sie für ihn zu bezahlen, und ihn zu fragen, ob er ihn im Zug mit der Kamera begleiten und mit ihm sprechen dürfe. Szajnfeld sagte zu, und so kam es zu der denkwürdigen Situation, dass das Team 24 Stunden von Oslo bis München mit Szajnfeld in einem Abteil zusammen war und ein Gespräch über seine traumatischen Erlebnisse führen konnte.

Anthropologie des Erinnerns Für Hans-Dieter Grabe war diese Zugfahrt nicht nur ein zufälliger organisatorischer Nebenaspekt, sondern Bestandteil seines filmischen Anliegens überhaupt: »Die Frage ist, ob es nicht Situationen gibt, die so beschaffen sind, dass einfach die Intensität [...] Aussagen noch zunimmt« (in Stolz 2012: 15.10). Die Fahrt wird in dem Film selber zum Bild: Sie ist eine Reise in das Land, das Szajnfelds Familie vernichtet hat, und damit zugleich eine Reise durch die Zeit, zurück zum Ursprung seiner Erinnerungen an die Kindheit. Die gesamte Dramaturgie des Films setzt diesen Umstand in ästhetische Formen um. Die Exposition beginnt mit unscharfen, nicht identifizierbaren runden, roten und grünen Farbpunkten, die immer konturierter werden, je weiter sich die Kamera von ihnen wegbewegt, bis sie erkennbar werden als Signallichter am Bahnhof. Dieses Motiv des allmählich sich aufklärenden Bildinhaltes wird noch durch die Symbolik der Tageszeit gesteigert: Es ist ganz früher Morgen, der sich bereits anfänglich in einem zartblauen Himmel kundtut und immer weiter aufhellt. Das Licht wird zu einem Leitmotiv des Films und spiegelt immer wieder innere Vorgänge des Protagonisten. So sieht man in der zweiten Einstellung von außen in ein beleuchtetes Zugabteil, in dem ein Mann seinen Koffer im Gepäckfach verstaut, und in der nächsten Einstellung befindet man sich im Abteil und sieht Szajnfeld aus nächster Nähe im Profil, aber noch in die Dunkelheit des Abteils getaucht, die vom Glimmen der Zigarette etwas durchbrochen wird und sich dann schnell aufhellt (00.46). Aus dem Off benennt eine männliche Kommentarstimme sehr sachlich und knapp die Identität des Reisenden (Name, Alter, Wohnort), den Grund seiner Reise und schließlich einige wenige Tatsachen seiner KZ-Haft, ihrer gesundheitlichen Folgen und behördlicher Reaktionen darauf. Dann ist es im Abteil bereits vollständig hell, die Kamera ist nun frontal auf gleicher Höhe auf Szajnfeld gerichtet, schließlich beginnt er zu sprechen.

Die Exposition ist also eine Annäherung an die Persönlichkeit des Protagonisten und vermittelt zugleich die atmosphärischen Qualitäten eines Erinnerungsprozesses. Sie stellt »nicht eine Botschaft oder die sachlichen Hintergründe für die Reise von Szajnfeld heraus« (Frank 2005: 291), beschränkt sich aber auch nicht auf »den Prozess des Kennenlernens« zwischen Protagonist und Zuschauer (ebd.), sondern thematisiert explizit die Natur biographisch-historischer Erinnerung. Dazu passen das Geräusch des ratternden Zuges, das einen Eindruck von dauerhaftem, sich auf ein Ziel zubewegendem Unterwegssein vermittelt, und der oft wiederholte Blick aus dem Fenster, der die Assoziation eines sich in Gedanken an ungreifbare, vergangene Tatsachen verlierenden Nachsinnens erzeugt und auf den Zuschauer überträgt: Die Kamera zeigt »in einer weichen Überblendung die am Zug vorbeiziehende Landschaft und wird zur Subjektiven des Protagonisten. Der Beginn der Reise im Dunkel der Morgendämmerung interpretiert das zu diesem frühen Zeitpunkt des Films noch unbekannte – »im Dunkeln gebliebene« – Schicksal von Szajnfeld« (ebd.: 292).

Zu anderen erinnerungspsychologisch wirksamen Gestaltungsmitteln gehört die oft sehr lange Einstellungsdauer, die dem Zuschauer Zeit lässt, den Protagonisten wirklich wahrzunehmen und sich in ihn hineinzusetzen. Außerdem erfolgen die Aufnahmen weitgehend im Close-up, sodass die Gestik und Mimik Szajnfelds sehr stark zur Geltung kommen, und trotz z.T. widriger akustischer Umstände werden die Aufnahmen nur selten unterbrochen, wodurch der spontane, von starken Empfindungen getragene Tonfall der Erzählung Szajnfeldes hörbar wird – da zudem keine künstliche Lichtquelle eingesetzt wurde, verschwindet dieser bei Tunneleinfahrten fast vollständig und die Aufmerksamkeit des Zuschauers ist umso stärker bei dem gesprochenen Wort mit seinem Klang und seinen subtilen inhaltlichen Konnotationen. Insgesamt entsteht eine unmittelbare, fast haptische Nähe zu der sinnlichen, nicht wiederholbaren Realität des Gesprächs und der Gegenwart Szajnfelds. Stefan Reinecke schreibt: »Es wird nicht mehr eine Aussage fokussiert und bebildert. [...] In den Mittelpunkt rücken die [Mimik], die Worte und Gesten, die Pausen beim Reden, die Verlegenheiten, das Zögern bei den Antworten« – solch ein Porträt sei wie ein Gedicht (Reinecke 1990: 170). Dies bewirke, dass der Zuschauer zu einem »im empathischen Sinne Mitleidenden« werde (ebd.). Durch die sinnliche Nähe zum Protagonisten und durch den zeitlichen Raum, der dem Zuschauer für die Beobachtung gelassen wird, wird er beteiligt an den inneren Erlebnissen Szajnfelds – und damit an den Erinnerungsprozessen, die sich in ihm anbahnen, hervorarbeiten und artikulieren. Das gepresste Einatmen nach der Erwähnung seiner entsetzlichen Erinnerungen und der sich nach kurzem Verstummen herauslösende Satz: »Ich spreche nicht gerne über diese Dinge« (03.42); das hilflose Zucken der Schultern; der geneigte Kopf; die nach oben geöffneten Handflächen; die sich durch den inneren Schmerz überschlagende Stimme; die Tränen in den Augen; die kopfschüttelnden Entschuldigungen für seine traurigen Schilderungen – all diese Eindrücke lösen im Zuschauer ein tiefes Mitgefühl aus und zugleich eine gedankliche Suchbewegung nach den unbegreiflichen Gründen für dieses Schicksal. Historische Erinnerung ist hier kein intellektueller Vorgang, sondern sie erhält – wie dies schon bei Maria Bürger in Erika Runges Film beobachtet wurde – eine anthropologische Dimension, indem sie von Emotionen und geradezu körperlichen Wirkungen der Filmbilder auf den Rezipienten getragen bzw. initiiert wird.

Der erste Satz von Mendel Szajnfeld, der im Film wiedergegeben wird, lautet: »Und am schlimmsten ist, wenn sich die Leute hinstellen und mich anschauen« (02.13). Dieser Satz hebt mit einem »Und« an: Grabe lässt seinen Protagonisten also nicht mit einem regulären Satzanfang beginnen, sondern gleich fortfahren – damit entsteht der Eindruck eines schon lange vorausgegangenen und weiterfließenden Geschehens, dem Szajnfeld unterworfen ist, das ihn determiniert und in eine Dauerwirkung des Vergangenen zwingt.

Sehr prägend ist vor allem die immer wieder fassungslos hervorgebrachte Verzweiflung über das Unbegreifliche der ihm widerfahrenen Erlebnisse. Es gibt eine sechsminütige Sequenz, die mit Szajnfelds Äußerung »Es ist verrückt, davon zu sprechen« eingeleitet wird (10.18) und mit dem bereits mehrfach herausgepressten »Das kann ich nicht verstehen« endet (16.17). Er schildert die brutale Gewalt seiner Bewacher, für die er keine Gründe fand, weil die gequälten Opfer sich doch gar nicht schuldig gemacht hatten, das allen Tatsachen widersprechende Festhalten des Vaters an der Gerechtigkeit und kulturellen Größe der Deutschen und auch seine Unfähigkeit, nach der Ermordung seiner Familie zu weinen. Ungefähr zehnmal ruft er aus: »Ich kann's nicht begreifen«, »Ich hab's nicht verstanden« oder »Das kann ich nicht verstehen.« Der Zuschauer gelangt selber mit der Fassungslosigkeit Mendel Szajnfelds an die Grenzen seines Begreifens. Der historische Erinnerungsvorgang vertieft sich, weil er konfrontiert wird mit der Wirkung von Ursachen, die nicht in den beobachtbaren Faktoren des geschichtlichen Ereignisses aufzufinden sind.

Montage Die Montage ist von Hans-Dieter Grabe dezidiert so angelegt, dass sich bei dem Zuschauer elementare Zeiterfahrungen einstellen, die auf die Qualitäten von Erinnerungsprozessen hinweisen. Zum einen wird durch den klaren, faktischen Off-Kommentar mit seinen knappen historischen und biographischen Informationen ein chronologischer Rahmen gegeben, an dem sich der Zuschauer orientieren kann – wie auch der Erinnernde sich in der Erinnerung nicht selbst vollständig verliert, sondern in der Bindung an seine sinnliche Gegenwart und die verlässliche Wahrnehmung eines zeitlichen Nacheinanders sein Bewusstsein bewahrt. Zu dieser kognitiv rezipierten Chronologie kommt aber eine indirekte, unausgesprochene zeitliche Linearität hinzu, deren Wirkungsweise sich wesentlich stärker emotional vollzieht als die Informationen. Dazu gehört z.B. der Tageslauf mit seinem allmählichen Hellerwerden, aber auch die Tatsache, dass an bestimmten Stellen während des Interviews der Zug in einem Bahnhof zum Stehen kommt, das Schaukeln aufhört und auch akustisch die Szene sofort ruhig wird (08.30, 11.55, 12.48). So überträgt sich auf den Zuschauer die unterschwellige Empfindung eines Stationenweges. Zusammen mit den dann wieder anhebenden, fast durchgängigen und starken Fahrgeräuschen erzeugen diese Eindrücke die Wahrnehmung einer zielgerichteten, sich auf ein wesentliches zukünftiges Geschehen ausrichtenden Bewegung.

Diese linearen Zeitwahrnehmungen werden zugleich aber immer wieder durchbrochen von Schnittfolgen, in denen der Protagonist seine Aussagen wiederholt und die Erzählung sich insofern zurückwendet, in denen Vergangenheitsbilder ohne erkennbare Chronologie nebeneinandergestellt werden oder in denen durch die Aufnahmen der vorbeiziehenden Landschaft bzw. sogar noch symbolträchtiger von Güterwagons

auf den Nebengleisen (17.12) Assoziationen der nationalsozialistischen Deportationen bis hin zu den tödlichen Viehwagons auf dem Weg in die Konzentrationslager erzeugt werden. Damit richtet sich augenblickshaft die Aufmerksamkeit in intensivierter Form auf ein historisches Geschehen in der Vergangenheit – und zugleich auf die Biographie Mendel Szajnfleds, der – wie man durch den direkt davor montierten Kommentar erfahren hat – in die Konzentrationslager Krakau und Czenstochau deportiert worden war (17.03). Stefan Reinecke findet für die Produktionsweise Grabes den Begriff der »synthetischen Authentizität«, die er folgendermaßen charakterisiert: »Das gefilmte Material – und Grabe bemüht sich stets, den Einfluss der Kamera auf die Situation zu beschneiden – wird neu zusammengesetzt. Die zeitliche Chronologie der Aufnahmen wird aufgesprengt, und zwar nicht nur zwecks besserer Verständlichkeit, gruppiert nach Themen, sondern auch um den Zuschauer langsam mit einer Person vertraut zu machen, seine Neugier zu wecken und auf einen bestimmten kathartischen Punkt zuzusteuern. In ausführlichen Überlegungen, wie ein Gespräch zu führen ist, und später am Schneidetisch wird eine Dramaturgie entworfen: Nicht um zu verfälschen, sondern um das Wesentliche herauszupräparieren« (Reinecke 1990: 171).

Die filmische Montage in *Mendel Szajnfelds zweite Reise nach Deutschland* gehorcht den Gesetzen einer dramatischen Erzählstruktur, die sich in ihren kathartischen Momenten dem essenziellen Kern ihres Gegenstandes nähert – bei Szajnfeld dem Ursprung seiner traumatischen Erinnerung. Es gibt mit dem Betreten des Abteils am frühen Morgen und dem erwähnten Off-Kommentar eine echte Exposition und am Ende mit dem Verlassen des Zuges und Szajnfelds Verschwinden in der Menge zwar nicht eine »Katastrophe« im klassischen Sinne, aber doch einen gestalteten Schlusspunkt, der den Bogen zum Anfang zurückwendet und durchaus einen Schmerz des Abschieds und der Ungewissheit hinterlässt. Es wird eine »symbolische Klammer« gesetzt (Frank 2005: 282), die dem Geschehen den Ausdruck einer zeichenhaften Sinneinheit verleiht und es aus der historischen Zeitlichkeit heraushebt, um an ihm eine allgemeinemenschliche Erfahrung zu vermitteln.

Genau wie in Erika Runge *Warum ist Frau B. glücklich?* bildet eine Schlüsselszene exakt in der Mitte des Films einen peripetischen Höhe- und Wendepunkt, der die Kompositionsstruktur des Films noch einmal unterstreicht. Es handelt sich um die vielleicht eindringlichste und erschütterndste Szene der Dokumentation: Mendel Szajnfelds Erzählung von seinem Diebstahl eines Stückes Brot, das eigentlich einem kurz zuvor verstorbenen Mithäftling gehört hatte. Obwohl dieser Häftling schon tot war, als der junge Mendel das Brot an sich nahm, leidet dieser bis zu dem Zeitpunkt der Aufnahme entsetzliche Gewissensqualen. Die Szene ist so wichtig, dass sie hier fast vollständig wiedergegeben werden soll: »Ein Arbeitskamerad von mir, also der neben mir geschlafen ist, der ist in der Nacht gestorben. Ich weiß nicht genau, ob es von Schlägen ist, denn der Meister, der war sehr aufgeregt und er hat ihn sehr viel und ganz lange geschlagen, bevor wir in der Baracke gingen. Und abends, da haben wir ein Stückchen Brot bekommen – jeder hat ein Stückchen Brot bekommen. Und der hat das Brot nicht gegessen. Als ich nächsten Morgen aufgestanden bin, da lag das Brot und ich hab gesehen, dass der Mann tot ist, er war ganz kalt. Da hab ich das Brot genommen ... warum ... ich hab so schlechtes Gewissen ... ich konnte nicht widerstehen, ich hatte Hunger ... entschuldigen Sie, ... ich hatte Hunger. Meine einzigen Gedanken waren nur, satt zu werden.

Ich war wie ein Tier. [...] Warum habe ich gerade das Brot von ihm genommen? Ich hatte Hunger. Ich konnte es nicht sein lassen. Ich habe auch mal Gras versucht zu essen. Ich habe es so oft getan, es war aber nicht dasselbe. Brot, Brot, Brot waren meine Gedanken, Brot. Mal satt zu werden. Und da habe ich das Brot von dem verstorbenen Mann genommen, leider. Vielleicht werde ich deswegen jetzt bestraft, dass ich nicht arbeiten kann. [...]« Da spricht Grabe ihn an: »Ich glaube nicht, dass Sie daran denken sollten.« Szajnfeld: »Es kommt aber.« Grabe: »Sie haben ja nichts Böses getan.« Szajnfeld: »Es kommt aber immer wieder von sich selbst. Also ich will nicht daran denken. Aber das Schuldgefühl ist da. Warum hast du das Brot genommen? Vielleicht war ein anderer Häftling, der es vielleicht mehr nötig hätte als ich? Ich kann's nicht begreifen, ich habe aber das Brot genommen. Ohne daran viel zu denken. Ich hatte Hunger und dann habe ich das Brot geklaut. Ich hab geklaut. Ich hatte Hunger. Es war der einzige Gedanke. Leben, leben und mal satt sein, nochmal, einmal satt zu werden und dann, habe ich mir gedacht, kann ich in Ruhe sterben. Aber satt, nicht im Hunger, sondern satt« (21.27). Die ganze Tragik der Biographie Szajnfelds, aber auch die pathologische Dimension des historischen Moments manifestieren sich in diesem kurzen, spontanen Augenblick der unerwarteten Erinnerung, die den Protagonisten geradezu überfällt. Qualvolle Umstände bringen einen Menschen, der selber ein Opfer und unschuldig ist, dazu, sich schuldig zu fühlen. Ein Mensch, dem unablässig entgegengeschrien wird, ein Verbrecher zu sein, zeigt eine tiefe, geradezu erschütternde Moralität, die das Gegenteil des Verhaltens seiner Peiniger ist. Die völlige Umkehrung aller moralischer Realitäten in ihr Gegenteil durch die Nationalsozialisten wird hier in einem winzigen, verdichteten Moment fast sinnbildlich manifest – man begegnet dem Zentrum des persönlichen Schicksals Mendel Szajnfelds und zugleich einer Charakteristik der zerstörerischen Essenz jener geschichtlichen Ereignisse.

Die Bedeutung dieser Schlüsselszene erhellt sich durch die Ergebnisse der bereits zitierten Studie Judith Keilbachs über die Rolle der Zeitzeugen für den historischen Dokumentarfilm. Arbeiten wie Hans-Dieter Grabes Porträt Mendel Szajnfelds leiten die Wende ein vom juristischen Zeugen zu einem Zeugen, der nicht dazu da ist, Tatsachen zu beweisen, sondern den Zuschauer existenziell an den historischen Geschehnissen zu beteiligen (siehe Keilbach 2013: 142). Dies sieht Keilbach bei *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* insbesondere durch die Montage gegeben: Der Film sei »von einer fragmentarischen und a-chronologischen Erzählweise« gekennzeichnet (ebd.: 161). Nicht der Kommentar sei das entscheidende Medium der Aussage, vielmehr werde er »der Darstellung des Einzelschicksals untergeordnet: Die Zusatzinformationen, die er liefert, beziehen sich ausschließlich auf Mendel Schainfeld und dienen dem besseren Verständnis seiner Aussagen. An keiner Stelle des Films erteilt der Kommentar beispielsweise eine Geschichtslektion über das Thema Nationalsozialismus oder stellt Mendel Schainfeld als »einen von vielen« vor« (ebd.: 201). Szajnfelds eigene Erzählung wiederum wird immer wieder unterbrochen und fragmentarisiert von Momenten des Schweigens, des Versagens zusammenhängender sprachlicher Ordnung – gerade dadurch aber gelingt es dem Film für Judith Keilbach, »das Schweigen hörbar zu machen« (ebd.: 162).

Mendel Szajnfeld artikuliert seine Erinnerungen nicht nur durch die ausgesprochenen Inhalte seiner Erzählung, sondern z.T. wesentlich stärker durch sein Verstummen,

seine sprachlosen Gesten, seine unzusammenhängenden, brüchigen Sätze oder einfach durch seine Blicke. Hierin erkennt Judith Keilbach charakteristische Merkmale traumatischer Erinnerungsprozesse. Die Anwesenheit der Vergangenheit im betroffenen Menschen manifestiere sich in »Wiederholungen, fehlenden Erinnerungen, Zeitsprüngen und einem a-chronologischen Erzählen« (ebd.: 159). Keilbach beruft sich vor allem auf den Sprachwissenschaftler und Judaisten James Edward Young und seine Untersuchung literarischer und filmischer Darstellungen des Holocaust.⁵ Young hatte in seinen Studien über Videozeugnisse signifikante Gemeinsamkeiten traumatischer Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden beobachtet und grundsätzlich resümiert: »Die Erinnerung kommt selten als langer, gewundener Erzählstrang daher. Viel öfter erinnern wir uns in frei assoziierten Momenten, in Zeitkernen, um die herum die Ereignisse sich gruppieren und Signifikanz gewinnen« (Young 1992: 243). Young realisierte, wie authentisch insbesondere filmische Arbeiten diese Erlebnisse zur Sprache bringen: »Im Unterschied zum literarischen Zeugnis kann das Videozeugnis auch das *Nichterzählen* einer Geschichte darstellen, den Moment, in dem die Erinnerung nicht in Sprache verwandelt wird. Wir erleben das Sprechen und das Nichtsprechen, die Entscheidung, ob man fortfahren soll oder nicht. Anders als in der geschriebenen Darstellung [...] bleiben im Videozeugnis die Pausen und das Zögern beim Erzählen einer Geschichte erhalten. Das Gefühl der Inkohärenz der Erfahrung, der assoziative Charakter ihrer Rekonstruktion, das sichtbare Suchen nach Begriffen und Sprache, all das bleibt im Video konserviert und wird ebenso Teil des textlichen Gehalts des Videozeugnisses wie die Geschichte des Überlebenden. [...] Wir können den Akt des Erzählens sehen, das Ansetzen, das Innehalten, die Vorläufigkeit, die in der Natur der Sache liegt. Wir nehmen wahr, wie die Erzähler nach Sprache suchen, wenn ihnen einfach die Worte fehlen, wie ihnen gewisse Metaphern gleichsam automatisch von der Zunge gehen, wie sie, wenn das, was sie erzählen, sie emotional bewegt, anfangen, über sich selbst nachzudenken. In all dem erleben wir die qualvolle Entstehung des Zeugnisses, erleben wir, wie das Zeugnis buchstäblich vor unseren Augen erzeugt wird« (ebd.: 249f.). Der Film hat die Möglichkeit, die konkrete Psychologie des Erinnerungsvorgangs nach- und mitzuvollziehen und damit diesen Vorgang beim Zuschauer auszulösen: »Im Zeugnisbild sehen wir auch die Spuren einer Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt, Spuren, die in seinen Augen, seinen Bewegungen, seiner Mimik zu verfolgen sind. [...] Hier begreifen wir, dass die Erinnerung nicht allein durch das Erzählen, sondern ebenso durch Körpersprache und Verhalten vermittelt wird. Wir erkennen im Grunde, dass es Formen des Zeugnisses gibt, die uns nur das Video oder der Film erschließen können, Formen des Zeugnisses, die wir mit eigenen Augen sehen müssen« (ebd.: 251). Young beschreibt differenziert, welche mentalen Bewegungen mit einem realen Erinnerungsvorgang verbunden sein können: »Manche Überlebende scheinen sich regelrecht vor ihren eigenen Geschichten schützen zu wollen. Sie nähern sich ihren Erinnerungen mit Vorsicht, kreisen sie ein, als wollten sie die mögliche Wirkung ihrer Worte, und zwar nicht nur auf die Zuhörer, sondern auch auf ihre eigene Person, im Voraus berechnen. Irgendwie bleiben diese Erinnerungen in der Gefühlswelt des Überlebenden als Wunde lebendig« (ebd.:

5 Young, James Edward: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a.M. 1992

250). Entscheidend für den übergeordneten Zusammenhang historischer Reflexion ist, dass sich diese Vorgänge auf den Zuschauer körperlich und psychisch übertragen. So formuliert Young: »Wenn wir nun den Prozess der Zeugniserzeugung untersuchen wollen, müssen wir uns nicht bei irgendeinem vermeintlich normativen Zeugnisprodukt aufhalten, sondern können uns auf die Aktivität des Zeugnisablegens selbst konzentrieren. Zeugnis ablegen heißt, ein Zeugnis zu erzeugen, und das erinnert uns daran, dass das Zeugnis nicht einfach nur überliefert, sondern erzeugt wird und dass wir als Zuschauer an seiner Erzeugung beteiligt sind« (ebd.: 257).

