

## ■ Lisa Eiling

### Nur kein Theater

#### Dekonstruktionen des Tragischen in Eberhard Fechners *Der Prozess*

Eberhard Fechners kürzlich auf DVD erschienener Gesprächsfilm *Der Prozess* (NDR, 1984) liefert eine ausführliche und eindrucksvolle Darstellung des Strafprozesses gegen 15 ehemalige Aufseher\_innen des Konzentrationslagers Lublin-Majdanek, der von November 1975 bis Juni 1981 vor dem Oberlandesgericht in Düsseldorf geführt wurde. Zugleich entwirft er eine detailreiche und umsichtige Erzählung der Geschichte des Vernichtungslagers. Nachdem die Hauptverhandlung im November 1975 eröffnet worden war, unterbreitete Hans Brecht, damals Redakteur im Norddeutschen Rundfunk, Fechner im folgenden Februar das Angebot, einen Film über den Verlauf des gesamten Prozesses zu machen. Dessen Dauer und Umfang waren seinerzeit nicht abzusehen; schließlich dauerte er fünfeinhalb Jahre, und Fechner arbeitete insgesamt fast acht Jahre an seinem Film. Im März 1976 begann er, seine Interviews mit Zeug\_innen, Angeklagten und beteiligten Juristen aufzuzeichnen, auf denen der Gesprächsfilm im Wesentlichen basiert. Die Gespräche wurden parallel zum gesamten Prozessverlauf in der Regel zwei Stunden vormittags und zwei Stunden nachmittags an zwei bis drei Tagen geführt, sodass an den insgesamt 105 Drehtagen schließlich 230 Stunden Interviewmaterial entstanden.<sup>1</sup> Nach der Urteilsverkündung am 30. Juni 1981 montierten die NDR-Chefcutterin Brigitte Kirsche und Eberhard Fechner zwei Jahre lang aus den 150.000 Metern Film, ergänzt durch Fotos, eingeblendete Zeitungsausschnitte und einige historische Filmaufnahmen, die drei jeweils 90-minütigen Teile »Anklage«, »Beweisführung« und »Urteile«. Sie wurden zwischen dem 21. und 27. November 1984 – acht Jahre nach Eröffnung des Pro-

zesses und vierzig Jahre nach der Befreiung des Lagers Lublin-Majdanek – erstmalig in den Dritten Programmen der ARD ausgestrahlt. Bei der Uraufführung des Films auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik hatte Fechner die Entscheidung der ARD kritisiert, den *Prozess* nicht im Ersten Programm zu zeigen. So werde dieser Film, meinte Fechner, »wieder nur die Menschen erreichen, die die Schuld der Deutschen an den nationalsozialistischen Verbrechen ohnehin nicht vergessen haben.«<sup>2</sup> Auf DVD ist *Der Prozess* jetzt einem breiteren Publikum zugänglich und gerät als historisches Dokument zur Geschichte Majdaneks und als ästhetischer Beitrag zur Frage nach ihrer Darstellbarkeit wieder zunehmend in den Blick und kann zum fruchtbaren Gegenstand der Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen filmischer Repräsentationen der Shoah werden.

Als wichtigste Vorbereitung auf die Filmarbeit am *Prozess*\* diente Fechner nach eigener Aussage die Lektüre von Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem*. Er hatte sich vor Beginn der Dreharbeiten die für ihn wichtigsten Gedanken auf Band gesprochen und mehrfach für sich abgespielt, um sie nachhaltig zu internalisieren.<sup>3</sup> Als ihre Motivation, für den *New Yorker* über den Eichmann-Prozess zu schreiben, gab Arendt die Absicht an, sich selbst dem in Eichmann personifizierten Bösen auszusetzen. Sie hoffte, es auf diese Weise besser zu verstehen, stoße doch der Verstand angesichts der nationalsozialistischen Menschheitsverbrechen an seine Grenze. Fechner charakterisiert seine eigene Filmarbeit ganz ähnlich als Exposition, von der er sich erhoffte, genauer zu begreifen, wie die Aufseher\_innen des Lagers zu den Täter\_innen wurden, als die sie in Düsseldorf auf der Anklagebank saßen: »Das heißt: ich will wissen. Und ich lerne ja nicht dadurch, daß ich fremde Bücher lese, sondern im Grunde lerne ich viel mehr durch das, was ich selber mache.«<sup>4</sup> Auch wenn er – wie Arendt – auf persönliche Erfahrung setzte, ließ Fechner sich vielfältig

von Arendts Selbstverständnis als Bericht-erstatteerin, vor allem aber von ihrer Darstellungsweise inspirieren. Die wesentliche Gemeinsamkeit beider Berichte liegt in der Zurückweisung jeglicher Tragik. Fechner erklärte, er habe in der Filmerzählung bewusst keine leidenden Zeug\_innen zeigen wollen, weil er der Ansicht sei, »dass das Weinen heute nicht mehr viel über die Wirklichkeit *damals* aussagt«.<sup>5</sup> Arendt hatte den Jerusalemer Prozess scharf als »Schauprozess« kritisiert, in dem »die Tragödie des Judentums« als Lehrstück für die Welt habe aufgeführt werden sollen.<sup>6</sup> Der von der Anklage intendierte Schauspielcharakter sei unter dem Gewicht der geschilderten Gräueltaten letztlich zusammengebrochen, weil er die dramaturgischen Anforderungen an eine tragische Inszenierung nicht erfüllt habe: »Ein Prozess hat mit dem Schauspiel gemein, daß beide mit dem Täter beginnen und nicht mit dem Opfer. [...] Im Mittelpunkt eines Prozesses kann immer nur der stehen, der gehandelt hat – in dieser Hinsicht gleicht er dem Helden eines Dramas – und wenn er leidet, dann muß er für das leiden, was er getan hat, nicht um dessentwillen, was andere wegen seiner Tat erlitten haben.«<sup>7</sup> Somit konnte das jüdische Volk für Arendt keine tragische Figur sein, denn im Vernichtungslager gab es keinen Sinnzusammenhang zwischen dem, was die Häftlinge taten, und dem, was sie erleiden mussten. Auch Imre Kertész lehnte das Motiv der »Tragödie des europäischen Judentums« grundsätzlich ab, weil ein tragisches Schicksal immer durch das Tun des handelnden Subjekts selbst hervorgebracht werde.<sup>8</sup> Das für die Tragödie charakteristische Umschlagen vom Glück im Leben der handelnden Figur ins Unglück beruht laut klassischer Tragödientheorie auf ihrem tragischen Fehler (*ἀμαρτία*), zum Zeitpunkt einer Handlung nicht erkennen zu können, dass sie durch diese Handlung ihren eigenen Untergang besiegelt, den eigenen Fehler jedoch dann zu erkennen, wenn das Schicksal schließlich nicht mehr aufzuhalten ist.<sup>9</sup> Gerade dieser Moment, in dem der Held

den unheilbringenden Fehler als Ursache für den Umschlag vom Glück ins Unglück nach seiner Tat erkennt, ist konstitutiv für eine tragische Handlung. Auf dieses Motiv wird von Überlebenden des Vernichtungslagers Majdanek selbst nie zurückgegriffen. Im Film berichten einige von ihnen zwar, dass sie nicht hätten glauben wollen, was sie in Majdanek erwartete, obwohl sie es möglicherweise hätten wissen können. Entscheidend ist jedoch, dass sie dies nicht mit einer eigenen Handlung in Beziehung setzen, sondern mit der Unbegreiflichkeit des Geschehens im Vernichtungslager erklären.

