



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filme aus den eigenen vier Wänden.
Veränderte Blickwinkel auf den Nationalsozialismus im
Kinodokumentarfilm in Österreich“

Verfasser

Florian Danhel

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Widmung

Meinen Eltern Christine und Robert

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Das theoretische Fundament	7
1.1. Dokumentarfilmtheorien	7
1.2. Judith Keilbach: Zur Inszenierung von Zeitzeugen im Fernsehen	19
1.3. Theorien zur Erinnerung	21
1.3.1. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis	21
1.3.2. Jan und Aleida Assmann: Das kommunikative Gedächtnis	23
1.3.3. Margit Reiter: Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis	24
2. Das filmische Fundament	27
2.1. Aufblende wider die Ausblendung	27
2.2. Im Kader sprechen.....	29
3. Die eigenen vier Wände	34
3.1. Die Koordinaten des Privaten	40
3.1.1. Die Familie im Mikroskop	44
3.1.2. Grenzüberschreitungen	47
3.1.3. Der autobiographische Film-Pakt	49
3.2. Von der Befragung zur Selbstbefragung	51
3.2.1. Aufhebung der unauflöslichen Einheit.....	55
3.2.2. Off-Kommentar als Korrektur aus dem Off	64
3.3. Verarbeitung des Gegenwärtigen	69
3.3.1. Erinnerungsdiskurs auf der Metaebene	69
3.4. Die Grenzen der privaten Perspektive	75
3.4.1. Emotion als Kalkül	78
4. Die Sprengung der eigenen vier Wände	84
4.1. Die Verortung im öffentlichen Raum	84
4.1.1. Fokusverlagerung im historischen Kommentar	89
4.2. Vom Familienfilm zum Gesellschaftsportrait	92
4.2.1. Feministische Diskursintervention	96
5. Resümee	100
Filmographie	103
Bibliographie	106
Interviews	111
Abstract / Lebenslauf	126

Einleitung

„Die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus ist gegenwärtig von dem Ende der (Zeit)Zeug_innenschaft gekennzeichnet.“, konstatiert der Historiker Felix Axster in seinem Text *Empathie für Wen?*¹ Astrid Erll führt die *Virulenz des Gedächtnis-Themas* unter anderem zurück auf „das Schwinden derjenigen Generation, die Holocaust und Zweiten Weltkrieg miterlebt hat.“² Knapp siebzig Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus stehen wir – erinnerungspolitisch gesprochen – am Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. Nach und nach sterben die letzten Überlebenden des Holocaust und mit ihnen die Generation, die direkt in den Nationalsozialismus involviert war. Die mündliche Überlieferung reißt ab, und dadurch rücken nachkommende Generationen und die medialen Repräsentationen des Nationalsozialismus ins Zentrum und bestimmen den Erinnerungsdiskurs. Der Soziologe und Pädagoge, Michael Elm, schreibt in seinem Buch *Zeugenschaft im Film*:

„Mit der größer werdenden zeitlichen Distanz zur historischen Untat findet eine Verschiebung von der kommunikativen Tradierung der Erinnerung durch Zeitgenossen zu einer medialen Vermittlung von Geschichte durch die Instanzen des sogenannten kulturellen Gedächtnisses statt. Der Film, unabhängig davon, ob als televisionäre Ausstrahlung, cinematografische Vorführung oder elektronischer Datenstrom im Internet, ist eine der vorherrschenden medialen Formen, wie die Berichte der Zeitgenossen von Nationalsozialismus und Holocaust im kulturellen Gedächtnis kodifiziert werden.“³

Vor diesem Hintergrund hat sich die spezifische Frage dieser Arbeit entwickelt: Wie ist die Erinnerung an den Nationalsozialismus in den österreichischen Kinodokumentarfilmen „kodifiziert“? Und wie hat sich Beschäftigung mit der Geschichte des Nationalsozialismus verändert? Anhand von signifikanten Beispielen wird in dieser Arbeit untersucht, ob und wie sich die veränderte erinnerungskulturelle Situation in den Filmen widerspiegelt. Die Betonung auf *Kinodokumentarfilm* soll an dieser Stelle kurz erläutert werden.

Gerade hinsichtlich der medialen Inszenierung von Zeitzeugen lassen sich eindeutige gestalterische Unterschiede zwischen Fernseh- und Kinodokumentarfilmen feststellen. Während Fernsehdokumentarfilme sehr häufig gekennzeichnet sind durch den Einsatz eines Off-

¹ Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 75.

² Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, Seite 3.

³ Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocausts*. Berlin: Metropol 2008, Seite 11.

Kommentars, der die einzelne Erzählungen von Zeitzeugen in einen Zusammenhang bringt, lässt sich im Kinodokumentarfilm solch ein gemeinsamer Nenner in der Gestaltung nicht ausmachen. Christa Blümlinger ist vor zwanzig Jahren zu einem ähnlichen Befund gekommen: „Fernseh-Schnellverfahren verlangen ein Drehbuch, das penibel genau verfilmt und geschnitten werden kann: Die Interviews geraten dadurch zu kurz und sind auf Effekte bedacht. Wo Ungereimtheiten entstehen könnten, verhilft ein ‚objektiver‘ Kommentar der Glättung.“⁴ Mit der Entwicklung eines eigenständigen österreichischen Dokumentarfilms Mitte der 1980er Jahre hält die *Arbeitsgemeinschaft Dokumentarfilm* fest:

„In seiner Sensibilität für gesellschaftliche Probleme, in der Flexibilität seiner Herstellungsform, die ein Experimentieren mit neuen filmischen Formen impliziert [...] liegen Qualitäten, die auch anderen filmischen Ausdrucksformen längerfristig zugute kommen, [...] der zeitgenössische Dokumentarfilm hat sich weit von jenen Formen entfernt, mit denen er bei uns noch allzu oft gleichgesetzt wird: dem Kulturfilm oder der Fernsehdokumentation.“⁵

Was Mitte der 1980er postuliert wurde, hat nichts an seiner Gültigkeit verloren: Nach wie vor ist eine Differenzierung zwischen Fernseh- und Filmdokumentation unerlässlich; zu verschieden sind beide Formen, die von unterschiedlichen ökonomischen, ästhetischen, geschichtlichen Faktoren determiniert sind. Die veränderten Entstehungs- und Verwertungsmechanismen spiegeln sich letztlich in den fertigen Filmen wider, Kinodokumentarfilme zeichnen sich durch ihre formale Eigenständigkeit aus. Die grundlegenden Unterschiede zwischen Fernseh- und Filmdokumentation haben letztlich den Ausschlag gegeben, sich auf Kinodokumentarfilme zu fokussieren, auch wenn die ästhetische Theorie der Fernsehproduktionen relevant ist; speziell um Unterschiede festmachen zu können. Auswahlkriterium für die Kinodokumentarfilme waren einerseits die Urheberschaft durch Autorenfilmschaffende, andererseits der Einsatz der Filme im Kino, entweder im regulären Betrieb oder im Rahmen von Filmfestivals⁶. Die Fokussierung auf Filme aus Österreich entstand aus der Überlegung heraus, sich einem Forschungsbereich zu widmen, der dem Umfang dieser Arbeit entspricht. Die regionale Eingrenzung war naheliegend und erlaubt einen historischen Bogen zu spannen, der Vergleichsmöglichkeiten bietet.

Im ersten Kapitel werden zunächst grundlegende theoretische Konzepte der Dokumentarfilmtheorie vorgestellt. Neben der Beschäftigung mit der Funktion von Zeitzeugen werden schließlich

⁴ Christa Blümlinger: *Verdrängte Bilder in Österreich. Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Diss. Salzburg: 1986. Seite 50.

⁵ Josef Aichholzer (Hrsg.): *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*. Wien: filmladen 1986, Seite 7.

⁶ Mehrere in der Filmographie aufgelisteten Filme sind bei der Diagonale, dem Festival des österreichischen Films zu sehen gewesen.

Grundbegriffe der Erinnerungstheorien bei Maurice Halbwachs und Jan und Aleida Assmann erklärt. Daran anknüpfend wird im zweiten Kapitel die beginnende Beschäftigung mit der NS-Geschichte im österreichischen Kinodokumentarfilm Anfang der 1980er Jahre untersucht; dabei werden gemeinsame Merkmale des sich entwickelnden filmischen Fundaments herausgearbeitet. In *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und in *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* stellen die Regisseure Anja Salomonowitz und Marcus J. Carney Fragen zur NS-Geschichte in der eigenen Familie. Im dritten Kapitel wird anhand dieser beiden Filme die These einer Veränderung hin zu einer privaten Perspektive auf die NS-Geschichte aufgestellt und filmanalytisch argumentiert. Das vierte Kapitel schließlich zeigt anhand des Dokumentarfilms *LIEBE GESCHICHTE* von Jo Schmeiser und Simone Bader potentielle Gegenentwürfe zu privaten Erinnerungskonzepten im Kinodokumentarfilm.

Im Vorfeld und parallel zur Abfassung dieser Arbeit stand die Recherche und die Sichtung mehrerer österreichischer Kinodokumentarfilme, die sich thematisch mit dem Nationalsozialismus beschäftigen. Die daraus entstandene Filmographie erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit: die Recherche war allerdings vom Bemühen angetrieben, eine möglichst umfassende Auflistung zusammenzustellen.

1. Das theoretische Fundament

1.1. Dokumentarfilmtheorien

Die filmische Wirkkraft auf unsere Vorstellung von Geschichte ist unbestritten. Filme erwecken unser Interesse für Ereignisse in der Vergangenheit, Kino beeinflusst unser Geschichtsbild. Das Verhältnis zwischen (vergangener) Wirklichkeit und Dokumentarfilm beschäftigt die Dokumentarfilmtheorie folglich bereits von Beginn an: Wie genau lässt sich das Dokumentarische definieren? Die präzise Begriffsbestimmung des Dokumentarischen erweist sich als kompliziert; dazu scheinen die Gegensätze zwischen Fiktion und Realität zu sehr in einander verworren.

Ganz grundsätzlich definiert sich der Dokumentarfilm als eine Filmgattung, die sich vom Spielfilm unterscheidet. Doch zu Beginn der Filmgeschichte kann entgegen aller Ursprungsmythen von „keiner grundlegenden Dichotomie der Filmkunst“⁷ die Rede sein: „Die Authentizität dieser Bilder wurde nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt“⁸. Erst mit den Propagandafilmen des Ersten Weltkrieges stellen sich Fragen nach der Echtheit der Bilder. Dieser theoretische Diskurs rund um die Authentizität und Echtheit der Bilder reicht bis in die Gegenwart. Zwecks einer Standortbestimmung des Dokumentarischen scheint mir eine Auseinandersetzung mit dessen theoretischem Fundament unerlässlich. Die Dokumentarfilmtheorien, die Eva Hohenberger in ihrem Buch *Bilder des Wirklichen* vorstellt, umfassen einen Zeitraum von etwa achtzig Jahren. Anhand von Hohenbergers Zusammenfassung der historischen Dokumentarfilmtheorien möchte ich mich zu Beginn einigen Grundfragen des Dokumentarischen annähern.

1.1.1. Dziga Vertov: Die Kunstkinematographie niederreißen!

Dziga Vertov und John Grierson gelten als Pioniere der Dokumentarfilmtheorie: „[Sie] sind die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden und aus ihm seine interventionistische soziale Funktion ableiten.“⁹ Vertovs Feindbild ist das *sechs-aktige Psychodrama*¹⁰: Filme aus dem Westen und aus den Vereinigten Staaten.

„[...] mit der Kamera ist ein Unglück geschehen. Sie wurde in einer Zeit erfunden, in der es kein einziges Land gab, in dem nicht das Kapital geherrscht hätte. Die teuflische Idee der Bourgeoisie

⁷ Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 11.

⁸ Ebd., Seite 10.

⁹ Ebd.

¹⁰ Dziga Vertov: „KINOKI - Umsturz“ (1923). In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 68.

bestand darin, das neue Spielzeug zur Unterhaltung der Volksmassen zu verwenden, besser gesagt, zur Ablenkung der Aufmerksamkeit der Werktätigen von ihrem Hauptziel – dem Kampf gegen ihre Herren.“¹¹

Vertov formuliert damit eine politisch-revolutionäre Funktion des Films, dessen *wahre Bestimmung* er darin sieht, sich der *Erforschung der Lebenserscheinungen* zu widmen, was Vertov in einer Abkehr von Fiktionen und in der Hinwendung zum Realismus erreicht sieht: „Nieder mit den unsterblichen Königen und Königinnen der Leinwand! Es leben die gewöhnlichen sterblichen Menschen, aufgenommen im Leben bei ihrer gewöhnlichen Arbeit! Nieder mit den Inszenierungen des Alltags: filmt (sic) uns unversehens und so, wie wir sind!“¹² Diesen Filmen stellt Vertov das Ideal des *Kinoglaz* gegenüber, welches sich durch eine komplett neue Form der Wahrnehmung auszeichnen soll: „Kinoglaz lebt und bewegt sich in Raum und Zeit, nimmt Eindrücke auf und fixiert sie ganz anders als das menschliche Auge. [...] Unsere Augen können wir nicht besser machen als sie sind; die Kamera jedoch können wir unendlich vervollkommen.“¹³ In den Texten manifestiert sich ein ungebrochener Glaube an die Filmapparatur, die alle *Schwächen des menschlichen Auges an den Tag bringen* soll. Vertovs Filmtheorie steht im Licht der Oktoberrevolution. In der Entwicklung einer neuen filmischen Form manifestiert sich für ihn das Potenzial zur Veränderung der Gesellschaft:

„Wir reißen die Kunstkinematographie nicht nieder, um das Bewusstsein der werktätigen Massen mit neuen Kinderklappern zu beruhigen und zu trösten. Wir sind gekommen, einer bestimmten Klasse zu dienen – den Arbeitern und Bauern, die noch nicht vom süßen Netz der Kunstdramen umgarnzt sind.“¹⁴

1.1.2. John Grierson: Creative treatment of actuality

Ein zentraler Grundsatz der frühen Dokumentarfilmtheorie John Griersons lautet folgendermaßen:

„Wir glauben, dass die Eigenschaft des Films, nicht ortsgebunden zu sein, das Leben beobachten und darin seine Auswahl treffen zu können, in einer neuen und lebensnahen Kunstform ausgenutzt werden kann. Der Atelierfilm geht weitgehend an dieser Möglichkeit vorbei, die Leinwand auch der

¹¹ Ebd., Seite 78.