Die von James Young beschriebenen Prozesse der Entstehung und Artikulation traumatischer Erinnerungen bestätigen quasi medizinisch die bereits oben dargestellten Ansätze von Walter Benjamin und Alexander Kluge, die explizit auf die Notwendigkeit hingewiesen haben, einen linearen, Kausalität vortäuschenden historischen Zeitbegriff aufzugeben und statt dessen die spezifischen psychischen Prozesse des Erinnerungsvorgangs zu untersuchen, die alles andere als chronologisch verlaufen, sondern sich – in einzelnen Momenten signifikant aufblitzend – fragmentarisch und zyklisch ereignen. Wenn Kluge und Negt eine »Aufhebung der historischen Zeiten« im gegenwärtigen Augenblick und damit grundsätzlich eine »Gegenwärtigkeit der Geschichte« beobachten (Negt/Kluge: 216), dann zeigen die konkreten Zeugnisse von Überlebenden des Holocaust, was dies tatsächlich existenziell-biographisch bedeutet. Was James Young z.B. in Bezugnahme auf Claude Lanzmanns Film *Shoah* deutlich macht, wird sehr ähnlich auch in Hans-Dieter Grabes *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* sichtbar: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft greifen im Erinnerungsprozess nach ganz anderen Gesetzmäßigkeiten ineinander als die, die für chronologische und systematische Begriffsbildungen eine Rolle spielen. Der Ausblick auf eine künftige Verbesserung der eigenen Lebensumstände durch ein neues ärztliches Attest in München stößt einen Vorgang an, durch den Vergangenheit eruptiv ans Tageslicht bricht – und ihre Gegenwart demonstriert. Szajnfelds Erinnerungen oszillieren zwischen einer traumatischen Inbesitznahme der Gegenwart durch die Vergangenheit und Antrieben, die den Erinnerungsvorgang intentional aus zukünftigen Motiven (zu denen auch therapeutische Aspekte gehören) anstoßen.

Hans-Dieter Grabe legt im psychologischen Erinnerungsvorgang den historischen Zusammenhang frei – ohne dabei dogmatisch zu werden: Neben den a-chronologischen Erinnerungsbewegungen enthält der Film auch eine geordnete Struktur der Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: Durch die Informationen des Kommentars, den Tagesablauf und die auf ein Ziel gerichtete und durch Stationen gegliederte Zugfahrt selber wird eine lineare Zeitwahrnehmung ausgelöst. Die Informationen stellen gedanklich eine Verbindung der vergangenen Ereignisse mit der Zugfahrt und ihrem Ziel her. Das Licht, die Aufnahmen vorbeiziehender Landschaft und die Geräusche erzeugen eine unterschwellige, atmosphärische Wahrnehmung des zeitlichen Fortgangs. Zwischen diesen beiden Ebenen eines chronologischen Rahmens und der gegenläufigen, freien Bewegung in der Zeit pendelt die Aufmerksamkeit des Zuschauers und konsolidiert sich sein Geschichtsbewusstsein.

Die soziale Dimension der Erinnerung Das Filmen war für Hans-Dieter Grabe nie ästhetischer Selbstzweck. Fast alle seiner Arbeiten sind Porträts von Menschen, die von ei-

nem leidvollen Schicksal gezeichnet waren oder sind. Viele seiner Filme beziehen direkt Stellung zum Thema Krieg bzw. politische Gewalt: Vom Nationalsozialismus über Hiroshima und Nagasaki, Vietnam bis hin zu den Grenzopfern der DDR oder den in Berlin behandelten Folteropfern.⁶ Aber auch die Krebskrankheit seiner Kollegin Gudrun Pehlke, der durch einen Beatmungsfehler bei der Geburt schwerstbehinderte Jens oder der mutige Versuch der Gisela Bartsch, gegen alle gesellschaftlichen Verdikte eine Ehe mit dem Sexualstraftäter und vierfachen Kindermörder Jürgen Bartsch zu führen, waren Gegenstand seiner Dokumentationen.⁷ Es geht ihm dabei nicht um bloße Kritik, um eine mahnende Demonstration von Leid und Elend, sondern um »die Kraft, die dahintersteckt, gegen das Schicksal anzukämpfen, dem Zuschauer durch solche Lebenserfahrungen seiner Protagonisten Mut zu machen« (Blank 2012: 27). Für Grabe steht die Kunst im Dienst des Lebens. So definiert er den interviewenden Dokumentarfilmer auch als »Dienstleister«, der den Befragten nicht als Informations- oder Emotionslieferanten betrachtet, sondern ihm die Möglichkeit gibt, sich zu artikulieren und zu Erkenntnisprozessen zu gelangen (in Stolz 2012: 01.21). Diese Haltung hat man auch an der Persönlichkeit Hans-Dieter Grabes selbst immer wieder beschrieben: Seine Gesprächsführung zeichne sich seit seinen ersten Interviewfilmen durch eine Selbstlosigkeit aus, der man ihr großes Interesse an dem Schicksal des Gegenübers anmerke. Peter Paul Kubitz erwähnt seine »Distanz und Zuneigung gegenüber den ›Protagonisten‹; sie wirklich sehen wollen und sie uns dadurch sehen lassen können – ohne sie und sich selbst in Szene zu setzen und damit auch indirekt uns, das Publikum; fragen und dann zuhören können, ihnen zuhören, ihnen zusehen« (Kubitz 2012: 3). Wilhelm Roth schreibt: »Er fragt vor allem. [...] Seine Interviews sind präzise und geduldig, sie berücksichtigen ebenso die befragte Person vor der Kamera wie den Zuschauer: Grabe will sich nie im Streitgespräch durchsetzen« (Roth 1982: 151), »in der Regel sind [die Fragen] nur im Material belassen, wenn es Nachfragen zum Verständnis sind. Dadurch ist auch der Charakter des Protagonisten ein anderer [...]: Es entsteht der Eindruck, als würde die Erzählung von Szajnfeld ausgehen und nicht von einer äußeren Instanz (dem Autor) durch einen (festgelegten) Frageablauf gesteuert werden. Der extradiegetische Erzähler tritt also hinter dem Protagonisten-Erzähler zurück« (Hißnauer 2017: 103). Grabes Zuhören bleibe nicht ohne Wirkung auf den Gesprächspartner: »Er öffnet Leute, die vorher nicht gesprochen haben, bringt sie dazu, sehr Persönliches vor der Kamera zu sagen« (Witzke 2006: 22). Grabe galt nicht von ungefähr lange Zeit als *der* Gesprächsfilmer (ebd.: 11). »Gespräch« wird von ihm in seiner vollen Bedeutung aufgefasst: als beidseitiger Prozess einer Begegnung, die für alle Beteiligten Konsequenzen hat. »In einer zutiefst loyalen Haltung den Menschen gegenüber« näherte sich Grabe »seinen Gesprächspartnern einfühlend, doch im Bewusstsein der Grenzen, die man

-
- 6 Siehe u.a.: Nur leichte Kämpfe im Raum Da Nang (1970), Bernauer Straße 1-50 Oder als uns die Haustür zugenagelt wurde (1981), Ludwig Gehm – ein deutscher Widerstandskämpfer (1983), Hiroshima, Nagasaki – Atombombenopfer sagen aus (1985), Nicht mehr heimisch in dieser Welt. Einblicke ins Behandlungszentrum für Folteropfer in Berlin (1994)
 - 7 Gisela Bartsch oder Warum haben Sie den Mörder geheiratet? (1977), Gudrun Pehlke – »Statistisch gesehen sind Sie tot« (1987), Jens und seine Eltern (1990)

nicht verwischen darf. [...] ›Positive Distanz‹ nennt Grabe diese Haltung. Wie ein Therapeut hält er den Menschen einen Spiegel vor« (Reinecke 1990: 171). Nicht nur Mendel Szajnfeld, sondern auch zahlreiche andere Gesprächspartner wie z.B. der zeitweilig in Vietnam aktive Kinderchirurg Alfred Jahn gelangen dadurch zu kathartischen Momenten, in denen traumatische oder auch positive Erfahrungen aus ihnen herausbrechen. So signalisiert Jahn einmal dem Filmmacher: »Der Film, den Sie über mich machen, hat eine befreiende Wirkung auf mich« (zit. ebd.: 172). Stefan Reinecke resümiert: »Wir erkennen oder ahnen: Die Opfer von gestern mit der Last ihrer Erinnerung alleine zu lassen, das ist unsere zweite Schuld. Dieses Geständnis bezeichnet freilich auch eine Lösung, eine Katharsis, eine Befreiung. Indem das Unausgesprochene ausgesprochen wird, ist der innewohnende Schrecken ein Stück weit gebannt« (ebd.: 174).

Die Interviewpraxis Hans-Dieter Grabes wirft ein Licht auf ein wesentliches Merkmal historischer Forschung: Dokumentation ist nicht nur reflektierte Reaktion auf einen abgebildeten Gegenstand, sondern mit diesem existenziell verbunden, indem sie auf ihn zurückwirkt. Historischer Gegenstand und Analyse sind nicht zwei getrennte Wirklichkeiten, sondern gehören zusammen – Erkenntnis hat eine Konsequenz für ihren Inhalt. Der Aufnahmeprozess hat den Interviewten selbst verändert, sodass der Gegenstand des Films nicht nur das aufgenommene Bild, sondern auch die weitere Biographie dieses Menschen ist. Grabe ist sich dieses Umstandes voll bewusst: Mehrere seiner Arbeiten zogen Fortsetzungen nach sich, in denen er z.T. noch Jahrzehnte später seinen früheren Gesprächspartner weiterbegleitet hat – so z.B. in *Mendel lebt* (27 Jahre nach dem ersten Film über Szajnfeld) oder in den Filmen über den Vietnamesen Do Sanh. Grabe fühlt sich verantwortlich für seinen Gesprächspartner – dieser wird nicht zum Objekt der Untersuchung, sondern erfährt sich im Reflexionsvorgang, den ein anderer mit ihm unternimmt, als Subjekt. Historische Erinnerung ist damit für Hans-Dieter Grabe nicht ein neutraler, in der analytischen Distanz verharrender Beobachtungsvorgang, sondern ein moralischer Prozess.

Diese Tatsache ist deshalb von Bedeutung, weil sie den Erinnerungsprozess selbst beleuchtet. Die soziale Konstellation des Gesprächs ist selber Bedingung und damit konstitutiver Bestandteil des Gelingens von Erinnerung – und nicht unabhängig oder zusätzlich zu deren »tatsächlichem« Vollzug. Man erkennt dies sehr gut an *Mendel Szajnfelds zweite Reise nach Deutschland*. Schon die Reise selber verdankt sich dem menschlichen Interesse Grabes an Szajnfeld, und dessen Schilderungen und ihr großer historischer Erkenntniswert wären wohl ohne diese sozial motivierte »Inszenierung« nie möglich geworden. Eine wesentliche Rolle spielt vor allem Grabes Haltung während des Interviews: An einzelnen Stellen fragt er spontan nach und lässt seine Betroffenheit spürbar werden, charakteristisch ist aber auch die Situation, in der Szajnfeld von seinem Brotdiebstahl erzählt. Als ihn seine Schuldgefühle und sein Schmerz überwältigen, verlässt Grabe seine Rolle des Fragenden und greift in das Geschehen ein mit den Worten: »Ich glaube nicht, dass Sie daran noch denken sollten.« Als Szajnfeld erwidert: »Es kommt aber«, antwortet Grabe: »Sie haben ja nichts Böses getan« (23.22). Die historische Untersuchung ist für Grabe nicht der Endzweck des Geschehens, sondern in letzter Instanz geht es um Mendel Szajnfeld selber. Der Zuschauer erlebt, dass ein Vertrauensverhältnis die Grundlage für die Artikulation bzw. Entstehung von Erinnerung bildet. Die Beziehung zwischen den Gesprächspartnern stellt den

psychologischen Ausgangspunkt des Erinnerungsprozesses dar. Grabe beschreibt diesen Moment sehr differenziert: »Die Atmosphäre, in der man so ein Gespräch führt, ist ganz ganz wichtig. Denn gerade wenn Menschen schlimme Dinge erlebt haben, wenn sie also im KZ waren, im Widerstandskampf, im Lager, dann sind sie immer wieder auf Menschen gestoßen, die ihnen nicht glaubten. Also wäre jetzt eine kalte Interviewsituation genau das Falsche, weil sie den Eindruck erweckt, dass man Wert darauf legt, auch dem Zuschauer zu zeigen, wie überlegen distanziert man ist und dass man eigentlich alles infrage stellt. Diese journalistische Haltung, die manchmal begründet sein kann, war nie meine Haltung. Es ging mir darum, dass der andere spürt, dass ich Empathie habe für ihn, dass ich ihm glaube und auf der Grundlage eben noch mehr erfahren möchte von ihm. Aber gleichzeitig wusste ich, dass ich ihn nicht mit Worten der übergroßen Zuwendung ersticken will. Auch gleichzeitig wusste ich, dass ich damit die Aufgabe übernehme, die eigentlich Aufgabe des Zuschauers sein soll. Wenn der Zuschauer merkt, da wird ja einer bereits mit Worten getröstet oder mit Worten in den Arm genommen, dann vermindert das das Bedürfnis des Zuschauers zu denken: ›Mein Gott, der braucht doch eigentlich eine Stütze‹, und ich gehe gerne das Risiko ein, dass der Zuschauer sich sagt: ›Na also, kann der nicht vielleicht ein bisschen tröstender sein, tröstlicher, der Fragesteller?‹ Aber all diese Gefühle beim Zuschauer bedeuten ja, dass sie Ausdruck sind der Annäherung an meinen Protagonisten, also sie sollen selbst in ihren Gefühlen Stellung beziehen und nicht ich soll das bereits übernehmen für die Zuschauer. Es gab mal eine Vorführung des Filmes von Ludwig Gehm, den Widerstandskämpfer, [...] wo vom Podium jemand sagte, ja er vermisste eigentlich diese Zuwendung und das Tröstliche von mir, gerade eben wenn er in Tränen ausbricht und wenn er von furchtbaren Foltern erzählte. Und Gehm war auch da und er sagte dann: Wenn ich das gemacht hätte, hätte er nur ein Bruchteil von dem erzählt, was er erzählt hätte. Also ich sah, dass das offenbar ein richtiger Weg sein kann« (in Stolz 2012: 26.37). Grabe beschreibt also als wesentliche Grundlage des Darstellungs- und Erinnerungsprozesses eine spezifische Atmosphäre, die nicht von selbst gegeben ist und nur inhaltlich aufgerufen werden muss, sondern die erst in einer sensiblen, aktiv hergestellten Balance zwischen Kühle und warmherziger Anteilnahme entsteht. Im Zwischenraum zwischen seelischer Nähe und Freiheit des Abstandes hat sich für die traumatisierten Betroffenen wie Szajnfeld und Gehm offensichtlich ein Milieu innerer Öffnung und Produktivität eingestellt, aus dem die biographisch-historische Erinnerung ins Bewusstsein aufsteigen konnte.

III.2.6.2.3. Ausblick: *Er nannte sich Hohenstein – Aus dem Tagebuch eines deutschen Amtskommissars im besetzten Polen 1940-42* (1994)

22 Jahre nach seiner Fahrt mit Mendel Szajnfeld hat sich Hans-Dieter Grabe erneut aufgemacht, für eine historische Spurensuche bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückzugehen. Von der Programmdirektion »Fernsehspiel« des ZDF hatte er bereits 1989 den Auftrag erhalten, einen Dokumentarfilm zum Thema »Flucht und Vertreibung« zu drehen (zu der Entstehungsgeschichte des Films siehe Frank 2005: 199ff.). Bei seiner Recherche stieß er über Umwege auf das Tagebuch des 1940-42 in Polen als Amtskommissar des Kreises Lentschütz eingesetzten Alexander Hohenstein (der Name ist

ein von dem Kommissar selbst gewähltes Pseudonym). Es war erst 1961 aufgeschrieben worden, trotzdem gab es symptomatische Einblicke in das Denken und die Haltungen eines Mannes, der mitverantwortlich für die Unterdrückung und Vernichtung der Bevölkerung in dem von ihm verwalteten Gebiet in Polen war. Grabe unternahm es, die Darstellungen des Tagebuches zu ergänzen bzw. zu konfrontieren mit historischen Film- und Fotoaufnahmen sowie aktuellen Aufnahmen am Ort, für die er selbst mit seinem Team 1992 nach Poddębice – der betreffenden Verwaltungsstadt, in der Hohenstein seinen Sitz hatte – fuhr.

Es entstand ein Film, der doppelt so lang war wie die Arbeit über Szajnfeld und in seiner ästhetischen Gestaltung komplexer. Er repräsentiert bereits filmische Strukturmerkmale, die charakteristisch sind für den Wandel, der sich im Dokumentarfilm spätestens seit den 80er Jahren in Deutschland vollzogen hat.

Bereits der Vorspann durchbricht die dokumentarischen Erwartungen an eine sachliche Wiedergabe des Gegenstands – er ist symbolisch aufgeladen und provoziert vom ersten Moment an zu philosophischen Reflexionen: Gezeigt wird eine kurze, durch Zeitlupe verzögerte Sequenz aus den schwarzweißen 8mm-Originalaufnahmen Hohensteins aus dem Jahre 1961. Die erste Einstellung zeigt Hohenstein aufrecht in einem Zimmer stehend, gespiegelt in einem großen Fenster, das ihn in originaler Körpergröße ab Hüfte aufwärts sich selbst gegenüberstellt. Dadurch entstehen sofort Konnotationen einer zwiegespaltenen oder zumindest sich selbst reflektierenden Persönlichkeit – Fragen nach Schein und Sein, Schuld und Verantwortung drängen sich genauso auf wie nach Selbstbezug und Selbsterkenntnis, Irrtum und Wahrheit. Schließlich bewegt sich Hohenstein auf den Zuschauer zu und wendet sich zum Schreibtisch. Hier wird das Bild eingefroren und mit dem von Grabe gesprochenen Off-Kommentar unterlegt. Die in Zeitlupe erfolgende, lautlose Bewegung des ja schon lange verstorbenen, in leicht verblichenen und fehlerhaften Bildern festgehaltenen Mannes hat etwas Irreales, es entstehen unweigerlich Assoziationen des in die physische Erscheinung tretenden Geistes des Verstorbenen – entsprechend dem Wiedererstehen einer Person in der Erinnerung eines anderen Menschen. Durch die Einspielung des ratternden Tones eines alten Filmprojektors verstärkt sich der Charakter einer in die Vergangenheit verweisenden Rekonstruktion: Wer ist dieser Mann, der so zwiespältig auftritt, seinen Namen verbergen muss und in imponierender Gestalt auf seinen Schreibtisch herabschaut?

Eine chronologische Wiedergabe der historischen Faktizität lässt Grabe hier bereits weit hinter sich, vielmehr evozieren die symbolischen Bilder ein Beziehungsgeflecht, das den Zuschauer zu weitreichenden Reflexionsprozessen anregt und in ein unterhalb der üblichen Bewusstseinsschwelle liegendes Erinnerungsleben verweist. Jetzt erst erfolgt die Nennung von Lebensdaten und Umständen der Tagebuchführung (0.00.42) – die bewusste historische Erkenntnisarbeit setzt ein.

Diese hochreflektierte, die deskriptive Dokumentation durch freie Inszenierungen durchbrechende Ästhetik begegnet in Grabes Film immer wieder. Nach dem beschriebenen Vorspann findet sich der Zuschauer wie schon in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* im Abteil eines fahrenden Zuges wieder und blickt aus der Perspektive des Protagonisten aus dem Fenster in die vorbeiziehende Landschaft (0.01.57). Wieder wird die Zugfahrt zu einer Metapher für die Reise in die Vergangenheit (Frank 2005: 215) – diesmal mit dem Ziel Polen. Neu ist nun allerdings ein Gestaltungsmittel,

das Grabe systematisch einsetzt, um qualitativ den Vorgang der Rückwendung in die Vergangenheit bewusst zu machen: Regelmäßig – nämlich immer dann, wenn die Darstellung von der aktuellen Zeitebene (Grabes Wahrnehmung der polnischen Orte) in die Geschehnisse von 1940–42 überleitet – werden die farbigen Bilder schwarzweiß. Nicht – wie in der dokumentarischen Tradition üblich – die schwarzweißen Archivmaterialien erzeugen hier die Aura des Geschichtlichen, sondern der Farbwechsel innerhalb der gegenwärtigen Aufnahmen – ein ästhetischer Eingriff, der den historischen Erinnerungsvorgang als einen aktiven, willentlichen Prozess kenntlich machen soll. Grabe signalisiert, dass die Vergangenheit nicht einfach durch die Montage von Archivbildern abrufbar ist, sondern das erinnernde Subjekt die Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit herstellen muss.

