



Susanne Dengler

Rezeptionsweisen von Filmdokumentationen des Holocaust. Kursorische Filmanalysen und Konzeption einer empirischen Befragung

Abstract: Vorliegender Aufsatz beschäftigt sich mit der Frage, wie das Gedenken an den Nationalsozialismus und den Holocaust durch Medienprodukte, speziell Dokumentarfilme, organisiert wird. Der Fokus liegt auf den unterschiedlichen Strategien der visuellen Darstellung des Holocaust. Nach einer kursorischen Analyse diesbezüglich relevanter Filme vor dem theoretischen Hintergrund einer Bild-Diskurs-Analyse werden der Aufbau und die Durchführung einer empirischen Befragung vorgestellt, die sich mit der Rezeption der besprochenen Filme beschäftigt.

1. Gedenken an den Holocaust durch den Film

„Wem gehört Auschwitz?“ titelte die ZEIT im November 1998 bezüglich eines Aufsatzes des Literaturnobelpreisträgers Imre Kertész, der anlässlich der Erstaufführung des Holocaust-Dramas „Das Leben ist schön“ von Roberto Benigni über die „Enteignung der Erinnerung“ (Nuy 2004: 301) nachgedacht hatte. „Das Leben ist schön“ startete in den Kinos, als der Umgang mit der deutschen Geschichte des Nationalsozialismus infolge der Friedenspreis-Rede Martin Walsers und der Debatte über das Holocaust-Mahnmal ohnehin verhandelt wurde. Die Reflexion über Inhalt und Tradierung kollektiv geteilten Wissens spielt immer auch eine Rolle für die politische Selbstverständigung. So überrascht es kaum, wenn der damalige Bundespräsident Roman Herzog am Gedenktag der Befreiung von Auschwitz nach der Zukunft der Erinnerung fragte. Seine Bemerkung, dass die ‚jüngeren Generationen‘ ihr Wissen über die deutsche Vergangenheit eben auch aus deren Medialisierungen beziehen, zeigt, welche Funktion audiovisuelle Medien als Bestandteile kultureller Gedächtnisarbeit haben. Gleichzeitig offenbart sich aber auch ihre Ambivalenz. Denn während es Medien einerseits ermöglichen, Erinnerungen außerhalb menschlicher Existenz zu fixieren, sind sie andererseits „[...] keine neutralen Behältnisse der Aufbewahrung [...]“ (Ebd.: 302) Somit stellt sich die Frage, welches Wissen durch Medienprodukte tradiert wird. Entgegen der zunächst vielleicht plausibel scheinenden Annahme, dass Bilder die Wirklichkeit abbilden, wie sie ist oder war, ist bereits die Auswahl der Kameraeinstellung eine subjektive Interpretation des Abgebildeten. Durch mediale Vermittlung wird Erinnerung also in gestalteter Form weitergegeben. Dies gilt für Spielfilme ebenso wie für Dokumentationen. (Ebd.: 301f)

Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit der Frage, wie Dokumentarfilme über den Holocaust den Erinnerungsdiskurs in Deutschland organisieren. Dem liegt die von Kiener (1999) formulierte Annahme zugrunde, dass auch dokumentarische Filme, entgegen ihrem häufig erhobenen Anspruch auf Objektivität, ‚Geschichten erzählen‘, mithin narrativ funktionieren.

