

Alexander Jackob; Marcus Stiglegger

Einleitung. Die Schwellen des Archivs

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1667>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jackob, Alexander; Stiglegger, Marcus: Einleitung. Die Schwellen des Archivs. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 36: Zur neuen Kinematographie des Holocaust (2004), S. 5–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1667>.

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.

Einleitung.

Die Schwellen des Archivs

Historiker sind die Datenspeicher der Erfahrung. In der Theorie macht die Vergangenheit – alles Vergangene, alles und jedes, was sich bis heute ereignet hat – die Geschichte aus. Ein großer Teil davon fällt nicht in die Domäne von Historikern, ein anderer Teil schon. Und soweit sie zur kollektiven Erinnerung der Vergangenheit beisteuern und sie konstituieren, müssen die Menschen sich darauf verlassen.

Eric Hobsbawm, 1984

Bezeichnenderweise waren es keineswegs die Historiker selbst, die den entscheidenden Beitrag zu einer längerfristigen Verankerung des problematischen Begriffs „Holocaust“ und der mit ihm verbundenen Verbrechen im öffentlichen Bewußtsein und der kollektiven Erinnerung in Europa und den Vereinigten Staaten lieferten.¹ Mochten sie noch so viel quellenkritisch untersucht, dokumentiert und von Fachpublikationen bis hin zu Fernsehdokumentationen zu diesem Thema öffentlich gemacht haben, verglichen mit der Wirkung einer im Fernsehen als Melodrama inszenierten Familiensaga, die im Teufelskreis der nationalsozialistischen Verbrechen spielte, schienen ihre Leistungen mit einem

¹ Mit der Popularisierung dieses Begriffes geht von Anfang an die Frage einher, inwieweit ein von vielen Gruppen als unbeschreibbar eingestuftes Ereignis überhaupt mit einem wiedererkennbaren Oberbegriff bezeichnet werden kann und soll. „Aus dem Vokabular des Sakralen geliehen, meint ‚Holocaust‘ das Ganzbrandopfer. Die theologische Note ist dabei gerade in säkularisierter Form ebenso prekär wie der Gebrauch von Bezeichnungen wie ‚Endlösung‘, ‚Vernichtung‘, ‚Shoa‘ (hebräisch für Zerstörung, Katastrophe). Denn sie alle umschreiben lediglich die Aspekte eines Phänomens, das sich als solches dem begrifflichen (nicht dem sprachlichen) Zugriff soweit entzieht, daß die Frage, wie es als solches zu fassen, abzugrenzen und zu identifizieren sei, unabschließbar bleibt“. Goetschel 1997, S. 131. Giorgio Agamben geht in seinem Urteil zur problematischen Verwendung des Begriffes Holocaust einen Schritt weiter: „Wenn [...] mit dem ‚Holocaust‘ eine auch nur entfernte Verbindung zwischen Auschwitz und biblischen olah, zwischen dem Tod in den Gaskammern und der ‚vollkommenen Hingabe an heilige und höhere Ziele‘ hergestellt wird, dann kann das nur wie Hohn klingen.“ Agamben 2003, S. 27f. Ausführlicher dazu Agamben 2003, S. 25-28. Die Verfasser der vorliegenden Einleitung möchten dazu anmerken, daß trotz dieser berechtigten Bedenken der Begriff „Holocaust“ im Diskurs zur Vernichtungspolitik des Dritten Reichs längst einen festen Platz eingenommen hat. Als Minimalkonsens läßt sich feststellen, daß die mit dem Begriff verbundenen Ereignisse ganz generell als eine historische Tatsache Eingang in das öffentliche Bewußtsein gefunden haben. Zugleich hat die Verwendung des Begriffes zur notwendigen Auseinandersetzung über den Umgang mit dem Phänomen der Massenvernichtung der Nazis geführt.