Die Angeklagten in Fechners *Prozess* stellen sich dagegen eifrig als tragische Figuren dar, die während ihres angeblich unliebsamen Dienstes in der Wachmannschaft nicht hätten ahnen können, dass sie dafür eines Tages vor Gericht gestellt würden und ihre Taten als Unrecht gelten könnten. Dass der Film den ehemaligen Aufseher\_innen des Lagers viel Raum für diese Selbstinszenierung gibt, ist zunächst irritierend. Es ist jedoch gerade die entlarvende Selbststilisierung der Täter\_innen als »eigentliche Opfer« des Gerichtsverfahrens, die es verhindert, dass wir Zuschauer\_innen sie womöglich als die tragischen Figuren wahrnehmen, als die sie selbst sich offenbar sahen und als die sie durch den Film gerne auch von anderen gesehen worden wären. Der Versuch ihrer Selbstdarstellung als tragische Helden der Geschichte, die nun die Schuld des ganzen deutschen Volkes stellvertretend zu tragen hätten, muss in sich zusammenfallen, denn in ihren Erzählungen fehlen zwei wesentliche Konstituenten des Trauerspiels, die auf Seiten der Überlebenden dagegen stetig präsent sind: Tod und Selbsterkenntnis.

## Vorspann

Die ersten Bilder des Films zeigen mit Sprechertext unterlegte Luftaufnahmen des Vernichtungslagers aus dem Jahr 1944: »Von Herbst 1941 bis zum 23. Juli 1944 existierte in Lublin-Majdanek ein Konzen-

trationslager, in dem mindestens 250.000 Menschen ermordet worden sind.«<sup>10</sup> Es folgt ein langsamer Kameranäherung von der Richterbank zum Auditorium im noch leeren Düsseldorfer Gerichtssaal, unterlegt mit folgendem Text: »Vom 26. November 1975 bis zum 30. Juni 1981 wurde in Düsseldorf ein Prozess gegen 15 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.« Damit sind die zwei parallelen Erzählstränge, die den gesamten Film strukturieren, in scharfer Abgrenzung zueinander eingeführt: die Rekonstruktion der Geschichte des KZ Lublin-Majdanek und die Darstellung des letzten großen NSG-Verfahrens in Düsseldorf.

Ähnlich wie in Arendts Prozessbericht ist die Gesamterzählung in zahlreiche Kapitel unterteilt, die sich eindeutig entweder auf das Prozessgeschehen oder auf den historischen Hintergrund beziehen. Der erste Teil beginnt mit Episoden über die Ermittlungen im Vorfeld des Prozesses, der Vorstellung der Beschuldigten und der Prozessöffnung. Das Kapitel über eine Ortsbesichtigung des Gerichtes in Majdanek leitet zum zweiten Erzählstrang über und berichtet von der Vorgeschichte des Lagers. Korrespondierend mit der Einführung der Beschuldigten im Prozess werden anschließend die SS-Wachmannschaften des Lagers charakterisiert. Die folgenden vier Kapitel handeln von der Ankunft der Häftlinge und den damit verbundenen Prozeduren, die sie durchlaufen müssen: Selektion, Einkleidung, Einweisung. Im zweiten Teil *Beweisführung* befasst sich nur der Prolog und das erste Kapitel über die Angeklagten mit dem Prozessgeschehen. Nach der Gegenüberstellung der Zeug\_innen und Angeklagten im Verfahren schildern in den folgenden Kapiteln Überlebende das Leben im Lager in seiner Alltäglichkeit. Erst nachdem der zweite Teil somit fast vollständig den Zeug\_innen und ihren allgemeinen Erinnerungen an das Leben

und Sterben in Majdanek gewidmet war, behandelt der dritte Teil einzelne Ereignisse innerhalb des Lager- und Prozessgeschehens. Er beginnt mit der Darstellung verschiedener Versuche der Prozessbeteiligten, das Verfahren durch Ablehnungsanträge und vorgeschobene Verhandlungsunfähigkeiten zu sabotieren. Das Kapitel *Praktiken eines Anwaltes* widmet sich dem Verteidiger der Angeklagten Hildegart Lächert, der Zeugen im Vorlauf des Verfahrens unter Druck gesetzt und eine Überlebende der Beihilfe zum Mord bezichtigt hatte. Anwalt Ludwig Bock beantragte sogar, die Zeugin festnehmen zu lassen, nachdem sie vor Gericht berichtet hatte, wie sie während ihrer Zeit im Lager die Dosen mit Zyklon B zum Baderaum bringen musste. Unterbrochen vom Bericht über die Befreiung des Lagers gelangt die Filmerzählung schließlich von den zurückliegenden Vorstrafen, Haftbefehlen und den vier Freisprüchen, die aus Mangel an Beweisen schon frühzeitig im Verfahren ausgesprochen wurden, zur abschließenden Urteilsverkündung.

Als Leitfaden für die parallel zum Prozess organisierten Dreharbeiten verwendete Fechner die Anklageschrift des Gerichts, in der die einzelnen zu verhandelnden Mordfälle, die Beweismittel, die Geständnisse, die Zeugenaussagen und die früheren Urteile systematisch zusammengefasst waren.<sup>11</sup> Auch Hannah Arendt hat sich, wie sie im Vorwort zu *Eichmann in Jerusalem* erklärt, als Hauptquelle für ihren Bericht auf das Prozessmaterial gestützt, das in Jerusalem an die Presse ausgegeben worden war.<sup>12</sup> Die Anklageschrift gab Fechner einen Überblick über die Beteiligung der Angeklagten an den verschiedenen, ihnen zur Last gelegten Tatkomplexen und vor allem über die Lebensläufe und Adressen der Angeklagten, der ca. 300 Zeug\_innen und der am Prozess beteiligten Jurist\_innen. Viele der Kontakte zu den Verteidigern knüpfte Fechner während der Ortsbesichtigung in Majdanek im März 1976, die er zu Beginn der Filmarbeit mit seinem Team begleitete.



Abb. 1: Verteidiger Ludwig Bock

Fechner galt schon vor seiner Arbeit am *Prozess* unter seinen Kollegen als begnadeter Interviewer und Zuhörer. Für die Qualität seiner Interviews seien, so Fechner, eine vertrauliche Gesprächsatmosphäre und eine lange Dauer entscheidend. In den mindestens drei Stunden dauernden Interviews wurden vor allem bei den Angeklagten die Aussagen im Laufe der Zeit persönlicher und weniger kalkuliert. Fechner bemühte sich, seinen Gesprächspartnern\_innen das Gefühl zu geben, sich nicht nur für bestimmte Sachverhalte, sondern für sie als Personen zu interessieren. Zudem hatte er den Angeklagten zugesichert, dass ihre Aussagen vor der Kamera erst nach Prozessende und einem endgültig rechtskräftigen Urteil veröffentlicht würden.<sup>13</sup> Fechner führte alle Interviews auf Deutsch, obwohl dies für die überwiegend polnischen Zeug\_innen erheblich mühsamer war, als auf ihrer Muttersprache zu berichten. Eine Übersetzung ihrer Interviews zog Fechner für den Film nicht in Erwägung. Auch im Gerichtsverfahren hatten die Zeug\_innen trotz gestellter Dolmetscher häufig begonnen, ihre Geschichte unvermittelt in teilweise holprigem Deutsch zu erzählen. Durch sehr kurze Schnitte sprechen die Interviewpartner\_innen im Film am Stück selten länger als 30 Sekunden und durch die Montage scheinbar zueinander. Oft schließen die formulierten Gedanken direkt an das zuvor Gesagte an, und nicht selten führt eine Person den Satz der Vorrednerin zu Ende. Fechner hatte schon während



Abb. 2: Angeklagte Hildegard Lächert

der Filmaufnahmen darauf geachtet, dass bestimmte Personen in entgegengesetzter Blickrichtung aufgenommen wurden. Weil die Angeklagte Lächert beispielsweise links im Bild nach rechts schaut, blickt ihr Anwalt rechts im Bild sitzend nach links. (Abb. 1 und 2)