1.1 Erinnerungskultur

Die Beschäftigung mit der Bedeutung dokumentarischer Filme über den Holocaust in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus richtet den Blick auf den Erinnerungsrahmen, der auch mit dem Begriff der „Erinnerungskultur“ gefasst werden kann. Nach Assmann (2002) bilden die verschiedenen Formen der kulturellen Sinnstiftung, mittels derer eine Gesellschaft sich ein Bild von ihrer Geschichte macht und sich ihrer selbst versichert, eine Art „kultureller Matrix“ (Hölscher 1995: 157) dieser Gesellschaft, ihre Erinnerungskultur. ‚Kultur‘ bezieht sich auf die Leistung eines Kollektivs, Vergangenes durch die Wiederholung gewisser Riten und Symbole zu vergegenwärtigen und erfahrbar zu machen. Das Konzept der Erinnerungskultur steht für eine Auffassung, die das Vergangene nicht als auf objektiven Gegebenheiten beruhend begreift, sondern als nachträglich konstruiert. Mehr noch, Vergangenheit wird erst dadurch konstituiert, dass man sich auf sie bezieht. „Geschichte als Erinnerungskultur verstanden, ist ein kulturelles Konstrukt, an dessen Inszenierung ein ganzes Arsenal gesellschaftlicher Institutionen mitwirkt, die vom Museum über die Denkmalpflege bis hin zum Theater, zum Kirchenfest und religiösen Ritual reichen.“ (Ebd.: 158) Sämtliche Vergangenheitsbezüge haben demnach identitätsstiftende Funktion: „Das Erinnern der Geschichte wird zur Sicherung nationaler Identität in Anspruch genommen.“ (Messerschmidt 2002:13) Insofern ist das, was (kollektiv) erinnert wird, immer auch an den Interessenslagen einer Gesellschaft ausgerichtet. (Assmann 2002: 30ff., Krings 2006: 15ff., Nuy 2004: 301ff., Welzer 2001: 12ff.)

1.2 Soziales Gedächtnis

„Insofern das Gedächtnis eines Kollektivs in erheblichem Maße durch seine Geschichtsschreibung geformt wird, und insofern jede Geschichtsschreibung ihrem Wissen nach notwendig partiellen Charakter trägt, erklärt sich daraus die wesentlich ideologische Natur aller Vergangenheits-Rezeption.“ (Zuckermann zit. n. Krings 2006: 30)

Diese Überlegungen Zuckermanns, die mit dem Verständnis der Geschichtsschreibung als objektiv und authentisch brechen und stattdessen ihre Perspektivität betonen, gelten in der Geschichtswissenschaft inzwischen als fundamentaler Konsens. Verneint wird der reifizierte Gegensatz von ‚Geschichte‘ im Sinne einer Sammlung objektiver historischer Fakten und ‚Gedächtnis‘ im Sinne eines Gedenkens an Geschichte. (Krings 2006: 30f.)

Nach Krings zeigt sich gerade auch in Phasen der gesellschaftlichen Veränderung und des Umbruchs, wie bedeutsam Geschichte für die Selbstvergewisserung von Individuen und Kollektiven bis hin zu Nationen ist. Geschichte wird entsprechend den aktuellen Interessenslagen umgeschrieben, Herrschaftsansprüche werden durch die (Wieder-) Erfindung von Traditionen und Neuauslegung geschichtlicher Ereignisse legitimiert und abgesichert. Insofern basiert Erinnerung nicht auf einer gegebenen historischen Realität, derer sie sich im Prozess des Erinnerns bedient. Vielmehr erfolgt jede Tätigkeit des Erinnerns selbst aus einer je spezifischen Sichtweise heraus. Geschichtliche Ereignisse entfalten sich somit niemals unabhängig davon, wie wir sie begreifen und interpretieren. (Ebd.) „Jede Geschichtserzählung (...) ist damit immer abhängig von den dominanten – auch politischen – Vermittlungsformen. Deshalb könne das Studium der Geschichte immer nur das Studium verschiedener Formen von Erinnerung sein“, notiert Foucault. (Foucault zit. n. Young 2001: 59) Historische Ereignisse sind also untrennbar mit ihren Repräsentationen verbunden. Geschichte ist nur vermittelt zugänglich, als ‚re-präsentierte Realität‘.