Mal nicht viel mehr wert zu sein, als die Schauplätze von Verfolgung und Vernichtung von „erfundenen“ Figuren in ihrem Gehalt öffentlich als historische Wahrheit zu bestätigen. Der Fernsehvierteiler *Holocaust*,² dessen Ausstrahlung 1978 in den USA ca. 100 Millionen Zuschauer verfolgten,³ erreichte in West-Deutschland ein Jahr später etwa ein Publikum von 16 Millionen.⁴ Aus medien-geschichtlicher Perspektive kann das Fernsehereignis *Holocaust* unumstritten als ein tiefer Einschnitt innerhalb der gesellschaftlichen Rolle des Massenmediums Fernsehen beschrieben werden. So urteilt Knut Hickethier 1998 hinsichtlich der Auswirkungen der Serie auf die Programmgestaltung des öffentlich rechtlichen Fernsehens:

„Das bestimmende Fernsehereignis Ende der siebziger Jahre war die Ausstrahlung des amerikanischen Mehrteilers „Holocaust“ (1979), der die Ermordung der europäischen Juden durch die Deutschen zeigt. In der Akzentverschiebung der Programme von Aufklärung und gesellschaftlicher Kritik hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität bildete dieser Film einen Wendepunkt. [...] Der Erfolg war beträchtlich, gleichwohl umstritten. Dem Mehrteiler wurde Trivialisierung, Emotionalisierung und Verfälschung der Geschichte vorgeworfen.“⁵

Holocaust hinterließ in Deutschland vor allem in der Generation der Töchter und Söhne der Täter einen nachhaltigen, fast könnte man sagen, einen ersten tiefen Eindruck. Daß dieser Eindruck jedoch auf die Ausstrahlung einer kommerziellen Miniserie zurückging, die den bis dahin üblichen Duktus distanzierter Sachlichkeit schlichtweg mit Absicht unterlief, muß hier vor allem als ein wichtiger Hinweis auf einen tiefgreifenden Wandel im gesellschaftlichen und medialen Umgang mit der Geschichte im allgemein und der Geschichte des Völkermords des Dritten Reiches im speziellen verstanden werden. Von nun an hatte die unter den Nationalsozialisten verübte Massenvernichtung einen Namen, den jeder kannte. Zugleich wurde der Ausdruck des

2 „Der lange Zeit als nicht darstellbar geltende Holocaust wird hier am Schicksal der fiktiven Familie Weiss behandelt, die Familienmitglieder erleben zahlreiche Varianten von Verfolgung und Widerstand. Ihr steht die Familie eines SS Offiziers gegenüber“. Hickethier 1998, S. 355. Dabei gilt es anzumerken: Die anhand der fiktiven Figuren von Opfern und Tätern erzählten Geschichten in *Holocaust* zeigten zahlreiche tatsächliche Stationen und Schauplätze nationalsozialistischer Verbrechen und der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden. Entscheidend allerdings war, daß die in einem dramaturgisch einfachen und verständlichen Handlungsschema gezeigten Bilder den Stoff nahe an die sonst üblichen Inszenierungsschemata der allabendlichen Fernsehunterhaltung heranrückte.

3 Novick 2001, S. 270.

4 Hübner 1988, S. 137. Zum Erfolg von *Holocaust* und dem Einfluß der Nachfolgeproduktionen auf die amerikanische Erinnerungskultur zum Thema des nationalsozialistischen Völkermordes an den Juden siehe Novick 2001, S. 275.

5 Hickethier 1998, S. 355.

nüchternen Dokumentierens dem schwierigen Thema gegenüber unübersehbar um das gezielte und wirksame *Inszenieren von Bildern* in publikumswirksamen Spannungsdramaturgien erweitert.

