

Spuren der Gewalt

Eyal Sivans vielgelobter Eichmann-Film „Ein Spezialist“ soll die historische Wahrheit manipuliert haben

VON OLE FRAHM

Jerusalem 1961. Der Eichmann-Prozess. Generalstaatsanwalt Hausner fragt Zeugen Lindwasser, warum er in den Güterwagen gestiegen sei. Warum habe er sich nicht gewehrt? Schnitt. Der Zeuge schweigt betreten. Schnitt. So ist es in *Ein Spezialist* zu sehen, ein Film, der 1999 eine kleine Sensation war. Ausschließlich aus digitalisiertem Archiv-Material des Prozesses bestehend, belegt er in zwei Stunden Hannah Arendts berühmte These von der „Banalität des Bösen“.

Der Regisseur Eyal Sivan hat nie verschwiegen, dass alles in diesem Gerichts-drama – vom Ton über die Spiegelung auf Eichmanns gläserner Kabine bis zum Schnitt – manipuliert ist. Doch der ehemalige Direktor des Steven Spielberg Jewish Film Archive an der Hebrew University of Jerusalem, Stewart Tryster, behauptet nun, die Manipulationen fälschten das Material: Hausner habe Lindwasser die Frage nach dem ausgebliebenen Widerstand gar nicht gestellt, sondern einem anderen Zeugen, Ya'acov Gurfein. Dieser habe geantwortet: Man sei zu schwach für Widerstand gewesen. Lindwasser wiederum schweige, weil er zuvor erzählt habe, wie er im Vernichtungslager Treblinka den Vergasteten die Goldzähne habe ziehen müssen bis er unter den Toten plötzlich seine Schwester entdeckte.

Ist hier die Grenze von der Manipulation zur Fälschung überschritten? Es ist keineswegs Trysters einziges Beispiel. Sivan hat ganze Dialoge aus dem Material „erfunden“, durch die historische Gespräche mit Eichmann zum freundlichen Plausch werden. Gelegentlich musste der Regisseur allerdings nur kürzen, also alle Aussagen weglassen, in denen der Bürokrat als Autokrat erscheint, der sich als Herr über Leben und Tod gefällt.

