

DIE UNBEWÄLTIGTE GEGENWART

ÄSTHETIK UND ZEUGENSCHAFT IM FILM *DER PROZESS*

Eberhard Fechners Interviewfilm über den Düsseldorfer Strafprozess gegen die Aufseher_innen des Vernichtungslagers Lublin -Majdanek zeigt sich widerspenstig gegen eine Rezeption im Dienste deutscher Vergangenheitsbewältigung.

Gut dreißig Jahre nach der Befreiung des Vernichtungslagers Lublin – Majdanek begann im November 1975 der Strafprozess gegen 15 Angehörige der ehemaligen SS-Wachmannschaft vor dem Oberlandesgericht in Düsseldorf. Die Hauptverhandlung dauerte sechs Jahre. Der Filmemacher Eberhard Fechner bekam zu Beginn des Verfahrens das Angebot vom NDR, einen Film über den Prozess zu machen, und begann im März 1976 Interviews mit Zeug_innen, Angeklagten, beteiligten Juristen und Prozessbeobachter_innen zu führen. Nach der Urteilsverkündung arbeitete er weitere drei Jahre an seinem Film, der schließlich im November 1984 in den Dritten Programmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erstmals ausgestrahlt wurde.¹ Fechner war bitter enttäuscht über die Entscheidung, den Film nicht im Hauptprogramm der ARD zu senden, und beklagt sich auf den 17. Mainzer Tagen der Fernsehkritik, wo *Der Prozeß* uraufgeführt wurde: „So wird dieser Film wieder nur die Menschen erreichen, die die Schuld der Deutschen an den Nationalsozialistischen Verbrechen ohnehin nicht vergessen haben. [...] Da besteht in der Tat eine außerordentliche Solidarität zwischen denen, die schon immer gesagt haben, daß endlich Schluss sein muss, und denen, die nicht mehr wagen, diesen Film dem Fernsehbürger vorzusetzen.“² Tatsächlich ist *Der Prozeß* über Fachkreise hinaus nahezu unbekannt geblieben.

Das erste Bild des Films zeigt eine Luftaufnahme des Konzentrationslagers aus dem Jahr 1944, die mit folgendem gesprochenen Text unterlegt ist: „Von Herbst 1941 bis zum 23. Juli 1944 existierte in Lublin Majdanek ein Konzentrationslager, in dem mindestens 250.000 Menschen ermordet worden sind.“ Daran schließt unmittelbar eine Sequenz an, in der die Kamera langsam von der Richterbank zum Auditorium im noch leeren Düsseldorfer Gerichtssaal schwenkt. Zu dieser Einstellung lautet der Off-Text: „Vom 26. November 1975 bis zum 30. Juni 1981 wurde in Düsseldorf ein Prozess gegen fünfzehn ehemalige Mitglieder der mehr als 1.500 SS-Bewacher des Lagers geführt. Man klagte sie an, an dem hunderttausendfachen Mord beteiligt gewesen zu sein. Es war der längste Prozess in der deutschen Justizgeschichte.“ Im Vorspann stehen sich damit die beiden Erzählstränge des Films unversöhnlich gegenüber: Die Rekonstruktion der Ge-

schichte des KZ Lublin-Majdanek auf der einen, die Darstellung des letzten großen Verfahrens zu nationalsozialistischen Gewaltverbrechen auf der anderen Seite. Das in den Zahlen ausgedrückte Missverhältnis wirft die Frage nach der Verhältnismäßigkeit von Verbrechen und Prozess auf. Indem die Struktur des Films diese Zweiteilung in eine Lager- und eine Prozesserrzählung fortführt, rücken die (Zeit-)Zeug_innen mit ihren Erinnerungen in den Mittelpunkt, die beide Ereignisse zueinander in Beziehung setzen.

