

II.5 Fokus: Die (Un-)Darstellbarkeit des Holocaust im dokumentarischen Film

Die Frage ist nicht nur, was wir beschreiben, sondern wie wir es tun
(Hilberg 2016b: 203; Hervorhebung im Original).

Die zwischen 1933 und 1945 stattgefundenen Verfolgung, Deportation und Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden führt hinsichtlich Erinnerung und Gedächtnis zu extremen Bedingungen. Gängige Kategorien der Beschreibung und Interpretation geraten bei diesem Thema an ihre Grenzen. Auch die filmische Erinnerung an den Holocaust steht daher vor besonderen Herausforderungen.⁵⁴ Das betrifft auch die beschriebenen Praktiken der Erinnerung im dokumentarischen Film.⁵⁵

54 Die filmische Erinnerung an Holocaust und Nationalsozialismus ist ein viel diskutiertes Thema. Ein Überblick über die Literatur ist an dieser Stelle nicht möglich. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf einige wichtige und einige neuere Sammelbände verwiesen, die vielfältige Facetten der medialen Erinnerung, insbesondere zur filmischen Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust, versammeln: Köppen und Scherpe (1997a) geben den „Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust“ in Literatur, Film und bildende Kunst wieder und stellen verschiedene Analysen zusammen. Bannasch und Hammer (2004) thematisieren die Spannung, die sich aus der Dialektik von Abbildungsverbot und Erinnerungsgebot des Holocaust ergibt und vereinen Texte, die aufzeigen, wie diese Spannung sich in unterschiedlichen medialen Repräsentationen niederschlägt. Fischer und Wirtz (2008) heben auf die „Popularisierung der Geschichte im Fernsehen“ ab – wobei NS-Zeit und Holocaust einen Schwerpunkt einnehmen. Frölich, Schneider und Visarius (2007a) fokussieren die filmische Erinnerung an den Nationalsozialismus, während Kramer (2003) sowie Bruns, Dardan und Dietrich (2012) die Möglichkeiten und Grenzen der audio-visuellen und filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust ansprechen. Als internationales Standardwerk zum Thema kann der von Haggith und Newman (2005) herausgegebene Sammelband *Holocaust and the Moving Image* gelten, der nicht nur die Erinnerung an den Holocaust in Film und Fernsehen aus internationaler Perspektive in den Blick nimmt, sondern auch die Herausforderungen der Auseinandersetzung mit dem filmischen Erbe aus der NS-Zeit beschreibt. Keitz und Weber (2013) wiederum versammeln Texte, die nach der medialen Eigendynamik von Erinnerungen fragen, die sich aus ihren vielfältigen und zunehmenden Mediatisierungen und Re-Mediatisierungen ergeben. Einen Überblick über den Nationalsozialismus im Film gibt zudem Schultz (2012).

55 Eine kürzere Fassung dieses Kapitels wurde bereits veröffentlicht (vgl. Lachwitz 2016).

Leerstellen

Der heutigen Vielfalt an Medienangeboten, die auf unterschiedliche Art und Weise an den Holocaust erinnern, steht ein Darstellungsproblem entgegen:

[W]e are dealing with an event that tests our traditional conceptual and representational categories, an ‚event at the limits‘. [...] What turns the ‚Final Solution‘ into an event at the limits is the very fact that it is the most radical form of genocide encountered in history: the willful, systematic, industrially organized, largely successful attempt totally to exterminate an entire human group within twentieth-century Western society (Friedländer 1992b: 2–3).

Aus dieser Feststellung resultiert die Frage, wie ein Verbrechen solch unvorstellbaren Ausmaßes so repräsentiert werden kann, dass es dem Leid der ermordeten Opfer und der Überlebenden angemessen sein kann. Nicht nur historiografische Annäherungen, auch künstlerische und andere kulturelle Repräsentationen im engeren Sinne sind davon betroffen. Friedländer hebt daher in einer interdisziplinären Auseinandersetzung die spezifischen „limits of representation“ (Friedländer 1992b: 3) hervor, die den Holocaust und damit auch die Erinnerung daran betreffen. Einerseits erscheint es unmöglich, jemals ein als angemessen empfundenes Repertoire an Darstellungspraktiken und Narrativen entwickeln zu können. Andererseits muss jegliche Annäherung an den Holocaust angesichts der Ereignisse, die zur Ermordung von sechs Millionen Jüdinnen und Juden führte, ungenügend bleiben: „The Shoah carries an excess and this excess cannot be defined except by some sort of general statement about something ‚which must be able to put into phrases [but] cannot yet be‘“ (Friedländer 1992b: 19–20).⁵⁶

Dieses Tabu dauert seit Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute an. Rund 60 Jahre nach Adornos oft missverstandenen Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch (vgl. Adorno 1951: 30), führte etwa die um den mit einem Oscar ausgezeichneten Spielfilm *Saul*

56 Zur kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Fragestellung vgl. auch Baer (2000), Ezrahi (1996) und Young (1997).

fia (*Son of Saul*. H 2015, László Nemes) geführte Diskussion zum wiederholten Male zur Frage, ob fiktionale Mittel einem solchen Thema jemals gerecht werden können.⁵⁷ Dazu kommt die komplizierte Überlieferungslage der vorhandenen Quellen und Zeugnisse zum Holocaust, auf die insbesondere dokumentarische Filme angewiesen sind, wenn sie diese in Form von Erinnerungspraktiken einbinden wollen: Ein zwar scheinbar „ununterbrochene[r] Strom von Texten“ blieb, trotz der Versuche der Nationalsozialisten, einige zentral erscheinende Dokumente gegen Kriegsende zu zerstören, in Form von Papieren offizieller Behörden sowie privater Aufzeichnungen erhalten (Hilberg 2009: 18). „Was zurückgelassen wurde, füllt heute Hunderte von Archiven“ (Hilberg 2009: 24). Und aus diesen Beständen können zahlreiche Erkenntnisse über die Ermordung der Jüdinnen und Juden aus verschiedenen Perspektiven gewonnen