Der Effekt der Montage ist nach Fechners eigener Beschreibung eine Art fiktiver Dialog, wie er nur im Medium des Films möglich sei. Er setze die tatsächlichen Aussagen realer Menschen zueinander in Beziehung, die Erzählung aber habe er als Regisseur entworfen. Damit wolle er »weder in der subjektiven Problematik eines Einzelnen noch in der abstrakten Problematik der Geschichte stecken bleiben.«<sup>14</sup> Durch den charakteristischen Schnitt entsteht für die Zuschauerin der Eindruck, gleichsam zufällig in unterschiedliche Gesprächsrunden in verschiedenen Konstellationen zu geraten. So findet man sich beispielsweise im Kapitel über die Vorermittlungen scheinbar in einer »Diskussion« unter Ermittlern über die alliierte Nachkriegsjustiz wieder oder im Kapitel über die Krankenstation in Majdanek in einem »Fachgespräch« über die mangelhafte Ausstattung mit Medikamenten unter den ehemaligen Häftlingsärzten. Der Düsseldorfer Prozess ist der übergeordnete Anlass des Gespräches, an dem im Film alle Interviewten gleichberechtigt beteiligt sind. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass Fechners Schnitt dafür sorgt, dass durchaus nicht jede\_r mit jede\_m zu reden

scheint. Der Film liefert zunächst keine visuellen Anhaltspunkte, mithilfe derer sich die Sprechenden auf den ersten Blick entweder der Opfer- oder der Tätergruppe zuordnen lassen. Durch den engen Bildausschnitt der Großaufnahme in privater Umgebung, in Wohnzimmern, Büros oder Gefängniszellen sind die Interviewten visuell vielmehr sehr subjektiv inszeniert. Die sprechenden Personen sind in der Regel nur mit ihrer juristischen Funktion im Prozess untertitelt, also etwa ›Richter‹, ›Zeugin‹ oder ›Prozess-Besucher‹, die Namen bleiben ungenannt. Sowohl durch die Kameraeinstellung als auch durch die Reduzierung auf ihre Funktion als Rechtssubjekt im Gerichtsverfahren sind die Gesprächspartner\_innen auf der Erzählebene der Gerichtsverhandlung formal gleichgestellt. Auf der Erzählebene des Lagergeschehens werden die Interviewten

allerdings meist zusätzlich mit ihrer ehemaligen Funktion im Lager bezeichnet. Damit wird in Bezug auf das historische Geschehen in Majdanek eine deutliche Abgrenzung der Überlebenden gegen die Täterperspektive vorgenommen.

### Anklage

Den parallelen Erzählungen über den Prozess und das Lager ist im ersten Teil des Films eine Art Prolog vorangestellt, in dem über den Sinn und Zweck des Gerichtsverfahrens reflektiert wird. Einer der Schöffen konstatiert im ersten Wortbeitrag:<sup>15</sup> »Ich weiß ja nicht, was auf dem Film sein wird, aber ich gehe davon aus, wenn es dokumentarisch ist, dann sollte jedermann, der den mal sieht, sollte alles tun, was in seiner kleinen Macht steht, je nachdem was eben, was jeder tun kann, dass sich das, was vorher gewesen ist, nicht mehr ereignen kann. Dann kann sich nämlich auch ein solcher Prozess nicht mehr ereignen, ja. Und dann kann es auch nicht mehr solche beschissenen Urteile geben.« Die Verkündung der deutlich unter den Anträgen der Staatsanwaltschaft liegenden Haftstrafen hatte zum Prozessende überraschte und empörte Reaktionen hervorgerufen.<sup>16</sup> Ein Ermittler sieht den »Sinn des Ganzen vielleicht noch nicht einmal in der Strafe, sondern in den Prozessen selbst [...], dadurch, dass man dokumentiert«. Anschließend stellt Staatsanwalt Dieter Ambach klar, dass das Gericht nicht über die Geschichte werde urteilen können: »Dass es eine Art Kollektivschuld gegeben hat, soll nicht geleugnet werden, aber die ist für uns Juristen nicht fassbar. Insofern setzen wir uns von diesem mehr politischen Begriff ab und setzen dagegen unsere, unseren juristischen Täterbegriff, die Notwendigkeit, jedem Täter seine persönliche Schuld nachzuweisen.« Richter Günter Bogen gesteht zwar den Überlebenden und ihren Angehörigen zu, dass ihnen die Urteile unvollkommen erscheinen mögen. Aber auch er macht deutlich, dass die Aufgabe des Gerichts einzig in



Abb. 3: Die ehemalige Aufseherin Luzie Moschko



Abb. 4: Die Zeuginnen und Zeugen im Prozess bleiben anonym

der Aufklärung einzelner Straftaten bestehen könne.

Die ersten Äußerungen lassen bereits das spätere Fazit anklingen, dass die Justiz in Anbetracht des nationalsozialistischen Genozids mit ihren Kategorien von Strafe und Sühne letztendlich scheitert. Dennoch müssen nach Ansicht der Ermittler solche Prozesse geführt werden, denn »in dem Augenblick, wo der Staat darauf verzichtet, Übergriffe dieser Art überhaupt noch vor Gericht zu bringen, da würde er seine eigene Rechtsordnung [...] infrage stellen.« Die Überlebenden, die im Prozess als Zeug\_innen auftraten, legen im Gespräch mit Fechner vor allem Wert auf die erinnerungspolitische Bedeutung des Gerichtsverfahrens und die Vergänglichkeit der dort abgelegten Zeugnisse, wenn sie nicht über die Verhandlung hinaus dokumentiert würden. Der Sachverständige Wolfgang Scheffler verweist ebenfalls auf die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Shoah jenseits der juristischen Aufarbeitung: »Denn es ist ein Stück lebender Geschichte, die es gilt zu bearbeiten und man sollte nicht warten, bis die letzten Zeugen gestorben sind, um dann umso munterer spekulieren zu können [...] und wer sagt, dass es also langweilig ist oder man sollte gefälligst damit sich nicht beschäftigen, der irrt sich über die Folgen, die mit diesen Vorgängen weit über unsere Generation hinaus verbunden sind.«

Die selbstkritischen Reflexionen der Juristen über die Grenzen einer gerichtlichen Aufarbeitung und die Forderungen der Überlebenden nach einem Bewahren ihrer Zeugnisse werden im Prolog mit den Aussagen der Angeklagten kontrastiert, die sich selbstmitleidig zu Justizopfern stilisieren. Emil Laurich beklagt: »Wir waren jetzt fünfeinhalb Jahre vor'm Gericht, und die Richter, die unter Hitler Richter waren, die laufen heute alle frei herum und kriegen ihre hohen Pensionen. Und wir kleine Hasen, wir sitzen hier.« Hildegard Lächert beschwert sich voller Pathos: »Dass wir bei-

den Frauen jetzt für die Sache der ganzen Nation, des ganzen deutschen Volkes tragen, und der Herrgott gib uns die Kraft, dass wir das noch weiter ertragen!« Das fehlende Unrechtsbewusstsein der Angeklagten, das hier zum Ausdruck kommt, lässt nicht vermuten, dass eine juristische Bestrafung sie zur Reue veranlassen wird. Damit verschiebt sich die Frage nach dem Sinn des Prozesses auf die gesellschaftliche Vermittlung des Prozessgeschehens. Der Angeklagte Emil Laurich berichtet vor Fechners Kamera, wie er sich von dem regelmäßigen Besuch von Schulklassen im Gerichtssaal angegriffen fühlt. »Was hat denn dein Vater gemacht?«, frage er sie, wenn er den Schüler\_innen in den Pausen seine Sicht auf den Prozess schildere. Diese Episode unterstreicht im Prolog, wie umstritten die Deutung der Geschichte Majdaneks schon in dem Moment ist, wenn im Gerichtssaal eine Erzählung über das Lager zu entstehen beginnt. Die Aktivistin der Stillen Hilfe, Josefine Jürgens, empört sich, »dass sie unsere Kinder hier in diesen Prozess bringen, wo die dann so konzentriert diesen ganzen Mist hören, was Menschen erfinden können«. Als Letzte kommt im Prolog eine überlebende Zeugin zu Wort, die diese Verweigerungen, die nationalsozialistischen Verbrechen anzuerkennen, in den Zusammenhang einer verpassten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit stellt: »Irgendwo habe ich daran gedacht, warum hat man nicht früher angefangen mit dem Prozess, aber ich habe auch Antwort darauf. Deutschland wollte alleine zurückkommen nach dem Kriege, wollte sich aufbauen und vergessen, aber das ist wirklich sehr schade für die ganze Menschheit, weil man glaubt, was je länger das dauert, desto weniger glaubt man, dass das überhaupt passiert ist.«

Der Auftakt des Films hebt somit hervor, dass Erinnerung und Geschichte gesellschaftlich stetig umkämpft sind. Gleichzeitig wird klargestellt, dass die Verantwortung für den Umgang mit der Geschichte nicht nur bei der Justiz, sondern vor allem bei der Öffentlichkeit liegt. Die interviewten Juris-

ten betonen dabei häufig, dass sie die Taten innerhalb ihrer rechtlichen Kategorien zu bewerten haben, auch wenn dies angesichts des mangelnden Unrechtsbewusstseins der Angeklagten unbefriedigend erscheinen möge.