In 26 Farbwechseln vollzieht Hans-Dieter Grabe diese Bewegung von der sinnlichen Gegenwart in die erinnerte Vergangenheit – die Häufigkeit dieses Vorgangs lässt eine methodische Intention erkennen, den Zuschauer immer wieder zu einer aktiven Retentionsleistung anzuleiten. Deshalb sind die alltäglichen Aufnahmen vom heutigen Poddębice so eindrücklich, weil sie zunächst eben nicht ihre Vergangenheit preisgeben, sondern so banal und ahnungslos wirken, dass der Zuschauer die Herausforderung realisiert, diese Bilder mit gesteigerter Erinnerungsaktivität zu durchdringen. Die Distanz und nicht das unvermittelt präsentierte Zeitdokument wird zum Movens der historischen Suchbewegung: »Es gibt Filme, die leben davon, dass sie immer wieder behaupten, das sei Archivmaterial. Wenn jetzt der Zuschauer glaubt, das sei altes Material, dann ist es gefährlich. In unserem Film ist es unerheblich, weil er – wenn er wirklich das nachprüft – sieht, dass ich ihm nur entgegenkomme beim Sich-Hineinversetzen in die damalige Situation, in den damaligen Ort« (Grabe in Franke 2005: 221).

Eine der stärksten Einstellungen, in denen Grabe einen Farbwechsel vornimmt, ist die Aufnahme der Türe zu einem Klassenraum der Schule (0.17.39). In seinem Tagebuch hebt Hohenstein die Schönheit der Schule hervor, um dann fortzufahren: »Ich wende mich zu der einzigen Klassentür, aus der Stimmen dringen«. Bei diesen Worten schwenkt die Kamera von der Aufnahme des Schulflures auf eine Türe. Fast eine komplette Minute lang (0.18.00–0.18.56) bleibt die Kamera nun unbeweglich auf diese Türe gerichtet, der Zuschauer erhält die Möglichkeit, ungestört die weiteren Ausführungen Hohensteins mit Inhalt zu füllen und sich einen imaginären Klassenraum und sein Geschehen hinter der Türe vorzustellen: »Doch was ist denn das? Täuscht mich mein Gehör? Ich lege mein Ohr an das Schlüsselloch – nein, es ist kein Irrtum, drinnen wird Polnisch gesprochen, an einer deutschen Schule! Nach meinem Eintritt frage ich Schulmeister Blum: ›Verstehen denn diese deutschen Kinder hier alle Polnisch?‹ ›Ja, besser als Deutsch. In ihren Familien ist allermeist Polnisch die Umgangssprache.‹ Was ist da noch alles zu schaffen. Aufgaben über Aufgaben. Auch auf diesem Gebiete. Bei dieser Gelegenheit erfuhr ich, dass alle polnischen Schulen seit dem Kriege von der deutschen Regierung geschlossen sind und die polnischen Kinder schon seit der Okkupation des Landes keinerlei Unterricht genießen. Auch die private Unterrichtserteilung sei den Polen und Juden streng verboten.« Plötzlich ertönt die Schulglocke (0.18.56), das Bild wird farbig und im selben Moment öffnet sich die Türe und eine Flut von polnischen Kindern des Jahres 1992 strömen aus dem Raum. Sie sind offensichtlich auf die Kamera nicht vorbereitet und blicken z.T. erstaunt direkt in sie hinein und damit den Zuschauer

an und auch die von der Seite vorbeiziehenden Kindern aus dem Flur blicken teilweise belustigt oder neugierig in die Linse. Ein herausragender Moment: Das in der eigenen Vorstellung erzeugte Bild wird konfrontiert mit einer sinnlichen Gegenwart, die sich im exakt selben Rahmen wie die Ausgangssituation des imaginären Bildes ereignet. Vorgestellte Kinder einer viel früheren Zeit werden schlagartig »ersetzt« durch tatsächliche, »lebendige« Kinder – im selben Augenblick erlebt der Zuschauer den Sieg des Lebens über die Vergangenheit (sprechend hierfür die unbekümmerten, frei von jeder Erinnerungslast blickenden Kindergesichter), er realisiert aber auch den fortdauernden Strom geschichtlicher Entwicklung, die Verbindung von damaligen Ereignissen und gegenwärtigen. Es wird immer noch unterrichtet, und zwar Polnisch, die Geschichte hat auf die Auseinandersetzungen der Nazi-Zeit in Poddembice geantwortet. Der im Anblick dieser Tatsachen entstehende Erkenntnismoment wird nur möglich, weil Hans-Dieter Grabe die Szene präzise inszeniert: Er findet die Tür, die immer noch im Gebrauch ist wie einst, lässt den Zuschauer aber nicht hinein, sondern verlangt ihm seine eigene Vorstellungsbildung ab, für die er ihm zugleich sehr viel Zeit lässt, um dann genau das Pausenklinglein als Anlass für den Farbwechsel zu nutzen und die Öffnung der Türe und das Herausströmen der Kinder zur kompletten Überraschung werden zu lassen. Der Zuschauer wird genötigt, innerhalb weniger Sekunden das Vergangenheitsbild und das Gegenwartsbild miteinander in Beziehung zu bringen – in einem die Zeitlichkeit fast aufhebenden Augenblick werden Vergangenheit und Gegenwart tableauartig ineinandergeschoben und ein Zukunftseindruck erzeugt, der viel mit der Ausstrahlung der Kinder zu tun hat, die an dem Ort des 50 Jahre alten Geschehens ihr späteres Leben vorbereiten.

Thomas S. Frank spricht hinsichtlich der Filmbilder Grabes von einer »Bühne der Vorstellungskraft« (Frank 2005: 223). Grabe hatte ihm gegenüber in einem Interview geäußert: »Manchmal musste der Kameramann Bilder machen, die seinem Bildgefühl völlig zuwiderliefen. Also in den Bildern Hohlräume lassen, in die dann der Zuschauer seine Fantasie hineinprojizieren kann« (zit. ebd.). Wenn in einer Sequenz die Kamera im Rechtsschwenk eine Ackerstraße zeigt, dazu Hohensteins Schilderung einer Prozession vorgetragen wird, vermeint der Zuschauer die Prozession über die Straße selber zu verfolgen (siehe Frank 2005, ebd.).

Ähnlich verfährt Grabe in der Schlüsselsequenz des Films: der Schilderung der öffentlichen Hinrichtung von sechs jüdischen Mitbürgern auf dem Marktplatz. Er rahmt diese erschütternde Szene durch Tagebucheintragungen ein, die sich auf Vorgänge vor und nach diesem Ereignis beziehen. Er zitiert Hohensteins beglückte, durch private 8mm-Aufnahmen illustrierte Äußerungen über seine beiden »lieben« Neufundländer, die »unser kleiner Jude Hermann« bürstet und die »uns ein herrliches Gefühl der Sicherheit [vermitteln]« (1.05.45). Darauf folgt ein Foto des neuen Verwaltungsgebäudes, das nun fast fertig sei, in einem großen Umzug »mit Freude und Trubel« bezogen werde und für den Kommissar »ein herrlich großes Arbeitszimmer« bereithalte. Nach der nun einsetzenden Hinrichtungsszene erfährt man: »Ich verabschiedete mich von meiner Gefolgschaft und trat äußerlich und innerlich unbelastet meinen Urlaub an« (1.13.16). Zwischen diesen Formulierungen erfolgt die Darstellung des Auftrags zur Hinrichtung und deren Ausführung. Am 14. März 1942 treten zwei SS-Offiziere und ein Gestapo-Kommissar in Hohensteins Büro und überbringen ihm den Auftrag, sechs Juden öf-

fentlich vor den Augen aller Gettobewohner zu erhängen. Mit dem Einsetzen dieser Schilderung zeigt Grabe das Gesicht Hohensteins, das nun die Kamera über immerhin 113 Sekunden ganz langsam heranzoomt (1.07.14). Thomas S. Frank beschreibt die Wirkung dieses Vorgangs: »Die zeitlupenartige Annäherung vermittelt eine hypnotische Wirkung – es scheint, als könne der Rezipient in Alexander Hohenstein hinein hören und sich in seine Situation versetzen« (Frank 2005: 227). Als dann die Tagebuchpassage den eigentlichen Ablauf der Hinrichtung beschreibt, schwenkt die Kamera wie aus der Perspektive der Opfer an der Kirche und den Fenstern der umstehenden Wohnhäuser entlang – die gegenwärtigen, aber schwarzweißen Aufnahmen Grabes werden zu inneren Bildern der betroffenen Juden und im Blick nach oben wird der Ast eines Baumes zum Symbol für den Galgen. Hohenstein erwähnt, wie er beim Fallkommando den Kopf senken muss: »Diese grässlichen Mordsekunden konnte ich nicht mit sehenden Augen ertragen« (1.12.02). Dann wechselt der Film beim Blick auf die Kirche wieder in Farbe (1.12.17), und nach dem Schwenk zum Durchgang auf den Kirchplatz sieht man heutige Poddembicer munter durch das Tor gehen (1.12.22) – wieder bedeutet der Übergang in die Farbe ein Aufwachen für das Hier und Jetzt und zugleich ein Bewusstwerden der Zeitdimension der Geschichte und der Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart.

Hans-Dieter Grabe weckt durch seine filmische Methode Geschichtsbewusstsein. Die ausgedehnte Zeit, die dem Zuschauer bei der Betrachtung des Gesichtes Hohensteins eingeräumt wird; die Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart in derselben Einstellung; der Wechsel der Farben; die Ineinsetzung des Zuschauerblicks mit der Perspektive der betroffenen Protagonisten; Symbolik statt bloße Deskriptivität; die dramaturgische Zuspitzung des grotesken Widerspruches zwischen den banalen Glücksgefühlen Hohensteins und der historischen Wirklichkeit – dies sind entschiedene Verfahren einer ästhetischen Filmsprache, die Dokumentation nicht als Wiedergabe von Faktizität, sondern als Konstruktion im Sinne produktiver Hervorbringung des untersuchten Gegenstandes auffasst.

III.2.6.3. Eberhard Fechner

Eine wesentliche Bedeutung für die Herausbildung filmischer Aufarbeitung von Geschichte kommt der Dokumentarfilmtradition des Norddeutschen Rundfunks – der sogenannten »Hamburger Schule« – zu. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt haben deutlich gemacht, dass man hier eigentlich von einem Plural zu sprechen hat – es waren tatsächlich drei sich erheblich voneinander unterscheidende »Schulen«, welche die Etappen des NDR-Fernsehdokumentarismus geprägt haben (Hißnauer/Schmidt 2013). Während v.a. Peter von Zahn, Hans Walter Berg und Peter Schier-Gribowsky als Vertreter der ersten Generation bevorzugt aktuelle internationale Themenstellungen aufgriffen, lenkte die zweite Generation »den Blick nach innen: So nimmt Eberhard Fechner die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus entschieden auf. Klaus Wildenhahn gibt der Arbeitswelt im bundesdeutschen Fernsehen Raum« (ebd.: 101). Der dritten Generation sind vor allem Horst Königstein und Heinrich Breloer zuzurechnen, die in den 80er Jahren entscheidend an der Entwicklung des »Doku-Dramas« beteiligt waren

(siehe Kap. III.2.7.). Hier soll zunächst der filmische Ansatz Eberhard Fechners dargestellt werden.

III.2.6.3.1. *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969)

Für Eberhard Fechner (geb. 1926) wurde der NDR zu einer künstlerischen und beruflichen Heimat. Hier begann er seine bis zu seinem Tod 1992 nicht mehr abreißende filmische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, vor allem mit der Zeit des Nationalsozialismus. Nach einer Schauspielausbildung in Ostberlin, Engagements auf der Bühne und im Fernsehen lernte er 1961-63 in Mailand am Piccolo Teatro bei Giorgio Strehler das Regiehandwerk (Netenjakob 1989: 80ff.). Nachdem er in Konstanz und Bremen sehr unerfreuliche Erfahrungen mit Theatermitarbeitern und Stadtverwaltungen gemacht hatte und seine Anstellungen kündigte, kam es 1964 durch die Begegnung mit Egon Monk (ebd.: 89f.) zu einer Anstellung beim NDR als Schauspieler, kurze Zeit später dann auch als Regisseur (ebd.: 93ff.).

Fechner übernahm 1969 ein Projekt über das Thema »Selbstmord in Deutschland«, und kennzeichnend für seine grundsätzliche ästhetische Ausrichtung sind seine ersten Überlegungen, wie er diese Aufgabe umsetzen wollte: »Dabei war klar, dass ich mit den dokumentarischen Zahlen und der sogenannten objektiven Betrachtungsweise nicht viel anfangen konnte. [...] Es kam mir in den Sinn zu versuchen, was sich nachher als logisch und zwangsläufig herausstellte, etwas über *einen* Selbstmord herauszufinden. Ich habe gar nicht an eine andere Möglichkeit, diesen Film zu machen, gedacht, sondern war sofort und direkt auf *einen* Menschen aus. Und das habe ich im Prinzip ja beibehalten, weil es mir die einzig sinnvolle Art zu sein scheint, mich an ein Thema zu wagen, dass ich mich für die Menschen *selbst* interessiere, etwas hochtrabend gesagt« (zit. ebd.: 99). An anderer Stelle formuliert Fechner: »Mich interessieren nur Stoffe, die weder in der subjektiven Problematik eines Einzelnen noch in der abstrakten Problematik der Geschichte stecken bleiben« (Fechner 1984a: 133). Die grundsätzliche, durchaus historische Frage nach den gesellschaftlichen Hintergründen der sich so zahlreich ereignenden Selbstmordfälle in seiner Gegenwart drängte Fechner dazu, das Leben eines einzelnen Menschen anzuschauen, und die Beschäftigung mit diesem Menschen verstand er zugleich als einen Ausgangspunkt, überindividuelle geschichtliche Zusammenhänge zu beleuchten. Fechner entdeckte die Geschichte, zugleich reflektierte er aber auch die Grenzen eines gewöhnlichen historischen Verfahrens, das er als »abstrakt« erlebte und dem er eine Distanziertheit attestierte, die nur zu »unpersönlichen, kritischen Bildern« gelange, während seiner Meinung nach »persönliche Erlebnisberichte« »selbst dann, wenn die Aussagen subjektiv gefärbt sind und sogar in Teilen einer objektiven historischen Überprüfung nicht standhalten, ein sehr genaues Bild von dem, was sich in unserem Jahrhundert abgespielt hat«, vermittelten (Fechner/Schlicht 1989: 52). Fechners Interesse an dem Zusammenhang von persönlicher Biographie und Geschichte spiegelt sich also in einer dezidierten Infragestellung konventioneller historischer Methodik.

So entsteht nun ein Film, in dem sich »aus persönlichen Erinnerungsspuren, subjektiven Meinungen und dokumentarischer Evidenz in der Montage ein bewusst fragmentarisches Porträt [herausbildet], das konsequent an dem individuellen, exemplari-

schen Leben interessiert ist und dennoch zugleich darüber hinausweist« (Hattendorf 1999: 197). Zunächst setzt Fechner tatsächlich alles daran, über allgemeine statistische oder soziologische Untersuchungen hinauszukommen, das individuelle Schicksal eines einzelnen Menschen aufzufinden und es angemessen zur Darstellung zu bringen. So ergeht schließlich am 10. März 1969 an alle Westberliner Polizeistellen die Bitte, die Todesfälle an diesem Tag zu melden, die auf Suizid hinweisen. Am meisten interessiert ihn schließlich ein Fall, der im Unterschied zu den anderen keine sofortige Auflösung findet: »Bei den anderen, die ich hätte nehmen können, ging schon aus den Fernschreiben hervor, was der wahrscheinliche Grund ihres Selbstmordes war. Da war eine Frau, deren Mann und Sohn innerhalb von vier Wochen tödlich verunglückt waren. Und die das nicht verkräftete. Dann war ein junger Mann von vierunddreißig, der wegen eines Betruges am Tage vorher zu drei oder vier Jahren Gefängnis verurteilt worden war und dessen Verlobte ihn deshalb verließ. Und nur in einem Falle stand ›Fräulein Klara Heydebreck‹ – also unverehelicht – 72 Jahre alt. Motiv: unbekannt. Und da erwachte meine Neugier: Warum bringt ein Mensch, der sowieso alleinstehend ist, also nicht durch das Alter einsam geworden ist, sich vor seinem relativ baldigen Ende um?« (zit. in: Netenjakob 1989: 101). Aus diesem Motiv entstand dann in den folgenden Monaten der Film *Nachrede auf Klara Heydebreck* (58 Min.). Eine Frage, die sich an einem gegenwärtigen, widersprüchlichen Ereignis entzündet, wird also zum Auslöser einer dokumentarischen Recherche, die in die Vergangenheit führt und aus dieser die Antworten auf das Lebensrätsel dieses einen Menschen herleitet. Da Klara Heydebreck 72 Jahre alt ist, reicht die Rückschau auf ihr Leben bis in die Zeit vor dem 1. Weltkrieg zurück und berührt dementsprechend wesentliche Etappen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert.

Anhand von Interviewsequenzen und unterschiedlichster, durch den Off-Kommentar auktorial beglaubigter Archivmaterialien (private Fotos, Poesiealbum, Haushaltsrechnungen, Bücher, Zeichnungen, Arbeitszeugnisse, Briefausschnitte, Testament) rekonstruiert der Film das Leben Klara Heydebrecks und integriert einzelne Hinweise auf den historischen Kontext: gleich zu Beginn einen Schwenk auf die Grenze zu Ostberlin, dann in den 20ern ansetzend den Niederschlag der Inflation in den Kostenberechnungen im Mietbuch, die Mitgliedschaft in der NS-Frauenschaft, das Engagement im »Winterhilfswerk«, traumatische Kriegserlebnisse und die Zerstörung der Wohnung. Es entsteht zunehmend das Bild einer einsamen, z.T. verhinderten Biographie (Klara Heydebreck hatte ein starkes Bildungsbedürfnis und künstlerische Anlagen, konnte diese durch die äußeren Verhältnisse aber nie ausleben), in der momenthaft eine Hoffnung anklingt, die auf bedrückende Weise aber wieder erlischt: Die Protagonistin blieb trotz einer kurzen Beziehung mit dem Varieté Künstler Franz Schittel, der als Maler, Klaviervirtuose und Harlekin auftritt und ihr sogar ein Gedicht widmet (28.28), alleinstehend und isolierte sich nach dem Krieg immer stärker.

Entscheidend für die filmgeschichtliche Bedeutung der Produktion ist die Form, die Fechner für seine erste dokumentarische Arbeit gefunden hat. Es ist eine spezifische Montagetechnik, die dem Film immer wieder das Attribut der Geburtsstunde des dokumentarischen Interview- oder (in der Diktion Fechners) Gesprächsfilms eingebracht hat (Netenjakob 1989: 103f., Hattendorf 1999: 196, Emmelius 1996: 17, Wilbers 2001: 275f.). Fechner beginnt nicht mit einer chronologischen Darstellung der Lebensetappen Klara

Heydebrecks, sondern mit der Durchsage eines Feuerwehrmanns und dem sich daran anschließenden Einsatz. Darauf folgen die Äußerungen von Verwandten, Nachbarn, dem Kommissar und dem Arzt. Fechner war fasziniert von der Wirkung der Montage von Gesprächsaufnahmen über Zeit und Raum hinweg – also von Interviewsequenzen, die gar nicht am selben Ort und zum selben Zeitpunkt gedreht worden waren. So werden z.B. die Äußerungen des Neffen und des Arztes kontrastiv montiert und beleuchten die arroganten Aussagen des Mediziners:

Neffe: »Der Arzt hatte sie gar nicht untersucht den ersten Tag [...]«

Arzt: »Ich weiß nicht, wie sie aussah und was, das weiß ich nicht. Da hab' ich nur gefragt: ›Haben Sie Kinder, sind Sie verheiratet, rauchen Sie, saufen Sie? [...]«

Neffe: »Und da hörte ich schon vom Sprechzimmer, wie der Mann sagt: ›So alt war die Dame noch gar nicht, die kann ruhig hierher kommen.« Und nun kam ich vom Sprechzimmer aus zu ihm hin und hab' gesagt: ›Entschuldigen Sie bitte, wenn ich da was zu sage, ich bin der Neffe. Ich komme direkt von meiner Tante jetzt. Die kann nicht mehr, gesundheitlich, sonst wäre ich nicht hier. Hier muss dringend etwas geschehen! Zumindest ein ärztlicher Besuch ist dringend erforderlich.«

Arzt: »Am 10.3. war ich da – falscher Aufgang. Ich wusste nicht, dass es zwei gab. Und da hat sich nochmal einer gemeldet und hat mir gesagt...«

Neffe: »Na hören Sie mal, Sie können nicht einfach abfahren. Hier ist eine Frau in Lebensgefahr, die liegt hier, Sie können doch nicht einfach abhauen« (03:57).

Die Sprechenden kommentieren sich gegenseitig und erzählen gleichzeitig ein Stück der Geschichte – narrative und dramatische Dialogmontage greifen ineinander (siehe Hattendorf 1999: 193f., 198).

Die in den letzten Kapiteln charakterisierte filmgeschichtliche Entwicklung belegt hinreichend, dass sich der entscheidende Durchbruch zum geschichtlichen Interviewdokumentarismus bereits vor den Arbeiten Eberhard Fechners vollzogen hat und somit die Auffassung, Fechners *Nachrede auf Klara Heydebreck* markiere »die Erfindung der formalen Methode zur Gestaltung der ›Gesprächs-Filme« (Emmelius 1996: 13), überholt ist. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt fordern in diesem Sinne den »Abschied von einem Mythos« (Hißnauer/Schmidt 2013: 282) und eine Neubewertung von Fechners filmhistorischem Beitrag sowie der Ansätze seiner Vorgänger. Sie beziehen ihre Kritik dabei auch auf die Schnittmethode im engeren Sinne. Fechners Montagetechnik stammt letztlich gar nicht von ihm, sondern von seiner Cutterin Brigitte Kirsche. Diese beschreibt selbst, wie sie »durch einen Zufall« den bereits erwähnten niederländischen Film *Mensen van Morgen* von Kees Brusse (1964) gesehen habe: »Die hatten Passanten von der Straße geholt und in einen Raum geführt, in dem nur eine schwarze Leinwand hing. Die Leute wurden davor gestellt oder gesetzt, und dann beantworteten sie Fragen. Da ich kein Holländisch verstehe, konnte ich nicht verstehen, was sie gesagt haben. Aber ich fand es schon toll, dass sie alle frei zu erzählen anfangen« (zit. in Voss 2006: 218). Brusse hatte bereits in diesem Film Interviewpassagen unterschiedlicher Gesprächspartner gegeneinander montiert, sodass eine Gesprächssituation konstruiert wurde, die es nie gegeben hatte. Der eine Teilnehmer kommentierte auf diese Weise den anderen, ohne dass die beiden sich je gesehen hatten. Dieses Verfahren findet sich in den Gesprächsfilmen Fechners exakt wieder. Kirsche erzählt auch von den Details der Ent-

stehungsprozesse der mit Fechner gedrehten Filme und schildert, wie sie bei *Nachrede auf Klara Heydebreck* aus eigener Initiative bereits 15-18 Minuten in dem dargestellten Sinne geschnitten und diese Fassung Fechner vorgelegt habe. Auch in anderen Situationen habe sie die Rohfassungen bereits fertiggestellt, die Fechner dann mit ihr weiter bearbeitete (Hißnauer/Schmidt 2013: 241; siehe auch ihre Schilderung in Voss 2006: 212).