57 Insbesondere die filmische Annäherung an die Ermordung in den Gaskammern ist ein Tabubereich: „Hier herrscht faktisch ein Bilderverbot, ein Abbildungsstabus, eine Aussparung“ (Kramer 1999: 9). Eine Grenze, die auf unterschiedliche Weise ausgelotet wird. Steven Spielbergs sehr erfolgreicher Film *Schindler's List* wurde beispielsweise dafür kritisiert, eine Sequenz in den als Duschräumen getarnten Gaskammern als Rettung zu inszenieren. In ihr wird „mit Hilfe eines Drehbuchtricks das Verhalten der Deportierten in den Gaskammern bis zu jenem Moment verfilmt, in dem vermeintlich das Gas aus den Duschen strömt“ (Kramer 1999: 9). In *Schindler's List* wird dieser Moment aber als Erlösung inszeniert. Die Protagonistinnen, mit denen die Zuschauerinnen und Zuschauer sich identifizieren, überleben. In *Schindler's List* kommt wider besseren Allgemeinwissens Wasser aus den Duschköpfen. Die Sequenz in der Gaskammer wird zum „Modell für den ganzen Film [...]: es geht um Rettung, nicht um Auslöschung. [...] Spielberg inszeniert [auf diese Weise] die historisch verbürgte, aber den Ereignissen unangemessene Geschichte einer Rettung“ (Kramer 1999: 14–15).

Der Film *Saul Fia* wiederum wurde weitgehend für seine filmische Auseinandersetzung mit der Ermordung in den Gaskammern gelobt. Er thematisiert die Zwangsarbeit des Sonderkommandos in Auschwitz. Bei dem Sonderkommando handelte es sich um jüdische Häftlinge, die dazu gezwungen wurden, bei den Massentötungen mitzuwirken – beispielsweise durch die Führung der Menschen in die Gaskammern und dem anschließenden Verbrennen der Leichen. In *Saul Fia* wird Saul, ein Mitglied des Sonderkommandos, begleitet. Allerdings liegen nur er und seine unmittelbare Umgebung im Schärfbereich der Kamera. Sein Umfeld ist verschwommen und kann im Zusammenspiel mit der Tonebene nur erahnt werden: „Auf diese Weise verdeutlicht der Film, dass es kaum möglich ist, sich vom Grauen [in Auschwitz] einen Gesamteindruck zu verschaffen [...], ein Verfahren, das die Unmöglichkeit der Darstellung des Grauens ebenso reflektiert, wie es die Imagination der Zuschauer anregt“ (Ebbrecht-Hartmann 2016a: 28).

werden. Es gibt aber so gut wie kein Filmmaterial und nur eine begrenzte Anzahl von Fotografien, aus denen sich Rückschlüsse über den Holocaust ziehen lassen (vgl. Hilberg 2009: 15–18). Auch die Erinnerungen der Überlebenden sind spezifischen Bedingungen unterworfen, die anzuerkennen sind. Sie sind oftmals traumatisiert (vgl. Caruth 2000); zudem können sie trotz ihrer schrecklichen Erfahrungen nicht stellvertretend für die Millionen von ermordeten Menschen sprechen (vgl. Hilberg 2009: 50–56). Während zahlreiche Erinnerungen von Überlebenden vorliegen, haben die Täterinnen und Täter in der Mehrheit zu ihren Handlungen geschwiegen oder ihre Verantwortung verleugnet. Die Aussagen von Täterinnen und Tätern, die etwa im Zuge von nach dem Krieg stattgefundenen NS-Prozessen gemacht wurden, müssen daher stets vor dem Verdacht einer eigenen Entlastung betrachtet werden, wenn sie in einen Film eingebunden werden (vgl. ebd.: 210–214) – Gegebenheiten, die noch dadurch verschärft werden, dass aufgrund des zeitlichen Abstands bald gar keine an Personen gebundene Erinnerung mehr möglich ist. Das verstärkt die Bedeutung von Medienangeboten, zu denen mittlerweile auch die zahlreichen gefilmten Erinnerungen von Überlebenden im Rahmen verschiedener Zeitzeugenprojekte gehören.

Jegliche Repräsentation des Völkermordes an den europäischen Jüdinnen und Juden beginnt daher mit einer Leerstelle, wie zuletzt Brad Prager unter besonderer Berücksichtigung dokumentarischer Filme festgestellt hat (vgl. Prager 2015: 12). Während konventionelle dokumentarische Filme, wie die im vorherigen Kapitel besprochene TV-Produktion *Holocaust*, diese besondere Problematik aber zugunsten einer geschlossenen Narration umschiffen und verbergen, gibt es auch andere Beispiele, die die eigenen Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Erinnerung an den Holocaust reflexiv und performativ thematisieren.

Die Grenzen der Erinnerung mit Archivbildern

Die meisten jener Fotografien und Filmaufnahmen, die immer wieder zur Erinnerung an den Holocaust herangezogen werden und als Teil einer „standardisierte Ikonographie“ inzwischen als fester Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses gelten können (Köppen/Scherpe 1997b: 2), stammen aus der Zeit nach der Befreiung der Konzentrationslager durch die

Alliierten. Diese überwiegend von der amerikanischen und russischen Armee produzierten Bilder, welche die katastrophalen Zustände in der Endphase der Konzentrations- und Vernichtungslager vor Augen führen, wurden in der Nachkriegszeit zunächst als Beweise vor Gericht oder auch zu demokratischen Erziehungszwecken vorgeführt (vgl. Brink 1998, Knoch 2001, Weckel 2012a, Weckel 2012b sowie Kap. III. und IV.1.1.). Ihr Inhalt erschien damals so unglaublich, dass einem Film wie dem während des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses gezeigten *Nazi Concentration Camps* (George Stevens, US 1945), eine offizielle Erklärung des amerikanischen Anklagevertreters Robert Jackson über die Entstehung der miteinander kombinierten Aufnahmen aus verschiedenen Lagern vorangestellt wurde (vgl. Kap. III.). Damals wurde allerdings kaum reflektiert, dass solche Aufnahmen nicht das Ursprungsereignis, sondern bereits Tatfolgen dokumentieren⁵⁸; zudem wurde der Holocaust (der damals noch nicht so genannt wurde) während des Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozesses nur als ein Verbrechen unter anderen behandelt (vgl. Douglas 2000: 216).