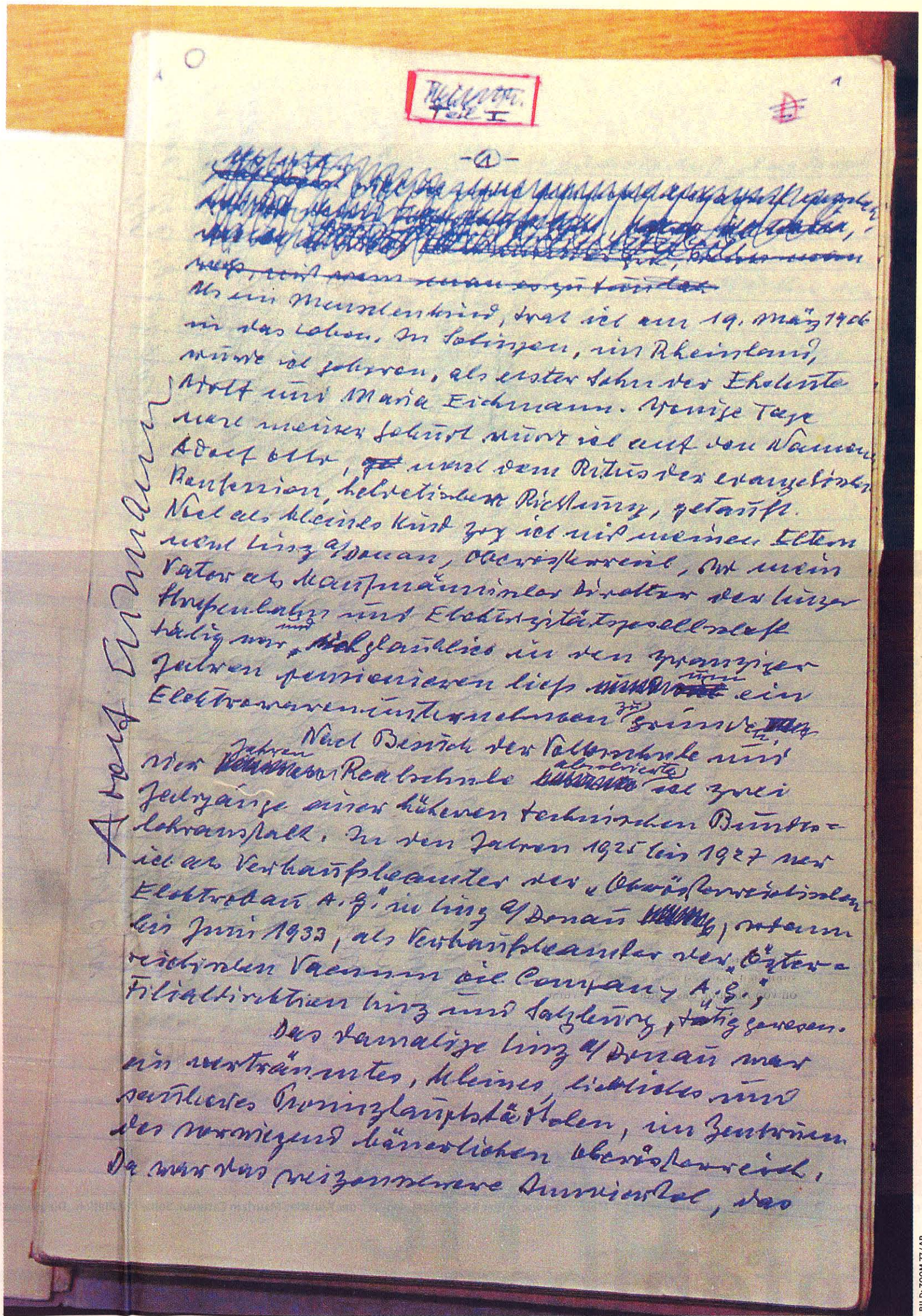
Ein Spezialist lief am Holocaust-Gedenktag im israelischen Fernsehen. Das in Israel gängige Bild vom SS-Mann Eichmann als Monster greift der Film an: Gerade die Durchschnittlichkeit Eichmanns, sein bürokratischer Dienstfever sei das Monströse. Tryster wirft Sivan nichts Geringeres als Verharmlosung vor. Ein Jahr nachdem er seine Einwände das erste Mal formulierte, sind sie nun so publik geworden, dass sich, ganz in der Logik des Erinnerungsjahres, ein Skandal anbahnt.

So und nicht anders ist es gewesen

Dieser Skandal hat viele Aspekte – in gewisser Weise wiederholt er die Kontroverse um Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem*, das erst 2000 in Israel erschien. Doch darüber hinaus geht es in Trysters Vorwürfen um die historische Wahrheit: Sie werde im *Spezialisten* nicht nur verstellt, sondern die Zuschauer könnten die Manipulationen ohne Kenntnis des Archivmaterials gar nicht erkennen. Doch bei welchem Dokumentarfilm können sie das? Trysters Vorwürfe sind durchaus berechtigt – dennoch greifen sie zu kurz. Reichen sie für einen Skandal? Es geht hier, angesichts des Holocausts, um die Ethik des Dokumentarfilms. Eine Debatte über den Umgang mit filmischen Material ist längst fällig.

Wie wird mit Archivmaterial in den bei Fernseh-Zuschauern so beliebten Dokumentationen umgegangen? Wann ist es adäquat, wann entstellend eingesetzt? Ist es angemessen, wenn Guido Knopp in der Dokumentarserie *Holocaust* ein in Auschwitz illegal gemachtes Foto von der Verbrennung der Leichen in blassfarbenen Realfilm übergehen lässt und damit den fragmentarischen Charakter des Fotos, seine komplizierte Überlieferungssituation vergessen macht? Ist es zulässig, wenn Alain Resnais in seinem berühmten und viel gelobten *Nacht und Nebel* von 1955 die schwarz-weißen Bilder rhetorisch und nicht dokumentarisch einsetzt?