Entscheidend für die Beurteilung von »Fechners Methode« (so der Titel der Dissertation von Simone Emmelius) ist aber nicht nur der tatsächliche Entstehungsvorgang, sondern auch die Qualität seines ästhetischen Verfahrens. An einigen Stellen gelingt es ihm durchaus, durch die Kontrastierung der Interviewaussagen deren Widersprüchlichkeit freizulegen, den Zuschauer zu eigenen Urteilen anzuregen und damit auch der Protagonistin zu einer Würde zu verhelfen, die sie im Einzelstatement z.T. verliert. So konfrontiert Fechner z.B. die Äußerung einer Nachbarin: »Dat war son eigenartiger Mensch. Wir haben immer gesagt, das ist, weil sie so allein ist, nech, weil sie niemanden hat, daher wird sie wohl so eigenartig sein« sowie das Urteil eines anderen Nachbarn (»Dat war früher auch schon so'ne sonderbare Jungfer, ne«) mit der Aussage der Schwester: »Sie hat ihre eigenen Ansichten gehabt und die hat sie vertreten« (25.52) – sofort wird ersichtlich, wie ein und das selbe Verhalten auf ganz gegensätzliche Weise ausgelegt werden kann. Eine solche ästhetische Intention liegt der Montage aber nur in einzelnen Sequenzen zugrunde. Man hat schon sehr früh die Einseitigkeit der Schnittmethode Fechners herausgestellt. Bereits 1973 kritisieren Karin und Michael Buselmeier: »Man lässt Objekte reden, macht sie aber nicht sprechfähig« (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107). Tatsächlich hat Fechners Montagetechnik zur Folge, dass seine Gesprächspartner in ihrer eigenen, individuellen Sprechintention, Sichtweise und Persönlichkeit geradezu verschwinden hinter der Darstellungsabsicht des Autors. Die Einstellungslängen sind oft extrem kurz (häufig nur 2-5 Sekunden), mehrfach werden nur Halbsätze der Protagonisten montiert, sodass aus ihnen künstliche Sätze entstehen. Die inhaltliche Aufmerksamkeit gilt nicht der Person des Sprechenden, er gibt oft nur die Stichworte, die der Film inhaltlich braucht, um eine bestimmte Aussage formulieren zu können (02.06; 14.50; 35.37) – der Ausgangspunkt der Montage ist also eine übergeordnete narrative Idee, nicht aber die unplanbare, spontane Äußerung des Gesprächspartners und die von ihm selbst ausgehenden Haltungen und Deutungen. In einer Rezension von 1976 wurde Fechner kritisiert, seine Interviewpartner trügen »auch nur die Züge, die Kameramann und Regisseur an ihnen wahrnahmen«, seine Methode sei »Betrug an den Aufgenommenen« – »Realitätserfassung? Nicht doch: Was Kamera und Tonband einfangen, ist bestenfalls ein winziger Ausschnitt von ihr in seiner Oberflächenbeschaffenheit« (Nussbaum 1976). Bezeichnend ist in dieser Hinsicht auch die Arbeitsweise Fechners: »Die Auswahl der einzelnen Sequenzen für den Film erfolgte nach Abschluss der Dreharbeiten entgegen allen branchenüblichen Vorgehensweisen nicht am Schneide-, sondern am Schreibtisch, wo Fechner die Interviews von den Tonbändern abschrieb, wichtige Stellen markierte, kürzte, neu zusammensetzte« (Emmelius 1996: 14f.), die Montage sei also »vom Wort statt vom Bild her konzipiert« (ebd.: 14). Fechner ist bemüht, »puzzleartig ein ungefähres Abbild [der] Person und [ihres] Lebens geben zu können« (Fechner 1990: 10) – mit dieser Formulierung unter-

streicht er den kombinatorischen, bisweilen sogar grotesk kriminalistischen⁸ Charakter der Montage im Sinne einer inhaltslogischen Ganzheit. Wenn Egon Netenjakob ihm eine »detektivische Lust, die Zusammenhänge wissen zu wollen«, bescheinigt (Netenjakob 1989: 153), dann trifft er damit diesen rationalistischen Duktus des Zusammenhangsverständnisses Fechners. Ganz ähnlich eine andere Schilderung: »Der Schnitt der Fechnerschen Interview-Filme ist eine extrem inhaltlich orientierte Form der Montage – in einem »manchmal sehr kleinteilige[n] Mosaik« werde »Aussage an Aussage gesetzt« (Netenjakob 1989: 173f.). Emotionen hingegen schnitt Fechner oft bewusst heraus (zit. ebd.: 175). Gerade die Emotionalität und die assoziativen Aussagebewegungen sind aber, wie gezeigt werden konnte, im Unterschied zu einer rein inhaltlichen Rekonstruktion maßgebliche Bestandteile eines Erinnerungsvorgangs, zu dessen Zwecke ja ein Interviewpartner letztlich befragt wird. Auch von historischer Seite stieß dies auf Kritik: »Im strengen Sinn hält sich Fechner nicht an die Regeln einer Oral History oder einer Gegengeschichtsschreibung, weil er die Erzählungen der Leute unterbricht und montiert« (Schändlinger 1998: 204).

Eberhard Fechner betonte häufig, er beabsichtige mit seiner Montage, das eigenständige Urteil des Zuschauers anzustoßen und ihm ein eigenes Bild des Sachverhaltes zu ermöglichen: »Es ist typisch für mich, dass ich nicht hergegangen bin und diese meine Meinung in dem Film wiedergegeben habe, sondern ganz bewusst lasse ich den Zuschauer selber seinen Schluss daraus ziehen« (zit. in Netenjakob 1989: 102). Hißnauer und Schmidt erwidern angesichts der tatsächlichen praktischen Umsetzung dieser Intention, die montierten Dialoge stünden keineswegs für einen »herrschaftsfreien Diskurs«: »Im Hintergrund waltet die Instanz Fechner. Er legt Deutungen nahe – oder macht sie gar unausweichlich. [...] Er funktionalisiert [die Gesprächspartner] regelrecht« (Hißnauer/Schmidt 2013: 251). Dementsprechend ist der Anteil des Off-Kommentars nicht – wie Hattendorf schreibt (Hattendorf 1999: 197) – »auf ein Minimum reduziert«, sondern beträgt 32,8 %. In Erika Runges *Warum ist Frau B. glücklich?* liegt der Anteil bei 13 %, in Grabes *Die Trümmerfrauen von Berlin* bei weniger als 10 %. Für Hißnauer und Schmidt ist in Fechners Film die »Deutungshoheit des Publikums so imaginär wie der vielzitierte Tisch [die konstruierte Gesprächsrunde, A. B.]« (Hißnauer/Schmidt 2013: 251). Fechner formuliert tatsächlich explizit als Ziel seiner Darstellung,

8 Zu den fragwürdigsten Passagen zählen die sich bis in die letzte Szene erstreckenden Berechnungen der finanziellen Situation der Protagonistin (die Renteneinkünfte von 1956–1969). Am Ende wird herausgefunden, dass ihre Rente von zuerst 162,10 DM auf 519,50 DM anwuchs. Dann wird eine handschriftliche, grafische Auflistung ihres Monatsgehaltes von 1912 (82 DM) mit Abzügen von Rentenversicherung, Steuern, Krankenkasse und Miete vorgenommen (monatliches Nettogehalt 31,46 DM), dasselbe für 1916 (Nettoverdienst 40,34 DM), 1921, 1924, 1930 usw. bis zu ihrer Rente, um sich dann sogar dazu zu versteigen, die inzwischen dritte Zahlenkolonne zu eröffnen: beginnend mit dem Bruttogehalt von 1912 errechnet Fechner das Gesamtergebnis ihres ganzen Lebens von ca. 192.000 DM, von dem nun aber akribisch wieder Steuern, Rentenversicherung, Krankenkasse, Arbeitslosenversicherung, Miete und Lebensunterhalt abgezogen werden, bis sich eine Art Lebensbilanz von 6,49 DM Restbetrag am Tag ihres Todes ergibt (42.45). Fechner bemerkt offensichtlich gar nicht die absurde Zumutung, in diesen Steuerbeträgen, Zahlenkolonnen und Bilanzen, die an keiner Stelle interpretativ auf die Biographie und die Geschichte (z.B. auf die Zustände der Inflation) bezogen werden, relevante Auskünfte sehen zu müssen. Ihm fehlen Gesichtspunkte, Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden und die Datenmasse zu interpretieren.

»dass der Zuschauer zu der gleichen Schlussfolgerung gelangen möge« – seine Methode bezwecke, »beim Zuschauer während der Sendung den gleichen Denkprozess in Gang zu setzen« wie bei ihm selbst (Fechner 1973: 121).

Auf die Vorwürfe der Manipulation hat Eberhard Fechner selbst reagiert: »Damals war ich davon sehr betroffen. Ich hatte ja anfangs nur die Absicht, einer subjektiven Aussage mehr Gewicht zu geben. Der eine erzählt die eine Geschichte und der andere erzählt sie auch. Und ich meinte, wenn ich zwei von demselben Geschehen berichten lasse, kriegt es einen höheren Wahrscheinlichkeitsgehalt. [...] In den nachfolgenden Filmen habe ich diese Möglichkeit weniger benutzt, ich habe immer versucht, die Leute zu Ende sprechen zu lassen« (zit. Netenjakob 1989: 136) – tatsächlich nahm Fechner seine Technik etwas zurück, blieb – wie in diesem Kapitel gezeigt werden wird – dem Grundprinzip aber trotzdem treu.

Vor allem für den »Gegenstand« des Films – Klara Heydebreck – haben diese Faktoren Konsequenzen: Ihre Persönlichkeit bleibt bei aller glaubhaften Bemühung des Regisseurs ungreifbar und abstrakt, bisweilen verbirgt sie sich sogar angesichts der Häufung von schnellen und unreflektierten Urteilen der Nachbarn, die sie als »übriggeblieben«, »verschumpft«, versnobt« beschreiben (48.20), der Neffe betont: »So ist keiner geartet aus der ganzen Verwandtschaft« (49.14). Fechner selber ist durchaus um Differenzierung bemüht, indem er Äußerungen der Schwester Käthe dagegenstellt oder die Schilderung eines jungen Nachbarn integriert, der als einzige Person den Versuch machte, Frau Heydebreck wirklich zu helfen, indem er ihr trotz ihres Protestes grundsätzlich die Einkaufstaschen die Treppe hinauftrug, sodass die alte und isolierte Frau allmählich Vertrauen fasste und plötzlich ein ganz anderes Gesicht zeigte (51.21). Diese Passagen gehen in dem kurzatmigen Schnitttempo letztlich aber unter – es fehlt eine gestaltende Gewichtung, die diesen quantitativ geringeren Äußerungen den Stellenwert gegeben hätten, den sie für eine angemessene Charakterisierung Klara Heydebrecks verdient hätten. Die Montage wirkt gesichtspunktlos. Als am Ende ein nicht abgeschickter Brief Frau Heydebrecks an ihre Schwester vorgetragen wird, der auf erschütternde Weise zeigt, wie reflektiert und tiefgründig die Protagonistin auf ihr eigenes Leben geblickt hat und welche Schätze in dieser Biographie eigentlich verborgen lagen (55.05), leitet Fechner den Text, den er selber spricht, im selben Tonfall direkt über in die Schilderung der Wohnungsbesichtigung durch den jungen Nachmieter, der die Zimmer ausmessen möchte und mit dem besprochen wird, wann er einzieht (57.02). Schnitt und Bildregie erlauben nicht einen Moment des Innehaltens und der Auseinandersetzung mit dem Brief und seiner Bedeutung für die ganze Wahrnehmung dieser Persönlichkeit. Stattdessen erfährt man von Zählerablesungen, Kontostand u.a. – das Ende kommt einer Auslöschung Klara Heydebrecks gleich.

Auch seinen historiographischen Anspruch löst der Film letztlich kaum ein. Der geschichtliche Kontext spielt immer wieder in die Darstellung Klara Heydebrecks hinein, bleibt insgesamt aber peripher. Inflation und NS-Zeit illustrieren in kurzen Sequenzen äußere Umstände des Alltags der Protagonistin, ihr faktischer Einfluss auf die biographische Entwicklung Klara Heydebrecks bleibt allerdings unklar. Nur die Auswirkung der Bombardements auf ihre psychische Verfassung wird greifbarer: Die Familienangehörigen attestieren ihr einen Verfolgungswahn als Folge eines »Knacks«, den sie durch die Kriegserlebnisse erhalten habe (30.46). Statt diesen Hinweisen nun aber konsequent

nachzugehen, belässt es der Film bei den knappen, spontanen Andeutungen der Interviewpartner. Letztlich bleibt damit auch hier der historische Hintergrund vage. Die geringe Quantität der Materialien, die einen Zusammenhang von privatem Leben und historischer Situation ansichtig machen würden, aber auch die ästhetische Methode Fechners, die die Montage eher zur Spannungserzeugung als zu einer gründlichen Charakterisierung der Protagonistin nutzt, reduzieren diesen Lebenslauf auf einen privaten Vorgang, der sich am Ende nur wenig erschließt.

Karin und Michael Buselmeier weisen darauf hin, dass im Film eine Ursachenanalyse der dargestellten Verhältnisse fehle (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107). Die ausschließliche Beschränkung auf die in den Interviews geäußerten Statements führt tatsächlich dazu, dass ursächliche Zusammenhänge gar nicht gesucht werden, obwohl sie durchaus auffindbar gewesen wären und wesentlich zum Verständnis der Situation Klara Heydebrecks beigetragen hätten: Die Protagonistin hatte offensichtlich ein schweres Kriegstrauma zu verarbeiten, ihre Ausweichbewegungen und die misstrauischen Mutmaßungen über Eingriffe in ihrer Wohnung weisen auf eine psychologisch beschreibbare Verfolgungsangst hin. Die Einsamkeit und Zurückgezogenheit muss nicht verwundern, wenn man die Schilderungen ihrer Versuche zur Kenntnis nimmt, Nachbarn oder Verwandte in die Oper oder ins Theater einzuladen, ohne dass jemals jemand mitgekommen wäre. Der Verzicht auf Analyse und Diagnose (auch gesellschaftlicher Art) führt zu einer Veräußerlichung und Verengung des Bildes von Klara Heydebreck, so dass man kaum wirklich von einem Porträt sprechen kann – erst recht nicht von einer Darstellung, die über sich hinausweisend übergeordnete historische Zusammenhänge sichtbar machen würde. Die Verwendung von Zeitzeugeninterviews garantiert offensichtlich keineswegs von selbst historische Aufschlüsse.

III.2.6.3.2. *Klassenphoto* (1969/70)

Unmittelbar im Anschluss an die *Nachrede auf Klara Heydebreck* – in den Jahren 1969/70 – produzierte Eberhard Fechner eine weitere Arbeit, in der er seine dokumentarische Montagetechnik umsetzte und perfektionierte. Der zweiteilige Film *Klassenphoto. Erinnerungen deutscher Staatsbürger* (Erstausstrahlung am 17./19. 01. 1971) porträtiert eine ganze Gruppe von Menschen: die ehemaligen Schüler einer Gymnasialklasse am Lessing-Gymnasium in Berlin, die 1937 das Abitur abgelegt haben. Ausgangspunkt ist ein Gruppenfoto, das 1933 von der Klasse aufgenommen worden war und den Anlass gibt, das Schicksal mehrerer Menschen eines Jahrgangs zu rekonstruieren und zu reflektieren. Die Idee, ein Klassenfoto solch einer Zeitstudie zu Grunde zu legen, war nicht neu: Bereits 1966 hatte Elmar Hügler in seinem Film *Das Klassenbild. Ein Bericht über die Schulklasse des Jahrgangs 1900* diesen Ansatz gewählt, und drei Jahre später – noch vor Fechner – ging Georg Friedel in seiner Arbeit *Eine Volksschulklasse der Zwanzigerjahre – Versuch einer Rekonstruktion* ebenfalls von einem Klassenfoto aus (Hißnauer/Schmidt 2013: 246). Fechner kam dieses Vorgehen aber deshalb besonders entgegen, weil es ihm noch mehr als in dem Vorgängerfilm ermöglichte, das Prinzip der »Wechselrede [...] über Zeit und Raum hinweg« (Netenjakob 1989: 103) als Montageprinzip anzuwenden. Er suchte die noch lebenden ehemaligen Schüler auf und interviewte sie nach langer Recherche. Obwohl es also nie zu einer tatsächlichen Gesprächssituation zwischen den Interviewten kam

– ein 1938 emigrierter jüdischer Mitschüler wird sogar in New York befragt –, entstand ein konstruierter Dialog, der nach und nach ein facettenreiches Bild der erinnerten Zeit entstehen lässt. Fechner verfolgt die Biographien von der Schulzeit bis in die Gegenwart des Jahres 1970, sodass sich ein Panorama deutscher Geschichte über fast 40 Jahre ergibt. Im Zentrum stehen natürlich die Ereignisse der NS-Zeit, aber auch die Nachkriegsjahre werfen ein symptomatisches Licht auf die Haltungen und Auffassungen der einstigen Schüler. Wieder geht es Eberhard Fechner darum, dass der Zuschauer angesichts jener »verdrängten, aber keineswegs bewältigten Eindrücke« »für sich aus jenem bewusst subjektiv belassenen Angebot die Mentalität, die frühere und heutige Gefühlswelt, die Möglichkeiten zum Verständnis für Voraussetzungen und Zustandekommen des Nationalsozialismus herauslesen und interpretieren kann« (zit. in: Nagel/Kirschner 1984: 27). Vom ehemaligen SA-Mann über den vorsichtig widerstrebenden Katholiken bis hin zum jüdischen Emigranten vereint der Film die unterschiedlichsten Schicksale und Sichtweisen. Die einzelnen Aussagen ergänzen, bestätigen oder widersprechen sich. Die interviewten Personen repräsentieren ein Stück weit die gegensätzlichen gesellschaftlichen Gruppen: die Täter und die Opfer, den Kleinbürger und den wohlhabenden Akademikersohn, den Mitläufer und den stillen Verweigerer. Damit entsteht ein kaleidoskopartiges Abbild von der Generation, die in der Jugend den Nationalsozialismus erlebt und – mit ganz wenigen Ausnahmen – nach 1945 systematisch verdrängt hat. An diesen Zeitzeugen vermittelt sich insofern ein allgemeines Bild deutscher Geschichte.

Bei Eberhard Fechner führt dieser Ansatz dazu, dass die Individuen in ihrem eigenen Schicksal weit hinter das gesellschaftliche Kollektiv als Untersuchungsgegenstand zurücktreten. Egon Netenjakob hebt diesen Sachverhalt hervor: »Eine Bedeutung ist ihm [dem Zeitzeugen, A. B.] nur in dem Maße zugestanden, wie er als Zulieferant für die Einsichten taugt, die der Autor im Verlaufe seiner Arbeit gewinnt« (Netenjakob 1989: 16). Judith Keilbach arbeitet an *Klassenphoto* den Unterschied zu den Filmen Hans-Dieter Grabes heraus. Während sich dieser in *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* auf eine einzige individuelle Biographie konzentriert, greift Fechner aus seinen Interviews mit unterschiedlichsten Personen oft nur einzelne Sätze heraus und montiert sie aneinander, um eine historische Gesamtkonstellation zu abstrahieren – die Äußerungen der Gesprächspartner »gehen in ein eher abstraktes Bild einer vergangenen Zeit ein, die nicht nur als Summe von einzelnen, je konkreten Erfahrungen erscheint. Vielmehr zeichnet sich eine historische Konstellation ab, in der die Personen jeweils bestimmte Positionen eingenommen haben« (Keilbach 2010: 200f.). Diesem Sachverhalt entspricht der Entstehungsprozess des Films. Eberhard Fechner erinnert sich: »Ich wusste, ich will eine Schulklass. Ich wusste noch nicht genau, welcher Jahrgang es sein würde, aber ich wünschte mir, dass sie um das Jahr 1970 Mitte Fünfzig bis um die Sechzig waren, dass sie also dieser sogenannten ›Schweigenden Generation‹ angehörten. Das war mir wichtig« (zit. in: Netenjakob 1989: 105). Fechners Ausgangspunkt ist also nicht die Entdeckung eines besonderen, individuell interessierenden Schicksals, sondern ein systematischer, aus Daten errechneter, auf eine übergeordnete Thematik hin recherchierter Leitgesichtspunkt, der zu einer allgemeinen Aussage über die Geschichte befähigen soll. Charakteristisch ist wie schon bei den lückenlosen Berechnungen von Einnahmen und Ausgaben bei Klara Heydebreck ein »detektivischer« Antrieb angesichts der Suche nach den auf dem Foto von 1933 abgebildeten Schülern: »Das war wie in einem Kri-

minalfilm« (zit. ebd.: 107). Auch bei dieser Arbeit mutet Fechners Ansatz eher wie eine kombinatorische Rekonstruktion eines logischen Informationszusammenhangs an als wie ein hermeneutischer Mitvollzug von Zeitzeugenäußerungen und der in ihnen sich manifestierenden Vergangenheit.