Die meisten der überlieferten Filmaufnahmen aus der Zeit des Nationalsozialismus stammen von den Nationalsozialisten selbst oder wurden unter ihrer Aufsicht erstellt:

Sie wurden entweder im Rahmen der offiziellen Bilderproduktion für Wochenschauen und für Dokumentar- und Kulturfilme produziert oder von Amateurfilmern aufgenommen. In beiden Bereichen durchliefen die Filmaufnahmen dabei verschiedene Kontrollverfahren. [...] [I]n der [...] Bildproduktion [blieben] allerdings zwei Bereiche prinzipiell ausgespart: ‚der private Lebensbereich der Menschen im Hitler-Deutschland‘ sowie die ‚Schandtaten und historischen Fakten‘ (Keilbach 2014a: 38–40),

wie Keilbach im Anschluss an Hoffmann ausführt (vgl. Hoffmann 1988: 137).

58 Die bekannten Aufnahmen aus Bergen-Belsen mit Baggern, die riesige Leichenhaufen bewegen, zeigen etwa keine Opfer aus den Gaskammern, sondern die Folgen von Typhus und anderen Krankheiten im Lager. Der Einsatz von Baggern erfolgte aus hygienischen Gründen (vgl. Brink 1998: 78–79).

Die offiziellen Aufnahmen [aus der NS-Zeit], die heute in den Archiven zugänglich sind und für [Film-] und Fernsehdokumentationen verwendet werden, bieten insofern nicht nur ein selektives sondern auch ein staatlich gelenktes Bild jener Zeit. Auch Amateurfilmer, deren Filme in den letzten Jahren zunehmend im Fernsehen präsentiert werden, unterstanden prinzipiell der staatlichen Kontrolle (Keilbach 2014a: 41).

In gängigen dokumentarischen Filmen werden solche Bilder, wie etwa die öffentlichen Inszenierungen der NSDAP, häufig unreflektiert eingesetzt. Durch die häufige Wiederverwendung solcher Aufnahmen, ohne kritische Angaben zu Herkunft und Entstehung, wird aber die in den Bildern enthaltene Perspektive weitertransportiert. Das betrifft auch die wenigen zur NS-Zeit als geheim eingestuftes Filmaufnahmen, die Details der gegen Jüdinnen und Juden verhängten Folter- und Zwangsmaßnahmen beinhalten – etwa der propagandistisch vereinnahmte Blick auf das Warschauer Ghetto (vgl. Kap. IV.). All diese Filmaufnahmen tragen eine „ideologische Signatur“ (Keilbach 2014a: 44), die nur selten ausreichend beachtet wird.

Von der millionenfachen Ermordung der Jüdinnen und Juden gibt es aufgrund eines Erlasses von Himmler, der eine fotografische Dokumentation der Vernichtung unterbinden sollte, ohnehin kaum visuelle Quellen (vgl. Knoch 2001: 113–114 und Winston 2015: 8–11). Abgesehen davon, dass eine Wiederverwendung solcher Materialien ethisch bedenklich wäre, existieren nach bisherigem Kenntnisstand kaum Filmdokumente und auch nur eine überschaubare Anzahl von Fotografien, die Details der Ermordung der Jüdinnen und Juden zeigen. Dazu gehört beispielsweise ein circa zweiminütiger Amateurfilm, der 1941 von dem deutschen Marineunteroffizier Reinhard Wiener aufgrund einer Sondererlaubnis aufgenommen wurde. Diese Aufnahme dokumentiert die Erschießung von Jüdinnen und Juden durch Mitglieder einer Einsatzgruppe der SS in Liepaja (vgl. Keilbach 2014a: 43, Winston 2015: 8 und Ebbrecht-Hartmann 2016c).⁵⁹ Von den Konzentrations- und Vernichtungslagern selbst

59 Der Film *Shoah, les Oubliés de l'Histoire* (Die Grauen der Shoah. Dokumentiert von sowjetischen Kameramännern. Véronique Lagoarde-Ségot, F 2015) thematisiert die Ermordung von circa drei Millionen Jüdinnen und Juden in Osteuropa durch SS-Einsatzgrup-

gibt es vermutlich keine Filmaufnahmen. Fotografien, wie die vier aus Perspektive der Opfer entstandenen Aufnahmen, die von einem Mitglied des Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau mit einem eingeschmuggelten Fotoapparat aufgenommen werden konnten, zeigen aber einige wichtige, wenn auch schwer zu interpretierende Spuren.⁶⁰ Werden visuelle Quellen, wie Filmdokumente und Fotografien aus der NS-Zeit, in einem Film wiederverwendet, bedürfen sie daher einer genauen Kontextualisierung und vorsichtigen Interpretation.⁶¹ Andernfalls besteht die Gefahr, dass sie missverstanden und/oder ausschließlich als Illustration benutzt werden.

Bereits früh gab es aber Filme, die sich des problematischen Status der überlieferten Fotografien und Filmdokumente bewusst waren und auf reflektierte Weise mit den darin enthaltenen Leerstellen umgegangen sind. So entwickelte der französische Regisseur Alain Resnais in dem oben bereits erwähnten dokumentarischen Film *Nuit et Brouillard* eine eindrucksvolle Montage. Einige der in Schwarz-Weiß überlieferten Filmdokumente und Fotografien, die entweder von den Nationalsozialisten oder von den Alliierten angefertigt worden waren, verbindet er mit eigens für den Film produzierten Farbaufnahmen von mittlerweile wieder der Natur überlassenen Orten, an denen noch wenige Jahre zuvor Konzentrations- und Vernichtungslager gestanden hatten. Dadurch verdeutlicht er seine sekundäre Perspektive, die auch von der Abwesenheit der Ereignisse und der Schwierigkeit einer nachträglichen Annäherung geformt ist (vgl. Abb. 13–18).