¹² Ebd., Seite 80.

¹³ Ebd., Seite 70.

¹⁴ Ebd., Seite 82.

wirklichen Welt zu eröffnen, denn er nimmt gespielte Handlungen in künstliche Szenerien auf. Der Dokumentarfilm will aber die lebendige Szenerie und die lebendige Handlung aufnehmen.“¹⁵

Grierson liefert das theoretische Fundament für die ethnographischen Filme Robert Flahertys, frühe Dokumentarfilme, die sich durch ihre folkloristische Grundhaltung definieren. Eine Aufgabe des Dokumentarfilms sieht Grierson darin, sich intensiv mit Themen zu beschäftigen und unter die Oberfläche zu blicken:

„Der realistische Dokumentarfilm aber mit seinen Straßen und Großstädten, Elendsvierteln und Märkten, Börsen und Fabriken hat sich die Aufgabe gestellt, etwas zu bringen, was bisher noch kein Dichter gebracht hat und wo man nicht so leicht den tieferen Sinn findet, der den künstlerischen Zielen genügen könnte.“¹⁶

Grierson kritisiert beispielsweise an *BERLIN – SYMPHONIE EINER GROßSTADT* eine auf optische Reize und Attraktionen abzielende Dramaturgie: „Tempo und Rhythmus nehmen das Auge gefangen und erwecken denselben Eindruck wie etwa [...] eine Militärparade“¹⁷ und macht dem Film eine fehlende inhaltliche Relevanz zum Vorwurf: „Und was gibt es Bequemeres, wenn man doch herzlich gern das Thema der schlecht bezahlten Arbeit und der bedeutungslosen Produktion umgeht?“¹⁸. Grierson vertritt einen soziokulturellen Realismusbegriff und definiert Dokumentarfilm als „creative treatment of actuality.“¹⁹

1.1.3. Bill Nichols: Definitionsversuch in Abgrenzung zum Fiktiven

Bill Nichols mokiert sich über Definitionsversuche des Dokumentarischen, die allzu leichtfertig mit den Begriffen Wahrheit und Realität hantieren: „Wahrheit als verdinglichter Besitz, Realität als etwas, das mechanisch auf einer Leinwand reproduziert werden kann [...]: Ein müder Versuch, Intentionen festzumachen, und zwei überaus naive epistemologische Behauptungen stellen wohl kaum eine adäquates Modell dar.“²⁰ Bill Nichols' Definition stellt den Dokumentarfilm als Genre dem Narrativen gegenüber und findet im Vergleich spezifische Merkmale des Dokumentarischen. Ein Kriterium stellt für Nichols die *Adressierungsweise* dar, hinter der sich die Frage verbirgt, wie

¹⁵ John Grierson: „Grundsätze des Dokumentarfilms“ (1933). In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 92.

¹⁶ Ebd., Seite 97.

¹⁷ Ebd., Seite 97.

¹⁸ Ebd., Seite 97.

¹⁹ Vgl. Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. UVK: Konstanz 2012, Seite 25.

²⁰ Bill Nichols: „Dokumentarfilm – Theorie und Praxis“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 150.

der Betrachter eines Films angesprochen wird. Nichols unterscheidet zwischen einer *direkten* und *indirekten Adressierung*, wobei ein Off-Kommentar das kennzeichnende Merkmal der direkten Adressierung darstellt. In der indirekten Adressierung sieht Nichols den *Hauptmodus des Narrativen*²¹ und verortet hier eine Parallele zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Seine Behauptung, dass „Die Anwesenheit eines Sprechers die ‚Diegese‘ der fiktionalen Erzählung fast unweigerlich [aufbricht], während sie die Diegese der dokumentarischen Erklärung begründen kann.“²² scheint unzureichend, speziell da hier der Versuch unternommen wird, ein allgemeingültiges Modell des Dokumentarfilms zu etablieren. Nichols argumentiert, dass: „[...] die Diegese durch das Vorhandensein eines Sprechers nicht aufgebrochen werden [kann], wohl aber bisweilen durch sein Fehlen, weil dann ein logisches Ordnungsprinzip fehlt.“²³ Angesichts der Vielzahl an Kinodokumentarfilmen, deren Diegese ohne jegliche *Ordnung bildenden* Off-Kommentar auskommt, scheint die Überbetonung eines Sprechers als bestimmende Definitionsgrundlage des Dokumentarischen zweifelhaft, da es eine enge Form des Dokumentarfilms suggeriert. In Nichols Definition herrscht vorrangig der vom Off-Kommentar dominierte Dokumentarfilm. Er schreibt: „Wenn es einen Gegenpol zum ‚klassischen narrativen Film‘ gibt, wäre diese Form des ‚klassisch erklärenden Films‘ sicherlich der geeignetste Kandidat.“²⁴

1.1.4. Maxime Scheinfeigel: Dokumentarfilm filmt eine existierende Welt

Maxime Scheinfeigels Text basiert auf der Überzeugung, dass Spiel- und Dokumentarfilm zwei voneinander zu unterscheidende filmische Formen darstellen, Scheinfeigel spricht von einer *nie bestrittenen doppelten Berufung des Films*²⁵. Sie kritisiert die semiotische Filmtheorie von Christian Metz, der postuliert, dass jeder Film ist ein fiktionaler Film sei. Scheinfeigel gesteht Metz einige Filme zu, auf die seine Theorie anwendbar sind. Dies legitimiere allerdings keine Nivellierung der beiden unterschiedlichen Filmgattungen.

„Aber all das berechtigt noch nicht einen Diskurs, der die Spezifik der Filme unterschlägt. Sie enthalten unveränderliche Unterschiede, weil sie ihre Bilderwelten ganz verschieden denken und

²¹ Bill Nichols: „Dokumentarfilm – Theorie und Praxis“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 150.

²² Ebd., Seite 152.

²³ Ebd., Seite 150.

²⁴ Als Beispiel für diese Form des nicht-narrativen Film, nennt Nichols die von Frank Capra geleitete Serie von Propagandafilmen namens „Why we fight“, in der ein Off-Kommentar anhand v.a. von Archivmaterial Gründe für den Eintritt der Vereinigten Staaten in den zweiten Weltkrieg darlegt.

²⁵ Vgl. Maxime Scheinfeigel: „Abzeitige Bilder“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 209.

bearbeiten. Zwischen ihnen etabliert sich und zirkuliert eine Andersartigkeit, die man im Sinn behalten muß, weil man sonst weder von einem dokumentarischen noch von einem fiktionalen Film sprechen kann.“²⁶

Scheinfeigel führt die fehlende genuin dokumentarische Filmtheorie darauf zurück, dass „dokumentarische Filme einer spezifischen Gefühllosigkeit von Kritik und Theorie unterliegen.“²⁷ Für sie liegen die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Film in ihrem Bezug zur Realität:

„Der fiktionale Film filmt eine Welt, die er selbst konstruiert, die er für seine Zwecke erfindet, während der dokumentarische Film eine Welt filmt, die bereits existiert, die er vielleicht einrichtet, die er transformiert, die ihm aber auf jeden Fall vorausgeht.“ Und weiter: „Für das fiktionale Kino spielt es keine Rolle, ob die von ihm gefilmten Objekte eine reale Existenz haben oder gehabt haben. Es hat jede Freiheit, seine Objekte radikal zu erfinden, ihnen eine Form zu geben, deren Erscheinung ganz und gar imaginär ist.“²⁸

1.1.5. William Howard Guynn: Die nicht-fiktionale Enttäuschung

In der semiotischen Filmtheorie William Howard Guynn's, die sich im Wesentlichen auf die Theorie von Metz stützt, wird diese Gefühllosigkeit gegenüber dem Dokumentarischen spürbar. Guynn sieht die zentrale Funktion des Films grundsätzlich im Traumpotenzial des Kinos realisiert:

„Im dunklen Kino gestatten wir uns als Zuschauer, unsere Widerstände, wenn auch nur ein wenig, zu lockern, die Autorität des Realitätsprinzips und des Sekundärprozesses zu vermindern, um innerhalb des Apparats unsere eigene ursprüngliche Subjektivität in jener Szene instinktiver Repräsentation zu wiederholen, die verleugnet und ausgeschlossen wurde.“²⁹

Die entschiedene Anziehungskraft des Kinos leitet Guynn von psychischen Prozessen ab; im Kino erfülle sich der Wunsch nach Illusion:

„Wie Baudry und Metz in ihren Analysen des kinematographischen Apparats gezeigt haben, geht der Zuschauer mit dem Wunsch nach einem ganz bestimmten Vergnügen, auf der Suche nach Befriedigung ganz bestimmter Triebe ins Kino. Er oder sie geht mit dem Film eine Objektbeziehung

²⁶ Maxime Scheinfeigel: „Abzeitige Bilder“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 210.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., Seite 211f.

²⁹ William Howard Guynn: „Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 243.

ein: Die Bilder und erzählten Geschichten gefallen oder mißfallen ihm / ihr, je nachdem ob sie die Erfordernisse der ursprünglichen Phantasien befriedigen oder nicht.“³⁰

Dem Dokumentarfilm spricht Guynn diese Fähigkeit, Illusion zu erzeugen, ab:

„Dokumentarfilme verfehlten die affektive Anteilnahme des Zuschauers deshalb, weil sie filmische Unlust produzieren [...]. Hier spielt gewiß die mangelnde Fähigkeit des Dokumentarfilms eine Rolle, die Phantasie des Zuschauers, von der hier die Rede ist, anzuregen.[...] Fiktionale und nichtfiktionale Filme gehören der Ordnung der Realität an, wobei zu klären bleibt, warum das Nichtfiktionale so beständig ‚enttäuscht‘.“³¹

Guynn konstatiert im Folgenden eine *grundlegende Abhängigkeit* des Dokumentarfilms von Institutionen: „Die Produktion dokumentarischer Filme findet in anderen institutionellen Kontexten statt; sie wird von staatlichen oder privatwirtschaftlichen PR-Agenturen oder pädagogischen und wissenschaftlichen Einrichtungen finanziert.³²“ Die *filmische Unlust* macht Guynn schließlich auch am mangelnden Umsatz an der Kinokassa fest:

„Im Gegensatz zur kommerziellen Filmindustrie ist die dokumentarische Filmproduktion im allgemeinen nicht selbsterhaltend; sie steht außerhalb des Kreislaufs von Finanzierung, Produktion und Konsumtion, die den Film als Institution kennzeichnet. Die Zuschauer bezahlen normalerweise nicht für einen Dokumentarfilm; er hat am Tausch von Geld gegen Vergnügen nicht teil. [...] Der Zuschauer, der sich einen Dokumentarfilm ansieht, weiß genau, daß ihn nicht dasselbe Vergnügen erwartet wie bei einem Spielfilm.“³³

Guynn zufolge ist das Kino für die Dienste des fiktionalen Kinos zuständig, der Dokumentarfilm ist im Kino quasi deplatziert:

„Allein durch seine Konfiguration birgt der kinematographische Apparat das Versprechen auf ein libidinöses Vergnügen, das der Zuschauer hier zurückweisen muß: Der Dokumentarfilm ist als Objekt des Begehrrens ungeeignet. Daher können wir die Unlust, die der Dokumentarfilm so oft im Zuschauer auslöst, ökonomisch beschreiben: Langeweile ist die Bedingung der Versagung, in der das verleugnete Subjekt sich folgerichtig selbst verleugnet.“³⁴

³⁰ Ebd., Seite 245.

³¹ Ebd.

³² Ebd., Seite 247.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., Seite 243.