Generalisierende Antworten sind schwierig. Kein Dokumentarfilm, der das Material nicht in der Montage manipuliert, kein Dokumentarfilm, der sich nicht politisch positioniert. Jeder Dokumentarfilm bewertet die Vergangenheit und macht diese Bewertung zugleich wieder vergessen. Die Historizität des Bildes wird im gleichen Zug behauptet und geleugnet. Im reproduzierbaren Material – das hat Resnais zur ästhetischen Strategie erhoben – wird die Vergangenheit auf der Leinwand so gegenwärtig, als sei sie gar nicht vergangen. Die Präsenz



des Bildes erweckt oft den Eindruck, dass es so und nicht anders gewesen ist.

Tatsächlich aber deuten die Filmbilder immer schon. Was ihre Belichtung sichtbar werden lässt, ist Resultat einer Auswahl, zeigt einen begrenzten Ausschnitt – und zeigt deswegen vieles nicht. Dies ist Teil historischer Gewalt. Die Opfer des Holocaust hatten keine Kameras. Die Nazis filmten ihre Taten nicht – oder nur, um ihre Opfer zu denunzieren. Es gibt keine neutrale filmische Einstellung. Immer positioniert sich die Kamera zum historischen Geschehen. Die Aufnahmen der Alliierten von der Befreiung der Konzentrationslager versuchten hilflos das Grauen festzuhalten, das sich ihnen eröffnete. Dabei griffen sie unbewusst auf die makabre Bildästhetik des Mittelalters zurück, wenn sie zu Beweis-zwecken exhumierte Leichen ablichteten, als bewiese deren Verfall die Gräueltat des Holocausts.

Doch gerade das ist ihre historische Spur, bei der genau hingeschaut werden muss. Wer diese Bilder – wie Resnais – zur allgemeinen Anklage gegen den Faschismus einsetzt, verfehlt ihre spezifische Wahrheit. Vom Holocaust, in dem der Großteil der sechs Millionen ermordeten Juden zu Asche verbrannt wurde, zeigen diese Bilder nichts. Wer wie Guido Knopp die wenigen Bilder, die dies zeigen, reanimiert, eignet sich diese Bilder unzulässig an, die doch fremd – wie archaische Monumente einer längst vergangenen Zeit – in die Gegenwart ragen.

Gespensische Heimsuchung

Es gibt kaum Dokumentarfilme, in denen diese gespenstische Fremdheit der Bilder nicht verdrängt wird. Aus Claude Lanzmanns *Shoah* wurden sie sogar ganz verbannt. Sivans *Spezialist* scheint den umgekehrten Weg zu wählen, wenn er ausschließlich Archivmaterial verwendet. Doch die digitale Bearbeitung löscht jede historische

Spur aus. Die Geschichte wird vollständig verfügbar, zitierbar – allerdings anders als Walter Benjamin sich dies in seinen Geschichtsthesen für die erlöste Menschheit erhoffte. Alles Unverfügbare, Unwiderbringliche, alles Sperrige, alle Spuren, also alles Unauflösbare des Materials ist getilgt.

Technisch hat Sivan damit nur vorweg genommen, was der *Discovery Channel* letztes Jahr an seiner Dokumentation über den 20. Juli 1944 erstmals realisierte: Schauspieler spielten Hitler, Staufenberg und Stalin. Ihre Köpfe wurden digital ersetzt. Die Einstellungen der Kamera waren den historischen Möglichkeiten ebenso korrekt angepasst, wie die schlechte Qualität des Filmmaterials dessen Alter bewies. Die Möglichkeiten, Lücken der Geschichte zu füllen, werden zahlreicher. Sie werden die Toten dennoch nicht lebendig machen.

Doch die Frage nach der historischen Wahrheit stellt sich neu: Jede These wird belegbar und die Auseinandersetzung darüber, wie die Vergangenheit bewertet wird, tritt in den Vordergrund. Diesen Streit, wie Tryster sich anschickt, allein durch den Verweis auf die unzweifelhafte Richtigkeit der Archivmaterialien zu schiechten, muss misslingen. Denn so schamlos Sivan mit den Zeugnissen und noch dem trauernden Schweigen der Überlebenden umgeht, es ist doch gerade das den Prozess deutende Archivmaterial, über das die Auseinandersetzung begonnen werden muss.