pen. Neben bekannten Bildern zeigt der Film grausame Details, wie Filmaufnahmen von Pogromen in Ost- und Mitteleuropa, die ebenfalls zu den seltenen Filmaufnahmen gehören, die konkrete an Jüdinnen und Juden begangene Gewalttaten zeigen. Der Voice-over-Kommentar des Films reflektiert die Produktion der beinhalteten Filmdokumente. In Bezug auf die Produktion der Aufnahmen von Pogromen und ihren Überlieferungsstatus wird beispielsweise festgestellt: „Hier lösen sich die Aufnahmen förmlich vom Film. Die Emulsion zerplatzt zu schwarzen Flecken. [...] Der Film zensiert sich selbst, hat mehr Scham als der, der filmt.“

60 Vgl. dazu den emphatischen Kommentar von Georges Didi-Huberman (2007), der diese Fotografien als „Bilder trotz allem“ bezeichnete: Bilder, die „trotz allem“ entstehen konnten, und Bilder, die trotz allem als „Bilder“ verstanden werden sollten.

61 Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus der NS-Zeit nach Kriegsende vgl. Brink 1998 und Knoch 2001. Beide berücksichtigen auch den Umgang mit dokumentarischen Filmaufnahmen aus der NS-Zeit.

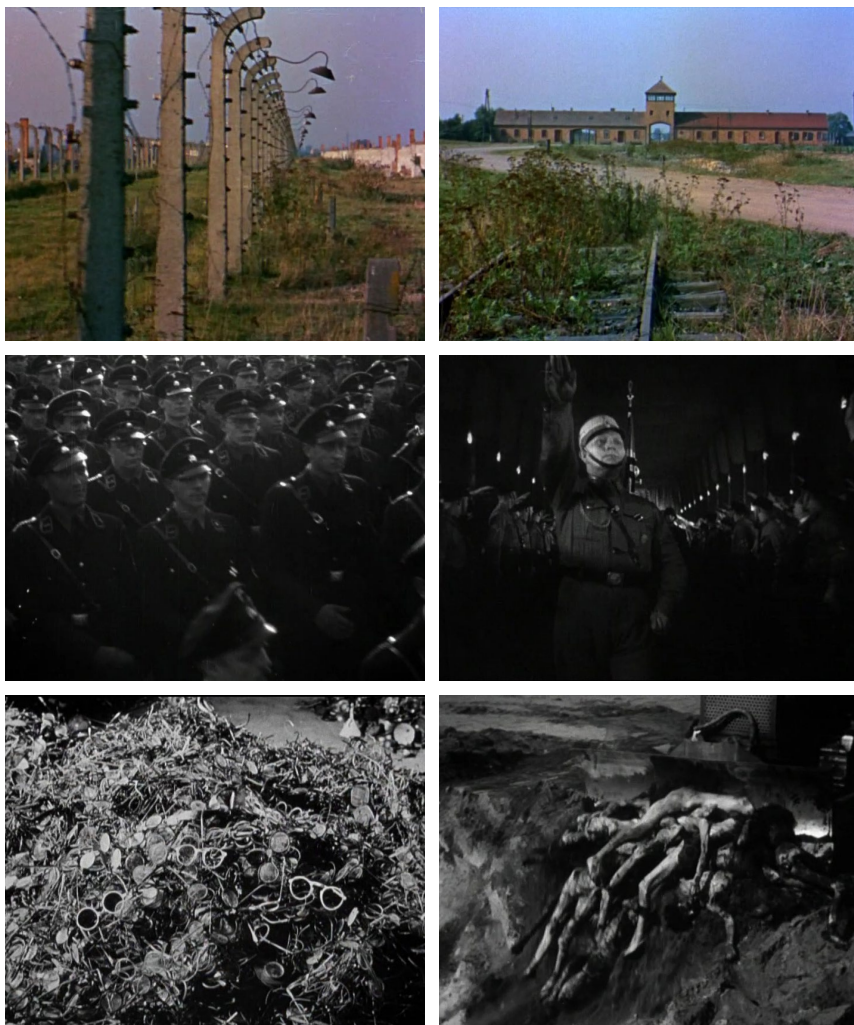


Abb. 13 bis 18, Standbilder aus *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, F 1956): In dem französischen Dokumentarfilm sind sowohl nach dem Krieg produzierte Filmaufnahmen aus Auschwitz-Birkenau (Abb. 13-14) als auch verschiedene visuelle Dokumente, wie NS-Propagandafilmmaterial (Abb. 15-16) und Filmaufnahmen, die von den Alliierten nach der Befreiung der Konzentrations- und Vernichtungslager angefertigt wurden (Abb. 17-18), eingesetzt [DVD, absolut Medien]

Durch die Kombination der Bilder mit einer lyrischen Kommentierung und einer die Bilder bisweilen kontrastierenden Musik wird deutlich, dass sich der Film dem Versuch einer historischen Deutung des Geschehenen widersetzt:

Wer übrigens weiß schon etwas davon? Die Wirklichkeit der Lager. Die sie geschaffen haben, ignorieren sie und die sie erleiden, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrig blieb? Diese Holzblocks, diese dreistöckigen Bettgestelle, diese Schlupflöcher, wo man den Bissen herunterwürgte, wo selbst Schlafen sich in Gefahr begeben hieß. Kein Bild, keine Beschreibung gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder. Die ununterbrochene Angst. [...] Der Dekor: Gebäude, die Ställe sein könnten, Scheunen, Werkstätten, ein verödetes Stück Land, ein gleichgültiger Oktoberhimmel, das ist alles was uns bleibt, um uns die Nacht hier vorzustellen (*Nuit et brouillard*, TC: 00:08:34–00:09:12),

heißt es etwa in der deutschen Fassung des Films, während die Kamera sich im Inneren einer verlassenen und im Verfall begriffenen Lagerbaracke entlang der Überreste ehemaliger Pritschen bewegt. Auf diese Weise setzt *Nuit et brouillard* die Zuschauerinnen und Zuschauer der Unmöglichkeit aus, das in den eingesetzten Bildern Gezeigte verstehen zu können und verweist gleichzeitig auf die Verdrängung des Geschehenen zum Zeitpunkt der Produktion des Films.