Das psychoanalytische Konzept des Kinos nach William Howard Guynn scheint trotz seines relativ jungen Alters hinsichtlich des Dokumentarfilms gegenwärtig an Relevanz verloren zu haben. Allen voran muss das Postulat der ökonomischen Abhängigkeit über Bord geworfen werden, die behauptete Nähe zu Institutionen kann für eine Vielzahl von Dokumentarfilmen nicht aufrecht erhalten werden. Vielmehr scheint das Genre des Dokumentarfilms vom individuellen Antrieb der Filmautoren begründet zu sein.³⁵ Spätestens seit dem kommerziellen Erfolg von *Fahrenheit 9/11* dürfte zudem das ökonomische Potenzial des Dokumentarfilms unbestreitbar sein.³⁶

Überhaupt greift die Definition des Dokumentarischen allein in Abgrenzung zum illusionsfähigen fiktionalen Film zu kurz. Dokumentarfilme lassen sich nicht nur anhand des fehlenden Illusionspotenzials messen. Die damit einhergehende theoretische Prämisse – die Faszination des Zuschauers für das Kino gründet sich generell auf dem Versprechen libidinöser Vergnügungen in der speziellen kinoeigenen Situation – lässt sich ebenfalls nicht aufrecht erhalten. Zum einen findet die Rezeption von Filmen nicht ausschließlich im Kino statt, sondern an Orten, an denen der theoriebedingende dunkle Raum nicht mehr existiert – das kann beispielsweise ein Wohnzimmer mit internetfähigem Abspielgerät sein. Zum anderen geht die Definition des Dokumentarfilms, die sich in der mangelnden Illusionskraft begründet, an der Sache vorbei. Die Funktion von Dokumentarfilmen lässt sich per se nicht auf den Grad der Illusion reduzieren und hat andere Aufgaben jenseits der Konstruktion einer möglichst gut funktionierenden Täuschung. Guynns These stehen Dokumentarfilmtheorien gegenüber, die auf das inhärente Potenzial der Wissensvermittlung im Gegensatz zur Fokussierung auf die illusionserzeugenden Kraft des Dokumentarfilms hinweisen.

1.1.6. Noël Carroll: Versuch der Vereinfachung

Noël Carroll stellt gleich zu Beginn seines Textes *Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus* fest:

„Kein Bereich der Filmtheorie ruft so schnell die Philosophie auf den Plan wie die Diskussion um den Dokumentarfilm. Denn genauso wie ein großer Teil der Dokumentarfilme die Absicht hat, Informationen über die Welt zu vermitteln, genauso schnell sind Filmtheoretiker bereit, ihre

³⁵ Dazu zählen beispielsweise Emile de Antonio, Frederick Wiseman, Nicolas Philibert, Michael Moore, etc.

³⁶ Für den deutschen Dokumentarfilm stellen Kay Hoffmann und Richard Kilborn fest: „Inzwischen arbeiten viele (...) Produzenten so professionell, dass ihre Produkte international vermarktbare sind. (...) Andere haben sich bewusst für die Kino-Auswertung entschieden und sind dort sogar sehr erfolgreich.“ In: Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2012, Seite 15.

liebgewonnenen epistemologischen Überzeugungen anzuwenden, um den Erkenntnisanspruch des Dokumentarfilms zu untersuchen oder – beinahe ebenso häufig – in Zweifel zu ziehen.“³⁷

Noël Carroll argumentiert in seinem Text gegen filmtheoretische *Moden der Postmoderne*, die die Objektivität von Dokumentarfilm per se in Frage stellen:

„Im allgemeinen muß man beim Besuch eines Films nicht anhand der Gestaltung von Bild und Ton erraten, ob es sich um Fiktion handelt oder nicht. Auch muß man normalerweise nicht rätseln, ob es sich bei einer Erzählung um einen Roman oder um Memoiren handelt. Der Film und das Buch sind bereits vorher gekennzeichnet, oder, wie ich es ausdrücken würde, indiziert, so oder so. Wenn ein Film wie *KILLER WHALE* als Dokumentarfilm indiziert ist, verrät uns das etwas über seinen Verhaltenskodex; in diesem Fall hat er sich verpflichtet, einen bestimmten Standard wissenschaftlicher Genauigkeit und die entsprechenden Regularien von Objektivität einzuhalten. [...] In einem Science Fiction Film wie *ORCA* ist ein Killerwal, der versteht, daß Petroleum entflammbar ist, unproblematisch, in einem Dokumentarfilm wie *KILLER WHALE* nicht.“

Noëls etwas polemische, aber unterhaltsame Kritik kommt zu folgendem Schluss:

„Für diese Art von intellektueller Stagnation gibt es nur ein Gegenmittel: Filmtheoretiker, insbesondere jene des nicht-fiktionalen Films, müssen selbst zu Philosophen werden, oder zumindest lernen, philosophisch über ihre tiefergehenden Voraussetzungen nachzudenken. Filmtheoretiker müssen interdisziplinär arbeiten – nicht in dem Sinne, daß sie einfach Autoritäten anderer Disziplinen zitieren, sondern in dem Sinne, daß sie sich die Lage versetzen, über die von jenen Autoritäten der anderen Disziplinen aufgeworfenen Fragen, die von filmwissenschaftlicher Bedeutung sind, selbst nachzudenken. Die Theoretiker des nicht-fiktionalen Films müssen lernen, philosophisch zu denken – ebenso wie historisch, soziologisch, logisch usw., wenn der Bereich sich über sein derzeitiges Stadium arroganter Sprücheklopferei hinaus entwickeln soll.“³⁸

1.1.7. Die Dokumentarfilmtheorie deuten

Die Fragen nach dem Verhältnis zwischen Repräsentation und (historischer) Wirklichkeit, zwischen Realität und Fiktion, begleiten sämtliche dokumentarfilmtheoretische Diskurse. Wie sehr sich die oft als dichotomische Gegensatzpaare gehandelten filmischen Kategorien Spielfilm und Dokumentarfilm ineinander verzahnt haben, zeigen zahlreiche hybride Formen, die in der Medienlandschaft kursieren: angefangen von *Doku-Soaps*, über *Reenactments*, hin zu Spielfilmen,

³⁷ Noël Carroll: „Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998, Seite 34.

³⁸ Ebd., Seite 59.

die sich Strategien des Dokumentarischen bedienen oder auf einer wahren Geschichte basieren: „Schaut man sich die Filme und ihre Produktionsgeschichte genauer an, dann stehen sie sich keineswegs so konträr gegenüber, sondern es kommt seit den 1990er Jahren sehr deutlich zu einer Annäherung zwischen ihnen.“³⁹ Der Glaube an die reine Verdopplung der Realität durch den Dokumentarfilm ist – auch angesichts dieser Hybridisierung – passt, denn es ist wohl zweifellos unbestritten, dass es ein bewusstes Eingreifen des Filmemachers bedarf, um einen Dokumentarfilm zu realisieren: Wo wird die Kamera und wie werden die ProtagonistInnen positioniert? Aus welcher Perspektive wird die Einstellung gefilmt? Wie wird der Film in der Postproduktion montiert, und welche Aufnahmen bleiben letztlich im Film? Solche Fragen begleiten unbestreitbar die Produktion eines Dokumentarfilms. Kay Hoffmann und Richard Kilborn markieren zudem eine Veränderung, die die Techniken der digitalen Bildaufzeichnung mit sich bringen:

„Die Bedeutung der Montage wächst [...], da inzwischen wesentlich mehr Material gedreht wird, aus dem der Film herausdestilliert werden muss. Die eigentliche Gestaltung des Films erfolgt beim Dokumentarfilm in der Montage; beim Spielfilm ist das Drehbuch wichtiger, das dann visuell umgesetzt werden wird“⁴⁰.

Kay Hoffmann und Richard Kilborn sehen in der Annäherungen der filmischen Formen eine positive Entwicklung:

„Die vielfältige Annäherung von Dokumentarfilm und Spielfilm ist eine Qualität, die beiden nutzt. Die Zuschauer haben im heutigen Medienzeitalter längst gelernt, Bildern zu misstrauen. Der Dokumentarfilm kann ein Thema nicht mehr in einer eindimensionalen Sichtweise behandeln und den Anspruch einlösen, zeigen zu wollen, wie etwas war oder ist. Im Idealfall macht er deutlich, dass das Gezeigte nur eine Version verschiedener Möglichkeiten ist oder zeigt Alternativen. Die Renaissance sehr persönlich erzählter Dokumentarfilme ist sicher auch darauf zurückzuführen, dass es heutzutage keine einfachen Antworten mehr geben kann, sondern alles relativ scheint – selbst die Realität wird von uns immer subjektiv interpretiert und wahrgenommen.“⁴¹

Auch wenn der Glaube an die reine Verdopplung des Realität durch den Dokumentarfilm der Vergangenheit angehört und dem Attest des dokumentarisches Bildes grundsätzlich misstraut werden muss, so ist das Potenzial des Dokumentarfilms, relevante Repräsentationen der Realität zu erzeugen, dennoch unbestritten. Dokumentarfilme produzieren und reflektieren Realität; in ihnen

³⁹ Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2012, Seite 21.

⁴⁰ Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2012, Seite 13.

⁴¹ Ebd., Seite 30.

manifestieren sich Ideologien und werden Wirklichkeitsentwürfe gespeichert. Dokumentarfilme erzählen etwas über das Selbstbild einer Gesellschaft und tragen zu diesem Selbstbild bei. Wie objektiv Dokumentarfilme dabei an ihren jeweiligen Gegenstand herangehen, ist in der Filmtheorie umstritten, Noël Carroll vertritt die Ansicht, dass Objektivität im Bereich des Möglichen liegt :

„Wir sind uns sicherlich alle darüber einig, daß es schwierig ist, Objektivität zu garantieren, aber sie liegt für den nicht-fiktionalen Film ebenso im Bereich des Möglichen wie für die Wissenschaft oder die Geschichte.⁴² Carroll wendet sich damit gegen einen globalen postmodernen Skeptizismus, der objektive Normen der Rationalität negiert: „Denn wann man mir an diesem Punkt der Dialektik die Wahl gibt zwischen dem Glauben, daß einige Dokumentarfilme objektiv sein können, und der Alternative, daß es in keinem Bereich des menschlichen Lebens Normen der Objektivität gibt, erscheint es mir weitaus vernünftiger zu denken, daß Dokumentarfilme objektiv sein können. Teufel auch, ich glaube sogar, einige davon gesehen zu haben.“⁴³

Trotz der zunehmenden Komplexität der Bezeichnungen und aufgrund einer Tendenz zur Nivellierung der beiden Filmgattungen⁴⁴, betont Carroll also die Trennung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm und das spezifische Potenzial, das den jeweiligen Gattungen innewohnt. Es wäre allerdings fragwürdig, auf die Vorteile der subjektiven Einflussmöglichkeiten zu verzichten, nur um mögliche Genreddefinitionen aufrecht erhalten zu wollen und ein *objektives Potential* zu garantieren. Gerade jene Dokumentarfilme, die sich dem Subjektiven annähern, spielen auch für die Untersuchung in dieser Arbeit eine zentrale Rolle.

Hofmann und Kilborn setzten voraus, dass Rezipierende im Zeitalter postmoderner Bilddestruktion Bildern misstrauen können, und bringen somit einen weiteren Begriff ins Spiel: den der *Glaubwürdigkeit*. Die beiden sprechen von einem Kontrakt zwischen Publikum und Filmemacher:

„Glaub-Würdigkeit ist dabei vielleicht der Schlüsselbegriff: Ist das Bild (der Ton) würdig, geglaubt zu werden? Die Sprache verrät deutlich, worum es eigentlich geht: nicht um Beweis, nicht um endgültige Sicherheit, sondern um Glauben und um Vertrauen.“⁴⁵

Glaube und Vertrauen sind angesichts der manipulativen Energie, die audiovisuelle Medien freisetzen können, zweifelsohne problematische Kategorien; daher scheint über Glauben und

⁴² Noël Carroll: „Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998, Seite 55.

⁴³ Ebd., Seite 58.

⁴⁴ „Es gibt keinen Dokumentarfilm (...) Diese Behauptung (...) muß man immer wieder neu formulieren, obwohl es zweifellos eine dokumentarische Tradition gibt.“ Trinh T. Minh-ha: „Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung“. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 1998, Seite 276.

⁴⁵ Ebd., Seite 23.

Vertrauen hinaus zusätzlich ein Überprüfen der Bilder notwendig zu sein. Diese Überprüfung setzt eine Auseinandersetzung mit dem konkreten Film voraus, um auf die jeweiligen Besonderheiten eingehen zu können. Der Filmtheoretiker Noël Carroll gibt in einem Interview 2001 zu Protokoll:

„I also became suspicious of ‚philosophizing through film‘, because it seemed to me that a lot of people [...] used film as an opportunity to talk about something else that they were more interested in. [...] Film became a vehicle for people to summarize various beloved philosophical and sociological positions. Maybe I had the same bug originally when I moved from philosophy to film, thinking film and philosophy went together like a ham and cheese sandwich. But increasingly it seemed to me that if you wanted to pay attention to film, you would have to develop frameworks for discussing film, and though those might have something to do with philosophy, you shouldn’t just assume a priori that they would [...] We evolved a kind of criticism that we called descriptive criticism, which was supposedly allied to phenomenology [...]. The kernel idea was that what was important was the experience of the film itself.“⁴⁶

Das Interesse dieser Arbeit geht auf diese *experience of the film itself* zurück und versucht das Verhältnis zur Realität am konkreten Beispiel zu untersuchen. Die Grundfrage, ob der Dokumentarfilm in der Lage ist, Realität authentisch wiederzugeben, spielt gerade für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit eine zentrale Rolle. Am 8. Mai 1945, zwei Tage nach der Befreiung des Konzentrationslagers Ebensee, zeichnen Kameramänner der US Army Bilder auf:

„Sie zeigen Leichen und Überlebende der Außenstelle des KZ Mauthausen, eines ‚SS-Arbeitslagers‘, in dem die Häftlinge gezwungen waren, die deutsche Raketenrüstungsindustrie am Leben zu erhalten. [Den Bildern] eignet nichts Absolutes, Bevormundendes, ja selbst nichts Wissendes. Die Bilder sind teilweise unscharf, sie sind verreit, ungenau, fragmentarisch, lückenhaft. Sie sind nicht mit dem Gestus der Behauptung gemacht. Sie geben nicht vor die ganze Wahrheit zu kennen. Sie führen Momentaufnahmen des 8. Mai 1945 vor. An diesem Tag finden die Amerikaner tausendundzweihundert Tote im Lager.“⁴⁷

Bildern wie diese führen direkt zum Diskurs rund um die Darstellbarkeit des Holocausts und die Legitimität solcher Bilder⁴⁸ und damit zu einer Thematik, die mit dieser Arbeit zwar verknüpft ist, allerdings ihren Rahmen sprengen würde.

