

Eike Wenzel, Gertrud Koch, Michael E. Geisler u.a. (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 17: Erinnerung und Geschichte

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/673>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wenzel, Eike; Koch, Gertrud; Geisler, Michael E. (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 17: Erinnerung und Geschichte* (1994). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/673>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

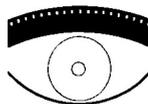
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



**Erinnerung
und
Geschichte**

17

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft



SCHÜREN

Erinnerung

und

Geschichte

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 17

April 1994

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.-- (öS 68/sFr 8.60);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 24.-- (öS 204/sFr 26.30)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-017-4

Inhaltsverzeichnis

Eike Wenzel:	
Vorwort.....	5
Michael E. Geisler	
Die Entsorgung des Gedächtnisses.	
Faschismus und Holocaust	
im westdeutschen Fernsehen	10
Gertrud Koch	
Vom Verschwinden der Toten	
unter den Lebenden.	
Holocaust und Identitätskonfusion	
in den Filmen von Konrad Wolf	51
Eike Wenzel	
Kon-Texte.	
Einige Beobachtungen zum Umgang mit	
Geschichte in Alexander Kluges <i>Patriotin</i>	68

Photo auf dem Umschlag aus:

Marcel Ophüls: *Hotel Terminus*, ZDF 1988

Der Beitrag von Gertrud Koch erschien zunächst in: *Babylon*, 12, 1993.
Andruck mit freundlicher Genehmigung

Die Arbeit von Michael E. Geisler, zunächst 1988 als Vortrag auf einer Konferenz in Chicago gehalten, wurde ursprünglich unter dem Titel *The Disposal of Memory: Fascism and the Holocaust on West German Television* veröffentlicht in: Bruce A. Murray and Christopher J. Wickham (Hrg.): *The Historiography of German Cinema and Television*, Carbondale, Illinois 1992 (Copyright: Board of Trustees der Spouthern Illinois University). Der Abdruck der hier vorliegenden durchgesehenen und aktualisierten Fassung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Southern Illinois University Press.

Zu der Autorin und den Autoren dieses Heftes:

Michael E. Geisler, geboren 1952. Studium der Anglistik und Germanistik in Mannheim und Pittsburgh, Pennsylvania. Promotion 1981 in Pittsburgh. Lehrtätigkeit am Massachusetts Institute of Technologie (MIT) in Cambridge, USA und am Guilford College in Greensboro, NC. Seit 1992 Leiter des German Departments am Middlebury College, Vermont. Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen zu Problemen der literarischen Reportage in Deutschland sowie zur Geschichte von Film und Fernsehen in Deutschland und den USA.

Gertrud Koch, geboren 1949, lebt als Filmwissenschaftlerin und -kritikerin in Frankfurt am Main. Lehrt Filmwissenschaften an verschiedenen Universitäten im In- und Ausland (z.Zt. an der Uni Bochum). Herausgeberin der Halbjahreszeitschriften *Babylon* und *Frauen und Film*. Buchveröffentlichungen u.a.: "Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film", Frankfurt 1988, "Die Einstellung ist die Einstellung. Konstruktionen des Judentums", Frankfurt am Main 1992

Eike Wenzel, geboren 1966, Studium der Deutschen Sprache und Literatur, Europäischen Ethnologie und Anglistik in Marburg. Z. Zt. Mitarbeiter am Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" (Teilprojekt "Dokumentarfilm"). Arbeitet an einer Dissertation zum Problem der Wirklichkeits- und Geschichtskonstruktionen im essayistischen Dokumentarfilm.

Vorwort

Das Thema dieses AugenBlick-Heftes, die Darstellung von Geschichte in Film und Fernsehen, reiht sich ein in eine Vielzahl von Publikationen zum Komplex der Vergegenwärtigung von Vergangenheit. Bemerkenswert an dieser Tendenz ist dabei weniger der schlichte Sachverhalt, daß Geschichte wiederentdeckt wird. Weit interessanter erscheint, daß es vor allem kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungsansätze sind, welche die Rekonstruktion des Vergangenen in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen rücken.¹ Geschichte tritt in diesen Arbeiten aus dem Bannkreis professioneller Historiographie heraus; deren fachspezifische Spielarten der Vergangenheitsrepräsentation formierten sich immer unter der Maßgabe, die Faktizität des Vergangenen wahrhaftig und lebendig für die Gegenwart überliefern zu können.

Neuere Ansätze der Geschichtstheorie (allen voran die Arbeiten des Meta-Historikers Hayden White²) kritisieren diesen Authentizitätsanspruch der Historiographie.³ Eine Vorstellung von Geschichte, die objektiv zu sein vorgibt, gerade weil sie erzählt, verliert in zunehmendem Maße an Glaubwürdigkeit. Bei der Suche nach den Motivationen für ein solches Geschichts-Bild stößt White in seinen Arbeiten immer wieder auf das bestimmte Interesse der

1 Vgl. innerhalb der Medienwissenschaft u.a. die Arbeiten von Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992; Gabriele Jutz: *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster* 1991 und Hans-Arthur Marsiske (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*, Marburg 1992 sowie Rainer Rother: *Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Filme und zeitgenössische Literatur*, Stuttgart 1990 und ders. (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.

2 Siehe u.a. Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 1991 (darin besonders: Einleitung: *Die Poetik der Geschichte*) und ders.: *Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*. In: ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 1990.

3 Die von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler herausgegebene *Geschichte des deutschen Films* trägt dem Legitimationsverlust traditioneller Geschichtsschreibung insofern Rechnung, als in den einzelnen Abschnitten, die von siebzehn Autoren zusammengetragen werden, nicht eine lineare Chronologie im Vordergrund steht und eine allwissende und finalisierende Perspektive auf die Geschichte des deutschen Films von vornherein ausgeschlossen ist. (Vgl. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart und Weimar 1993.)

herrschenden Gesellschaftsformation, (ihre) Realität kohärent und sinnvoll erscheinen zu lassen.⁴

Genau an diesem Punkt setzen avancierte Modelle der Kulturtheorie an. Die Skepsis gegenüber der postulierten Wertneutralität narrativer Historiographie erhebt zumal für die kultursemiotischen Untersuchungen Renate Lachmanns⁵ und die amerikanische Bewegung des "New Historicism"⁶ die Frage nach deren soziokulturellen Rahmenbedingungen. Das grundsätzliche Mißtrauen in die Abbildbarkeit von (vergangener) Wirklichkeit provoziert, mit anderen Worten, eine veränderte Fragerichtung: Da die Eindeutigkeit in der Rekonstruktion des Vergangenen nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, rückt das globalere Bezugssystem Kultur in den Vordergrund, wenn es darum geht, Ursachen für die Beschäftigung mit Vergangenheit herauszuarbeiten. Aus der Sicht der Kultursemiotik umfaßt Kultur dann einen überzeitlichen Horizont, innerhalb dessen sich alle semantischen Prozesse einer Gesellschaft organisieren. Und in diesem Rahmen ist Geschichte ein Text unter einer Vielzahl anderer; allen gemeinsam ist der Gestus, zur Selbstvergewisserung ("*Selbstrepräsentation*"⁷) der Individuen in der Kultur beizutragen, mithin also vor allem auch eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart durchsichtig zu erhalten.

Für die interpretative Praxis der Medienwissenschaft finden sich vor diesem Hintergrund die Begriffe Geschichte und Text auf einer gemeinsamen Bezugsebene wieder angeordnet. Der filmische Text wird jetzt nicht mehr le-

4 Vgl hierzu Hayden White: Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit, a.a.O., S.33-39.

5 Siehe Renate Lachmann: Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt am Main 1991 und Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt. In: Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Memoria - Vergessen und Erinnern, München 1993 (=Poetik und Hermeneutik XV). Lachmanns Kritik an den Strategien herkömmlicher Geschichtswissenschaft ist an den kultursemiotischen Arbeiten von J. Lotman/ B. Uspenskij geschult; Kultur wird darin als Raum eines "Gemeingedächtnisses" definiert. Konträr zur Dialektik von Erinnern und Vergessen des kultursemiotischen Gedächtniskonzeptes sieht Lachmann in den auf narrative Eindeutigkeit abzielenden Rekonstruktionsversuche der Historiographie eine Bedrohung der Kultur als "Gemeingedächtnis". (Vgl Renate Lachmann: Kultursemiotischer Prospekt, a.a.O., S. XIX.).

6 Siehe hierzu Aram Veesser (Hg.): The New Historicism, London und New York 1989 und Monatshefte 84 (1992). Erste Arbeiten zum "New Historicism" in deutscher Sprache finden sich in H. Eggert, U. Profitlich, K. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1991.

7 Anton Kaes: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? In: H. Eggert, U. Profitlich, K. Scherpe (Hg.): Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, a.a.O., S.61.

diglich als Medium verstanden, in dem sich außerfilmische Realität mehr oder weniger bewußt widerspiegelt; vielmehr setzt sich jeder filmische Text - das ist der Kerngedanke - in ein konstruktiv-modellierendes Verhältnis zur außerfilmischen Realität. Und dieses Verhältnis ist bestimmt durch spezifisch mediale und allgemeinere gesellschaftliche Interessenkonstellationen, so daß es legitim erscheint, von der Geschichtlichkeit des Textes zu sprechen. Umgekehrt ist Geschichte nicht mehr auf der Ebene ontologischer Begriffe zu verorten, da sie sich nur im Horizont der vorherrschenden Kultur, das heißt, bezogen auf unseren Zusammenhang: in den gegebenen medialen Strukturen von Film und Fernsehen zu materialisieren vermag. Damit leugnet der kultursemiotische Ansatz jedoch keinesfalls die Existenz von Geschichte; allerdings beharrt er auf der Feststellung, daß Geschichte als Phänomen außerhalb bewußtseinsmäßiger, d.h. textueller Strukturierung nicht vorstellbar ist.⁸

Die in diesem Heft abgedruckten Beiträge, so disparat sie auf den ersten Blick in ihrer methodologischen Ausrichtung zu sein scheinen, lassen alleamt eine besondere Sensibilität für diesen veränderten Blick auf Geschichte spürbar werden. Geschichte, das scheint alle hier vorgestellten Arbeiten zu verbinden, verschwindet eben nicht, wie einige Spielarten des Poststrukturalismus und des Dekonstruktivismus glauben machen wollen, hinter der Allgegenwart textueller Eigenwelten. Der interpretative Schwerpunkt in den hier vorgelegten Arbeiten liegt vielmehr auf der Frage, in welcher Weise Produktionen von Film und Fernsehen die Rekonstruktion der Vergangenheit unter den spezifischen Bedingungen ihres gesellschaftlich-kulturellen Kontextes organisieren.

Michael E. Geisler legt sich in seinem Beitrag die Frage vor, was den immensen Erfolg der amerikanischen Serie *Holocaust* in der Bundesrepublik begründet haben könnte, bzw. welche Besonderheiten in der Präsentation des Holocaust diese Spielfilmproduktion von den deutschen Arbeiten unterscheiden. Die emotionale Erschütterung, die die Serie im kollektiven Erinnerungsvermögen der Bundesrepublik ausgelöst hat, markiert für Geisler ein zentrales Moment, das er zum Anlaß nimmt, nach den Gründen für das Versagen eigener fernsehspezifischer Trauer- und Erinnerungsarbeit zu suchen. Seine Analyse des *Holocaust*-Phänomens bezieht ihre Spannung aus der Vermittlung von Detailanalyse am filmischen Text und der Einbettung der Produktion in den historischen Kontext, d.h. vor allem: den Umständen ihrer Ausstrahlung und Rezeption in Film und Fernsehen. Indem Geisler dergestalt den Text *Holocaust* historisiert, gewinnt er Wertungskriterien (Trauerarbeit, Iden-

8) Vgl. hierzu Fredric Jameson: Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns, Reinbek bei Hamburg 1988, S.73.

tifikation), mit deren Hilfe die unterschiedlichsten filmischen Konstruktionen des geschichtlichen Ereignisses der Vernichtung beschreibbar werden. Geislers Überlegungen, denen es nicht zuletzt um die Herausarbeitung des Fernsehens als gesellschaftspolitisches Faktum geht, setzen sich in bewußte Distanz zu den Aporien einer Kunstsoziologie, die über die detailversessene Darlegung der Entstehungsumstände einer Produktion etc. sich den Blick auf die Filme und deren inhärenten gesellschaftlichen Charakter verstellt.

Gertrud Kochs Untersuchung zum filmischen Schaffen Konrad Wolfs zeigt sich analogen Prämissen verpflichtet, der Verlauf der Argumentation ist indes ein gänzlich anderer. Ausgangspunkt sind die Irrungen und Wirrungen, denen der Lebenslauf Wolfs unterworfen war: das jüdische Elternhaus und frühe Erfahrungen der Emigration in die Sowjetunion werden in Kochs Darstellung als "Identitätskonfusionen" lesbar, deren Auswirkungen auf das Filmschaffen und im besonderen auf die Thematisierung von Antisemitismus und Judenvernichtung den Mittelpunkt ihrer Untersuchung bilden. Dabei erhalten die Filmanalysen ihren luziden Charakter nicht zuletzt dadurch, daß Wolfs familiäre Herkunft direkt im Zusammenhang mit seinem Engagement für einen Sozialismus gedacht wird, dem die Autorin seinerseits einen nicht nur latenten Antisemitismus nachweisen kann. Vor diesem Hintergrund wird dann die Konfliktlage transparent, die Wolfs Geschichts-Texten ihr eigenwilliges Gepräge verleiht.

Alexander Kluges *Patriotin* bildet den Gegenstand der Untersuchung von Eike Wenzel. Im Vordergrund seiner Analyse steht der Nachvollzug der schrittweisen Etablierung einer filmischen Haltung zur Geschichte. Kluges Text reflektiert auf diesem Wege die Schwierigkeiten, einen alternativen Zugang zum Phänomen Geschichte zu ermöglichen. Entsprechend läuft Wenzels Argumentation darauf hinaus, die de-konstruktive Filmpraxis Kluges in ihrem kritischen Bezug zu den konventionellen Geschichtsbildern fernsehdocumentarischer Provenienz zu analysieren. Ein Ergebnis dieser Beobachtungen ist die Einsicht, daß ein alternatives Modell der Geschichts(re-)konstruktion im Film zuallererst eine dem Medium inhärente Vorstellung von Realität und Geschichte zur Kenntnis zu nehmen hat. Die Thematisierung von Geschichte im filmischen Text - dieser Ausblick steht am Ende des Beitrags - hat namentlich medialen Bedingungsbeziehungen Rechnung zu tragen, da es deren strukturierende Eigenschaften sind, welche das Verhältnis des Zuschauers zum Film und zur außerfilmischen Realität maßgeblich determinieren.

Der Beitrag von Gertrud Koch geht auf einen Vortrag zurück, den die Autorin im Rahmen einer Veranstaltungsreihe des DFG-Forschungsprojekts

"Dokumentarfilm" im Sommersemester 1993 an der Philipps-Universität in Marburg hielt. Das Projekt ist Günter Giesenfeld für die kooperative Mithilfe beim Zustandekommen dieses Heftes zum Dank verpflichtet.

Michael E. Geisler

Die Entsorgung des Gedächtnisses

Faschismus und Holocaust im westdeutschen Fernsehen

Es liegt eine doppelte Ironie in der Tatsache, daß seit 1979 jeder Versuch, über die Rezeption von Faschismus und Holocaust in Westdeutschland zu reden, entweder mit dem Hinweis auf die Serie *Holocaust* von Gerald Green und Marvin Chomsky beginnt oder sich in irgendeiner Weise auf sie bezieht. Die eine Ironie liegt darin, daß der bei weitem bekannteste Katalysator für die deutsche Seelensuche nicht aus Deutschland stammt, sondern aus den USA importiert werden mußte. Die andere Ironie liegt in dem Medium selbst, für das *Holocaust* produziert wurde: dem Fernsehen. Für die Generation von Wissenschaftlern und Intellektuellen, die unter dem Zeichen der Verdammung der Massenkultur durch die Frankfurter Schule sozialisiert worden sind, galt - und gilt immer noch - das Fernsehen als das neue "Opium für die Massen", als die Subkutanspritze, mit der Millionen von Zuschauern in "Videoten" verwandelt werden, wie Jerzy Kosinski es einmal ausdrückte.

Dieser selbstgefällige Ausschluß des Fernsehens aus dem Bereich der ernsthaften Analyse wurde kurz unterbrochen durch das *Holocaust*-Phänomen. Obwohl die Serie nur in den (zu diesem Zweck zusammengeschalteten - Dritten Programmen gesendet wurde¹, sahen mindestens 20 Millionen Leute wenigstens eine Folge der Sendung, und mehr als 10 Millionen sahen zwei oder mehr der vier Folgen, die in der vierten Januarwoche 1979 ausgestrahlt wurden.² Etwa 30.000 Anrufe und tausende von Briefen überschwemmten

1 Der Bayerische Rundfunk hatte, wie schon so oft, gedroht, sich auszuschalten, falls die Serie im bundesdeutschen ARD-Programm gesendet würde.

2 Vgl. Uwe Magnus: Die Einschaltquoten und Sehbeteiligungen, in: Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm "Holocaust", hrg. von Peter Märtesheimer und Ivo Frenzel, Frankfurt/Main 1979, S. 221-224. Anton Kaes (Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987, S. 38) zitiert die höhere Ziffer von 20 Millionen, offensichtlich auf der Basis von Magnus' Berechnungen. Magnus addiert einfach die Zahlen aller Zuschauer, die eine, zwei, drei oder alle vier Folgen sahen und kommt dann auf eine Summe von 20 Millionen. Allerdings sahen, nach

den WDR, der innerhalb der ARD für die Ausstrahlung verantwortlich war. Es gab sowohl die erwarteten negativen Reaktionen, die von pauschalem Leugnen der neofaschistischen Gefahr bis zu Bombendrohungen gegen Einrichtungen des WDR reichten, als auch Zeichen des Erschreckens und der Beunruhigung angesichts der Verdrängung des Themas in der westdeutschen Gesellschaft. Viele Zuschauer blieben bis spät in die Nacht hinein auf, um sich die den Sendungen folgenden Diskussionen anzusehen. Universitäten und Volkshochschulen boten Begleitseminare an, oft in der Form von "Fernsehabend", während derer Zuschauergruppen gemeinsam die Sendungen ansahen und anschließend über ihre Reaktionen sprechen konnten. Schulklassen setzten das Programm auf ihren Stundenplan und machten es zum Ausgangspunkt für Diskussionen über das Dritte Reich. Angesichts dieser intensiven Zuschauerreaktionen verteidigten Journalisten wie die *Zeit*-Herausgeberin Marion Gräfin Dönhoff³ die Serie allein auf grund ihrer Wirkung, während andere, wie der *Stern*-Herausgeber Henri Nannen, sich gar beeilten, ihre Mitschuld an den Verbrechen zu bekennen (indem sie zugaben, nicht genug Mut zum Widerstand gehabt zu haben).⁴ Sogar Kritiker, die die Serie zunächst wegen ihrer melodramatischen Form angegriffen hatten, änderten unter dem Eindruck der öffentlichen Diskussion ihre Meinung.⁵ In seiner Studie *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film* beschreibt Anton Kaes den Schock, den die Kulturkritik erlitt, als sie sich mit einem Produkt der kommerziellen Populärkultur konfrontiert sah, das geleistet zu haben schien, was weder Schriftsteller noch Historiker zustande gebracht hatten: Millionen von Deutschen in einen Zustand der nationalen Selbstbesinnung zu versetzen.⁶ Siegfried Zielinski brachte die Befindlichkeit der westdeutschen Intelligenz auf den Begriff, als er rückblickend schrieb:

Einige geschäftstüchtige Amerikaner hatten das fertiggebracht, wozu unsere öffentlich-rechtlichen Massenmedien in ihrer 33-jährigen Geschichte nicht fähig oder nicht willens gewesen waren: eine Inszenierung des Tabus am Beispiel

Magnus' eigener Darstellung, 6 Millionen Zuschauer nur *eine* Folge, was die Gesamtzahl auf 14 Millionen reduzieren würde, wenn man wissen will, wieviele Menschen die Serie wirklich sahen. Ich würde dafür plädieren, daß man nur bei denjenigen, die mindestens zwei Folgen gesehen haben (immerhin noch fast 10 Millionen) jene Art von Aufmerksamkeit unterstellen kann, auf die der Untertitel des Buchs anspielt: "Eine Nation ist betroffen". Darüberhinaus wäre es von entscheidender Bedeutung, zu erfahren, wer nach der ersten Folge abgeschaltet hat - und aus welchen Motiven.

3 Marion Gräfin Dönhoff: Eine deutsche Geschichtsstunde, in: *Die Zeit*, 2.2.1979

4 Henri Nannen: Ja, ich war zu feige, *Stern*, 2.2.1979, zitiert in: Im Kreuzfeuer, S. 277-280

5 Vgl. die Artikel von Sabina Lietzmann: Die Judenvernichtung als Seifenoper / Kritische Fragen, beide in: Im Kreuzfeuer, S. 35-39 und 40-42

6 Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 38-40

einer Opfer- und einer Täterfamilie welche die Masse der Zuschauer mitgehen ließ."⁷

Das soziopolitische Szenario, das all dem zugrundeliegt, ist das einer Nation, die unfähig ist, Trauerarbeit zu leisten, einer Nation, deren Intellektuelle ihrer Aufgabe als kollektives Gewissen nicht gewachsen waren und die deshalb von einigen "geschäftstüchtigen Amerikanern", die das schwierige Thema ohne Rücksicht auf Tabus und mit typisch amerikanischer Unbekümmertheit aufgegriffen hatten, kalt erwischt wurden.

Dieses Szenario stimmt jedoch in einigen wesentlichen Aspekten nicht mit der Wirklichkeit überein. Da indes diese Arbeit nicht in erster Linie eine Analyse der Rezeption von *Holocaust* sein soll,⁸ werde ich mich auf einige korrigierende Anmerkungen beschränken, ehe ich zur Analyse der vom westdeutschen Fernsehen selbst produzierten Sendungen komme.

1. Nach der Ausstrahlung von *Holocaust* in den USA war es keine Frage, daß die Sendung früher oder später im deutschen Fernsehen zu sehen sein werde, fraglich war nur, wann und unter welchen Bedingungen dies geschehen würde. In seinem Überblick über die internationale Rezeption der Miniserie läßt Zielinski keinen Zweifel daran, daß nach der Ausstrahlung in England, Frankreich und Israel für die Bundesrepublik keine Möglichkeit mehr bestand, eine Entscheidung gegen die Sendung zu begründen.⁹ Kaes faßt das politische Dilemma, in dem die Deutschen steckten sehr treffend zusammen, wenn er schreibt:

Der *Holocaust*-Film erschien aus dieser Perspektive als Herausforderung an die Deutschen, sich in dem von Hollywood vorgehaltenen Spiegel wiederzuerkennen. Die richtige Rezeption bot nicht zuletzt die Chance, dem Ausland zu beweisen, daß man aus der Geschichte gelernt hat, daß man anders geworden ist.¹⁰

Dies ist einer der Faktoren, die die Rezeption der Serie in Westdeutschland beeinflussten. Er macht den hochtrabenden Anspruch, *Holocaust* sei der

7 Siegfried Zielinski: Urauführung in den USA und erste Reaktionen bei uns, in: *Holocaust zur Unterhaltung*, hrg. von Friedrich Knilli und Siegfried Zielinski, Berlin 1982, S. 115.

8 Ich verweise auf die Arbeiten von Zielinski und von Dieter Prokop: *Medien-Wirkungen*, Frankfurt/Main 1981, auf die vom WDR veröffentlichten Materialien sowie auf die drei einschlägigen Ausgaben von *New German Critique*, erschienen 1980, die, ausgehend von der westdeutschen Rezeption, eine breite Diskussion über die historischen Beziehungen zwischen Deutschen und Juden entfalten. (*New German Critique* 19-21, 1980). Äußerst nützlich sind die von Wilhelm von Kampen veröffentlichten Texte in: *Holocaust: Materialien zu dem amerikanischen Fernsehfilm über die Judenverfolgung im "Dritten Reich"*, Düsseldorf, hrg. von den Landes- und der Bundeszentrale für politische Bildung 1982.

9 Knilli und Zielinski, *Holocaust zur Unterhaltung*, S. 130

10 Kaes, *Deutschlandbilder*, S. 41

alleinige Katalysator einer längst überfälligen nationalen Gewissenserforschung gewesen, einigermaßen zweifelhaft. Wenngleich es sicher nicht wahrscheinlich ist, daß die Zuschauer in ihrer Reaktion auf die Sendung bewußt ein bestimmtes "politisch korrektes" Rezeptionsverhalten von allein an den Tag gelegt hätten, so muß man doch festhalten, daß die Fernsehanstalten die Sendetermine strategisch mit einer ganzen Reihe von Begleitmaterialien und Diskussionsrunden umrahmten, wohl wissend, daß der deutschen Rezeption der Serie im Ausland der Status einer deomkratischen Bewährungsprobe zugemessen wurde. Battaillone von Telephonisten standen in Bereitschaft, um auf Zuschauermeinungen, Reaktionen und Fragen zu antworten (und natürlich diese Reaktionen dokumentarisch zu erfassen). Diese gewaltigen Vorbereitungen heizten eine ohnedies schon intensive Debatte in den Medien selbst noch weiter auf, so daß man, ähnlich wie bei der ABC-Sendung *The Day After*, getrost unterstellen kann, daß *Holocaust* bereits ein Medienereignis war, noch bevor die erste Folge auf Sendung ging.¹¹

2. Dieser Auftakt dürfte den tatsächlichen Rezeptionsprozeß nicht unwesentlich beeinflußt haben, so daß wir wahrscheinlich niemals wissen werden, in welchem Ausmaß Quantität und Qualität der Wirkung von *Holocaust* eine unmittelbare Reaktion auf den Inhalt und die Ästhetik der Serie selbst waren und inwiefern sie durch die Umstände der Ausstrahlung und die offensichtliche soziopolitische Bedeutung des Ereignisses vorbestimmt waren.¹²

3. Jegliche Langzeitwirkung, die die Serie gehabt haben mag, beruht somit nicht primär auf dem Text selbst, sondern auf den Umständen, unter denen *Holocaust* in Westdeutschland ausgestrahlt wurde, auf dem institutionellen, nationalen und internationalen Erwartungshorizont, der sich weniger auf den Inhalt der Sendung richtete als auf das Medienereignis und die Reaktion der Deutschen. Dieser soziopolitische Aspekt veränderte die Rahmenbedingungen, unter denen westdeutsche Filme, Dokumentarfilme und andere Fernsehproduktionen über den Faschismus, das Dritte Reich und den Holocaust konzipiert, produziert, gesendet und vielleicht auch rezipiert wurden.

4. Als Hauptargument der Kritik, die in der Ausstrahlung von *Holocaust* den Dreh- und Wendepunkt der westdeutschen Faschismuskonversation sehen möchte, wird immer wieder auf den einen, wie man meint fundamentalen

11 Vgl. hierzu auch Bruce Murray: NBC's Docudrama *Holocaust* and Concepts of National Socialism in the United States and the Federal Republic of Germany, in: *The Americanization of the Global Village. Studies in Comparative Popular Culture*, hrsg. von Roger Rollin, Bowling Green KY 1990.

12 Vgl. die Erörterung methodologischer Probleme bei der Auswertung von Fragebögen und Zuschauerpost in Knilli und Zielinski, *Holocaust zur Unterhaltung*, sowie bei Prokop, *Medienwirkungen*, S. 92ff.

Fehlbestand der westdeutschen Film- und Fernsehproduktion hingewiesen. Als zentraler Transmissionsriemen gesellschaftlicher Selbstverständigung, so heißt es, habe das westdeutsche Fernsehen es versäumt, die Problematik von Faschismus und Holocaust in seinen Sendungen aufzugreifen und habe damit einmal mehr die Notwendigkeit, diese lang verdrängten Fragen an die Öffentlichkeit zu tragen, einer Initiative von außen überlassen. Wenn man dieses Argument an der Gesamtzahl der Sendungen überprüft, die vom westdeutschen Fernsehen über verschiedene Aspekte des Dritten Reichs produziert wurden, so stellt sich heraus, daß es zwar nicht völlig unkorrekt ist, aber den wahren Sachverhalt verfehlt. Es ist zwar tatsächlich in den Jahren seit 1979 ein deutlich wachsender Anteil an westdeutschen Sendungen über den Holocaust zu verzeichnen, aber es gibt auch sehr viele solcher Programme, die vor diesem Zeitraum, oder, bezeichnenderweise, zeitgleich mit *Holocaust* produziert worden sind. (Letzteres gilt übrigens auch für den deutschen Film.) Die Frage, die sich damit stellt, lautet nicht: Warum sind vor der Ausstrahlung von *Holocaust* keine Versuche unternommen worden, mit dem faschistischen Erbe umzugehen, sondern: Warum waren diese (existierenden) deutschen Produktionen zum Scheitern verurteilt, während *Holocaust* so spektakulär erfolgreich zu sein schien?

Ich möchte im folgenden vermittels eines kurzen und selektiven Überblicks¹³ über diese letzte Kategorie von deutschen Fernsehproduktionen den Versuch unternehmen, einige vorläufige Antworten auf diese Fragen zu geben.¹⁴ Die historische Einordnung dieser dominanten Programmtendenzen wird kontrapunktiert durch einen erneuten Rekurs auf die *Holocaust*-Serie (und einer Auswahl von seit 1979 ausgestrahlten Programmen des westdeutschen Fernsehens) vor dem Hintergrund einiger medientheoretischer Erörterungen. Schließlich wird eine Diskussion der Akzentverschiebungen in den Fernsehproduktionen nach 1979 zu einer Neubewertung jüngster Versuche einer Historisierung des Holocaust führen.

13 Ich bin dem Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt/Main für die freundliche und kenntnisreiche Hilfe bei der Erfassung der diesem Überblick zugrundeliegenden Materialien zu Dank verpflichtet.

14 Da dieser Aufsatz die Rezeption des Holocaust im westdeutschen Fernsehen zum Thema hat, werden Kinofilme nur in dem Ausmaß berücksichtigt, als sie in diesem Kontext von Belang sind. Eine ausführlichere Darstellung über Kino-Produktionen zum Thema findet sich in: Annette Insdorf: *Indelible Shadows*, New York 1983² und in Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*, Bloomington IN 1988. Angesichts der vielfältigen Verflechtungen zwischen Film und Fernsehen in Deutschland ist diese Unterscheidung sicherlich problematisch und wird hier einzig zu dem heuristischen Zweck getroffen, sich mit Produktionen auseinanderzusetzen, die im Rahmen eines stärker im Zentrum des öffentlichen Diskurses stehenden Mediums entstanden sind als der Neue Deutsche Film.

Facetten des Faschismus: Der Widerstands-Diskurs

Nach meiner Kenntnis¹⁵ war die erste Fernsehsendung, die einen wesentlichen Aspekt des deutschen Faschismus' zum Gegenstand hatte, Claus Hubaleks *Die Festung* (NWDR 1957), eine Fernsehbearbeitung von Hubaleks gleichnamigem Hörspiel.

Die Festung erzählt die Geschichte eines Generals und Kommandeurs einer Stadt, die von Hitler in einem seiner letzten unsinnigen Durchhaltebefehle zur "Festung" erklärt worden war. Obwohl der General erkennt, daß keine Chance besteht, einem Angriff standzuhalten und daß die Verteidigung der Stadt zu einem Blutbad unter der Zivilbevölkerung führen wird, erlaubt es ihm sein anerzogener militärischer Gehorsam nicht, kampfflos zu kapitulieren. Die Stadt wird gerettet durch den klugen Widerstand seines Adjutanten, der seinem Vorgesetzten vorschwindelt, das Führerhauptquartier habe der Kapitulation doch noch zugestimmt.

Obwohl Hubaleks Darstellung der deutschen Neigung zum Kadavergehorsam durchaus kritisch gemeint ist, zeichnet sein Drehbuch dennoch vor, was für die nächsten zwei Jahrzehnte das dominante Thema in deutschen Fernsehsendungen über den Faschismus werden wird: der Diskurs des Widerstands. Ohne Zweifel ist der Versuch, das Gedenken an diejenigen Deutschen zu ehren, die im Kampf gegen den Naziterror unglaubliche persönliche Risiken auf sich nahmen, ein notwendiger Akt der ausgleichenden Geschichtsschreibung für die junge Republik; und sicher war es auch keine schlechte Idee, den Jugendlichen in Deutschland zu zeigen, daß es in der jüngeren deutschen Vergangenheit auch einige positive Bezugspunkte gab und daß Widerstand auch unter den schwierigsten Umständen möglich ist. Das Problem liegt indes darin, daß bis Mitte der 70er Jahre das Überwiegen der Fernsehsendungen, die gerade diese Perspektive für ihre Darstellung des Faschismus-Problems wählten, derart auffallend war, daß ein zufälliger Beobachter sich fragen mußte, wie das Regime sich angesichts so vieler aktiver Widerstandskämpfer überhaupt an der Macht halten konnte.¹⁶ Vor allem das Dokumentarspiel, ein

15 Der bis heute umfassendste allgemeine Überblick über das westdeutsche Fernsehspiel ist Knut Hickethiers ausgezeichnete Zusammenstellung: *Das Fernsehspiel in der Bundesrepublik Deutschland. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977*, Stuttgart 1980. Ich möchte an dieser Stelle auch bei Knut Hickethier für seine großzügige Unterstützung bei der Beschaffung von Primärmaterial und für seine kenntnisreichen Ratschläge bedanken.

16 Um nur einige zu nennen: *Ein gefährlicher Mensch* (ebenfalls von Hubalek NWRV 1958): Ein Physiker weigert sich, dem Nazi-Regime seine Pläne für eine Atombombe zu übergeben (Vgl. die ganz andere Behandlung dieses Themas in Wolfgang Menges *Ende der Unschuld*, WDR 1991). *Wer überlebt, ist schuldig* (Axel Eggebrecht, HR1960): Eine junge Frau versucht heraus-

mit hohem Authentizitätsanspruch auftretendes, aber methodisch eher fragwürdiges Genre¹⁷, das sich bemüht, historische Ereignisse durch dramatische Rekonstruktion anschaulicher zu gestalten, neigte dazu, die Widerstandsbe-
wegung innerhalb der Kirchen¹⁸ und in Teilen des Militärs¹⁹ überzubetonen.