Der Kommentar von *Nuit et brouillard* wurde für die Originalfassung von Jean Cayrol, für die deutsche Fassung von Paul Celan übertragen. Da Cayrol als ehemaliges Mitglied der Résistance und Celan als Jude selbst Verfolgte des NS-Regimes waren, beinhaltet der Film zwar eine Opferperspektive, aber die Ermordung der Jüdinnen und Juden wird in ihm nicht explizit erwähnt (vgl. dazu auch Lindeperg 2010: 280). Rückblickend kann er jedoch als eine paradigmatische Form der filmischen Erinnerung an den Holocaust gelten.

Auch der israelische Dokumentarfilm *Ha'makah ha'shmonim ve'ahat* (*The 81st Blow*. David Bergman, Haim Gouri, Jacques Ehrlich, Miriam Novitch, Zvi Shner, ISR/F 1975) ist sich des problematischen Status der überlieferten Bilder bewusst. Der Kompilationsfilm ist vergleichbar mit

den Arbeiten Erwin Leisers, der in Filmen wie *Den Blodiga Tiden* (*Mein Kampf*, S 1960) auf visueller Ebene fast ausschließlich mit zahlreichen der überlieferten Filmdokumente aus der NS-Zeit arbeitete, diese als Archivbilder einsetzte und mit einer kenntnisreichen Interpretation und Erläuterung verband. Das Besondere an *Ha'makah ha'shmonim ve'ahat* ist der Verzicht auf eine direkte Kommentierung. Stattdessen sind in diesem Film Tonaufnahmen von Zeugenaussagen einiger Überlebender eingebunden. Der Titel des Films bezieht sich zum Beispiel auf die Erinnerung eines Mannes, der als Kind von einem Nazi-Offizier 80 Schläge erhielt und nur durch ein Wunder überlebte. Als er schließlich nach Kriegsende nach Israel ging, wurde ihm dort nicht geglaubt – für ihn der 81. Schlag. Der Film thematisiert daher, wie wichtig es ist, den Überlebenden eine Stimme zu geben und ihnen zuzuhören, um ihre Erfahrungen anzuerkennen und an nachfolgende Generationen zu vermitteln. Die auf der Tonspur des Films eingesetzten Erinnerungen ergänzen die lückenhaften und teilweise problematischen Bilder einerseits; andererseits belegen die Bilder auch einige der mündlich geäußerten Ereignisse und heben sie auf diese Weise über das geschilderte Einzelschicksal hinaus. In Kombination mit einer ebenfalls eigens für den Film komponierten Musik verschmelzen Bild und Ton zu einem eindrucksvollen Monument, das zwar nicht immer kritisch mit seinen Quellen umgeht, diese aber zugunsten eines neuen Erkenntnisinteresses und seiner Erinnerungsabsicht zusammenführt.

Die Grenzen des Zeugnisses

Die in *Ha'makah ha'shmonim ve'ahat* verwendeten Tonaufnahmen wurden während des 1961 in Jerusalem geführten Prozesses gegen Adolf Eichmann aufgezeichnet (vgl. Kap. III.2.). Mit Blick auf die Erinnerungen von Überlebenden nimmt dieser Prozess eine herausragende Stellung ein. Der leitende Staatsanwalt Gideon Hausner hatte die Beweisaufnahme bewusst so angelegt, dass die Aussagen der 111 vor Gericht geladenen Zeuginnen und Zeugen nicht lediglich, wie vor Gericht üblich, auf die Schuld des Angeklagten verweisen sollten und nur „zur Sache“ und somit zur konkret vorliegenden Anklage zu sprechen. Stattdessen berichteten die jüdischen Zeuginnen und Zeugen ausführlich über ihre Erfahrungen bei der

Vertreibung und Deportation und von ihrem Schicksal in den Konzentrations- und Vernichtungslagern. Der Prozess wurde auf diese Weise auch zu einer „Geschichtslektion“ (Wieviorka 2000: 136), und die Zeuginnen und Zeugen erhielten eine Stimme, die weit über den Gerichtssaal hinaus Gehör fand. Fast der gesamte Prozess wurde von einer amerikanischen Produktionsfirma aufgezeichnet und in Ausschnitten international im Fernsehen übertragen – wenn auch nicht in Israel selbst, da es dort zu dieser Zeit noch kein Fernsehen gab. Das so vermittelte Bild der Überlebenden unterschied sich elementar von den ausgemergelten und halb verhungerten Menschen, die in den Befreiungsfilmern der Alliierten – so wie auch die dort abgebildeten unzähligen Toten – anonym geblieben waren. Der aus Polen stammende Simon Srebrnik beschrieb beispielsweise vor dem Jerusalemer Gericht und in der Fernsehübertragung, wie er als 13-jähriger Junge nach Chelmo gebracht wurde und dort trotz eines Genickschusses als einer von nur drei Personen das Lager überleben konnte (vgl. *Eine Epoche vor Gericht*: Folge 17 und *Eichmann Trial, Session No. 66, 67*). In Zeugenaussagen wie derjenigen Simon Srebniks sind die Schwierigkeiten der Überlebenden, Worte für ihre Erlebnisse zu formulieren, deutlich zu sehen. Das Zögern der im Fernsehen übertragenen Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, ihr Ringen darum, von den Erinnerungen nicht überwältigt zu werden, sind von der Kamera bis ins Detail festgehalten. Durch ihre körperliche Präsenz bezeugen die Überlebenden auf diese Weise zugleich, das nicht alles, was sie erlebt haben, in Sprache ausgedrückt und vermittelt werden kann.