Geschichte vor Gericht

Die Interviewpartner_innen wurden in geschlossenen Räumen, ihren Büros, oft im eigenen Wohnzimmer, nach Prozessende sogar in ihrer Gefängniszelle teils über viele Stunden befragt. Sie wurden mit einer unbeweglichen Kamera in Großaufnahme gefilmt. Dieses Arrangement ist einerseits einer vertraulichen Gesprächsatmosphäre in gewohnter Umgebung geschuldet, aber auch dem grundlegenden visuell-ästhetischen Konzept. Die Gesichter werden meist in einem sehr engen Bildausschnitt gezeigt. Diesen Effekt nutzt Fechner bewusst, um den Akt des Erinnerns und Erzählens selbst zu inszenieren. Fechner ist die Wirkung des gesprochenen Wortes so wichtig, dass eine Übersetzung aus anderen Sprachen für ihn nicht in Frage kam. Weder der Hintergrund noch eine fremde Stimme sollten von der erzählenden Person ablenken. Der Film liefert keine visuellen Anhaltspunkte, anhand derer sich die Personen entweder der Überlebenden- oder der Tätergruppe zuordnen lassen. Die Zuschauer_innen werden mit den Sprechenden allein gelassen und mit der individuellen Sicht auf das Geschehene konfrontiert. Die interviewten Personen sind nicht mit ihrem Namen, sondern nur mit ihrer juristischen Funktion im Prozess, wie „Der Richter“, „Zeugin“, oder „Prozeß-Beobachter“, untertitelt. In der Prozesserrzählung wird den Interviewten also nicht nur durch die Kameraeinstellung, sondern auch durch die Reduzierung auf ihre Funktion als Rechtssubjekt zunächst formale Gleichheit gewährt. In der Lagererrzählung werden die Interviewten jedoch zusätzlich mit ihrer Funktion in Majdanek, wie ehemalige „SS-Aufseherin“ oder „ehemaliger Häftling“, bezeichnet. Vor der Kamera sind damit wie vor Gericht alle gleich – aber nicht vor der Geschichte.³

¹ Eberhard Fechner, *Der Prozeß, drei Teile* („Anklage“, „Beweisaufnahme“, „Urteile“) à 90 min., NDR, 1984.

² Eberhard Fechner, in: Hans Helmut Hillrichs / Hans Janke (Hrsg.), *Die entfernte Wirklichkeit, Journalistisch-dokumentarische Programme im Fernsehen*, 1985, 175.

³ Vgl. Sabine Horn, *Erinnerungsbilder. Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen*, 2009, 225.

Fragen und Antworten, Erzählen und Bewerten

Brigitte Kirsche und Eberhard Fechner schnitten die einzelnen Interviews in kurzen Abständen, die selten länger als 30 Sekunden sind. Oft schließen die Gedanken direkt an das zuvor Gesagte an und teilweise scheinen sich die Sprechenden sogar gegenseitig ins Wort zu fallen. Die Fragen Fechners an die Interviewten sind nicht zu hören. Im gegenseitigen Fragen und Antworten, Erzählen und Bewerten entstehen in der Montage gleichzeitig fiktive „Gespräche“ und eine übergeordnete Erzählung. Die Konstellationen der konstruierten Unterhaltungen sind dabei ganz unterschiedlich. So kann man sich beispielsweise im Kapitel über die Vorermittlungen zum Prozess in einer Diskussion unter Juristen über die alliierte Nachkriegsjustiz wiederfinden, oder im Kapitel über die Krankenstation in einem Fachgespräch über die mangelhafte Ausstattung mit Medikamenten unter ehemaligen Häftlingsärzten. Der Prozess ist der übergeordnete Anlass der „Gespräche“, an dem alle Interviewten gleichberechtigt sind. Dennoch redet nicht jede_r mit jede_m. Fechner konfrontiert zwar die divergierenden Erinnerungen der angeklagten Täter_innen und der Überlebenden miteinander, lässt aber die Schilderungen der Angeklagten in der Regel nicht zum narrativen Element der Erzählung über das Lager werden. Somit verteidigt Fechner die Erinnerungen der Überlebenden gegen die Selbstdarstellung der Angeklagten, die er im fiktiven Dialog vergeblich versucht, zu einer Anerkennung ihrer Taten zu bewegen. Dass die Differenzierung zwischen der Überlebenden- und der Täterperspektive über den Umweg einer formalen und visuellen Gleichstellung geschieht, lässt die Rezipient_innen schließlich zu einer entschiedeneren Parteilichkeit finden, als sich aus einer schlichten Identifikation mit den Überlebenden ergeben würde.