Hier zeigen sich eindeutige Parallelen zu der Darstellung des Dritten Reichs in Geschichtsbüchern für die Gymnasien der 50er und 60er Jahre. Dort liegt ebenfalls der Hauptakzent auf dem Widerstand, der vereinzelt von kirchlichen und militärischen Kreisen ausging. Viele dieser Bücher stellen in aller Breite die tatsächliche oder geplante Verfolgung der christlichen Kirchen während des Dritten Reichs dar. In einigen wird die Frage, was Hitler den Kirchen möglicherweise angetan hätte, wenn er dazu noch Gelegenheit gehabt hätte, so ausführlich erörtert, daß kaum Platz mehr bleibt, um über die tatsächlichen Opfer des Regimes zu berichten. Für die Diskussion des Holocaust bleiben daher oft nur wenige Abschnitte übrig.²⁰

zufinden, wer aus einer Gruppe von Widerstandskämpfern ein Verräter war und den Tod ihres Vaters verursacht hat, und entdeckt, daß sie selbst durch unvorsichtiges Handeln während ihres Dienstes beim BDM die Schuldige ist. *Der Schlaf der Gerechten* (Oliver Storz, Adaption von Albrecht Goes' *Unruhige Nacht*, NDR 1962): Eine nichtjüdische Metzgerin erhält den Befehl, deutschen Juden ihre kümmerlichen Essensrationen zuzuteilen. Als sie die Juden besser kennenlernt, verschwinden ihre anfänglichen Vorurteile soweit, daß sie sich mit dem Elend der Juden identifiziert und ihnen zu helfen versucht. Als sie von der Gestapo verhaftet wird, bekennt sie sich zu ihrem Handeln. *Das Bild des Menschen* (Peter Lotar SFB 1964 - am 20. Juli ausgestrahlt): Ein deutscher Graf, der wegen seiner Widerstandstätigkeit zum Tode verurteilt ist und auf seine Hinrichtung wartet, kann sich fast frei in seinem Gefängnis bewegen und trifft dabei auf Mitgefangene, Wärter und sogar seinen Richter. Letzteres ist ein Beispiel aus einer Reihe von Fernsehspielen, welche die Frage aufwerfen, ob Widerstand in einer Kriegssituation überhaupt zu rechtfertigen ist, eine Frage, die noch heute in Teilen der deutschen Gesellschaft heftig diskutiert wird - und keineswegs nur von neofaschistischen Randgruppen.

17 Eine treffende Kritik des westdeutschen Dokumentarspiels bietet Manfred Delling: Das Dokument als Illusion. Fakten und Fiktionen im Dokumentarspiel des Fernsehens, in: *Frankfurter Hefte* 4, 1974, S. 273-283.

18 *Waldhausstraße 20* (Maria Matray und Answald Krüger, NWRV 1960) über die Untergrundarbeit-schwedischer Protestanten, die vom Naziregime Verfolgten zur Flucht verhalfen sowie *Bernhard Lichtenberg* (dies. ZDF 1965).

19 *Paris muß brennen* (Erich Kröhnke ZDF 1965), *Der Fall der Generale* (Helmut Andies ZDF 1966); vgl. auch Falk Harnacks (!) Kinofilm *Der zwanzigste Juli* (1955), der häufig am Jahrestag des Attentatsversuchs im Fernsehen ausgestrahlt wird.

20 Z.B. Politik im 20. Jahrhundert, hrg. von Hans Hermann Hartwich, Braunschweig 1961³. Auf den 44 Seiten, die in diesem Reader der Nazi-Ära gewidmet sind, beschäftigen sich nur zwei (379-380) dem Holocaust.

Ebenso ausgeklammert wird praktisch der gesamte kommunistische und sozialistische Widerstand. Im Fernsehen änderte sich das etwas, als im Gefolge der Ereignisse von 1967/68 die verlorenen Traditionen der deutschen Arbeiterbewegung wiederentdeckt wurden. Im Jahre 1972 sendete der WDR einen Mehrteiler über die kommunistische Widerstandsorganisation *Die rote Kapelle* von Peter Adler; 1978 kam der Dokumentarfilmer Paul Karalus, der sich wohl am

Die psychologischen Mechanismen eines solchen Diskurses sind ziemlich klar, dennoch liefern sie ein getreues Abbild der westdeutschen Faschismuskommunikation bis zum heutigen Tag, auch wenn die Verdrängungsmechanismen sich verfeinert haben. Dabei wird im wesentlichen das historische Kontinuum, das den spezifischen Terror des Dritten Reichs ausmacht, aufgelöst in eine einfache binäre Struktur. Der Zuschauer wird der Artikulationsstruktur des jeweiligen Texts und der dieser entsprechenden "Wir"-Gruppe einbeschrieben und damit aufgefordert, im Verein mit dieser "Wir"-Gruppe das Verhalten einer nur verschwommen definierten "Sie"-Gruppe anzuklagen bzw. zu verurteilen. Diese andere Gruppe besteht wahlweise aus den Tätern selbst, den Vätern der "Wir"-Gruppe oder den Mitläufern sowie aus denen, die schlicht vergessen wollen, was passiert ist. Diese Transformation gilt über alle Klassengrenzen hinweg und erstreckt sich über nahezu das ganze politische Spektrum. "Wir", das sind die verfolgten Linken, der Widerstand, die Kirchen, die Millionen selbsternannten Mitglieder der "inneren Emigration" und, natürlich, die "kleinen Leute", die schweigende Mehrheit. Diese kollektive Rollenverteilung, das Leugnen durch Zuweisung der Verantwortung an jeweils andere, ein Prozeß, der nahezu ganz Deutschland in eine Nation von Opfern verwandelt hat, macht sich selbst in durchaus aufrichtigen Versuchen bemerkbar, den Holocaust historiographisch zu fassen (vgl. Hunderte von Publikationen mit Titeln wie "Heidelberg [oder Hamburg, Bremen, Frankfurt] unter dem Nationalsozialismus", oder *Alltag unterm Hakenkreuz*²¹). Der Faschismus wird so zu einem mystischen, enthistorisierten Anderen, eine vage definierte Objektivierung des Bösen, dessen wesentliche Funktion darin besteht, als Legitimationskatalysator politischer Legitimationsprozesse und kultureller Identitätsbildung zu dienen.²² Ein Nebeneffekt dieser Verschie-

intensivsten mit verschiedenen Aspekten des Faschismus beschäftigt hat, mit einer vierteiligen Dokumentation heraus: *Widerstand im Dritten Reich: Es gab nicht nur den 20. Juli* (WDR III). Die Woge von *oral history*-Studien in den späten 70er Jahren brachte Experimente im Bereich der Gegengeschichtsschreibung, wie etwa Gabriele Voss' und Christoph Hübners Interviewserie *Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S.* (WDR III 1977ff) und Hans-Dieter Grabes *Ludwig Gehm, ein deutscher Widerstandskämpfer* (ZDF 1983). Es erscheint mir aber bezeichnend, daß die Widerstandsjahre des prominentesten deutschen Widerstandskämpfers erst 1984 zum Thema einer Dokumentation wurden. In den 60er und auch wohl noch den frühen 70er Jahren wäre Heinrich Breloers *Kampfname Willy Brandt* (ZDF 1984) entweder nicht ausgestrahlt worden, oder die Sendung hätte Brandts Wahlchancen beeinträchtigt. Zu dieser Zeit war die Frage, ob ein Deutscher ein moralisches Recht (geschweige denn eine Pflicht) habe, gegen sein eigenes Land zu kämpfen, wenn dieses Land sich in ein Konzentrationslager verwandelt hat, noch ein sehr virulentes Wahlkampfthema.

21 Harald Focke und Uwe Reimer: *Alltag unterm Hakenkreuz*, Reinbeck 1969

22 Bezeichnenderweise insistiert Jürgen Habermas in dem Artikel, der zur Initialzündung des Historikerstreits wurde, auf dieser besonderen Funktion des Holocaust als negativem Fluchtpunkt

bung ist die Marginalisierung des Holocaust, die durch einen Prozeß der De-legierung erreicht wird. Die "Wir"-Gruppe handelt gleichsam stellvertretend für alle die Opfer des faschistischen Terrors und vermeidet damit die traumatische Konfrontation mit sechs Millionen ermordeten Juden, Sinti und Roma und anderen verfolgten Gruppen.

Anfragen

Die ständige Ausklammerung des Holocaust und die Restrukturierung der traumatischen Erblast in dichotomische Figuren ist charakteristisch für viele Fernsehspiele, die in den 60er und 70er Jahren produziert wurden. Die Eröffnung der zentralen Untersuchungsstelle für NS-Verbrechen in Ludwigsburg (1958), der Auschwitzprozeß in Frankfurt (der in den frühen 60er Jahren begann und bis in die 70er Jahre hinein andauerte) und die fast gleichzeitige Debatte über die Ausdehnung der Verjährungsfrist für diese Verbrechen markierten das Ende einer Epoche fast vollständigen Schweigens, die mehr als ein Jahrzehnt gedauert hatte. Zwei Ereignisse hatten diesen Einstellungswechsel vorweggenommen. 1956 löste Alain Resnais' *Nacht und Nebel* in Cannes einen Skandal aus, als die westdeutsche Delegation unter Protest das Festival verließ. 1957 schossen die stetig steigenden Verkaufszahlen des *Tagebuchs der Anne Frank* steil in die Höhe, als das Werk in mehreren westdeutschen Städten gleichzeitig in einer Bühnenbearbeitung gezeigt wurde. Vor allem von der westdeutschen Jugend wurde dieses Buch intensiv rezipiert. Für sie wurde das junge Opfer zum Brennpunkt einer nationalen Kampagne zur Wiederbelebung der Erinnerung an Faschismus und Holocaust. Alfred Grosser berichtet, daß im Jahre 1957 Erich Lüth, damals Direktor der Staatlichen Pressestelle in Hamburg, eine Studienfahrt zum Konzentrationslager Bergen-Belsen organisierte. Anstatt der 80 bis 100 erwarteten Anmeldungen gab es 2.000. Schulklassen sammelten Geld, um ärmeren Mitschülern die Reise zu ermöglichen. In vielen Fällen wurde die Reise gegen den starken Widerstand der Lehrer durchgesetzt.²³ Nun wäre es zwar übertrieben zu behaupten, die neue Debatte über den Holocaust sei allein von der deutschen Jugend in Gang gesetzt worden, richtig ist jedoch, daß die Jugendlichen sich

der historischen Identität der Bundesrepublik. "Eine in Überzeugungen verankerte Bindung an universalistische Verfassungsprinzipien hat sich leider in der Kulturation der Deutschen erst nach - und durch - Auschwitz bilden können." Jürgen Habermas: Eine Art Schadensabwicklung, in: *Die Zeit*, 11.7.1986.

23 Alfred Grosser: *Geschichte Deutschlands seit 1945*, München 1974, S. 311

diese Diskussion zu eigen machen, oft gegen den erbitterten Widerstand der Elterngeneration.

So wurde die Debatte, von ihrem Anfang bis in die Studentenbewegung und darüber hinaus, als Generationenkonflikt geführt. In seiner klassischen Analyse über den historischen Kontext der Studentenbewegung hat Michael Schneider das auf den Begriff gebracht: "Da sie (die Elterngeneration -M.G.) es unterlassen hatte, sich für ihre monströse Vergangenheit selber anzuklagen, wurde sie 1968 und danach *stellvertretend* von ihren radikalisierten Söhnen und Töchtern auf die Anklagebank gesetzt."²⁴ Ein Blick auf einen Schlüsseltext aus jener Zeit belegt nicht nur Schneiders Analyse, sondern zeigt auch die inneren Widersprüche auf, mit denen die Studentenbewegung sich dem Problem der Schuld näherte.

Die Anfrage (NDR 1962, Buch Christian Geissler, Regie Egon Monk) führt uns den jungen Physiker Köhler vor, der von seinem Doktorvater den Auftrag erhält, sich an dessen Stelle mit einem Mr. Weissmantel zu treffen. Mr. Weissmantel ist eine deutschamerikanischer Jude, dessen Familie einstmals das Gebäude gehört hatte, in dem jetzt das Institut untergebracht ist. Die Familie war im Zuge der "Arisierung" enteignet worden. Außer Weissmantel hat kein Mitglied der Familie den Holocaust überlebt. Die Begegnung veranlaßt den jungen Physiker, sich auf Spurensuche in Sachen unaufgeklärter Vergangenheit zu begeben. Köhlers Nachforschungen im Bereich der verdrängten Geschichte sind der lose Handlungsfaden, der es Geissler ermöglicht, den Zuschauer mit einer Reihe äußerst beunruhigender Reaktionen von Zeitgenossen zu konfrontieren - umso verstörender, als alle Aussagen auf den faktischen Recherchen des Autors beruhen. Jedoch werden die Ergebnisse der Nachforschungen immer mehr überlagert von Köhlers aggressiver Anklagehaltung, seiner zwanghaften Fixierung auf Schuldzuweisung. Dieses dominierende Motiv wird gleich in der ersten Szene deutlich, in der uns Egon Monk einen imaginären leeren Gerichtssaal vorführt, in dem durch eine Schuß-Gegenschuß-Sequenz die Positionen und Perspektiven des vorsitzenden Richters, des Angeklagten und seines im Publikum sitzenden Sohnes angedeutet werden. Darüber hat der Autor folgenden Off-Dialog gelegt:

Erzähler: Staatsanwaltschaft und Verteidigung hatten am letzten Verhandlungstag das Ihre getan. Der Vorsitzende fragt nun den Angeklagten:

Vorsitzender: Wünschen Sie noch etwas zu sagen, bevor das Gericht sich zur Urteilsfindung zurückzieht?

24 Michael Schneider: Väter und Söhne posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen, in: ders.: Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke, Neuwied 1981, S.

Erzähler: Der Angeklagte nickt, erhebt sich - und schweigt. Erst als er das Gesicht seines Sohnes, der unter den Leuten im Saal sitzt, gefunden hat, sagt er:

Angeklagter: Ich bin schuldig. Ich bitte das Gericht, den Antrag der Verteidigung auf Zuerkennung des § 51 abzulehnen. Ich bin damals, zwischen 1933 und 1945, voll zurechnungsfähig gewesen. Und ich bin es heute. Ich bin schuldig.

Vorsitzender: Wollen Sie uns erklären, was Sie zu dieser Bitte veranlaßt?

Angeklagter: Ich habe einen Sohn. Es ist besser für einen Sohn, er hat einen schuldigen Vater, der seine Schuld kennt, als er hat einen nicht zurechnungsfähigen Vater. Einem Menschen, dem man die Möglichkeit abspricht, schuldig werden zu können, tut man keinen Gefallen. Man entzieht ihn der Gerechtigkeit. Und also entzieht man ihn auch der Vergebung. Man nimmt ihm die Würde, Mensch zu sein. Das ist für einen Sohn wichtig zu wissen, daß sein Vater ein Mensch war. Es wird ihn verderben, wenn es heißt, Dein Vater war ein Idiot. Ich bitte darum das Gericht, den Antrag der Verteidigung auf Zuerkennung des § 51 abzulehnen.

Erzähler: Diese Szene, insbesondere der Vater, ist frei erfunden. Die nachfolgenden Szenen, insbesondere die in ihnen auftretenden Väter, sind nicht frei erfunden. Daraus ergibt sich DIE ANFRAGE (Vorspann).

Insbesondere die letzten Zeilen deuten an, daß diese Selbstbeschuldigungen eines imaginären Vaters genau dem entsprechen, was die 1968er Generation forderte, nicht so sehr von den wirklich Schuldigen, sondern von der ganzen Vätergeneration. Dies wird deutlich in den folgenden Worten des Erzählers, als Off-Stimme über das Ende der Eingangssequenz gesprochen, während im Bild zunächst Archivaufnahmen von Naziversammlungen zu sehen sind und anschließend Straßenszenen vom zeitgenössischen Alltag (1962) in der Bundesrepublik:

Erzähler: Unsere Anfrage kommt aus jener Generation, die 1933 noch im Kindergarten war. Die Anfrage richtet sich an die Väter. Die Anfrage ist notwendig, weil die Väter schweigen. Es ist uns wichtig, anzufragen bei denen, die damals geschrieben, geredet, getan und gefeiert haben, damit sie selbst endlich ihren Irrtum zur Sprache bringen.

Im Kontext der frühen 60er Jahren ist das ein vernünftiges Unterfangen. Aber es scheint, daß hinter Köhlers gerechtem Zorn nicht in erster Linie der Wunsch steht, die apologetischen Strategien der Kriegsgeneration zu entlarven, sondern eher das ödipale Verlangen, an den Eltern Rache zu nehmen, vor allem an den Vätern, und dies nicht so sehr für die begangenen Verbrechen selbst, als vielmehr dafür, der jungen Generation diese unverdiente Erblast aufgebürdet zu haben. Wie *Die Anfrage* und andere, einen ähnlichen Konflikt thematisierende Fernsehspiele vermuten lassen, begann der Prozeß lange vor 1968, aber das Fernsehspiel zeigt auch, daß die "Verschwörung des Schweigens", wie Schneider sie nennt, noch nicht durchbrochen ist. Bezeichnend ist, daß die letzten Sätze der zitierten Eröffnungssequenz den ausdrück-

lichen Hinweis auf die Schuldlosigkeit der anklagenden Nachfolgegeneration enthalten (sie war damals "noch im Kindergarten"), unmittelbar gefolgt von einer pauschalen Verurteilung der Väter. Ebenfalls bemerkenswert ist, daß der ermittelnde und anklagende Physiker Köhler nicht seinen eigenen (Fernseh-)Vater befragt (er scheint gar keinen zu haben), sondern eine Reihe von Stellvertreter-Figuren, angefangen vom Institutsdirektor bis hin zu seinem alten Schullehrer. Ähnlich verstärken die dokumentarischen Straßenszenen am Ende den Eindruck einer Anklage der Elterngeneration in Bausch und Bogen.²⁵

Viele der Produktionen aus den 60er und frühen 70er Jahren, die sich mit Faschismus und Holocaust beschäftigen, zeigen eine ähnliche narrative Struktur wie *Die Anfrage*.²⁶ Ein junger Mann, der manchmal als personalisierter Erzähler auftritt²⁷ und so quasi seine Generation im fiktionalen Kontinuum des Fernsehspiels repräsentiert, beginnt, in seiner unmittelbaren Umgebung nach Spuren der Nazivergangenheit zu recherchieren um dann herauszufinden, daß seine Spurensicherung keineswegs nur eine historische Arbeit ist, sondern daß die Ideologie des Nazismus immer noch lebendig ist (Fremdenhaß, Rassismus), auch wenn der Sprachgebrauch sich geändert hat.

Paul Mommertz' *Der Pedell* (ZDF 1971) führt einen jungen Drehbuchautor vor, der ein Fernsehspiel über Jakob Schmidt schreiben soll, jenen Hausmeister an der Münchner Universität, der Sophie und Hans Scholl und ihren studentischen Widerstandskreis, die "Weiße Rose", an die Behörden verraten hat. Die Handlung des Spiels thematisiert die Bemühungen des fiktiven Au-

25 Es regt auch zum Nachdenken an, daß in diesem Fernsehspiel nur ein einziges Mal ein Vater und sein Sohn einander direkt gegenüberstehen - und zwar in der imaginären Szene zu Beginn, anscheinend der einzige Raum, in dem eine solche Begegnung sich ertragen läßt.

26 Unter anderen: *Einer von Sieben* (Gerd Oelschlegel MWRV 1960); *Mauern* (Gunter R. Lys und Egon Monk NDR 1963); *Der Tod eines Mitbürgers* (Jürgen Gütt ZDF 1967); *Jugend einer Studienrätin* (Thomas Valentin RB 1972); vgl. auch *Die Wohnung* (Lida Winiewicz SWF 1961), wo eine junge Jüdin, deren Mutter deportiert und in der Gaskammer ermordet worden ist, nach zwanzig Jahren deren frühere Wohnung aufsucht. Sie erfährt, daß die Hausmeistersfrau ihre Mutter an die Behörden ausgeliefert hat, um die Wohnung freizubekommen. In Hans Bachmüllers und Jürgen Breests ein wenig didaktischem Fernsehspiel *Die Gegenprobe* (RB 1965) wird ein junger Mann (ein Student!), der seinen Vater der Mitschuld am Tod von Juden in einem KZ angeklagt hat, mit dem eigenen ethischen Versagen konfrontiert. Als er Zeuge wird, wie ein italienischer Gastarbeiter brutal zusammengeschlagen wird, bringt er nicht genug Mut auf, um einzugreifen. Immerhin dürfte es sich bei diesem Fernsehspiel wohl auch um einen der ersten Beiträge zum Thema der Ausländerfeindlichkeit handeln. Es ist interessant und charakteristisch für diese Zeit, daß das Antigone-Thema in gleich zwei verschiedenen Aktualisierungen aufgegriffen wird, nämlich von Claus Hubalek, *Die Stunde der Antigone* (NWRV 1960) und von Leopold Ahlsen und Rolf Hochhuth, *Berliner Antigone* (ZDF 1968).

27 Vgl. auch die Figur des Ricardo in Rolf Hochhuths *Stellvertreter* (1963).

tors, Schmidts Freunde, Verwandte und Nachbarn zum Reden zu bringen. Dabei trifft er natürlich auf beachtliche Restbetände an NS-Ideologie oder, im Alternativfall, auf die sprichwörtliche Mauer des Schweigens. Interessant ist auch, daß hier die Opfer der Verbrechen nicht Juden sind, sondern Nichtjuden und - Studenten!

So wird die Suche nach den NS-Verbrechen im Freudschen Sinne *verschoben*. Die 60er Generation schreibt die historische Tragödie der Rassenverfolgung um als politisches Drama und reserviert für sich selbst die Rolle des Staatsanwaltes oder Untersuchungsrichters (häufig objektiviert in der dramatisierten Erzählerfigur). Diese (unbewußte) Technik der Verschiebung führt zu teilweise absurden Konsequenzen. Gegen Ende der *Anfrage* sehen wir Dokumentaraufnahmen der Todesmaschinerie von Dachau - aber nur, weil Köhler sie seinem amerikanischen Besucher Weissmantel zeigen will. Weissmantel, ein pragmatischer Jude, stellt Köhlers Verfolgungswut mit dem Argument in Frage, daß "keiner der Väter reden [wird], so lange er verachtet wird". So kommt es dazu, daß ein Nichtjude einem Juden die Übel des Faschismus erläutern zu müssen glaubt - in dem ganzen Drehbuch gibt es keinen Hinweis darauf, daß Geissler sich der Absurdität dieser Versuchsanordnung bewußt gewesen wäre.

Die (vorläufig?) letzte große Verschiebung der Holocaust-Thematik auf die Ebene des Generationenkonflikts ist Bernhard Sinkels IG-Farben-Epos *Väter und Söhne. Eine deutsche Tragödie*, 1986 vom WDR mit internationalen Stars und unter Beteiligung mehrerer ausländischer Fernsehanstalten in vier Teilen verfilmt. Sinkel möchte es allen recht machen: Einerseits zeichnet er die verantwortlichen Direktoren und Aufsichtsratsmitglieder von IG-Farben mit einem derart großen Einfühlungsvermögen, daß Kritiker die allzu große Relativierung historischer Schuld monierten.²⁸ Andererseits läßt er aber doch in einer der letzten Szenen den bekehrten Sohn eines der Hauptschuldigen im Nürnberger Prozeß gegen seinen Vater aussagen. Sinkel selbst steht exemplarisch in der Reihe jener Söhne, die an der "Verschwörung des Schweigens" beteiligt waren: Sein Vater war Chemiebeauftragter unter Hermann Göring und ein Onkel gehörte zu den 24 Direktoren, die im Nürnberger Prozeß angeklagt wurden.

So wirkt es wie eine Antwort auf das von Geissler zuerst beschriebene Wunsch-Szenario der Selbstanklage des Vaters, wenn der Dokumentarist Georg Stefan Troller den Sohn des in Nürnberg hingerichteten Kriegsverbrechers Hans Frank, Niklas Frank, der in seinem Buch *Der Vater* die bislang

²⁸ Vgl. die Kritik von Karl-Heinz Janßen: Farbwerke Friedrich Schiller AG, in: *Die Zeit*, 14.11.1986.

erbarmungsloseste (aber auch direkteste) Auseinandersetzung mit der Schuld des eigenen Vaters lieferte, am Ende eines biographischen Features in den leeren, aber immerhin nicht imaginären Gerichtssaal in Nürnberg führt. Dort beschwert sich der Sohn in einer Szene, die bis ins visuelle Detail wie ein Echo der von Geisler imaginierten Konfrontation erscheint, daß sein Vater ihm gegenüber bis zuletzt unaufrichtig gewesen sei. Und dann konstruiert Niklas das nie abgelegte Geständnis des Vaters: "Nikki, [...] ich hab Verbrechen begangen, ich habe furchtbare Sätze gesagt, ich sterbe eigentlich zu recht; und ich bin zurecht abgeurteilt worden, und ich hoffe, daß du in deinem Leben nie so werden wirst, wie ich es war."²⁹

Es gibt wichtige Ausnahmen von dem Trend zur Verschiebung. Einige von ihnen stammen von Journalisten und Dokumentarfilmern.³⁰ 1959 befragte Eugen Kogon, selber ein Opfer des Naziterrors, in der Januarfolge des Fernsehmagazins *Blick in die Zeit* (MWRV) westdeutsche Schüler nach ihren Kenntnissen über den Nationalsozialismus. Drei Monate später sendete der HR Jürgen Neven-du-Monts ausführliche Reportage über dasselbe Thema: *Blick auf unsere Jugend: Die Schüler und Hitler*. Die Sendung, in der skandalöse Unzulänglichkeiten des westdeutschen Bildungssystems aufgedeckt werden, verursachte einen ähnlichen Wirbel wie fast zwanzig Jahre später Dieter Boßmanns Sammlung von Zitaten aus Schulaufsätzen über Hitler und das Dritte Reich.³¹ Peter Schier-Gribowskis "Als wärs ein Stück von dir". *Jüdische Mitbürger in Deutschland* (ARD 1959) brachte Straßeninterviews, Diskussionen mit Überlebenden der Konzentrationslager sowie (eine Seltenheit) mit einigen Tätern.

Die vermutlich wichtigsten unter den wenigen fiktionalen Produktionen der Zeit, die sich direk mit dem Holocaust auseinandersetzten, waren Gunter R. Lys' und Egon Monks *Ein Tag* (NDR 1965) und Rolf Hädrichs *Mord in Frankfurt* (WDR 1968). *Ein Tag* liefert eine Chronik der Ereignisse eines typischen Tages in einem Konzentrationslager. In guter Brechtscher Tradition (Monk hatte, bevor er sich dem Fernsehen zuwandte, bei Brecht assistiert) ist dieser Text eine Montage von fiktionalen Sequenzen, Archivsequenzen und Zwischentiteln. Am wirkungsvollsten ist er dort, wo er die All-

29 Georg Stefan Troller: *Niklas Frank - Der Sohn des Mörders* (Reihe *Personenbeschreibung*), ZDF 1993

30 So z.B. die Serien *Das Dritte Reich* (NWRV/SDR 1960/61), *Der SS-Staat* (WDR/SDR 1963) u.a.

31 "Was ich über Adolf Hitler gehört habe..." Folgen eines Tabus: Auszüge aus Schüler-Aufsätzen von heute, Hrg. von Dieter Boßmann, Frankfurt/Main 1977

täglichkeit des Schreckens hart gegen den schrecklichen Alltag setzt, wie etwa in der Szene, in der ein Wächter den anderen ermahnt, sein Maschinengewehr schußbereit zu halten, da es ein Gerücht gibt, daß einer der Gefangenen einen Ausbruch plane und jeder Wächter für das Erschießen eines Flüchtlings drei Tage Sonderurlaub erhält. Dies wird in der Art einer geschäftlichen Absprache erzählt, ohne jede persönliche Böswilligkeit gegenüber den Gefangenen, es ist eben ein Job. Ähnlich montiert der Text die entwürdigende Szene, in der den Neuankömmlingen der Kopf kahlgeschoren wird, mit den Befehlen des Kommandeurs hinsichtlich der kommerziellen Verwertung des Haares. Das Gefühl des Terrors wird durch diese relativ "harmlosen" Szenen stärker und unmittelbarer vermittelt, auch wenn Monk und Lys keineswegs davor zurückscheuen, auch brutale Schläge und Mord an Häftlingen zu zeigen.

Hädrichs *Mord in Frankfurt* ist vielleicht das komplexeste und interessanteste Fernsehspiel seiner Zeit und bis heute eine der besten deutschen Fernsehproduktionen. Hädrich verknüpft drei voneinander unabhängige Handlungsstränge zu einer Art Meta-Montage und schafft so eine assoziative Erzählstruktur, die auf einer komplexen Diegese beruht:

1. Ein polnischer Professor, ehemaliger KZ-Häftling, kommt nach Frankfurt, um im Auschwitzprozeß als Zeuge aufzutreten. Als er vor Gericht erscheint, um gegen seine ehemaligen Folterer auszusagen, muß er erfahren, daß die historische Wahrheit, wie sie ein Augenzeuge erlebt hat, den raffinierten juristischen Manövern der Verteidiger nicht gewachsen ist. Traurig und angeekelt kehrt er vorzeitig nach Polen zurück, ohne auf das Gerichtsurteil zu warten.
2. Eine junge Flugbegleiterin verbringt die Zeit zwischen zwei Flügen mit ihrem Freund, einem Schauspieler am Frankfurter Theater. Sie wohnt einer Probe zu Peter Weiss' Theaterstück *Die Ermittlung* (1965) bei, bei dem ihr Freund die Rolle des Staatsanwalts spielt. Dieses Erlebnis führt zu einer Diskussion zwischen den beiden über die Möglichkeiten, die Vergangenheit mit den Mitteln des Theaters (und der Kunst überhaupt) aufzuarbeiten.
3. Der - im Sinne einer traditionellen Ästhetik - am wenigsten entwickelte Handlungsstrang kombiniert Archivaufnahmen von Taxifahrer-Demonstrationen und Streiks (im Zusammenhang mit einer Serie von Taximorden) mit Spielszenen, in denen Taxifahrer die Wiedereinführung der Todesstrafe in der Bundesrepublik fordern.

Hädrichs kaleidoskopartige Montage hält einen Augenblicksausschnitt der Zeit fest, verbindet diesen aber gleichzeitig mit vergangenen und zukünftigen Entwicklungen. Die Diskussionen auf der Theaterprobe verweisen auf eines der zentralen Probleme bei der ästhetischen Aufarbeitung von Faschismus und Holocaust, nämlich die Frage nach dem Zusammenspiel von Ästhetik und historischer Wahrheit. So ermahnt z.B. der Regisseur den Schauspieler, der den SS-Schergen spielt, sich ein wenig zurückzuhalten, um die Opfer

nicht an die Wand zu spielen. Das geht hin bis zur ironischen Erörterung von Widerspiegelungsproblemen - die hier im Wortsinn verstanden werden: Der Bühnenbilder möchte rings um die Bühne riesige Spiegel aufstellen, damit sich das Publikum bei der Aufführung selbst als mitschuldig erkennen möge. In den Gerichtsszenen konzentriert sich Hädrich auf die Frage des Gedächtnisses. Die skrupellose Ausnutzung unbedeutender Widersprüche in der Aussage des Professors durch die Verteidigung ist einerseits eine Anspielung auf die Problematik der historischen Rekonstruktion (die Vorgänge, an die sich der Professor erinnern soll, liegen mehr als zwanzig Jahre zurück), gleichzeitig problematisiert Hädrich aber auch die auf diese Problematik sich berufenden Verdrängungsstrategien in der deutschen Gesellschaft. Schließlich verweist die Kampagne der Taxifahrer für die Wiedereinführung der Todesstrafe auf die Virulenz faschistischer Denkmuster in der zeitgenössischen Öffentlichkeit und zeigt, wie dünn der Lack der liberalen Toleranz tatsächlich ist.³² Gerade durch die Aufgabe traditioneller Erzähltechniken gelingt es Hädrich, die verschiedenen Facetten der zeitgenössischen Faschismuskritik zu beleuchten und sie gleichzeitig in ihrem Bezug zueinander und im Koordinatenkreuz der Geschichte zu orten.

Monks und Hädrichs Texte sind nicht die einzigen, die sich vor dem Stichjahr 1979 mit dem Holocaust auseinandersetzen. Heinar Kipphardt's *Die Geschichte von Joel Brandt* (WDR 1964) ist eine szenische Rekonstruktion (im unterkühlten, verfremdeten Kammerspiel-Spielstil der Zeit) von Eichmanns obszönem Angebot, den Alliierten ungarische Juden im Tauschgeschäft für tausend Militärlastwagen zu verkaufen. Dieter Meichsners *Wie ein Hirschberger Dänisch lernte* (NRD 1968) und Karl Fruchtmanns *Kaddisch nach einem Lebenden* (RB 1969) untersuchen das Schicksal derjenigen, die knapp dem Inferno entfliehen konnten oder es überlebten, an Leib und Seele gebrochen, oft für den Rest ihres Lebens traumatisiert.

Gemeinsam ist allen hier diskutierten Sendungen, einschließlich derjenigen, die sich direkt mit dem Thema Holocaust beschäftigen, ein fast an Unwirklichkeit grenzender Eindruck von verfremdeter Distanz. Selbst *Ein Tag*, wo wir mit der mörderischen Realität unmittelbar konfrontiert werden als in anderen Texten, wahrt diese Distanz mit Hilfe eines ganzen Arsenal von Verfremdungstechniken, bis hin zu der ganz bewußten Verweigerung, dem Zuschauer irgendeine Möglichkeit der Identifikation anzubieten. Anstatt per-

³² Die Taxifahrer standen mit ihrer Forderung nach Wiedereinführung der Todesstrafe nicht allein: Richard Jäger, CDU-Mitglied und vom 26.10. bis 30.11.1966 Justizminister in Ludwig Erhards zweitem Kabinett, war ein derart notorischer Verfechter der Todesstrafe, daß er den Spitznamen "Kopf-ab-Jäger" erhielt.

spektivisch in den Text einbezogen zu werden, bleibt der Zuschauer von der Diegese ausgesperrt.