Eine fehlende Trennung zwischen juristischer Wahrheitsfindung und gesellschaftlicher Auseinandersetzung war Hannah Arendts wesentlicher Kritikpunkt an der Anklage im Jerusalemer Eichmann-Prozess. Oberstaatsanwalt Gideon Hausner habe im Sinne des *nation building* im noch jungen Staat Israel ein tragisches Schauspiel des jüdischen Leids inszenieren wollen, mit der ganzen Welt als Publikum. Nachdem jedoch von der journalistischen Aufmerksamkeit schon nach zwei Wochen kaum etwas geblieben sei, habe sich der Prozess vor allem an die jungen Israelis und die orientalischen Juden gerichtet, um ihnen zu demonstrieren, dass sie als Juden nur in Israel sicher leben könnten. Faktisch habe allerdings das Publikum im oft halbleeren Saal aus Überlebenden, älteren Migranten aus Europa wie sie selbst bestanden, die keine Belehrung und auch nicht den Prozess gebraucht hätten, um ihre Schlüsse zu ziehen.<sup>17</sup> Arendts Vorwurf zielt vor allem darauf ab, dass die dramatische Ausstellung jüdischen Leids vor den Augen der entsetzten anwesenden Überlebenden dazu geführt habe, dass Eichmann als Figur »immer bleicher und gespenstischer« wurde. Damit stand die Absicht der Anklage, der Öffentlichkeit eine historische Lektion zu erteilen, ihrer Ansicht nach einem historischen Erkenntnisgewinn entgegen. Sie war der Überzeugung, dass die traditionell-romantische Vorstellung des Bösen, die sich in der Tragödie manifestiert, nicht zu einem tieferen Verständnis der Taten Eichmanns führen könne. »Eichmann war nicht Jago und nicht Macbeth, und nichts hätte ihm ferner gelegen, als mit Richard III. zu beschließen, ein ›Bösewicht zu werden.«<sup>18</sup> Wie das Gericht im Eichmann-Prozess stellte auch das Gericht in Düsseldorf die Aussagen der Überlebenden in den Mittel-

punkt der Hauptverhandlung und ließ die Zeug\_innen ihre Geschichten ausführlich erzählen, auch wenn sie über längere Strecken keine für den Tatbestand relevanten Aussagen machten. Staatsanwalt Dieter Ambach erklärt dazu: »Da kann man nicht einfach sagen, das interessiert uns nicht. Das ist unmenschlich, also haben wir diese Verzögerung in Kauf genommen und haben die Zeugen sich freireden lassen, und dann kamen die ja sowieso irgendwann zu einem der uns interessierenden Punkte.« Im Unterschied zur Jerusalemer Zeugenvernehmung, wie Arendt sie beschreibt, war Fechners Darstellung zufolge von der Düsseldorfer Anklage kein tragisches Narrativ um das jüdische Schicksal intendiert, vielmehr betonte sie durchgehend die Begrenztheit ihrer eigenen juristischen Praxis. Damit verweist der erste Teil des Films auf die Öffentlichkeit als die gesellschaftliche Sphäre, in der eine verantwortliche Erzählung über die Geschichte des Vernichtungslagers entstehen und gegen die Umdeutung durch die Täter\_innen verteidigt werden muss. Die Verantwortung der Justiz für den Umgang mit der Geschichte Majdaneks wird auf eine angemessene Behandlung der Überlebenden innerhalb des Gerichtsverfahrens beschränkt. Laut Fechners Darstellung sind die Ermittler, Staatsanwälte und Richter dieser Verantwortung trotz der unbefriedigenden Urteile gerecht geworden, ganz im Gegensatz zu Teilen der Verteidigung, gegen die er deutliche Anklage erhebt.

### Beweisführung

Der zweite Teil des Films ist den Schwierigkeiten der Beweisführung gewidmet, die viele der Prozessbeteiligten zu großen Teilen durch die geschmacklose Verteidigungsstrategie einiger Anwälte verursacht sehen. Hildegard Lächerts Verteidiger Ludwig Bock hatte im Vorfeld des Prozesses eine Israelreise unternommen und dort versucht, Zeug\_innen einzuschüchtern. Seine Mandantin drückt ihm herzlich ihren Dank für seinen

Einsatz aus: »Er hat mir sehr viel geholfen, seelisch und moralisch. Und ich glaube, dass er sehr gekämpft hat für mich, und ich glaube, er wird auch sehr weiter für mich kämpfen, dass die Sache zu einer gerechten Sache ausläuft.« Es folgt eine Beschreibung des Prozessalltags durch Zeug\_innen. Sie sind vor allem erschüttert, wie teilnahmslos ihnen die Angeklagten im Gericht gegenüberstehen: »Wie können die vertragen, z. B. vier oder fünf Mal in der Woche sitzen sechs, sieben Stunden im Gericht und hören das alles, was erzählen die Häftlinge? [...] Ob die sind schon gewöhnt?« Mehrfach taucht in den Aussagen der Opferzeug\_innen die Frage auf, wie die Angeklagten es schaffen, trotz der Konfrontation mit den Überlebenden weiter mit ihrer Schuld zu leben: »nach so viel sie hat gehört von sich, wieso steht so eine nicht [auf] und sagt nicht: genug! [...] muss sie doch sein ein Tier, wenn sie kann leben mit das, was hat sie gemacht.« Das Unverständnis der Überlebenden über die Ignoranz der Angeklagten wird kontrastiert mit der vehementen Verteidigungshaltung der Beschuldigten. Emil Laurich schimpft: »Ich finde das Ganze ist ein Theater. Es ist ein reiner politischer Prozess, und was da gemacht wird, es ist ganz egal. Da kommen jeden Tag immer die Schulklassen und vom VVN, das sind die Verfolgten, da werden Broschüren dann verteilt. Dann sind natürlich immer welche von der Presse da. Also wir sind nur die schlechten Mörder [...] und ich hab mich ja nicht freiwillig in so ein KZ angemeldet, und heute steht man da als KZ-Henker und wird beschimpft«.