„Alle Kunst ist manipuliert“

Indem er die prozessualen Kommunikationstechniken der juristischen Wahrheitsfindung imitiert, führt der Film vor, wie im Gerichtsverfahren Geschichte (re-)konstruiert wird.⁵ Damit markiert sich auch die filmische Erzählung selbst als Konstruktion. Eberhard Fechner wurde vielfach der Vorwurf einer verschleierte Manipulation gemacht, womit ihm ein Anspruch auf historiographische Objektivität unterstellt wird. Er selbst dagegen hat hartnäckig darauf bestanden, dass die Besonderheit seiner Filme in ihrer Ästhetik lägen: „Für mich ist Manipulation nicht verwerflich, sondern künstlerisch das wichtigste Ausdrucksmittel. Alle Kunst ist manipuliert. Ich gehe von einem künstlerischen Standpunkt aus und betrachte meine Filme deshalb auch nicht als Dokumentarfilme.“⁶ Die offenkundige Selbstkennzeichnung der Montage als „Manipulation“ verweist im Film darauf, dass die Erzählung aus der Kunstform der Montage und nicht aus der Faktizität des Erzählten ihre fesselnde Aussagekraft gewinnt.

Adorno geht in seiner Ästhetischen Theorie von einer Eigenständigkeit der Kunst aus, die analog zur philosophischen Wahrheit als autonome Sphäre der empirischen Welt entgegengesetzt ist und durch ihr „bloßes Dasein“ Kritik an der Gesellschaft übt. Gerade durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft sei sie gesellschaftlich und „jene Position bezieht sie erst als autonome“.⁷ „Die Kunst“ und das einzelne Kunstwerk stehen dabei in einem dialektischen Verhältnis. Die Annahme autonomer Produzent_innen und eines in sich geschlossenen Werkes sind dafür konstitutiv: „Erst im autonomen Werk realisiert sich die

ästhetische Selbstabschließung gegen jede soziale Instrumentalisierung, gegen jeden politischen Auftrag, gegen jede Botschaft im Namen eines moralischen oder politischen Kollektivs.“⁸ „Widerstand“ ist in Adornos Ästhetik ein wesentliches Kriterium für Authentizität. Neben der Widerständigkeit gegenüber jeglicher gesellschaftlicher Funktionalisierung zeichnet sich das autonome Kunstwerk dadurch aus, dass es sich auch dem Widerstand aussetzt, der von dem zu formenden Stoff gegen seine künstlerische Bearbeitung ausgeht, und ihn in seiner ästhetischen Form sichtbar oder lesbar macht. Damit besitzt das autonome Kunstwerk wiederum eine immanente Widerständigkeit gegenüber seiner Rezeption.⁹

Die Austragung des Widerstands bedeutet nach Adorno für eine Kunst „nach Auschwitz“, dass sie die Unmöglichkeit einer realistischen Abbildung des Leidens in den Konzentrationslagern in ihrer Ästhetik reflektieren muss. Diese „Reflexionsbewegung der Kunst gegen sich selbst“ besteht im Film in der betonten Fiktionalität des gleichberechtigten Gesprächs zwischen Überlebenden und Täter_innen.¹⁰ Die Widerständigkeit des Films gegen eine soziale Funktionalisierung begründet sich aus der in der Montage vorgenommenen (Re-)Konstruktion der Geschichte, die – in den Worten Adornos – „auf das ganze einen Blick gewinnt, den das Ganze unmittelbar versagt, wie sie andererseits auch in diesen Fragmenten der Spur eines Möglichen und erst zu Hoffenden gewahr wird, die in genauem Gegensatz zu dem steht, was die Totalität selber ausdrückt“.¹¹

Anzeige

outbreak #2 erscheint Mitte April!