Die Montage wird immer wieder eingefasst, geordnet und geleitet durch einen auktorialen Erzähler. Mit didaktischem Unterton wird die ausführliche Exposition eingeleitet durch die Frage: »Wie fing die ganze Geschichte denn überhaupt an?« (Teil I, o.o.17), auf einen Kommentar des Direktors folgt ein weiterer Einschub aus dem Off: »Was war das eigentlich für eine Schule, dieses Lessing-Gymnasium in Berlin-Wedding?« (Teil I, o.o.32). Pädagogisierende Fragen durchziehen letztlich den ganzen Film: »Und welchen Grund hat Heinz Borgmann [verführt die Schule zu verlassen, A.B.]?«, »Nur 12 der ehemaligen Schüler sind heute noch am Leben. Was haben sie über ihr Schicksal in den vergangenen 25 Jahren zu berichten?« usw. Die wiederholte Behauptung, die Montage differierender Äußerungen sei kommentarlos und ermögliche dem Zuschauer, sich ein eigenes Urteil zu bilden (Nagel/Kirschner 1984: 27; Netenjakob 1989: 110), hält einer genaueren Beobachtung nicht stand: So zeugen beispielsweise die häufigen Stellungnahmen von Bernhard Kaiser, dem jüdischen Emigranten, sowie die ausführliche Darstellung seiner biographischen Geschichte von einer nachvollziehbaren, aber nicht filmisch reflektierten Identifikation mit dem Protagonisten, und bezeichnenderweise erhält Kaiser auch das Schlusswort, das einer moralischen Wertung und einem Handlungsappell gleich kommt, durch den Fechner selbst spricht: »Ich fühle, dass die jungen Menschen etwas tun sollen, dass es sich nie wiederholt. Aber ich glaube nicht, dass sie sich schuldig fühlen sollten. [...] Die Schuld der Väter vererbt sich nicht auf die Kinder« (Teil II, 1.34.11). Kommentarlos ist der Film also keineswegs – auch die aus *Nachrede auf Klara Heydebreck* bekannte Technik des Aneinanderschneidens sehr kurzer Interviewsequenzen (z.T. nur aus einem Satz bestehend⁹) trägt maßgeblich zu dem Konstruktionscharakter der Darstellung bei, in die sich die ordnende, bestimmte Botschaften ansteuernde Instanz des am Schneidetisch agierenden Autors schiebt.

Das Verhältnis zwischen auktorialem Eingriff und unkommentierten, additiv aneinandergereihten Interview- und Erzählsequenzen bleibt in *Klassenphoto* auffällig unreflektiert. Es gibt Sequenzen, in denen eine bestimmte Abfolge montierter Äußerungen wesentliche historische Tiefenschichten freilegt – so z.B. durch die Montage einzelner Schilderungen, in denen ein bedrückendes Geflecht von Lüge, Verdrängung und Anpassung greifbar wird (Teil I, o.18.21). Ähnlich erschreckend und zugleich signifikant sind die Stellungnahmen der einst mit dem NS-Regime sympathisierenden Personen im zweiten Teil des Films, wenn es um aktuelle Einschätzungen der politischen Gegenwart und den Umgang mit der eigenen Vergangenheit geht. Wenn der ehemalige

9 So z.B. die vier Zitate kombinierende Passage über die Olympischen Spiele in Berlin: »Also z.B. fiel das damals in die Zeit hinein mit der Olympiade, da mussten wir am Reichssportfeld damals absperren.« – »Während der Olympiade war alles still. Das war nur eine kurze Zeit, das war im Sommer '36« – »Na ja, von Anfang bis Mitte August 1936, zur Zeit der Zeit der Olympiade« – »Die hat einen verdammt tiefen Eindruck bei mir hinterlassen« (Teil I, o.53.49). Sekundenschnelle, das das Verständnis der Aussagen z.T. sogar verhindernde Schnitte in die ausgesprochenen Sätze hinein finden sich auch in der Passage über politische Maidemonstrationen (Teil I, o.16.31).

SA-Mann Eberhard Wirbitzky 1970 betont, die Substanz einer Nation sei das »völkische Element« (Teil I, 0.56.39), wenn er die aktuellen Studentenproteste mit den Worten kommentiert: »Die sind mit Lügen erzogen worden« (Teil II, 1.30.57), »wenn wir das nicht geschaffen hätten, dann könnten die heute ja nicht Krach machen« (Teil II, 1.29.30), und wenn er zur Kunst Tucholskys und Brechts anmerkt: »Das ist nichts anderes als absolute Dekadenz« (Teil II, 1.31.32), dann ist man ähnlich fassungslos wie angesichts der Tatsache, dass derselbe ehemalige Schüler, der schon beim Abitur festgehalten hatte, er wolle gerne Sippenforscher werden, und schon als junger Menschen den »Job« (so seine eigene Formulierung) ausübte, Staatsbeamte auf ihre Rassereinheit zu überprüfen, 1970 in abgeklärter Selbstgefälligkeit betont, die junge Generation solle »nicht meinen, dass sie nun alles besser weiß«, sondern dankbar für ihre Berufschancen sein (Teil II, 1.30.20; 1.29.01). Fragen zur Judenvernichtung werden mit Sätzen beantwortet wie: »Diese Dinge hat es zu allen Zeiten und bei allen Völkern gegeben« (Teil II, 0.18.01). Diese Äußerung stammt von einem ehemaligen Schüler, der es nach dem Krieg trotz widriger Umstände zum Arzt gebracht hat und zuletzt offen in die Kamera spricht: »Die Leute haben heute kein Nationalbewusstsein mehr« (Teil II, 1.31.40), »meine jetzige politische Erkenntnis, nachdem ich eben das alles hinter mich gebracht habe, ist eigentlich folgende: Man soll sämtliche Grenzen der einzelnen Nationalstaaten fallen lassen, man soll in sämtlichen Kulturstaaen die Armeen abschaffen, die gesamten Soldaten abschaffen, und dann wird sich ja das Volk durchsetzen, welches das Tüchtigste ist. Nicht, das ist im Tierreich so und das sollte bei uns auch so sein« (Teil II, 1.33.06). Die Dokumentation dieser bis in die 70er hineinreichenden ideologischen Blendungen und Aggressionen sowie der ruhigen, vom Hass befreiten und zukunfts-offenen Haltung Bernhard Kaisers, dessen Eltern in Auschwitz umgebracht wurden, bildet die wichtigste historische Forschungsleistung des Filmprojekts. Der Zuschauer gelangt zu einer substanziellen Erfahrung des kollektivpsychologischen und mentalen Untergrundes der NS- und Nachkriegsgeschichte.

In eklatantem Widerspruch dazu stehen Passagen, die jeden interpretativen Zugang, jedes analytische Vermögen vermissen lassen. Übergangslos wird von dem einen Thema in das andere gewechselt (siehe Teil I, 0.44.50; 0.53.45; 0.58.12), ohne dass irgendeine Möglichkeit zur gedanklichen Resonanz auf die gerade rezipierten Inhalte gegeben wäre – solche unverbundenen Anschlüsse und Sprünge sind nur möglich, wenn die Darstellung selber ohne gedanklichen Zusammenhang ist. Regelmäßig fügt Fechner rein additiv Ausbildungs- und Berufswege der ehemaligen Schüler, Zitate über Kriegserlebnisse und historische Ereignisse aneinander, dann wird der Zuschauer wie im Geschichtsunterricht durch eine Grafik über die Position der deutschen Armee aufgeklärt – nur um optisch zu unterlegen, an welchen Stellen sich jeweils die Schüler im Krieg aufgehalten haben, und ohne dass dies für den Zusammenhang des filmischen Themas wichtig gewesen wäre. Im zweiten Teil wird der Zuschauer in langen Passagen, die in keinem quantitativen Verhältnis zu den viel wichtigeren Ereignissen während der NS-Zeit stehen, über Details des privaten Lebens der Protagonisten nach 1945 informiert. Wo man Zeit gebraucht hätte, um Aussagen reflektieren, Bilder aufnehmen, Informationen einordnen zu können, folgt schon das nächste, unter Umständen deutlich unwichtigere Thema. Es gibt Äußerungen der Protagonisten oder historische Darstellungen, die so ungeheuerlich und schwerwiegend sind, dass man unbe-

dingt angewiesen wäre auf ein inhaltliches Nachfragen des Autors, ein darstellerisches Innehalten, das bestimmte Aspekte sachlich ergänzt, klärt, untersucht – Fechner geht aber sofort weiter. Wenn der Weltkrieg thematisiert wird und zunächst einige moralische Aspekte dieser Katastrophe angesprochen werden, folgen sofort Anekdoten aus den ersten Kriegserlebnissen. Die zynischen Äußerungen über die Judenvernichtung, die es überall gegeben habe, werden so stehen gelassen, es folgen Erzählungen über eigene Verletzungen im Krieg. Eine solche Montage gibt nicht nur die Haltungen der Interviewten wieder, sondern wiederholt unbemerkt den gleichen Mechanismus der Verdrängung, den die Protagonisten vollzogen haben. Wenn fast schwärmerisch über die gute Verpflegung in der Kriegsgefangenschaft berichtet wird, die »dollen Honorare« für den Englischunterricht für Mitgefangene erwähnt werden und resümiert wird: »Ich fühlte mich schon wieder sehr wohl« oder »Da kann ich wirklich nicht klagen. Das war – na ja, nach heutigen Gesichtspunkten würde man das als Urlaub betrachten« (Teil II, 0.38.24-0.39.03; 0.40.02; 0.41.21), dann wäre es eine ästhetische Aufgabe, angesichts der Realitäten des Krieges und des Leidens der Opfer der militärischen Zerstörung und des Holocaust einen darstellerischen Raum zu schaffen, in dem solche Haltungen reflektiert werden.

Karin und Michael Buselmeier resümieren polemisch: »Aus den kommentarlos und chronologisch aneinandergeschnittenen Interview-Fragmenten resultiert ein Sammel-sorium von privaten Erinnerungen, Schönfärbereien und Landserimpressionen, das jeden Ansatz zu historischer und gesellschaftlicher Reflexion im Zuschauer erdrückt. Fechner addiert stumpfsinnig Phänomene, ohne Ursachen sichtbar zu machen. [...] Die Kamera fährt so dicht an die Oberfläche der Realität heran, dass man die Nasen, Augen, Hände, Sofakissen schwadronierender Kleinbürger wahrnimmt, [...] Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Kleinbürgertum, Faschismus und Kapitalismus kommen erst gar nicht auf« (Buselmeier/Buselmeier 1973: 107f.). Ohne interpretatorische Kriterien, nach denen man die historischen Phänomene gewichten und deuten kann, wird Dokumentarismus zu einer Präsentation von Material, das durch den fehlenden Zusammenhang ohne Gehalt bleibt und sich dann auch – wie in *Klassenphoto* geschehen – in der qualitativ nicht zwingenden Länge der Darstellung niederschlagen kann.

Diese Problematik wird nur deshalb angeführt, weil sie ein Licht auf die Aufgabenstellung einer Ästhetik historischer Erinnerung wirft. Die Herausforderung – das macht Fechners Arbeit deutlich – ist eine doppelte: Die gelungenen Passagen des Filmes zeigen, dass es bei der Bereitstellung empirischen Materials tatsächlich auch darum geht, den Zuschauer damit allein zu lassen – eine der eindrucklichsten Erfahrungen bei der Rezeption des Films ist z. B., über lange Passagen eine gewisse Sympathie für einen Protagonisten zu empfinden, der abgeklärt, ruhig und sachlich seine Erinnerungen schildert, bis er plötzlich zur Erwähnung seiner Arbeit in der Sippenforschung kommt, dies auch rückblickend völlig unkritisch und ohne jede Einbeziehung der bekannten historischen Konsequenzen dieser Tätigkeit beschreibt und später über die heutige Jugend polemisiert. Der Aufwachmoment angesichts dieser hinter eloquenter Freundlichkeit und Souveränität verborgenen Verantwortungslosigkeit, Dumpfheit und Kälte wäre nicht so nachhaltig, wenn ein Kommentar den Protagonisten von Anfang an mit seinem Beruf und seiner Einstellung angekündigt hätte. Auch dem früheren SA-Mann in seiner ganzen Arroganz und Verbortheit über längere Einstellungen so kommentar-

los ausgesetzt zu sein ermöglicht erst, solch einen Menschen umfassend kennen zu lernen. Die Zurücknahme ordnender Kommentierung trägt wesentlich dazu bei, dass sich das filmische Bild entfaltet und durch seine sinnliche Gegenwart die aktive Reflexion des Zuschauers befördert. Paradoxerweise kann die vollständige Kommentarlosigkeit aber genauso ein Hinderungsgrund für einen Zugang zum dargestellten Gegenstand sein: Die fragwürdigen, gesichtspunktlosen Additionen von Interviewmaterial in Fechners *Klassenphoto* beweisen, dass sich ein historischer Inhalt durch fehlende gedankliche Aufarbeitung ins Ungreifbare verliert. Ein Vergleich der filmischen Arbeiten um 1970 macht darauf aufmerksam, dass sich Dokumentarismus bei der Suche nach einer Balance zwischen Wahrnehmung und produktiver Formung immer wieder mit deren Tendenz zur Vereinseitigung in Richtung einer planerischen, urteilend-vorgreifenden Ordnung bzw. einer gedankenlosen Empirie auseinanderzusetzen hat.

III.2.6.3.3. *Der Prozess* (1976-85)

Das größte und wichtigste dokumentarische Projekt Eberhard Fechners ist sein dreiteiliger, insgesamt viereinhalb Stunden dauernder Film über den Majdanek-Prozess 1975-1981 in Düsseldorf. Dieser Prozess war das letzte und zugleich längste Verfahren, in dem eine ganze Gruppe früherer Nationalsozialisten für die Verbrechen in einem Konzentrationslager angeklagt wurde. Es war zugleich der umfangreichste Prozess der deutschen Rechtsgeschichte überhaupt. Die Dimensionen waren gewaltig: Niemand hatte damit gerechnet, dass das Verfahren sich über fünfeinhalb Jahre hinziehen würde. 370 Zeugen sagten aus – darunter 215 Häftlinge, die aus unterschiedlichsten Ländern angereist kamen, die Prozessakten umfassten am Ende 28.000 Seiten. Von den ursprünglich ca. 1500 Mitgliedern des Wachpersonals konnte man nur noch 16 habhaft werden, von denen wiederum vier mangels Beweisen bereits 1979 freigesprochen wurden, zwei aus gesundheitlichen Gründen verhandlungsunfähig waren und einer während des Verfahrens starb (zu dem Prozess und der Entstehungsgeschichte des Films siehe Netenjakob 1989: 140ff.).

Im Februar 1976 wurde Fechner von der Redaktion des NDR angeboten, den Prozess filmisch darzustellen. Mit seiner Zusage übernahm Fechner eine Aufgabe, die ihn bis an die Grenzen der gesundheitlichen Belastbarkeit brachte. Die Arbeit dauerte acht Jahre und bestand nicht nur aus den eigentlichen Drehtagen, sondern genauso aus Prozessbesuchen, Reisen, Archivrecherchen, Sortierung einer kaum zu überblickenden Zahl von historischen Dokumenten und vor allem aus dreieinhalb Jahren ununterbrochener Montagetätigkeit im Schneiderraum – fast 150.000 Meter Film waren zu strukturieren. Am Ende kamen im Film 70 Personen zu Wort: ehemalige Häftlinge, die angeklagten Täter, Richter, Staatsanwälte, Verteidiger, Prozessbeobachter, Schüler, Demonstranten u. a.

Die Leistung Fechners ist vor allem darin zu sehen, dass es ihm gelungen ist, dieses gewaltige Material in dem Format eines dreiteiligen Films zu verdichten und damit für alle späteren historischen Auseinandersetzungen mit dem Thema eine wesentliche Beobachtungs- und Urteilsgrundlage bereitgestellt zu haben. Eine Reihe von Sachverhalten werden zum ersten Mal überhaupt historisch ansichtig: Entstehung und Aufbau des Lagers, die Ankunft der Häftlinge, der »Alltag« im Lager und die kaum beschreibba-

ren Verbrechen des KZ-Personals. Die Gründlichkeit der Recherche, die Differenziertheit der nebeneinander und gegenüber gestellten Äußerungen der Zeugen und die konsequente Zurückhaltung vorschneller und einfacher historischer Urteile machen glaubwürdig, was Eberhard Fechner selber als sein entscheidendes Motiv für die filmische Arbeit beschrieben hat: »Die Triebfeder für meine Arbeit [...] ist, ich will wissen, warum etwas wann geschah und wie. [...] Das wichtigste Buch für mich war *Eichmann in Jerusalem. Die Banalität des Bösen* von Hannah Arendt. [...] Es ist ja eine der kompliziertesten, wichtigsten und bisher unbeantwortet gebliebenen Fragen, die es für unsere Generation gibt: Wie war das möglich? Alle Historiker schildern, was damals passiert ist, und nur die Arendt ist bis heute immer noch eine der wenigen, die sich damit auseinandersetzen, warum es passiert ist« (zit. in: Netenjakob 1989: 145-147).

Wieder bildet für Fechner den Hintergrund seiner Arbeit also eine dezidiert geschichtsmethodische Position. Er bleibt seinem Verfahren tatsächlich auch in diesem Projekt treu – leider mit dem Ergebnis, dass sich auch die Schwächen dieses Ansatzes wiederholen: Ein sympathischer, kompetenter Interviewpartner – hier der als Prozessbeobachter fungierende Publizist Heiner Lichtenstein – bekommt das moralisierende Schlusswort des Filmes (mit solch einem Prozess könne »man vielleicht verhindern, dass Unschuldige in Zukunft wieder ermordet werden«, Teil III, 1.24.47) und übernimmt damit für den Autor stellvertretend die auktoriale Funktion kommentierender Beurteilung, sodass Susanne Reck dem Projekt einen »Lehrfilmcharakter« attestiert (Reck 2012: 18); die Äußerungen der Interviewpartner werden auch hier fragmentarisiert und zum Zwecke inhaltlicher Informationen zu neuen Texten zusammengesetzt (mehrfach bestehen sie nur aus Nebensätzen, die mit »und«, »aber«, »weil«, »sodass« an den unterbrochenen Vorgängersatz angeheftet werden); inhaltliche Motive wechseln extrem schnell, ohne Raum zur Reflexion zu geben und ohne die Themen qualitativ zu gewichten (die Erwähnung der Gaskammer z.B. steht zwischen dem Foto der Hundezwinger und der Aufzählung von Küche, Schneiderei, Schusterei; Teil II, 0.38.27).

Symptomatisch ist, dass beim *Prozess* genauso wie in *Klassenphoto* die wesentlichen Erkenntnisse gar nicht in den Momenten der Vergangenheitsrekonstruktion freigesetzt werden, sondern vielmehr in der aktuellen Wahrnehmung der ihre Verbrechen verdrängenden Täter. Dazu gehört auch die Begegnung mit dem als Verteidiger auftretenden neonazistischen Rechtsanwalt Ludwig Bock, dessen Zynismus sich am Ende sogar dazu verstieg, eine jüdische KZ-Insassin, die die fürchterliche Aufgabe hatte, die Zyklon B-Behälter zur Gaskammer zu tragen, des Mordes anzuklagen. Das Verhalten dieser Menschen, der unbegreifliche Widerspruch zwischen der Normalität ihres Daseins und der Monstrosität ihrer Handlungen bewirken im Zuschauer eine Beklemmung, die die Eindrücke von den Schilderungen der ehemaligen Häftlinge und auch vom fotografischen und filmischen Archivmaterial oft übersteigt. Es ist weniger der historische Erinnerungsprozess, der dem Film seine Tiefe und Authentizität verleiht, als vielmehr das Erlebnis gegenwärtiger Ereignisse. Der Film bearbeitet zwei unterschiedliche Themen: die historischen Ereignisse in Majdanek und den in Düsseldorf stattfindenden juristischen Prozess mehr als 30 Jahre später. Die Wirkung bezieht das Projekt letztlich aus der Darstellung dieses Prozesses mit den Äußerungen der Juristen, Prozessbeobachter und Zeugen sowie den Reaktionen in den Medien (in Zeitungen und Fernsehen, durch z.T. jugendliche Besucher usw.).

Das durch den Film evozierte Bild der Ereignisse in Majdanek tritt hinter denen des Gerichtsverfahrens deutlich zurück. Bei aller inhaltlichen Detailfülle, aller erschütternden Berichte der ehemaligen Häftlinge, aller Fotos und sonstigen Dokumente bleibt Majdanek insgesamt ungreifbar. Wir stoßen bei Fechner insofern wieder auf die Frage, inwieweit durch sein ästhetisches Vorgehen tatsächlich Erinnerungsprozesse angestoßen werden. Die Täter sind an einer authentischen Darstellung der Vergangenheit nicht interessiert. Entscheidend für die Vergegenwärtigung der historischen Situation sind die Gespräche mit den Opfern – und gerade hier begegnen erneut die Schwierigkeiten des filmischen Ansatzes Fechners. Durch die Entscheidung, die Interviews zu zergliedern, nach inhaltlichen Aussagen zu sortieren und zu thematisch einheitlichen Texten zu montieren, wird wie schon in *Klassenphoto* eine allgemeine historische Sachaussage über die Individualität des Interviewten gestellt. Die Funktionalisierung der Zeitzeugen zu Lieferanten einzelner Satzteile hat zur Folge, dass ihre Aussagen einen kognitiven Informationscharakter erhalten und abgetrennt werden von den psychologischen und mentalen Prozessen, in denen die Interviewten überhaupt zu ihren Erinnerungen gelangen. Emotionalität wird dann eher zu einem Störfaktor (Knuth Hickethier übersieht diese Tatsache, wenn er die von Fechner evozierte Emotionalität positiv von einer abstrakten Faktizität absetzt; Hickethier 2007: 135), und so ist es nicht verwunderlich, wenn Fechner über seine Arbeit berichtet: »Manche Äußerungen, die sehr emotionell gemacht worden waren, habe ich herausgelassen, vor allem das Weinen der Opfer. Weil ich eben meine, dass das Weinen heute nicht mehr sehr viel über die Wirklichkeit *damals* aussagt. Wenn ich sah, dass Leute über Ereignisse, die 40 Jahre zurückliegen, furchtbar weinten, und wenn es noch so echt war, dann kriegte ich eine innere Abwehr« (zit. in Netenjakob 1989: 175). Fechner gibt damit zu erkennen, dass für ihn die bereits zitierten Gesichtspunkte der Erinnerungspsychologie, die gerade die emotionalen Vorgänge, das Suchen nach Worten, das Scheitern der Formulierung, die Pausen, Verzögerungen und Wiederholungen als wesentliche Bestandteile der Aussage selbst kenntlich machen, keine Rolle spielen. Darin unterscheidet er sich z.B. von Claude Lanzmann, der zeitgleich an seinem epochalen Werk *Shoah* arbeitete und genau das als einen der wichtigsten Faktoren seiner Darstellung auffasste: »Für die Überlebenden [stand] selbst am Anfang die Unmöglichkeit, diese Geschichte zu erzählen, die Unmöglichkeit zu sprechen, die Schwierigkeit – die man den ganzen Film hindurch sieht –, die Sache aus sich herauszubringen, und die Unmöglichkeit, Worte für sie zu finden: ihre Unsäglichkeit« (Lanzmann 2000: 106). Übergeht man diesen Moment des Ringens um die einzelnen Worte, um die Sagbarkeit überhaupt, und überdeckt ihn durch das Hinzufügen von fotografischen oder filmischen Bildern, die zwar am Ort gemacht sind, aber nicht wirklich den Inhalt des Gesagten betreffen, entstehen für Lanzmann »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« (ebd.: 107). Diese Diagnose scheint sich in Fechners Film zu bestätigen, sonst wäre die Wirkung seiner Interviews nachhaltiger. Indem die Zeitzeugen in kurzen, fast immer kontrollierten Aussagen Inhalte liefern, entsteht durch den Film zunehmend ein »Informationsteppich. [...] Gerade hier wirkt die ›Gesprächsrunde‹ eher funktionalisierend und entmündigend als bereichernd. [...] Fechner lässt über weite Strecken versanden, was in Lanzmanns *Shoah* überall zu sehen ist: die Spuren des Vergangenen in der Gegenwart. Fechner kommt damit in die Nähe des Historismus und ermöglicht dem Zuschauer eine fatale Distanz: das Lager Majdanek ist

›Geschichte‹ und die Interviewten haben damit nur insofern zu tun, als sie sich an die Ereignisse im offiziellen Rahmen eines Prozesses erinnern« (Reck 2012: 21f.). Indem die Aussagen aus dem Zusammenhang der Gesprächssituation gerissen werden, wird die Individualität des Sprechenden selber eliminiert zugunsten eines allgemeinen, ohne sie bestehenden Geschichtlichen.