Diese Gegenüberstellung der Perspektiven auf den Prozess läuft dramaturgisch auf die Berichte der Zeug\_innen über ihr Erleben der gerichtlichen Gegenüberstellung zu, bei der die ehemaligen Häftlinge die Angeklagten identifizieren sollten. Nachdem einige der Überlebenden von ihrer Angst vor der Konfrontation berichtet haben, beschreiben andere das Wiedererkennen der ehemaligen Peiniger als ermächtigende Erfahrung: »Mein erster Gedanke war ein weiblicher:

dass sie sind hässlich alt geworden, und dabei habe ich gedacht: vielleicht weil sie so böse waren, so grausam, vielleicht ist das die Ursache, warum sie jetzt so aussehen.« Und einer der Verteidiger zitiert eine Zeugin, die gesagt habe, für den Augenblick, durch die Reihen der Angeklagten zu gehen, habe es sich gelohnt zu leben. Auch der Staatsanwalt berichtet: »Es kam schon mal zu Worten wie: ›Na Frau Aufseherin, erkennen sie mich wieder?‹ Oder: ›Wer hätte das gedacht?‹ So bei der Gegenüberstellung mit den Angeklagten Auge in Auge, oder: ›Was haben sie sich verändert! Früher waren sie jung und gutaussehend.« Fechner lässt uns Zuschauer\_innen diesen erleichternden, fast triumphierenden Moment nur kurz, bevor er ihn durch eine sehr emotionale Schilderung einer traumatisierten Zeugin wieder relativiert: »Die grünen Augen kenn' ich. [...] Ich kann Ihnen sagen [einen] Moment war ich ganz wild. Sag' ich zu dem Dolmetscher: Sag ihm, er soll aufstehen. Er sagt so: ›Jawoll!‹ Sag ich: ›Ja, das ist er. Er hat mir meine Mutter weggenommen.« Ich habe angefangen schrecklich zu schreien: ›Er hat mir meine Mutter weggenommen, das ist er. Er! Er hat meine Mutter weggenommen.« Der Dolmetscher sagt: ›Frau Jakobowicz, Sie müssen sich beherrschen. Sie sind zu viel aufgeregt.« Sag ich: ›Ich kann nicht. Ich sehe jetzt, ich erleb' das jetzt. Jetzt sehe ich das ganze Bild, wie er hat meine Mutter weggebracht, mit Kraft [...]. Ich bin nicht jetzt im Gericht, sag ich. ›Ich bin jetzt [in] Majdanek.«

In der folgenden Beschreibung des alltäglichen Lebens und Sterbens in Majdanek scheinen sich die Erzählungen von ehemaligen Häftlingen und Aufseher\_innen zeitweise anzunähern. Es werden Bilder aus dem Lager eingeblendet, die ein polnischer Zeuge aus dem Off kommentiert: »Hier ist Effektenkammer, Effektenkammer, Pferdestall, Brotkammer, Bekleidungskammer und die verschiedenen Werkstätten. Hier wieder Bekleidungskammer ...«. Wer hier spricht, ist nicht zu erkennen. Die markante Stimme der ehemaligen Aufseherin Luzie Moschko

führt den Satz zu Ende: »... wo die Decken und die Kleidung und alles, verstehen sie, ja, also das war ein ganz großes Lager.« Fechner »erlaubt« also Moschko an dieser Stelle, den Satz eines überlebenden Zeugen zu Ende zu bringen, was er ansonsten vermeidet. Durch das Einblenden der Fotos aus dem Lager wird die Verschiedenheit der Perspektiven der ehemaligen Aufseherinnen und der Überlebenden gleichzeitig buchstäblich verdeckt. Die Analogie zur juristischen Zeugenschaft im Gerichtsverfahren ist evident. Auch in der gerichtlichen Verhandlung verschwimmen die verschiedenen individuellen Erinnerungen in der Bestätigung oder Negation historischer Fakten.

Mehrere der Überlebenden verweisen in ihren Interviews auf die Schwierigkeit, sich an Einzelheiten im Lager zu erinnern, zumal in der Art und Weise, wie ihnen das im Prozess abverlangt wird: »Es ist sehr schwer nach so vielen Jahren, dir alle Mörder anzuschauen und auch solche Fragen zu beantworten, ob ich bin zur Arbeit rechts oder links rausgegangen oder ob ich hier so gestanden oder so gestanden, weil im Laufe von so vielen Jahren kann jeder vergessen, man vergisst das.« Die meisten Zeug\_innen stellen diese Schwierigkeit in den Zusammenhang mit der Konfrontation mit den Täter\_innen und deren Verteidigern im Majdanek-Verfahren. Dabei heben sie auch ihre persönliche Traumatisierung als Ursache für die Unmöglichkeit eines vollständigen Zeugnisses hervor. Gleichzeitig formulieren die Zeug\_innen einen starken Willen, von Majdanek zu berichten: »Ich bin gekommen mit einer Absicht, ja. Ich wollte Zeugnis geben.« Dabei steht ihnen ihre traumatische Erfahrung häufig im Weg: »Von eine Seite wollte ich zeigen, dass ich lebe. [...] Und von die zweite Seite, ich konnte nicht sprechen.« Neben der Unmöglichkeit, als Überlebende\_r das Grauen in den Gaskammern zu beschreiben, die niemand lebend verlassen hat, bleiben die Zeugnisse der Überlebenden unvollständig durch den Verlust der Sprache. Darauf hat Primo Levi schon früh eindrücklich hinge-

wiesen: »Wer die Gorgo erblickt hat, konnte nicht mehr zurückkehren, um zu berichten oder ist stumm geworden. Vielmehr sind sie, die ›Muselmänner‹, die Untergegangenen, die vollständigen Zeugen, jene, deren Aussage eine allgemeine Bedeutung gehabt hätte. [...] Die Untergegangenen hätten, auch wenn sie Papier und Bleistift gehabt hätten, niemals Zeugnis abgelegt, weil ihr Tod schon vor der Vernichtung ihres Körpers begonnen hat.«<sup>19</sup> Die Tatsache, dass ihr Zeugnis in seinem Kern etwas Unbezeugbares enthält, beraubt nach Giorgio Agamben die Überlebenden zwangsläufig ein Stück weit ihrer Autorität: »Normalerweise legt der Zeuge im Namen von Wahrheit und Gerechtigkeit Zeugnis ab, und aus ihnen erwächst seinem Wort Dichte und Fülle. Doch hier beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt.«<sup>20</sup> Dieses Bewusstsein formulieren auch die Zeug\_innen in Fechners *Prozess*: »Es ist noch niemand geboren worden, der eine genug reiche Sprache hat, um zu beschreiben, was Majdanek war. Das ist unmöglich.« Indem die Überlebenden im Film gleichzeitig ihren starken Willen zum Ausdruck bringen, das in Majdanek Geschehene zu bezeugen, und die Schwierigkeit, es tatsächlich zu beschreiben, lassen sie eine Instanz sekundärer Zeugenschaft notwendig erscheinen, die sich ihrer Erinnerung annimmt und gegen die robuste Selbstdarstellung der Angeklagten verteidigt. Im Film übernehmen insbesondere der Journalist Heiner Lichtenstein und der Filmemacher



Abb. 5: Heiner Lichtenstein

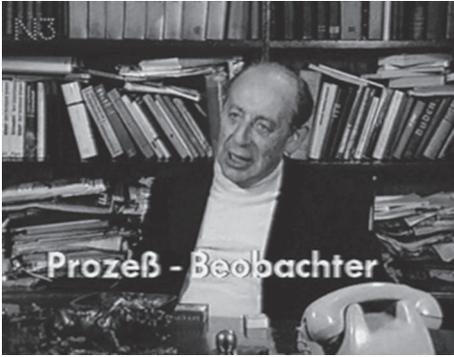


Abb. 6: Jerzy Bossak

Jerzy Bossak als Prozessbeobachter diese Verantwortung. Sie werden schon im Vorspann als herausgehobene Figuren eingeführt, indem Fechner eine Luftaufnahme Bossaks vom Lager Majdanek als erstes Bild seines Films zitiert und Heiner Lichtenstein den Text dazu sprechen lässt.