Eine Welle gewerkschaftlicher Selbstorganisation geht durch die Knäste
Justizvollzugsanstalten fürchten eine Überschwemmung
outbreak gibt euch die aktuelle Wasserstandsmeldung



- Sprachrohr der **Gefangenen-Gewerkschaft/ Bundesweite Organisation (GG/BO)**
- Erste deutschsprachige Zeitschrift für **volle Gewerkschaftsfreiheit im Knast**



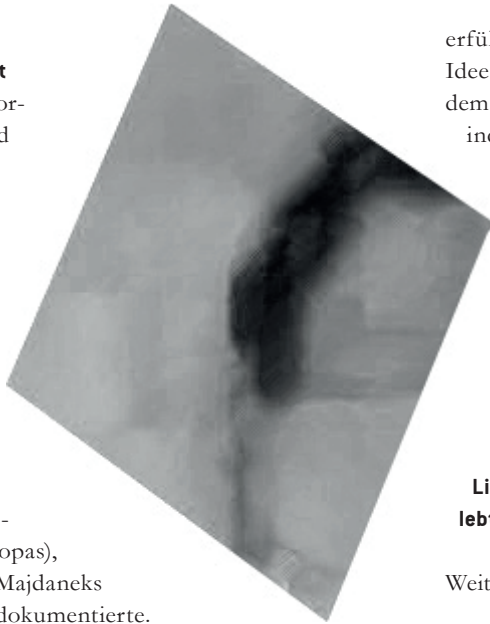
Einzelheft: 3,- €
in gut sortierten Buch- & Zeitschriftenläden
Jahresabo (3 Ausgaben):
15,- € (Standard)
30,- € (Soli-Abo)

outbreak
c/o Haus der Demokratie
Greifswalder Str. 4
10405 Berlin

outbreak@gefangenengewerkschaft.de

Intellektuelle Zeugenschaft

Der Text im anfangs vorgestellten Vorspann wird von Heiner Lichtenstein gesprochen, der den Prozess in Düsseldorf als Gerichtsreporter begleitet hat. Die Luftaufnahme des Vernichtungslagers stammt aus dem 1944 von Jerzy Bossak mitproduzierten Dokumentarfilm *Cmentarzysko Europy* (Friedhof Europas), für den er die Befreiung Majdaneks selbst mit der Kamera dokumentierte.



Beide treten im Film als Prozessbeobachter auf. Geoffrey Hartman etablierte zur Jahrtausendwende die theoretische Figur des *intellectual witness*, der nach dem Ende „authentischer Zeugenschaft“ an die Stelle der Überlebenden treten müsse. Seinen Standpunkt gegenüber dem historischen Geschehen identifiziert er mit dem des_r Zuschauers_in einer Tragödie.¹² Diese Analogie ist besonders in Hinblick auf die Prozessbeobachter im Film interessant, da die Performanz einer Gerichtsverhandlung viele strukturelle Parallelen zur Dramaturgie einer Theateraufführung zeigt. Da die im Gerichtsverfahren entstehende Erzählung über das Leiden und Sterben im Vernichtungslager jedoch keinen rein fiktionalen Kommunikationsrahmen darstellt, kann Empathie bei den Zuschauer_innen nicht über bloße Identifikation erfolgen. So sollte eine mitfühlend denkende Person sich nicht stärker mit den Opfern identifizieren, als der Erzähler einer Geschichte mit seinen Figuren.¹³