⁴⁶ Noël Carroll im Interview - „The Strange Case of Noël Carroll: A Conversation with Controversial Film Philosopher“ 2001. Link: <http://sensesofcinema.com/2001/film-critics/carroll/>. (Zugriff: 9.10.2014).

⁴⁷ Elisabeth Büttner: „Prolog“. In: *Filmhimmel Österreich Heft 079*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2008, Seite 2.

⁴⁸ Vgl. Georges Didi-Hubermann: *Bilder trotz allem*. München: Fink 2007.

Die filmtheoretische Diskussion rund um mangelnde Bezüge zur Realität oder rund um Nivellierung zwischen fiktionaler und dokumentarischer Form scheint beendet, wenn man das filmische Dokument *Ebensee Concentration Camp 8 May 1945* zu Gesicht bekommt. Die historische Bedeutung dieser Bilder ist aufgrund ihres Wirklichkeitsbezugs und aufgrund ihrer Objektivität von unschätzbarem Wert. Nach der Befreiung der Konzentrationslager wurden Fotographie und Film zu Werkzeugen, um sich – angesichts der Unfassbarkeit der Realität – „der Faktizität der Lager und Leichenberge zu vergewissern.“⁴⁹ Die Filmwissenschaftler Judith Keilbach weiter:

„Die photographischen Bilder belegten die Existenz von Orten, deren sprachliche Beschreibung als unmöglich erschien. Also ob die ‚einfache‘ photographische Dokumentation angesichts der vorgefundenen Situation nicht genügte, wurde in vielen Fotos und Filmaufnahmen die Augenzeugenschaft verdoppelt und der Akt des Blickens selbst abgebildet: Die Bilder zeigen beispielsweise, wie Soldaten das Lager erkunden, wie der Ort den Journalisten und politische Repräsentanten vorgeführt wird oder wie deutsche Anwohner Leichenberge und Massengräber betrachten. [...] Daß der Kamera die Zeugenschaft und Beglaubigung überantwortet werden konnte, gründet im Wissen um und im Glauben an die Indexikalität des photographischen Bildes, das aufgrund des technischen Aufnahmeverfahrens das abbildet und dokumentiert, was vor dem Objektiv anwesend war. Die Kamera scheint die Subjektivität des Beobachters auszuschalten und Bilder zu erzeugen, die von einer ‚mechanischen Objektivität‘ gekennzeichnet sind. Mit diesen Eigenschaften entsprechen die photographischen Bilder dem juristischen Idealbild vom Zeugen.“⁵⁰

Die Grundfrage, ob der Dokumentarfilm in der Lage ist, Realität authentisch wiederzugeben, spielt somit gerade für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit eine zentrale Rolle. Angesichts des Übergangs vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis⁵¹ kommt dabei der medialen Speicherung von Erinnerung eine besondere Bedeutung zu. Der Soziologe Michael Elm schreibt zum Verhältnis von Film und Wirklichkeit: „[...] es stellt sich [...] die Frage, welcherart die Geschichten sind und ob sie dazu beitragen, den Faden zur historischen Wirklichkeit zu bestärken oder zu durchtrennen.“⁵² Elms Zitat bezieht sich auf Spielfilme, doch auch für den Bereich des Dokumentarfilms gilt es zu untersuchen, wie sich die Filme auf die historische Wirklichkeit beziehen. Die Auseinandersetzung im Dokumentarfilm mit der NS-Geschichte war

⁴⁹ Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Medien‘ Welten Band 8. Münster: LIT 2008, Seite 138.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Vgl. Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocausts*. Berlin: Metropol 2008, Seite 11.

⁵² Ebd., Seite 27.

jahrzehntelang gekennzeichnet durch die Präsenz von Zeitzeugen. Eine genauere Fokussierung auf die Funktion von Zeitzeugen ist daher Voraussetzung für weitere Analysen.

1.2. Judith Keilbach: Zur Inszenierung von Zeitzeugen im Fernsehen

Die Bedeutung der Zeugen des Holocausts ist unbestritten:

„Survivors have always played an important role in shaping historical knowledge about and remembrance of the Holocaust. First, they contributed significantly to knowledge about what actually happened at the concentration camps: in the weeks after their liberation, survivors led Allied soldiers, journalists, politicians, as well as the German civilians who were ordered to visit the sites, around the camps, showing them the conditions in which victims had had to live [...]. Secondly, the survivors kept the memory of these horrible events alive through descriptions of their own fates [...] and were living reminders to prevent future genocides.“⁵³

Judith Keilbach hat sich intensiv mit Fragen der Zeitzeugenschaft beschäftigt und sich vor allem auf den Bereich der medialen Inszenierung von Zeitzeugen spezialisiert. In ihrem Text *Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen*⁵⁴ stellt Keilbach fest, dass sich im „Vergleich zu den frühen Filmen über die Konzentrationslager, [...] die Inszenierung und Funktion der Zeugen im Laufe der Zeit erheblich verändert [hat].“⁵⁵ Keilbach zeichnet eine Entwicklung auf, die in den sechziger Jahren ihren Anfang nimmt:

„Die 14-teilige Fernsehdokumentation *Das dritte Reich* [...] ist vermutlich eine der ersten bundesdeutschen Dokumentationsreihen, die neben dem Voice-over-Kommentar sowie historischen Fotografien und einigen Filmausschnitten in einigen Folgen auch Sequenzen erhält, in denen Zeitzeugen von ihren Erlebnissen während des Nationalsozialismus berichten. Diese Interviews finden in privater Umgebung statt;“⁵⁶

Hauptfunktion der Augenzeugen in dieser Fernsehdokumentation ist es, Geschichte mit individuellen Erlebnissen zu untermauern und anhand von eigenen Erfahrungen zu belegen. Die Zeitzeugen dienen zur Beglaubigung eines Off-Kommentars:

⁵³ Judith Keilbach: „Collecting, Indexing and Digitizing Survivor Accounts: Holocaust Testimonies in the Digital Age“. In: Axel Bangert, Robert S.C. Gordon, Libby Saxton: *Holocaust Intersections. Genocide and Visual Culture at the New Millennium*. London: Legenda 2013, Seite 46f.

⁵⁴ Judith Keilbach: „Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen“. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8, 2003.

⁵⁵ Ebd., Seite 155.

⁵⁶ Ebd., Seite 160.

„Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben.“⁵⁷

Keilbach sieht darin eine Parallel zur Funktion von juristischen Zeugen im Nürnberger Prozeß: „Diese waren in den Zeugenstand gerufen worden, um Dokumente zu bestätigen oder zu kommentieren“⁵⁸. Das Interesse gilt nicht dem Zeitzeugen an sich, sondern seiner Augenzeugenschaft, die die Richtigkeit der Geschichtsdarstellung in der Sendung bestätigen soll, dies führt nach Keilbach zu einer emotionalen Distanz, da die juristische Beglaubigungsfunktion im Zentrum steht, was sich unter anderem in vorformulierten oder schriftlich fixierten Aussagen des Zeitzeugen zeigt: „[...] die affektfreien Zeitzeugen unterstreichen gleichzeitig ihre Glaubwürdigkeit“⁵⁹. Die Reduktion der Zeitzeugen auf die juristische Funktion ist nicht unproblematisch: „Der Zweck, einzelne Täter namhaft zu machen und zur Verantwortung zu ziehen, hatte dabei den hohen Preis, die Erinnerungen der Überlebenden auf beweisfähige Tatsachen oder Aussagen zu reduzieren.“⁶⁰

Anhand der 60-minütigen Fernsehsendung *LAGERSTRASSE AUSCHWITZ*⁶¹ verdeutlicht Keilbach eine Entwicklung hin zu einer Differenzierung zwischen Opfern und Tätern, die im Fernsehfilm als Zeugen auftreten. Je nach Gruppenzugehörigkeit werden die Gesprächspartner unterschiedlich inszeniert, wodurch sie sich auf der visuellen Ebene deutlich von einander unterscheiden. Erneut fällt dem Off-Kommentar eine wesentliche dramaturgische Funktion zu: „Die Männer werden durch den Voice-over-Kommentar namentlich vorgestellt, der auch die wichtigsten biographischen Stationen sowie die Straftaten, für die sie verurteilt wurden (u.a. Beihilfe zum Mord, begangen an mindestens 2000 Menschen), und ihr Strafmaß aufzählt.“⁶² Keilbach analysiert, dass die Täter, die im Film zu Wort kommen, hauptsächlich ihre Tätigkeiten und Geschehnisse in Auschwitz beschreiben und nicht mehr länger nur den Off-Kommentar beglaubigen:

„Dieses Zugeständnis einer historischen Wissensposition auf der einen und die Präsentation als verurteilte Mörder auf der anderen Seite kennzeichnet die ambivalente Haltung, die die Sendung den Tätern gegenüber einnimmt [...] Diese Ambivalenz gegenüber den Tätern lässt sich unter anderem im

⁵⁷ Ebd., Seite 149.

⁵⁸ Ebd., Seite 162.

⁵⁹ Ebd., Seite 162.

⁶⁰ Ebd., Seite 163.

⁶¹ LAGERSTRASSE AUSCHWITZ, R: Ebbo Demant, SWF 1979.

⁶² Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Medien*’ Welten, Band 8. Münster: LIT 2008, Seite 163.

Hinblick auf das strukturelle Problem eines ‚Ereignisses ohne Zeugen‘ erklären: nur die Täter sind als Zeugen der systematischen Ermordung übrig geblieben.“⁶³

Die Aussagen der Überlebenden beziehen sich auf die Schilderungen der Täter, „ihre eigenen Handlungen oder Empfindungen werden hingegen kaum angesprochen.“⁶⁴ Die Überlebenden verifizieren damit die Verbrechen der Täter, womit ihnen erneut eine juristische Funktion zukommt, während den Tätern „eine historische Wissensposition“⁶⁵ zuerkannt wird.

In aktuellen Geschichtsdokumentationen des Fernsehens stellt sich die Rolle der Zeitzeugen erneut verändert dar. Keilbach stellt fest, dass die Frage nach der Beteiligung an Verbrechen gegenwärtig kaum von Bedeutung ist: „Vielmehr scheinen viele aktuelle Sendungen die beschönigten und ‚uminterpretierten‘ Darstellungen der Zeitzeugen unhinterfragt zu übernehmen.“⁶⁶ Keilbach begründet ihre These anhand eines Beispiels aus der Dokumentarreihe „HOLOKAUST“ von Guido Knopp, in der ein deutscher Marinesoldat mittels Gefühlsausbruch als „Zeuge aus der Tätergesellschaft erscheint und als traumatisiertes Opfer des Nationalsozialismus“ inszeniert wird. Keilbach stellt fest: „Zeitzeugen werden durch die emotionale Beteiligung der Fernsehzuschauer [...] zu einem wichtigen Element des Medienereignisses.“⁶⁷

1.3. Theorien zur Erinnerung

Der Diskurs der Erinnerungskultur ist geprägt von einer Vielzahl an theoretischen Texten. Im deutschsprachigen Raum dominieren die Gedächtniskonzepte des Soziologen Maurice Halbwachs und der Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann. Michael Elm stellt in seinem Buch *Zeugenschaft im Film* fest: „Für das Reden über Erinnerungskultur haben sich in den letzten Jahren die Begriffe von kollektivem, kulturellem und kommunikativem Gedächtnis über alle Disziplinen hinweg etabliert.“⁶⁸

Im Anschluss an eine kurze Erläuterung dieser zentralen erinnerungskulturellen und gedächtnistheoretischen Begriffe, folgt ein Hinweis auf die Arbeit der Soziologin Margit Reiter, die sich mit dem Nationalsozialismus im Familiengedächtnis beschäftigt hat.

1.3.1. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis

⁶³ Ebd., Seite 163.

⁶⁴ Ebd., Seite 166.

⁶⁵ Ebd., Seite 166.

⁶⁶ Ebd., Seite 172.

⁶⁷ Ebd., Seite 172.

⁶⁸ Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocausts*. Berlin: Metropol 2008, Seite 23.