Will man die Entwicklung bis Ende der 70er Jahre zusammenfassen, so könnte man festhalten, daß 1. der weitverbreitete Glaube, das westdeutsche Fernsehen habe vor der Ausstrahlung von *Holocaust* keinen ernsthaften Versuch der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus unternommen, im wesentlichen auf einem Irrtum beruht; 2. jedoch gibt es bei den meisten dieser Sendungen eine starke Tendenz zur Verschiebung oder Instrumentalisierung des Holocaust, wobei im Extremfall die Darstellung der Verbrechen selbst gegenüber der Diskussion der Schuldfrage zurücktreten muß. Allerdings ist das bei den weitaus meisten dieser Autoren und Regisseure nicht das Ergebnis einer Weigerung, sich mit diesem Themenkomplex zu beschäftigen, sondern vielmehr Resultat eines komplexen und weitgehend unbewußten Abschirmungsprozesses. Für die meisten Deutschen sind die Verbrechen einfach zu unvorstellbar, stellen die eigene kulturelle Identität zu sehr in Frage, als daß man sich ihnen gewissermaßen ungeschützt aussetzen könnte..

Es ist wichtig, im Gedächtnis zu behalten, daß in nur wenigen dieser Fälle der Holocaust vollständig ausgeklammert bleibt. Wo er nicht als unmittelbares Handlungselement vorkommt, wird auf ihn angespielt in Form von einmontiertem Archivmaterial, Photos oder Rückblenden.³³ Das Problem ist, daß diese Photos von Massenmördern und Gaskammern, instrumentalisiert als Belegmaterial im Dienst von Geschichten, deren eigentliches Interesse anderswo lag, zu einem Teil dessen wurden, was Anton Kaes treffend die "Ikonographie der Nazi-Zeit"³⁴ genannt hat: ein Sammelsurium von verfügbaren, austauschbaren und enthistorisierten visuellen Versatzstücken, die in jegliche historische Handlungsstruktur eingefügt werden können, wie trivial

33 Im Gegensatz zur Kriegsgeneration ist der gemeinsame ideologische Nenner dieser Texte nicht. "Laß uns nicht drüber reden, laß uns die Sache vergessen und zu anderen Dingen übergehen." Im Gegenteil, man sollte nie vergessen, daß die historische Leistung der 68er Generation nicht zuletzt eben darin besteht, diese Fragen allererst auf die Tagesordnung gesetzt zu haben. Der Irrtum liegt darin, daß man sich auf einen Scheinkonsens bezog, der besagte: "Wir wissen ja alle, wozu der Faschismus geführt hat, also sollten wir uns darauf konzentrieren, die Schuldigen zur Verantwortung zu ziehen und anschließend gegen die mögliche Wiederkehr solcher Zustände zu kämpfen." Wie sich herausstellte, war diese Annahme nicht allein das Ergebnis eines Verschiebungsprozesses, sondern schlichtweg falsch: Wie die öffentliche Reaktion auf *Holocaust* zeigte, wußten eben keineswegs alle, wozu der Faschismus geführt hatte. Dasselbe irrtümliche Unterstellen eines nicht vorhandenen Konsens' liegt im übrigen wohl auch der heftig diskutierten Ausklammerung des *Holocaust* aus Edgar Reitz' und Peter Steinbachs *Heimat* (1984) zugrunde. Reitz' politisch korrekte, aber oft eher verkrampt wirkende Privilegierung des Themas in *Die zweite Heimat* (1993) zeigt, wie schwer es ist, dieses Thema als Bestandteil deutscher Geschichte darzustellen.

34 Kaes, Deutschlandbilder, S. 29

sie auch sei, um ihr einen Schein von Authentizität und tragischer Tiefe zu geben.

Noch einmal: "Holocaust" und die Ästhetik des Fernsehens

Der Sinn für Distanz, für objektive Beobachtung, der, wie Andreas Huyssen gezeigt hat, nicht nur für die Fernsehfilme jener Zeit so charakteristisch ist, sondern auch für das zeitgenössische Drama³⁵ hat etwas zu tun mit zwei weiteren blinden Flecken im westdeutschen Diskurs über das Dritte Reich: dem Alltagsleben, (besonders unmittelbar vor 1939 und der Psychologie der Täter.³⁶

Besonders der erste Aspekt, die Realität des Alltagslebens am Ende der Weimarer Republik und während des Dritten Reiches, wurde bis in die 70er Jahre hinein im Fernsehen nie wirklich gezeigt. In diese "Marktlücke" stieß *Holocaust*. Der Erfolg der Serie in Westdeutschland (soweit er wirklich auf der Handlungsstruktur der Serie selbst beruhte), ist nicht, wie vor allem deutsche Kritiker am Anfang meinten, hauptsächlich auf die leicht verdaulichen Muster des Melodramas zurückzuführen, sondern auf seine an den spezifischen Eigenschaften der Fernsehästhetik orientierte Präsentationsform. Im Gegensatz zum Kinofilm und zur Literatur ist nämlich die Fernsehästhetik untrennbar mit ihrer Rezeptionsweise verbunden (und verändert sich auch mit dieser).

Im letzten Jahrzehnt wurde die von der Frankfurter Schule beeinflusste Einschätzung der Massenmedien als Werkzeuge der Manipulation durch differenziertere Rezeptionsmodelle abgelöst, die dem Zuschauer aufgrund selektiver und gegenläufiger Apperzeptionsmechanismen einen wesentlich größeren Spielraum an eigengesteuerter Rezeption gegenüber dem Text einräumten.³⁷

35 Andreas Huyssen: The Politics of Identification, in: *New German Critique* 19, 1980, S. 117-136

36 Auch hier gibt es ein paar Ausnahmen, zumeist Dokumentarfilme wie Rolf Orthels *Dr. W. - ein SS-Arzt in Auschwitz* (1976). Es ist allerdings bezeichnend, daß dieser Dokumentarfilm einen Mann beschreibt, der sich, nach Aussagen von Zeugen und Opfern, inmitten der Terrors seinen eigenen, sonderbaren Wertekanon gebildet hatte: Einerseits meldete er sich oft freiwillig für Exekutionen, andererseits versuchte er aber auch, so viele Opfer wie möglich zu retten.

37 Siehe hierzu Umberto Eco: Towards a Semiotic Inquiry into the TV Message, in: *Working Papers in Cultural Studies* 3, 1972, S.103-126 und Stuart Hall: Encoding/Decoding, in: *Culture, Media, Language*, hrg. von Stuart Hall, D. Hobson, A. Lowe und P. Willis, London 1980, S.128-138. Vgl. auch John Fiske: *Television Culture*, London 1987, S.62-83. und Ien Ang: *Watching Dallas*, London 1985.

Diese Wende in der Rezeptionstheorie ergab sich vor allem aus Untersuchungen, die den Einfluß der sozialen Umgebung berücksichtigten, in welcher Massenmedien rezipiert werden. Aus dieser Sicht erscheint das Fernsehprogramm als eine der offensten Erzählformen, weil seine Rezeption sich in einer Umgebung abspielt, die einer wirklich passiven Rezeption eher abträglich ist. Selbst der hartnäckigste Sesselhocker unterbricht dann und wann den Bann der Handlung, um aufzustehen und sich ein Brot zu schmieren oder um ins Badezimmer zu gehen, gar nicht zu reden von Rezeptionsformen, bei denen nebenher der Abendtisch gedeckt oder die Kinder gefüttert werden, wobei die durch das unterbrochene Hinsehen entstehenden Verständnislücken anhand des Tons überbrückt werden³⁸, oder von solchen, bei denen das "Zapping", das Springen mit der Fernbedienung von Kanal zu Kanal zu einer Art individueller "Programmgestaltung" führt, die mit den Mitteln herkömmlicher Texttheorie wohl kaum noch zu fassen wäre. Im Gegensatz zum Kinobesucher, dessen Seherlebnis sich im Rahmen dessen abspielt, was Peter Berger und Thomas Luckmann als von der Alltagsrealität abgesonderte "umgrenzte Sinnprovinz" bezeichnet haben,³⁹ überschneidet sich das Fernseherlebnis unmittelbar mit dieser Alltagsrealität selbst. Natürlich beeinflußt diese Tatsache die Ästhetik von Fernsehprogrammen, insbesondere in den USA, wo die Notwendigkeit der Einfügung von Werbespots den Handlungsfluß noch weiter unterbricht. Infolgedessen eignet sich das amerikanische Fernsehen (und immer mehr das Fernsehen weltweit) historische Stoffe, sofern es sich mit ihnen überhaupt auseinandersetzt, auf der Basis dessen an, was man als den "Diskurs des Alltagslebens" bezeichnen könnte. Dabei werden die dominanten narrativen Codes dem Modus der Rezeptionsweise angepaßt.

Holocaust ist nach diesem Muster gestrickt. Für das amerikanische Publikum mußten die Schrecken des Massenmordes (jedenfalls nach Meinung der Produzenten) personalisiert, individualisiert und so erzählt werden, daß sie über den "Diskurs des Alltagslebens" zu rezipieren waren. All dies trifft auf *Holocaust* zu, vor allem in den Anfangsfolgen. Der Film zeigt Ausschnitte aus einem "normalen" jüdischen Leben, selbst noch unter faschistischer Herrschaft. In der Exposition treten die Mitglieder der Familie Weiss zunächst als Subjekte ihrer eigenen Geschichte auf (ein Eindruck, der über alle Folgen hinweg durch Rudis Widerstandstätigkeit wachgehalten wird), ehe sie zu bloßen Objekten der Vernichtungspolitik der Nazis werden. Das ist eine

38 Vgl. Rick Altman: *Television/Sound*, in: *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, hrsg. v. Tania Modleski, Bloomington und Indianapolis, 1986, S.39-54.

39 Peter L. Berger und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1967; S.28.

wichtige Nuancierung, denn es relativiert bis zu einem gewissen Grad die sekundäre Enthumanisierung der Verfolgten, die das Ergebnis so mancher gutgemeinter didaktischer Programme ist, wenn diese, in der Absicht, das ganze Grauen des Massenmordes sichtbar zu machen, ungewollt die faschistische Perspektive entpersönlichter menschlicher Objekte duplizieren. Andererseits gibt die Serie aber auch Einblick in Dorfs sozialen Hintergrund. Wenngleich hoffnungslos überzeichnet und als Charakterportrait mitunter voller Widersprüche,⁴⁰ wird die Dorf-Figur doch wenigstens anfangs psychologisch einigermaßen belegt. Dorf, der während seines Jurastudiums zu den zehn besten seines Jahrgangs gehört hat, kann im Deutschland der Weimarer Republik keine Stelle finden und hat Angst, aus diesem Grund die Achtung seiner Frau zu verlieren. Sein erster Kontakt mit der SS ist lediglich ein verzweifelter Versuch, aus den Beziehungen seiner Frau Kapital zu schlagen. Tatsächlich wird Dorf zu Beginn als eher sympathischer Charakter gezeichnet. Dieses anfängliche Identifikationsangebot wird indes angesichts seines Verhaltens im weiteren Verlauf der Handlung auf drastische Weise auf den Kopf gestellt. Dadurch wird der Zuschauer gezwungen, seine frühere Einschätzung in Frage zu stellen, was hilft, die Mechanismen der ideologischen Vereinnahmung im Nationalsozialismus besser zu verstehen.

Wichtiger ist jedoch in diesem Zusammenhang, daß diese Personalisierung des Terrors genau das ist, wovor die deutschen Beiträge zu diesem Thema zurückgeschreckt waren, teils als Resultat der oben beschriebenen Verschiebungsmechanismen, teils aus Angst, eine zu starke Personalisierung der Täter könnte als Apologie verstanden werden. Wahrscheinlich ist das einer der Gründe, warum Holocaust zu jener Zeit in Deutschland nicht hätte gedreht werden können. Das Tabu, das durch die Serie in Deutschland gebrochen wurde (unbeabsichtigt, denn sie entstand einfach infolge einer anders verstandenen Medienästhetik und vor einem anderen kulturellen Hintergrund) war eben diese Einbettung des Grauens in die Matrix der Alltagswirklichkeit.⁴¹ Wenngleich in den späteren Folgen diese Wirklichkeit in dem Maß in

40 Auch wenn, angesichts der Notwendigkeit narrativer Verdichtung, ein einziger Mensch als verantwortlicher Urheber jeder einzelnen Phase der Endlösung durchgehen mag, von der Reichskristallnacht bis zur Einführung von Cyclon B, so hätte eine solche Person aller Wahrscheinlichkeit nach mehr gemeinsam mit den von Klaus Theweleit untersuchten Freikorps-Führern als mit dem ruhigen, sensiblen, eher androgyn wirkenden Dorf. Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Reinbek 1980.

41 Die spezielle interkulturelle Problematik, die sich aus der fiktionalen Darstellung deutschen Alltagslebens für ein an amerikanischen Alltagsmustern orientiertes Publikum ergaben, sowie aus der Wirkung dieses gebrochenen amerikanischen Bilds einer deutschen Alltagsrealität auf ein deutsches Publikum, gehen über den hier gesteckten Rahmen hinaus.

den Hintergrund tritt, als der Massenmord selbst ins Zentrum der Darstellung rückt, so ist doch zu diesem Zeitpunkt die Verbindung mit dem "Diskurs des Alltagslebens" bereits fest etabliert und wird durch die Ästhetik der Serie mit jeder weiteren Folge erneut bestätigt. Diese Ästhetik verschmilzt die fiktionale Realität der Serie mit der tatsächlichen Realität der Alltagserfahrung des Zuschauers weit nachdrücklicher und dauerhafter als es durch das einmalige Erlebnis eines einstündigen Dokumentarfilms oder eines normalen Kinofilms geschehen kann. In gewissem Sinne wird eine Serie, vor allem eine mit einem so überwältigenden Echo in der Öffentlichkeit, wie es von *Holocaust* ausgelöst wurde, zu einem Teil der persönlichen Lebenserfahrung und der individuellen Erinnerung des Zuschauers. Dieser Effekt verdankt sich zum größten Teil dem Serienformat mit seinen ständigen Verstärkungsmechanismen durch jede weitere Folge und den dazwischenliegenden Diskussionen in den Schulen oder am Arbeitsplatz.⁴²

Holocaust nutzte die besondere Eigenschaft der Miniserie, die persönliche Erinnerung des Zuschauers an seine Alltagsrealität mit der Erinnerung an die narrative Fiktion zu verschmelzen, um in der individuellen Erlebniswelt von Millionen Zuschauern die Perspektive der Opfer zu verankern.

Die Bestürzung in der westdeutschen Medienkritik über die Tatsache, daß die Identifikationsstrukturen von *Holocaust* jenen Prozeß der Trauerarbeit in Gang gebracht zu haben schienen, den die Mitscherlichs 1968 gefordert hatten, liegt in der Unterschätzung der tatsächlichen Rolle begründet, die Identifikationsschemata bei allen kognitiven Prozessen spielen - wie auch in einem Mißverständnis der potentiellen Rolle eines Massenmediums in diesem Zusammenhang. Wirkliche Trauerarbeit setzt einen Lernprozeß voraus, d.h. die Verarbeitung von bestimmten Informationen, die - wenn sie außerhalb des persönlichen Erfahrungshorizonts liegen - zunächst einmal angeeignet, in die eigene Lebenserfahrung als erinnerte "Wirklichkeit" integriert werden müssen, wenn das Verhalten beeinflußt oder verändert werden soll und wenn sie zu einem bleibenden Bestandteil des individuellen Gedächtnisses werden

42 Es ist kein Zufall, daß die einzige Sendung, die bislang mit dem Erfolg von *Holocaust* in Westdeutschland konkurrieren konnte, Reitz und Steinbachs *Heimat*, auch eine Miniserie mit außergewöhnlich starker Betonung der Muster des alltäglichen Lebens war. Die Problematik von Reitz' Versuch, eine deutsche Alltagsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts aus der Randperspektive zu zeigen, ist, daß der Text durch die Übernahme der Erinnerung an die NS-Zeit, wie sie sich im Diskurs des Alltagslebens artikulierte, unbewußt die Auslöschung der Juden fortsetzte. Dort hatten sich nämlich auch die Strategien der Verdrängung breitgemacht, die nun von Reitz unreflektiert reproduziert wurden. Zu einer detaillierten Diskussion von *Heimat* vgl. meine Arbeit: "Heimat" and the German Left: The Anamnesis of a Trauma, in: *New German Critique* 36, 1985, S.25-66. Vgl. auch im selben Heft: Miriam Hansen: Dossier on "Heimat", S. 3-24.

sollen.

Eben dieser Identifikations- und Aneignungsprozeß wurde durch die verschiedenen Verschiebungstechniken und den verfremdeten, distanzierten, emotionslosen Dokumentarstil der Produktionen vor 1979 verkürzt. Selbst so hervorragende Texte wie *Ein Tag* oder *Mord in Frankfurt* gaben (auf persönlicher Ebene) keine Antwort auf die blinden Flecken der Geschichtsschreibung des Dritten Reiches: 1. Was wurde nicht getan, um die Nazis 1933 an der Machtübernahme zu hindern; was waren die Versäumnisse, die verpaßten Gelegenheiten, wo wurde möglicher Widerstand nicht geleistet? 2. Was war die emotionale, psychologische Faszination, die vom Faschismus ausging? 3. Wie war das Alltagsleben unter der faschistischen Herrschaft? 4. Wie sah die Persönlichkeitsstruktur eines Täters oder Mitläufers aus?

Alltagsgeschichte und der Dokumentarfilm

Seit den späten 70er Jahren hat es verschiedene Versuche gegeben, auf einige dieser ungeklärten Fragen Antworten zu finden. trotzdem besteht weiterhin ein spürbarer Mangel an Filmen, die versuchen, die vom Faschismus ausgehende Faszination zu verstehen und zu erklären. Gemeint sind solche Werke, welche die Art und Weise nachzeichnen, in der die Nazis sich legitime Bedürfnisse und Hoffnungen zu eigen machten und für ihre Bedürfnisse umfunktionierten, ein wichtiger Untersuchungsbereich, auf den Ernst Bloch bereits 1935 verwiesen hat.⁴³ Im Gegensatz dazu machte man Fortschritte bei dem Versuch, einen visuellen Beitrag zur psychologischen Analyse des Täter- und Mitläuferprofils zu leisten, wobei man sich auch für jene "normalen" Bürger interessierte, die all dies zuließen, entweder, weil sie ihre Wissen um die Vorgänge verdrängten, oder weil sie wirklich nicht genügend informiert waren. Das wurde zum Forschungsgegenstand der sogenannten "Alltagsgeschichte".

Die Fortschritte, die in dieser Richtung erzielt wurden, sind vor allem das

43 Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Zürich 1935. Eine der wenigen Produktionen, die sich auf dieses haarige Thema einlassen, ist Eberhard Schuberts Fernsehspiel *Flamme empor* (SR 1979), das den Aufstieg des Nationalsozialismus in einer Region beschreibt, in der die Geschichte leicht einen anderen Weg hätte gehen können: dem Saarland. Schuberts Darstellung stellt den Eindruck der Unausweichlichkeit in Frage, der auch vielen ausgezeichneten kritischen Sendungen insgeheim zugrunde liegt, weil beim Zuschauer am Ende das Gefühl zurückbleibt, daß ohnedies nichts hätte getan werden können, um den Lauf der Dinge zu ändern. Gleichzeitig zeigt Schubert aber auch die romantische Faszination der faschistischen Sonnenwendrituale und der gemeinschaftlichen Fahrten für die Wandervogelmentalität großer Teile der Weimarer Jugend.

Verdienst von Dokumentarfilmen, welche die sich nach dem Schock von *Holocaust* bietende Möglichkeit nutzten, verstärkt Sendetermine für derartige Produktionen zu bekommen. Bahnbrechend waren hier die Interview-Montagen von Eberhard Fechner: *Klassenphoto* (NDR 1971), *Unter Denkmalschutz* (HR 1975), *Die Comedian Harmonists* (NDR 1976) und *Der Prozeß* (Dritte Programme 1984).⁴⁴

Fechners Technik, die Aussagen und Reaktionen seiner Interviewpartner in einer narrativen Montage so zu kombinieren, daß sie zueinander in Beziehung gesetzt werden, mag manchem als methodologisch fragwürdig erscheinen. Nicht abzustreiten ist jedoch, daß seine Interviewkompilationen sich im Lauf der Zeit zu einem diachronen Geflecht verdichtet haben, das zu einer kommentierten Sozialgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts angewachsen ist.

Am Ende des Zyklus steht *Der Prozeß*, eine dreiteilige, 7 1/2-Stunden lange Interviewchronik des Majdanek-Verfahrens, des voraussichtlich letzten NS-Prozesses dieser Größenordnung in Deutschland. Dabei ist das Sendedatum in diesem Zusammenhang irreführend, da die Entscheidung, den Prozeß zu dokumentieren, von Fechner und NDR-Redakteur Hans Brecht bereits im Jahre 1975 getroffen wurde, als der Prozeß gerade beginnen sollte⁴⁵ - vier Jahre, bevor *Holocaust* in Deutschland gesendet wurde.

Obwohl es erst drei Monate nach *Holocaust* ausgestrahlt wurde, dürfte Ebbo Demants *Lagerstraße Auschwitz* (SWF 1979) auch schon mindestens zwei Jahre vor diesem Datum konzipiert worden sein. Demants Interviews mit drei verurteilten Auschwitz-Mördern, zwei SS-Männern und dem leitenden Sanitäter sind wahrscheinlich die intimsten Psychogramme der Täterpersönlichkeit, die wir je haben werden. Zu einem weiteren Film: *Und sie waren gleich tot ...! Drei Auschwitz-Täter sprechen* (SWF 1980), der auf demselben Material beruht, erklärt Demant: "Die Gespräche sind bewußt nicht kontrovers geführt worden. Nur so glaubte ich, eine unverfälschte Selbstdarstellung der Täter zu bekommen." Und in einer Presseerklärung zu *Lagerstraße Auschwitz* beschreibt der Filmemacher seine eigenen Gefühle während der Aufnahmearbeiten:

Ich hatte noch nie Menschen gegenübergesessen, die andere Menschen getötet haben. Und hier sprach ich nun mit drei Männern, die wegen Mordes oder Bei-

44 Dieses Projekt wurde ergänzt durch Fechners Bearbeitung von Walter Kempowskis bürgerlichem Familienepos *Tadellöser und Wolff* (ZDF 1975).

45 Vgl. Karl Heinz Janssen: Über das Böse und das Tugendhafte, in *Die Zeit* vom 11.11.1984. Der Prozeß dauerte fünfzehn Jahre, die Urteile wurden erst nach weiteren vier Jahren rechtskräftig.

hilfe zum Mord an Dutzenden, teilweise Hunderten Unschuldiger verurteilt worden waren. Da ich von ihnen etwas wollte, mußte ich mich in ihre Sprache begeben, mußte sie klinisch über ihre Taten befragen, durfte keine Vorwürfe machen, konnte kaum widersprechen. Sie wären sonst aufgestanden und hätten sich in ihre Zellen zurückbringen lassen.⁴⁶

Dies ist die traumatische Situation, die möglicherweise die meisten anderen Filmemacher davor zurückschrecken ließ, dem Zentrum des Holocaust zu nahe zu rücken, die alptraumhafte Vorstellung, sich in die Psyche der Mörder, und sei es auch nur zum Schein, einfühlen zu müssen. Fechner und Demant personalisieren den Terror. Darin liegen gewisse Risiken. Eines davon ist der Effekt einer Monstrositäten-Schau: Wir sehen die Ungeheuer und schauern zurück, in der scheinbaren Gewißheit, daß wir zu derartigen Verbrechen nie fähig wären. Ein weiteres Risiko liegt in der Motivation der Gesprächspartner für die Teilnahme an dem Interview. Sie haben eine Geschichte zu erzählen, und da, wo persönliche Konstruktion von Erinnerung ins Spiel kommt, sind Rechtfertigungs- oder Erklärungsversuche ein natürlicher Impuls. Zumeist leugnen Demants Interviewpartner ihre Verbrechen nicht; sie beschreiben sie sogar in den kleinsten Details, verführt durch die Aura des Sachverständigen, die ihnen von der Fernsehkamera verliehen wird. Aber sie berufen sich stereotyp darauf, lediglich ihre Pflicht getan und Befehle befolgt zu haben. Wenn man die selektiven Rezeptionsmechanismen der Zuschauer in Anschlag bringt, so besteht die Gefahr, daß diese Art Aussage den Verdrängungsstrategien vieler Deutscher entgegenkommen könnte. Aber dieses Risiko ist angesichts der historischen Bedeutung dieser Dokumentation wohl gerechtfertigt. Wesentlich problematischer dagegen ist die Entscheidung der Fernsehanstalten, solche Sendungen zu marginalisieren, indem sie entweder spät abends oder lediglich in den Dritten Programmen gesendet werden, wenn nur ein Bruchteil der Zuschauer zu erreichen ist.

Zwei weitere Dokumentarfilmer, die sich in den siebziger und achtziger Jahren intensiv mit dem Thema des Holocaust auseinandergesetzt haben, sind Paul Karalus und Lea Rosh. Karalus wurde vom WDR beauftragt, eines der deutschen Begleitprogramme zu Holocaust zu machen. Seine Dokumentation *Endlösung: Die Judenvernichtung in Deutschland* (WDR 1979) gibt den Opfern ein Gesicht im Portrait eines Überlebenden, des deutschen Juden Klaus Scheurenburg, dessen Familie schon seit 800 Jahren in Deutschland ansässig ist. Scheurenberg bezieht sich auf ein oft übersehenes historisches Detail, wenn er auf das tief verwurzelte Bedürfnis unter jugendlichen Juden zu spre-

46 Pressemappe Neue Deutsche Filme, Filmfest Berlin 1980, hier zit. nach Roth, Der Dokumentarfilm seit 1960, München 1982, S. 127.

chen kommt, selbst ein Teil dieses Systems sein zu wollen, das auf ihre Ausgrenzung ausgerichtet war ("Man hat sich dazugestohlehn"). Wie schwierig es tatsächlich für einen Deutschen ist, dieses Thema anzugehen, ohne sich in sehr sonderbaren rhetorischen Konstruktionen zu verlieren, wird an dem wohlgemeinten, aber peinlichen Drang des Filmemachers deutlich, die Opfer gegenüber den rassistischen Schmähungen zu verteidigen, die den Vorwand zu ihrer Ermordung lieferten: So hält es Karalus für notwendig, seinen Zuschauern zu erklären, daß die Juden keineswegs "Schmarotzer und Parasiten" gewesen seien, wie die Nazi-propaganda behauptete. Er zeigt Archivaufnahmen von jüdischen Frauen, die in einer Fabrik an Nähmaschinen arbeiten und kommentiert: "Diese Bilder geben eine Antwort darauf." Beunruhigend daran ist aber, daß diese "Frage" immer noch gestellt werden kann.

Die meisten Filme von Karalus sind durch den Versuch gekennzeichnet, einen subjektiven Zugang zu der Epoche zu liefern, um so den durch die sachlich-distanzierte Reportage gegebenen emotionalen Sicherheitsabstand zu verringern. In *Mein Großvater - KZ-Aufseher Konrad Keller* (ZDF 1982) schildert er die persönliche Auseinandersetzung einer Familie mit ihrer Vergangenheit. Es handelt sich um die Familie des Journalisten Kurt Kister, einem Angehörigen der dritten von den Ereignissen des Dritten Reiches betroffenen Nachkriegsgeneration. Der Film zeigt die *double bind*-Situation, in der die Jugendlichen im Nachkriegsdeutschland sich befanden. Obgleich nicht selbst für die Verbrechen verantwortlich, sahen sie sich nichtsdestoweniger vor die traumatische Entscheidung gestellt, entweder mit ihren Eltern zu brechen, oder irgendwie über den Abgrund des Verdachts und manchmal des Wissens um die Schuld ihrer Eltern hinweg affektive Bindungen zu erhalten. In der Erinnerung von Kisters Tante lebt ihr Vater, eben der SS-Mann Konrad Keller, fort als "sehr guter Vater." Sie betont, daß er seine Kinder ebenso geliebt habe, wie sie ihn, daß er ein Mann von großer Charakterstärke gewesen sei, der sich in seinem "Beruf" gesundheitlich aufgezehrt habe.

Persönliche Nachforschungen wie die in *Konrad Keller* haben eine oberflächliche strukturelle Ähnlichkeit mit den "Anfragen" der 60er Jahre, unterscheiden sich aber von diesen dadurch, daß hier ein echtes historisches Interesse an Aufklärung an die Stelle einer sich selbst als Ankläger und Richter in Szene setzenden Pose tritt, wie sie sich in den früheren Programmen häufig findet. Rainer Hagens Film von 1981 *Warum haben 1933 so viele Protestanten Adolf Hitler gewählt?* (NDR) zerstört die Verdrängungsstrategien der protestantischen Kirche, indem er historische Verbindungen nachweist zwischen Luthers dialektischer Definition der "Freiheit eines Christenmenschen" und dem autoritären deutschen Obrigkeitsstaat, der in den Nationalsozialis-

mus mündete. Er dokumentiert auch das Fortbestehen autoritärer Verhaltensweisen bei kirchlichen Würdenträgern der Gegenwart.

Aus anderem Blickwinkel stellt Lea Rosh leidenschaftliche Enthüllungsreportage die Realität der "Vergangenheitsbewältigung" auf der Ebene der Institutionen dar. *Holocaust: Die Tat und die Täter* (ZDF 1982) prangert die abstrusen und menschenverachtenden Manöver an, mit denen sympathisierende westdeutsche Gerichte vor allem Akademiker von jeder Verantwortung für ihre Taten freisprachen. *Vernichtung durch Arbeit* (SFB 1984), ein weiterer unbequemer Beitrag, der vom Sender auf den späten Abend verbannt wurde, handelt von einem ziemlich vernachlässigten Aspekt des Holocaust: der Ausbeutung jüdischer und anderer Zwangsarbeiter durch die deutsche Industrie - Krupp, Siemens, IG Farben. 1990 schließlich entstand in Zusammenarbeit mit dem Historiker Eberhard Jäckel eine lange überfällige deutsche Antwort auf *Holocaust* und *Shoah* - die vierteilige Dokumentarserie über den Mord an den europäischen Juden mit dem Paul Celans entlehnten Titel *Der Mord ist ein Meister aus Deutschland*.⁴⁷ Dieser - meines Wissens einzige - deutsche Versuch einer Gesamtdarstellung des Holocaust ist schon allein deshalb interessant, weil hier zum ersten Mal Deutsch sprechende Überlebende und Zeitzeugen aus den östlichen Ländern, wie z.B. Polen, Rußland und den baltischen Staaten Gehör finden, da es vor 1989 in den meisten dieser Länder schwer war, eine Dreherlaubnis zu diesem Themenkomplex zu bekommen. Wieder sind es die Randnotizen aus der Alltäglichkeit des Terrors, in denen die Enthumanisierung besonders handgreiflich zutage tritt. So erzählt etwa in der ersten Folge ein österreichischer Jude von dem Verrat eines Nachbarn, der seine Familie der Gestapo ans Messer lieferte. Mutter und Schwester starben, während er selbst und sein Vater überlebten. Als sie nach dem Krieg wieder in ihre alte Wohnung ziehen konnten, in der derselbe Nachbar unbehelligt weiterwohnen konnte, beschwerte sich dieser bei dem Vater darüber, daß sein Sohn ihn im Treppenhaus nicht mehr grüße. Dieser völlige Mangel an *Schuldbewußtsein* auf Seiten derer, die dem Terror zugearbeitet hatten, und die bis auf wenige Ausnahmefälle unbehelligt blieben, zieht sich wie ein roter Faden durch viele deutsche Beiträge zu diesem Thema. Wollte man eine grobe Untzerscheidung treffen zwischen deutschen und ausländischen Produktionen zur Holocaust-Problematik, so ließe sich vielleicht an diesem Punkt ansetzen: während insbesondere US-Produktionen bis hin zu *Schindler's List* sich fast ausschließlich für die Täter interessieren, spielt bei den in Deutschland entstandenen Texten oft das Entset-

47 Eine Koproduktion von HR, NDR, WDR, SWF, SFB und SDR.

zen über die Tausende von biedermännischen Denunzianten eine Rolle, die nach dem Krieg als geachtete Nachbarn ohne Probleme weiterlebten.⁴⁸

Die Technik der Subjektivierung und der an Methoden der *oral history* erinnernde Ansatz der Dokumentationen von Fechner, Karalus, Demant und anderen hat wahrscheinlich seine Wurzeln in jener Wiederentdeckung regionalistischer und insbesondere antihegemonialer Traditionen, aus denen auch Heimat hervorgegangen ist⁴⁹, eine Renaissance, die eigentlich bereits vor der Ausstrahlung von *Holocaust* begonnen hatte, aber sicherlich Auftrieb erhielt durch den erfolgreichen Einsatz einer identifikatorischen Diegese in der amerikanischen Serie. In ihrem Artikel über den Hintergrund des Historikerstreits beschreibt Mary Nolan diese Zusammenhänge:

Im letzten Jahrzehnt erlebte Deutschland ein vielleicht einmaliges, überschäumendes Interesse (...) an seiner jüngsten und schwierigsten Geschichte (...) Tausende von Schülern beteiligen sich an den jährlichen Geschichts-Wettbewerben und arbeiten über Themen wie "Alltagsleben im Dritten Reich". Diese weit verbreitete Geschichtsbewegung von unten hat alle möglichen Projekte im Bereich der lokalen und oralen Geschichtsforschung hervorgebracht. Wie ähnliche Bewegungen in anderen Ländern hat sie die Geschichte aus dem akademischen Kontext herausgeholt und Nichthistorikern beigebracht, ihre eigene Geschichte zu erforschen. Lokale Museen erfreuen sich großen Zulaufs und historische Bücher und Fernsehsendungen sind äußerst populär.⁵⁰

Nicht selten hat das westdeutsche Fernsehen diese Bemühungen aktiv unterstützt. Wolf Lindners *Jever: Schüler erforschen NS-Geschichte ihrer Stadt* (ZDF 1981) dokumentiert den Versuch einer Schülergruppe in einer nordfriesischen Stadt, die verschiedenen Schichten des Vergessens zu durchdringen, die sich über fast vier Jahrzehnte angesetzt hatten. Ein besonders interessanter Aspekt dieser Dokumentation ist, daß die Schüler den Off-Kommentar selbst sprechen, eine an Benjamin erinnernde Annäherung an einen emanzipatorischen Gebrauch der Möglichkeiten des Dokumentarfilms.