Auf dieser Grundannahme beruhen gleichfalls einige Gedanken des italienischen Philosophen Agamben, der deutlich darauf hingewiesen hat, dass nicht nur filmische und fotografische Dokumente, sondern auch das Zeugnis der Überlebenden eine Leerstelle beinhaltet. Seine Überlegungen gehen davon aus, dass jeglicher Versuch, sich Auschwitz zu nähern, von einem Nicht-Verstehen ausgehen muss. Zwar können einige historische Tatsachen, wie der Ablauf der Judenvernichtung, als gesichert gelten; sie lassen sich in Details beschreiben und interpretieren (vgl. Agamben 2003: 7–9). Gegenüber den Erfahrungen, den die in den Lagern internierten, gefolterten, misshandelten und umgebrachten Menschen gemacht haben, bleiben diese Beschreibungen aber stets unvollständig und mangelhaft.

Agamben ergänzt, dass zudem nicht die gewöhnlichen Häftlinge, die in der Regel starben, zu Zeuginnen und Zeugen wurden, sondern die Überlebenden. Und die Überlebenden sind die Ausnahme (vgl. Agamben 2003: 29). Das Bewusstsein über die daraus resultierenden Leerstellen bildet für ihn den entscheidenden Wert einer Zeugenschaft des Holocaust, den es zu berücksichtigen gelte: In Bezug auf die Vernichtung der Jüdinnen und Juden „beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt“ (ebd.: 30).

War es um 1960 noch ungewöhnlich, dass Überlebende des Holocaust als Zeuginnen und Zeugen im Fernsehen auftraten, so begannen sich die Erinnerungen Überlebender allmählich losgelöst von juristischen Kontexten als eine Praxis der Erinnerung in Film und Fernsehen zu etablieren (vgl. Keilbach 2003: 159–160 und Kap. III.2.3.). Als der bis heute wichtigste dokumentarische Film, in denen die Überlebenden eine zentrale Position einnehmen, gilt *Shoah* (F 1985, Claude Lanzmann). Während der fast zwölf Jahre andauernden Produktion des Films war sich der Regisseur Claude Lanzmann sowohl des besonderen Status einer Zeugenschaft des Holocaust als auch des problematischen Status der überlieferten Bilder bewusst:

[A]m Anfang des Films steht einerseits das Fehlen von Spuren: Es bleibt ja gar nichts mehr, es gibt nur das Nichts, und es ging darum von diesem Nichts aus einen Film zu machen. Andererseits stand für die Überlebenden 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 [...] (Lanzmann 2000: 105–106).

In *Shoah* verzichtet Lanzmann auf den Einsatz eines Voice-over-Kommentars und den historischer Quellen. Stattdessen inszeniert er Gespräche mit Überlebenden an Orten und in Situationen, die diese mit ihrer Vergangenheit konfrontierten. Auf teilweise schmerzvolle Weise verweist Lanzmann seine Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner immer wieder auf die Notwendigkeit, sich zu erinnern, auch wenn er sie dadurch bis an ihre Grenzen bringt. Zu Beginn des Films ist es Simon Srebrnik,

der auf einem Kahn über die Narew fährt, ein polnisches Volkslied singt und danach gemeinsam mit dem Regisseur den Ort besucht, an dem sich das Konzentrationslager Chelmo befunden hat. Als Häftling musste Srebrnik fast täglich singend den in der Nähe des Konzentrationslagers fließenden Narew entlangrudern; jeder in diesem an das Konzentrationslager angrenzenden Ort kannte ihn. Bei seiner Rückkehr nach Chelmo ringt Srebrnik, mittlerweile 47 Jahre alt, um Worte. Er versucht zu begreifen, wo er sich befindet, und kann noch immer nicht verstehen, was dort passiert ist (vgl. *Shoah*, TC: 0:03:56–00:12:56). Durch viele Aufzeichnungen ähnlicher Begegnungen sowie scheinbar ins Endlose führenden Bahn- und Kamerafahrten gelingt es Lanzmann, „einen lebendigen Film aus der Gegenwart zu machen“ (Lanzmann 2000: 108), ohne die von Agamben angesprochene Unvereinbarkeit von Feststellung und Verständnis des Holocaust zu umgehen. *Shoah* kann daher selbst als Zeugnis bezeichnet werden, das mittlerweile weit über dessen Produktionszeit hinausragt.⁶² Die Verfahrensweisen, die der Film findet, um sich seinem Thema anzunähern, sind aber nicht nur reflexiv, sie sind auch performativ, und zwar im doppelten Sinn: Sowohl die scheinbar ziellosen Zugfahrten, als auch die in der Gegenwart praktizierten Nachstellungen mit den Überlebenden führen die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu den historischen Ereignissen vor Augen, wobei sie zugleich die Notwendigkeit der Erinnerung hervorheben und diese zugleich vollziehen.⁶³

Wie *Nuit et brouillard* etablierte *Shoah* eine paradigmatische Form der filmischen Erinnerung. Die Wiederbegegnung mit Simon Srebrnik, der bereits im Eichmann-Prozess ausgesagt hatte, wirft außerdem ein Licht

62 Zur Besonderheit der Zeugenschaft im Zusammenhang mit *Shoah* vgl. auch Felman 2000.

63 Der Begriff des Performativen bezeichnet an dieser Stelle zunächst „eine kritische Einstellung gegenüber der Idee der Repräsentation, genauer: gegenüber der Identifizierung von ‚Zeichen‘ und ‚Repräsentation‘“ (Krämer 2004b: 19). Wird der Begriff im Sinne des Wandels, den dieser „von einem terminus technicus der Sprechakttheorie zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaft“ durchlaufen hat (Wirth 2002b, 10; Hervorhebung im Original), verstanden, gerät zudem die Aufführungs- bzw. Ausführungsseite von kulturellen Artefakten wie Texten, Bildern und Tönen in den Blick. Indem Lanzmanns Verfahren in *Shoah* Erinnerungen überhaupt erst ermöglichen und deren Status als solche zugleich konstatieren, sind sie aber auch im ursprünglichen Sinn als performativ zu verstehen.

auf die vergleichsweise geringe Anzahl der Jüdinnen und Juden, die die Konzentrations- und Vernichtungslager überleben konnten: Es sind oft die gleichen Personen, die bereit sind, ihre Geschichte zu erzählen.