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses stammt von Maurice Halbwachs und geht davon aus, dass individuelle Erinnerungen von sozialen Kontexten determiniert sind: „Wie Sprache, Bewusstsein oder letztlich Individualität, bildet sich das individuelle Gedächtnis in einem sozialen Prozess.“⁶⁹ Soziale Bezugsrahmen – sogenannte *cadres sociaux* – sind nach Halbwachs Voraussetzung für individuelle Erinnerung. Verliert man diesen Bezugsrahmen, schwindet auch die Erinnerung an solche eine Gruppe. Halbwachs bringt diesbezüglich ein Beispiel, das sich auf das Vergessen einer Fremdsprache bezieht:

„Einen Abschnitt seines Lebens vergessen heißt: die Verbindung zu jenen Menschen verlieren, die uns zu jener Zeit umgaben. Eine fremde Sprache vergessen bedeutet: nicht mehr imstande sein, jene Menschen zu verstehen, die uns in dieser Sprache anredeten – mochten sie im übrigen lebendig und gegenwärtig sein oder Autoren, deren Werke wir lasen. Wenn wir uns ihnen zuwandten, nahmen wir eine bestimmte Haltung ein, ebenso wie jedweder menschlichen Gesamtheit gegenüber. Es hängt nun nicht mehr von uns ab, diese Haltung einzunehmen und uns dieser Gruppe zuzuwenden. Nun können wir jemanden treffen, der uns versichert, daß wir diese Sprache sehr wohl gelernt, können beim Durchblättern unserer Bücher und Hefte auf jeder Seite sichere Beweise dafür finden, daß wir diesen Text übersetzt haben, daß wir diese Regeln anzuwenden wußten. Nichts von alledem wird genügen, den unterbrochenen Kontakt zwischen uns und jenen Menschen wiederherzustellen, die in dieser Sprache sprechen oder geschrieben haben.“⁷⁰

Michael Elm weist zudem auf die emotionalen Aspekte des kollektiven Gedächtnisses hin:

„Die Erinnerung hat nach Halbwachs auch eine deutliche affektive Dimension. Die Erinnerung an Dinge und Situationen ist von den damaligen Gefühlen durchdrungen, die ihnen eine spezielle Färbung verliehen haben.“⁷¹

Dieser Aspekt ist für die vorliegende Arbeit insofern von Bedeutung, weil vor allem bei jenen Filmen, die aus einer privaten Perspektive erzählen, die emotionale Ebene eine zentrale Rolle spielt, speziell dann, wenn es sich um Filme handelt, die die eigene Familiengeschichte zum Thema machen. Margit Reiter bezieht sich ebenfalls auf Maurice Halbwachs und führt über dessen Konzept zum Familiengedächtnis hin:

⁶⁹ Ebd., Seite 24.

⁷⁰ Maurice Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Ferdinand Enke 1967, Seite 10.

⁷¹ Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocausts*. Berlin: Metropol 2008, Seite 23.

„Das kollektive Gedächtnis ist nicht als ein universales Gedächtnis zu verstehen, sondern es ist eine Teil der Identität einer sozialen Gruppe und somit immer pluralistisch [...] Halbwachs spricht von *Erinnerungsmilieus* und von *Gruppengedächtnissen*, die durch geteilte Erfahrungen, durch Nähe und regelmäßige Interaktion entstehen und sich immer wieder aufs Neue reproduzieren. [...] Und auch die Familie hat, wie jede andere soziale Gruppe, ein Gedächtnis, das ebenfalls durch Nähe, Kommunikation und Interaktion der einzelnen Familienmitglieder entsteht. Das Milieu von ehemaligen NationalsozialistInnen, die ihren Überzeugungen mehr oder weniger treu geblieben sind, kann als ein solches spezifisches Erinnerungsmilieu verstanden werden. Und auch die Familie hat, wie jede andere soziale Gruppe, ein Gedächtnis, das ebenfalls durch Nähe, Kommunikation und Interaktion der einzelnen Familienmitglieder entsteht.“⁷²

1.3.2. Jan und Aleida Assmann: Das kommunikative und kulturelle Gedächtnis

Jan und Aleida Assmann greifen Ende der 1980er Jahre Halbwachs Konzept auf, trennen das kollektive Gedächtnis und entwickelt daraus zwei *Gedächtnis-Rahmen*⁷³: das kommunikative Gedächtnis auf der einen Seite und das kulturelle Gedächtnis auf der anderen Seite. Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll hat die wesentlichsten Merkmale folgendermaßen zusammengefasst:

„Das kommunikative Gedächtnis entsteht durch Alltagsinteraktion, hat die Geschichtserfahrungen der Zeitgenossen zum Inhalt und bezieht sich daher immer nur auf einen begrenzten, ‚mitwandernden‘ Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren. Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses sind veränderlich und erfahren keine feste Bedeutungszuschreibung. Jeder gilt hier als gleich kompetent, die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern und zu deuten.“⁷⁴

Das kommunikative Gedächtnis bezieht sich somit auf Zeitzeugen, die ihre Erinnerungen teilen; das wesentlichste historische Werkzeug ist dabei die Oral History. Im Gegensatz dazu beschreibt Astrid Erll das kulturelle Gedächtnis folgendermaßen:

„Bei dem kulturellen Gedächtnis handelt es sich hingegen um eine an feste Objektivationen gebundene, hochgradig gestiftete und zeremonialisierte, v.a. in der kulturellen Zeitdimension des Festes vergegenwärtigte Erinnerung. Das kulturelle Gedächtnis transportiert einen festen Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen, zu deren Konstituierung und Interpretation Spezialisten ausgebildet werden (z.B. Priester, Schamanen oder Archivare). Sein Gegenstand sind mythische, als die Gemeinschaft fundierend interpretierte Ereignisse einer fernen Vergangenheit (wie etwa der Auszug aus Ägypten oder der Kampf um Troja). Zwischen der im Rahmen des kommunikativen und der im

⁷² Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Innsbruck / Wien: Studienverlag, 2006, Seite 17.

⁷³ Vgl. Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: J.B. Metzler 2005, Seite 27.

⁷⁴ Ebd., Seite 28.

Rahmen der kulturellen Gedächtnisse erinnerten Zeit klafft also eine Lücke, ein mitwanderndes *floating gap*.“⁷⁵

Jan Assmann selbst spricht davon, dass für das kulturelle Gedächtnis der „Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten“⁷⁶ von Bedeutung ist. Dadurch stabilisiere sich das Selbstbild einer Gesellschaft und vermittele sich Wissen über eine Vergangenheit, „auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt“⁷⁷. Michael Elm ergänzt die erwähnten Träger des kulturellen Gedächtnisses um die neuen Medien und stellt so eine Verbindung zum Film her:

„In literalen Gesellschaften werden die Ursprungsmythen durch Literatur, Schulbücher und Monamente ersetzt, die schon Bestandteil des [...] kulturellen Gedächtnisses sind. [...] Dabei kann auch kaum übersehen werden, dass Film und Fernsehen sowie das Internet zu den audio-visuellen Leitmedien der Gegenwart avanciert sind, die mit den oben genannten Medien um die Definitionsmacht jener Ursprungserzählungen konkurrieren beziehungsweise diese ergänzen.“⁷⁸

1.3.3. Margit Reiter: Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis

Die Soziologin Margit Reiter stützt sich in ihrem Buch⁷⁹ auf die Erinnerungstheorien von Halbwachs und das Assmann'sche Gedächtniskonzept. Reiter widmet sich der Frage, wie der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis erinnert wird. Eine zentrale Rolle nehmen bei Reiter die Mütter ein:

„Selten werden Frauen als politische Akteurinnen oder gar als mögliche ‚Täterinnen‘ wahrgenommen, häufig wird ihre Rolle als Trägerin und Vermittlerin der familiären Erinnerung unterschätzt. Dabei waren Frauen durchaus für den Nationalsozialismus anfällig. Und sie waren / sind als Mütter an der familiären Kommunikation über den Nationalsozialismus – am Verharmlosen, an den Tabus und an der Weitergabe von Familienlegenden – maßgeblich beteiligt.“⁸⁰

Margit Reiter geht in ihrem Buch der Frage nach, wie die zweite Generation mit der NS-Familiengeschichte umgeht. Dazu werden Nachkommen interviewt, deren eigene Eltern in

⁷⁵ Ebd., Seite 28.

⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocausts*. Berlin: Metropol 2008, Seite 37.

⁷⁹ Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Innsbruck / Wien: Studienverlag 2006, Seite 9.

⁸⁰ Ebd.

unterschiedlichem Ausmaß in den Nationalsozialismus verstrickt waren. Reiter sieht sich dabei mit einer ambivalenten Situation konfrontiert:

„Einerseits sind sie [die direkten Nachkommen] aufgrund ihres Alters über den Verdacht einer unmittelbaren Schuldverstrickung erhaben und können auch in keiner Weise für die Taten ihrer Eltern verantwortlich gemacht werden. Andererseits sind sie aber aufgrund der familiären und emotionalen Nähe im hohen Maße vom Weiterwirken des Nationalsozialismus geprägt, sodass schon allein aus diesem Grund der oft vorschnell erhobenen Anspruch auf die ‚Gnade der späten Geburt‘ kritisch zu hinterfragen ist.“⁸¹

Margit Reiter konstatiert eine neue Phase des Umgangs mit der NS-Vergangenheit. Kennzeichnend für diese neu Phase sei die „Familiarisierung des Schuldproblems.“⁸² Die Schuldfrage sei „kein ausschließlich wissenschaftliches und metaphysisches Abstraktum mehr, sondern eine Realität jeder deutschen (und österreichischen) Familie“⁸³. Die Hochkonjunktur dieses Themas zeigt sich auch an einer Vielzahl von Büchern, die Nachkommen (prominenter) NS-Täter veröffentlicht haben. Reiter sieht die „Privatisierung des Nationalsozialismus“⁸⁴ prinzipiell positiv, da in ihr eine Sensibilisierung zum Ausdruck kommt. Einige Aspekte dieser Themenkonjunktur sieht sie aber kritisch: Zum einen stellt Reiter in der medialen Dominanz der prominenten ‚Kinder der Täter‘ eine zweifelhafte Faszination für die väterliche Täterschaft fest, zum anderen konstatiert sie eine „zu beobachtende (Selbst-)Stilisierung und Wahrnehmung der ‚Kinder der Täter‘ als Opfer“⁸⁵. Die sukzessive Perspektivenverschiebung birgt laut Reiter eine Gefahr: „Die NS-Opfer und deren Nachkommen rücken immer mehr an den Rand der Aufmerksamkeit und die ‚Kinder der Täter‘ werden zunehmend zu den ‚eigentlichen Opfern‘.“⁸⁶ Allerdings betont Reiter auch, dass die „familiären Ausgangsbedingungen in Täterfamilien schwierig“⁸⁷ sei. Sie stellt das an einem „Leidensdruck fest, der sich aus dem Wissen oder der Vermutung ergibt, dass die eigenen Eltern ‚Täter‘ waren.“⁸⁸

Der Soziologe Harald Welzer geht davon aus, dass es „einen Unterschied zwischen kognitivem Geschichtswissen und emotionalen Vorstellungen über die Vergangenheit“⁸⁹ gibt. Zu diesem

⁸¹ Ebd., Seite 10.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., Seite 11.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: ‘Opa war kein Nazi’. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt / Main: Fischer 2002, Seite 9.

emotionalen Vorstellungen zählt er ein „emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit: Eines, zu dem konkrete Personen [...] ebenso gehören wie Briefe, Fotos und persönliche Dokumente aus der Familiengeschichte.“⁹⁰ Anhand von vierzig Familiengesprächen und über hundert Interviews zeigt Welzer, wie die Familienangehörigen der unterschiedlichen Generationen gemeinsam an der Verfestigung der Vergangenheit beteiligt sind; mit dem Ziel, Geschichtsbilder zu entwerfen mit denen alle Familienmitglieder leben können. Dies gelingt unter anderem dadurch, dass die Mitglieder „Kohärenz sichern, Identität bewahren und Loyalitätsverpflichtungen nachkommen.“⁹¹

⁹⁰ Ebd., Seite 9.

⁹¹ Ebd., Seite 18.

2. Das filmische Fundament

2.1. Aufblende wider die Ausblendung

Die Beschäftigung mit der NS-Zeit im österreichischen Kinodokumentarfilm beginnt spät. Der erste abendfüllende Kinodokumentarfilm heißt *WIEN RETOUR*⁹² und wurde 1984 produziert⁹³. Davor dominiert im österreichischen Dokumentarfilm ein konservativ-katholischer Kulturfilm; ein „Vehikel zur kulturellen Restauration“⁹⁴, der eine kritische Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte auslässt. Die Vorläufer des Dokumentarfilms – die sogenannten Kulturfilme – setzen sich aus ganz anderen Bildern zusammen:

„Man kann in den Kulturfilmen der fünfziger Jahre eher eine ästhetische Kontinuität zum Film der NS-Zeit feststellen, als Bezüge zu den Anfängen des Dokumentarfilms oder zu internationalen Entwicklungen. In zahlreichen Nachkriegs-Kulturfilmen taucht beispielsweise das mystifizierte Bild des Bauern – ein im Gegenlicht photographierter mit der ‚Scholle‘ – auf, das allzu deutlich an die heroisierende Ästhetik des Dritten Reichs erinnert.“⁹⁵ stellt Christa Blümlinger fest und ergänzt: „Ebenso, wie sich die österreichische Literatur der sechziger, siebziger und der achtziger Jahre in den restaurativen Nachkriegsjahren ‚entweder in freiwilliger Absenz oder in wütender Gegenwehr‘ [...] vorbereitet hat, so entstand im filmischen Bereich der ‚andere Blick‘ für die Wirklichkeit einerseits im Avantgardefilm, andererseits erst in den Dokumentarfilmen der siebziger und achtziger Jahre, die sich abseits der autoritären und bürokratischen Strukturen der staatlich ‚verordneten‘ dokumentarischen Produktion befanden. Wie immer man zu einem Methodenpluralismus im Dokumentarfilm stehen mag – die ‚gefundene Realität‘ [Kracauer] der österreichischen Dokumentarfilme lässt sich erst an den meist unabhängigen Produkten dieser Jahre diskutieren.“⁹⁶ Erst ‚eine Generation unabhängiger Filmer konnte sich im Aufwind der siebziger Jahre mit bislang Verdrängtem, Marginalisiertem, aber auch Alltäglichem der historischen und gegenwärtigen Realität auseinandersetzen.“⁹⁷

Karin Berger – gemeinsam mit Ruth Beckermann eine Vertreterin dieser unabhängigen Generation – erzählt in einem Interview über die Atmosphäre Anfang der achtziger Jahre:

⁹² WIEN RETOUR, R: Ruth Beckermann. A, 1984.