Vor diesem Hintergrund begreift Burke Geschichte als „soziales Gedächtnis“ – dies ist eine „Kurzschiffformel“, die den komplexen Auswahl- und Interpretationsprozess der Geschichtsschreibung sowie die Entsprechung zwischen der Rede über die Vergangenheit und deren Erinnerung bezeichnet. Dabei betont er, dass jegliche Bezugnahme auf das Vergangene ebenso wie auf die Gegenwart nur über diejenigen Begriffe und Kategorien möglich ist, die in einer gegebenen Gesellschaft zur Verfügung stehen. (Burke 1991: 291)¹

2. Darstellungsstrategien des Holocaust

Filmische Repräsentationen des Holocaust, die durch Auswahl und Interpretationsleistungen zur Formierung des sozialen Gedächtnisses beitragen, können in Anlehnung an Foucault als Elemente eines Diskurses über diesen gefasst werden. In „Die Ordnung der Dinge“ (1971) plädiert Foucault dafür, wissenschaftliche Diskurse nicht allein vom Standpunkt des Individuums aus zu untersuchen, als deren Ursprung, „[...] sondern vom Standpunkt der Regeln, die nur durch die Existenz solchen Diskurses ins Spiel kommen“. (Foucault 1971: 15) Deshalb ist auch die Vorstellung des Filmemachers als Urheber des filmisch Dargestellten zurückzuweisen. Filminhalte sind vielmehr in ihrem Gesamtkontext zu begreifen, wozu beispielsweise etwaige Auftraggeber oder Produzenten zählen.

Die Auswahl der Filme, die im Folgenden diskutiert werden, ist an den unterschiedlichen Strategien der visuellen Darstellung des Holocaust orientiert, d.h. an der Frage, wer bzw. was auf den Filmbildern zu sehen ist und wie die dargestellten Personen bzw. das dargestellte Geschehen präsentiert werden. Um die Bandbreite der filmischen Dokumente zu erschließen, wurden – dem Kriterium der maximalen Kontrastierung im Rahmen der Grounded Theory folgend – systematisch solche Dokumente ausgewählt und betrachtet, die sich in ihrer visuellen Darstellung möglichst stark voneinander unterscheiden. (Keller 2007: 86, 109f)

2.1 Bild-Diskurs-Analyse

Als theoretischer Rahmen für diese Diskussion scheint ein Ansatz sinnvoll, der nicht nur Aussagen auf der narrativen, sondern auch auf der visuellen Ebene berücksichtigt und einer (Diskurs-) Analyse unterzieht.

Während (klassische) Diskursanalysen gewöhnlich Texte oder Sprachbeiträge als Materialbasis bevorzugen, beschäftigen sich Bild-Diskurs-Analysen ebenso mit Bildmaterialien. Jedoch werden die Bilder nicht als primäre Untersuchungsquellen privilegiert, jenseits aller Texte, sondern es sollen die umfassenden, miteinander interagierenden Beziehungen zwischen ‚Sichtbarem‘ und ‚Sagbarem‘ beleuchtet werden. Damit wird die Annahme eines unmittelbaren Abbildungscharakters des Visuell-Bildlichen verneint, wie er gerade vom dokumentarischen Genre beansprucht wird, zugunsten der Frage, wie Sichtbarkeiten überhaupt erst entstehen: Sichtbarkeit wird als Ergebnis diskursiver, institutioneller sowie historischer Vorbedingungen betrachtet und nicht als voraussetzungslos gegeben.

1. Folgt man dem Konzept der Dekonstruktion von Butler, bleibt anzumerken, dass die notwendigen Referenzen auf bestehende Begriffe oder Kategorien nicht unbedingt in affirmativer Weise erfolgen müssen, vielmehr können diese auch in subversiver Weise und Absicht oder teilweise affirmativ und teilweise subversiv verwendet werden. (Butler 1990: 213)

Bilder werden nicht länger nur als Illustrationen gegebener Sachverhalte verstanden, sondern auf ihren indikativen, mehr noch konstitutiven Charakter für die untersuchten Phänomene und Prozesse hin befragt. Das zentrale Interesse richtet sich daher darauf, „[...] wovon sich wer auf welche Weise zu welchem Zeitpunkt an welchem Ort (k)ein Bild machen kann.“ (Maasen et al. 2006: 7) Untersucht wird also, durch welche soziokulturelle Ordnung Bilddiskurse informiert und geprägt werden und welche Ordnung sie selbst konstituieren. (Krings 2006: 54, Maasen et al. 2006: 7ff.)