Lichtenstein war Autor und Herausgeber zahlreicher populärer Publikationen zum Nationalsozialismus und Holocaust und arbeitete seit 1961 als Redakteur beim WDR. Sein Interesse galt dabei vor allem der juristischen Aufarbeitung der NS-Vergangenheit. Er kommt im Verlauf des Films häufig zu Wort und ordnet im Verfahren thematisierte Ereignisse in ihren historischen Kontext ein. Er nimmt Stellung zu juristischen Besonderheiten des Düsseldorfer Verfahrens und gibt persönliche Einschätzungen und Bewertungen des Prozessgeschehens ab. Vor allem aber ergreift er offen Partei für die überlebenden Zeug\_innen und betont mehrfach, welche Belastung die Aussage im Prozess für sie darstellte: »Da kommen die Leute schon unsicher an, die meisten zum ersten Mal wieder in Deutschland, die deutsche Sprache kennen sie nur als Befehls- und Mordsprache, jetzt hören sie die deutsche Sprache das erste Mal in Düsseldorf auf dem Flughafen, werden begleitet, am nächsten oder übernächsten Tag sitzen sie im Zeugenstuhl im Sitzungssaal 111 im Landgericht Düsseldorf, und dann müssen sie das, was sie jahrzehntelang versucht haben zu verdrängen oder zu vergessen, mühselig wieder in ihrem Ge-

dächtnis finden.« Zahlreiche eingblendete Zeitungartikel verweisen auf Lichtensteins Rolle als aufmerksamer Beobachter und unermüdlicher Kritiker während des gesamten Prozessverlaufs. In einer Passage, die von dem Befangenheitsvorwurf eines Verteidigers gegen den historischen Sachverständigen Scheffler (Abb. 7) berichtet, wird Lichtensteins Funktion für die Filmerzählung besonders deutlich. Sie beginnt mit der eingblendeten Zeitungsschlagzeile eines seiner Artikel »Sachverständiger abgelehnt, weil er bei Juden studierte« (Abb. 8) und der Erklärung des Staatsanwaltes, deshalb habe der Verteidiger argumentiert, Scheffler stehe den Verfolgten näher als den Angeklagten. Der Richter stellt die Befangenheitsanträge im Majdanek-Verfahren in den rechtsgeschichtlichen Kontext, dass ähnlichen Anträgen in früheren NSG-Verfahren stattgegeben worden war. Seine Aussage ist mit dem Zeitungsartikel »Was heute in Deutschland wieder möglich ist – Majdanek-Prozess beginnt mit Skandal« überblendet. Die beiden Artikel formulieren eine prägnante Zuspitzung der Aussagen von Richter und Staatsanwalt, die gleichzeitig zu hören sind. Der Staatsanwalt und der Richter argumentieren rein juristisch. Damit unterstreicht die Ergänzung durch Lichtensteins Artikel die Notwendigkeit einer medialen Vermittlung des Prozessgeschehens. Gleichzeitig wird Lichtensteins prominente Rolle in der Berichterstattung zum Majdanek-Verfahren offengelegt und reflektiert. Nicht zuletzt leistet der Film so



Abb. 7: Wolfgang Scheffler



Abb. 8: Artikel Heiner Lichtensteins

auch die Beweisführung für seine eigene Legitimität als Vermittlungsinstanz.

### Urteile

Der Filmemacher Jerzy Bossak steht mit seiner Doppelfunktion als Zeitzeuge und Prozessbeobachter im Zentrum des dritten Teils des Filmes. Er war 1943 Mitbegründer der Czołówka Filmowa Wojska Polskiego, einer Filmeinheit der Polnischen Armee Czołówka, die als Teil der ersten polnischen Division in der Roten Armee die Kämpfe polnischer Soldaten dokumentierte. Das jüdische Team um Aleksander Ford filmte nach der Befreiung des Lagers am 23. Juli 1944 in Majdanek.<sup>21</sup> Ford und Bossak produzierten aus den dort entstandenen Aufnahmen den Film *Vernichtungslager Majdanek – Cmentarzysko Europy*. Die Dokumentarfilmer waren kurz nach dem Abzug der deutschen Wachmannschaften im Lager eingetroffen und hatten ihr Produktionsbüro in der Villa des ehemaligen SS-Gruppenführers Odilo Globocnik eingerichtet. Mit schweren, unhandlichen Kameras und wenig Filmmaterial ausgestattet hielten sie den Anblick fest, den ihnen das Lager kurz nach der Befreiung bot. Als erster Film verfolgte *Vernichtungslager Majdanek – Cmentarzysko Europy* eine visuelle und narrative Strategie, die Vernichtungslager in Abgrenzung zu den »gewöhnlichen« Grausamkeiten des Krieges darzustellen.<sup>22</sup> Erstmals wurden dazu Bilder von Gaskammern in einem Film gezeigt.<sup>23</sup>

Im kurzen Kapitel über die Befreiung Majdaneks am Ende des dritten Teils von *Der Prozess* steht Bossaks Schilderung seiner Ankunft im Lager im Zentrum. Zuvor hatten Luzie Moschko und vier der überlebenden Zeugen das Anrücken und die Ankunft der russischen Armee geschildert. Danach wechselt die Erzählung in die Außenperspektive Bossaks. Er wird an dieser Stelle nicht wie zuvor als Prozessbeobachter, sondern als »chem. Polnischer Kriegsberichter« vorgestellt. Er beginnt seine Schilderung mit dem Eingeständnis, er habe die »Todesfabriken« für Kriegspropaganda gehalten, bevor er das Ausmaß des Verbrechens selbst gesehen habe: »Man tötet die Menschen und auch viele, auch Tausende und Abertausende, aber dass es gibt so etwas wie eine Todesfabrik, das konnte ich mir nicht vorstellen.« An dieser Stelle beginnt Fechner, in seinem Film Bilder aus Bossaks Film und dem nicht verwendeten Archivmaterial einzublenden, was durch den Untertitel »Aus dem polnischen Film ›Friedhof Europas: 1944« kenntlich gemacht ist. (Abb. 9) Die historischen Aufnahmen illustrieren Bossaks Erzählung über seine Eindrücke vom vor wenigen Stunden befreiten Lager. Dabei ergibt sich nahezu dieselbe Abfolge der Bilder wie im Originalfilm *Cmentarzysko Europy*. Erweitert ist die Erzählung durch die persönliche Perspektive Bossaks. Er berichtet, wie er »ungeheuer viele Pässe« gefunden und nach Päs-



Abb. 9: Fechner verwendet Bilder aus Bossaks *Cmentarzysko Europy* für die Beschreibung der Befreiung Majdaneks

sen seiner Angehörigen gesucht habe. »Ich habe diese Pässe nicht gefunden, obwohl alle meine Angehörigen waren entweder in KZs oder im Kriege gefallen.« Bossak schildert zwar die Befreiung des Lagers aus einer den Häftlingen entgegengesetzten Perspektive, seine Erzählung schließt jedoch an eine Beobachtung an, von der auch zwei der Gefangenen zuvor im Film berichtet haben: »Noch stärker als die Leichen, vielleicht auch noch stärker als die halb zerkohlten Menschen im Krematorien, noch stärker als die Pässe hat mich beeindruckt etwas ganz anderes. Habe gesehen dort neben, wo die Häuser von der Verwaltung stehen, ungeheuer große Weißkohlfelder. Sie waren schön, weil die Düngung waren die Menschenaschen gewesen. Das war unglaublich.« An dieser Stelle werden durch diese Augenzeugenbeobachtung, die von allen als besonders eindrücklich beschrieben wird, die Zeugenberichte der Häftlinge und des emotional involvierten Berichterstatters zusammengeführt. Viele der Überlebenden schildern die Massen der Gegenstände, die den bald darauf getöteten Häftlingen geraubt wurden, um das unfassbare Ausmaß des Mordens zu beschreiben. Bossak kommentiert die entsprechenden Bilder aus *Cmentarzysko Europy*: »Dann bin ich gewesen in einer Gebäude, wo man ganz peinlich das alles, was die Getötete gelassen haben, wie in einem Warenhauslager, alles sehr pedantisch, alles dort. Männerkleidung, Damenkleidung, Kinderkleidung. Männerchuhe, Damenschuhe, Kinderschuhe. Damenwäsche, Männerwäsche. [...] Das war ein Warenhaus. Das Ausmaß des Verbrechens war für mich unglaublich gewesen.« Fechner lässt Bossaks Erzählung von der Befreiung des Lagers enden, indem er der vorangegangenen Schilderung die Täterperspektive entgegenhält, wie es auch Bossak 1944 in seinem Film machte: »Und dazu habe ich damals auch gesehen diese kleine Mitarbeiter des Verbrechens. Kleine SS-Leute, Leute, die sagten, dass sie kein, dass sie nicht schuldig sind, Leute, die haben ganz offen gesagt, dass es war alles schrecklich dort gewesen.«