Bossac drängt im Film inständig auf eine umfassende Aufklärung und Dokumentation der in Majdanek verübten Verbrechen. Lichtenstein entlarvt vor allem die vielfältigen Versuche der Angeklagten, den Prozess zu sabotieren und ihren Unschuldsbeteuerungen Geltung zu verschaffen. Bossac wird im Diskurs des Films eine intellektuelle Zeugenschaft in Bezug auf die Befreiung Majdaneks, Lichtenstein in Bezug auf die Gegenwart im Düsseldorfer Verfahren zugeschrieben. Bossac übernimmt durch seine Forderung nach Dokumentation eine stellvertretende Verantwortung für die Erinnerung der Überlebenden, Lichtenstein übernimmt diese Funktion für das Prozessgeschehen, indem er inständig auf die prekäre Situation der Zeug_innen im Gerichtsverfahren verweist.

Heiner Lichtenstein und Jerzy Bossac übernehmen die Rolle kritischer Beobachter, die das Prozessgeschehen und zugleich die im Film geleistete (Re-)Konstruktion der Geschichte Majdaneks reflektieren. Dennoch bleibt evident, dass sie auch in dieser Funktion stets immanenter Teil der filmischen Erzählung bleiben. Der Prozess lässt durch die Parteinahme Bossacs und Lichtensteins für die überlebenden Zeug_innen eine sekundäre Zeugenschaft notwendig erscheinen, sie selbst können diese Funktion innerhalb der filmischen Konstruktion jedoch nicht

erfüllen, weil auch sie als Figuren erst aus ihr hervorgehen. Eine Idee intellektueller Zeugenschaft ergibt sich daher vielmehr aus dem Spannungsverhältnis zwischen den divergierenden und individuellen Erfahrungen und einem emanzipatorischen Erkenntnisinteresse der Beobachter mit der Ästhetik des Films. So entsteht in der Konstruktion des Films weniger eine personale Modellfigur der intellektuellen Zeug_innen, als dass er für sich selbst als intellektuelles Zeugnis in Form des fiktionalen filmischen Kunstwerks plädiert. Der Schlüssel zu seinem Verständnis liegt damit letztlich nicht in der Faktizität des Dargestellten sondern in der ästhetischen Erfahrung der Rezipient_innen.

Lisa Eiling hat Klassische Philologie und Geschichte studiert und lebt in Frankfurt am Main.

Weiterführende Literatur:

Theodor W. Adorno/ Rolf Tiedemann, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 2003.

Stefan Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln 2001.

Burkhardt, Lindner, *Nach Adorno mit Adorno: Holocaust, Kunst und die mediale „Aufarbeitung“*, in: Ursula von Keitz/Thomas Weber (Hrsg.), *Mediale Transformation des Holocausts*, Berlin 2013, 245-274.

⁴ Michael Marek, *Verfremdung zur Kennlichkeit. Das Erinnern des Holocaust – Gestaltungsprinzipien in den Filmen „der Prozeß“ von Eberhard Fechner und „Shoah“ von Claude Lanzmann*, Rundfunk und Fernsehen 36, 1988, 25–44 (30).

⁵ Ursula von Keitz, *Die provozierte Erinnerung. „Szenen“ des Holocaust im Justizfilm*, in: Ursula von Keitz/Thomas Weber, *Mediale Transformationen des Holocausts*, 2013, 142.

⁶ Eberhard Fechner, in: Hans-Arthur Marsiske, *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*, 1992, 20.

⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Band 7*, 1997, 335.

⁸ Lindner/Burkhardt 2013, 259.

⁹ Lindner/Burkhardt (Fn. 8), 250.

¹⁰ Krankenhagen 2001, 73.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, in: Rolf Tiedemann, *Nachgelassene Schriften, T.W. Adorno Archiv, Band 13*, 2001, 135.

¹² Geoffrey Hartman, *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*, in: Ulrich Baer, *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, 2000, 35–52 (39).

¹³ Hartman (Fn. 12), 42.