Der zweifellos bewegendste, bedrückendste und historisch signifikanteste Dokumentarfilm jener Periode ist Harald Lüders und Pavel Schnabels *Rhina - Jetzt nach so viel Jahren* (HR 1981).⁵¹ Bis 1923 war Rhina, ein kleines Dorf

48 Zuletzt wurde diese Thematik in Thomas Mitscherlichs Film *Die Denunziantin* (1993) aufgeworfen, spiegelverkehrt dargestellt am Beispiel einer der wenigen, die tatsächlich für ihren Verrat zur Rechenschaft gezogen wurden, dabei aber, so die implizite These des Films, weniger schuldig war als viele, die sie, um ihr eigenes Gewissen dadurch reinzuwaschen, vor Gericht belasteten.

49 Zum regionalistischen Schema vgl. Geisler: "Heimat" und die deutsche Linke, S. 39ff.

50 Mary Nolan: The Historikerstreit and Social History, in: New German Critique 44, 1988, S. 63

51 Ich danke dem Adolf Grimme Institut und insbesondere Herrn Ulrich Spiess für den Zugang zu diesem (und vielen anderen) Fernsehsendungen im Archiv des Instituts, wie auch für die guten

in Hessen, der einzige Ort in Preußen mit einer jüdischen Bevölkerungsmehrheit gewesen. Selbst zur Zeit der Machtergreifung gab es in Rhina einen größeren jüdischen Prozentanteil als in anderen deutschen Städten und Dörfern. Die Filmemacher hatten sich vorgenommen, zu untersuchen, was mit der sozialen Infrarstruktur einer Gemeinde geschieht, die plötzlich die Hälfte ihrer Einwohner verliert. Die Reaktionen der Einwohner im ersten Teil des Films, der die Recherche in Rhina selbst zeigt, sind sowohl auf unheimliche Weise vertraut als auch einigmaßen vorhersehbar. Niemand möchte, daß zwei Filmemacher im Ort herumlaufen und alte Wunden aufreißen. Die typische Reaktion ist Verdrängung, Verschiebung und desinteressierte Ignoranz.

Um so faszinierender ist das historische Material in der zweiten Hälfte des Filmes, in der Schnabel und Lüders ihre Suche nach jüdischen Überlebenden aus Rhina schildern. Über eine Anzeige in der deutschsprachigen *New Yorker Zeitung Aufbau* finden sie Kontakt zu einer Reihe von früheren Einwohnern von Rhina, von denen heute viele in Washington Heights wohnen, einem deutsch-jüdischen Viertel in New York City. Der Film zeigt indes, daß dieser Stadtteil, oft in bitter-ironischer Anspielung auf die hierher geflüchteten deutschen Juden das "Vierte Reich" genannt, keine wirkliche neue Heimat für die Exilanten ist, sondern vielmehr eine ständige Erinnerung an deren Verweigerung. Wenigen von ihnen ist es gelungen, sich ganz in die amerikanische Gesellschaft zu integrieren. So leben sie in einem existentiellen Niemandsland: die Gesellschaft, in der sie leben, verstehen sie nicht wirklich, und doch ist es für sie ausgeschlossen, nach Deutschland zurückzukehren.

Nur sehr zögernd akzeptieren diese deutsch-amerikanischen Juden die nachforschende und Fragen stellende Anwesenheit der Filmemacher. Erst als sie sich vergewissert haben, daß das Interesse, etwas über ihr Schicksal zu erfahren, nicht nur vorgetäuscht ist, stellen sie weitere Kontakte zu Freunden und Bekannten her. Eine der bewegtesten Szenen des Filmes sind die Momente, in denen Schnabel und Lüders Photos herumreichen, die sie in Rhina gemacht haben, Bilder von älteren Einwohnern und vom jüdischen Friedhof dort. So bringen die Filmemacher in gewissem Sinne den Exilierten ein Stück von ihrer vor langer Zeit verlorenen Vergangenheit zurück. Eine offensichtlich mit dem Teleobjektiv aufgenommene Totale, die den Zuschauer in respektvoller Distanz zum Geschehen hält, zeigt eine Gruppe Juden, die mit dem Interviewer zusammen die Photos betrachtet.

Vielleicht noch von größerer historischer Bedeutung sind die Szenen, in denen die Anwesenheit der Filmemacher zum Katalysator eines Dialogs zwi-

schen den Emigranten und ihren Kindern wird und damit eine andere 'Verschwörung des Schweigens' beendet, die derjenigen in Deutschland auf unheimliche Weise ähnelt, aber mit dem Unterschied, daß hier ein unerträgliches Leid (und nicht die Schuld) der Elterngeneration für das lange Schweigen verantwortlich ist. So erzählt die Tochter eines Emigranten, daß ihre Eltern niemals zuvor mit ihr über ihre Vergangenheit gesprochen hätten und daß sie den Eindruck habe, die Jahre in Deutschland seien die einzig glücklichen Jahre in deren Leben gewesen.

So beeindruckend dieses Material ist, es ist den Filmemachern damit nicht genug. Mit für Dokumentarfilme seltener Konsequenz bringen sie das in New York gedrehte Material nun wieder zurück nach Rhina, wo sie es in einer öffentlichen Vorführung zeigen. Provoziert durch die Aussagen der Emigranten brechen die Einwohner von Rhina ihr Schweigen - ohne sich freilich zu irgendeiner Schuld zu bekennen. Eine Frau aus Ostpreußen, selbst ein Flüchtling des Zweiten Weltkrieges, beschwert sich darüber, daß sie nur 20.000 DM als Entschädigung erhalten habe: "Die Juden haben viel mehr gekriegt!" Erschreckender noch als dieser Ausbruch ist das mehrfach vorgetragene heuchlerische Verlangen, all dies müsse doch jetzt endlich vergeben und vergessen werden. Der gegebene Anlaß legt die selbstsüchtige Scheinheiligkeit dieser "christlichen" Beschwichtigungsformeln bloß.

Schnabel und Lüders bedienen sich einer eklektischen Diegese. Die kompilatorische Montage der Interviewszenen, welche die rhetorische Basis des Films ausmacht, wird ausgeglichen durch eine vorsichtig subjektivierte Präsentation. Viele der in New York aufgenommenen Szenen zeigen eine starke Affinität zu Techniken des operativen Films (so z.B. die materielle Rekonstruktion der Vergangenheit der Emigranten durch die mitgebrachten Photos, oder das Auslösen eines Dialogs zwischen den Generationen), wobei die selbstreferentiellen Schleifen in der Erzählstruktur nicht nur das Leben der Interviewpartner beeinflussen, sondern auch die späteren Phasen der Diegese. In den Schlußsequenzen liefert *Rhina* nicht nur eine Art von Rückkopplung, die man in Dokumentarfilmen allzuoft vergeblich sucht, sondern agiert darüber hinaus gegen eine "historisierte", d.h. implizit versöhnliche Rezeption der geschilderten Tatsachen, indem das Material an den Ort (zurück-)gebracht wird, wo es die unmittelbarste Wirkung haben muß.

Rekonstruktion der Erinnerung

Die Unfähigkeit, sich mit der NS-Zeit auf der Basis alltäglichen Lebens und Erlebens zu beschäftigen, d.h. im Rahmen des für die Fernsehästhetik charakteristischsten Diskurses, markiert die andere Schwachstelle, die durch *Holocaust* bloßgelegt wurde. Wenn es überhaupt ein Tabu gab, das durch die Serie in Deutschland gebrochen wurde, dann lag es in der Repräsentation der Dialektik von Massenmord und systematischer politischer Unterdrückung auf der einen Seite und einer erschreckenden Normalität des alltäglichen Lebens auf der anderen. Nun dürfte aber gerade in diesem Nebeneinander von Terror und (subjektiv empfundener) Normalität vermutlich eine Ursache des lang andauernden Erfolges des NS-Regimes zu suchen sein.

Es deutet einiges darauf hin, daß sich zu dem Zeitpunkt, als *Holocaust* in Deutschland ausgestrahlt wurde, eine Debatte über dieses Thema bereits abzuzeichnen begann. Die Wiederentdeckung regionalistischer Traditionen, sowie das wachsende Interesse an Oral History gegen Ende der 70er Jahre hätte die Filmemacher früher oder später mit der Frage konfrontiert, wie denn das Alltagsleben im Dritten Reich tatsächlich ausgesehen hatte.⁵² Hans Dieter Schäfers Arbeit *Das gesplante Bewußtsein*⁵³ revidierte die vorherrschende Auffassung vom Dritten Reich als einem monolithischen Block allgegenwärtiger Unterdrückung, indem er den relativen Wohlstand beschrieb, den das deutsche "Wirtschaftswunder" (wie es tatsächlich vielfach genannt wurde) den nicht unmittelbar von der Verfolgung betroffenen Deutschen verschaffte, ein Wirtschaftswunder, freilich, das Hitlers Aufrüstung zu verdanken war. Trotz des offiziellen Verdikts gegen die sogenannte "Negermusik" blieben Swing und Jazz fast die ganze NS-Zeit hindurch weiterhin populär und auch als Schallplatten im Handel erhältlich. Amerikanische Filme wurden, zumindest in den großen Städten, bis zum Kriegseintritt der USA in den Kinos gezeigt. Andererseits gaben Kraft-durch-Freude, Suppenküchen und zahlreiche andere an den Gemeinschaftsgeist appellierende Programme den Deutschen ein größeres Selbstwertgefühl (wenn auch ein illusorisches), welches durch die Erfolge der Nazis auf internationalen Schauplätzen noch verstärkt wurde und im Medienspektakel der Olympischen Spiele seinen Tri-

52 Vgl. zwei Buchpublikationen aus dem Jahre 1979: Harald Focke und Uwe Reimers Sammlung: *Alltag unterm Hakenkreuz*, Reinbeck und Max von der Grün: *Wie war das eigentlich? Kindheit und Jugend im Dritten Reich*, Neuwied.

53 Hans Dieter Schäfer: *Das gesplante Bewußtsein. Über die Lebenswirklichkeit in Deutschland 1933-1945*, München 1981, S. 114-195.

umphzug hatte.⁵⁴

Im Zusammenhang mit der Entdeckung von Alltagsgeschichte, aber mit etwas anderer Akzentuierung, steht Heinrich Breloers Dokumentarserie *Mein Tagebuch*, die vom WDR 1984 in 10 Teilen ausgestrahlt wurde. Die Serie stützt sich auf insgesamt rund 1000 private Tagebücher, aus denen der Filmemacher 24 auswählte, deren Verfasser er dann vor der Kamera nach ihren Erlebnissen befragte. Obwohl die Serie sich nicht ausschließlich mit dem Nationalsozialismus beschäftigt, so dominiert doch der Zeitraum vor, während und unmittelbar nach der Nazi-Ära in der Mehrzahl der Folgen. Die ausgewählten Tagebucheinträge werden vom Filmemacher durch Interviews mit anderen Zeitzeugen und durch Archivmaterial ergänzt. Mit seiner behutsamen, unpolemischen, aber insistierenden Befragungstechnik bringt Breloer seine Gesprächspartner dazu, ihre historischen Eindrücke von damals aus der Distanz des Jahres 1984 zu erläutern oder zu korrigieren. Es gibt ein paar Ansätze zur Selbstrechtfertigung, aber im Ganzen gesehen äußern sich die Befragten offen über ihre anfängliche Faszination durch den Nationalsozialismus (einige waren auch von Beginn an skeptisch) ebenso wie über den langsamen Ernüchterungsprozeß, der allerdings in der Mehrzahl der Fälle nicht im Zusammenhang mit dem Holocaust stand, sondern durch den Krieg ausgelöst wurde, insbesondere durch die Erkenntnis, daß dieser nicht zu gewinnen war.

Wenngleich *Mein Tagebuch* alles andere als revisionistische Ziele verfolgt, ist der Film dennoch dem Umfeld einer breit gefächerten Bewegung zuzuordnen, die Ende der 70er Jahre einsetzt und die den Diskurs über die NS-Zeit und den Holocaust neu zu fassen sucht, eine Tendenz, die ihren deutlichsten Ausdruck in der Historiker-Debatte fand. Diese Bewegung hängt eher mit den individuellen Bedürfnissen der Konstruktion von Erinnerung zusammen als mit einem wie auch immer gearteten nationalen Kalkül. Die Erinnerung, um die es dabei geht, ist die jener Generation, die grob gesehen zwischen 1920 und 1935 geboren wurde (mit leichten Abweichungen in beide Richtungen), d.h. jener Deutschen, die zu jung waren, um persönliche Verantwortung für die Gewalttaten zu tragen, deren Jugendjahre und Sozialisation jedoch weitgehend von der Erfahrung Nazideutschlands und des

54 In seinem 1959 erschienen Essay "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?" hatte Theodor W. Adorno bereits davor gewarnt, diesen Aspekt bei der Analyse des Nationalsozialismus zu vernachlässigen: "Überdies ist es eine Illusion, daß das nationalsozialistische Regime nichts bedeutet hätte als Angst und Leiden, (...). Unzähligen ist es unterm Faschismus gar nicht schlecht gegangen. Die Terrorspitze hat sich nur gegen wenige und relativ genau definierte Gruppen gerichtet." *Gesammelte Schriften*, hrg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10,2; Kulturkritik und Gesellschaft II, Frankfurt/Main 1977, S. 562.

zweiten Weltkriegs geprägt wurden.⁵⁵

Anscheinend empfinden die Mitglieder dieser Generation, die nun in die 50er und 60er Jahre ihres Lebens kommen, ein starkes Bedürfnis, eine von inneren Widersprüchen möglichst freie, gewissermaßen "glatte" autobiographische Erinnerung zu konstruieren. Dieser Prozeß der individuellen Erinnerungs-Konstruktion wird naturgemäß durch die Diskontinuitäten und Brüche bedroht, welche die Nazi-Zeit und der Holocaust im Gedächtnis markieren. Mir scheint, daß die peinlichen Szenen des Bitburg-Spektakels von 1985 (Helmut Kohl wurde 1930 geboren)⁵⁶ oder die "apologetischen Tendenzen" (Habermas) der Historikerdebatte⁵⁷ (Ernst Nolte, geb. 1923; Andreas Hillgruber, 1925-1989) ihren gemeinsamen Nenner eher in diesen Brüchen in der persönlichen Erinnerungskonstruktion der Betroffenen haben als in irgendeiner Tendenz zum nationalen Revisionismus. Damit soll nicht gesagt sein, daß es keine revisionistischen Strömungen gäbe. Es fragt sich lediglich, ob diese selbst nicht vielmehr als Epiphänomene persönlicher Erinnerungskonstruktion zu deuten sind. Andreas Hillgrubers absurde Forderung, deutsche Historiker sollten sich mit den "heroischen Anstrengungen" der Soldaten an der Ostfront identifizieren, welche die Deutschen vor Vergeltungsakten der vorrückenden sowjetischen Armee zu schützen suchten (absurd deswegen, weil dies eine erneute Ausgrenzung der Erinnerung an Tausende europäischer Juden bedeuten würde, die durch das Fortbestehen der deutschen Ostfront noch in den Todeslagern umkamen⁵⁸), ist um nichts weniger problematisch,

55 Martin und Sylvia Greiffenhagen unterscheiden zwischen drei Nachkriegsgenerationen, die von der NS-Vergangenheit betroffen sind: Diejenigen, die in den Jahren der Weimarer Republik aufwuchsen und dem Regime als Erwachsene dienten (in einigen Fällen als Täter), die, welche während des Dritten Reichs selbst aufwuchsen und jetzt in der Bundesrepublik die tonangebende Generation sind, und die kurz nach dem Krieg Geborenen, die mit dem Diskurs über den Faschismus - bzw. mit der Unterdrückung dieses Diskurses - von Kind an konfrontiert wurden. Vgl. Ein schwieriges Vaterland. Zur politischen Kultur Deutschlands, Frankfurt/Main 1981, S. 49.

56 Über die historischen Bezüge des Bitburg-Ereignisses siehe Eric Rentschler: New German Film and the Discourse of Bitburg, in: *New German Critique* 36, 1985, S. 67-90.

57 Die wesentlichen Beiträge der Historikerdebatte sind abgedruckt in Rudolf Augstein u.a.: Historikerstreit, München 1987. Eine gute Übersicht über die wesentlichen Positionen der Debatte findet sich in Charles Maiers ausgezeichnete Analyse *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity*, Cambridge, Mass. 1988. Zur Frage von Historikerdebatte und nationaler Identität vgl. auch Eric L. Santner: On the Difficulty of Saying "We": The Historians' Debate and Edgar Reitz's Heimat, in: Murray und Wickham: Framing the Past, S. 261-279.

58 Um Hillgrubers bereits von Habermas kritisierten Mangel an Empathie für die Opfer des Holocaust zu illustrieren, muß man seiner Forderung nach Identifikation mit dem Abwehrkampf der deutschen Ostfront lediglich die in Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (Frankfurt/Main 1976) geschilderte verzweifelnde (und letztlich doch vergebliche) Hoffnung der jüdischen Ghettobevöl-

aber etwas weniger unverständlich vor dem Hintergrund von Hillgrubers eigenen Jugenderfahrungen (Hillgruber wurde in der ostpreußischen Stadt Angerburg geboren). Ein Beispiel vom entgegengesetzten Pol des politischen Spektrums ist Alexander Kluge (Jahrgang 1932), in dessen filmischem Deutschland-Diskurs die Opfer des Faschismus nahezu ausschließlich durch die Toten der alliierten Luftangriffe repräsentiert werden.⁵⁹ Im Falle Kluges tritt der Versuch, die durch die Zerstörung des elterlichen Hauses in Halberstadt verursachten Brüche in der persönlichen Biographie zu verarbeiten, an die Stelle einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Problemen des Holocaust.

Kluges Beispiel zeigt, daß diese Verschiebungs-Phänomene in der Aufarbeitung der persönlichen Jugenderfahrungen während der NS-Zeit keineswegs auf die politische Rechte beschränkt sind. Ein alarmierendes Dokument einer Erinnerungs-Verschiebung auf generationsspezifischer Ebene ist Wolfgang Menges und Horst Königsteins *Reichshauptstadt privat*, 1987 vom SFB aus Anlaß des 750. Jubiläums der Stadt Berlin ausgestrahlt. Die Sendung besteht aus einem zweiteiligen Fernsehspiel von Wolfgang Menge, das ergänzt wurde durch einen insgesamt vierstündigen Dokumentarfilm von Horst Königstein, der allerdings wieder einmal nur in den dritten Programmen zu sehen war. Menges Spiel ist eine fiktionale Verdichtung mehrerer Biographien, die auf dem von Königstein erschlossenen Oral-History-Material beruht. Der Dokumentarfilm selbst bietet ein mit Hilfe von Interviews und Archivmaterial sorgfältig rekonstruiertes Bild der Schein-Normalität des Alltagslebens, wie sie von vielen Berlinern bis in die letzten Kriegsjahre hinein subjektiv erfahren wurde. So liefert das Dokumentarfilmmaterial eine eindrucksvolle Illustration zu Schäfers Essay über das "schizophrene Bewußtsein". Beide Sendungen stützen sich auf die Erinnerungen einer Generation, die zur Zeit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten gerade erst in die Pubertät kam. Für diese Jugendlichen scheint das Aufwachsen im Dritten Reich eine Erfahrung gewesen zu sein, die sich von den Teenagerjahren anderer Generationen nicht wesentlich unterschied. Man traf sich mit dem Freund oder der Freundin, man hörte seine Lieblingsmusik (einschließlich Swing), man ging tanzen oder ließ sich von Kraft-durch Freude auf eine Kreuzfahrt durch die skandinavischen Fjorde schicken. Bei all diesen Aktivitäten war die Präsenz verschiedener, von den Nationalsozialisten auferlegter Restriktionen zwar spürbar, sie wurde jedoch zumeist als eine Verlängerung der elterlichen Au-

kerung gegenüberstellen, die mit jedem Tag sehnsüchtiger auf das Eintreffen der Sowjetarmee wartet. Für sie hatte die Ostfront ein paar Wochen zu lange gehalten.

59 Kaes, Deutschlandbilder, S. 70/71.

torität empfunden, die zwar lästig, jedoch nicht eigentlich ein Ausdruck politischer Unterdrückung war.

Nun sind jedoch Königstein und Menge so sehr darum bemüht, die als subjektiv erfahrene Normalität dieses Lebens zu vermitteln, daß die weniger normalen Aspekte, die Verfolgung und der Terror, wiederum ausgeblendet werden. Wesentlich gefährlicher ist jedoch, daß beide Texte (Menges Fernsehspiel in stärkerem Maße als die Dokumentarfilme) streckenweise in eine offen nostalgische Attitüde umkippen. "Es war auch schön". Diese Fazit ihrer Erinnerungen an das Dritte Reich, von einer der Zeitzeuginnen geäußert, zeigt die Ambivalenz und das anhaltende Trauma des deutschen Diskurses über die Nazizeit.⁶⁰ Im Zusammenhang einer kritischen Erörterung der zugrundeliegenden Verdrängungsmechanismen könnte eine solche Aussage als Indiz für die schizophrenen Strategien der Ausblendung traumatisierender Widersprüche stehen. Der Kontext jedoch, in dem sie hier gemacht wird, signalisiert stattdessen die nostalgische Errettung der "fehlenden Jahre" einer ganzen Generation.

Im Gegensatz dazu stellt Egon Monks *Die Bertinis* (ZDF 1988), nach Ralph Giordanos gleichnamigem Roman die Epoche aus der Perspektive der Opfer dar. Indem er die Schicksale einer halb-jüdischen deutschen Familie nachzeichnet, zeigt Monk einen Aspekt des Terrors, der auch in Peter Lilienthals Film *David* (1979) thematisiert wird: den Überlebenskampf *außerhalb* des Konzentrationslagers. Das Format des Fernseh-Mehrteilers, mit seiner größeren Flexibilität hinsichtlich der Rekonstruktion zeitlicher Dimensionen, eröffnet Monk die Möglichkeit, die Allgegenwärtigkeit des Schreckens zu vermitteln, wie sie (im Kontrast zur scheinbaren Normalität der Alltagswelt der Nichtbetroffenen) von den Opfern erlebt wurde. Ähnlich wie in *Ein Tag* hinterlassen die weniger bedeutsamen, ja fast marginalen Ereignisse oft die stärkste Wirkung - wohl weil sich gerade in ihnen zeigt, daß kein noch so trivialer Aspekt des Alltagslebens vom Terror unberührt bleibt. So erscheint etwa Lea Bertinis Versuch, die antisemitischen Pamphlete des Nachbarn bei der Polizei anzuzeigen, weniger naiv, wenn man sie in den tatsächlichen historischen Zusammenhängen sieht: Kurz nach der Machtübernahme durch die Nazis vermag Lea die Tatsache noch nicht zu begreifen, daß die Grundrechte, die sie ihr ganzes Leben hindurch als selbstverständlich angesehen hat, plötzlich für sie keine Geltung mehr haben sollen.⁶¹

60 Vgl. im selben Zusammenhang auch die ganz ähnlich strukturierte autobiographische Geständnisliteratur, wie etwa Margarete Hannsmann: *Der helle Tag bricht an. Ein Kind wird Nazi*. München und Hamburg 1982.

61 Die Szene erinnert natürlich an Monks Bearbeitung der *Geschwister Oppermann* von Lion

Aber auch hier wiederum beeinträchtigt der extreme Gebrauch von Verfremdungstechniken die Wirkung der Serie, so etwa die penetrant didaktische Montage von Szenen, welche die fortschreitende Verschlechterung der Lebensbedingungen der Familie Bertini zeigen, mit Archivmaterial und Grafiken, die der Erzählung ihre historische Verankerung geben. Hinzu kommt, daß Monks Bemühungen, möglichst viele Facetten des alltäglichen Terrors zu zeigen, zu einer allzu zersplitterten Diegese führen, in der individuelle Szenen oder Episoden häufig über kein narratives Eigengewicht verfügen, sondern vielmehr offensichtlich nur dazu bestimmt sind, einen vorgegebenen Sachverhalt zu illustrieren.

Die Schlußsequenz ist ein gutes Beispiel für die Problematik, die dieser Art von Verfremdungstechnik innewohnt. Als die Familienmitglieder vom Einmarsch britischer Truppen in Hamburg erfahren, erheben sie sich langsam vom Fußboden des dunklen Kellerverstecks, wo sie die letzten Monate des Dritten Reichs überlebt haben. Einer nach dem anderen steigen sie die Treppe hinauf, dem Lichtfleck entgegen, der die Tür nach außen markiert - und damit die Tür zu ihrer Befreiung. Die Kamera folgt ihnen jedoch nicht, sondern sie verharrt im dunklen Keller und endet mit einem langen Schwenk über die trostlosen Lagerstätten. Vermutlich wollte Monk der Gefahr einer falschen Versöhnlichkeit entgegen; aber im Zuge seiner panischen Angst vor identifikatorischen Mustern nimmt er den Bertinis ein Stück ihrer Würde als Subjekte ihrer eigenen Geschichte. Indem er den Zuschauern den Blick auf den Triumph über den Terror verstellt, der im Überleben der Familie begründet liegt, reduziert er deren Existenz wiederum auf den Status von Opfern - so wie wir sie den ganzen Film über wahrgenommen haben.

Rituale des Erinnerns

Das zentrale Paradox aller deutschen Versuche eines öffentlichen Gedenkens an Faschismus und Holocaust war diesem Diskurs von Anfang an einbeschrieben. Das Projekt einer kollektiven Trauerarbeit, wie es die Mitscherlichs formuliert haben, lieferte keinen Hinweis darauf, wie die psychologische Kluft zwischen dem seiner Natur nach privaten Akt des Trauerns und seiner öffentlichen Anwendung im Zuge der Konstruktion von kollektivem Gedächtnis zu überbrücken wäre. Trauer ist eine zutiefst persönliche Angele-

Feuchtwanger (ZDF 1983), welche die Schwierigkeiten einer jüdischen Oberschichtenfamilie zum Thema hat, die in ihrer Alltagswelt stattfindenden Veränderungen zu begreifen. Der Film wird hier allein deshalb nicht diskutiert, weil er leicht zugänglich und hinlänglich bekannt ist.

genheit, und daher auch von noch so gutgemeinten volkspädagogischen Anstrengungen nur schwer zu steuern.

In den vorangegangenen Ausführungen habe ich versucht, einen groben Umriss der westdeutschen Ansätze zum Umgang mit der faschistischen Vergangenheit zu liefern, wie er sich über das derzeit wichtigste soziozentrale Kommunikationsmedium vermittelt. Wenngleich die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* in Westdeutschland keineswegs der erste ernsthafte Versuch einer Auseinandersetzung mit diesem Problem war, so legte doch das Medienereignis selbst und die damit verknüpfte öffentliche Debatte eine Schwäche der bisherigen deutschen Fernsehproduktionen zu diesem Thema offen: das Fehlen einer direkten und persönlichen Auseinandersetzung mit dem Problem des Völkermords.

Die Debatte um *Holocaust* erleichterte es Dokumentarfilmen mit ihren produktiven Neuansätzen Zugang zum Medium zu gewinnen. Andererseits ist nicht auszuschließen, daß dieses Medienereignis auch gänzlich andere Versuche einer neuen Definition der Konstruktion von Geschichte provoziert haben könnte. Es besteht Grund zu der Annahme, daß der Historikerstreit zu den wirkungsgeschichtlichen Folgelasten dieser Debatte gehört. Nachdem das nationale Trauerritual erst einmal vorrüber war, kam plötzlich und aus sehr unerwarteter Ecke die Beschwerde, die Amerikaner hätten mit *Holocaust* die Deutschen ihrer Geschichte enteignet. Der ursprüngliche Titel von Reitz' *Heimat*, "Made in Germany" sollte daran erinnern, daß dieser Katalysator westdeutscher Identitätsfindung seine Existenz unter anderem der Überzeugung des Filmemachers verdankt, die Deutschen müßten ihre eigenen Geschichten über ihre jüngste Vergangenheit erzählen.⁶² Ebenso ist es wohl kein Zufall, daß Ernst Noltes Aufsatz "Die negative Lebendigkeit des Dritten Reichs", in dem er einige der revisionistischen Thesen der Historikerdebatte zum ersten Mal formulierte, ursprünglich 1980, also ein Jahr nach der Ausstrahlung von *Holocaust* als Vortrag gehalten worden war.⁶³

Es besteht kein Mangel an (west)deutschen Fernsehsendungen, die sich mit der Ära des Faschismus beschäftigen. Tatsächlich konnte hier wenig mehr als eine Orientierung über die, wie ich meine, repräsentativen Trends und Tendenzen der elektronischen Geschichtsschreibung in Westdeutschland vermittelt werden, da die Vielzahl von Sendungen zu diesem Thema eine quantitative Erfassung kaum möglich macht. Dabei ist zu berücksichtigen,

62 Edgar Reitz: Unabhängiger Film nach *Holocaust*? In: Liebe zum Kino: Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983, Köln 1984, S. 98-105.

63 Siehe die "Anmerkung des Verlags" am Ende der wiederum überarbeiteten Fassung mit dem Titel "Zwischen Geschichtsschreibung und Revisionismus", in: Historikerstreit, S. 35.

daß jeder Versuch einer thematischen Erfassung notwendigerweise die individuelle Eigenaussage eines einzelnen Textes bis zu einem gewissen Grad verfälscht. So sind andere Akzente als die hier gesetzten durchaus denkbar.

Eine der Alternativen für die Einordnung des hier präsentierten Materials könnte etwa in dem Versuch bestehen, die Diskussion bis zu dem Punkt voranzutreiben, wo die Historisierung des Holocaust durch den Akt der Geschichtsschreibung selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird. In seiner Analyse der wesentlichsten Kontroversen im Historikerstreit schreibt Charles Maier im Zusammenhang mit den zwei großen Museumsprojekten der Regierung Kohl:

Einige Nationen sind selbst zum Museum geworden; in Großbritannien werden zum Beispiel Kontinuität und Idyllic weiterhin kultiviert, oft mit implizit politischer Zielsetzung. Westdeutschland dagegen kann wohl kaum als Museum bezeichnet werden. Hier mußte der Staat neu geschaffen, die Städte wieder aufgebaut, die Werte umgebildet und die Gesellschaft geöffnet werden. (...) Daraus entspringt vielleicht das Bedürfnis nach einem Museum als Hort der Kontinuität, die im öffentlichen Leben so nicht zu haben ist.⁶⁴

Die Kontroverse um die beiden Museen⁶⁵ war von Anfang an integraler Bestandteil der Historikerdebatte. Maiers Verknüpfung dieser Kontroverse mit dem materiellen Raum deutscher Geschichte erscheint mir als eine glückliche Formulierung, die daran erinnert, daß Museen neben anderen Funktionen auch ein Ort der materiellen Sammlung kollektiver Erinnerung und kollektiver Identitätsfindung sind, oder zumindest die jeweils herrschende Definition davon.

Ich würde Maiers Begriff des "Museums" als materiell oder immateriell definierten Raum von Erinnerungskonstruktion auf den hier untersuchten Textkorpus übertragen. Betrachtet man diese Texte zusammen, so setzen sie sich zusammen zu einem diskursiven elektronischen Museum des Holocaust: sie sind materielle Spuren westdeutscher Versuche, den Holocaust zu verarbeiten. Aus dieser Perspektive gesehen, ergeben sich zu dem Begriff *Museum* auch die Konnotationen *Konservierung*, *Distanz*, *Ferne*. Dabei geht es um den Abstand zwischen der individuellen Erfahrung durch die Zeit und den Raum, vor allem aber um die Trennung zwischen Objekt und Betrachter. Im Verein mit Kinofilmen und literarischen sowie nichtliterarischen Texten *historisiert* dieser Diskurs *als solcher* die Erinnerung an den Holocaust, gleich-

64 Maier: *The Unmasterable Past*, S. 138.

65 Das "Haus der Geschichte" in Bonn, das der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland seit 1945 gewidmet sein sollte und das Deutsche Historische Museum in Berlin, welches die deutsche Geschichte bis 1945 abdecken sollte.

gültig von welcher Beschaffenheit die spezifische ideologische oder ästhetische Tendenz eines einzelnen Fernsehspiels oder Dokumentarfilms sein mag. Indem er sie aber historisiert, wird dieser (und jeder denkbare andere) Diskurs über Fachismus und Holocaust diese Epoche bis zu einem gewissen Grad *relativieren* und *distanzieren*. Ein Diskurs der Unmittelbarkeit wäre nur als Simulation zu haben.