2.2 Docutainment: Die Reihe „Holokaust“

Weil nationalsozialistische Propagandafilme wie „Der Triumph des Willens“ oder „Jud Süß“ in Filmseminaren oder in der politischen Bildungsarbeit nach wie vor große Aufmerksamkeit genießen, fragt Loose nach den Kontinuitäten oder Anschlussmöglichkeiten der diese Filme prägenden antisemitischen Bildersprache über die Zäsur des Kriegsendes hinaus. Die Frage, mit welchen Mitteln einem möglichen Fortbestehen antisemitischer Stereotype begegnet wird, richtet er insbesondere an den deutschen Nachkriegsfilm, der häufig mit Fotografien und Filmaufnahmen nationalsozialistischer Provenienz arbeitet. Ausgangspunkt ist der vor allem in dokumentarischen Produktionen nach 1945 auffallende Anspruch, Geschichte möglichst ‚authentisch‘ darzustellen. (Loose 2009: 1ff.)

Exemplarisch hierfür ist die Kompilationsserie „Holokaust“¹, die im Oktober und November 2000 im Abendprogramm des ZDF und Phoenix ausgestrahlt wurde. Sie besteht aus sechs Folgen mit einer Länge von jeweils 42 Minuten, wobei die letzte Folge von einer anschließenden 45-minütigen Diskussion begleitet wird:

1. Menschenjagd
2. Entscheidung
3. Ghetto
4. Mordfabrik
5. Widerstand
6. Befreiung.

„Holokaust“ wurde im Auftrag des ZDF von Maurice Philip Remys Münchner Produktionsfirma (MPR Film und Fernseh Produktion GmbH) produziert, die neben Geschichtsdokumentationen auch Unterhaltungssendungen macht. Des Weiteren waren Produzenten aus den USA, aus Australien, den Niederlanden, aus Großbritannien und Österreich an der internationalen Co-Produktion beteiligt. Während Remy gemeinsam mit Stefan Brauburger und Vanessa von Bassenwitz das Drehbuch der Reihe schrieb und Regie führte, oblag die Leitung Prof. Dr. Guido Knopp.² Dieser steht seit 1984 der Redaktion Zeitgeschichte vor, die im ZDF innerhalb der Hauptredaktion Gesellschafts- und Bildungspolitik eigens für die Darstellung historischer Themen eingerichtet wurde. Weil diese Redaktion über die Thematisierung von Zeitgeschichte im ZDF quasi inhaltliche Entscheidungsbefugnis besitzt, weisen die Dokumentationen in ihrer formalen Gestaltung große Übereinstimmungen auf. Anders als die ARD, deren historische Dokumentationen von den verschiedenen Landesrundfunkanstalten, aus welchen sie besteht, produziert werden, zeichnet die Redaktion Zeitgeschichte ein ziemlich einheitliches Bild der deutschen Geschichte des Nationalsozialismus. (Schwabe 2004:113ff.)

Die überwiegende Mehrheit der deutschen Bevölkerung kennt die antisemitische Ikonographie des Jüdischen gerade aus Geschichtsdokumentationen über den Nationalsozialismus und den Holocaust, die häufig Bildmaterial, das die Nationalsozialisten in antisemitischer Absicht produziert haben, in den Film montieren. „In der Überführung des Jüdischen in einen visuellen Diskurs waren die Nationalsozialisten insgesamt ausgesprochen erfolgreich [...]“ (Loose 2009: 15) und die NS-Filme spielten dabei eine wesentliche Rolle. Die verwendeten Bilder stammen hauptsächlich aus den Ghettos in den besetzten Gebieten Ostmitteleuropas, und zwar deshalb, weil sie für die propagandistischen Absichten der Nationalsozialisten „besser ausgeschlachtet werden konnten.“ (Ebd.) Die Sichtbarkeit des Jüdischen war damit zuvorderst auf die von den Nationalsozialisten so bezeichneten „Ostjuden“ eingegrenzt. Schon der erste Satz des Propagandafilms „Der ewige Jude“ von Fritz Hippler ist in diesem Duktus gehalten:

-
1. Die ‚Eindeutschung‘ des Titels der Serie geht offenbar auf einen Vorschlag des Historikers Eberhard Jäckel zurück. Knopp begründet diese abweichende Schreibweise neben der griechischen Wortherkunft – dem griechischen Kappa entspreche das deutsche „k“ – hauptsächlich mit historischen Motiven: „Wenn wir uns aber der historischen Verantwortung für das Verbrechen wirklich stellen wollen, dann ist die Schreibweise Holocaust ein symbolischer Akt der Aneignung der eigenen Geschichte.“ (Knopp 2000: 9) Frahm kritisiert diese Schreibweise, indem er die Angemessenheit des englischen Begriffs betont, da er das Versäumnis einer umfassenden Aufarbeitung bis zur Ausstrahlung der Fernsehserie „Holocaust“ offenbare. Knopp wolle dieses Versäumnis verbergen bei gleichzeitiger phonetischer Anerkennung der deutschen Schuld. (Frahm 2002: 131, Schwabe 2004: 117)
 2. Simon Wiesenthal, der als Holocaust-Überlebender wesentliche Beiträge in der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit leistete und auch in der Serie „Holokaust“ als Zeitzeuge auftritt, ist Schirmherr der Serie. Der Literatur- und Filmwissenschaftler Loewy kritisiert diese Schirmherrschaft: „Und schließlich gewann das ZDF Simon Wiesenthal als »Schirmherren« der Serie, so als gelte es, sich einen »koscher-Stempel« zu sichern.“ (Loewy 2005: 310)

„Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassistischen Eigenart. Dieser Film zeigt Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken.“

„Greift man also heute auf Material aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs zurück, dann liegt für die Lage der Juden im sogenannten »Altreich« so gut wie gar nichts vor, sondern praktisch nur Filmaufnahmen aus den Ghettos und den *killing fields*.“ (Ebd., Hervorhebung im Original) Diese antisemitische Sichtbarmachung des Jüdischen hatte mit der Wirklichkeit des deutschen Judentums vor dem Holocaust wie auch mit der heutigen Realität jüdischen Lebens in Deutschland nichts zu tun.

Die filmische Verarbeitung nationalsozialistischen Bildmaterials ist zwar möglich, aber es ist danach zu fragen, wie erfolgreich bzw. wie vollständig die damit verbundenen Intentionen und Aussagen durch Kommentierung und Kontextualisierung unterminiert werden. Es ist zu beachten, dass die Aufnahmen so zitiert werden, dass einer möglichen Reproduktion der visuellen Stereotype entgegengewirkt wird. Ältere Filmproduktionen scheinen mit diesem Problem nicht weniger unreflektiert umgegangen zu sein als moderne Filme, vergleicht man Erwin Leisers Kompilationsfilm „Mein Kampf“ (1959), in welchem mittels Archivmaterials die nationalsozialistische Täterperspektive destruiert wird, mit den Dokumentationen von Guido Knopp. (Ebd. Loose 2009: 11ff.)

„Ghetto“, die dritte Folge der Reihe „Holocaust“, problematisiert die verheerenden Lebensbedingungen der jüdischen Bevölkerung in den von der deutschen Militärverwaltung errichteten Ghettos sowie die deutsche Besetzung Polens und deren Nutznießer. Zur Veranschaulichung wird Material aus „Der ewige Jude“ eingesetzt. Ob dabei dem von Hirsch so bezeichneten „Naziblick“ (Hirsch 2003: 24) widersprochen wird, bleibt zweifelhaft. Zwar weist der Off-Kommentar darauf hin, dass die Aufnahmen im Auftrag des Propagandaministeriums entstanden sind, genaue Entstehungshintergründe jedoch werden nicht erläutert. Es liegt daher näher, eine gezielte Immunisierungsstrategie gegen mögliche Kritik wegen einer fehlenden Kontextualisierung zu vermuten. (Persönliche Unterredung mit Stefan Hampl, Sigmund-Freud-Universität Wien, 2009)

Wenngleich aus gänzlich anderer Motivation heraus entstanden, ist auch die Präsentation alliierter Archivmaterials, allesamt Bilder von ausgemergelten Menschen in Baracken oder hinter Stacheldraht und von Leichen, nicht unproblematisch. In diesem Zusammenhang ist die letzte Folge der Reihe „Holocaust“, „Befreiung“, zu erwähnen, die Aufnahmen aus den befreiten Lagern in Bergen-Belsen, Buchenwald und Dachau verwendet. Weitere Themen sind die so genannten Todesmärsche, Hitlers Selbstmord, die ‚Schuldfrage‘ sowie die psychischen Folgen des Geschehenen für die Überlebenden. Die Aufnahmen der Alliierten haben die Funktion, das in den Lagern vorgefundene Grauen illustrativ vorzuführen.