Die Nachhaltigkeit dieses Phänomens läßt sich aus heutiger Perspektive auch und gerade an der Reihe der für ein großes Kinopublikum produzierten Spielfilme absehen, die in den neunzehnhundertachtziger Jahren versuchten, an Erfolg und Wirkung von *Holocaust* anzuschließen. Auch hier zeigte sich analog zum Fernsehen der grundlegende Wandel im Umgang mit dem heiklen Thema: Filme entstanden nun auf der Basis der kommerziellen und vor allem ästhetischen Mittel (u.a. Dramaturgien, Bildinszenierungen und Besetzungspolitik im Starsystem Hollywoods) des Unterhaltungskinos. Daß dabei allerdings immer wieder auch Produktionen auffielen, die über komplexe Erzählführung und den offenkundig reflektierten Einsatz ihrer Ausdrucksmittel das Fernsehen weit hinter sich ließen, zeigt sich unter anderem an Filmen wie Alan J. Pakulas *Sophie's Choice / Sophies Entscheidung* (1982).⁶ Doch letztlich mußten gerade diese in ihren Mitteln anspruchsvolleren Filme auch jene grundsätzliche Debatte zuspitzen, die bis heute über alle Medien hinweg als Frage nach der Legitimität ‚künstlerischer‘ Verarbeitungen des Völkermordes der Nationalsozialisten geführt wird. Zum einen, so der Literaturwissenschaftler Matías Martínez, könne die Kunst unmöglich das größte Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts ignorieren, zum anderen jedoch sei eine solche Kunst im Grunde unmöglich, „[...] weil sich der Holocaust nach Meinung vieler in besonderer, vielleicht sogar einzigartiger Weise gegen ästhetische Gestaltung sperrt.“⁷ Hinsichtlich dieses komplexen Problems stellt der Film Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) eine entscheidende Zäsur dar. Denn hier wurde die immer wieder unter Legitimationsdruck geratene Symbiose von kommerzieller Produktion und ethischem Auftrag bei einem großen Publikum und weiten Teilen

6 Anfänglich spielt der Film absichtlich auf einen „klassischen“ Hollywood-Plot der 40er und 50er Jahre an: Ein naiver jünger Mann kommt nach New York, um Schriftsteller zu werden und trifft auf ein Paar, das ihn in das neue Leben einführt. Im Laufe des Films, der als Rückblick des erwachsenen Schriftstellers (Stimme aus dem Off) erzählt wird, zerbröckelt die filmisch-dramaturgische Idylle. Es stellt sich über rückblickende Bilderzählungen schließlich heraus, daß die Frau an einem nicht auflösbaren traumatischen Erlebnis leidet. Auf der Rampe von Auschwitz wurde sie vor die Wahl gestellt, eines ihrer beiden kleinen Kinder ‚behalten‘ zu dürfen, während das andere sicher ins Gas geschickt würde. Mit der Aussage „nehmen sie das Mädchen“ ist Sophies Entscheidung gefallen und ihr Leben zerstört. Problematisch konventionell ist dabei die Kopplung des dramaturgischen Höhepunktes des Films mit dem ‚bewegenden‘ Augenblick von Sophies Entscheidung. Andererseits wird über die Erzählungen im Rückblick das Verhältnis von Film-Bild und traumatischen Bild in eine kritische und bedenkenswerte Beziehung gesetzt. Ganz zuletzt schließt der Film wieder klassisch: Am Ende spricht das gereifte und stabilisierte Ich des Schriftstellers aus dem Off.

7 Martínez in diesem Heft S. 39.

der Kritik als gelungen wahrgenommen. „Anders als Marvin Chomskys und Gerald Greens *Holocaust* schien der Hollywood-Film nach dem Urteil vieler Kritiker den Konflikt zwischen populärer Rezipierbarkeit, ästhetischem Anspruch und thematischer Angemessenheit gelöst zu haben.“⁸

Doch nicht nur in dieser Hinsicht muß *Schindler's List* als ein besonderer Wendepunkt verstanden werden. Denn wenn man Spielbergs Film vor allem als ein gesellschaftliches Phänomen betrachtet (was er ohne Zweifel war und ist), bieten sich zahlreiche Lesarten an, von denen hier lediglich zwei angedeutet werden können.