Die merkwürdige Gleichzeitigkeit all dieser Ereignisse mag auf ihre historische Bedeutung verweisen: das Spektakel von Bitburg, die Museumskontroverse, das steigende Interesse an der Oral History und Alltagsgeschichte der NS-Zeit, die Rezeption von *Holocaust* und *Heimat*, die Historikerdebatte und das gleichzeitige Aufkommen biographischer Erinnerungskonstruktionen, wie es sich in den Texten von Menge, Königstein, Breloer, Fechner und anderen niederschlägt - vielleicht ist das der gemeinsame Nenner all dieser Ereignisse der zwangsläufige Übergang der Holocaust-Historiographie von der Ebene der Zeitgeschichte (d.h. immer noch über Augenzeugen zu vermittelnder, erlebter Geschichte) in den präteritalen Raum nur noch dokumentarisch belegter, d.h. akademischer Geschichte. Vielleicht erklären sich auch einige der Kontroversen aus dem Kampf über die Kodifizierung des Geschehens als Historie. Sicherlich paßte in diese Konzept der Streit um das Holocaust-Museum in Washington, D.C. wie auch die in den USA und Kanada derzeit heiß diskutierte Debatte über die Frage, ob Studentenzeitungen amerikanischer Universitäten die (bezahlten) Anzeigen revisionistischer Neonazi-Gruppen wie der um den Deutsch-Kanadier Ernst Zundel drucken sollen.⁶⁶ Was den phänomenalen Erfolg von Steven Spielbergs Holocaust-Film *Schindlers List* (1994) betrifft, so scheint es mir lohnenswert, der Frage nachzugehn, ob der (deutsche) Diskurs über diesen Film am Ende des zeitgeschichtlichen oder am Anfang eines bereits "historisierten" Diskurses steht.

Die Frage, scheint mir, lautet daher nicht: Kann (darf) der Holocaust historisiert werden, sondern: wie kann er "Geschichte" werden, ohne daß die schmerzhafteste Gegenwartsrelevanz verloren geht.

In einem Kommentar zu seinem Fernsehspiel *Ein Tag* nimmt Egon Monk Stellung zu der Behauptung, der Holocaust entziehe sich der Darstellung durch den Film, da er unsere Phantasie übersteige:

Das Grauen war nicht unfäßbar, sondern im furchtbarsten Sinne des Wortes gegenständig, faßbar und fühlbar. Das Leid war nicht namenlos, es hatte Millionen Namen. (...) Nichts entzog sich der Vorstellungskraft von Zeitgenossen, noch entzieht es sich unserer Vortellungskraft. Nur was sich Menschen vorstel-

⁶⁶ Siehe hierzu den Beitrag in dem amerikanischen Nachrichtenmagazin *60 Minutes* vom 20.3.1994.

len können ereignet sich.⁶⁷

Es ist nicht ohne Ironie, daß Monks eigene Fernsehspiele das Trauma illustrieren, das in der Konfrontation mit diesem Thema entsteht. Trotzdem halte ich seine Einsicht für zutreffend. Die Art und Weise, wie der Diskurs über die Nazizeit und den Holocaust ein "Museum" dieser Epoche konstruiert, unterliegt letztlich denselben Mechanismen, mit denen jedes Museum benutzt wird. Wir können uns für den traditionellen Weg der Historisierung entscheiden, bei dem die Erinnerung an den Holocaust sicher verwahrt ist in der festgefügt Form einer offiziellen Geschichtsschreibung der Nazi-Vergangenheit. Der Preis dieser Sicherheit liegt in dem Gefühl von Distanz und Ferne, das jede offizielle Kodifizierung von Erinnerung mit sich bringt, sowie in der Gefahr einer radikalen Gegenreaktion der jüngeren Generation auf eine von Eltern und Lehrern (der 68er Generation) aufoktroierte Betroffenheit, die keinerlei Bezugspunkte zum Leben der Jugendlichen mehr herzustellen vermag. Dabei ist die eingangs besprochene Rollenumverteilung als Resultat der Verschiebung des Traumas besonders gefährlich. In seiner (unbewußt) selbstgewählten Doppelrolle "Opfer" (Mitglied der Linken) und "Untersuchungsrichter" tritt der Lehrer seinen Schülern als Ankläger gegenüber, der, unter dem Vorwand, bei diesen Betroffenheit und Empathie zu fördern, allzuoft einfach seine nicht selten dagegen sich auflehrenden Schüler, so wie vordem die Väter, auf die Anklagebank setzt. Es entsteht der Verdacht, daß das, was er wirklich will, ein Schuldeingeständnis der Jüngeren ist, welches ihn endgültig von seiner Schuld freisprechen würde. In diesem Konflikt, der seinen Ursprung in der "Verschwörung des Schweigens" der 50er und 60er Jahre hat, dürfte meines Erachtens auch eine der Ursachen für das starke Anwachsen neofaschistischer Strömungen besonders unter Jugendlichen zu sehen sein.⁶⁸ Bezeichnend für diese traumatische Konfliktsituation, in der beide Generationen gefangen sind, ist Stefanies Aussage in einem der Interviews, die Peter Sichrovsky 1987 mit den Enkeln der Täter führte:

Ja ich weiß, es war eine schlimme Zeit. Der Krieg, nichts zum Fressen, die Bomber, die Juden. Wir hatten da einen Geschichtslehrer. Lange Haare, Bart, Norwegerpullover, entweder über der Latzhose oder darunter. Was hat der uns nicht alles vorgelabert. Stundenlang über die Juden, die Kommunisten, die Zigeuner, die Russen, alles Opfer, nichts als Opfer. Der tat immer so, als ob er verfolgt

67 Egon Monk: Parteinahme im Fernsehspiel, in: Theater Heute 7/1966, S. 49.

68 Die besonders in den letzten zwei Jahren stark angewachsene Zahl von Dokumentationen und Fernsehspielen, die sich mit dem Thema des Neofaschismus beschäftigen, konnte hier nicht mehr berücksichtigt werden, da es sich dabei um einen eigenen Themenkomplex handelt, der offensichtliche Affinitäten zu dem hier besprochenen hat, aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

worden wäre. Als ob heute noch die Nazis hinter ihm her wären. Aber was war er denn? Weder Jude noch Zigeuner, noch Russe. Höchstens Kommunist vielleicht. Ich habe ihm das alles nie abgenommen.

Einer aus der Klasse hat ihn mal gefragt: "Wo war denn das Tolle damals? Warum haben denn so viele Hurra und Heil gebrüllt? Warum waren die denn alle so begeistert? Da muß es doch noch etwas anderes gegeben haben?" Da schaute er blödd, der liebe Lehrer. Fing an, den Schüler als Neonazi zu beschimpfen, ob er denn keine Achtung vor den Opfern hätte usw. Aber wir ließen nicht los. Endlich hat das einer mal angesprochen.⁶⁹

Die Gefahr, die dort liegt, hat Eric Santner in seiner Untersuchung verschiedener deutscher Ansätze zu einem Projekt der *Trauerarbeit* so beschrieben:

Das zentrale Dilemma liegt darin, daß das kulturelle Reservoir selbst vergiftet ist und es wenige Totems zu geben scheint, die nicht ihrerseits eine solche traumatische Ambivalenz hervorrufen würde, daß nur eine generelle Aufkündigung des gesamten symbolischen Erbes eine weitere Verunreinigung verhindern könnte. Um ihre Arbeit der Identitätsfindung zu leisten, sehen die zweite und die dritte Generation sich einer *double bind*-Situation konfrontiert, in der sie bestimmte symbolische Ressourcen benötigen, die jedoch wegen des in ihnen enthaltenen Ambivalenzpotentials eben diese Arbeit unmöglich machen.

Santner sieht die Gefahr, daß die Ausgrenzung der Trauerarbeit durch die jeweilige Elterngeneration (und die dadurch blockierte totemische Verfügbarkeit des Elternbildes) die Unfähigkeit zur Bildung einer stabilen persönlichen und kulturellen Identität immer weiter fortschreiben könnte.⁷⁰ Tatsächlich scheint die augenblickliche Lage in Deutschland diese Lesart zu bestätigen. Allerdings scheint es mir problematisch, über den Ähnlichkeiten zwischen dem Schweigen der ersten und zweiten Generation die grundsätzlichen Unterschiede in dem jeweils zugrunderliegenden Trauma zu übersehen. Das Problem hinter dem Schweigen der ersten Generation liegt in der direkten oder zumindest indirekten Komplizität mit den faktisch vergangenen Verbrechen. Der *double bind* der zweiten Generation dagegen liegt im Trauma ihrer Haßliebe zu der ersten Generation begründet. Von beiden Generationen wurde die Erinnerung an Nationalsozialismus und Holocaust tabuisiert - mit den jetzt sich zeigenden Wirkungen in der dritten Generation. Dabei gerät jedoch leicht in Vergessenheit, daß die mittlere Generation sich immerhin über mehr als dreißig Jahre hinweg um Aufklärung über den Holocaust bemüht

69 Peter Sichrovsky: *Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien*. Köln 1987, S. 41, ursprünglich vorabgedruckt im *Spiegel* (2.2.1987ff.) unter dem bezeichnenden Titel "Ich war's doch nicht, verdammst noch mal!"

70 Eric K. Santner: *Stranded Objects. Mourning, Memory and Film in Postwar Germany*, Ithaca, New York 1990, S. 45f.

hat. Auch wenn diese Bemühungen durch ihre eigene Erblast beschädigt wurden, so bleibt doch zu hoffen, daß es der dritten oder vierten Generation gelingen wird, ein einigermaßen balanciertes Verhältnis zwischen Erinnerungsarbeit und Identitätsbildung zu finden. Ihre Väter und Mütter mögen ihnen vielleicht (wie bei Stefanie und anderen der von Sichrowsky interviewten Enkel) als Heuchler oder Moralapostel erscheinen - aber sie müssen sich nicht fragen, ob sie Massenmördern gegenüber sitzen. Das scheint mir eine etwas anders gelagerte Problematik zu sein als die, welcher die Elterngeneration sich konfrontiert sah.

Gertrud Koch

Vom Verschwinden der Toten unter den Lebenden

Holocaust und Identitätskonfusion in den Filmen von Konrad Wolf

Als 1989 sich das unerwartet rasche Ende des Staatsgebildes Deutsche Demokratische Republik abzeichnete, erschien ein ebenso denkwürdiges wie vielbeachtetes Buch aus der Feder eines Mannes, der als einer der führenden Funktionäre der Staatssicherheit bekannt war, aber auch als eine der wenigen weltmännischen Figuren aus dieser Institution, der sich den bevorstehenden Umwälzungen nicht gänzlich unverständig und dogmatisch genähert hatte. Markus Wolf hat in seinem Buch *Die Troika* nun beileibe nicht seinen eigenen Funktionen und politischen Optionen ein autobiographisches Epitaph gesetzt, sondern hat sich zurückgenommen hinter den *nom de famille* - jener Familie, die nicht nur den legendären Geheimagenten *Mischa* Wolf hervorgebracht hat, sondern auch dessen berühmten Vater Friedrich Wolf und den nicht weniger berühmten Bruder Konrad Wolf.

Die Troika stellt den Versuch des zu einer eher zweideutigen Berühmtheit gelangten Markus Wolf dar, nach dem Tod des Bruders Konrad ein nachgelassenes Filmprojekt zu dokumentieren, das dieser wohl noch auf dem Krankenbett bis zum Tod verfolgt hat. Das Vorwort beginnt Markus Wolf mit den folgenden Reminiszenzen an die Kindheit und Jugend im Moskauer Elternhaus des Exils:

In diesem Haus wohnten von 1934 bis 1945 ... lese ich in schwarzen Granit gemeißelt. Es ist seltsam, das im Stil eines antiken Medaillons gefertigte Doppelbildnis des Vaters und des Bruders an unserem Wohnhaus zu sehen. Die Strenge des schwarzen Steins rückt sie in die Vergangenheit, in die Geschichte. Dabei ist für mich hier alles noch lebendig, vertraut ...

(...) Auch jetzt scheint mir, ich könnte ins Haus gehen, die fünf Treppen, mehrere Stufen auf einmal nehmend, hochlaufen ...¹

Was an dieser persönlich gehaltenen Erinnerung an die eigene familiäre

¹ Markus Wolf: *Die Troika*, Düsseldorf 1989, o.P.

Herkunft verblüfft, ist nicht so sehr die Tatsache, von wem sie stammt, als vielmehr, wie an dieser Stelle der Rekurs auf das Haus als das der Familie eingeführt wird - zumal es in den Filmen von Konrad Wolf selbst nur metaphorische Konstruktionen von Häusern als Innenräumen, Identitätskernen und dergleichen gibt und darin gerade die Treppe eine nicht unwichtige Rolle zu spielen scheint. Immerhin ist interessant, daß das biographische Projekt von Konrad Wolf für den Bruder von einer solchen Bedeutung zu sein scheint.

Um vor Augen zu führen, wie stark der familiäre Zusammenhang zu gruppenbiographischen Kontexten war, sei noch einmal kurz auf die Geschichte verwiesen, die sich mit dem *nom de famille* verbindet:

Friedrich Wolf war ein in der Weimarer Zeit hochgeschätzter Dramatiker, der mit seinem Stück zur Abtreibungsproblematik *Zyankali* und seinem Engagement für die Kommunistische Partei berühmt geworden war. Als Jude und Kommunist mußte er 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten Deutschland so rasch als möglich verlassen. Er ging zusammen mit seiner Frau und den beiden Söhnen von Stuttgart, wo er sich als Arzt niedergelassen hatte, über die Schweiz und Frankreich nach Moskau. Friedrich Wolf verließ diese Stadt im Januar 1938, um aus beruflichen Gründen nach Westeuropa zu reisen (Ursprünglich hatte er wohl vor, in Spanien als Arzt an der republikanischen Front des Bürgerkriegs zu arbeiten.) Ein Jahr später wurde er in Frankreich als *deutscher Staatsangehöriger* für längere Zeit interniert. Es gab erhebliche Schwierigkeiten ihn freizubekommen, da seine Staatsbürgerschaft zu der Zeit noch immer nicht von der Sowjetunion naturalisiert worden war. Erst im März 1941 gelangte er auf Umwegen wieder nach Moskau - ein Umstand, der freilich in der Rekonstruktion der Söhne keine Rolle zu spielen scheint. Immerhin scheinen die beiden die Funktionen des berühmten Vaters für sich aufgespalten zu haben in eine politische und eine künstlerische.²

Als Markus Wolfs Buch in der damaligen DDR erschienen war, versuchte der Rezensent im *Neuen Deutschland* den Anschluß der biographischen Notate der beiden Brüder an die *Statuten des Bundes der Kommunisten* von 1847, wo es, wie in einem der berühmten blauen Bände nachzulesen, heißt: "Alle Mitglieder sind gleich und Brüder und als solche sich Hülfe in jeder Lage schuldig" - woraus der Rezensent auch den "tieferen Sinn" nachliefert:

die Partei als Bruderschaft, die in ihren Reihen jene Prinzipien bereits zu praktizieren sich bemüht, von denen die revolutionär angestrebte kommunistische Gesellschaftsordnung einst getragen sein soll. Von der Dialektik solchen Bemühens

2 Zu dem gesamten Komplex des Exils von Friedrich Wolf vgl. David Pike: Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933-1945, Frankfurt a.M. 1992. (Amerik. Originalausgabe 1981)

handelt das Buch *Die Trojka. Geschichte eines nicht-gedrehten Films. Nach einer Idee von Konrad Wolf*³

Die *Brüderlichkeit* war nun in der Tat in vielerlei Hinsicht zentral für die Entwicklung jener *Brüder im Geiste* und *in Waffen*, um die es hier geht, und zwar unter dem Aspekt, wie sich Lebensformen und Identitätskerne erst unter das Dach des Elternhauses, dann unter das der Partei und ihrer Institutionen eingepaßt haben. Dabei interessieren besonders die inneren Zusammenhänge zwischen den jeweiligen Identitätspartikeln einer sowohl durch die deutsch-jüdische Herkunft wie durch die Wahl des sowjetischen Exils bestimmten Milieus. Wird im Konzept Bruderschaft des kommunistischen Bundes ein Modell von Loyalität entwickelt, das den ursprünglichen Universalismus der französischen *égalité, liberté, fraternité* verläßt, um als Metapher vom *gemeinsamen* Haus zu jenem Zentralismus zu gelangen, der in der traurigen Geschichte der kommunistischen Staaten zur umso drastischeren Schaffung *innerer Feinde* führte - oder hat sich, anders ausgedrückt, Hegels List in der Vernunft der Geschichte als böser Scherz erwiesen, der nicht rein zufällig an die Juden als das bourgeoise *Andere* im Stalinismus adressiert wurde?

Rekonstruiert man die Geschichte der DDR, dann wird nur allzu deutlich, daß bereits Ende der 40er Jahre, spätestens aber mit den neuen Frontverläufen des Kalten Krieges, sich die offizielle Politik der DDR durchaus nicht scheute, sich derjenigen Propagandamuster zu bedienen, deren Popularität in der jüngeren Vergangenheit ganz zwanglos zum garantierten Erfolg in der Bereitstellung von Massenloyalität in der Gegenwart führen sollte. So kam Sigrid Meuschel in ihrer Studie zu *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR* in diesem Kontext zu folgenden Schlüssen:

Diese Kampagnen [gemeint sind die nationalen] dienten einerseits der Säuberung der Partei und lieferten darüber hinaus die propagandistische Folie für die politischen Verfolgungen der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre. [...] Andererseits macht ihre Rhetorik deutlich, daß die SED gerade die unpolitischen, die traditionsgesättigt-irrationalen Neigungen der entstehenden DDR-Gesellschaft ansprechen wollte. So wandte sie sich im vaterländischen Gewande an das Volk, das ihrem eigenen Urteil nach von der Naziideologie "verseucht" war, um es gegen die "Zerreißung der Nation" und gegen die Chimäre des internationalen jüdischen Finanzkapitals zusammenzuschließen.⁴

Die Propaganda, die sich populistisch an dem zu orientieren suchte, was sie für das allgemeine Bewußtsein der Nachkriegsbevölkerung hielt, entfal-

3 Dr. Harald Wessel: "Brüderlicher Dienst an einer menschlichen Sache. Nach Konrad Wolfs Idee schuf Markus Wolf 'Die Trojka'", in: *Neues Deutschland* vom 19.4.1989

4 Sigrid Meuschel: *Legitimation und Parteiherrschaft in der DDR*, Frankfurt a.M. 1992, S. 102 f.

tete jedoch keineswegs verblüffend auch ihre Wirkkraft *gegen* diejenigen, die aus instrumentellen Gründen in die traditionelle Sündenbock-Rolle gedrängt worden waren: gegen die Juden in der SED und der DDR. Die praktischen Folgen dieser Legierung aus populistischer NS-Propaganda und stalinistischen Praktiken der tschechischen und ungarischen Schauprozesse waren drastisch:

Seit dem Winter 1952/53 wurden die Kaderakten der jüdischen Parteimitglieder überprüft und Juden aus hohen Positionen ausgeschlossen. Es kam zu routinemäßigen Wohnungsdurchsuchungen, Personalausweise wurden eingezogen, die Vorsteher der Jüdischen Gemeinden wurden verhört und aufgefordert, das Joint [American Jewish Joint Distribution Committee] als Organisation amerikanischer Agenten zu denunzieren, Zionismus mit Faschismus gleichzusetzen und Wiedergutmachungszahlungen abzulehnen, weil sie einer Ausbeutung des deutschen Volkes gleichkämen. Rabbiner und Gemeindevorsteher riefen im Frühjahr 1953 die Juden auf, die DDR zu verlassen. Die SED löste die VVN [Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes] auf und gründete an deren Stelle das Komitee der antifaschistischen Widerstandskämpfer, das die spezifisch jüdische Problematik nazistischer Verfolgung ausklammerte.⁵

Vor *diesem* Hintergrund sind die Filme von Regisseuren wie Kurt Maetzig und Konrad Wolf zu betrachten, wenn man einschätzen will, welchen Stellenwert die *Thematisierung* von Antisemitismus und Judenvernichtung tatsächlich hatte. Erst dann nämlich wird ihre Doppeldeutigkeit einsehbar - und mit ihr die Rolle, die innerhalb der populistischen nationalen Strategien der SED die Verschiebung vom NS-System der eigenen deutschen Vergangenheit auf den inflationär verwendeten Begriff des Faschismus, für den nicht nur der gesamte Westen stand, sondern vor allem auch die Sozialdemokratie, einzunehmen hatte. So hatte Wilhelm Pieck bereits 1949 auf dem Ersten SED-Parteitag die Behauptung aufgestellt, der "Weststaat bringe das Streben des amerikanischen Imperialismus nach Weltherrschaft zum Ausdruck: er habe 'das Erbe des Hitlerfaschismus angetreten'."⁶ Insbesondere der Marshall-Plan wurde dabei als Instrument der Kolonialisierung und Versklavung der westlichen Besatzungszonen aufgefaßt. Auf dem 3. Parteitag wurden dann bereits die anglo-amerikanischen Bombardierungen deutscher Städte im Zweiten Weltkrieg als Verschwörung gegen die Sowjetunion gedeutet, die vom zerstörten Deutschland aus sich leicht angreifen ließe. Die national ge-

5 Ebda, S. 114

6 Ebda, S. 109

färbte politische Rhetorik des Zentralkomitees bezeichnete bereits 1952: Entschädigungszahlungen für Juden als "Verschiebung deutschen Volksvermögens", denn bei der nazistischen Enteignung der Juden seien lediglich "die Profite" 'jüdischer' Monopolkapitalisten in die Hände 'arischer' Monopolkapitalisten übergewechselt.⁷

In den Prozessen selbst, die gegen jüdische Parteifunktionäre und solche, die sich als Nicht-Juden für eine Aufarbeitung des Antisemitismus und Wiedergutmachungsleistungen an die jüdischen "Opfer des Faschismus" einsetzten, im Stil der tschechischen und ungarischen Schauprozesse geführt wurden, war beispielsweise der Vorwurf zu hören:

Indem er überdies einen Unterschied zwischen jüdischen und kommunistischen Opfern des Nazismus gesehen habe, habe er den Zionismus verherrlicht; auch habe er die jüdische Bevölkerung von ihrer Mitschuld am Sieg des Faschismus [!] freigesprochen.⁸

Mit den Kampagnen zur Stärkung der nationalen Einheit gegen die territoriale Zersplitterung stellten sich offenbar auch Binnendifferenzierungen zwischen den sogenannten West- und Ostemigranten her. In diesem Kontext ist es nicht uninteressant, sich des Milieus zu vergewissern, auf das der damals 20jährige Konrad Wolf bei seiner Heimkehr nach Deutschland stieß, von wo er sich 1949 zurück nach Moskau an der dortigen Filmhochschule bewarb. In diesem Jahr fanden in der Sowjetunion jene Umbrüche in der Beziehung zu Israel und dem Zionismus statt, die den Grundstein legen sollten für die darauffolgenden antizionistischen und antisemitischen Säuberungen.

Macht man sich einmal die Erfahrungssprünge klar, die ein junger Mann zu bewältigen hatte, der als Sohn deutsch-jüdischer Emigranten mit neunzehn in einer sowjetischen Uniform das von den Nazis geräumte Konzentrationslager Sachsenhausen betritt, schließlich mit zwanzig als Filmstudent wieder nach Moskau, dem Ort der eigenen Kindheit und Jugend, zurückkehrt und dort erlebt, oder vielleicht auch übersieht oder verdrängt, wie die Kalte-Kriegs-Propaganda sich antisemitischer Stereotypen bedient, dann wird etwas klarer, warum in den Filmen von Konrad Wolf das Thema der Judenvernichtung auf eigensinnige Weise konstant präsent ist, sich gleichzeitig durchaus

7 Ebda, S. 369, FN 308

8 Ebda, S. 370, FN 308. Diese Aussagen beziehen sich auf den Prozeß gegen Paul Merker. Dieser wurde im August 1950 zusammen mit anderen 'Westemigranten' aus der SED ausgeschlossen und ein Strafverfahren gegen ihn eingeleitet. Merker war einer der entscheidenden Verfechter für Wiedergutmachungsleistungen von 1945-49. Nachdem er 1950 aller seiner Ämter enthoben worden war, wurde er von 1952-1956 inhaftiert. Vgl. hierzu: Angelika Timm: "Der Streit um Restitution und Wiedergutmachung in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands", in: *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart*, Heft 10/11 1992, S. 125-138.

an die ideologischen Vorgaben des ZK der SED anschließen kann, und doch durch diese hindurch und gerade in ihrer Thematisierung mehr von den Spannungen verrät, die in den Identitätskonfusionen zwischen Berlin, Moskau und dem imaginären Jerusalem liegen, das sich in Markus Wolfs Schilderungen der *Troika* nur in rührseligen Erinnerungen an die eine oder andere *jiddische Mamma* wiederfindet, die selbstredend immer die der anderen Kinder war und osteuropäischer Herkunft:

Markuscha - auch äußerlich die echte jüdische Mama, weich, in ihrem Denken weltoffen und vom Charakter her aufgeschlossen gegenüber jedermann, hoch gebildet; sie sprach fünf Sprachen fließend und spielte sehr gut Klavier.⁹

Zu erwähnen bleibt dabei freilich noch, daß *Markuscha* Amerikanerin russisch-jüdischer Herkunft war - die Frau des Journalisten Louis Fischer, der zur selben Zeit als Korrespondent in Moskau lebte und linksliberaler Beobachter des kommunistischen Experiments war. Sein Sohn, der spätere amerikanische Politologe und Sowjetologe George Fischer, gehörte zum Gespann der *Troika*, das sich 1945 in drei verschiedenen, signifikanten Kostümen wiedertraf: Konrad Wolf in der sowjetischen, George Fischer in der amerikanischen Uniform und der Dritte im Bunde, Lothar Wloch - aus einer Berliner kommunistischen Arbeiterfamilie stammend und in den 50er Jahren zum Westberliner Unternehmer aufgestiegen - nach der Ablegung der deutschen Uniform in Zivil. Fischers waren unter dem verheerenden Eindruck der stalinistischen Säuberungen, denen auch Vater Wloch zum Opfer gefallen war, in die USA zurückgekehrt, während die verbitterte Witwe Wlochs zurück ins nazistische Berlin ging. Politisch waren die Ansichten der *Troika* nie wieder vor einen Schlitten zu spannen gewesen.¹⁰

Vom anderen, zum besseren, zum Neuen Deutschland?

Bereits Ende 1945 entstehen zwischen den Trümmern auf dem ehemaligen Ufa-Gelände die Pläne zur Gründung einer Filmproduktionsgesellschaft, die den antifaschistischen Kampf und den kommunistischen Aufbau unterstützen helfen sollte. Etliche der neuen Leute kamen aus dem Moskauer Exil:

⁹ Markus Wolf: *Die Troika*, a.a.O., S. 54

¹⁰ Louis Fischer hatte bereits nach dem Nichtangriffspakt zwischen Stalin und Hitler sich öffentlich gegen die sowjetische Politik gewandt. Darüber kam es zum Bruch zwischen den Vätern Fischer und Wolf. Letzterer hatte wohl während seines Frankreich-Aufenthaltes gegen Fischer nach wie vor die Sowjetunion als einzige "Bastion gegen den Faschismus" verteidigt. Vgl. hierzu Markus Wolf, a.a.O. S. 32 f.

Eingeladen von der Zentralverwaltung für Volksbildung treffen sich die Filmleute am 22. November im Hotel Adlon am Brandenburger Tor, von dem der Bombenkrieg, der Kampf um Reichstag und Hitlerkanzlei einen kleinen Seitenflügel übriggelassen hatten. Die Presse zitiert Gerhard Lamprecht mit dem Bekenntnis "zur humanistischen Mission des Films", Herbert Maisch mit dem Hinweis "auf das große geistige Erbe unserer Klassiker" den Dramatiker und Filmautor Friedrich Wolf, der den zeitkritischen Film fordert und "die Probleme der heutigen Übergangsperiode (...) den Weg ins Morgen, ins bessere Deutschland" als Kunstaufgabe sieht.¹¹

Die Filmproduktion der 1949 gegründeten DEFA hatte wie alle staatlichen Produktionen von Anfang an unter der doppelten Bürde der politischen Mission und der Kontrolle ihrer Botschaften zu leiden. Obwohl die Regisseure, Drehbuchautoren, Kameraleute und Schauspieler in der Regel durchaus motiviert waren, kam es natürlich auch im Haus des Films zu den üblichen ZK-Auseinandersetzungen. Politische, ästhetische, ideologische, persönliche und machstrategische Motive spielten dabei eine Rolle. Auch die Filme Konrad Wolfs gingen durch diese Mühlen der Politbürokratie, die nicht nur die Themen sortierte, sondern auch über den Zugang zu den Filmtheatern wachte. "Filme über Konzentrationslager gelangen zunächst nicht ins Kino", heißt es da nur lapidar, obwohl sie in die Produktion gingen.¹² Es heißt lediglich, daß man sie nicht vor einem breiteren Publikum zeigen möchte - aus Gründen, über die sich an dieser Stelle nicht weiter spekulieren läßt.

Die Filme von Konrad Wolf, die sich auf den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg einlassen und dabei die jüdische Thematik und die Identitätsprobleme einbeziehen, sind ganz ohne Zweifel mitgeprägt von familien-, gruppen- und autobiographischen Motiven: *Sterne* (1959); *Professor Mamlock* (1961); *Ich war neunzehn* (1968); *Mama, ich lebe* (1977). Dabei fällt auf, daß *Sterne*, *Ich war neunzehn* und *Mama, ich lebe* auf verschiedene Diskurse über deutsche und sowjetische Soldaten und über Juden zurückgehen. *Professor Mamlock*, nach dem in den ersten Wochen des Exils 1933 geschriebenen Theaterstück von Friedrich Wolf, wurde bereits 1938 unter Mitwirkung des Autors in der Sowjetunion von einem ehemaligen Mitarbeiter G.W. Pabsts, Herbert Rappaport, verfilmt. Während also die drei erstgenannten Filme biographische Erfahrungen vor allem über die Kriegssituation enthalten, taucht im letzten eine über mehrere Ebene eingespielte biographische Komponente familiärer Art auf.

¹¹ *Deutsche Volkszeitung*, 6.12.1945. Vgl: Dieter Wolf: "Gesellschaft mit beschränkter Haftung", in: Wolfgang Jacobsen (Hg.), Babelsberg, Ein Filmstudio 1912-1992, Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin 1992, S. 248

¹² Ebenda, S. 257

Im folgenden möchte ich nicht auf die einzelnen Filme als in sich geschlossene eingehen, sondern auf einige Motive verweisen, die sich einer querverlaufenden Lektüre lesbar machen und in denen sich das abzeichnet, was ich mit einer ironischen Anleihe an den Buchtitel von Markus und den Filmtitel von Konrad Wolf die *Innere Troika* nennen möchte. Ein Dreigespann, das in einer neueren Begriffstriade auch gerne als *race, class, gender* zu apostrophieren wäre, und als Troikanische Pferde durch das Bermuda-Dreieck des Verschwindens, Vergessens und Verdrängens galoppieren, das gerne wohlwollend als die *jüngste Vergangenheit deutscher Geschichte* bezeichnet wird.¹³ Es geht also vor allem darum, Konstellationen herauszupräparieren, in denen sich die komplexen historischen Diskurse als Diskurse über die Geschichte und die in ihr impliziten Handlungsmodelle wiederlesen lassen. Dabei interessiert das im engeren Sinne Biographische allenfalls als *einzelnes Allgemeines*, als das beispielsweise Jean-Paul Sartre Leben und Werk Gustave Flauberts im *L'Idiot de la famille* analysiert.

Juden als absterbende Klasse

Als Friedrich Wolf 1933 sein Stück *Professor Mamlock* schrieb, war die tägliche Zukunft, die der Nationalsozialismus den europäischen Juden bereiten würde, noch nicht klar zu erkennen. Als 1938 Rappaport das Stück in Moskau verfilmte, mag sich die Hoffnung, daß der kommunistische Widerstand das NS-Regime stürzen würde, zwar bereits in Deutschland als Illusion erwiesen haben, aus der Perspektive der Sowjetunion und der Moskauer Exilanten aber mag der Kommunismus im internationalen Maßstab noch immer als das einzige Bollwerk gegen den europäischen Faschismus erschienen sein - zumal die Verfilmung:

was banned in Chicago in November 1938 as "purely Jewish and Communist propaganda against Germany"; Ohio and Rhode Island followed suit; Massachusetts banned it for Sunday showings in March 1939 "because it might incite a riot on the Sabbath".¹⁴

Zu dieser Zeit schrieb Friedrich Wolf in einem Geburtstagsbrief an seinen sechzehn Jahre alten Sohn Markus, in bezug auf dessen Plan, von Frankreich aus in die USA zu gehen, über die Schwierigkeiten, ein Visum für die USA zu bekommen und über die demoralisierenden Effekte der Untätigkeit im

13 Wobei *race* im Deutschen nicht zu verwenden ist, noch nicht einmal als deskriptive Kategorie.

14 Vgl. Annette Insdorf: *Indelible Shadows. Films and Holocaust*, Cambridge 1989(2), S. 163

Exil. Die in weite Ferne gerückte USA erschien als letzte Möglichkeit, der bedrohlicher werdenden Situation Europas noch entkommen zu können. Allerdings mischen sich bittere Töne in den Brief, die eher darauf hinweisen, daß es wohl bald zu spät sein wird. Obwohl der Brief ganz offen und drastisch die Situation der jüdischen Flüchtlinge beschreibt, gibt der Vater dem Sohn eine Art lehrreicher Geschichte bei, die ihn wohl mit der eigenen Situation in Moskau versöhnen soll. Interessanterweise taucht in diesem Brief die "Jiddische Mamme" auf, die Markus in Moskau als emotionale Anlaufstelle beschrieben hatte:

Die Leute, die mich morgen zu "grünen Klößen" eingeladen haben, schufen gerade aus ihrer Not sich selbst ein kleines Arbeitskollektiv, das eine richtige "jiddische Mamme" leitet, eine wunderbare Frau. Sie haben selbst kaum zu leben, und jetzt kommen noch sechs bis zehn völlig abgerissene deutsche Juden zu ihnen, und ohne mit der Wimper zu zucken, nimmt die Mamme sie auf, kleidet sie neu, futtert sie mit durch! Und natürlich das erste: Sie müssen morgen früh am Boulevard Montmartre den *Professor Mamlock* Film sehen! Darauf legt die Mamme, die aus Lodz stammt und das Leben seit ihrem zwölften Jahre in jeder Weise kennt, besonderen Wert! Und mit welchem Stolz sie von der SU spricht, obschon sie selbst nie dort war und obschon die Polen ihren Jungen so schlugen, daß er gelähmt ist; aber sie weicht nicht einen Millimeter ab von ihrer Linie. Bei so einer Frau kann auch unsereins sich immer wieder Mut holen. Ihr drüben habt es gut. Ihr seid im Aufbau ¹⁵

Moskau als das Jerusalem, von dem aus alles Heil zuwachsen soll, dient hier ganz offensichtlich als Folie für eine Gegenüberstellung von osteuropäischen und deutschem Judentum als zwei Exponenten von Klassenstandpunkten - wobei die weiblichen Tugenden des Helfens, der solidarischer Unterstützung und Gemeinschaft mit denen kommunistischer *Brüderlichkeit* verschränkt werden, um eine Art Geographie des richtigen sozialen und politischen Lebens nach Osten zu schieben.