Es folgt ein Ausschnitt aus *Cmentarzysko Europy*, in dem ein verhafteter SS-Wachmann im Originalton folgende Aussage tätigt: »Am 21. Oktober etwa, da kam ein Transport von Warschau und dieser, aus diesem Transport hat der Lager-, erste Lagerarzt Lanke die Leute aussortiert nach Arbeitsfähigkeit und Arbeitsunfähigkeit, und an diesem Tag hat er ca. 500 Menschen herausgezogen. Und die wurden nachher alle vergast.« Diese Szene aus *Cmentarzysko Europy*, an dessen Drehbuch Bossak mitgewirkt hatte, stammt aus den Aufnahmen von Aussagen einiger Wachmänner, die die sowjetisch-polnische Untersuchungskommission vor laufender Kamera zu ihrer Funktion im Lager befragt hatte. Ähnlich wie in Fechners Film wird der Täterperspektive in *Cmentarzysko Europy* die Erzählung eines Überlebenden entgegengehalten. Der polnische Offizier Tadeusz Budzyn berichtet der Kommission von den Gräueltaten im Lager, die der ehemalige Wachmann abstreitet. Die Täter- und die Überlebendenperspektive sind hier voneinander zusätzlich getrennt, indem zwischen die Aussagen des Wachmanns und der Überlebenden Bilder von Exhumierungen aus Massengräbern und von den Beutekammern der SS montiert wurden, wobei aus dem Off von Vergasungen berichtet wird. Indem der Film die beschuldigten SS-Männer ihre Verantwortung für den Massenmord abstreiten lässt, während die Bilder des gerade befreiten Lagers zu sehen sind, bekräftigen diese unfreiwillig, dass die Verbrechen stattgefunden haben. Damit verfolgte Bossak seinerzeit eine Authentifizierungsstrategie, die nicht nur auf ein Untermauern der Aussagen von Überlebenden durch die visuelle Evidenz der Bilder aus dem Lager setzte, sondern zu einem bedeutenden Teil auch auf die entlarvende Wirkung der lügenden Täter. Fechner greift diese Dramaturgie aus *Cmentarzysko Europy* im *Prozess* auf. Indem er aber die Erzählung Bossaks ungeschnitten lässt und die entsprechenden Bilder einfügt, priorisiert er dessen mündliche Erinnerung über die Bildebene des Originalfilms. Die Beschrei-

bung Bossaks ist mit großem Abstand der längste zusammenhängende Wortbeitrag des gesamten dreiteiligen Films. Indem Fechner Bossak sein Erleben der Befreiung ohne Unterbrechung berichten lässt, bricht er an dieser Stelle deutlich mit dem wesentlichen Gestaltungsprinzip seines Films, die Zeugenaussagen so kleinteilig zu zersplittern, dass sie sich zu einer Gesamterzählung zusammenfügen, aber keine individuellen Lebens- und Leidensgeschichten zu erfahren sind. Damit unterstreicht er, dass sich Bossaks Funktion im Film wesentlich von der Rolle der Zeug\_innen unterscheidet. Wie später das Gerichtsverfahren erlebte Bossak die Befreiung als Beobachter. Die individuelle Geschichte Bossaks über die Befreiung kann im Film durch seine doppelten Außenperspektive in der Rolle des Befreiers 1944 und des Beobachters 1984 entstehen. Durch seine frühere Filmarbeit verfügt Bossak über ein geschlosseneres Narrativ als die Zeug\_innen, und er kann im Gegensatz zu den Überlebenden ein vollständiges Zeugnis dessen abgeben, was er bei der Befreiung des Lagers erlebt hat.

Fechners Auseinandersetzung mit Jerzy Bossak als Filmemacher im *Prozess* kann zudem als ästhetische Reflexion der eigenen Bildsprache im Zusammenhang mit einer Ende der 1970er Jahre intensiv geführten Debatte über Formen und Funktionen des Dokumentarfilms verstanden werden. Im Zentrum der Kontroverse stand der NDR-Filmredakteur Klaus Wildenhahn, der als Vertreter des *direct cinema* vor allem auf die Aussagekraft der Bilder setzte. Wildenhahn bewunderte Bossak und porträtierte ihn eigens in einem Dokumentarfilm. Auf Interviews verzichtete das *direct cinema* weitgehend, stattdessen wurden in teilnehmenden Beobachtungen Gespräche unter den begleiteten Personen aufgezeichnet. Im Gegensatz zu Fechner, der während der Dreharbeiten zu seinen Filmen ohne eine Vorstrukturierung darauf bedacht war, möglichst viel gutes Material zu erhalten, filmte Wildenhahn nur Szenen, von denen

er schon im Voraus eine Idee hatte, wie er sie im späteren Film verwenden würde. Das polnische Filmteam um Jerzy Bossak musste wegen der Knappheit des Materials zwangsläufig eine enge Auswahl dessen treffen, was sie aufzeichnen würden. So widerspricht Fechner in seinem Filmzitat zwar Bossaks Realismus, indem er den Originalfilm in seiner Konstruktion in einzelne Sequenzen zerteilt. Aber er trägt den Bedingungen ihrer Entstehung Rechnung. Indem er nur Bossak selbst die Aufnahmen der Befreiung kommentieren lässt, gesteht er Bossak allein die Deutungshoheit über seine Bilder zu. *Der Prozess* kann somit als ästhetischer Beitrag zur Debatte um die dokumentarfilmerische Repräsentation von Geschichte betrachtet werden, Fechner maßt sich jedoch kein Urteil über die Umsetzung seines Kollegen Jerzy Bossak an.

## Ende

*Der Prozess* endet mit einem Foto der hinter der Richterbank stehenden Richter und Schöffen, vermutlich aufgenommen nach der Urteilsverkündung. Die Großaufnahme eines Zeugen oder einer Angeklagten als Schlussbild hätten ihn oder sie zum »lyrischen Extrakt des ganzen Dramas« gemacht.<sup>24</sup> Beides wollte Fechner vermeiden, und so werden die Juristen zu den heimlichen Helden des Verfahrens. Nicht aufgrund der gesprochenen Urteile, die sie selbst als unbefriedigend betrachten, sondern weil sie mit dem Prozess einen Raum für die Erinnerungen der Zeugen geschaffen haben. Hannah Arendt hielt in ihrem Prozessbericht den Jerusalemer Richtern zugute, dass sie der »größten Versuchung, in dieser Inszenierung schließlich doch Theater zu spielen«, zu keinem Zeitpunkt nachgegeben hätten. Dennoch problematisiert sie die strukturelle Ähnlichkeit eines Gerichtsverfahrens mit einer Drameninszenierung, die zu einer tragischen Inszenierung verleiten könne: »Da saßen sie eben doch, hoch oben, auf einer Bühne und hatten das Publikum

vor sich wie im Theater.«<sup>25</sup> In Fechners Film-erzählung vom Majdanek-Prozess sind es nicht wie bei Arendt die Ankläger, die Anlass zur Befürchtung geben, der Prozess könne zum Schauspiel werden, sondern die Angeklagten und ihre Verteidiger. So formuliert es explizit auch einer der Zeugen im *Prozess*: »Selbstverständlich hat jeder Angeklagte das Recht auf einen juristischen Beistand, aber man muss daraus nicht machen ein Kasperpiel oder ein Theater.«