⁹³ Die Medienwerkstatt Wien realisierte in Zusammenarbeit mit der ARGE ‚Kritische Medizin‘ im Jahr 1980 das Video ICH BIN KLEIN UND DU BIST GROSS zum Gerichtsprozess zwischen NS-Arzt Dr. Heinrich Gross und Dr. Werner Vogt.

⁹⁴ Blümlinger, Christa: *Verdrängte Bilder in Österreich: Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Salzburg, Univ., Diss.-Arb., 1986, Seite 43.

⁹⁵ Ebd., Seite 40.

⁹⁶ Ebd., Seite 50.

⁹⁷ Ebd., Seite 44.

„Für mich persönlich waren die 80 Jahre [...] natürlich immer noch sehr geprägt von dieser Aufbruchsstimmung von 1968, die sich dann durch die siebziger Jahre gezogen hat. Und der ganze Film (*KÜCHENGEsprÄCHE MIT REBELLINNEN*, A 1984, Anm.) ist ja so entstanden, dass wir damals einen kleinen Verein zur Frauenforschung gegründet haben und wir uns überlegt haben, was könnten wir da forschen? Dann haben wir gedacht: Zum Nationalsozialismus gibt es noch nicht so viel zu Frauen, und dann kamen wir auf dieses Thema ‚Widerstand von Frauen in Österreich‘ und wir haben nichts davon gewusst – wir haben nicht gewusst, gibt es Frauen, die Widerstand geleistet haben? Es war wirklich wie das Betreten eines vollkommen leeren Raumes [...]“⁹⁸

In Karin Bergers Aussage wird die gesellschaftspolitische Realität in Österreich vor der Waldheim-Affäre deutlich, *das Betreten des vollkommen leeren Raumes* gilt nicht nur für die Beschäftigung mit dem Thema „Frauen im Widerstand“, sondern generell für die kritische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, im Besonderen für die (Mit)Verantwortung Österreichs am Holocaust. Die sogenannte *Aufarbeitung*, die nun mit knapp vierzig jähriger Verspätung langsam loszugehen beginnt und als deren Auslöser die Waldheim-Affäre fungiert, spiegelt sich schließlich auch im österreichischen Dokumentarfilmschaffen wider. Filmschaffende beginnen die verkrustete Geschichte aufzubrechen und schärfen den *anderen Blick* auf die Wirklichkeit.

Der Film *KÜCHENGEsprÄCHE MIT REBELLINNEN* aus dem Jahr 1984 entstand aus einem Oral History Projekt heraus. Über hundert Frauen, die im Widerstand tätig waren, wurden in ganz Österreich interviewt⁹⁹. Im Anschluss an dieses Projekt wurde dann mit ausgewählten Frauen der Film realisiert. Die Erzählungen der Frauen¹⁰⁰ kommen in Auszügen vor, keine Erzählung wird komplett gezeigt, dadurch verdichten sich die Berichte über den Widerstand und verzahnen sich ineinander, Karin Berger dazu: „Es ist sozusagen eine kollektive Biographie, die die Frauen erzählen, und wenn man es jetzt von der Geschichte her nicht ganz genau nimmt, könnte man sagen, also was die erste erzählt, könnte auch so ausgegangen sein, wie die letzte das erzählt.“¹⁰¹ Elisabeth Büttner und Christian Dewald stellen *KÜCHENGEsprÄCHE MIT REBELLINNEN* den affektgeladenen Spielfilmen der Nachkriegszeit gegenüber:

„[...] der österreichische Dokumentarfilm betreibt seit den frühen achtziger Jahren Geschichtsarchäologie. Seine Annäherungsweisen an das, ‚was zur Wirklichkeit gehörte‘, versuchen die Gefühlsschichten abzutragen. Den Mythen und Bildern der Nachkriegsfilme, die sich im

⁹⁸ Interview von Florian Danhel mit Karin Berger, aufgenommen am 24. Februar 2011.

⁹⁹ Aus diesem Projekt ist folgendes Buch entstanden: *Der Himmel ist blau. Kann sein: Frauen im Widerstand. Österreich 1938-1945*. Hrsg. v. Karin Berger. Wien: Promedia. 1984.

¹⁰⁰ Agnes Primocic, Johanna Sadolschek-Zala, Rosl Grossmann-Breuer und Anni Haider.

¹⁰¹ Interview von Florian Danhel mit Karin Berger, aufgenommen am 24. Februar 2011.

österreichischen Selbstbild zusammenfinden und es konstruieren, begegnen nun Bilder von Frauen, die von ihren Verhören in der Gestapo Zentrale am Morzinplatz erzählen.“¹⁰²

Es sind diese unabhängigen Dokumentarfilme, die das Augenmerk auf bislang Ausgeblendetes legen und einen anderen Blick etablieren. Filme, die „im kritischen, gegenkulturellen Klima der siebziger Jahre imstande waren, Bilder von der österreichischen Realität zu korrigieren beziehungsweise zu hinterfragen.“¹⁰³

KÜCHENGEsprÄCHE MIT REBELLINNEN und *WIEN RETOUR* bilden den Beginn einer Aufarbeitung, die im österreichischen Dokumentarfilmkino Mitte der 1980er Jahre startet. In den folgenden Unterkapiteln möchte ich dieses filmische Fundament anhand einiger ausgewählter Beispiele kurz charakterisieren und dabei auf einige gemeinsame Merkmale eingehen.

2.2. Im Kader sprechen

Anfang der achtziger Jahre besuchen Ruth Beckermann und Josef Aichholzer den Emigranten Franz West in seiner Wohnung in der Leopoldstadt. In *WIEN RETOUR* plaudert Franz West über seine Jugend im Wien der 1920er Jahre, über seine Leidenschaft für den Fußball, erinnert sich an sein aufkeimendes Interesse an Politik, an die Enttäuschung über die ungenügende Abwehr des Faschismus im Jahre 1934 und schildert seine Verfolgung als Jude durch nationalsozialistisch gesinnte Wiener. *WIEN RETOUR* konzentriert sich dabei auf die Erzählungen des Franz West. Es gibt keine historischen Rückblenden und kaum Schauplatzwechsel. Der Film schafft Raum für Erinnerungen und Erzählungen, Franz West schweift ab, assoziiert und spricht in Ruhe aus, ohne Gefahr im Nacken, zu einem prägnanten O-Ton gekürzt zu werden¹⁰⁴. *WIEN RETOUR* steht stellvertretend für eine neue Entwicklung im österreichischen Dokumentarfilm, die eine neue Form der Auseinandersetzung mit der österreichischen Zeitgeschichte wagt und einen Gegenentwurf zur ästhetischen Form der Fernsehfilme der damaligen Zeit darstellt. Die Ruhe und Neue Langsamkeit mit der dieser Film inszeniert wird, führte damals zu Missfallen. Ruth Beckermann:

„Schon der Anfang des Films – acht Minuten Bahnfahrt mit Musik – ich hab von mindestens zwei Fernsehleuten gehört in Deutschland: ‚Da schalten doch die Leute um auf einen anderen Kanal.‘ Ich

¹⁰² Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz 1997, Seite 133.

¹⁰³ Blümlinger, Christa: *Verdrängte Bilder in Österreich: Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Salzburg, Univ., Diss.-Arb., 1986, Seite 50.

¹⁰⁴ Die Reaktion des damaligen Leiter der ORF-Abteilung „Dokumentation“ auf den Film: „(...) an Wien Retour hätte man vom Thema her keinen Bedarf, Teile daraus wolle man allerdings gerne in der ‚Österreich II‘-Redaktion gebrauchen, ‚zum Verwurschten‘. Vgl. Josef Aichholzer (Hrsg.): *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*. Wien: filmladen 1986, Seite 25.

find halt, sie sollen auch umschalten, wenn sie wollen, weil der ganze Film eine gewisse Ruhe erfordert.“¹⁰⁵

Mit Franz West tritt im österreichischen Dokumentarfilm ein Zeitzeuge auf, der selbst an der Konstruktion von Geschichte beteiligt ist. Judith Keilbach beschreibt diese veränderte Rolle der Zeitzeugen folgendermaßen:

„Die Zeugen transformieren sich in Zeitzeugen und beglaubigen nicht mehr historische Fakten, sondern konstruieren Geschichte. Mit diesem Wechseln vom juridischen in den historischen Diskurs rücken das Alltägliche und die Erfahrungsdimension von Geschichte in den Mittelpunkt. Gleichzeitig erfährt der Begriff des Zeugen eine erhebliche Ausweitung, da er sich nun nicht mehr auf Augenzeugen von besonderen historischen Ereignissen beschränkt, sondern alle umfasst, die den Nationalsozialismus erlebt haben.“¹⁰⁶

Für die Gestaltung der österreichischen Kinodokumentarfilme zur NS-Zeit ist die Verwendung von Interviews mit Zeitzeugen konstitutiv. Die im Titel dieser Arbeit vorkommenden *vier Wände* kennzeichnen zunächst nicht das synonym verwendete *eigene Zuhause*, sondern verweisen auf die vier Seiten eines Filmkaders. *Im Kader sprechen* bezieht sich demnach auf die – für die Filme dieser Periode kennzeichnende – Form der Zeitzeugengespräche. In den Kadern der österreichischen Kinodokumentarfilme kommen unterschiedliche Zeitzeugen zu Wort: *DECKNAME SCHLIER (1985)* dokumentiert die Widerstände, die aufkommen, wenn danach gefragt wird, was in der Gemeinde Redl-Zipf in den 1940er Jahren geschehen ist. Elisabeth Büttner und Christian Dewald:

„Bereits der Titel spricht von den Notwendigkeit, etwas zu verbergen: DECKNAME SCHLIER. Der Name der Gesteinsart tarnt einen unterirdischen Rüstungsbetrieb, der die Triebwerke der V2-Rakete, Hitlers vermeintlicher Wunderwaffe, testet. Der Rohstoff Arbeitskraft, der zum Ausbau dieses Prüfstandes benötigt wird, stammt von Häftlingen aus dem Konzentrationslager Mauthausen. Ein Nebenlager wird direkt am Werk Schlier errichtet. Anlass, diesen Film zu drehen, gibt ein frei in der Landschaft stehender Bunker in der Nachbarschaft des Geländes der Brauerei Zipf in Oberösterreich. 1984 begeben sich die Filmemacherin Helma Kiener und der Kameramann Dieter Matzka auf Spurensuche. Der Zuschauer wird Zeuge eines Prozesses, der sich auf die Erforschung von Vergangenem richtet und doch vorrangig von Interventionen aus der Gegenwart berichtet. [...] Angesprochene Personen und Institutionen möchten die Vergangenheit abgeschlossen ruhen lassen.

¹⁰⁵ Ruth Beckermann im Gespräch mit Christa Blümlinger. In: Christa Blümlinger: *Verdrängte Bilder in Österreich. Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Diss. Salzburg: 1986, Seite 64.

¹⁰⁶ Vgl. Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Medien‘ Welten Band 8. Münster: LIT 2008, Seite 174.

Teil der Bevölkerung von Redl-Zipf versuchen, die Filmarbeit zu verhindern [...]. Materialeinsicht wird behindert. Mitarbeiter des oberösterreichischen Landesarchivs und verschanzen sich hinter Paragraphen. [...] Vor die Kamera tritt eine Bäuerin, Theresia Schlauberger, die 1943 zu Baubeginn des Bunkers fünfzehn Jahre alt war. Sie hat damals ein Tagebuch geführt und liest aus ihren Aufzeichnungen. [...] Sie beobachtet und sieht ungeheures Leid: ausgemergelte Menschen, die brutal zur Arbeit angetrieben werden [...] und deren Weg meistens nach Mauthausen zurückführt, wenn sie tot sind.“¹⁰⁷

Andreas Gruber, Egon Humer und Johannes Neuhauser machen sich Ende der achtziger Jahre ebenfalls auf Spurensuche. In ihrem Film *T4 HARTHEIM I* (1988) begeben sich die drei Filmemacher in die Gemeinde Alkoven bei Linz und zeigen dort die Geschichte der systematischen Vernichtung¹⁰⁸ von Kindern, Frauen und Männern auf, die im dort gelegenen Schloss Hartheim stattfanden:

„T4 war das Codewort für die Durchführung des Euthanasieprogramms der Nationalsozialisten. In mehreren Sonderanstalten wurden ‚lebensunwertes Leben‘, ‚unnütze Esser‘ und ‚extrem Antisoziale‘ – darunter verstand man Behinderte, psychiatrische Patienten und KZ-Häftlinge – vergast, nach offizieller Schreibweise wurden sie ‚desinfiziert‘. Eine dieser Anstalten war Schloss Hartheim bei Linz.“¹⁰⁹

Protokolle und Aufzeichnungen der Nationalsozialisten, eingesprochene Briefe von Angehörigen, Gespräche mit aktuellen Bewohnern des Schlosses und Interviews mit Zeugen sowie inszenierte Szenen gehören zu jenen Werkzeugen, mit denen das Verbrechen im Schloss Hartheim Stück für Stück aufgerollt wird. Beispielsweise werden im Off-Kommentar jene Todesanzeigen eingesprochen, die von den Nationalsozialisten erstellt wurden, um die Familien über die Ermordung der Angehörigen hinwegzutäuschen. Der bürokratische Duktus mit der die fingierten Todesursachen formuliert wurden, bekunden die absolute Verachtung, die den Insassen des Schloss Hartheims entgegengebracht wurde. Dr. Georg Renno, der leitende Arzt von Schloss Hartheim, tauchte nach Kriegsende unter, arbeitete unter falschem Namen und wurde für seine mörderische Tätigkeit bis zu seinem Tod nicht zur Verantwortung gezogen. Im Film ist Georg Renno in einem kurzen Telefongespräch zu hören: „Also, des ist doch so lang her, gel – einmal muss man ja doch ein Strich drunter machen. [...] ich mein wir haben andere Sorgen heute.“¹¹⁰

¹⁰⁷ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz 1997, Seite 134.