Auch weitere dokumentarische Filme zeichnen sich durch intensive persönliche Begegnungen mit Überlebenden aus. Die Arbeiten Hans-Dieter Grabes über den aus Polen stammenden und nach dem Krieg im norwegischen Exil lebenden Mendel Szajnfeld etwa beruhen ebenfalls auf ausführlichen Begegnungen zwischen Regisseur und Protagonist. Werden in Grabes Filmen Archivbilder verwendet, werden sie nicht allgemeingültig gebraucht, sondern stehen mit dem Protagonisten in Verbindung (vgl. Hißnauer 2013: 187). *Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland* (BRD 1972) und das erneute Zusammentreffen Jahre später in *Mendel lebt – Wiederbegegnung mit Mendel Szajnfeld* (D 1999) zeigen das einfühlsame Porträt eines Mannes, in dem vor allem die Schwierigkeit des Weiterlebens mit den vergangenen Erfahrungen eine Rolle spielt. Der Film zeigt auf diese Weise zwar ein Einzelschicksal, in diesem „unverwechselbaren Porträt eines Menschen [kommt aber auch] etwas Allgemeineres zum Ausdruck (Hißnauer 2013: 187). Dadurch unterscheidet sich Grabes Verfahren deutlich von der oft verkürzten Einblendung von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen in konventionellen Fernsehfilmen.

Post-Memory

Inzwischen haben längst auch jüngere Filmemacherinnen und Filmemachern damit begonnen, sich mit dem Holocaust auseinanderzusetzen. Die Traumatisierung betrifft auch sie und nicht nur die Überlebenden selbst. Um die Belastung zu verdeutlichen, die das Weiterleben mit den Erfahrungen des Holocaust auch für die Nachgeborenen der zweiten Generation bedeutet, und um zu beschreiben, wie sich diese Erfahrungen in kulturellen Auseinandersetzungen niederschlagen, hat Hirsch den Begriff „postmemory“ eingeführt:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‚remember‘ only by means of the stories, images, and behaviours among which they grew up. But these experiences were trans-

mitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right (Hirsch 2008: 106–107; Hervorhebung im Original).

Gegenüber der zweiten Generation gilt für die dritte und vierte Generation nach dem Holocaust erst recht, dass ihr Wissen durch Erfahrungen und Erzählungen, vor allem aber durch private Medienangebote, wie in der Familie aufbewahrte Fotografien, oder öffentlich zugängliche Medienangebote, wie Filme, geprägt ist. Daher ist es mittlerweile sinnvoll, von einem weitergefassten Verständnis von „postmemory“ auszugehen, wie beispielsweise Morris vorgeschlagen hat: „Postmemory [...] is memory that cannot be traced back to the Urtext of experience, but rather unfolds as part of an ungoing process of intertextuality, translation, metonymic substitution, and a constant interrogation of the nature of the original“ (Leslie Morris 2002: 293, zit. n. Hofmann 2017: 74). Ein auf diese Weise weitergefasstes Verständnis von „postmemory“ lässt sich dann mit Blick auf den Holocaust nicht nur auf die Nachgeborenen von Überlebenden, sondern auch auf andere Nachgeborene übertragen.

Entsprechend Hirschs Definition lässt sich die postmemoriale Prägung dokumentarischer Filme besonders gut in solchen Filmen beobachten, in denen sich Regisseurinnen und Regisseure mit ihrer eigenen Familiengeschichte auseinandersetzen. „Als ich älter wurde, wurde mir klar, dass über die wirklich wichtigen Dinge geschwiegen wurde“, stellt beispielsweise der von den persönlichen Erfahrungen des Regisseurs geprägte Voice-over-Kommentar in Arnon Goldfingers *Die Wohnung* (*Ha'Dira*, ISR/D 2011) fest (vgl. TC: 00:03:06–00:03:10). Als die 98-jährige Großmutter von Goldfinger stirbt und ihre Wohnung aufgelöst wird, findet sich dort überraschenderweise auch NS-Propagandamaterial. Es berichtet von einer gemeinsamen Reise der Großeltern mit dem damaligen SS-Offizier Leopold von Mildenstein und dessen Frau, noch bevor die Großeltern vor den Nazis nach Israel flohen. Goldfinger folgt dieser Spur, und es stellt sich heraus, dass die Freundschaft der Ehepaare auch nach Kriegsende weiterbestand. Die Frage nach dem Grund für diese unglaubliche Verbindung, die innerhalb der Familie bis zum Tod der Großmutter nie thematisiert wurde, entwickelt sich zur Suche nach der eigenen Familiengeschichte. Auf der Grundlage zahlreicher in der Wohnung der Großmutter

aufgefundener Unterlagen und durch Begegnungen mit Freunden und Verwandten berichtet der Film auf sehr persönliche Weise von den Leerstellen, Verdrängungen und dem Schweigen über den Holocaust in der Familie einer Überlebenden.

Auch in *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, D 2005) steht die persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen familiären Vergangenheit im Zentrum. Hier geht es allerdings um die Frage, wie mit der Schuld eines verurteilten Kriegsverbrechers umgegangen wird, denn Malte Ludin ist der jüngste Sohn des ehemaligen NS-Repräsentanten in der Slowakei, Hanns Ludin. Durch Begegnungen mit zahlreichen Familienmitgliedern und Quellen, die stets mit der Geschichte des Vaters in Verbindung stehen, zeigt sich, dass dessen Taten nicht nur verdrängt, sondern auch verleugnet und verharmlost wurden.⁶⁴