Zum einen läßt sich angesichts *Schindler's List* vermuten, daß mit diesem Film in den neunziger Jahren eine Entwicklung zu ihrem vorläufigen Ende gekommen ist, die in den siebziger Jahren mit der Miniserie *Holocaust* ihren Anfang genommen hatte: Mehr und mehr hatte sich neben der unmittelbaren Zeugenschaft der Opfer und Täter des KZ-Terrors eine Erinnerungskultur etabliert, die den Zugang zu den Ereignissen im Umfeld der Naziverbrechen anhand von filmischen Inszenierungen und immer neu zu bestimmenden Inszenierungsintentionen suchte. Da jetzt aber die Zeugen zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurücktreten, müssen auch unter diesem Gesichtspunkt Intentionen und Prinzipien neuerer und auch älterer Filme kritisch untersucht werden.⁹

Zum anderen gab sich mit *Schindler's List* das Medium Film deutlich wahrnehmbar als ein wichtiges Archiv zu erkennen, dessen Bedeutung für die Identitätsbestimmung unserer Gegenwartskultur weiterhin zunimmt.¹⁰

Wenn wir nun davon ausgehen, daß das Archiv des Films als Schwelle zwischen dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis letztlich nur über die kritische Reflexion der Zuschauer und den geführten Diskurs über (alte und neue) Filme existiert, dann sollen die Beiträge dieser Ausgabe *Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge?* als kritischer Umgang mit dem kulturellen Archiv des Filmes verstanden werden.

Ob und wie das Kino als weltweit genutztes Archiv jenseits der unmittelbaren Zeugenberichte zur Geschichtsschreibung und zum Geschichtsbild der Na-

8 Martínez ebda. S. 40

9 Wenn wir dabei mit Jan Assmann die Zeugen als Träger des kommunikativen Gedächtnisses, die Repräsentationen (als Inszenierung) der nachfolgenden Generationen hingegen mehr und mehr als Teil des medial verfaßten kulturellen Gedächtnisses verstehen, dann gilt es angesichts der vorliegenden Thematik nicht nur den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis zu untersuchen, sondern umgekehrt auch jene Prozesse in den Blick zu nehmen, in denen Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses auf das kommunikative Gedächtnis einwirken. Vgl. Assmann 1997, 50ff.

10 Diese Entwicklung hat sich gerade in den neunzehnhundertneunziger Jahren durch die massenhafte Verbreitung moderner Speichertechniken wie DVD und Video verstärkt.

zi-Verbrechen neue Beiträge hinzuzufügen vermag, auch dieser Frage gehen die vorliegenden Texte aus den unterschiedlichsten Perspektiven nach.

Alexander Jakob, Marcus Stiglegger

Literatur:

- Agamben, Giorgio (2004): Ausnahmezustand. Frankfurt am Main.
- Agamben, Giorgio (2003): Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a/M.
- Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.
- Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a/M.
- Früchtl, Josef u. Zimmermann Jörg (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Josef Früchtl u. Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main. 9-47.
- Goetschel, Willi (1997): Zur Sprachlosigkeit von Bildern. In: Manuel Köppen u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien. 131-144.
- Halbwachs, Maurice (1985): Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main.
- Hobsbawm, Eric (1996): Wieviel Geschichte braucht die Zukunft. München.
- Hickethier, Knuth (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart, Weimar.
- Junker, Detlef (2000): Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit, das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern. In: Ernst Piper (Hg.): Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein. Zürich, München. 148-160.
- Köppen, Manuel (1997): Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust. In: Manuel Köppen u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien. 145-170.
- Novick, Peter (2001): Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. München.
- Hübner, Heinz Werner (1988): Holocaust. In Guido Knopp u. Siegfried Quant (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt. 135-138.