Zu diesem Phänomen gehört auch, dass der konkrete Ort des Geschehens fast keine Rolle spielt. Zwar ist Fechner mit der Kamera dabei, als die Gruppe der Richter, Anwälte und Sachverständigen Majdanek besucht und sich die Überreste des Lagers anschaut, allerdings bleibt dies eine kurze Episode, die sich nicht filmisch auf eine Beobachtung des Geländes, der Spuren und atmosphärischen Gegebenheiten einlässt, wie man das aus *Nacht und Nebel* oder aus *Shoah* kennt. Es werden nur der Gang der Besuchergruppe, ihre z.T. zufälligen Dialoge (z.B. über die kurze Nacht im Hotel), ihre schnellen Blicke, einzelne faktische Überprüfungen etc. protokolliert. Der Zuschauer kann sich insofern kaum mit dem Ort verbinden – angesichts einer weiteren ausgesparten erinnerungspsychologischen Dimension (der Wirkung des physischen Ortes auf den Erinnerungsvorgang¹⁰) ein gravierender Vorgang. Die Darstellung reduziert sich auf Talking heads und Archivbilder, sodass wesentliche Komponenten der historischen Vergegenwärtigung nicht zur Entfaltung kommen. Auch in dieser Hinsicht sind Lanzmanns Erfahrungen bei der Arbeit an *Shoah* aufschlussreich: »Dann bin ich in Treblinka angekommen, habe das Lager und diese symbolischen Gedenksteine gesehen: Ich habe entdeckt, dass es einen Bahnhof und ein Dorf namens Treblinka gibt. Das Schild ›Treblinka‹ auf der Straße und allein schon dieser Akt der Namensgebung waren ein außerordentlicher Schock für mich. Auf einmal wurde es wahr. Diese Orte sind so mit Schrecken beladen, dass sie dadurch ›legendär‹ werden. Da habe ich dann mein theoretisches Wissen, das Legendäre, das da in meiner Vorstellung existierte, mit der Wirklichkeit konfrontiert« (Lanzmann 2000: 110f.).

Claude Lanzmann bezieht in sein Verfahren im Unterschied zu Eberhard Fechner, der eine explizit rationale, sich von jeder Subjektivität des Erinnernden ablösende Sachaussage anstrebt, die unterschwelligen emotionalen, halbbewussten Faktoren des Erzählvorgangs seiner Protagonisten mit ein. Das führt zu ganz anderen Zusammenhängen als ein rein inhaltliches Informationsgeflecht: »Als ich z.B. die Bauern von Treblinka interviewe, stelle ich dem Dicken [...] die Frage, ob er sich an den ersten Judentransport aus Warschau am 22. Juli 1942 erinnern kann. Er sagt, dass er sich noch sehr gut daran erinnert, und vergisst sofort, dass es um den ersten Transport geht, und versetzt sich in die Routine der Massenvernichtung und der Transporte, die er jeden Tag ankommen sah. Und daneben gibt es den Typen vom Bahnhof von Sobibór, der von der Stille [...] bei der Ankunft des ersten Transports spricht. Wäre ich logisch vorgegangen, hätte ich ihn sofort danach bringen müssen. Ich habe das versucht, aber der Unterschied zwischen den Erzählungen war zu groß. Das passte überhaupt nicht zusammen, für den Dicken war die Szene schon Teil der Routine, während der andere sich plötzlich, wegen der Stille, bewusst war, Zeuge eines unerhörten Ereignisses gewesen zu sein« (ebd.: 117). Dieses Bewusstsein an sich färbt in der Erzählung auf den Vorgang ab und wird für seine sachliche Erscheinung durchaus wesentlich.

10 Siehe vor allem Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990

Eberhard Fechner geht logisch vor. Als er den Ablauf eines Tages in Majdanek rekonstruieren will, schneidet er dementsprechend alle Aussagen der Zeugen hintereinander, ohne auf atmosphärische, qualitative Unterschiede der Äußerungen und den Kontext ihres Zustandekommens zu achten – der Tag ist damit inhaltlich beschrieben, die Erlebnisse, die mit ihm verbunden waren und ihn charakterisieren, aber nicht. Ergänzend zu einer Reihe von Fotos werden z.B. folgende Sätze montiert: »Hier war die politische Abteilung, Lager von dem Kommandant, sein Adjutant, die ganze SS-Wachmannschaft dort wohnt. Es waren vier Kompanie, ungefähr 700, 800 Leute.« – »Unsere Baracken waren ziemlich außerhalb, die waren nicht mal mehr eingezäunt, also wir sind sozusagen im Freien oben gewesen.« – »Da hatte ich ein Zimmer, hier war mein Bett und hier an der Wand, da hing der Himmel.« – »Damals, in dieser Zeit, war die SS-Kantine hier, in dieser Baracke, später war die SS-Küche und -Kantine dann hier, in dieser Baracke.« – »Nicht weit von diesem Platz hat man das Haus für den Lagerkommandanten gebaut. Es war weiß getüncht, richtig pedantisch gemacht.« – »Und in diese Platz war die Bauhof, das ganze Bauleitung hier. Hier war die Hundestaffel.« – »Da war hier das Bad, die Gaskammer.« Man ist bereits etwas verwundert über den Hinweis auf das eigene Zimmer – mitten unter den Häftlingsaussagen befinden sich tatsächlich regelmäßig Äußerungen der Aufseherin Luzie Moschko, und obwohl sie aus einer räumlich und seelisch ganz anderen Situation heraus darstellen kann, werden ihre Sätze unkommentiert den Schilderungen der Opfer beigeordnet, als ob diese Unterschiede gar keine Rolle spielen würden. Bei den Äußerungen der Opfer erhebt sich fast bei jeder Formulierung das Bedürfnis, mehr zu erfahren, nachzufragen, die Folgesätze zu hören etc.: Was bedeutete es, angesichts des täglichen Elends immer auf das weiß getünchte Haus des Kommandanten zu blicken? Was bedeutete für einen Gefangenen die permanente Gegenwart der Hundestaffel? Der bereits erwähnte übergangslose Anschluss zur Gaskammer ist dann gar nicht mehr mitzuvollziehen (zumal es danach direkt mit der Schreinerei, Schusterei usw. weitergeht) – hier spätestens wäre es unerlässlich gewesen, zu verweilen, den einen Sprecher, der die Gaskammer erwähnt, weitersprechen und ihn schildern zu lassen, wie es war, mit dem permanenten Blick auf diesen Ort leben zu müssen.

Schon an den Arbeiten von James Young war deutlich geworden, dass die psychologischen Trauma-Forschungen über die Opfer des Nationalsozialismus wesentlich dazu geeignet sind, Gesichtspunkte zu den Merkmalen historischer Erinnerungsprozesse zu gewinnen. Dori Laub, Professor für Psychiatrie an der Yale-Universität, berichtet in seiner Darstellung *Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens* (Laub 2000: 68–83) von einer denkwürdigen Situation: »Eine fast 70jährige Frau erzählte Interviewern des Fortunoff Videoarchivs für Holocaust-Zeugenaussagen an der Yale-Universität von den Erfahrungen, die sie in Auschwitz gemacht hatte. Sie war schwächling, unscheinbar und sprach mit flüsternder Stimme überwiegend mit sich selbst. Obwohl sie über eine Katastrophe von überwältigenden Ausmaßen berichtete, war ihre Gegenwart kaum spürbar. Sie trat so behutsam auf, dass sie kaum eine Spur hinterließ. Erst als diese Frau ihre Erinnerungen als Augenzeugin des Aufstandes in Auschwitz schilderte, brach aus ihrer Erzählung plötzlich Intensität, Leidenschaft und Farbe hervor. Sie war auf einmal ganz präsent. ›Plötzlich‹, sagte sie, ›sahen wir vier Schornsteine explodieren und in Flammen aufgehen. Die Flammen schossen in den Himmel, Menschen rannten. Es

war unglaublich.« Die Worte der Frau hallten laut in der undurchdringlichen Stille des Raumes wider, so als wären sie das Echo der Begeisterungsschreie, die hinter dem Stacheldraht hervorbrachen, das Echo des panischen Ansturms losbrechender Menschen, der Widerhall der Schreie, Schüsse und Explosionen. Auf einmal herrschte nicht mehr die tödliche Zeitlosigkeit von Auschwitz. Ein gleißender Augenblick aus der Vergangenheit rauschte kometenhaft durch die gefrorene Stille und ließ die stumme, grabesähnliche Landschaft in einem Schauer aus Bild- und Klangfetzen zerbersten. Doch der Komet aus der Vergangenheit zog vorüber. Die Frau verfiel wieder in ihr Schweigen, und das Echo verklang. Sie verschloss sich erneut, und ihre Stimme nahm wieder den teilnahmslosen, fast monotonen und klagenden Ton an. Die Tore von Auschwitz waren erneut versiegelt, und der lastende Schleier der Auslöschung und Stille senkte sich herab. Die Intensität des Augenblicks, der Ausbruch ihrer Vitalität und ihres Widerstandes verpufften. Der Komet verschwand in der Ferne. Viele Monate später, auf einer Konferenz zu Fragen der Erziehung nach Auschwitz, sahen sich HistorikerInnen, PsychoanalytikerInnen und Kunstschaaffende die auf Video aufgezeichnete Zeugenaussage der Frau an, um die damaligen Ereignisse besser zu verstehen. Eine lebhafte Debatte folgte. Historiker vertraten die Meinung, die Zeugenaussage sei nicht korrekt, da die Zahl der der Schornsteine falsch wiedergegeben worden war. Tatsächlich sei damals nur einer der vier Schornsteine gesprengt worden. Da sich das Gedächtnis der Frau in dieser Frage als unzuverlässig erwies, könne man auch ihrem übrigen Bericht keinen Glauben schenken. Historische Genauigkeit sei aber von größter Wichtigkeit, damit nicht die Verbreiter der ›Auschwitz-Lüge‹ das Ereignis des Holocaust insgesamt abstreiten könnten. Ein Psychoanalytiker, der am Interview der Frau teilgenommen hatte, widersprach heftig: ›Diese Frau sagte nicht über die Zahl der gesprengten Schornsteine aus. Hier geht es um etwas anderes – etwas Radikaleres und Wesentlicheres: Es geht darum, dass das Unvorstellbare sich ereignet. In Auschwitz war ein explodierender Schornstein genauso unwirklich wie vier. Die genaue Anzahl bedeutet weniger als die Tatsache, dass das Ereignis, welches kaum begreiflich war, eintrat. Die Frau legt Zeugnis davon ab, wie der alles bezwingende Rahmen von Auschwitz gesprengt wurde, der keine bewaffneten jüdischen Aufstände erlaubte. Sie bezeugt, wie die Grundlagen des Systems zerbrachen. Darin besteht die historische Wahrheit ihres Berichts.« Der Psychoanalytiker, der das Interview mit der Frau geführt hatte, war ich selbst« (ebd.: 70f.).

So singulär die von Dori Laub beschriebene Situation auch sein mag: Sie weist exemplarisch auf einen Sachverhalt hin, der für die Frage nach einer Methodik historischer Erinnerung wesentlich ist. Das wissenschaftliche Argument, mit der Schilderung der vier explodierten Schornsteine sei die historische Wahrheit verletzt, stimmt – zugleich ist aber nachvollziehbar, warum Dori Laub gerade dieser Schilderung eine nicht nur subjektive, sondern faktische Richtigkeit beimisst und dagegen protestiert, der Dame ihre Zuverlässigkeit abzuspochen: Er macht deutlich, dass die faktische Unrichtigkeit Ausdruck einer Wahrnehmung ist, die unter Umständen noch mehr als die »richtige« Variante empirisch ist und eine historische Realität trifft. In dem Bild der vier explodierten Schornsteine artikuliert sich die tatsächliche Bedeutung des Aufstandes und darin zumindest ein Teil der Wirklichkeit des Lagers. Dass ein Aufbegehren gegen Auschwitz als so unvorstellbar, überwältigend und befreiend erlebt wird, dokumentiert die totale Macht des Systems, von der man sich vollständig beherrscht fühlte, und wenn

es dann doch zu dem Aufstand kam, manifestiert sich darin zuletzt eine unzerstörbare menschliche Widerstandskraft, die auf die Möglichkeit der Freiheit hinweist und zu dem Lagergeschehen genauso hinzugehört wie die scheinbar zwingenden Realitäten der Zerstörung. Dies alles spricht aus der Schilderung der Zeugin und wäre bei einer korrekten Beschränkung auf den einen Schornstein unter Umständen gar nicht zur Erscheinung gekommen. Dieser Sachverhalt wirft die Frage auf, was überhaupt als »historische Wahrheit« gelten kann – ob also z.B. eine »subjektive« Innenperspektive auf historische Vorgänge zum Zwecke der »Wahrheitsfindung« tatsächlich auszuklammern ist (im Sinne von Fechners Herausschneiden der emotionalen Reaktionen seiner Interviewpartner zugunsten sachlicher Tatsachenwiedergabe bzw. der empirischen Wissenschaftlichkeit überhaupt) oder ob sie als ein Bestandteil der Erschließung historischer Faktizität aufzufassen wäre.

III.2.6.4. Klaus Wildenhahn: *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen. Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923 (1971)*

Der andere Exponent des Norddeutschen Rundfunks, der neben Eberhard Fechner in den 60er und 70er Jahren den deutschen Fernsehdokumentarismus maßgeblich beeinflusst hat, war Klaus Wildenhahn. Entscheidend dafür waren nicht nur seine Filme – seinen ersten Langfilm hat Wildenhahn 1961 über den UNO-Generalsekretär Dag Hammarskjöld gedreht (*Der merkwürdige Tod des Herrn Hammarskjöld*, 45 Min.) –, sondern auch seine Lehrtätigkeit zwischen 1968 und 1972 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Wildenhahn hat sich ausführlich und engagiert zu den Aufgaben und ästhetischen Aspekten des Dokumentarfilms geäußert (siehe exemplarisch Wildenhahn 1975) und dabei vor allem den Ansatz des Direct Cinema, dessen Vertreter er 1964 in Mannheim persönlich kennen lernte und interviewte (Näser 2001: 265), methodisch in Deutschland zu begründen versucht.

In der bereits zitierten Studie über die »Hamburger Schule« des NDR haben Christian Hißnauer und Bernd Schmidt differenziert herausgearbeitet, wie Klaus Wildenhahn trotz seiner programmatischen Anknüpfung an das Direct Cinema letztlich vom Beginn seines filmischen Schaffens an seine eigenen ästhetischen Ausdrucksformen gesucht hat, die nicht selten erstaunlich vom amerikanischen Vorbild abwichen (Hißnauer/Schmidt 2013: 137-193). Während Leacock und seine Mitstreiter z.B. weitgehend auf Interviews verzichteten, weil ihnen diese bereits viel zu sehr in die spontane Dynamik der beobachteten Situationen einzugreifen schienen, setzte Wildenhahn von Anfang an maßgeblich auf das Gespräch. Den amerikanischen Filmen fehlte »eine Vertrautheit zwischen den Filmmachern und den Menschen vor der Kamera« (Roth 1982: 12) – Klaus Wildenhahn bemühte sich demgegenüber dezidiert um eine »Geste der Hinwendung« zum Gesprächspartner (Wildenhahn 1975: 209). Auch Kommentare sind bei ihm im Unterschied zum Direct Cinema wesentlicher Bestandteil der Darstellung (siehe Näser 2001: 269f.; Hißnauer/Schmidt 2013: 159, 172f., 178f.), ebenso der Einsatz von Archivmaterial (Hißnauer/Schmidt 2013: 172).

Obwohl sich Wildenhahns Positionen und seine filmische Praxis unmittelbar auf den geschichtlichen Dokumentarfilm beziehen lassen und seine Themen ausdrücklich politisch und soziologisch sind, hat er nur sehr wenige Arbeiten zu geschichtlichen Pro-

blemstellungen im engeren Sinne produziert. Die soziale Dimension des gesellschaftlichen Lebens war ihm ein existenzielles Anliegen – ihr zeitlich-historischer Aspekt berührte ihn dagegen merkwürdig wenig. Eine Ausnahme bildet sein Film *Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen. Über den Hamburger Aufstand Oktober 1923*, produziert 1971 in Zusammenarbeit mit Gisela Tuchtenhagen und Reiner Etz. Im Unterschied zu vielen seiner Filmkollegen geht er in seiner historischen Untersuchung noch über die Zeit des Nationalsozialismus hinaus und bis in die 20er Jahre zurück.

Wildenhahn verbindet in seinem Film rein informative, auktorial formulierte Erzähltexte sowie vorgelesene Zitate mit Fotomaterial, Kamerafahrten durch die Hamburger Arbeiterviertel von 1971 und Interviews mit fünf der betroffenen Teilnehmer der damaligen Aufstände. Das Bildmaterial besteht insgesamt aus recht wenigen Fotos, die oft sehr ungenau bzw. schemenhaft sind, z.T. wiederholt oder sehr lange fixiert werden, um den Text unterbringen zu können. Damit wird die Darstellung bisweilen äußerst statisch, die Fotos erhalten einen rein illustrativen Charakter, weil sie inhaltlich und qualitativ nur wenig von dem vermitteln, was 1923 und in den folgenden Jahren tatsächlich geschehen ist. Die Texte wiederum – der Aufsatz des militärischen Leiters der KPD in Hamburg-Bermbek Hans Kippenberger (*Der Aufstand in Hamburg*, 1928), die Erinnerungen des Oberst Danner (*Ordnungspolizei Hamburg*, 1958) sowie der Polizeibericht *Der Kampfeinsatz der Schutzpolizei bei inneren Unruhen* (1926) von Oberstleutnant Hartenstein, dem Einsatzleiter der Polizei in Barmbek – geben über weite Passagen additiv die Chronologie der Ereignisse von den Anfängen des Aufstandes bis zu seinem Abbruch wieder (sehr überstrapaziert v.a. in 11.44–20.58). Bis in einzelne Kommentare hinein ist dem Film das aufklärerische Anliegen anzumerken, den Zuschauer über Zusammenhänge in Kenntnis zu setzen, die bislang sträflich übersehen oder gar verdrängt worden waren: Gleich zu Beginn z.B. heißt es: »Wenn in den Schulbüchern der Bundesrepublik von dieser Zeit gesprochen wird – dem Jahr 23 –, dann steht da: »Umsturzversuche von links'. Vielmehr erfährt man nicht. In Hamburg z.B. gab es einen Aufstand, der zwei Tage währte« (00.48); später: »Für ihren Widerstand gegen Hitler zahlten die deutschen Arbeiter. Höher als jede andere Klasse. [...] Es wird wenig davon gesprochen. Es wird besonders wenig von den Kommunisten gesprochen. Warum?« (06.34). Angekündigt werden die Texte durch Tafeln, die den Autor und die Herkunft seines Zitats über viele Sekunden und mehrfach benennen. Der Duktus wandelt sich sofort, wenn Ausschnitte aus den Erinnerungen der sowjetischen Journalistin Larissa Reissner vorgetragen werden, die die Ereignisse in Hamburg persönlich erlebt und festgehalten hat (*Hamburg auf den Barrikaden*, 1925). Ihre poetische und zugleich nüchtern-realistische Sprache verleiht den sonst meist spröden Tatsachenprotokollen einen Ausdruck, durch den die damalige dramatische Situation zu sprechen beginnt. Auch die bewegten Aufnahmen der Straßenzüge Barmbeks vermitteln etwas von der Atmosphäre der Hamburger Arbeiterviertel und unterstützen die historische Annäherungsbewegung.

Das qualitative Gegengewicht zu den lehrhaften, ästhetisch bisweilen amateurhaften und handwerklich schlichten Text/Bild-Passagen bilden bezeichnenderweise die Interviews. Auch hier machen es die technisch z.T. unausgereiften und künstlerisch zu engen Einstellungen (die Sprechenden werden phasenweise nur im Profil ohne Standpunktvariation und z.T. in einer einzigen, sehr nahen Einstellung gefilmt, siehe z.B. 26.51 oder 32.00) dem Zuschauer manchmal schwer, sich ungehindert dem Protagonis-

ten anzunähern, trotzdem gibt es viele Sequenzen, in denen die spontanen Äußerungen der Zeitzeugen, ihre Mimik, ihr Humor und dann wieder ihre tief moralischen Standpunkte unmittelbar erlebbar werden. Hier bricht der Film aus seiner starren, protokolларischen Ordnung aus und vermittelt einen einzigartigen Eindruck von dem Schicksal idealistischer Menschen, deren politischer Kampf tatsächlich zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. »Der Film formt aus ihren Erlebnissen einen historischen Diskurs« (Eva Orbanz und Hans Helmut Prinzler in Schröder 2000: 71), Lebensgeschichten »werden plastisch und bleiben zugleich historischer Beleg und Filter für politische Erkenntnisse. Eine nüchterne Weisheit geht von diesen Gesichtern aus, erstaunlich präzise, klare und realistische Ansichten, eine sympathische, schlichte Überzeugungskraft. Und etwas wird deutlich: Nie zitieren oder agitieren diese Frauen und Männer, nie werden sie fanatisch oder dogmatisch. Der Kommunismus war und ist für sie keine Heilslehre oder Ideologie, sondern eine natürliche, konkrete Forderung; der Klassenkampf kein theoretisches Konzept, sondern eine private, alltägliche Erfahrung, die sie ohne Pathos, Anklage oder Aggression formulieren, ohne Märtyrерpose oder den modischen Revolutionsjargon. Diese Erfahrung hieß für sie Hunger, Streik, Prozesse, Gefängnis, Konzentrationslager und ein Leben lang harte Arbeit. Der Film erhellt nicht nur ein in den Geschichtsbüchern noch immer verwaschen dargestelltes historisches Ereignis« (Donner 1972).