Fechner stand also vor der Herausforderung, weder das jüdische Volk als schicksalhaftes Subjekt zu inszenieren, noch den Täter\_innen eine Bühne für ihre dramatische Selbstdarstellung zu bieten. Er antwortet darauf mit seiner komplexen filmischen Konstruktion, die die entgegengesetzten Perspektiven von Überlebenden und ehemaligen Aufseher\_innen teilweise verschwimmen lässt, um sie an den entscheidenden Punkten umso klarer voneinander abzugrenzen. Das gelingt dem Film vor allem über den Umweg der visuellen und formalen Gleichstellung von Zeug\_innen und Angeklagten. Auch die Täter\_innen dürfen ihre Sicht auf Majdanek uneingeschränkt zum Ausdruck bringen. Dadurch wird vor allem der eklatante Mangel eines Unrechtsbewusstseins offenbar. Im von Fechner fingierten Dialog versuchen die Überlebenden vergeblich, die Täter\_innen zur Anerkennung ihrer Taten zu bewegen. Diese Konstruktion erzeugt durch die Gegenüberstellung mit der Perspektive der ehemaligen Häftlinge bei den Zuschauer\_innen vor allem Entsetzen angesichts der Selbstwahrnehmung der Täter\_innen.<sup>26</sup> Keine\_r der ehemaligen Aufseher\_innen betrachtet seine bzw. ihre Taten im Rückblick als Fehler. Nicht ihr eigenes Handeln, sondern die Ungerechtigkeit der Justiz betrachten sie als Ursache dafür, dass sie sich nun vor Gericht und Gesellschaft verantworten müssen. In ihrem Selbstmitleid dekonstruieren die Angeklagten sich somit selbst als tragische Helden des Verfahrens, denn weder ihr »Leid«, das sie schildern, noch ihre vermeintliche Selbsterkenntnis haben eine

nachvollziehbare Substanz. So lösen schon die Angeklagten selbst eine Weigerung bei den Zuschauer\_innen aus, sich in ihre Sicht auf den Prozess einzufühlen.

In einer klassischen Tragödienaufführung ermöglicht die physische Präsenz im Theater die Überwindung des zuvor durch die Identifikation mit dem Bühnengeschehen erzeugten subjektiven Mitleidens.<sup>27</sup> Fechner ahmt zwar die Kommunikationswege des Fragens und Antwortens im Gericht in seinen fiktiven Dialogen nach, versucht jedoch nicht, die einzelnen Zeugenbefragungen zu reinszenieren. Vielmehr macht er durch die Montage aller Zeugeninterviews in die übergeordnete Erzählung eine subjektive Identifikation mit dem Geschehen unmöglich, die das Leid als nachvollziehbar, verstehbar oder bewältigbar erscheinen lassen würde. Damit bleibt die Kluft zwischen dem Leid der Überlebenden und einer nachträglichen Anteilnahme der Rezipient\_innen unüberwindbar, und die Zuschauer\_innen können sich nicht stärker mit den Überlebenden identifizieren als der Erzähler einer fiktionalen Geschichte mit seinen Figuren.<sup>28</sup> Eine Brücke zwischen den Erinnerungen der Überlebenden und den Rezipient\_innen des Films schlagen jedoch die Prozessbeobachter Lichtenstein und Bossak. Ihre Rollen als emphatische Beobachter im Gerichtsverfahren, die nachträglich Verantwortung für die Zeugnisse der Überlebenden übernehmen, lässt Fechner in seinem Film wieder aufleben. Sie haben den Filmzuschauer\_innen die Erfahrung der physischen Präsenz im Gericht voraus, jedoch stehen sie als Berichterstatter schon dort mit gewisser Distanz neben »Publikum« und »Bühnengeschehen«. Sie reflektieren vielmehr das Prozessgeschehen und zugleich die im Film geleistete (Re-)Konstruktion der Geschichte des Lagers Majdanek und werden so zum Identifikationsangebot an die Rezipient\_innen.

## Anmerkungen

- \* Für die freundliche Überlassung der Bildrechte an den von mir erstellten Screenshots, die ich im Text als Abbildungen verwende, danke ich der absolut MEDIEN GmbH, die den Film 2016 in ihrer Edition »Die großen Dokumentaristen« veröffentlicht hat.
- 1 Fechner nahm als Zuschauer an 20 Verhandlungstagen im Gericht teil, dort drehen durfte er nach deutschem Recht allerdings nicht. Vgl. Martina Thiele, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster u. a. 2002, S. 341.
  - 2 Hans Helmut Hillrichs/Hans Janke, *Die entfernte Wirklichkeit. Journalistisch-dokumentarische Programme im Fernsehen*, Mainz 1985, S. 175.
  - 3 Die Informationen zu Fechners Arbeitsweise stammen aus Egon Netenjakob, Eberhard Fechner. *Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*, Weinheim/Berlin 1989, S. 145f. Der Text besteht zu großen Teilen aus der Wiedergabe eines Interviews mit Fechner.
  - 4 Ebd., S. 147.
  - 5 Ebd., S. 148.
  - 6 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München 2013 (zuerst: *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York 1963), S. 75.
  - 7 Ebd., S. 76.
  - 8 Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005, S. 22.
  - 9 Aristoteles, *Poetik. Griechisch / Deutsch*, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29ff.
  - 10 Die Zitate aus dem Film beruhen auf eigener Transkription, die ich für die 1984 im NDR ausgestrahlte Fassung erstellt habe.
  - 11 Einige Angeklagte waren schon kurz nach dem Krieg von alliierten Militärgerichten angeklagt und wegen einzelner Misshandlungen verurteilt worden, was eine erneute Anklage wegen desselben Deliktes juristisch verbot.
  - 12 Arendt, *Eichmann*, S. 49.
  - 13 Netenjakob, *Eberhard Fechner*, S. 163.
  - 14 Eberhard Fechner, *Das Fernsehspiel – Dichtung und Wahrheit*, in: ders./Josef Nagel/Klaus Kirschner (Hg.), *Die Filme. Gesammelte Aufsätze und Materialien*, Düsseldorf/Moosinning 1984, S. 133.
  - 15 Ich habe mich in der Zitation gegen eine grammatikalische Berichtigung der direkten Transkription der mündlichen Aussagen entschieden und nur kleinere Angleichungen zur besseren Lesbarkeit vorgenommen, um nicht zu stark in die Aussagen der Zeuginnen einzugreifen.
  - 16 Verurteilt wurden Hermine Ryan wegen gemeinschaftlichem Mord in zwei Fällen zu lebenslanger Haftstrafe sowie Hildegard Lächert, Hermann Hackmann, Heinz Villain, Emil Laurich, Fritz Heinrich Petrick und Thomas Ellwanger wegen gemeinschaftlicher Beihilfe zum Mord zu Freiheitsstrafen zwischen zwölf und dreieinhalb Jahren. Heinrich Groffmann wurde freigesprochen.
  - 17 Arendt, *Eichmann*, S. 75f.
  - 18 Ebd., S. 56.
  - 19 Primo Levi, *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München 1993, S. 85.
  - 20 Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt*, Frankfurt a. M. 2003, S. 30.
  - 21 Marek Haltof, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York 2012, S. 13.
  - 22 Stuart Liebman, *Documenting the Liberation of the Camps. The Case of Aleksander Ford's Vernichtungslager Majdanek – Cmentarzysko Europy (1944)*, in: Dagmar Herzog (Hg.), *Lessons and Legacies VII: The Holocaust in International Perspective*, Evanston, IL 2006, S. 333–351, hier S. 339.
  - 23 Jeremy Hicks, *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938–1946*, Pittsburgh 2012, S. 161.
  - 24 »Wenn sich in der Großaufnahme ein Gesicht auf die ganze Bildfläche ausbreitet, wird für Minuten das Gesicht ›das Ganze‹ in dem das Drama enthalten ist.« Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch. Oder die Kultur des Films*, Frankfurt a. M. 2001 (1923), S. 49.
  - 25 Arendt, *Eichmann*, S. 73.
  - 26 Michael Marek, *Verfremdung zur Kenntlichkeit. Das Erinnern des Holocaust – Gestaltungsprinzipien in den Filmen Der Prozeß von Eberhard Fechner und Shoah von Claude Lanzmann*, in: *Rundfunk und Fernsehen* 36 (1988), S. 25–44.
  - 27 Geoffrey Hartman/Aleida Assmann, *Die Zukunft der Erinnerung und der Holocaust*, Konstanz 2012, S. 20.
  - 28 Geoffrey Hartman, *Intellektuelle Zeugen-schaft und die Shoah*, in: Ulrich Baer (Hg.),

»Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a.M. 2000, S. 35–52, hier S. 39.