Für den Eichmann-Prozess war eigens ein Filmteam aus den USA angereist, das mit der damals neuen Fernsehetechnik über 500 Stunden aufzeichnete. Der Regisseur Leo Hurwitz stellte live aus vier Kameraperspektiven einen Film her, der ganz im Interesse der Prozessführung blieb: Die Zeugen sprechen, Staatsanwalt Hausner schaut betroffen, Eichmann unbeteiligt. Das Spielberg Archive hat 1999 unter der Beteiligung von Stewart Tryster den Film *Witnesses at the Eichmann-Trial* produziert, der ganz

dieser Inszenierung folgt. Sivan hat Hurwitz' Material nicht nur gegen den Strich gebürstet, er hat es zurecht gestutzt: Historische Materialisten und materialistische Archäologen sind dieser Tat rar.

So stehen sich in dem Skandal zwei Antagonisten gegenüber, die sich zudem aus ihrer Schulzeit kennen. Wenn es nicht um die Erinnerung an den Holocaust ginge, ließe sich an eine Seifenoper denken. Die Logik des Skandals droht das Dilemma zu verdecken, um das es hier geht: Es sind nur zwei unterschiedliche Versuche, dem Filmmaterial das Gespenstische auszutreiben und die Spuren der in ihm sichtbaren Gewaltverhältnisse – auf je unterschiedlich Weise – zu verdrängen. Doch die historische Wahrheit lässt sich nur als von diesen Gespenstern heimgesuchte verstehen. Der Dokumentarfilm, der diese Gespenster begrüßt, statt sie zu verdrängen, muss erst noch produziert werden.

WAS IST DOKUMENTARISCH?

Der ehemalige Direktor des Steven Spielberg Jewish Film Archive an der Hebrew University of Jerusalem, Stewart Tryster, hat kürzlich mit schweren Vorwürfen gegen den Eichmann-Film „Ein Spezialist“ des israelischen Regisseurs Eyal Sivan von sich Reden gemacht: Manipulation historischer Tatsachen. Doch ist Manipulation nicht unvermeidlich und, wenn ja: Sind ihr Grenzen gesetzt – moralisch, ästhetisch und politisch?
Dokumentar-Filme zum Holocaust:
 Alain Resnais: „Nacht und Nebel“, 1955.
 Claude Lanzmann: „Shoah“, 1986.
 Spielberg Archive: „Witnesses at the Eichmann-Trial“, 1999.
 Eyal Sivan: „Ein Spezialist“, 1999.
 Guido Knopp: „Holocaust“, 2000.
 Discovery Channel: „20. Juli 1944“, 2004.

Rechts: Seite aus dem Prozess-Tagebuch Adolf Eichmanns. Sie wurde am 28. Februar 2000 im israelischen Staatsarchiv Jerusalem fotografiert. Eichmanns Tagebücher dienten der Historikerin Deborah Lipstadt im Londoner Prozess gegen den Holocaust-Leugner David Irving als dokumentarisches Beweismittel. Unten: Szene aus „Ein Spezialist“

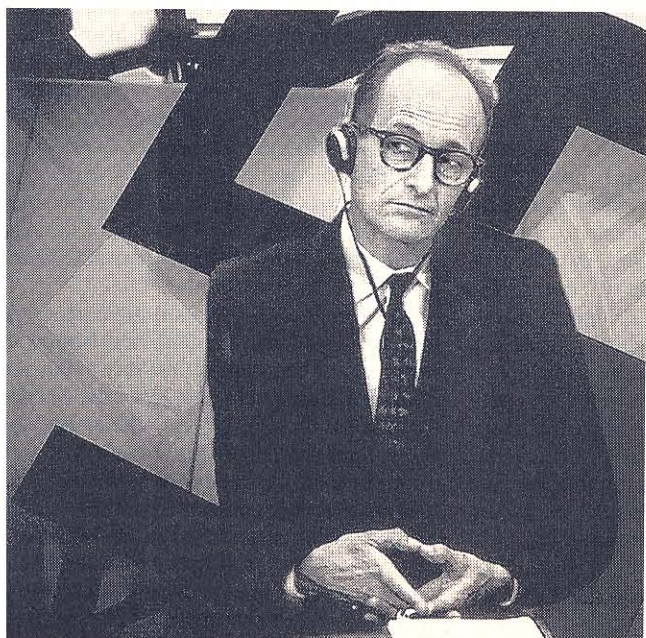


BILD: CINETEXT

BILD: ZOOM 77/AP