Mit der sinnlichen Nähe zu den sich erinnernden Protagonisten erreicht Wildenhahn eine dokumentarische Qualität, durch die ein scheinbar fernliegender geschichtlicher Vorgang wie die Hamburger Kämpfe von 1923 plötzlich an Relevanz gewinnt, historische Fragen aufwirft und Zusammenhänge eröffnet: Die ernsthafte und nachvollziehbare Haltung der Gesprächspartner, ihr existenzieller Einsatz und die Tragik ihres persönlichen Schicksals verleiht ihren Positionen und Handlungen eine Authentizität, die die üblichen Begriffe von kommunistischer Ideologie, Arbeiterkampf, Aufstand etc. inhaltslos werden lässt und dazu auffordert, die historischen Versuche, 1923 das Ruder noch einmal herumzureißen und die drohende politische Katastrophe abzuwenden, in einem neuen Lichte anzuschauen. Der Film bricht ein Stück weit die aus der Retrospektive so unausweichlich erscheinende Figur eines zwangsläufigen Hineinsteuerns in die nationalsozialistische Herrschaft auf und konfrontiert den Zuschauer mit der schwerwiegenden Frage, ob es nicht eine historische Alternative gegeben hätte.

Es ist die individuelle Ausstrahlung der verschiedenen interviewten Frauen und Männer, durch die sich die historischen Allgemeinbegriffe auflösen und die geschichtliche Situation zu einer Erfahrungstatsache wird. Wenn am Ende dann noch einmal jeder der porträtierten Akteure mit Bild und kurzem Abriss seiner meist ungeheuerlichen Geschichte (alle waren 7-12 Jahre in Gefängnis und KZ-Haft) aufgeführt wird und man sie als über Sechzigjährige im Nachklang des Films in ihrer Bescheidenheit, ihrem Engagement und mit ihren Einsichten lebendig vor sich hat, dann entsteht ein tiefer Respekt und ein Staunen darüber, dass diese Menschen so unbekannt geblieben sind. Ein biographisch-historischer Zusammenhang ist der Vergessenheit entrissen worden und hat einen konkreten und nachhaltigen geschichtlichen Erinnerungsprozess ausgelöst.

Dieses Ergebnis resultiert aus einer bewussten methodischen Zielsetzung Klaus Wildenhahns. Im Film selbst thematisiert er die Möglichkeit historischer Vergegen-

wärtigung. Einer seiner Protagonisten – Harry – formuliert im Interview: »Wobei ich der Meinung bin, dass es gar nicht schlecht ist, Geschichte mal so aus dem Gesichtswinkel von Lieschen Müller zu sehen. Ja, im Grunde sind wir ja alle Lieschen Müller, nicht wahr, es gibt keine großen Akten, die im Auswärtigen Amt oder in irgendeinem geheimen Amt lagern über uns, sondern wir sind Menschen, die Politik erlebt haben, und die Politik nur oder die Geschichte nur aus den Akten darzustellen ist zwar unerlässlich – das gehört dazu –, aber vom Menschen, der passiv oder aktiv beteiligt war an dieser Geschichte, glaube ich, dass die Geschichte dann doch eher vollständig wird. Man spricht so viel von Individualität oder von der Bedeutung des Menschen und vom Menschen im Mittelpunkt, aber in der Geschichtsforschung, da hört der Mensch im Mittelpunkt auf, da ist der Mensch nur ein Werkzeug irgendwelcher mehr oder weniger geheimnisvollen Mächte« (02.03). Wildenhahn stimmt dem im Interview selbst zu: »Aber mehr wollten wir ja eigentlich gar nicht – genau das wollten wir!« (03.16). Er versteht seinen Film als dezidierten Beitrag zu einer alternativen Geschichtsschreibung, die mit ästhetischen Mitteln Historie in den Individuen aufsucht und auf diesem Wege etwas von ihren Triebkräften aufspürt. Für die Bewusstheit dieses Ansatzes spricht die Tatsache, dass Klaus Wildenhahn am Ende des Films noch einmal Larissa Reissner mit den Worten zitiert: »Nachdem sie mit Waffen gesiegt hat, sucht die Bourgeoisie das verhasste Andenken an die kürzlich erlebte Gefahr mit Vergessenheit zu ersticken« (41.06). Erklärte Zielsetzung des Filmprojekts ist nicht nur die Erinnerung, sondern die Auseinandersetzung um sie: Sie entsteht nicht von selbst und ist nicht nur durch die Trägheit des Vergessens gefährdet, sondern wird auch bekämpft. Der gelernte Werkzeugmacher Willi, der acht Jahre lang in Zuchthaus und KZ verbracht hat, beschreibt seinen Eindruck vom Umgang mit den sozialistischen Protestbewegungen in Hamburg: »Schau dir den roten Wedding an – da sind wirklich Kämpfe gewesen, die monatelang gedauert haben. Wo ist der rote Wedding heute? [...] Die Bürgerlichen, die spekulieren ja direkt auf die Vergesslichkeit der Menschen. Und vielleicht haben sie zu einem gewissen Teil Recht ...« (11.14).

III.2.6.5. Marcel Ophüls: *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege* (1969)

Aufschlussreich für die beschriebenen Entwicklungstendenzen des historischen Dokumentarfilms ist der Interviewdokumentarismus des deutsch-französischen Filmemachers Marcel Ophüls. Ophüls wurde 1927 in Frankfurt a.M. als Sohn des jüdischen Film- und Theaterregisseurs Max Ophüls und der Schauspielerin Hilde Wall geboren. 1933 musste die Familie nach Frankreich emigrieren und 1940 über Spanien in die USA – nach Hollywood, wo der Vater als Regisseur arbeiten konnte. Nach dem 2. Weltkrieg kehrte die Familie aber wieder nach Europa zurück (zur Biographie siehe Bowinkelmann 2008: 115). Der junge Marcel Ophüls drehte im Paris der frühen 60er Jahre Spielfilme und befreundete sich u.a. mit Truffaut und Godard, wandte sich dann aber dem Dokumentarfilm zu. 1967 entstand *Munich ou la paix pour cent ans (Hundert Jahre ohne Krieg – Das Münchner Abkommen von 1938)*, bekannt für seine dokumentarische Methode wurde Ophüls vor allem aber durch *Le chagrin et la pitié (Das Haus nebenan. Chronik einer französischen Stadt, 1969)*. Es folgten u.a. *Schuldig im Sinne der Anklage – Über die Nürnber-*

ger Prozesse (1973-76) und *Hotel Terminus: Zeit und Leben des Klaus Barbie* (1988), für den Ophüls den Oscar für den besten Dokumentarfilm erhielt – ein sichtbarer Höhepunkt seines filmischen Schaffens. Auch danach blieb Ophüls seinem historischen Sujet treu und setzte sich in *Jours en novembre (Novembertage)* (1991) mit dem Fall der Mauer und dem damit verbundenen geschichtlichen Wandel in Deutschland auseinander.

Le chagrin et la pitié (eigentlich also »Leid und Mitleid«) ist Ophüls' opus magnum – ein in Schwarzweiß gedrehter Film von 248 Minuten, in dem er 36 Zeitzeugen ausführlich zu Wort kommen lässt und wie in vielen seiner Filme die Zeit des Nationalsozialismus beleuchtet. Um sich nicht im Allgemeinen zu verlieren, entschied er sich für die Konzentration auf die Ereignisse einer einzigen Stadt: Clermont-Ferrand (zu der Entstehung des Films siehe Bowinkelmann 2008: 109f.). An diesem Ort trafen eine Reihe von historischen Linien zusammen, die für die gesamte Situation in Frankreich kennzeichnend waren: der Einfluss des nahegelegenen Vichy, Widerstand, Gründung der Bewegung »Libération«, programmatische Prozesse zuerst durch die Kollaborateure, dann gegen sie, Unterdrückung und Rache.

Die französische Produktion, an der auch der NDR und die Société Suisse de Radiodiffusion et de Télévision beteiligt waren, wurde z.T. auch in Deutschland gedreht (einige Gesprächspartner sind Deutsche und werden von Ophüls in ihrer Sprache befragt) – zeitgleich mit den untersuchten deutschen Dokumentarfilmen ist hier eine Arbeit entstanden, die den Inhalten und der Ästhetik dieser Filme sehr nahekam.

Der Film lässt sich viel Zeit für eine gründliche, differenzierte Rekonstruktion einer Chronologie der Ereignisse – und zwar nicht im Sinne einer linearen und additiven Überblicksdarstellung, sondern eines sich langsam ausbreitenden Geflechts von Erzählungen, Gegendarstellungen, Archivbildern, örtlichen Aufnahmen, Voice over-Kommentaren etc. Der eine Interviewpartner (der Radrennfahrer Raphaël Géminiani) behauptet, er habe in Clermont-Ferrand fast keine deutschen Soldaten gesehen (Teil II, 0.04.38), der andere (der Apotheken-Großhändler Verdier) betont: »Ich sah nur noch Helme und Deutsche«, Teil II, 0.05.00). Es äußern sich Gegner des Marschall Pétain, genauso aber auch Menschen, die ihn noch viele Jahre nach der Befreiung positiv beurteilen. Gerade die Widersprüche sind konstituierend für die nachhaltige und in die Tiefe gehende Wirkung des Films. Der Grund dafür liegt wesentlich in der Auswahl der Gesprächspartner. Ophüls ist es gelungen, die gegensätzlichsten Persönlichkeiten und Positionen zusammenzuführen: den ehemaligen Wehrmachtsoffizier Helmuth Tausend und französische Widerstandskämpfer (von den Brüdern Alexis und Louis Grave über Emile Coulaudon bis hin zu Pierre Mendès France), den damaligen Chef der Wirtschaftsabteilung der deutschen Militärverwaltung im besetzten Frankreich Elmar Michel und den Verfasser des Standardwerkes über die Kollaboration in Frankreich (*La Grande rafle du Vel d'Hiv*) Dr. Claude Lévy, den kritischen Zeitungsredakteur Roger Tounzé und den Kurzwarenhändler Marius Klein, der per Zeitungsannonce öffentlich machte, dass er kein Jude sei. Ophüls gelingt es, an einigen profilierten Persönlichkeiten diese Gegensätze exemplarisch und charakteristisch herauszupräparieren und somit die historischen Problemstellungen kenntlich zu machen. Mit Christian de la Mazière – damals als Franzose Kriegsfreiwilliger in der deutschen Waffen-SS und nach dem Krieg rechtsextremer Autor sowie Berater des <ytogolesischen Diktators Étienne Gnassingbé Eyadéma – führt er ausführliche Gespräche, in denen dieser unumwunden

zugibt, wie ihn als jungen Menschen die deutsche Armee mit ihrer Disziplin und hierarchischen Ordnung beeindruckt habe (Teil I, 1.05.30) und wie er die Aufmärsche in Nürnberg sowie die rituellen Formen des Nationalsozialismus als neue Religion mit den zeremoniellen Qualitäten einer Messe erlebt habe (Teil II, 1.25.26-29.13). Ebenso kommt der Kommunist Jacques Duclos zu Wort, der während der Dreharbeiten für das Präsidentenamt kandidierte. Der deutsche Artillerie-General Walter Warlimont und Hitlers Chefdolmetscher Paul-Otto Schmidt werden auf deutscher Seite befragt, noch prominenter in die welthistorischen Entscheidungen eingebunden waren Persönlichkeiten wie der Diplomat Edward Spears und vor allem Sir Anthony Eden (damals Außenminister), die von britischer Seite aus die Vorgänge beleuchten.

Nicht nur durch die gegensätzlichen Positionen, sondern auch durch die oft gezielt antithetisch arbeitende Montage werden Kontraste erzeugt, die dem Zuschauer abverlangen, vorgefasste Urteile in Frage zu stellen und sich den historischen Ereignissen neu zu stellen. Dies ist Marcel Ophüls so gut gelungen, dass er auf französischer Seite auf massiven Widerstand stieß und der Film lange Zeit in Frankreich gar nicht gezeigt werden konnte: Die Kino-Uraufführung in Paris war erst knapp zwei Jahre nach der Erstaussstrahlung in der BRD (ARD, 18. und 21.09.1969) möglich, das französische Fernsehen zeigte den Film im Oktober 1981. Der Dokumentation gelang es, den Mythos vom heldenhaften Widerstand der Franzosen unter de Gaulle gegen die Nazi-Herrschaft in ihrem Land aufzubrechen und die Kooperationsbereitschaft mit dem Nazismus nachzuweisen, die bis in ideologische Sympathien und antisemitische Agitationen reichte. Dies stellte das historische Selbstbild Frankreichs eklatant in Frage. Dementsprechend war es de Gaulle selbst, der die Ausstrahlung des Films verhindern wollte (siehe Ophüls in Eue 2013: 21).

Die Montage konfrontiert nicht nur Interviewaussagen miteinander, sondern auch diese Aussagen mit historischen Filmaufnahmen – und zwar in beide Richtungen: Filmsequenzen stellen Aussagen in Frage, aber auch Zeitzeugenaussagen die (z.T. propagandistischen) Filmaufnahmen. Wenn man am Ende des zweiten Teils erfährt, mit welcher Brutalität, Menschenverachtung und rechtlicher Willkür nach der Befreiung die Kollaborateure behandelt wurden, entblößt der direkt dagegen geschnittene flammende Aufruf des Redners der Nationalen Befreiungsbewegung d'Astier (»Lasst die Köpfe der Verräter rollen. Das ist Gerechtigkeit«, Teil II, 1.53.55) seinen Zynismus und seine ideologische Verblendung. Fraglose moralische Kategorien werden grundlegend verunsichert: Nazimitläufern gegenüber entsteht Mitgefühl, die Schilderungen des ruhigen und über alle Rachegefühle erhabenen Bauern und Résistance-Mitgliedes Louis Grave über seine Rückkehr aus Buchenwald und die Wiederbegegnung mit den Denunzianten im Dorf (Teil II, 1.56.51) wenden die Empathie des Zuschauers aber wieder auf die Opfer des Regimes – zumal direkt im Anschluss der Wehrmachtsoffizier Helmuth Tausend gezeigt wird, der Stolz auf seine Kriegsorden verweist und die Infragestellung solcher Symbole mit dem Neid der Leute erklärt, die solche Orden eben nicht erhalten hätten, weil sie nicht an der Front gewesen seien ...

Marcel Ophüls gelingt eine Dekonstruktion bestehender historischer Urteile zugunsten einer aktiven geschichtlichen Reflexion. Der Film beginnt in Deutschland und richtet den Blick damit auf den Ort, von dem letztlich auch die Tragödie der französischen Stadt Clermont-Ferrand ausging. Ophüls beginnt bei den Tätern selbst. Die erste

Szene zeigt den erwähnten Wehrmachtsoffizier Tausend bei der Hochzeit seines Sohnes. Die Hochzeitsgesellschaft betritt die Kirche von Fallingbostal, später sitzt sie im festlich geschmückten Raum einer Gaststätte und der stolze Soldat und Vater hält eine Rede, in der er an die Vergangenheit erinnert: »Als ich und eure Mutter vor dreißig Jahren, also 1939 heirateten, da war der Himmel noch hell, aber schon schwebten die ersten dunklen Wolken, die Wolken des 2. Weltkrieges über uns und sechs Jahre schwerster Trennung: Das waren unsere ersten Ehejahre. Alle, die wir heute hier zusammen sind, wünschen euch von Herzen, dass euch diese Prüfungen erspart bleiben. Deshalb wollen wir unser Glas erheben und unserem Brautpaar wünschen, dass sie ewigen Frieden nicht nur im eigenen Heim, sondern auch ewigen Frieden bei uns in der Bundesrepublik erleben. Sehr zum Wohle« (Teil I, 0.01.13). Die filmische Darstellung setzt also unmittelbar mit einer Erinnerungsgeste ein und richtet das Bewusstsein des Zuschauers auf den Vorgang einer historischen Rückschau – mit all ihren Verzerrungen und Verkürzungen. Durch die Anwesenheit unterschiedlicher Generationen im Raum, den Tonfall der Erzählung, den Rückgriff auf vergangene Ereignisse und durch die schon vor dem Beginn der Trauung gezeigten Bilder vom Ehrenmal für die im 1. Weltkrieg Gefallenen entsteht eine Wahrnehmung von Zeit, die zum Ausgangspunkt der historischen Erinnerungstätigkeit wird.

Schon die erste Interviewszene (sie schließt an einige Aufnahmen von Clermont-Ferrand und einen Off-Kommentar an) konterkariert den Auftritt des deutschen Offiziers: Sie ist auffallend ähnlich aufgebaut, indem wieder ein Vater dem lauschenden Kreis seiner Familie erzählt, wie es damals gewesen sei – diesmal aber ein Franzose in Clermont-Ferrand selbst (Teil I, 00.02.34.). Der Apotheken-Großhändler und Teilnehmer an der Résistance Marcel Verdier schildert, wie die beiden wesentlichen Gefühle während seiner Aktivitäten im Widerstand Leid und Mitleid gewesen seien, und liefert damit die Motive für den Filmtitel. Die Parallelität des Bildaufbaus bei gleichzeitiger inhaltlicher Gegensätzlichkeit präpariert das Spannungsverhältnis sich widersprechender Positionen heraus, sodass der Zuschauer sofort auf seine eigene Urteilstätigkeit zurückgeworfen wird und realisiert, dass es bei diesem historischen Filmprojekt um eine höchst anspruchsvolle und politische Aufgabenstellung geht.

In seinem Zentrum steht die Erzählung. Auch Marcel Ophüls geht für seine historische Rekonstruktionsarbeit an unterschiedlichste Orte, um deren atmosphärische Ausstrahlung und Symbolik zu nutzen, welche die angestrebten Erinnerungsprozesse unterstützen sollen. Insgesamt ist *Le chagrin et la pitié* aber kompositorisch maßgeblich auf der Vielzahl der Interviews aufgebaut. Diese Gespräche erfüllen sehr verschiedene Funktionen: Sie veranschaulichen und konkretisieren durch persönliche Schilderungen die vorher allgemeiner angesprochenen historischen Vorgänge, sie differenzieren durch die charakterisierten Kontrastierungen verschiedener Standpunkte bestehende historische Urteile, sie individualisieren aber auch die historischen Begriffe: »Résistance« wird durch die Begegnung mit ihren so unterschiedlichen Vertretern wie dem sozialistischen Bauern Grave über den späteren Funktionär einer antialgerischen Terrororganisation Bidault bis hin zum konservativen, aus seiner Abneigung gegen den Kommunismus keinen Hehl machenden Colonel Raymond Sarton du Jonchay zu einer ausgesprochen vielgestaltigen Bewegung, »deutsche Soldaten« zeigen sich in ihrer Haltung genauso als unverbesserliche, dumpfe Militaristen wie als skeptisch gewordene, über das Ende

Hitlers dankbare Männer, ein Anwalt wie Maître Henri Rochat verleiht dem Begriff der »Gerechtigkeit« durch sein Pochen auf die Pflicht eines Verteidigers, ohne Ansicht der Person sowohl die von den Kollaborateuren angeklagten Menschen als auch nach der Befreiung die Kollaborateure selber zu verteidigen (Teil II, 1.52.19), Bedeutung.

Vor allem aber steht hinter den Interviews die Intention, den historischen Hergang zu rekonstruieren. Hierin unterscheidet sich der Film am deutlichsten von den Dokumentationen Nestlers, Grabes, Runges und Wildenhahns in den 60ern: Die Quantität der Interviews hat auch damit zu tun, dass Marcel Ophüls nicht juristisch, aber empirisch belegen und argumentieren will. Er betont zwar selbst, dass es ihm immer ein wesentliches Anliegen gewesen sei, durch die Interviews dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, seine Protagonisten als Menschen kennen zu lernen (Kürten 2016: 2), und tatsächlich verfolgt er nie die Technik eines Eberhard Fechners, am Schneidetisch Dialoge zu konstruieren, die es nie gab. Er lässt sich viel Zeit in seinen Gesprächen, sodass der Zuschauer den Interviewten oft sehr nahekommt. Sie sind bei Ophüls nie Stichwortgeber oder Lieferanten von autorisierten Beweisen. Trotzdem sind es so viele, dass man nicht lange bei einem von ihnen verweilen kann. Sie erscheinen in klar begrenzten Gesprächsausschnitten, von denen am Ende aber wieder übergeleitet wird zu dem übergeordneten Sachzusammenhang: der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Clermont-Ferrand bzw. in Frankreich überhaupt. So erhalten dann auch die Archivaufnahmen ihren entsprechenden quantitativen Stellenwert: Ausgedehnte deutsche und französische Wochenschausequenzen, Propagandaszenen über den 1. Weltkrieg, private Archivbilder, ausführlich zitierte und fotografierte Zeitungsartikel, Kabaretttaufnahmen, Kinoausschnitte u.a. dienen zur Veranschaulichung der historischen Ereignisse und rücken die Dokumentation phasenweise in die Nähe des Kompilationsfilms.

Marcel Ophüls möchte letztlich herausfinden, wie sich die Landsleute im Unterschied zu der späteren Mythenbildung in der Nachkriegszeit und bis in die 70er Jahre hinein während der Besatzungszeit tatsächlich verhalten haben. Diese aufklärerische Tendenz ist verständlich, denkt man an die historischen Verzerrungen und das Ausweichen vor der Verantwortung – natürlich auch in Deutschland, wo man sich, wie einige Interviews zeigen, noch Ende der 60er Jahre seiner Taten unter Hitler rühmen, das Elsass als eigentlich deutsch bezeichnen und die Niederlage im Krieg bedauern konnte. Ophüls geht es weniger um das historische Individuum selbst – da sind die zeitgleich produzierenden Runge und Grabe konsequenter. Sein Anliegen ist analytischer und zielt stärker auf die Aufdeckung verborgener kollektiver Zusammenhänge der Geschichte.