Auch der in künstlerischen Auseinandersetzungen lange vernachlässigte Umgang mit Täterschaft und die in zahlreichen überlieferten Dokumenten beinhaltete Täterperspektive wird in neueren Filmen direkt thematisiert (vgl. Frölich 2007: 10–11 und Kap. IV.). Eine ungewöhnlich direkte Auseinandersetzung mit Täterschaft wagt die israelische Regisseurin Vanessa Lapá in *Der Anständige* (*The Decent One/Adam Hagun*. ISR/AU/D 2014). Basierend auf Tagebüchern und Briefen Heinrich Himmlers und Personen aus dessen privaten Umfeld wird die Biografie des SS-Führers und Reichsinnenministers aus überwiegend persönlicher Perspektive dargestellt. Pointiert ausgewählte Auszüge aus diesen Quellen werden von Schauspielerinnen und Schauspielern vorgelesen. Zeitgleich sind zahlreiche bekannte überlieferte Fotografien und Filmdokumente, aber auch unbekanntere Aufnahmen aus der NS-Zeit montiert. Auf eine darüber hinausgehende Kommentierung oder auf Interviews wird vollständig verzichtet. Auf diese Weise entstehen teilweise erschütternde Verschiebungen zwischen Bild und Sprache, beispielsweise wenn Himmler in einem Brief an seine Frau feststellt: „Mir geht es bei vieler Arbeit sehr gut und schlafe sehr gut“, während gleichzeitig die bereits beschriebe-

64 Auf diese Weise schließt der Film fast direkt an Welzers Studie „Opa war kein Nazi“ an, die sich mit „Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis“ beschäftigt (vgl. Welzer 2015).

nen Filmaufnahmen mit der Erschießung von Jüdinnen und Juden durch Einsatzgruppen der SS in Liepaja zu sehen sind (vgl. *Der Anständige*, TC: 00:55:25–00:56:58). Indem *Der Anständige* die privaten Ansichten Himm- lers und diejenigen aus seiner Familie mit seiner öffentlichen Funktion und deren Auswirkungen konterkariert, setzt er seine Quellen gezielt als herausfordernde Monumente ein, statt diese als Dokumente zu interpretieren. Die Zuschauerinnen und Zuschauer des Films werden mit Elementen aus dem oft verdrängten Bestand unseres negativen Gedächtnisses konfrontiert, dessen Inhalt „abstößt, unwillkommen ist, verächtlich und verachtenswert“ (Koselleck 2002: 21). Der Film wirkt er auf diese Weise auch den oft zu ihrer eigenen Entlastung gemachten Aussagen und dem Schweigen von Täterinnen und Tätern in der Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges entgegen.

Ein weiterer jüngerer Film, der die beiden zentralen dokumentarfil- mischen Erinnerungspraktiken, den Einsatz von überliefertem Filmmateri- al und das Gespräch mit einigen der wenigen noch Überlebenden des Holocaust auf eindrucksvolle Weise miteinander verbindet, ist *Geheimsache Ghettofilm (A Film Unfinished/Shtikat Haarchion*. ISR/D 2010) von Yael Hersonski (vgl. dazu ausführlich Kap. IV.). In diesem Film wird die post- memorialie Auseinandersetzung mit medial vermittelten Erinnerungen, die den Blick auf den Holocaust nachfolgender Generationen geprägt haben, besonders deutlich. Ausgangspunkt bilden von den Nationalso- zialisten zu Propagandazwecken angefertigte Filmaufnahmen aus dem Warschauer Ghetto, die nach dem Krieg wiederholt zur Illustration der dortigen Lebensbedingungen in Film- und Fernsehen eingesetzt wurden. Die Filmemacherin führt diese Aufnahmen in einem Kino einigen Überlebenden aus dem Warschauer Ghetto vor. Es zeigt sich, dass der Inhalt der überlieferten Filmaufnahmen nicht mit den Erlebnissen der Überlebenden übereinstimmt. Dieser Eindruck wird noch dadurch ver- stärkt, dass die Regisseurin von einigen im Ghetto gedrehten Szenen ver- schiedene Versionen nebeneinanderstellt. So kann sie belegen, dass diese Aufnahmen von den Nationalsozialisten zur Beschönigung der dortigen Lebensbedingungen inszeniert wurden. Den Glauben an die vermeint- liche Selbstevidenz historischen Filmmaterials, das in konventionellen dokumentarischen Filmen wie der oben thematisierten *Holocaust*-Serie

oft unreflektiert und allgemeingültig verwendet wird, stellt *A Film Unfinished* auf diese Weise elementar in Frage.

Resümee

Ebbrecht-Hartmann hat festgestellt, dass sich

gerade am und im Dokumentar[film] [...] eine besonders intensive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Erinnerung an die Shoah [zeigt]. Zahlreiche Verfahrensweisen des nonfiktionalen Films [...] wurden durch die und in der Auseinandersetzung mit dem visuellen Erbe des Nationalsozialismus und der fortdauernden Erinnerung an den nationalsozialistischen Massenmord geprägt und weiterentwickelt (Ebbrecht-Hartmann 2015b: 26–27).

Rückblickend haben sich immer besonders die Filme als innovativ erwiesen, die sich des problematischen Charakters der überlieferten Quellen bewusst waren und die dort beinhalteten Leerstellen nicht zu verbergen versucht, sondern reflexiv und/oder performativ thematisiert haben. Weitere Beispiele zeigen, dass es sich bei den Erinnerungen der Überlebenden nicht lediglich um eine Informationsquelle handelt, sondern dass ihr Zeugnis stets in Bezug zu den Leerstellen, Brüchen und dem, was jenseits der Sprache und der überlieferten Bilder liegt, gedacht werden muss. Die Erinnerungen der letzten Zeuginnen und Zeugen des Holocaust sind nicht zu ersetzen, ihre Stimme wird in Zukunft schmerzlich fehlen. Neuere dokumentarische Filme zeigen aber, dass der Einfluss des Holocaust auf das Leben heutiger und künftiger Generationen anhält und dass es weiterhin alle Anstrengungen wert ist, neue Blicke auf das Leben mit der Vergangenheit zu werfen und unseren Umgang mit den vorhandenen Spuren weiterzuentwickeln. Eine große Herausforderung wird es beispielsweise sein, angemessen mit den zahlreichen Erinnerungen Überlebender umzugehen, die filmisch aufgezeichnet wurden und auf diese Weise mittlerweile selbst den Status historischer Quellen erlangt haben.