Dieses alliierte Bildmaterial wurde aber eben nicht von Unbeteiligten, unbeeinflusst von Gefühlen und der politischen Lage, produziert. Die Perspektive der Bilder ist vielmehr bestimmt von den zum Teil widersprüchlichen Empfindungen der Fotografierenden bzw. Filmenden, aber auch von ihren Auftraggebern, dem intendierten Ort der Veröffentlichung, ästhetischen Aspekten und der beabsichtigten Botschaft. Im Rahmen der „Re-Educativ-Politik“ fungierten die Aufnahmen als mimetische Beweise dessen, was nicht vorstellbar schien. Gleichzeitig stand eine Überzeugungsabsicht hinter dem Willen, die ‚Fakten‘ zu vermitteln. Die Aufnahmen wurden in verschiedenen Medien mit der Intention der Aufklärung und Einsicht in die deutsche Kollektivschuld veröffentlicht. Meist jedoch rief dies die Abwehr der Angehörigen der Täter/innengesellschaft gegenüber dem Dargestellten und der These der Kollektivschuld hervor. Im Mittelpunkt stand nicht die Auseinandersetzung mit den Verbrechen, sondern die Auseinandersetzung mit dem Vorwurf der Schuld. (Brink 2003: 51ff., 55ff., 60ff., 65ff.; Krings 2006: II, 44f., 60ff., 65ff.)

Der Anblick der Überlebenden des Lagererrors weckte zudem keineswegs nur Empathie und Mitleid der alliierten Soldaten, sondern rief auch Ekel, Abscheu und Befremden hervor, weil diese sich in einem desolaten Zustand befanden. So spricht der britische Offizier Derrick Sington, einer der ersten Befreier in Bergen-Belsen, von einer sonderbaren „affenartige(n) Schar“ (Sington zit. n. Brink 2003: 52), „[...] von Clowns in ihrer schrecklichen Narrenkleidung [...]“ (ebd.: 51) „[W]enn man sie sieht“ berichtet George E. King über Mauthausen, „gibt es nichts, woran man sie unterscheiden könnte. Geschorene Köpfe und eingefallene Wangen (...) es ist kaum möglich, sie als Menschen anzusehen.“ (Abzug zit. n. Brink 2003: 52) Der Anblick der Überlebenden irritierte offensichtlich sämtliche Klassifikationen: männlich-weiblich, jung-alt, schön-hässlich, menschlich-tierisch. Die Aufnahmen widerspiegeln daher nicht nur Nähe und Anteilnahme, sondern auch eine Form der ‚Objektivierung‘ der Abgebildeten. Der Prozess des Fotografierens und Filmens erlaubte es, sich von ihnen zu distanzieren, sie als Objekte zu betrachten. Diese Distanzierung von den Opfern zeigt sich, so Krings, auch in der frontalen Perspektivierung der Aufnahmen von nackten halbverhungerten Menschen. (Brink 2003: 51ff., 62ff.; Krings 2006: 67ff.)

Zugleich werden die inhaftierten Jüdinnen und Juden in dem Augenblick ihrer Niederlage und Ohnmacht dargestellt. Die Frauen, Männer und Kinder prägen sich vom Ende her ein. „Weder ihr Leben vor dem Holocaust, noch der Prozess der Vernichtung, noch die weiteren Erfahrungen der Überlebenden wurden visualisiert.“ (Ebd. 2006: 94) Eine wesentliche Intention der Nazis, die Jüdinnen und Juden und ihre Geschichte auszulöschen, findet damit im Nach-