¹⁰⁸ Die Zahl der Ermordeten zwischen 1941-1944 im Schloss Hartheim wird auf mehr als 30.000 Personen geschätzt. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Tötungsanstalt_Hartheim, (Zugriff: 22.11.2014).

¹⁰⁹ Andreas Gruber, Egon Humer und Johannes Neuhauser: *T4 HARTHEIM I*, TC 00:07:41.

¹¹⁰ Ebd., TC: 00:42:48.

Margarete Heinrich und Eduard Erne forschen wiederum in der Gemeinde Rechnitz nach. Der Film *TOTSCHWEIGEN* zeigt Bilder „vom beharrlichen Schweigen der Rechnitzer Bevölkerung über ein Massengrab von 180 jüdischen Zwangsarbeitern, die 1945 erschossen und auf einem Acker vor dem Dorf verscharrt wurden.“¹¹¹ Zu Beginn des dritten Kapitels wird genauer auf den Film eingegangen. Ab Mitte der 1990er Jahre ist eindeutig eine Verschiebung hin zu Gesprächen mit Überlebenden der Shoah festzustellen. Die Titel einer Reihe von österreichischen (Kurz)Kinodokumentarfilmen lassen Rückschlüsse auf die filmische Vorgehensweise zu: *SO RICHTIG VOGELFREI. ROSA WINTER*, *RÜCKKEHR UNERWÜNSCHT. FRITZ KLEINMANN*, *AMOS VOGEL - MOSAIK IM VERTRAUEN* – diese Filme tragen die Namen der InterviewpartnerInnen im Titel. Es sind Portraits von Zeitzeugen und Zeitzeuginnen, die den Holocaust überlebt haben, im Zentrum der Filme stehen dabei die Erinnerungen der Überlebenden. In *ABSCHIED EIN LEBEN LANG* (1999) von Käthe Kratz kehren jüdische EmigrantInnen nach Wien zurück und erzählen unter anderem von Übergriffen und ihrer Flucht ins Exil. Auch in *CEIJA STOJKA - PORTRAIT EINER ROMNI*, dem ersten Film Karin Bergers über ihre Freundin Ceija Stojka, portraitiert Berger das beeindruckende Leben der Autorin und Malerin. Egon Humer wiederum zeichnet im Portrait *AMOS VOGEL – MOSAIK IM VERTRAUEN* (2001) die Biographie des bedeutenden Cineasten und Autors Amos Vogel nach, der 1939 vor den Nationalsozialisten geflohen ist. Alle drei Filme kommen komplett ohne den Einsatz eines Off-Kommentars aus; die filmische Erzählung ergibt sich allein aus den Schilderungen der Gesprächspartner. Im Gegensatz zu der von Judith Keilbach herausgearbeiteten Funktion der Zeitzeugen als Beglaubigende eines Off-Kommentars – ein zentrales Gestaltungsmittel der TV-Dokumentation – tritt diese Funktion in den Hintergrund. Ein allwissender, objektiver Off-Kommentar, der sich seinen Blick auf die Geschichte von Zeitzeugen bestätigen lässt, kommt in den österreichischen Kinodokumentarfilmen zur NS-Zeit nicht vor. Die Erzählungen der Zeitzeugen stehen für sich. Mit ihren Erzählungen sind sie an der Konstruktion von Geschichte beteiligt. Karin Berger über ihre filmische Arbeit mit Zeitzeugen:

„[...] die Schwierigkeit bei dieser Thematik ist natürlich, dass das immer sehr schwere Themen sind und dass man sehr aufpassen muss, die Menschen nicht zu sehr damit zu belasten und möglichst vorsichtig damit umzugehen und da ist man immer gewissermaßen in einer ambivalenten Situation, weil einerseits will man ja möglichst viel hören und herausholen und auf der anderen Seite weiß man – ok, da muss ich aufpassen oder da muss man dann sehr vorsichtig sein und schauen, was von dieser Person kommt und ob ich da weitergehen kann.“¹¹²

¹¹¹ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz 1997, Seite 134.

¹¹² Interview von Florian Danhel mit Karin Berger, aufgenommen am 24. Februar 2011.

Dieses Zitat von Karin Berger bezieht sich auf den Film *UNTER DEN BRETTERN HELLGRÜNES GRAS*, indem Berger mit ihrer Freundin, der KZ-Überlebenden Ceija Stojka über die Internierung im KZ Bergen Belsen spricht. Als eine der wenigen ihrer Familie hat die Autorin und Musikerin die Konzentrationslager der Nationalsozialisten überlebt: unter anderem Auschwitz-Birkenau. Die Erzählungen Ceija Stojkas beeindrucken durch detaillierte Beschreibungen, deren Genauigkeit die Präsenz ihrer Erinnerung an die Konzentrationslager dokumentiert.

Generell halten sich die Filmschaffenden selbst in den Filmen meist im Hintergrund und treten selbst kaum in Erscheinung, sind höchstens hie und da aus dem Off zu hören. Eigene Fragen werden im Schnitt meist entfernt und kommen im fertigen Film nicht vor. Einziges Gestaltungsmittel durch das die Filmschaffenden präsent werden, sind meist Texteinblendungen oder graphische Inserts¹¹³. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Befragung von Zeitzeugen und die im Hintergrund bleibende AutorInnenschaft der Regisseure und Regisseurinnen kennzeichnend ist für die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte im österreichischen Dokumentarfilm zwischen den Jahren 1980 bis 2000.

¹¹³ In *CEIJA STOJKA* teilt die Regisseurin Karin Berger beispielsweise Informationen zur Entstehungsgeschichte und zu ihrem Verhältnis zu Ceija Stojka mittels graphischen Inserts zu Beginn des Films mit.

3. Die eigenen vier Wände

„Der Schritt aus dem Privaten ins Öffentliche ist gelegentlich abrupt. Das erleben viele Menschen jeden Morgen. Kaum hat man die Wohnung verlassen, erfassen einen unvermittelt die Zwänge und Pflichten der Arbeitswelt, gerät man unter die Fuchtel des Pünktlichkeitssgebots.¹¹⁴“

Abb. 01



Abb. 02



Abb. 03



Abb. 04



DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, ein Film von Anja Salomonowitz, beginnt mit einer Frau, die dabei ist, die Schwelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit zu überschreiten. Bei der Frau handelt es sich um die Großtante der Regisseurin. Man sieht sie vor ihrer Wohnung stehen; in ihrer Hand hält sie Werbereklame, Kuvert und Schlüsselbund. Die Frau sperrt ab. Im Hausflur hört man das Schloss einrasten (*Abb. 01*). Die Kamera schwenkt hinunter, gibt den Blick frei auf ein weiteres Türschloss (*Abb. 02*). Die Frau beugt sich hinunter und schließt auch hier ab. Eine schnelle Handbewegung und sie hat bereits einen weiteren Schlüssel in der Hand. Gemeinsam mit der Frau beugt sich die Kamera tief hinunter zum untersten Schloss. Auch dieses wird gut versperrt (*Abb. 03*). Anschließend erneut eine routinierte Handbewegung und die Frau hält bereits den nächsten Schlüssel zwischen Daumen und Zeigefinger. Ein kontrollierender Blick und schließlich die zielsichere Bewegung Richtung Schloss Nummer vier (*Abb. 04*) – abgesperrt. Die Frau dreht sich nach links, drückt den Knopf am Aufzug, blickt auf den Boden. Man hört wie sie mit ihrem Fuß Dreck zur Seite wischt. Schnitt auf ein komplett weißes Standbild, in dessen Ecke steht: „1. HANKA.“

¹¹⁴ Philippe Ariès und Georges Duby (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens*. 5. Band: Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart. Frankfurt: Fischer Verlag 1994, Seite 113.

Schnitt. Die Frau steigt aus dem Lift. Offensichtlich ist zwischen dem Verlassen der Wohnung vorhin und dem, was jetzt zu sehen ist, einiges an Zeit vergangen. Man sieht denselben Gang, dasselbe Stockwerk. Zum erstem Mal kann man das Namensschild an der Tür erkennen: „Jassy“. Die Frau legt ihre Tasche auf den Boden und beginnt die Schlosser zu ihrer Tür wieder zu öffnen. Den Vorgang nützt die Regisseurin Anja Salomonowitz, um das Bild zu kommentieren:

„Meine Mutter ist zum Judentum übergetreten, als sie jung war. Deswegen gibt's in meiner Familie eine katholische und eine jüdische Seite. Das ist Hanka, meine jüdische Großtante. Hanka hat Auschwitz überlebt und will nicht darüber sprechen. Wir haben uns ausgemacht, es wird nicht über das Lager gesprochen.“¹¹⁵

Nachdem Hanka Jassy sämtliche Schlosser aufgesperrt hat, öffnet sie die Wohnungstür und betritt ihre Wohnung. Die Kamera bleibt draußen am Hausflur stehen. Für einige Sekunden ist der Vorraum der Wohnung zu sehen. Kurz danach wirft sie die Tür zu und schließt ab.

Die Filmemacherin Anja Salomonowitz beobachtet in der ersten Szene ihres Films ihre Großtante bei einem alltäglichen Ritual – dem Öffnen und Schließen ihrer Wohnungstüre. An der Schnelligkeit mit der die Großtante die passenden Schlüssel findet, wird die Vertrautheit und Routine bei dem Vorgang erkennbar, zeigt sich dessen Alltäglichkeit. Die Kamera bleibt eng an der Frau und gibt erst nach und nach den Blick frei auf die ungewöhnlich hohe Anzahl an Türschlössern. Die Protagonistin wirkt anfangs übervorsichtig, etwas schrullig, bis zu jenem Zeitpunkt, indem der Off-Kommentar einsetzt. Durch die Information, dass Hanka Jassy Auschwitz überlebt hat, bekommt das Auf- und Absperrrritual eine andere Bedeutung und das erhöhte Schutzbedürfnis wird nachvollziehbar:

„Private Räume sind vielfach verletzbar. Neben sozialen Attacken können auch materielle Maßnahmen die Eigensphäre zerstören. Eine transparente Architektur, die Zwischenwände einreißt oder durch Glasflächen auflöst, setzt das Leben fremden Blicken aus. In vielen Kulturen markieren Grenzsteine, Türen oder Tragbalken den Übergang von einer Welt zur anderen. „Die Schwelle überqueren“ bedeutet, einen anderen Bezirk zu betreten.“¹¹⁶

Diese Schwelle wird in der skizzierten Szene offensichtlich. An ihr entlang verläuft die Wechselwirkung zwischen Preisgabe der Protagonistin und Investigation der Regisseurin. Das minutiöse Aufsperrn der Türe weckt die Erwartung, die Wohnung von Hanka Jassy zu betreten.

¹¹⁵ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:01:40.

¹¹⁶ Wolfgang Sofsky: *Verteidigung des Privaten. Eine Streitschrift*. C.H.Beck: München 2007, Seite 83.

Die Tür zur Wohnung wird letztlich zwar geöffnet, doch die Kamera bleibt auf Distanz, hält sich zurück und dringt nicht in die Wohnung vor. Die offene Eingangstür ermöglicht einen kurzen Blick auf Privates, auf die vier Wände der Hanka Jassy: eine rosa Tapete, ein Haken für den Schlüsselbund, eine massive Holzkommode. Darüber an der Wand hängt ein Foto ihres Sohnes. Nach kurzer Zeit dreht sich Hanka Jassy um zur Tür, wirft sie zu und schließt gut hinter sich ab. Die Schwelle wird nicht übertreten. Gemeinsam mit der Kamera steht der Betrachter am Ende der ersten Szene vor einer gut verschlossenen Tür, die das Bedürfnis nach Privatsphäre markiert.