Konrad Wolf wiederholt eine ähnliche Konstellation in *Sterne*. Dort sind es sephardische, griechische Juden, die in einem Lager in Bulgarien auf die Verschickung nach Auschwitz warten. Und dort ist es eine junge Frau, die Hilfe für eine Geburt organisiert. Der junge deutsche Soldat, der sich von ihr dafür gewinnen läßt und sich aus Liebe zu ihr, zu spät freilich, dem Widerstand anschließt, erfährt über sie den entscheidenden Schub, menschliche Züge politisch handelnd zu verwirklichen. Die Metapher vom Haus, vom Dach über dem Kopf als Wunschziel solidarischen Handelns und Lebens taucht bereits hier auf - die Geschichte selbst allerdings beendet Wolf ebenfalls mit einem lehrstückhaften Verweis. Über das Ende des nach Auschwitz

15 Zit. in: Markus Wolf, a.a.O., S. 167 f.

fahrenden Zuges mit der Geliebten legt er ein Schlußwort: Das jiddische Lied *Es brennt, 's Shtetl brennt*; allerdings in einer denkwürdigen Variante, musikalisch aufbereitet im Stil der proletarischen Kunstlieder der Chormusik Eislers der 20er Jahre. Und als Text über das Bild gelegt und sozusagen "eingedeutscht", heißt es nun:

Es brennt, Brüder, ach - Die Hilf liegt nur in euren Händ'! Wenn das Städtle euch ist teuer,	nehmt die Kellen, löscht das Feuer! Löscht's mit eurem eigenen Blut! Beweist, daß ihr das könnt...	Steht nicht da, laßt's nicht geschehn! Unser Städtle brennt' Es brennt, es brennt, es brennt!
---	---	--

Dazu sieht man einmal in den dunklen Tunnel, einmal auf das stoische Gesicht der jungen Frau hinter den Gitterstäben des Zugfensters. Merkwürdig offen ist das appellative Ende, von dem die Montage nicht verrät, ob die Juden mit ihrem eigenen Blut das Feuer löschen sollen oder die deutschen Soldaten. Eine rhetorische Form der Adressierung, die sich an ein imaginäres Paar zu richten scheint: Ballade vom Deutschen Soldaten und der jiddischen Mamme.

Nun ist aber der Film *Sterne* wie der *Professor Mamlock* von Konrad Wolf nicht vor oder während der Vernichtung gedreht worden, sondern in den Dekaden danach - und was sie als Nachträglichkeits-stories verraten, ist die nostalgische Sehnsucht nach einer Zeit, die vor der Vernichtung lag, nach einem Erfolg des Kommunismus, der damals ein Wunsch, zur Drehzeit des Films nur ein Traum sein konnte.

Unter diesem Aspekt erscheint auch die in Umlauf befindliche Fassung von *Professor Mamlock* interessant. Der Film wird nämlich mit einem Rolltitel eröffnet, der sich ganz offensichtlich für den Export vor den Film gestellt hat. Dort heißt es über einer Grafik des Autors:

Friedrich Wolf wrote that drama in 1933. At this time there existed no death camps with six millions murdered Jews and war had not broken out yet. The author tells the story of the German surgeon, of the Jew...

um dann in den Filmtitel überzuleiten. Dieser englische Vorspann enthält eine historische Situierung, die doppeldeutig ist: Soll es bedeuten, daß Wolfs Drama veraltet ist, dann stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit seiner neuerlichen Verfilmung. Entweder dient die Geschichte, die der Autor zu erzählen hat, die von dem deutschen Arzt und Juden Mamlock, der Erinnerung an die Ermordeten, oder sie soll Lehren für die Gegenwart enthalten. Das *morality play* als politisches Lehrstück gewinnt die Oberhand, wenn über dem

im Gegenlicht zur Totenmaske sich profilierenden Gesicht des toten Mamlock sich auf die weiße Wand des Hintergrunds folgender Rolltitel schiebt:

Es gibt
kein größeres Verbrechen -
nicht kämpfen zu wollen -
wo man kämpfen muß!

Diese Zeilen sind so skandalös, weil sie implizit den Selbstmörder Mamlock nicht nur als den Verursacher seines Todes, sondern auch noch als seinen tieferen Grund benennen wollen - er trägt die Schuld an seinem Tod, ganz genau wie es bereits in den Propagandaverlautbarungen der frühen 50er Jahre in den Schauprozessen gegen Merker formuliert worden war. Die deutschen Juden sind als Teil der bürgerlichen Klasse zu ihrem eigenen Tod verdammt, sie tragen Teil an der Schuld. Die Aktualität des Dramas, das mit dem Selbstmord und nicht mit dem millionenfachen Mord endet, ist eine Art closure zu einem historischen Narrativ, das in Wolfs Drama zumindest noch den Vorzug der historischen Offenheit hat. In Wolfs Drama wird der Appell zur revolutionären Überwindung im republikanischen Kampf als Motto vorangestellt, das freilich keinen Schuld-Diskurs führt, sondern der Danton-Säule in Paris entlehnt ist, wo es heißt: "Pour vaincre les ennemis il faut de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace."¹⁶

Dieser Abspann kommt freilich nicht von ungefähr. Schon Annette Insdorf hat darauf in Bezug auf die erste *Mamlock*-Verfilmung hingewiesen:

Professor Mamlock implies that the doctor dies not simply because he is a Jew, but because he never allowed politics to touch his life. (...) Unfortunately, the assumption implicit in *Professor Mamlock* and other East European films is that Judaism can inhibit resistance. The message from Communist Countries - derived from Marx's own pronouncements on "the Jewish Question" - is that Jewish identity must be subsumed into larger political realities.¹⁷

Wie stark die alten Optionen ins Alltagsbewußtsein gedrungen sind und sich dort als populäres Muster eines ökonomistisch verkürzten Diskurses über die *Juden als Klasse* etabliert haben, geht auch aus einer brieflichen Bemerkung hervor, die dem nachgelassenen Material zum *Troika*-Film beiliegt und von Markus Wolf ediert worden ist. Erna Wloch, die proletarische Berlinerinerin und Mutter eines der Knaben der Troika, schreibt in einem Brief vom 20. Februar 1946 an die ehemalige Moskauer Freundin:

16 "Um die Feinde zu besiegen, bedarf es des Mutes, und noch einmal des Mutes, immer des Mutes."

17 Annette Insdorf, a.a.O., S. 164

Der Teil der Emigration, der mit auf uns spuckt, trifft sich selbst. Für uns gab es nie ein "Judenproblem". Aber ich bin überzeugt, daß mancher jüdische Bankier das ganze Geld seiner Leute geopfert hätte, wenn er damit sein und das Leben seiner Familie von Hitler geschenkt bekommen hätte.¹⁸

Aber diese Form eines populären, ökonomisch sich begründenden Antisemitismus des Ressentiments ist nicht das Interessante an Konrad Wolfs *Mamlock*, zumindest nichts, worin er sich von der gängigen Doktrin unterscheiden würde.

Konrad Wolf ist nicht ganz zu Unrecht mit seinen Filmen, insbesondere mit *Mamlock*, innerhalb der DEFA-Produktion für seinen durchaus eigenwilligen Stil bekannt geworden. Und in der Tat nutzt er in *Mamlock* verschiedene stilistische Ebenen zur Darstellung des Problems. Was vielen Kritikern auf den ersten Blick als gewagter ästhetischer, innerhalb der Doktrin vom *sozialistischen Realismus* als subversiver *Formalismus* erscheinen mochte, gewinnt bei näherer Analyse der ineinander verschränkten Ebenen von Sujet und Form freilich einen anderen Stellenwert. Das läßt sich an den filmischen Nahtstellen zeigen, wo das "bürgerliche Haus" Mamlocks mit Montagesequenzen zur politischen Situation verbunden wird. Das Haus, vor allem dessen Eingangshalle mitsamt der nach oben führenden Freitreppe, erinnert ein bißchen an William Wylers Raumkonstruktion in *Little Foxes*. Auch die Kamera übernimmt zur Inszenierung dieses Raumes gerne die Plansequenzen Wylers: *establishing shots* von der Freitreppe herunter starten lange Kamerafahrten, die die einzelnen Akteure in einem bruchlos in sich geschlossenen, hermetischen Raum situieren. In diesen Raum, der sozusagen ein bürgerlich ontologisch selbstbezogenes, humanistisches Bewußtsein darstellt, bricht das Politische, die "Straße" ein in der Form von Ton- und Bildmontagen, die sich an John Heartfields Fotomontagen zu orientieren scheinen: Überblendungen auf der Tonspur von Beethovens Neunter Symphonie mit Radiodurchsagen werden optisch in Bildmetaphern überblendet. Schon die lange Eingangssequenz setzt ganz auf den Mischeffekt zwischen bürgerlichem Realismus und Weimarer Querschnittsfilm. In diesen ästhetischen Parametern spielt sich die Verfilmung ab, soweit sie über die Inszenierung des Theaterstücks hinausweist. So kann man sagen, daß *Professor Mamlock* in vieler Hinsicht ein Film ist, der die Frontverläufe der frühen 30er Jahre mit den ästhetischen Stilen und politischen Doktrinen der 40er zu verschmelzen sucht. Darin ist er ganz entschieden ein Film der Vergangenheit und Erinnerung - freilich nicht der an die Toten sondern an eine heroische Zeit politischer Identitätsbildung.

Aber auch in *Professor Mamlock* wird die Frage nach der kulturellen und

18 Erna Wloch, "Brief an Markuscha Fischer", in: Markus Wolf, a.a.O., S. 208

politischen Identität noch einmal nach Geschlechtern getrennt. Während der jüdische Vater sich vor allem als patriotischer Deutscher sieht, sieht sich dessen Sohn vor allem als kommunistischer Deutscher, der in keinerlei inneren oder äußeren Konflikt mit seiner jüdischen Herkunft gerät. Die traumatische Erfahrung der externen Zuschreibung als Markierungspraxis trifft den Vater und die kleine Tochter, die in einer eindrucksvoll inszenierten Sequenz in der Schule einem rituellen Stigmatisierungsprozeß unterworfen wird. Mehr als an der stark schematisierten Figur des Mamlock läßt sich an der Kindergeschichte die Spur einer Subjektivität ablesen, die nicht determiniert ist durch eine vorgezeichnete Identität.

Wer sagt: "Ich bin Deutscher"?

Koni (so der familiäre Kosename für Konrad Wolf) hat seine eigenen Probleme. Er ist Offizier der Roten Armee und fühlt sich als Bürger des Sowjetlandes. Gleichzeitig wird aber von ihm erwartet, er werde als Sohn eines deutschen Kommunisten und Schriftstellers seine Zukunft in dem Land sehen, in dem er geboren wurde.¹⁹

Triumphiert in *Professor Mamlock* der Sohn über den Vater, so erzählt Wolf in *Ich war neunzehn*, seinem einzigen direkt autobiographischen Film, die Geschichte eines Sohnes, der der Stimme des Vaters gehorchen muß.

Als Konrad Wolf im Alter von 19 Jahren in der sowjetischen Uniform - das erste mal seit der Flucht ins Exil - mit der Roten Armee wieder deutschen Boden betritt, auf dem Weg nach Berlin am geräumten KZ Sachsenhausen vorbei für kurze Zeit Kommandant des Städtchens Bernau wird, wo noch heute eine Ehrenplakette auf den berühmt gewordenen jugendlichen Kommandanten hinweist, und schließlich in Schloß Sanssouci die Befreiung feiert, hat er den Stoff aufgetankt, den er 1968 zu *Ich war neunzehn* verarbeiten wird.

Die gesamte Einleitungssequenz gruppiert sich um jene Krise des Benennens, die in dem Satz *Ich bin Deutscher* steckt.

In dieser Sequenz werden vier Ebenen montiert, und zwar sowohl im Ton wie im Bild. Auf der Tonebene sind das: I. Geräusche von Autokolonnen und russisch sprechende Stimmen, II. Musik von einer Schallplatte, die im Bild gezeigt wird, III. Lautsprecherdurchsagen, IV. Off-Ton-Kommentar einer Ich-Stimme. Auf der Bildebene sind das: I. Totalen von einer Flußlandschaft,

¹⁹ Markus Wolf, a.a.O., S. 46

II. Totalen von Fahrten auf einer Landstraße, III. Großaufnahmen in einem Innenraum mit Personen, IV. Montagen von Mündungsfeuern, Bombendetonationen und ähnlichem. Die erste Einstellung ist eine Totale einer nebelverhangenen Flußlandschaft, die eine Art *establishing shot* bildet. Parallel dazu wird die Großaufnahme eines traurigen jungen Mannes geschnitten, aus dem Plattenspieler dringt über Lautsprecher eine populäre Tangomelodie. Aus dem Nebel treibt ein Floß mit einem Galgen über den Fluß, an dem ein Mann hängt. Aus dem Lautsprecher schallt folgender Text:

Achtung, Achtung:
 Deutsche Soldaten!
 Wir beginnen unsere Sendung.
 Der Krieg ist endgültig verloren. Eure Lage ist hoffnungslos.
 Wartet nicht - handelt!

Der Gehenkte treibt auf die Kamera zu, an seinem Rücken wird nun in Großaufnahme das Schild lesbar: "DESERTEUR. Ich bin Russenknecht." In einer neuen Folge von Gegenschnitten von Großaufnahmen und Totalen der Flußlandschaft eine erneute Lautsprecheransage:

Achtung, Achtung!
 Deutsche Soldaten - Bevor wir einen Bericht über die Lage an den Fronten geben, fordern wir euch auf, *nicht* zu schießen. Hört mich an, habt Vertrauen.
 (und dann, erheblich lauter):
 Ich bin Deutscher!

Von dieser Totalen und diesem Satz wird wieder auf die Großaufnahme des Jungen geschnitten, von dort auf die Hand eines Zweiten geschwenkt, der wieder die Nadel auf die Platte legt, wieder ertönt der Tango, und der Soldat gibt dem Jungen eine Zigarette, streichelt damit seine Lippen, wie eine Mutter, die einen stoischen Säugling füttern will, was dem Jungen ein reflexartiges Lächeln abgewinnt. Von dieser Szene voll trauriger Zärtlichkeit schneidet Wolf auf eine Montage von Überblendungen, die ähnlich wie die Montage in *Mamlock* eine andere ästhetische Richtung einschlägt. Dazu tönen weiter die Frontberichte aus dem Lautsprecher. Die vier Überblendungsmontagen sind gegengeschnitten mit drei Fahrten auf einer Straße am Fluß entlang, zu der aus dem Off die traurige Stimme des Jungen spricht:

Ich sehe Straßen mit deutschen Schildern.
 Das ist meine Heimat - sagt man. Ich war acht Jahre alt, als meine Eltern sie verlassen mußten.
 Ich bin in Moskau aufgewachsen.
 Dort lebt meine Mutter.
 Ich ging an die Front, wie alle dort.
 Fast täglich spreche ich solche Sätze. [Wie die Lautsprecherdurchsage]

Schüsse sind die Antwort. Überläufer kommen selten.
[Und dann über eine abschließende Landschaftstotale]
Ich bin neunzehn Jahre alt.

Abgesehen von der überdeutlichen Fixierung auf das mütterliche Rußland, auf die später noch zurückzukommen sein wird, ist vor allem die Tonmontage interessant. Die völlige Trennung von einer Stimme, die immer im Off bleibt, und einem Sprecher, der seinen traurigen Blick aus stummen Großaufnahmen entläßt, stellt die Frage nach der Autorenschaft der Stimme. Denn in der Tat ist die Stimme, die spricht, die über sich als Stimme spricht, nicht der Autor der Texte, über dessen Sprechen er spricht. Texte dieser Art stammten aus der Feder des Vaters, Friedrich Wolf, die Trennung von Text und Bild ist die von väterlicher *auctoritas* und dem Bild des Sohnes als *his masters voice*.²⁰

Die Propagandaaktionen, in deren Verlauf schließlich der Sohn zu dem Satz genötigt wird, "Ich bin Deutscher", basierten fast gänzlich auf einem Bild des deutschen Volkes als einem zum Widerstand durchaus bereiten, das man nur richtig ansprechen muß - der vorsichtige Skeptizismus, den Konrad Wolf dem 19jährigen in den Mund legt, ist bereits eine subjektive Rebellion gegen den Vater.

Was an *Ich bin neunzehn* erstaunt, ist das völlige Fehlen der Thematisierung der Vernichtung der Juden. Die Montage eines sowjetischen Dokumentarfilms über den *Henker von Sachsenhausen*, den er in den eigenen Spielfilm einbaut, erwähnt mit keinem Wort, daß dort nicht nur Osteuropäer ermordet wurden, sondern Juden. In einer der Parallelmontagen gibt es freilich einen visuellen Verweis auf eine latente Selbstidentifizierung mit den vergasteten Juden.

Den Aussagen des "Henkers" und dessen Erklärung der Tötungsanlagen für die sowjetischen Offziere fügt Wolf subjektive Sequenzen ein, in denen der Junge unter der Dusche steht und mit petrifiziertem Gesicht sich die Hände vor die Augen schlägt. Ein Bild, das nicht nur die Assoziationen innerhalb der Narration festschreibt, sondern auch die der Zuschauer. Das Bild enthält aber auch noch einen anderen doppeldeutigen Verweis: Daß der müt-

20 Vgl. hierzu David Pike, a.a.O., der minutiös die Tätigkeiten der exilierten deutschen Schriftsteller für die sowjetische Kriegspropaganda recherchiert hat und nicht nur Flugblätter, Radiosendungen und Romane dazu zitiert. Dort wird auch deutlich, welche wichtige Rolle Wolf dabei gespielt hat, vor allem dessen Initiative, deutsche Deserteure und Kriegsgefangene mit der Roten Armee an die Front zu schicken, um für die Kapitulation und Desertion zu agitieren. Von einer solchen Aktion handelt nicht nur *Ich war neunzehn* sondern vor allem auch *Mama, ich lebe*. Dabei wird deutlich, wie stark sich Konrad Wolf als im Schatten des Vaters stehend begriffen haben muß.

terliche Schutz des Moskauer Exils vielleicht gar nicht sicher war, das Bild der äußersten physischen Verletzlichkeit, der nackte Körper, erscheint als *mise-en-abyme* einer dreifachen Bedrohung: als jüdischer Deutscher, als deutscher Kommunist und als sowjetischer Soldat drohte ihm der Tod. Keine der drei Identitäten kann hier noch als Schutz vor den jeweils anderen, gefährdeten fungieren.

Das Dunkel der Erinnerung: Die Rückkehr des Juden als Mythos

In *Mama, ich lebe*, ein Jahr später produziert, greift Wolf wiederum das Thema der Gespaltenheit auf. Diesmal aber geht es um eine Gruppe deutscher Kriegsgefangener, die sich der Roten Armee als Dolmetscher und Vermittler anschließen, um an der Front deutsche Soldaten zur Desertion zu bewegen. Die Geschichte ist als eine Art Erziehungsroman aufgebaut, in dem die Identitätskonflikte der Männer als subjektive Erinnerungs- Flashbacks auftauchen sowie im Fremdheitsgefühl gegenüber dem Wechsel der Uniformen. Das Metathema des Films ist einmal mehr die Konstruktion des anderen, des besseren Deutschen.

An einer signifikanten Stelle des Films wird eine Konversion vom passiven Humanisten zum aktiven Kämpfer erzählt:

Einer der Männer, ein Tischler, baut aus Birkenholz im Freien einen Stuhl, eine sowjetische Soldatin hat sich träge in der Sonne ausgestreckt, die Uniformbluse weit geöffnet, das blonde Haar in Strähnen zerzaust. Sie beginnt dem tischlernden Mann mit träger dunkler Stimme auf gebrochenem Deutsch folgende Geschichte zu erzählen:

Unser Nachbar - er war auch Tischler. Er hat die schönsten Möbel gemacht und hat das schönste Mädchen geheiratet. Das schönste Mädchen bei uns. Sie war sehr blond. Er war Jude - sehr dunkel. Und es kam ein Kind - jedes Jahr. Und wie das vierte gekommen ist, kam der Krieg. Das war viel Glück mit den beiden.

Als ein höherer Militär dazukommt, geht sie weg, knöpft die Bluse zu, legt die Koppel um. Im Gespräch geht es um den fehlenden Kampfgeist des Tischlers, der nicht an die Front will. In der Nacht kommt es zu einer Liebeszene zwischen der blonden Russin und dem Tischler. Am nächsten Morgen ist er bereit, an die Front zu gehen.

Die mythische Erzählung um Glück als Vorschein alter Zeiten, die sich an die vom jüdischen Tischler bindet, hat eine zwiespältige Funktion: Zum einen bindet sie Glück und Passivität aneinander in einem mythischen und

archaischen Sinn einer ahistorischen Lebensweise reproduktiver Zyklen, auf der anderen Seite fungiert sie als Glücksversprechen auf die Liebesnacht. Beide Glücksmomente aber werden durch ihren Abbruch charakterisiert. so als habe es keinen Platz, im wahrsten Sinne keinen Ort mehr. Die Geschichte vom Juden ist die vom verlorenen Paradies, dessen Bild sich nun an die mütterliche russische Frau heftet. Eine säkularisierte Heilsgeschichte also, eine subjektive Erinnerung, die erratisch im Film stehen bleibt und auch durch zwanghafte Unterordnung ins Lehrstück nicht plausibler wird. Das Bild des Juden und das der *Jiddischen Mamme* scheint sich hier noch einmal zu verbinden - wenn auch freilich die Rollen verdreht sind, so kommt doch das ältere Muster durch, das des passiven, feminisierten Juden, der statt Kampf und Produktion nur Reproduktion und Zyklus kennt.

In solchen mythischen Metaphern drückt sich die Konfusion von Identitäten aus, die Konrad Wolf dramaturgisch ins Korsett der politischen Texte und Doktrinen stecken möchte und die doch als Allmacht von Erinnerungsbildern wieder auftauchen. Fremde im eigenen Haus.

Eike Wenzel

Kon-Texte.
**Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte
in Alexander Kluges *Patriotin***

"Die Geschichte ist eine viel zu wichtige Sache, um sie allein
den Historikern zu überlassen"¹

Eine vorherrschende Spielart der Historiographie zählt es zu ihren unbestreitbaren Qualitäten, vergangene Ereignisse im Akt der Geschichtsschreibung - "so wie es wirklich war" - vergegenwärtigen zu können. Vergangenes Geschehen, so hat es den Anschein, wird auf diese Weise wieder in den Modus des Gegenwärtigen versetzt. Diese magische Anwesenheit des historischen Gegenstands verdankt sich dabei dem Kunstgriff der Re-präsentation im Prozeß der textuellen Konzeptualisierung. Geschichte offenbart hierin ihre janusköpfige Gestalt: Geschichte ist das, was als tatsächliches Geschehen immer schon vergangen ist; gleichzeitig verbindet sich mit dem Begriff Geschichte aber auch die Vorstellung von dem Historiker, der Geschichte überhaupt erst zugänglich macht, indem er sie schreibt. Nimmt man nun diese doppeldeutige Ausgangslage ernst als konstitutives Problem der Vergegenwärtigung von Vergangenheit, dann erhebt sich umgehend die Frage nach den Modalitäten, nach der Form, mit deren Hilfe der Schein von Gegenwärtigkeit eines vergangenen Geschehens im aktuellen Moment der Geschichtsschreibung heraufbeschworen werden kann.

Der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White schenkt diesem Problem der Form in der Historiographie besondere Beachtung. Für ihn ist es die spezifische Form der Erzählung, deren strukturierende Eigenschaften vergangene Ereignisse zu sinnvollen Geschichten zusammenschließen. - Geschichte rückt aus dieser Sicht in den Horizont ästhetischer Fragestellungen. Wie im Falle der fiktionalen Erzählung ist auch die Repräsentation realer Ereignisse in der Historiographie dadurch bestimmt, daß sie einer wenn auch vergangenen Realität narrativ Sinn zu verleihen sucht. Erzählerische Sinnstif-

¹ Odo Marquard: Universalgeschichte und Multiversalgeschichte. In: ders.: Apologie des Zufälligen, Stuttgart 1986, S.54.

tung, wo sie als vermeintlich abwesende Form die Darstellung realer Ereignisse im historischen Diskurs organisiert, evoziert folglich nicht nur die Stimmigkeit des Vergangenen, sondern postuliert gleichzeitig auch einen Begriff von Realität, wonach diese in den Formaten narrativer Dramaturgien unverstellt sich entfalten könnte.

Mir geht es hier lediglich darum [führt White aus], deutlich zu machen, daß uns die Anziehungskraft des historischen Diskurses dann verständlich wird, wenn wir erkennen, in welchem Maß er das Reale begehrenswert, es zum Objekt der Begierde macht, dadurch, daß er den als real repräsentierten Ereignissen die formale Kohärenz von Geschichten auferlegt.²

Wenn Alexander Kluge in einem Aufsatz mit dem beredten Titel "Die schärfste Ideologie: daß die Realität sich auf ihren realistischen Charakter beruft" fordert, "es muß möglich sein, die Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen"³, dann artikuliert sich darin eine ähnliche Skepsis gegenüber dem Begriff Realität. Kluges Einsicht in die zumal historisch und damit gleichzeitig auch gesellschaftlich determinierte Konstruktion von Realität stellt für seine Filmarbeit einen Blick auf Geschichte in Aussicht, die sich eben nicht einer fixen Vorstellung von Wirklichkeit unterwirft. Wenn Kluge es sich zur Aufgabe macht, das Phänomen Geschichte filmisch in den Blick zu nehmen, müßte sich aufzeigen lassen, wie es ihm gelingt, die bedeutungsschaffenden Apparaturen des Films in einer Weise produktiv zu machen, daß Vergegenwärtigung von Vergangenheit eben nicht im Dienste der Verkündigung eines stimmigen, weil sinnvoll erzählten Bildes von Realität stattfindet.

Am Beispiel mehrerer Sequenzen aus Kluges Film *Die Patriotin* (BRD 1979, 121 min.) möchte ich zunächst darlegen, welche Sichtweise Kluge gegenüber Geschichte in Anschlag bringt und wie er diese Sichtweise filmisch etabliert. Der darauffolgende zweite Interpretationsschritt stellt eine Extrapolation der Ergebnisse des ersten Analyseabschnitts dar: Um Kluges komplexen Strategien einer Gegen-Geschichte gerecht werden zu können, erscheint es mir angebracht, sein filmpoetologisches Konzept vor der Folie der Apparatus-Theorie zu reflektieren.

2 Hayden White: Die Bedeutung von Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit. In: ders.: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung, Frankfurt am Main 1990, S.33.

3 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, Frankfurt am Main 1975, S.215.

1. Der Film verschafft sich sein eigenes Erkenntnismodell

Die *Patriotin* beginnt mit der Photographie einer weiblichen Person. Der Kommentar dazu erläutert: "Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen, eine Patriotin, d.h. sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches."⁴ Darauf folgt das Titelinserat "Die Patriotin", und es schließen sich Schwarzweißaufnahmen an, die ein Schlachtfeld zeigen. Die stolpernde Bewegung der Kamera, sekundiert von getragener Geigenmusik, zeigt tote Soldaten und Kriegsgerät aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg. Anschließend, ebenfalls in Schwarzweißaufnahmen, werden Szenen eines Panzerangriffs erkennbar.

Versucht man nun, Kluges Film auf Konstruktionsprinzipien hin zu befragen, die den Begriff Geschichte thematisieren, sieht man sich zunächst der Forderung ausgesetzt, grundlegende Bedingungen audiovisueller Bedeutungskonstitution vor dem Hintergrund spezifisch Klugescher Umgehensweisen mit dem Medium Film zu reflektieren. Indem ich also den Konturen eines Geschichtsbildes in der *Patriotin* auf die Spur zu kommen versuche, erscheint es der Eigenbewegung des filmischen Materials angemessen, zuallererst den individuellen Umgang Kluges mit Bildern und Tönen in der Exposition der *Patriotin* transparent zu machen.

Der flächige, eindimensionale Charakter der Photographie unterläuft eine Erwartungshaltung beim Betrachter, wonach die psychologische Stimmigkeit des Protagonisten, evoziert durch seine Entfaltung in alltäglichen Lebensweltzusammenhängen, sich als zentraler filmischer Blick etabliert, und dessen Verortung in der Fabelkonstruktion das photographische Material nach den Erfordernissen des Erzählzusammenhangs in einen welthaltigen Handlungsraum verwandelt.⁵ Die Exposition der Gabi Teichert dahingegen vollzieht sich im Rahmen einer audiovisuellen Anordnung, die primär die Differenz zwischen Bildern und Tönen hervorhebt. Heterogenes Bildmaterial verstellt das Hineingleiten des Zuschauers in das fiktionale Universum homogener Subjekt-Objekt-Beziehungen. Ohne den strukturierenden Hintergrund der Fabel, ohne die zentripetale Wirkung einer dominierenden Verknüpfungsvorschrift, situiert sich der "Blick" der Protagonistin in einem unverbundenen Nebeneinander mit anderen Bildern. Das Nichtvorhandensein einer plausiblen Erzählsituation verursacht dergestalt die Ortlosigkeit der Protagonistin: Gabi Teichert erscheint dramaturgisch obdachlos. Ihr "Blick" - ein Blick, der nicht den "lebendigen Augen" einer fiktionalen Figur ent-

4 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, Texte, Bilder 1-6, Frankfurt am Main 1979, S.50.

5 Zum Problem der künstlerischen Raumkonstruktion siehe Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S.312.

spricht - suggeriert folglich kein natürliches Verhältnis zu einer realistisch-filmischen Umwelt.

Der Eindruck ihrer bewußten Entfiktionalisierung verstärkt sich noch, wenn wir uns einer weiteren Beobachtung zuwenden: Offensichtlich ist, daß ihr frontaler Blick im Zusammenhang mit dem voice-over-Kommentar ("... sie nimmt Anteil an allen Toten des Reiches") eine Perspektive auf den Gegenstand deutscher Geschichte in Anschlag bringt, die sich bewußt aus der identifikatorischen Blickdramaturgie des Schuß-Gegenschuß-Paradigmas herauslöst. Der Photographie ist indes noch eine Schrifttafel vorangestellt, auf der die Rollenbesetzung der Gabi Teichert durch die Schauspielerin Hannelore Hoger bekanntgegeben wird. Vergegenwärtigen wir uns daraufhin noch einmal den Kommentartext, den Kluge der Photographie hinzufügt (wir erinnern uns: er stellt Gabi Teichert als Patriotin vor), dann wird deutlich, daß Kluge hier ein semantisches Paradox kreiert. Aus der Kenntnis der Schrifttafel bleibt es nämlich unentschieden, ob die fotografierte Person als Protagonistin Gabi Teichert oder Schauspielerin Hannelore Hoger zu identifizieren ist. In jedem Fall erweist sich die apodiktische Zuordnung des Kommentars als fragwürdig. Die Exposition des Films verweigert über diese komplizierten Operationen eine eindeutige Sichtweise, mit der Geschichte zu begreifen sei; Geschichte in der *Patriotin* ist somit zuallererst wahrnehmbar als Problem ihrer Darstellbarkeit. Geschichte im Sinne einer Perspektive, die die Sicht auf ein vergangenes Geschehen strukturiert, wird bereits in der initialen Bewegung des Films radikal in Frage gestellt.

Kluges Dramaturgie gewinnt ihr Profil also in bewußter Abgrenzung zu den "erwartbaren Verfahren"⁶ des dokumentarischen Films und des Spielfilms. Was er im Prozeß dieser Zertrümmerungsarbeit freizulegen versteht, ist die Konventionalität des filmischen Ausdrucks, der sich einstellt, wenn filmisches Sehen in der Genredichotomie "dokumentarisch vs. fiktional" arretiert wird.⁷ Konventionalität soll in diesem Zusammenhang jedoch nicht ausschließlich verstanden werden im Sinne kanonisierter ästhetischer Verfahrensweisen. Mit dem Begriff Konventionalität verbinde ich vielmehr den Hinweis auf die unausweichliche Gesellschaftlichkeit jeder filmischen Form. Wenn Kluge, so, wie es die Exposition der Protagonistin nahelegt, seine Auseinandersetzung mit Geschichte vor dem Hintergrund eines bereits differenziert vorliegenden filmischen Formenvokabulars beginnt, dann zeigt er sich bewußt gegenüber den politischen Dimensionen jeder ästhetischen Form.

6 Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*, München 1976, S.324.

7 Vgl. hierzu Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, a.a.O., S.202.

In Anlehnung an eine Formulierung M. M. Bachtins, derzufolge die "künstlerische Form [...] nicht einen schon fertigen und vorgefundenen Inhalt [gestaltet], sondern [...] es erst (erlaubt), ihn aufzufinden und zu sehen"⁸, wäre auch für Kluges Auseinandersetzung mit Geschichte zu erwarten, daß sich ihre Evidenzen ebenfalls über eine individualisierte filmische Form einstellen werden. Selbstreflexivität in Kluges Filmpraxis, das soll im weiteren als Hypothese dienen, erschöpft sich allerdings nicht in einer ironischen Geste, die die allgemeine Verfügbarkeit der Formen und Bedeutungen in einem willkürlichen, spielerischen Umgang auflöst; Selbstreflexivität bei Kluge markiert die Suche nach einer Form - Kluge möchte, Godards Diktum folgend, nicht politische Filme machen, sondern Filme politisch machen -, die, um ihrem politischen Impetus gerecht zu werden, das Formenarchiv des Films kritisch zu durchmustern hat.