Avantgardistisch wirkt der Film in den Momenten, in denen Ophüls ähnlich wie einige Jahre zuvor Jean Rouch und Edgar Morin in *Chronique d'un été* als Interviewender offensiv in Erscheinung tritt. Oft hört man seine Fragen, ebenso seine spontanen emotionalen Reaktionen, manchmal ist er mit dem Gesprächspartner zusammen im Bild, und an einer Stelle wird seine Anwesenheit sogar symbolisch hervorgehoben: Im Interview mit Madame Solange, die nach der Befreiung zu 15 Jahren Haft wegen angeblicher Denunziation verurteilt wurde, sieht man Ophüls für einen längeren Moment im Spiegel des Friseursalons der Dame (Teil II, 1.46.49) – seine Anwesenheit bekommt dadurch einen etwas unwirklichen, doppeldeutigen Charakter im Sinne eines immateriellen,

allgegenwärtigen Beobachters, der in das Gewissen der für Marschall Pétain sympathisierenden Madame hineinleuchtet, und zugleich einer Verbildlichung von Selbstwahrnehmung. Ophüls thematisiert hier seine eigene Rolle als Fragender, der gerade in dieser Szene in die intimsten, schmerzlichsten Erinnerungen einer älteren Frau eindringt. Diese Einstellungen, in denen Ophüls sich bewusst zum Gegenstand seines eigenen Filmes macht, zeichnen sich also durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität aus, die schon weit in die Dokumentarästhetik der späteren Jahrzehnte voraus weist.

Marcel Ophüls tritt nicht hinter seinen Gegenstand zurück, sondern bezieht sich in die Ästhetik seiner Darstellung offensiv mit ein. Er durchkreuzt eine naive filmische Abbildhaltung und nötigt dem Rezipienten ab, auch die subjektiven Stellungnahmen des Regisseurs zur Kenntnis zu nehmen und in die Auseinandersetzung mit dem dargestellten Inhalt einzubeziehen. Anders als Michail Romm in *Der gewöhnliche Faschismus* suggeriert er dabei aber nicht, dass seine Position die richtige sei – die Widersprüche und Antwortlosigkeiten der Darstellung bestätigen nicht das eigene Weltbild, sondern befreien von vorgefassten Denkgewohnheiten und provozieren zu eigenständiger Urteilsbildung.

III.2.7. »History goes pop«¹¹ – Konsequenzen des Konstruktivismus für den geschichtlichen Dokumentarfilm

Der historische Dokumentarfilm erfuhr, wie gezeigt werden konnte, eine entscheidende Grundlegung in den Jahren 1967 bis 1972 durch die Ausarbeitung des Interviewdokumentarismus. Eine maßgebliche Zäsur für seine weitere Entwicklung bildet das in Kap. III.1.3. dargestellte Paradigma des Konstruktivismus. Dessen philosophische Ausformulierung in den 70er Jahren durch Watzlawick, von Glasersfeld, von Foerster u.a. fand früh seinen Niederschlag in der Geschichtswissenschaft. Jörg Baberowski skizziert die Position, die sich im wissenschaftlichen Umgang mit der Geschichte etablierte: »Die Geschichte hat keine Richtung, sie hat keinen Sinn, keinen Anfang und kein Ende. Sie ist, was die diskursiven Praktiken aus ihr machen. [...] Praktiken, in denen sich das Subjekt konstituiert« (Baberowski 2005: 196). Zeitgleich mit der Philosophie des Konstruktivismus interpretiert Hayden White bereits 1973 in seiner Arbeit *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century europe* (dt.: *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, 1991) Geschichte als »Narration« und spricht ihrer Wissenschaft die Möglichkeit ab, Tatsachendarstellung zu sein. An anderer Stelle formuliert White: »Der Modernismus löst die Probleme, die der traditionelle Realismus aufwirft – nämlich: wie kann die Realität realistisch repräsentiert werden? –, indem er einfach die Basis aufgibt, auf der der Realismus als Opposition von Fakt und Fiktion konstruiert wird. Die Ablehnung der Realität eines Ereignisses untergräbt genau den Begriff des ›Faktums‹, an dem der traditionelle Realismus orientiert war. Damit ist das Tabu gebrochen, das (außer im offenkundig ›phantastischen‹ Diskurs) eine Vermischung von Fakten und Fiktion unterbindet« (White 2003: 194). Fredric Jameson diagnostiziert vor diesem Hintergrund bereits 1988 ein »Verschwinden des historischen Referenten«,

11 So der Titel der von Barbara Korte und Sylvia Paletschek 2009 herausgegebenen Aufsatzsammlung über die neuere Entwicklung filmischer Geschichtsdarstellung.

da »die Vergangenheit als ›Referent‹ schrittweise in Klammern gesetzt [werde], bis sie schließlich ganz ausgelöscht ist und nur mehr ›Texte‹ hinterlässt«. Geschichte werde zur »abwesenden Ursache«, unzugänglich und damit nicht produktiv aufzuarbeiten (zit. in Keilbach 2010: 249). Die Konsequenzen für die Darstellung von Geschichte sieht Robert Rosenstone 1995 deutlich vorgezeichnet: »Während die professionellen Historiker, von wenigen Ausnahmen abgesehen, weiterhin ganz traditionell schreiben, haben einige eher unbekannte Filmemacher und Videographen damit begonnen, eine Art von Geschichtsschreibung zu entwickeln, die wir getrost postmodern nennen können. [...] Die postmoderne Geschichtsschreibung wurde geboren, sie lebt, und es geht ihr im Augenblick gut. Sie existiert weniger auf Seiten als auf Leinwänden, und sie ist die Schöpfung von Filmemachern und Videographen« (Rosenstone 2003: 45). Als Kennzeichen des postmodernen Films nennt Rosenstone Selbstreflexivität, Multiperspektivität, Vermeidung von Linearität, Ironisierung des Erzählvorgangs, humoristisch-respektlose Annäherung an die Vergangenheit, Begrüßung von Widersprüchen, Fragmentarischem und Parteilichkeit, fiktionale Veränderung von Ereignissen, Gegenwart als Ausgangspunkt des Darstellungsinteresses (Rosenstone 2003: 46).

Judith Keilbach verweist auf Jean Baudrillard, der bereits 1978 die Entwicklung historischer Wissenschaft auf den Film bezieht: »Aus dem Verlust von Geschichte resultiere ihr triumphaler Einzug ins Kino, wo Geschichte fetischisiert werde, um ihren Verlust zu verbergen« (Keilbach 2010: 249). Damit ist eine Entwicklung beschrieben, die Barbara Korte und Sylvia Paetschek schließlich unter dem Titel »History goes pop« zusammenfassen (Korte/Paetschek 2009). Die Aufarbeitung und Darstellung von Geschichte verlagert sich tatsächlich seit den 80ern unaufhaltsam von den wissenschaftlichen Institutionen in die öffentlichen Medien und ins Kino – während sich Fachhistoriker mit den erkenntnistheoretischen Unsicherheiten historischer Methodik auseinandersetzen, bringen Fernsehanstalten und Kinoproduzenten filmische Darstellungen hervor, die das gesellschaftliche Bedürfnis nach Geschichtsbildern in einem inzwischen fast inflationären Ausmaß bedienen. Jubiläen wie der hundertste Jahrestag des Ausbruchs des 1. Weltkrieges, 500 Jahre Luther und die Reformation, 50 Jahre Achtundsechzig, 30 Jahre Mauerfall bilden Anlässe für unzählige Spiel- und Dokumentarfilme, in unterschiedlichen History-Formaten werden im Fernsehen täglich Geschichtssendungen ausgestrahlt, und Blockbuster wie 300 (über den Kampf der Spartaner gegen die Perser; Zack Snyder, 2006), Spielbergs *Schindler's List* (1993) oder *Der Baader Meinhof Komplex* (Bernd Eichinger, 2008) erreichen im Kino ein Millionenpublikum.

Man wird der Popularisierung von Geschichte nicht gerecht, wenn man sie nur aus der Jagd nach Quoten und Kinobesuchern herleitet, denn diese Erklärung beantwortet nicht, warum überhaupt ein Bedürfnis im Publikum besteht, das man so erfolgreich bedienen kann. Korte und Paetschek weisen darauf hin, dass seit den 80er Jahren ein kontinuierlich sich steigendes Interesse an der Geschichte besteht, das sich nicht nur in den Filmproduktionen niederschlägt, sondern auch in Unterhaltungsliteratur, Ausstellungen, Mittelaltermärkten, Computerspielen und Internet: »Wie nie zuvor ist Geschichte in den Alltag eingedrungen und scheint dabei verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen: nach historischer Bildung und Unterhaltung, nach Entspannung und Zerstreuung, nach Identität und Orientierung, nach Abenteuer und Exotismus, nach neuen Erfahrungen und Erlebniswelten oder auch nach einer Flucht aus dem Alltag in eine

Vergangenheit, die überschaubar und weniger komplex erscheint als die Gegenwart« (Korte/Paletschek 2009: 9).

Dieses eigentümliche Verhältnis eines erkenntnismäßigen »Verlustes von Geschichte« und eines gleichzeitigen gesteigerten Interesses an ihr konfrontiert den Geschichtsfilm mit einer grundlegenden Herausforderung: Einerseits kommt ihm die Aufgabe einer möglichst lebendigen Hinführung an die Geschichte zu, andererseits muss er sich selber gegenüber Rechenschaft ablegen über die Angemessenheit seiner Methodik. Fakt und Fiktion werden seitdem in immer neuen Spielarten aufeinander bezogen – das Ergebnis sind diverse Varianten hybrider Formen, die unterschiedliche ästhetische Verfahren z.T. fließend ineinander übergehen lassen.

Eine der wichtigsten dieser hybriden Formen ist das viel beschriebene und diskutierte »Doku-Drama«.¹² Es hat seine Vorläufer schon Anfang der 70er Jahre in Produktionen wie der bereits erwähnten *Operation Walküre* von 1971 (Hißnauer 2010: 306). Zum eigentlichen Durchbruch ist es aber durch die für den NDR gedrehten Fernsehfilme Heinrich Breloers und Horst Königsteins in den 80er Jahren gekommen, die ihren Höhepunkt in dem 1997 entstandenen Zweiteiler *Todesspiel* (über die Ereignisse im »Deutschen Herbst« 1977) erreichten und bis heute in Produktionen wie *Speer und Er* (2005) oder *Brecht* (2019) ihre Fortsetzung erfahren. Sie verbinden dokumentarisches Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und nachgestellten Szenen: »[Wir] machen für die Zuschauer ein Ganzes daraus und geben ihnen ein Stück aufgelöster Geschichte zurück« (Breloer in Feil 2003: 116). Im Unterschied z.B. zu Morris' *Thin blue line* geht es in den Spielszenen nicht um kurze, verfremdete Sequenzen, die chiffrenartig ein bedeutungshafte und atmosphärisches Signal setzen, sondern um ein Auffüllen des fehlenden empirischen Materials zwecks Veranschaulichung und Verlebendigung. Die gleichberechtigte Verwendung dokumentarischer Elemente und Reenactments dient einer Vereinheitlichung von faktischem Bericht und Fiktion, die wiederum die Funktion hat, die Unmittelbarkeit historischer Wahrnehmung zu garantieren. Zielsetzung ist für Heinrich Breloer das »Ganze« des geschichtlichen Ereignisses – es soll ein Zusammenhang der Geschichte dargestellt werden, bei dem die empirische Urteilsgrundlage dem Zwecke gedanklicher und emotionaler Geschlossenheit untergeordnet wird. Historischer Stoff wird als Grundlage einer »wahren Geschichte« verwendet, um ihn »im Modus des Dramas« (Steinle 2009: 149) zu entfalten und auf diesem Wege die Einheit eines zielgerichteten, spannungsgeladenen Handlungsgeschehens zu suggerieren, das die befriedigende Konsistenz eines Zusammenhangs gewährleistet.

Die Kritik am Doku-Drama setzt genau hier an: Die Spielszenen täuschten eine Geschlossenheit und Transparenz der Geschichte vor, die sie gar nicht habe, Widersprüche würden übergangen, die Oberflächenreize des Dekors einer interpretatorischen Analyse vorgezogen, der Zusammenhang der gespielten Handlung werde als objektive Wahrheit ausgegeben und das dokumentarische Material aus der Darstellung weitgehend verdrängt (siehe Hißnauer 2010: 310) – letztlich spricht hieraus der grundsätzliche Vorwurf der Verletzung geschichtlicher Tatbestände. Tatsächlich fällt z.B. bei *Todesspiel* auf, dass bei aller Unmittelbarkeit der nachgestellten Szene, Eindringlichkeit mancher Zeitzeugenaussage und Dramatik der Ereignisse die eigentliche Frage, um

12 Zur Debatte um den Begriff siehe Ebbrecht/Steinle 2008 und Hißnauer 2008

die sich die Darstellung drehen müsste, gar nicht behandelt wird: das Zustandekommen der thematisierten historischen Situation und damit vor allem auch die Motive der Handelnden, die Gründe der seit Ende der 60er Jahre Deutschland erschütternden Auseinandersetzung der Generationen. Genauso fehlt eine in den Film integrierte, methodisch bewusste Reflexion über die Herkunft und den Aussagewert der verwendeten Archivbilder – solche Elemente werden der Dramaturgie einer spannungserzeugenden Handlung untergeordnet. So konstatiert Thomas Elsaesser: »Die wechselnden Perspektiven erzeugen große Dramatik und menschliches Interesse, aber verschleiern zugleich geschickt, was bezeichnenderweise abwesend ist« (Elsaesser 2006/2007: 54) – nicht die Ambivalenz jener Jahre habe im Darstellungsinteresse Breloers gelegen, sondern eine Identifikation v.a. mit Ex-Kanzler Schmidt (ebd.: 57). Die Akzentverschiebung, die mit dieser Intention verbunden war, wurde mehrfach beschrieben. Nikolaus von Festenberg kritisierte schon 1997: »Breloers Film und Buch zeigen die terroristischen Täter als Schemen. In den Texten ihrer Botschaften regiert das Passiv, herrschen anonymisierende Formulierungen vor. Das Subjekt erscheint wie ausgelöscht. Formeln ersetzen die Wirklichkeit« (Festenberg 1997: 172). Zugunsten seiner Deutung manipulierte Breloer das Quellenmaterial (Schütz 2014: 397), historische Widersprüche würden bewusst geglättet (ebd.: 398f.), sein eigener Kommentar aus dem Off »wirkt nicht nur ordnend, sondern zum Teil wertend und gibt dadurch eine bestimmte Lesart des zuvor im Interview Gesagten oder durch Bilder des nachfolgend Gezeigten vor«, und die Interviews selbst seien bereits stark auf gewünschte Aussagen hingeführt (Schumacher 2011: 70f. u. 92). Die Befreiung der »Landshut« wird als »Happy End« inszeniert, die RAF-Mitglieder als »größtenwahnsinnige Verbrecher« bezeichnet, Schleyers NS-Verstrickung dagegen relativiert und das staatliche Vorgehen als unabwendbar hingestellt (ebd.: 81, 88, 90 u. 95). Dieses Vorgehen habe nicht zuletzt Konsequenzen für die Auffassung von Geschichte. Julia Schumacher entdeckt in Breloers Darstellung eine Position, die in den Vorgängen von 1977 »ein nahezu abgeschlossenes historisches Ereignis« sieht – »in dem durch *Todesspiel* veranschaulichten Diskurs ist Vergangenheitsbewältigung nicht mehr als gesellschaftliches Bedürfnis erfahrbar« (ebd.: 100 u. 106).

Hier ist nicht der Ort, das Doku-Drama in seinen diversen Erscheinungsformen sowie die zahlreichen gleichzeitigen alternativen Ansätze dazu zu referieren und zu diskutieren, zumal einige Repräsentanten des gegenwärtigen Dokumentarfilms wie Harun Farocki, Romuald Karmakar und Volker Koepp im Vergleich mit den Arbeiten Andres Veiels ohnehin an späterer Stelle ausführlicher behandelt werden. Es geht an dieser Stelle vielmehr darum, die Problemstellung kenntlich zu machen, mit der sich der heutige historische Dokumentarfilm auseinander zu setzen hat und auf die auch das filmische Werk Andres Veiels auftrifft.

Der Verzicht auf einen historischen Wirklichkeitsanspruch kann auf der einen Seite zu einer Verselbständigung der am subjektiven Erlebnis interessierten Fiktion führen, wie dies über das Doku-Drama hinaus in unzähligen Varianten heutigen Geschichtskinos und -fernsehens geschieht – von Sendungen des ZDF unter Knopp und Blumenberg über Doku-soaps wie dem *Schwarzwaldhaus 1902* (SWR/ARD 2001/2) bis hin zu Krimis, die geschichtliche Themen aufgreifen, diese letztlich aber einem Unterhaltungsbedürfnis unterwerfen, das den historischen Inhalt eher instrumentalisiert als untersucht (in Dominik Grafts 2017 ausgestrahltem Tatort *Der rote Schatten* z.B. wird die Frage thema-

tisiert, ob die RAF-Mitglieder in Stammheim 1977 nicht doch getötet wurden – eine Mischung aus historischen Spekulationen, lehrfilmartig aneinandergereihten, bis zum Klischee erstarrten Archivbildern, aus Nacktaufnahmen der Polizeichefin und einem Beziehungs-drama, das mit dem Thema gar nichts zu tun hat). Gegenüber dem positivistischen Wissenschaftsbetrieb, der an einem alten Wirklichkeitsbegriff festhält, macht sich mit solchen Filmen das Erlebnisbedürfnis des Subjekts geltend – wenn Geschichte ein Narrativ ist, dann tritt die Fiktion mit ihrem umfassenden Erlebniswert in ihre Rechte. Dies führt allerdings, wie am Beispiel des *Todesspiels* skizziert, leicht zu der Verdrängung eines selbstreflexiven Methodenbewusstseins und zu einer Ausblendung der durch das dokumentarische Material herausgeforderten Sachanalyse. In letzter Konsequenz gehen aus einer solchen Haltung dann Spielfilme hervor, die ein historisches Thema zum Inhalt haben, genau recherchiert sind, um die Autorität »tatsächlicher Wahrheit« reklamieren zu können, zugleich aber im Spiel bleiben, das den Unterhaltungswert höher als den Erkenntniswert stellt – man denke an Produktionen wie *Der Untergang* von Oliver Hirschbiegel (2004).¹³

Auf der anderen Seite stoßen wir auf eine große Breite an filmischen Ansätzen, die hochartifizielle Selbstbefragungen über die Konstruktion von geschichtlichen Bildern und die Mechanismen ihrer Rezeption unternehmen – als eine der Möglichkeiten ist bereits der Essayfilm angesprochen worden. Ähnlich wie Chris Marker ist z.B. Harun Farocki mit seinem Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) daran interessiert, durch das Gegeneinander- und Nebeneinandersetzen einer Fülle unterschiedlichster, die NS-Zeit genauso wie die Gegenwart betreffender Bilder wie Zeichnungen, Fotografien, Filmsequenzen aus historischen Archiven, Spielfilmen oder aktuellen Aufnahmen aus der technischen Welt Korrelationen herzustellen, durch die sich die Bilder gegenseitig kommentieren und z.T. auch entlarven. Es geht also um die Wirklichkeit von Bildern, »deren manipulative Qualität zu dekurvieren das zentrale Anliegen Farockis [ist ...]. Das verloren gegangene Vertrauen in die suggestive Evidenz der Bilder ersetzt Farocki nicht durch eine neue, autoritativ abgesicherte Haltung, die nicht angreifbar wäre: Er tritt als Vermittler auf, der trotz oder gerade aufgrund der Vielzahl der verschiedenen Bilder und ihrer Diskurse nicht vorgibt, diese analytisch durchdrungen zu haben. Er isoliert Bilder aus ihrem ephemeren Funktionszusammenhang, um die vermeintlich monadische Aussage, die ihnen eingeschrieben ist, zu untersuchen. Dabei rücken die Voraussetzungen der Bildproduktion und -verwertung in den Mittelpunkt« (Meyer 2005: 165 u. 175).

Diese Filme sind stark geprägt von dem Gestus der Distanz – es äußert sich in ihnen immer wieder die Intention der Kritik im Sinne einer Bewussterwerdung unhinterfragter Seh- und Denkgewohnheiten. Der Weg zum Gegenstand kann aus der Sicht dieser Positionen nicht über die Selbstreflexion des erkennenden Subjekts hinweggehen, und insofern muss zunächst Abstand genommen werden vom Inhalt, also der Geschichte. Es wird infrage gestellt, dass dieser Inhalt vom Subjekt unabhängig ist, denn eine solche Unterscheidung würde schon wieder eine vorfilmische Wirklichkeit voraussetzen. Insofern beharren diese Arbeiten auf dem Anspruch, sich auf das Selbst des Autors und

13 Zur Kritik an dieser Produktion siehe W. Wende (2011)

des Zuschauers zu konzentrieren. Bei ihnen begegnet zugleich wiederum die Schwierigkeit, dass bei aller Kritik an naiven Wirklichkeitsauffassungen dann doch uneingestandene Faktizitätsbindungen auftreten – z.B. durch die Art der Verwendung einer Stimme aus dem Off –, und durch die primäre Reflexion auf den Autor und den Rezipienten die *Geschichtsinhalte*, die letztlich ja doch einer ausgiebigen Analyse bedürfen, in nur sehr geringem Maße eine Darstellung finden. Hier tritt der historische Gegenstand hinter dem Methodenbewusstsein zurück. Es geht in dem filmgeschichtlichen Diskurs über Fiktion und Dokumentation offensichtlich also um das Verhältnis von Identität und Distanz. Die modernen hybriden Formen vom inszenatorisch arbeitenden Dokumentarfilm bis zum Spielfilm, der dokumentarische Versatzstücke verwendet, setzen sich mit der Frage auseinander, wie eine Anverwandlung von Geschichte gelingen kann, in der das Subjekt im vollen Bewusstsein seiner produktiven Tätigkeit zu historischer Erkenntnis gelangt.