Die dramaturgische Obdachlosigkeit der Gabi Teichert "verkörpert" somit einen filmdramaturgischen Entwurf (mit Recht weist Miriam Hansen darauf hin, daß die Figur der Patriotin mit dem übergeordneten poetologischen Konzept der *Patriotin* identifiziert werden muß), der seine Operationalisierbarkeit für eine politisch reflektierte Auseinandersetzung mit Geschichte aus der Konfrontation mit fremden (Form-)Kontexten entwickelt. Daß sich aus dieser (De-) Konstruktionsarbeit eine neue filmdramaturgische Elastizität innerhalb der Figur ergibt, möchte ich nun aufzeigen, indem ich mich der spezifischen Thematisierung des Begriffs Patriotismus in der *Patriotin* zuwende.

Im Fortgang des Films sehen wir die Patriotin Gabi Teichert bei der Verrichtung verschiedener Tätigkeiten: Vor einem Spiegel stehend schminkt sie sich; anschließend ergreift sie einen Spaten und verläßt den Raum. Nochmals erläutert der Kommentar: "Gabi Teichert hat festgestellt, daß das Ausgangsmaterial für den Geschichtsunterricht an den höheren Schulen Mängel aufweist. Es ist nämlich schwer, deutsche Geschichte in eine patriotische Fassung zu bringen."⁹ Wieder tritt der Bezug Geschichte/Patriotismus in den Vordergrund; im vorliegenden Fall jedoch verlagert sich der Schwerpunkt von der Anteilnahme an den Toten des Reiches auf die aktuelle Situation des didaktischen Umgangs mit Geschichte an den "höheren Schulen". Was die lehrende Patriotin als Mangel bei der Darstellung von deutscher Geschichte erkennt, nämlich die ungenügende Verfassung des "Ausgangsmaterials" (die Geschichte gewordenen Ereignisse der Vergangenheit) bewirkt eine Irritation in der Rezeption. Indem der Kommentar auf diese Weise seiner Figur die

8 Michail M. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1985, S.51.

9 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.59.

Einsicht in ein operatives Verständnis von Geschichte insinuiert, deren mißglückter Verlauf in der Vergangenheit nur qua Intervention in der gesellschaftlichen Gegenwart korrigiert werden kann, büßt Geschichte die bewährte Fixierung auf das, was unwiderruflich vergangen ist, ein. Eine "patriotische Fassung" dieser Geschichte, wie es der Kommentar im Hinblick auf ihre Darstellung in den Schulen für erstrebenswert ansieht, kann sich folglich nicht auf die retrospektiv-erzählerische Plausibilisierung in den Geschichtsbüchern beschränken, sondern sie stellt eine Anforderung, der ausschließlich in der gesellschaftlichen Praxis gegenwärtiger Politik entsprochen werden kann.

Es ist unschwer erkennbar, daß diese Deutung einer historischen Perspektive durchaus auch einem theoretischen Werk Kluges entnommen sein könnte, bezieht es sich doch auf ein thesenhaftes Statement, das Kluge selbst über den Kommentar einspricht, so daß die Verbindung mit der Bildebene vollkommen ausgeblendet erscheint. Bei näherer Betrachtung jedoch offenbart sich durchaus eine Beziehung zwischen Bild und Ton: Denn der abstrakt-deklamatorische Charakter des Kommentars formuliert eine Arbeitshypothese für die Protagonistin (den Film), wohingegen das Spiel der Gabi Teichert vor dem Spiegel eine sinnlich-taktile Vorstellung von der Arbeit an Geschichte zu geben versucht. Erst kurz nachdem die Einstellung begonnen hat, setzt Gabi Teichert mit dem Schminken ein - in Kenntnis des Kommentars müßte man jetzt präziser sagen: sie präpariert sich für ihren handgreiflichen Zugriff auf Geschichte -, sodann beginnt sie mit den Grabungsarbeiten; anschließend wird sie noch eine Sternwarte für ihre Nachforschungen aufsuchen.

Die Spannung, die sich in dieser Konstellation zwischen Bild und Ton aufbaut - der Kommentar klagt in kryptischer Formulierung ein operatives Geschichtsverständnis ein, was die visuelle Ebene, nicht weniger kryptisch, in Bilder sinnlich-handwerklicher Techniken übersetzt - hat eine kalkulierte Unschärfe in der Konstruktion der filmischen Perspektive zur Folge. Das Graben der Gabi Teichert nach der Geschichte in der Gegenwart entrealisiert sie zu einer allegorischen Versinnbildlichung.

An diesem Punkt nun, wo die Formalisierung der Figur ihre extremste Ausprägung erlangt, scheint eine Kritik an Kluges Verfahrensweise ins Recht gesetzt, die, zumal von feministischer Seite, die autoritäre Funktionalisierung seiner weiblichen Helden für die Evidenzen des Kommentars beklagt. Vor dem Hintergrund unserer Analysen wäre dieser Kritik ihrerseits eine Blickverengung zu attestieren, die sich in der Projektion eigener normativer (Genre-)Erwartungen gegenüber dem Film manifestiert. Der Vorwurf, daß die Entfaltung der Heldin zur handlungsbestimmenden Instanz zugunsten ih-

rer Funktionalisierung für Kluges Montagen nicht in angemessener Weise realisiert wird, verfehlt grundsätzlich das filmpoetologische Konzept der *Patriotin*, indem sie Formen des narrativ-realistischen Spielfilms auf Kluges Film normativ überträgt.¹⁰ Fraglos auch, daß diese Kritik an Kluges Verwendung des *voice-over* sich eher in die allgemein gängige Verwerfung dieses Prinzips (*Voice of God*) einreihet und sich eben nicht der konkreten Anschauung des filmischen Materials aussetzt.¹¹ Ich denke, unsere Analyse konnte einen Beleg dafür liefern, daß das *voice-over* in der *Patriotin*, durchaus Ironie und Distanz zwischen Bild- und Tonebene einzulagern vermag.

Der Begriff Patriotismus - das sollten wir festhalten - markiert im Kontext einer solchen "unfilmischen" Perspektive, einer Perspektive, die mit Bestimmtheit keinen Durchblick auf *eine* oder *die* Welt freigibt,¹² einen Bezug auf Geschichte, dessen Form (die Patriotin Gabi Teichert) in Relation mit der Alltagssprachlichen Lesart des Begriffs Patriotismus gewonnen wird. Was Kluge im aufwendigen Prozeß der Konstitution einer filmischen Sehweise deutscher Geschichte als Evidenz herausarbeitet, ist die Historizität dieser Sichtweise selbst. Patriotismus, wie er im Sinne eines Begriffs der Alltagssprache assoziiert wird, nämlich als eine "im staatsbürgerlichen Ethos wurzelnde, zugleich gefühlsbetonte, oft leidenschaftlich gesteigerte Hingabe an das überpersönliche staatl. Ganze"¹³, läßt in der Amalgamierung mit der Protagonistin Gabi Teichert eine dialogische Situation entstehen: Im Modell eines weiblichen Patriotismus konkretisiert sich dann eine Haltung zur Geschichte, die eine vorgängige, dominante Lesart von Patriotismus in ihrer je individuellen Etablierung mitaufruft. Der Blick der Patriotin, ihre sich abzeichnende Haltung, konturiert sich somit nicht nur an der dialogischen Auseinandersetzung mit etablierten Formvarianten des dokumentarischen Films und des Spielfilms. Die Integration des Begriffs, dessen ambivalenter Charakter, aus dem Bezugsrahmen eines konservativen Geschichtsverständnisses in den Film übertragen worden zu sein, in der *Patriotin* sich gerade der Ortlosigkeit der Protagonistin verdankt, stattet das "Erkenntnismodell" des Films darüber hinaus mit einer zusätzlichen Dimension aus. Denn die Figur der Patriotin gerät auf diesem Wege in eine eminent historische Dimension,

10 Hierbei beziehe ich mich vor allem auf eine Kritik Claudia Lenssens in *Frauen und Film*. Siehe Uta Berg-Ganschow, Claudia Lenssen, Sigrid Vagt: Kein Dunkel hat Seinesgleichen. Zu Alexander Kluges Film "Die Patriotin". In: *Frauen und Film*, H.23 (1980).

11 Siehe Miriam Hansen: Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History. In: *Discourse* 6 (1983), S.70.

12 Vgl. hierzu Bill Nichols: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington und Indianapolis 1991, S.113.

13 Der große Brockhaus, Wiesbaden 1952.

wenn sie in einen formerzeugenden Dialog mit dem Begriff Patriotismus, d.h. vor allem auch: dessen gedächtnismäßig im Zuschauer abrufbaren Assoziationen, tritt. Die filmische Perspektive erscheint dergestalt aufgehoben zu einer historisierenden, selbstreflexiven Haltung. Es ist dies kein Blick, der vor-schnell, und sei es auch nur anhand älterer Bildokumente, eine Vergangenheit als stimmigen Erzählzusammenhang heraufbeschwören möchte. Gegen dieses zumal im Genre des Dokumentarfilms tradierte Versprechen, vorfilmische Realität qua Kamera unvermittelt zur Anschauung bringen zu können, fundiert Kluge seine Sehweise dialogisch im Kontext der Geschichte des Begriffs Patriotismus.

2. Politische Realität als medialer Blockierungszusammenhang: Geschichtslosigkeit der Gegenwart

Vermittels der Aktualisierung des Patriotischen in der weiblichen Protagonistin umsteuert Kluges filmische Konstruktion die Frage "Was ist Geschichte?" Bedeutsam erscheint ihm vornehmlich die filmische Etablierung einer historischen Sehweise, mit deren Hilfe historische Wirklichkeiten in ihrer geschichtlichen Dimension ausgelotet werden können. Wenn Kluge nun seine Patriotin auf dem Parteitag der regierenden Partei auftreten läßt, dann kann er damit rechnen, daß diese filmimmanente Verknüpfung einer fiktionalen Figur mit einem Ereignis der politischen Gegenwart angestammte Wahrnehmungsmuster und Zuordnungsmechanismen im Zuschauer außer Kraft setzen wird. Gleichzeitig wird sich das Ereignis des Parteitags als aktuelles Geschehen der begrifflich aktualisierten Gestalt eines geschichtlichen Bewußtseins - materialisiert in der Person der Gabi Teichert - auszusetzen haben.

Auch diese Sequenz beginnt mit einer Schrifttafel. Umstandslos, so scheint es, informiert die Aufschrift ("Der Parteitag") darüber, was im folgenden zu sehen sein wird. Doch mit der ausdrücklichen Benennung des Ereignisses setzt Kluge sogleich die Assoziation eines Darstellungsmodus' frei, der im Medium Fernsehen unauflöslich mit dem vorfilmischen Geschehen verknüpft ist. Gemeint ist hiermit natürlich die spezifische Form des Fernsehdokumentarismus, die einen Alleinvertretungsanspruch einklagt, wenn es darum geht, "veranstaltete Wirklichkeit und globale Information wiederzugeben"¹⁴. Mit der Aufrufung des Ereignisses vermittelt der Schrifttafel erinnert der Zuschauer sogleich diese bestimmte Form der Fernseh-dramaturgie, durch

14 Klaus Eder, Alexander Kluge: Ulmer Dramaturgien. Reibungsverluste, München, Wien 1980. S.55.

deren Bezugsrahmen er das vorfilmische Ereignis gewohnheitsmäßig rezipiert. Auf welche Weise Kluge diese Gewohnheiten in sein dramaturgisches Konzept mit einbezieht, soll die folgende Analyse herausarbeiten.

Ausgestattet mit einem konkreten Interesse, abermals eingesprochen durch den Kommentar ("Wenn Gabi Teichert Geschichte unterrichtet, so will sie an den Entscheidungen über diese Geschichte auch praktisch mitarbeiten. Sie muß versuchen, auf die Delegierten dieser Veranstaltung einzuwirken."), unterzieht die Patriotin das Geschehen ihren Blicken. Erstmals koppelt sich ihr Blick mit einer räumlichen Umgebung, einem Objektbereich - sofort jedoch offenbart sich diese Raumkonstellation als bereits gerahmte Szenerie. Denn was Gabi Teichert in den Blick nimmt, ist nicht ein Vorfilmisch-Reales in seiner Unmittelbarkeit. Was sich ihrem Blick auf diese Weise erschließt, ist die fernsehübliche Inszenierung eines politischen Ereignisses. Kluges Kamera imitiert hier dramaturgische Regeln der Fernsehästhetik (Schwenks entlang den Vertretern des Parteivorstandes: Protagonisten der bundesrepublikanischen Fernsehöffentlichkeit, dem Zuschauer in ähnlicher Weise präsent wie die Protagonisten in der Serie o.ä.), um sie im gleichen Moment innerhalb ihres medienästhetischen Bedingungs-zusammenhangs zu (re-)kontextualisieren. Gabi Teicherts Schauen in diese "Wirklichkeit" verschreibt sich der Vergegenwärtigung medialer Konstruktionsprozesse, bemüht sich um die Transparenz eines medialen Erzeugungsvorgangs von politischer Realität. Diese viel diskutierte Vermischung eines fiktionalen Elementes mit dokumentarischem Material leistet es hier also vor allem, das Wirken einer Form zu vergegenwärtigen, mit deren Hilfe die Institution Fernsehen politische Gegenwart zu einem abgeschlossenen Text - dem sogenannten vorfilmischen Ereignis - festschreibt. Gleichzeitig werden die lebendigen Augen der Patriotin in Relation gesetzt zur Beschränktheit des dokumentarischen Gewohnheitsblicks. Und mit Hilfe dieser zweifachen Bewegung der De-Konstruktion öffnet sich für den Zuschauer der Blick in eine politische Realität, die u.a. auch deshalb politisch ist, weil sie innerhalb medialer Bedingungs-zusammenhänge Gestalt annimmt. "Gegenöffentlichkeit des Blicks"¹⁵ hat dann also zunächst ihre Funktion darin, einen fernseh-dokumentarisch vereinnahmten Ausschnitt der Wirklichkeit in den Kontext seiner medialen Erzeugung zu (re-)integrieren.

Kluge setzt gegen diese Vereinnahmung des politischen Geschehens durch das Fernsehen zuallererst also die "lebendigen Augen" seiner Protagonistin. Ohne jedoch vorschnell der Gewohnheitsdramaturgie der Fernsehdo-

15 Heide Schlüppmann: Unterschiedenes ist gut. Kluge, Autorenfilm und der weibliche Blick. In: *Frauen und Film*, H.46 (1989), S.6.

kumentation einen Gegenentwurf *ex nihilo* entgegenzusetzen, bleibt dieser Diskurs auf der Tonebene (Atmo-Geräusche, Reden der Delegierten) präsent. Der visuellen Ebene fällt dabei die Funktion zu, den Schein der objektiven Gegenwärtigkeit qua Kamera vor Ort als inszenierten Vorgang zu entlarven. Wo das Fernsehen "das vorfilmisch Reale als unabhängig vom Film existierend und in ihm grundsätzlich abwesend"¹⁶ behauptet, ist es Kluges Kamera eigen, das unsichtbare Band zwischen Fernsehdokumentation und außerfilmischem Geschehen erkennbar zu machen. Der Blick der Patriotin bezeugt dann sowohl die Anwesenheit der politischen Protagonisten (der Delegierten) auf dem Parteitag als auch der Medienvertreter. Der monologische Text Parteitag gibt in Kluges Kon-Textualisierung seine Gebundenheit in den institutionalisierten Strategien des Fernsehens zu erkennen; der Eindruck des Fernsehzuschauers, über den "dokumentarisierenden Lektürevorgang"¹⁷ Zeuge eines empirischen Ereignisses in seiner natürlichen Selbstgegebenheit zu werden, bricht sich in Kluges Meta-Inszenierung zugunsten der Einsicht in die unauflösliche Kopplung des vorfilmischen Geschehens mit dem als - das scheint die Praxis des Fernsehens zu bestätigen: zeitlos gültige Norm - abrufbaren Formenensembles der Fernsehdokumentation.

Gabi Teichert greift nun direkt in das Geschehen des Parteitags ein. In ihrer Funktion als Geschichtslehrerin insistiert sie auf der pädagogisch notwendigen Möglichkeit der Veränderbarkeit von Geschichte in der Gegenwart (des Parteitags). Die Delegierten, in Erwartung eines Interviews, quittieren ihr stammelndes Reden ("Wir müssen die Geschichte verändern, damit wir ein anderes Material bekommen.")¹⁸ mit augenscheinlichem Unverständnis. Das Beharren der Patriotin auf der Offenheit des geschichtlichen Prozesses, die Forderung gegenüber den Delegierten, die eigene politische Praxis in der Gegenwart historisch zu begreifen, manifestiert indes eine filmische Kritik an der fernsehüblichen Aktualitätsdramaturgie. Und im Kontext der Historisierung der Gegenwart verliert der Begriff des Ereignisses schließlich seine angestammte Bedeutung: Die Anwesenheit der Kamera am Ort des Geschehens büßt konsequenterweise ihren Gebrauchswert der dokumentarischen Vergegenwärtigung ein.

Daß es sich beim Zustandekommen eines Medien-Ereignisses nun aber nicht, wie es die populäre Rede von der "Agonie des Realen" glauben ma-

16 Joachim Paech: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film* H.23 (1990/1), S.24.

17 Vgl. Roger Odin: Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel*, Wien 1990.

18 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S.76.

chen will, um eine mediale Simulation handelt, sondern eine konzertierte Aktion von Medien und Politik darstellt, veranschaulicht die letzte Szene der Sequenz. Ein Reporter (Hans Jürgen Rosenbauer) und ein Politiker (Klaus Mathiessen) inszenieren das resümierende Interview. Eingefangen wird dieses Interview von Kluges Kamera, außerdem ist noch einmal die unbeirrt auf die Delegierten einredende Gabi Teichert zu sehen. Abermals zwingt ihr das dominierende Licht der Fernsehinszenierung ein Schattendasein auf. Aber ungeachtet dessen, oder besser: gerade aufgrund dieser besonderen Positionierung im Bild (es untermauert nur die stete Kopräsenz des Fernsehens auf dem Parteitag), wird das Interview in seinen gesellschaftlichen und medialen Bedingungsbeziehungen kontextualisierbar. Die Unterschiedlichkeit des Bezugsrahmens (aktuelle Berichterstattung vs. Historisierung der Gegenwart) setzt erneut einen Dialog der Formen in Gang, wobei Gabi Teicherts bekanntes Agieren die Kontrastfolie abgibt für die stereotypen Handlungen des Interviews. Dabei suggeriert die Aufarbeitung des Medien-Ereignisses im inszenierten Zwiegespräch mit einem direkt beteiligten namhaften Politiker ein Höchstmaß an Authentizität (Aktualität, Nähe zum Geschehen) und sachlicher Adäquanz, da das Interview unmittelbar nach Beendigung der Veranstaltung aufgezeichnet wird, die Aufarbeitung also direkt vor Ort stattfindet und die Deutung dem beteiligten Fachmann obliegt, dessen Sachkompetenz und amtliche Autorität (Mathiessen war zur damaligen Zeit SPD-Vorsitzender in Schleswig-Holstein) die Bewertung der Sachlage eindeutig festlegen soll. Was seitens des Politikers die Möglichkeit zur persönlichen Imagepflege eröffnet, löst auf der Seite des Fernsehens den selbstformulierten Anspruch auf Authentizität des Dargestellten ein. Und was im Formenschema der aktuellen Fernsehberichterstattung, das können wir abschließend feststellen, im Sinne eines vorfilmischen Ereignisses figuriert, arbeitet Kluges Metainszenierung als unauflösliche und von je individuellen Interessen motivierte Verzahnung von Medien und Politik bei der medialen Konstruktion politischer Gegenwart heraus. Gabi Teicherts eigensinniger Blick decouvriert diese Form (Politik in Gestalt schlicht visueller Gegenwärtigkeit) als medialen Blockierungszusammenhang gesellschaftlicher Realität, der sich selbst auf das Welt-Bild der politischen Akteure überträgt und dergestalt der Geschichtslosigkeit der Gegenwart zuarbeitet.

3. Exkurs:

Geschichts- und Realitätskonstruktionen im filmischen Dipositiv

Im vorangegangenen Kapitel konnten wir zeigen, daß Kluge das Projekt einer filmischen Gegengeschichte mittels der bewußten Trennung von Bild- und Tonebene einleitet. In dem Moment, wo die Augen der Gabi Teichert - für den Zuschauer der *Patriotin* nachvollziehbar - an die Stelle des dokumentarischen Gewohnheitsblicks treten, entsteht eine "Gegenöffentlichkeit des Blicks". Dabei leistet es Kluges Strategie nicht nur, gegen das Aktualitätskonzept des Fernsehdokumentarismus die Aktualisierung seiner formalen Muster zu setzen und auf diesem Wege den Zuschauer mit der Geschichte seiner Wahrnehmung politischer Realität (wieder) vertraut zu machen. Darüber hinaus wurde ebenfalls deutlich, daß es zweifelsohne kein Zufall ist, wenn Kluges alternative Geschichtsvorstellung zumal in der Überwindung automatisierter Visualisierungsstrategien der Fernseh dramaturgie Gestalt annimmt.

Im folgenden Exkurs möchte ich diesem Befund weiterhin Rechnung tragen, indem ich Kluges Kritik der (dokumentarisch-) filmischen Bild-Welt zum Anlaß nehme, den Realitätsbegriff (das Welt-Bild) dieser Formen herauszupräparieren.

Die Fernsehdokumentation, so hatten wir gesagt, erlangt dadurch Realitätsmächtigkeit, daß es ihr gelingt, Bilder des vorfilmischen Geschehens dem Zuschauer im Sinne vorgefundener Objektivationen außerfilmischer Realität zu "überliefern".¹⁹ Dieser Vergegenwärtigungsprozeß unmittelbar vergangener Gegenwart stützt sich wesentlich auf einen Begriff von Realität, der den Zuschauer der Manifestation von Wahrheit versichert, wenn dieser nur bereit ist, die Augen zu öffnen.²⁰ In Anlehnung an eine Formulierung Colin MacCubes, der zu einem gleichen Befund bezüglich der Kamerastrategien im "klassisch-realistischen (Film-)Text" gelangt, wäre auch für die Funktion des visuellen Diskurses im Fernsehdokumentarismus zu sagen, daß "die Wirklichkeit nur das eine Problem aufgibt: die Augen aufzumachen, um die Dinge wahrzunehmen. Die Wirklichkeit muß erst gar nicht artikuliert werden - sie ist ganz einfach da."²¹

19 Siehe auch Bill Nichols: *Representing Reality*, a.a.O., S.180-185.

20 In einem Aufsatz zum Post-Brechtianischen Film in Deutschland verleiht Thomas Elsaesser dem Zusammenhang Visualisierung/Politik (der Form) ein ähnliche starkes Gewicht. Siehe dazu Thomas Elsaesser: "It started with these Images" - Some Notes on Political Filmmaking after Brecht in Germany: Helke Sander and Harun Farocki. In: *Discourse* 7 (1985).

21 Colin MacCabe: Was ist ein revolutionärer Text. Realismus und Kino. In: *alternative* 20

Die in dieser Formulierung anklingende Kritik an fernsehtypischen Visualisierungsstrategien gesellschaftlicher Realität verknüpft sich unmittelbar mit dem Verweis auf die fixe Positionierung des Zuschauers gegenüber den Bildern der Realität. Was den Zuschauer letztendlich als "Pseudo-Souverän"²² gegenüber dem Film verortet und ihn diese Fixierung lustvoll erleben läßt, ist das soziohistorisch verankerte Vertrauen in die Fähigkeit der Kamera, "Welt" qua photographischer Abbildung verfügbar machen zu können. Im Gegensatz dazu macht Kluges filmimmanente De-Konstruktion des Parteitags die Historisierung der Gegenwart zumindest antizipierbar, da es ihm gelingt, der starren Gegenwärtigkeit des Ereignisses (politische Wirklichkeit als definitiver Text) den umfassenden Kon-Text Geschichte gegenüberzustellen. Auf diese Weise ist der Betrachter der *Patriotin* veranlaßt, der "Weltgewißheit" der Fernsehkamera zu mißtrauen - Realität stellt sich ihm als widersprüchlich und unabgeschlossen dar.

Wo also der Dokumentarfilm als Genre die Faktizität des vorfilmischen Ereignisses vermittelt der realitätsmächtigen Kamera problemlos, weil es ein mechanischer Vorgang innerhalb des Apparates zu sein scheint, einzuholen vorgibt, behauptet Kluge: "Ein Dokumentarfilm wird mit drei Kameras gefilmt: der Kamera im technischen Sinn (1), dem Kopf des Filmemachers (2), dem Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres, fundiert aus der Zuschauererwartung, die sich auf Dokumentarfilm richtet (3)."²³

Die Konstruktion von Realität im Dokumentarfilm konventioneller Provenienz, das zeigt sich hieran, entfaltet ihre Wirksamkeit vor dem Hintergrund der Verdrängung eines mehrdimensionalen ästhetisch-sozialen Bedingungs-zusammenhangs. Exklusivität im Zugang zur gesellschaftlichen Wirklichkeit ist insofern das Resultat eines Prozesses der Ausgrenzung von Realitäten filmischer Bedeutungskonstitution. Kluges Metapher von den drei Kameras arbeitet sich an eben diesem Mißverständnis einer technisch-apparativ vorstellbaren, visuell sich konkretisierenden Realität ab. Das unverstellte Anschaulichwerden von Realität im dokumentarischen Film gibt sich daraufhin als Resultat einer dreifachen "Projektion" ("Vor-Bildern"²⁴, wie sie in den Köpfen des Filmautors und des Zuschauers existieren) je spezifischer Welt-Bilder zu erkennen. Folglich wäre bei der Analyse eines dokumentarischen Films immer zu berücksichtigen, in welcher Weise er die drei genannten

(1977), S.243.

22 A.a.O.

23 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, a.a.O., S.202.

24 Vgl. Joachim Paech: PASSION oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard, Frankfurt am Main 1988.

"Projektionen" von Wirklichkeit in Beziehung zu setzen bzw. überhaupt erst als Bedingungszusammenhang zu registrieren vermag.

Authentizität, der Realitätseffekt im dokumentarischen Film, darüber besteht indes kein Zweifel, ist ins Werk gesetzt, noch bevor filmsprachliche Parameter zur Anwendung kommen. Eine erste Artikulation, der grundlegende Eindruck der Gegenwärtigkeit des Außerfilmischen im Film, scheint somit in der technischen Apparatur der Kamera und der damit verknüpften vorprogrammierten Verortung des Zuschauers in der Seh-Anordnung impliziert zu sein. Weit entfernt davon, die technische Apparatur der Kamera als wertfreies Instrument zu bestimmen, manifestiert sich ihre semantische Latenz folglich darin, daß sie den Zuschauer in einer vorentworfenen Position gegenüber der Bilder-Welt situiert.

Wenn sich also in der Fernsehdokumentation ein konsistentes Welt-Bild, Realität als sinnvoller Text, evozieren läßt, dann geht dieser Authentizitätseffekt auf den soziohistorisch gewachsenen Glaubwürdigkeitskredit²⁵ der dispositiven Seh-Anordnung zurück: Weil es Bilder der Fernseh-Kamera sind, weil die Signifikationspraktiken der Institution Fernsehen sich dem "naturalistischen Kameraauge" (für den Zuschauer unsichtbar) einzuschreiben vermochten, kann ein solcher "mittlerer Realismus eine ideologische Ballung bilden, eine Schein-Wirklichkeit, an die sich Gewöhnungen kristallisieren".²⁶ Und daß, wie Kluge es formuliert, "Der Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen Kameraauge des Films und des Genres und dem naturalistischen Kameraauge des Instruments [...] wechselseitig die Beobachtung [lähmt]"²⁷, verlangt von dem jeweiligen Film ein hohes Maß an Selbstreflexivität in der Anwendung filmisch-dramaturgischer Parameter - aber vor allem auch im Einsatz des Basisapparates des Films: der Kamera.

Die latente Semantik der Kamera ist somit an der Konstruktion einer Wirklichkeit maßgeblich beteiligt, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß sie widerspruchsfrei und selbstverständlich anschaulich wird. Gesellschaftliche Realität verflüchtigt sich dabei zu einem autonomen Universum: frei von jedwedem Zwang, mittels filmsprachlicher Parameter überhaupt erst sinnvoll artikuliert werden zu müssen, schließt die vorgebliche Natürlichkeit und semantische Neutralität der Kamera das vorfilmische Geschehen in die Immanenz eines Textes der Realität ein.

Analog zur Analyse funktionsloser Details innerhalb einer Erzählung

25 Vgl. hierzu Hartmut Winkler: Der filmische Raum und der Zuschauer. "Apparatus - Semantik - "Ideologie", Heidelberg 1992, S.69.

26 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode, a.a.O., S.209.

27 A.a.O., S.203.

Flauberts, anhand deren Roland Barthes den Realitätseffekt in der Literatur auf dem Begriff zu bringen versucht²⁸, ist es also auch im Fall des (dokumentarischen) Films ein vorgeblich peripheres Element, das den Realitätseffekt garantiert, obwohl die Möglichkeit der Semantisierung aufgrund der technisch-apparativen Verfaßtheit der Kamera apriori ausgeschlossen zu sein scheint. Die "narrativen Fabriken"²⁹ der Literatur, so bezeichnet Barthes den Regelkanon realistischer Schreibweisen, bedienen, indem sie für den Handlungsvollzug irrelevante Gegenstände in die Beschreibung mit aufnehmen, die Vorstellung einer darstellerischen Wahrscheinlichkeit ("verisimilitude"³⁰), die dann ins Werk gesetzt ist, wenn das Erzählte sich einer "referentiellen Illusion"³¹ annähert, d.h. Realität in ihrer "Natürlichkeit" detailgetreu abzubilden vorgibt.

In Flauberts *Un Coeur simple* ist es das Barometer in Mme. Aubains Wohnzimmer, dem, Barthes' Analyse folgend, keine fabelkonstitutive Funktion zugeschrieben werden kann. Dieses Barometer ziert eine Wand, in deren Nähe sich ein Klavier befindet, auf dem wiederum Kisten abgestellt sind. Sowohl das Klavier als auch die darauf befindlichen Kisten besitzen erzählerische Signifikanz in Hinblick auf die Handlungskonstellationen im Hause der Mme. Aubain; lediglich das Barometer bleibt für den Fortgang der Erzählung folgenlos. Ausgehend von dem zeichentheoretischen Grundsatz, wonach ein Element innerhalb eines semantischen Ganzen niemals völlig bedeutungslos sein kann, entdeckt Barthes an dem überflüssigen Detail nun einen bewußt in Kauf genommenen semantischen Überfluß (eine Überfülle an Welt), der suggestiv auf die illusionäre Anwesenheit des außerkünstlerischen Referenten im künstlerischen Text zielt. An einem weiteren Beispiel, der Beschreibung der Stadt Rouen in Flauberts *Madame Bovary*, präzisiert Barthes seine Einschätzung bezüglich der Funktionen erzähldramaturgisch irrelevanter Details. (Barthes vergleicht zu diesem Zweck sechs Revisionen der Stadtbeschreibung.) Die Akkuratess, mit der Flaubert sich diesen Beschreibungen widmet, obwohl keine greifbare Handlungsmotivation nachweisbar ist, unterstreicht in Barthes' Verständnis die background³²-Funktion dieser Elemente. Augenscheinlich sind sie entscheidend an der Konstitution des fiktionalen Universums, der Eigenwelt der Erzählung, beteiligt.³³

28 Vgl. Roland Barthes: The Realistic Effect, In: *Film Reader* 3 (1978).

29 A.a.O., S.132.

30 A.a.O.

31 A.a.O., S.135.

32 A.a.O., S.132.

33 Vgl. A.a.O., S.133. Barthes schreibt dort: "So that although the description of Rouen is totally

Meine These ist nun, daß diese besonderen Funktionselemente der realistischen Erzählung, die den Evidenzen der Fabel zuarbeiten, da sie das "authentische" Milieu des Textes kreieren, unter den Bedingungen filmischer Darstellung sich in der Struktur des Wahrnehmungsdispositivs materialisieren. Und mehr noch: Das filmische Dispositiv perfektioniert diesen Authentizitätseffekt insofern, als es das realitätsverbürgende Fundament, die Behauptung der Wahrhaftigkeit des Dargestellten, unmittelbarer als es der literarische Text vermag in den Rezeptionsvorgang verlagert. - Erst das Sehen des Zuschauers im filmischen Dispositiv scheint die Metapher vom "Fenster zur Welt" zu rechtfertigen.

In einem solchen Zugriff literarischer und filmischer Sinn-Apparaturen, das wird jetzt deutlich, kristallisiert sich Realität zu einer Kategorie aus: Sowohl Barthes als auch Kluge sehen ein solches "Realitätsprinzip", die Tendenz, Wirklichkeit widerspruchsfrei und in ihrer Entfaltung als erschöpfend darstellbar erscheinen zu lassen, im kulturellen Regelkanon des *common sense* fundiert. Realistisch ist dann das, und nur das, was der "öffentlichen Meinung" der jeweils vorherrschenden sozialen Ordnung als wahrscheinlich und plausibel gilt. Die sklavische Orientierung am außerkünstlerischen Referenten und die Sorge um seine Unversehrtheit im Text drückt für Barthes die Weigerung aus, Sinn als Prozeß des Bedeutens wahrnehmbar zu erhalten; "Lebendiges" erhält weiterhin den Vorzug vor dem "Intelligiblen" und schreibt auf diese Weise gleichzeitig den Mythos der kategorischen Trennung beider Bereiche fort.³⁴

Mit dieser Weigerung der Bedeutungserzeugung ist natürlich keinesfalls eine konzeptuelle Negation sinnvoller Verknüpfungen im "klassisch-realistischen (Film-)Text" gemeint. Ein Realitätsprinzip, das Wirklichkeit selbstgenügsam zwischen einem "Das ist geschehen" und "So ist es gewesen" zirkulieren läßt, zeigt sich vielmehr in dem Bemühen "sinnkritisch", den unausweichlichen Akt der Zeichenproduktion - die sinnkonstitutive Differenz zwischen Signifikant und Signifikat - zurückzuweisen.³⁵ Seinen prinzipiellen Charakter hat das von uns so genannte "Realitätsprinzip" folglich darin, daß es, in den Worten Barthes', die direkte Kollision eines (sprachlichen) Signifi-

"impertinent" with regard to the narrative structure of *Madame Bovary* (it can be associated to no functional sequence nor to any signified or character, atmosphere or knowledge), it is not shocking; it is justified, if not by the logic of the work, at least by the laws of literature. Its "meaning" exists and depends on the conformity, not to the model, but to the cultural rules of representation."

34 Vgl. A.a.O., S.132.

35 Vgl. hierzu Roland Barthes: *Historie und ihr Diskurs*. In: *alternative* 11 (1968), S.180.

kanten mit einem "extrastrukturalen"³⁶ Referenten herbeiführt. Auf der Strecke bleibt dabei das eigentlich Bedeutete, weil das Versprechen der Natürlichkeit (Lebendigkeit) des Realen für sein Erscheinen nicht den Makel des Hergestellten duldet.

Die dispositive Seh-Anordnung des Films, das sollte deutlich geworden sein, perfektioniert nun dieses Welt-Bild, Realität als unhinterfragbare Kategorie, indem sie das Moment ihres Entstehens in den Ablauf der aktuellen "Filmproduktion", also den Vorgang der Filmwahrnehmung durch den Zuschauer, hineinverlagert. Von hier aus nun wird verständlich, wenn J.-L. Comolli formuliert: "the machine is always social before it is technical"³⁷. Denn es ist die spezifische Struktur der filmischen Wahrnehmung als dispositive Anordnung, die sinnproduktive Kopplung einer technischen Apparatur mit dem Zuschauer, ohne dessen Einschreibung in den Produktionsvorgang kein Film sich realisiert, mit dessen Hilfe der versöhnende Eindruck einer stimmigen und bewältigbaren Realität hervorgebracht werden kann.

Der Realitätseffekt, und das heißt: die behauptete Referenz zur außerfilmischen Realität, welche die Kopplung der Kamera mit dem Zuschauer für diesen herstellt, ist bei dem Vorgang der filmischen Bedeutungskonstitution strukturell in die materiale Anordnung "Sehender-Gezeigtes" aufgelöst. Um also dieses harmonische Welt-Bild filmisch zu erzeugen, ist es daher unerlässlich, daß das filmische Dispositiv den Ort der Wahrnehmung als Ort *gegenüber* dem Eigenraum des Bildes auf der Leinwand (dem Fernsehschirm) definiert. Subjekt und Objekt der Wahrnehmung sind, um einer filmisch erzeugten Realität wirksam zur Entfaltung zu verhelfen, mit Bestimmtheit in zwei diskrete Räumlichkeiten zu trennen; und mehr noch: Subjekt und Objekt der Wahrnehmung werden sie erst, wenn sie im filmischen Dispositiv getrennt werden können. Christian Metz hat darauf hingewiesen, daß eine solche "segregation of spaces"³⁸ zum einen, auf der Seite des Sichtbaren, die autonome Abschließung und Vervollständigung des Realitätskonstruktes gewährleistet. Andererseits vereinheitlicht sich der Raum des wahrnehmenden Subjekts dadurch, daß es auf den Akt der visuellen Wahrnehmung festgelegt wird und nur dank dieser Hypostasierung seiner visuellen Wahrnehmungsfähigkeit die Kohärenz als omnipotentes Zuschauer-Subjekt ("It is I who make

36 A.a.O., S.179.

37 Jean-Louis Comolli: *Machines of the visible*. In: Teresa de Lauretis, Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, New York 1980, S.122.

38 Siehe Christian Metz: *The Imaginary Signifier*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative - Apparatus - Ideology*, New York 1986, S.264.

the film"³⁹) wahren kann.

Der illusionäre Bezug zur außerfilmischen Realität manifestiert sich folglich in der immergleichen Wahrnehmungsstruktur. Realität wird aus dieser Sicht zum Resultat ihres apparativen Erscheinens. Was der Zuschauer als Realität erlebt, wenn er dazu verdammt ist, beim Filmsehen ausschließlich seinen Augen zu trauen, ist eine Konstruktion von Wirklichkeit, über deren unbezweifelbare Richtigkeit jedoch immer schon entschieden ist. Die Heterogenität der Räume im Dispositiv, das autonome Statthaben der Bild-Welt, zwingt den Zuschauer immer bereits in die Position dessen, der nachträglich das verfestigte Bild einer Wirklichkeit erlebt, die immer schon vergangen und geschichtlich geworden ist, wenn sie sich ihm präsentiert.⁴⁰

Unversehens hat uns dieser Exkurs zum Ausgangspunkt unserer Erörterungen zurückgeführt. Es erscheint nunmehr offensichtlich, daß, noch bevor filmsprachliche Prozesse wirksam werden, das filmische Dispositiv selbst in seiner technisch-materialen Konfiguration einen historischen Effekt ausprägt. Hayden White spricht von einem Begehren dem Realen gegenüber, wenn er versucht, die Motivationen einer narrativen Geschichtsschreibung zu rekonstruieren. Unsere Untersuchung des filmischen Realitätsprinzips führte uns ebenfalls zu dem Befund eines historischen Effektes; diesem Effekt ist es maßgeblich zu verdanken, daß Realität als geschlossener (Erzähl-)Zusammenhang konzeptualisiert werden kann. Ferner wurde deutlich, daß sowohl die herkömmliche Historiographie, wie sie bei White in Form eines Erzählzusammenhangs vorkommt, als auch die Spielarten konventioneller Spiel- und Dokumentarfilme sich bei der Konstruktion ihres Welt-Bildes systematisch abschließen müssen gegenüber einer kritischen Intervention ihrer Rezipienten.

Authentizität im Film - das sollten wir abschließend festhalten - macht sich in direkter Weise von der steten Gewährleistung der dispositiven Seh-Anordnung abhängig. Nur auf diese Weise gelingt es, eine Vorstellung von Wirklichkeit zu postulieren, in der soziale Realität ausschließlich in Form

39 A. a. O., S. 252.

40 Der zentrale Gedanke in diesem Abschnitt, nämlich der Zusammenhang Historie/filmisches

Dispositiv orientiert sich an den folgenden Arbeiten: Christian Metz: *History/Discourse: Notes on two Voyeurisms*. In: *Edinburgh '76 Magazine*, H.1 (1976); Geoffrey Nowell-Smith: *A Note on History/Discourse*. In: *Edinburgh '76 Magazine*, H.1 (1976); Stephen Heath: *Contexts*. In: *Edinburgh '77 Magazine*, H.2 (1977) und Philip Rosen: *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*. In: Patricia Mellenkamp, Philip Rosen (Hg.): *Cinema Histories, Cinema Practices*, Fredrick MD: The American Film Institute Monograph Series, IV., 1984. Eine erste deutschsprachige Arbeit, die einen ähnlichen Ansatz verfolgt, ist die Dissertation von Gabriele Jutz. Siehe Gabriele Jutz: *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster* 1991.

geronnener Geschichte(n) sinnvoll darstellbar ist. Und ein solcher Realismus *post festum*, die Mumifizierung der Realität als erzählte Geschichte, manifestiert seinen politischen Charakter nicht zuletzt daran, daß er für die Gewährleistung des historischen Effektes die ahistorische Fixierung des Zuschauers im Dispositiv einfordern muß.

4. Kluges Vorstellung von einer filmischen Gegengeschichte

"Es gibt nichts an einer geschichtlichen Veränderung, was nicht durch die Arbeitskraft von Menschen hergestellt wäre; ganz zweifellos sind sie die unmittelbaren Produzenten. Im Geschichtsverhältnis aber, d.h. in der Art und Weise, in der die Produktion organisch zusammengesetzt ist, und in der die Realität die geschichtliche Produktion aneignet, werden dieselben unmittelbaren Produzenten Nebensache."⁴¹

"Diese Art Geschichte [...] ist kein Text, denn sie ist im Grunde nichtnarrativ und nichtrepräsentativ. Man kann freilich vorbehaltlich anfügen, daß uns Geschichte unzugänglich ist, außer in textueller Form, oder, mit anderen Worten, daß man sich ihr nur auf dem Weg vorgeschalteter (Re-)Textualisierung nähern kann."⁴²

Geht es also darum, Geschichte gegen den Strich zu lesen, und dies mit den Mitteln des Filmischen, ist man darauf zurückgeworfen, zuallererst eine der dispositiven Wahrnehmungs-Struktur inhärente Lesart von Geschichte zu destruieren. Für die Poetik einer Gegengeschichte im Film gilt dann das, was Hayden White den hauptberuflichen Historikern zur Einsicht empfiehlt: "Je geschichtsbewußter der Historiograph ist, desto stärker ist seine Aufmerksamkeit für das soziale System und das es tragende Gesetz..."⁴³. Kluges emphatisches Eintreten für eine "nicht mehr narrative Historie"⁴⁴ ("Entweder erzählt die gesellschaftliche Geschichte ihren Real-Roman, ohne Rücksicht auf die Menschen, oder aber die Menschen erzählen ihre Gegengeschichte."⁴⁵) zeigt sich diesem Imperativ zur Selbstreflexion bei der Darstellung von Geschichte verpflichtet. Denn - und die abschließenden Beispiele aus der *Patriotin* sollten dies untermauern können - sein poetologisches Konzept

41 Oskar Negt, Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt am Main 1981, S.503f4.

42 Fredric Jameson: *Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek 1988, S.73.

43 Hayden White: *Die Bedeutung der Narrativität in der Darstellung der Wirklichkeit*, a.a.O., S.25.

44 Siehe Peter Szondi: *Für eine nicht mehr narrative Historie*. In: Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München 1973 (= *Poetik und Hermeneutik V*).

45 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, a.a.O., S.222.

trägt den dispositiven Konstellationen des Films Rechnung. Dies drückt sich darin aus, daß er die Einlösung einer alternativen Lesart von Geschichte von einer Revision des Verhältnisses des Zuschauers zu den Bildern und zur vorfilmischen Realität abhängig macht. Ohne das Verdikt eines "totalen Verblendungszusammenhangs" (Adorno) angesichts eines Films zu akzeptieren, wie es u.a. die Baudrysche Version der Übertragung des Dispositiv-Begriffs auf das Kino suggeriert, teilt Kluge jedoch sehr wohl die Einsicht der Apparatus-Theoretiker in den eminent politischen Charakter der herkömmlichen filmischen Wahrnehmungs-Struktur. Ganz im Gegensatz zu Baudrys Folgerung, wonach der Zuschauer im Kino immer nur einem material gewordenen Nachbau seines psychischen Apparates begegnet⁴⁶, das Kino weniger oder gar nicht außerfilmische Realität, sondern, und vor allem, einen kohärenten Subjekt-Status simuliert, insistiert Kluge auf dem Potential des Films, für den Zuschauer die Produktion von Erfahrung anhand der Bilder und Töne möglich zu machen.

In einer Miniaturerzählung, eingeleitet von einer Schrifttafel ("Das Verhältnis einer Liebesgeschichte zur Geschichte") bietet Kluge einen erzählerischen Modus an, bei dem die ahistorische Verortung des Zuschauers in der filmischen Wahrnehmungssituation modifiziert erscheint. Wir sehen Filmaufnahmen aus dem faschistischen Italien der 30er Jahre. Eine ganze Stadt rüstet sich für die Ankunft des Führers: die Fassaden der Häuser verschwinden hinter den Lettern (Duce), die Mussolinis Besuch würdigen. Anhand zweier Kreisblenden wird zunächst Mussolini selbst ins Bild gesetzt; im Gegenschuß rahmt die Kreisblende die Zuschauermassen. Die Fokussierung Mussolinis separiert seine Person augenblicklich von der überladenen Ikonographie der faschistischen Massenveranstaltung; durch den isolierenden Effekt der Kreisblende bekommen seine Bewegungen, die Gesten, mit denen er sich für eine Rede in Position bringt, etwas Infantiles und Theatralisches.

Es ist davon auszugehen, daß Kluge hier, wie zu anderen Gelegenheiten auch, die Stilfigur der Kreisblende bewußt einsetzt, diese Operation also nicht dem historischen Bildmaterial eingeschrieben ist.⁴⁷ Wenden wir unsere Aufmerksamkeit wieder dem spezifischen Problem der Thematisierung von Geschichte zu, läßt sich Kluges Fokussierungstechnik noch eine zweite

46 Vgl. Jean-Louis Baudry: *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986, S.516/7.

47 Zum Phänomen der Integration spezifischer Stilelemente des Stummfilms in den Filmen siehe Miriam Hansen: *Reinventing the Nickleodeon: Notes on Kluge and Early Cinema*. In: *October* 46 (1988).

Funktion ablesen. Offensichtlich ist Kluge darum bemüht, der zeitgeschichtlichen Quelle die Spur ihres vormaligen Gebrauchs und das Faktum ihrer aktualisierten Wiederaneignung in der *Patriotin* einzuschreiben.

Auch wenn diese kurze Szene lediglich den Auftakt einer Erzählung markiert, scheint es mir um so wichtiger, darauf hinzuweisen, daß Kluge der "Durchsicht" mittels des dokumentarischen Materials auf eine vergangene Wirklichkeit entschieden mißtraut. Der Blick des Zuschauers durch die Kreisblende verweist in diesem Zusammenhang nicht ausschließlich auf seine Voyeur-Situation, sondern die Kreisblende aktualisiert und historisiert diesen Blick, indem sie auf historisch sich wandelnde Repräsentationsweisen vergangenen Geschehens (z.B. "Rom. August 1939"⁴⁸, wie der Kommentar sogleich erläutern wird) hinweist. Es ist nun die spezifische Funktion des Kommentars, das, was gewohnheitsmäßig mit dem Dokumentarischen assoziiert wird (Bildzeugnisse einer vergangenen Epoche), mit der Liebesgeschichte zu verknüpfen. Die folgenden Töne und Bilder zeigen, wie der Kommentar die raumzeitlichen Gegebenheiten, in der das Ehepaar Tacke die kurze Geschichte seiner Liebe erlebt, organisiert: Begleitet von der Erläuterung ("Fred Tacke und seine Frau Hildegard, geborene Gartmann. Es ist ihre erste Reise."⁴⁹) zeigt Kluge sie - nun in Farbe - vor einem Spiegel stehend. Ihre Geschichte befindet sich noch, metaphorisch gesprochen, in der Spiegelphase: mit vorsichtigen Bewegungen, ständig ihr Spiegelbild kontrollierend, lernen sie sich kennen. Für den Zuschauer vergegenwärtigen die unterschiedlichen Filmmaterialien (Schwarzweiß vs. Farbe) die Ausgrenzungsmechanismen der Genredichotomie (dokumentarisch vs. fiktional). Die von Kluge realisierte Überwindung dieses Schematismus mittels der Relationierung von Geschichte und Liebesgeschichte konkretisiert indes wechselseitig die zeitgeschichtlich-dokumentarischen und erzählend-fiktionalen Bestandteile dieser Miniaturerzählung. Geschichte als "Kollektivsingular"⁵⁰ wird dialogisch im Reflex einer möglichen, aber nicht wahrscheinlichen Liebesgeschichte nachvollziehbar. Und die Liebesgeschichte, wie sie im Spielfilmgenre idealtypisch Gestalt annimmt, entäußert sich der tendenziell privat-intersubjektiven, d.h. unpolitischen Entwicklungslogik.

In Anlehnung an Lessings *Laokoon* hat Roland Barthes eine in solcher Weise komplexe Erzählung mit dem Begriff des "fruchtbaren Augenblicks"

48 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S.110.

49 A.a.O.

50 Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S.130.

bzw. des "Tableaus" zu fassen versucht.⁵¹ Während sich das Kennenlernen der Tackes vor dem Spiegel vollzieht, ist der Zuschauer bereits informiert über die historische Situation, in der die Liebesgeschichte verortet ist; daß Fred Tacke in dieser privaten Szene in einer Uniform steckt, konstituiert einen solchen fruchtbaren Augenblick im Sinne Barthes': Zeichenhaft verweist das Kleidungsdetail auf die historisch konkreten Umstände, in deren Zusammenhang die Liebesgeschichte sich entwickelt. Anders ausgedrückt: Geschichte als determinierender Faktor der (jeder) Liebes-Geschichte kontextualisiert diese in gesellschaftlichen Zusammenhängen; Kluges Liebes-Geschichte, situiert in einem konkreten historischen Zeitraum, wird lesbar im Sinne einer sozial signifikanten Geste. "Als zwangsläufig totaler wird dieser Augenblick künstlich sein (irreal: diese Kunst ist nicht realistisch)."⁵²; aber nur mittels dieser "unrealistischen" Künstlichkeit des Ton-Bild-Arrangements verdichtet sich die Erzählung zu einem komplexen, politisch-gesellschaftlich prägnanten Sinngefüge, das Historie als Erfahrungsraum für den Zuschauer aufschließt. Denn erst wenn "in der Momentaufnahme nicht Verbundenes [...] zu einer Situation verbunden [wird]"⁵³, wenn aus willkürlichen Bildern der Vergangenheit Denk-Bilder entstehen, läßt sich im Sinne Barthes von einer "intelligiblen Geschichte" sprechen.

Das schnelle Ende der Liebesgeschichte treibt den antagonistischen Charakter von Geschichte mit Vehemenz hervor. In der Szene des Kennenlernens, so hatten wir gesagt, ist bereits die unausweichliche Konsequenz angedeutet, daß die Geschichte dem jungen Paar bei der Entfaltung ihres Liebesverhältnisses keine Zeit lassen wird. Von daher ist es nur folgerichtig, den Mangel an Zeit, den die historisch-politischen Verhältnisse in Form des Kriegsausbruchs dem Liebesverhältnis aufdiktieren, in der erzählerischen Präsentation mittels radikaler Verkürzung der Erzählzeit zu artikulieren. Auf der Bildebene folgt dann dem sinnbildlich in Szene gesetzten Kennenlernen umgehend der Moment der Trennung: Mit selbstverständlichem Pflichtbewußtsein vollziehen beide das frühzeitige Ende ihrer Beziehung. Lakonisch

51 Siehe Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Frankfurt am Main 1990. Barthes entwickelt den Tableau-Begriff in Anlehnung an Brechts episches Theater und Eisensteins Filmpraxis. Tableaus sind, bezogen auf filmische Darstellungsweisen, festumrahmte Szenen, die für sich stehen, und einen Gedanken, einen "sozialen Gestus" (Brecht) ablesbar machen. Diese kognitiv-organisierende Funktion setzt das Tableau in direkte Opposition zu den Strategien eines klassischen Realismus, die darauf abzielen, dem Zuschauer die Eigenständigkeit des diegetischen Universums qua referentieller Illusion plausibel zu machen.

52 A.a.O., S.97.

53 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.218.

vermerkt der Kommentar: "Erster September! Er muß zum Regiment"⁵⁴ - die Geschichte hat ihnen keine Zeit gelassen; sie "treten neben den Prozeß der Geschichte"⁵⁵.

Auch der Schluß der Erzählung demonstriert mit Nachdruck den ausgestellten Konstruktionscharakter eines Tableaus. Im Telegrammstil vermerkt der Kommentar die sich der Trennung anschließenden Eckdaten des Liebesverhältnisses ("Viermal Urlaub, davon einmal drei Tage lang. Siebenmal fällt der Urlaub aus, z.B. wegen eines Angriffs bei Charkow."⁵⁶); Photographien und Wochenschauaufnahmen zeigen Soldaten bei der Verrichtung des Kriegshandwerks, während (ihre) Frauen - auf einer Photographie sichtbar - in der Heimat warten. Auf den Photos von der Front ist eine Person in den Mittelpunkt gerückt, die, als gemeinsames Merkmal mit dem fiktiven Fred Tacke, eine runde Brille trägt. Der offensichtlich konstruierte Charakter dieser (un)möglichen Liebesgeschichte wird hieran ein weiteres Mal deutlich. Um dem Zuschauer diese widersprüchliche Lesart von Geschichte demonstrieren zu können, ihm die Unmöglichkeit, "die Realzusammenhänge menschlich [zu] sortier[en]"⁵⁷, vor Augen führen zu können, erscheint eine tableauartige Präsentationsweise von Geschichte angemessen. Denn "das (Tableau) ist intellektuell, es besagt etwas (Moralisches, Gesellschaftliches), es sagt aber auch, daß es weiß, wie es dies zu sagen gilt; es ist zugleich bezeichnend und propädeutisch, eindringlich und reflexiv [...]"⁵⁸

Geschichte, diesen Gedanken konnte das Tableau herauspräparieren, erweist sich darin als antagonistisch, daß sie auf ihre Produzenten, die Individuen, destruktiv zurückwirkt - Geschichte betreibt mit Vehemenz die Desintegration individueller Lebensgeschichte(n).

In einer abschließenden Analyse möchte ich noch kurz eine Vorstellung davon zu geben versuchen, was sich in der Klugeschen Ästhetik hinter dem zur Floskel verkommenen Begriff des "Films im Kopf des Zuschauers" verbirgt. Die dem Baudry'schen Ansatz immanente Tendenz, jedweden bewußtseinsmäßigen Vorgang im Akt der Filmrezeption (Filmsehen quasi als zweite Produktion) von vornherein für ausgeschlossen zu erklären, reduziert

54 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.111.

55 Oskar Negt, Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn, a.a.O., S.504.

56 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.111.

57 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.205.

58 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein, a.a.O., S.95.

filmisches Sehen auf einen mechanischen Vorgang regressiv-narzißtischer Identitätszusicherung. Das Funktionieren dieser Wunsch- und Identitätsmaschine, so hatten wir gesagt, wird gewährleistet von der dispositiven Trennung des filmischen Prozesses in den Zuschauerraum und den filmischen Raum. Und es ist diese Distanz des Zuschauers zum Dargestellten, die ihm innerhalb des filmischen Dispositivs seine fragwürdige Kohärenz verschafft. Kluges Thematisierung des Verhältnisses einer Liebesgeschichte zur Geschichte zeichnet sich dadurch aus, daß zeitliche Abläufe der Miniaturerzählung radikal verkürzt werden. Die Einsicht in den destruktiven Charakter von Geschichte ("Geschichte ist das, was schmerzt"⁵⁹) war, auf der anderen Seite, nur insofern evozierbar, als es möglich wurde, jenseits der Genre Grenzen zu erzählen und den Zuschauer entsprechend auch außerhalb fester Wahrnehmungs-Strukturen zu engagieren. Das im folgenden zu analysierende Tableau treibt den Gedanken einer alternativen filmischen (Zeit-)Dramaturgie noch ein wesentliches Stück weiter.

Im Anschluß an ein Interview, das Gabi Teichert mit einem Märchenforscher führt, der Märchen - seiner Profession als Jurist gemäß - streng nach juristischen Gesichtspunkten analysiert, entfaltet sich vor unseren Augen ein Stakkato aus Bildern unterschiedlichster Herkunft. Der Zeichnung eines Gemäldes, das das Gebiet um Verdun zeigt, und eines Flugzeugangriffs mit Fallschirmspringereinsatz folgt ein Filmausschnitt aus einem frühen Stummfilm. Darin ist zu sehen, wie ein berittener Soldat einer Brücke entgegenreitet; während der Reiter die Brücke überquert, explodiert diese. Von nun an sind alle darauffolgenden Bilder durch ruhige Geigenmusik geklammert. Was der Musikeinsatz dabei formal in einen inhaltlichen Rahmen einklammert, bietet indes keine sinnvolle Gliederung des Bildmaterials an. Kluge arrangiert hier einen dramaturgischen Raum, in dem die Bilder frei zirkulieren. Ihre Reihenfolge wäre durchaus umkehrbar, denn in keinem Moment impliziert ihre Aneinanderreihung eine stringente chronologische Folgerichtigkeit. Jedes Bild, jedes Filmzitat, das ist der paradoxe Eindruck dieser "Einstellungsverknüpfung", wird auf einen ihm immanenten Bedeutungsgehalt reduziert, jedes Bild wird als isoliertes von der maximalen semantischen Differenz zu seiner Umgebung definiert. Es läßt sich keine noch so geringe erzählerische Kohärenz in den Bildern auffinden; keine Steuerungsinstanz, keine filmische Person vermag eine sinnvolle Lektüre jenseits der Eigenevidenz der Bilder und Töne anzuleiten. Allen Materialien ist jedoch gemeinsam, daß sie eine historische Signatur tragen, auf "Geschichtliches" anspielen.

59 Fredric Jameson: Das politische Unbewußte, a.a.O., S.91.

Angesichts eines solchen Bildersammelsuriums ist der Zuschauer darauf angewiesen, eigenes Wissen, eigene Erfahrungen ins Spiel zu bringen. Läßt er sich dabei auf die Unordnung der Bilder ein, ist der "Graben" zwischen Zuschauerraum und filmischem Raum überbrückbar geworden. Der Zuschauer ist unter diesen Voraussetzungen nicht mehr dazu gezwungen, sich der "vicarious experience"⁶⁰ des Dispositivs ausliefern zu müssen. Der filmische Raum und damit das Wirklichkeitskonstrukt des filmischen Dispositivs büßt die fragliche Dignität einer autonomen Wesenheit ein; es zerbricht die Fassade aus Zelluloid, der imaginäre Signifikant des Films. Der Zuschauer weiß, daß die ihm dargebotenen Bilder keine Welt vorstellen. Er weiß, daß er einen Film sieht, und die Bilder, die er sieht, bekennen allesamt ihre Herkunft aus anderen Verwendungszusammenhängen ein.

Nach der Szene auf der Brücke sehen wir, wiederum aus einem unbekanntem Film, die Szene eines Kampfes zweier Soldaten. Weiterhin folgt eine Schwarzweißphotographie, die eine Frau mit Kindern an der Hand beim Überqueren eines Hügels zeigt; der Kommentar fügt hinzu: "Vor 1914 kosteten die Gänse in Schlesien 18 Pfennige"⁶¹; darauf folgt das Photo einer Birkenallee. Was hieran anschließt, könnte eine Postkarte sein: sie zeigt, wie ein Soldatenheer auf einen überdimensional großen Weihnachtsbaum zumarschiert, den Himmel dieser Abbildung zierte die Inschrift: "Friede auf Erden!" Wenig später - vorausgegangen ist das gelb eingefärbte Portrait eines älteren Mannes und die Zeichnung eines Wohnzimmers - zeigt man uns ein Kinoplatkat: es weist auf den Film *Heimkehr* hin, wobei dieses Wort in großen Lettern im Bild erscheint. Danach: Mehrere Filmaufnahmen Hindenburgs, er wirkt alt, ungeschickt.

Alle Bilder und Töne, so hatten wir gesagt, tragen eine historische Signatur; gerade der zweite Abschnitt des Tableaus knüpft sein weitmaschiges Netz historischer Anspielungen um den Zeitpunkt 1914. Kluges Kommentar, ob man ihm Wahrhaftigkeit beimißt oder nicht, benennt diesen Zeitpunkt. Es liegt also zweifellos die Assoziation Krieg/1. Weltkrieg nahe, jedoch wird sie nicht in Gestalt eines verbindlichen Sinnzusammenhangs generiert; vielmehr gleitet diese Anspielung am Ende des Tableaus, wenn wir dokumentarische Aufnahmen Hindenburgs sehen, auch in den Zeitraum zwischen den Weltkriegen.

Die Tatsache, daß hierbei kein finaler Sinn filmisch entworfen wird, überantwortet die Frage der Umgehensweise mit den Bildern und Tönen un-

60 Christian Metz: History/Discourse: Note on two Voyeurisms, a.a.O., S.25.

61 Alexander Kluge: Die Patriotin, a.a.O., S.128.

eingeschränkt dem Zuschauer. Das, was im emphatischen Sinne nicht mehr als filmische Gesamtheit zu bezeichnen ist, die historisch signifikanten Einzelbilder, haben dem Zuschauer nichts an innerer Kohärenz voraus. Zuschauer und vereinzelte Bilder treten ein in ein Verhältnis voraussetzungslosen Austauschs. Das filmische Dispositiv verliert unter den Gegebenheiten einer solchen Dramaturgie seine spezifische Wirksamkeit; in gewisser Weise endet in solchen Konstruktionen der Film als Produkt seiner dispositiven Wahrnehmungssituation: Keine sekundäre Erfahrung mit der filmischen Eigenwelt, sondern die Organisation gesellschaftlicher Erfahrung unter Zuhilfenahme des Mediums; keine mediale Wirklichkeit, sondern Konzeptualisierung eines Außen, Konzeptualisierung gesellschaftlicher Erfahrung: "Nicht der Film ist die Autorität, sondern die Erfahrung des Zuschauers ist die Autorität."⁶²

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, daß die Aufhebung des "historischen Effektes" der Wunschmaschine Film nur vermittels der (Re-)Historisierung des Zuschauers zu organisieren ist. Nur wenn der Film seine Verfügungsgewalt über die Zeit und den Ablauf der Filmrezeption dem Zuschauer übergibt, scheint die Vorstellung einer Gegen-Geschichte im Film realisierbar. "Die These heißt nicht, er [der Zuschauer, E.W.] soll diesen Film produzieren, sondern er soll seinen eigenen Film anhand dieses Films produzieren [...]"⁶³ Und jenseits der dispositiven Strukturierung, dann, wenn eine herrschende soziale Konfiguration im Film nicht mehr ihre eigene Geschichte erzählt, wie in Anlehnung an Comolli zu formulieren wäre⁶⁴, kann "die Umstrukturierung des sinnlichen Interesses zu einem sinnlich-vergesellschafteten [...]'zweiten Instinkt'"⁶⁵ glaubhaft eingeleitet werden.

Daß "ein guter Film [...] in der Herstellung der Autonomie des Zuschauers [besteht]"⁶⁶, bewahrheitet sich am Beispiel der *Patriotin* gerade nicht als willkürliches Spiel mit dem filmischen Material (der gängige Vorwurf des Formalismus und der Unverständlichkeit gegenüber den Arbeiten Kluges). Vielmehr wäre dies zu verstehen im Zusammenhang mit der (Um-)Produktion von gesellschaftlicher Erfahrung. Und "Öffentlichkeit besitzt [nur, E.W.] dann Gebrauchswerteigenschaft, wenn sich in ihr die gesellschaftliche

62 Interview mit Alexander Kluge - von Alexandra Kluge und Reiner Frey: Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben. In: *Filmfaust*, H.20 (1980), S.21.

63 Rainer Lewandowsky: Die Filme Alexander Kluges, Hildesheim/New York 1980, S.39.

64 Vgl. Jean-Louis Comolli: *Machines of the visible*, a.a.O., S.121.

65 Alexander Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, a.a.O., S.218

66 Klaus Eder, Alexander Kluge: *Ulmer Dramaturgien*, a.a.O., S.84.

Erfahrung organisiert."⁶⁷ Kluges Demontage des filmischen Dispositivs muß in dieser Hinsicht also immer verstanden werden als beharrliches Arbeiten an einer Struktur von Öffentlichkeit: "Was wir [die Filmemacher, E.W.] können, sind Werkzeuge bereitstellen, Versuchsanordnungen anbringen, Straßen bauen, überhaupt Botengänge machen."⁶⁸

Nur vermittelt der kreativen Zerstörung der dispositiven Seh-Anordnung läßt sich Film als konstitutiver Bestandteil von Öffentlichkeit, als sozialer Ort des Widersprüchlichen erneut aneignen. Baudrys Dispositiv-Modell sieht das Kino in einer transhistorischen psychischen Disposition des Menschen präfiguriert. Kluge demgegenüber geht von einem Film der Erfahrungen im Kopf des Zuschauers aus, dem die Filmapparatur "lediglich reproduzierte Gegenbilder hinzugefügt"⁶⁹ hat. "Deshalb sind technische Massenmedien nicht das Elementare; elementar ist das Bedürfnis des Zuschauers, gesellschaftliche Erfahrung zu machen."⁷⁰ "Der Film muß [dabei, E.W.] die kritische Haltung des Zuschauers, den Anspruch des Zuschauers, als ein aufgeklärter Mensch behandelt zu werden, vorwegnehmen."⁷¹ Insofern hat die Geschichte des Films noch gar nicht begonnen.

67 Oskar Negt, Alexander Kluge: Öffentlichkeit und Erfahrung, Frankfurt am Main 1972, S.20.

68 Interview mit Alexander Kluge - von Alexandra Kluge und Reiner Frey: Eine realistische Haltung müßte der Zuschauer haben, müßte ich haben, müßte der Film haben, a.a.O., S.22.

69 Alexander Kluge: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, a.a.O., S.208.

70 A.a.O.

71 Alexander Kluge: Die Utopie Film. In: *Merkur* H.12 (1964), S.1142.

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans "Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe Marburg
1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs,
Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn
und Ulrich Rügner
1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon
Netenjakob sowie Notaten zu *Tatort*-Filmen
1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter
Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Ste-
phanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas To-
de und Guntram Vogt - 1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Be- richterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Fe-
lix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görsch,
Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Le-
der, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter
Voß, Peter Zimmermann
1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B.
Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt,
Hartmut Winkler und Peter Zimmermann
1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gur-
ewitsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Le-
onid Shuchowizki u.a.
1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?

mit Beiträgen von Bärbel Dalichow, Andrea
Lutz, Thomas Kühnel, Sabine Preisler sowie
Dokumenten aus der DEFA-Geschichte
1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS- Unterhaltungsfilm

mit Beiträgen von Gudrun Marci-Boehncke,
Wolfgang Gast und Andrea Lutz
1993, 79 S., DM 8.--

Heft 16 Das Dritte Kino in Arabien und Afrika

mit Beiträgen von Ellen Gerold-Maraqten,
Günter Giesenfeld und Viola Shafik
1993, 94 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die Redaktion.

Nachbestellungen ab Heft 12 und Abonnements an den Verlag

(Anschriften siehe Impressum).