In dieser Szene aus *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* zeigt sich auch ein ambivalentes Verhältnis von Film und Privatheit. Das Private – Bereiche, Räume, Angelegenheiten, die nicht offen stehen – ist schwer zugänglich, oft gut versperrt; ähnlich der Tür zur Wohnung von Hanka Jassy. Der Zugang zum Privaten wird eher vertrauten Personen gewährt. Die besondere Situation von Dokumentarfilmen, die aus einer privater Sicht erzählen, wird deutlich: das, was in einem intimen Rahmen gefilmt und in einer vertrauten Situation erzählt wird, verlässt spätestens mit der Aufführung im Kino oder der Ausstrahlung im Fernsehen oder im Web die private Sphäre und wird öffentlich. Jörg Requate geht in seinem Text *Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse*¹¹⁷ von der Grundthese aus, dass eine öffentliche Sphäre in erster Linie durch Kommunikation konstituiert wird und Medien bei der Untersuchung gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse eine Schlüsselfunktion¹¹⁸ zukommt. Requate sieht weiters einen Einfluss der Medien auf die Grenzziehungen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit:

„[...] die Steuerungsmacht der Medien beschränkt sich keineswegs nur auf den Binnenraum der Öffentlichkeit, sondern beeinflusst ganz wesentlich auch die Gegensphären des Öffentlichen, als die gemeinhin das Private auf der einen und das Geheime auf der anderen Seite gelten. Es ist letztlich ein komplizierter und noch kaum erforschter Prozeß von Wechselwirkungen zwischen bestimmten Medien, spezifischen Publikum und der Gesamtgesellschaft, über die die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit jeweils neu ausgehandelt wird.“¹¹⁹

Es tritt ein Paradoxon zu Tage: Filme aus *eigenen vier Wänden* sind Teil einer medialen Öffentlichkeit, sind Teil dieses gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses. Private Bilder, und werden medial „rückprojiziert“ und tragen ihrerseits wiederum zum Selbstverständnis einer Gesellschaft bei. Wie sehr private und öffentliche Bereiche die Möglichkeiten der

¹¹⁷ Jörg Requate: „Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse.“ In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

¹¹⁸ Ebd., Seite 9.

¹¹⁹ Ebd., Seite 15.

Dokumentarfilmarbeit bestimmen, zeigt sich auch an einem, schon im ersten Kapitel kurz erwähnten Dokumentarfilm, der Mitte der 1990er Jahre entstanden ist. Die Filmschaffenden Margareta Heinrich und Eduard Erne versuchen 1994 mit ihrem Film *TOTSCHWEIGEN* einen Beitrag zur Aufklärung eines Massakers zu leisten. In der burgenländischen Gemeinde Rechnitz sind 180 ungarische Juden anschließend an ein Fest im Schloss der Gemeinde erschossen worden. Die Filmschaffenden Eduard Erne und Margareta Heinrich versuchen mit den EinwohnerInnen der Gemeinde ins Gespräch zu kommen. Die Nachforschungen bei *TOTSCHWEIGEN* verlaufen aber immer wieder im Sand, da InterviewpartnerInnen angeben, zu wenig zu wissen oder überhaupt erst gar nicht sagen wollen, was sie „wirklich denken“¹²⁰. Die beiden Filmemachenden interviewen EinwohnerInnen, recherchieren welche Leute etwas über die Massentötungen wissen könnten, eigentlich wissen müssten: „Wir drehen einen Film über die Suche nach dem Massengrab, ja und wir wollten sie fragen, weil wir wissen, dass sie beim Schlossfest waren, jetzt wollten wir fragen, ob sie uns irgendwas erzählen können drüber?“ fragt Margareta Heinrich eine Bewohnerin von Rechnitz durch das offene Fenster. „Nein, leider. Sinds ma nicht bös, ich hab wirklich ka Zeit heut...“ antwortet diese sichtlich überrascht und irritiert von dem unangekündigten Besuch und schließt das Fenster. „Soll ma später wieder kommen?“ lässt die Filmemacherin nicht locker. „Na, Na, Na, Na. Also: Wiedersehn!“. Die Filmemacherin versucht nochmals mit ihr ins Gespräch zu kommen: „Frau Filzdom, Warum...“¹²¹. Da ist das Fenster bereits geschlossen und der Vorhang zugezogen. Hannelore Bublitz schreibt zur Entwicklung von Öffentlichkeit und Privatheit:

„Sicher markierte der vom Bereich der Öffentlichkeit abgeschirmte Privatbereich in der bürgerlichen Gesellschaft die Grenze zu Neugierde und ›voyeuristischer‹ Schaulust. Vor allem aber machte er den Kern bürgerlicher Identität und Freiheit aus. Nach dem Willen bürgerlicher Privatleute zog er eine Barriere vor die neu entstandene Sphäre der Öffentlichkeit. Die Privatsphäre stellte auf diese Weise nicht zuletzt auch einen Schutzraum vor dem Zugriff des Staates dar. Zudem schützte sie den Einzelnen und die Gemeinschaft vor (Ein-)Blicken und vor unerbetener Berührung und Belästigung. Dabei reichte die Grenze des Privaten zum Bereich der Öffentlichkeit vom Schutz intimer Geheimnisse vor Gefühls- und Glaubenskontrollen bis zur Verteidigung persönlicher Handlungsspielräume.“¹²²

¹²⁰ „Doch hängt die Freimütigkeit des Einzelnen bei affektgeladenen Fragen wie solchen zu Minderheiten und politischen Gegenwartsproblemen von seiner jeweiligen Situation ab. Bei bestimmten Gelegenheiten können sich Diskrepanzen ergeben zwischen dem, was er sagt und dem was er wirklich denkt. Was er wirklich denkt, wird er vermutlich im persönlichen Gespräch mit vertrauten Freunden äußern.“ Vgl. Theodor W. Adorno: *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1995, Seite 5.

¹²¹ *TOTSCHWEIGEN*. R: Margarete Heinrich, Eduard Erne. A 1994, TC 0:12:34.

¹²² Hannelore Bublitz: *Im Beichstuhl der Medien*. Bielefeld: Transcript 2010, Seite 17.

In *TOTSCHWEIGEN* manifestiert sich das Private als Schutz vor ‚*unerbetenen (Ein)Blicken*‘, dokumentiert die Grenzen, auf die Margareta Heinrich und Eduard Erne stoßen beim Versuch jenes anzusprechen, das nicht besprochen werden soll. Das Private tritt in *TOTSCHWEIGEN* als Hindernis, als Grenzlinie zu Tage. Die Filmschaffenden scheitern mit ihrem Anliegen, mehr über das Massaker von Rechnitz zu erfahren, letztlich am Schweigen der Bevölkerung, und weil sich die Betroffenen in die eigenen vier Wände, ins Private zurück und einfach den Vorhang zuziehen. Die Filmschaffenden sind voll und ganz auf die Kooperationsbereitschaft ihrer potentiellen InterviewpartnerInnen angewiesen. *TOTSCHWEIGEN* wird zu einem eindrucksvollen Dokument, das grundsätzliche Fragen zum Sammeln von Erinnerung stellt. Letztlich bleiben – was sich bereits im Titel des Films manifestiert – bei *TOTSCHWEIGEN* zahlreiche Fragen unbeantwortet und auch die Koordinaten des Massengrabes können nicht lokalisiert werden. Dennoch: Die Nichtbeantwortung zahlreicher Fragen, die unaufgeklärten Dinge rund um das Massaker in Rechnitz hinterlassen einen tiefen Eindruck und die Gewissheit, dass es manchmal wirksamer sein kann, bei Fragen stehen zu bleiben, als Antworten zu erzwingen. Dadurch wirft der Film ein Licht darauf, wie die sogenannte Vergangenheitsbewältigung in diesem Land gehandhabt wird.

Die Regisseurin Karin Berger besucht in ihrem Dokumentarfilm *UNTER DEN BRETTERN HELLGRÜNES GRAS* die KZ-Überlebende Ceija Stojka¹²³ in ihrer Wohnung und spricht mit ihr über traumatischen Erlebnisse im Konzentrationslager Bergen Belsen. In einem Interview erzählt Karin Berger über die Herausforderungen im Gespräch mit ZeitzeugInnen:

„Beim zweiten Film war das Thema Bergen Belsen, wo ich sie [Ceija Stojka] nur zu Bergen Belsen gefragt habe. Und Bergen Belsen war einfach so eine schwierige – es ist alles schwierig, man kann das nur schwer messen – aber es war anders als ich sonst über das KZ berichten gehört habe und da hab ich schon sehr lange damit gewartet. Ich hab sie dann schon über 20 Jahre gekannt, bis es möglich war, dieses Interview zu machen – für mich. Vielleicht wäre es für **sie** früher möglich gewesen, das kann ich nicht sagen, aber für **mich** wäre es früher nicht möglich gewesen.“¹²⁴

Voraussetzung für ihren Film *UNTER DEN BRETTERN HELLGRÜNES GRAS* war die langjährige Freundschaft zwischen Karin Berger und Ceija Stojka. Erst dieses private Element – die Vertrautheit zwischen den beiden Frauen – ermöglichte die detaillierten Gespräche über die Zeit in

¹²³ Der Film ist aus dem Jahr 2005. Ceija Stojka hat als Kind drei Konzentrationslager überlegt und ist 80-jährig am 28.1.2013 in Wien verstorben.

¹²⁴ Interview von Florian Danhel mit Karin Berger, aufgenommen am 24. Februar 2011.

den Konzentrationslagern.¹²⁵ Erneut scheint mir Adornos Feststellung angebracht, diesmal in einer ausführlicheren Variante:

„Meinungen, Attitüden und Wertvorstellungen, wie wir sie hier verstehen, werden mehr oder weniger offen in Worten ausgedrückt. Psychologisch gesehen bleiben sie ‚an der Oberfläche‘. Doch hängt die Freimütigkeit des Einzelnen bei affektgeladenen Fragen wie solchen zu Minderheiten und politischen Gegenwartsproblemen von seiner jeweiligen Situation ab. Bei bestimmten Gelegenheiten können sich Diskrepanzen ergeben zwischen dem, was er sagt und dem, was er ‚wirklich denkt‘. Was er wirklich denkt, wird er vermutlich im persönlichen Gespräch mit vertrauten Freunden äußern. All dieses psychologisch gesehen noch relativ an der Oberfläche Liegende kann der Psychologe noch unmittelbar beobachten [...] Indes, das Individuum kann ‚geheime‘ Gedanken haben, die es nicht ausspricht, weil sie so vag und ungeordnet sind, daß es sie nicht in Worte zu kleiden vermag. Zu diesen verborgenen Tendenzen Zugang zu gewinnen ist besonders wichtig, denn genau hier dürfte im Individuum das Potential für demokratische oder antidemokratische Ideen und Handlungen in entscheidenden Situationen liegen.“¹²⁶

Vertrautheit ist demnach für die Produktion eines Dokumentarfilms konstitutiv – im Speziellen, wenn es um die NS-Geschichte geht. Das Verhältnis zwischen Filmschaffenden und ihren ProtagonistInnen steckt den Bereich der thematischen Auseinandersetzung ab. Bereits in den frühen Dokumentationen ist Privatheit ein wiederkehrender Akteur. Die Filmschaffenden befragen ZeitzeugInnen in ihren privaten Wohnungen, wo sie von der Internierung im Konzentrationslager berichten und vom Schicksal ihrer Familienmitglieder erzählen. Voraussetzung für diese Filme war es ebenfalls ‚Zugang zu gewinnen‘, Vertrauen aufzubauen, um über „private“ Dinge ins Gespräch zu kommen – im Fall von Karin Berger und Ceija Stojka war Freundschaft die Voraussetzung.

DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* realisieren eine filmische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus aus einer veränderten und untypischen Perspektive. Der Fokus von *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* hat sich verschoben, denn in diesen beiden Filmen findet eine Auseinandersetzung mit der *eigenen* Familiengeschichte und den Nachwirkungen des

¹²⁵ „Filme und Fernsehsendungen bieten die Möglichkeit, das Schweigen hörbar und die Traumatisierung der Opfer wahrnehmbar zu machen. Voraussetzung ist hierfür allerdings zunächst eine Überwindung des Schweigens. Die Hervorbringung von Zeugnissen psychischer Traumata findet unter maßgeblicher Beteiligung von Zuhörern statt. Als solcher setzt Filmemacher Lanzmann [...] in SHOAH die Erzählung der Überlebenden in Gang, wobei seine gezielten und genauen Fragen als Interviewer und Ermittler zur „Befreiung der Zeugenaussage“ (Felman 2000, 191) führen. Dafür ist es jedoch notwendig, „eine Komplizenschaft“ mit dem Schweigen der Zeugen zu vermeiden.“ In: Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Medien Welten, Band 8. Münster: LIT 2008, Seite 157.

¹²⁶ Theodor W. Adorno: *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1995, Seite 4.

Nationalsozialismus in der eigenen Familie statt. Deutlich zu erkennen ist dies auch an der veränderten Rolle der Filmemachenden: Diese sind nicht mehr allein Fragestellende, sondern sie sind selbst involviert und verstrickt, sind selbst Untersuchungsgegenstand. Der Blick richtet sich auf die Filmschaffenden selbst und ihre Familien; die eigene Familie steht im Zentrum der filmischen Arbeit, wird Interviewpartner, Forschungsobjekt und Ausgangspunkt für Fragen zur NS-(Familien)Geschichte. Dort, wo Margareta Heinrich und Eduard Erne stehen bleiben mussten, nämlich vor verschlossenen Türen und Fenstern nicht-kooperationswilliger EinwohnerInnen in Rechnitz, in diese Bereiche verschaffen sich Anja Salomonowitz¹²⁷ und Marcus J. Carney¹²⁸ Zutritt, und ermöglichen Einblicke in die Schutz- und Rückzugsräume der eigenen Familie. Daraus ergeben sich die zentralen Fragen dieser Arbeit: Welchen Einfluss hat die private Sicht auf die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte im österreichischen Dokumentarfilm und welche Diskurse ergeben sich aufgrund der veränderten filmischen Form?

Dieses zweite Kapitel untersucht diese veränderten Perspektiven. Im ersten Unterkapitel wird analysiert, wie Privatheit in den Filmen hergestellt wird und worin sich das Private zeigt. Im zweiten Unterkapitel wird genauer darauf eingegangen, welche Auswirkungen die Involvierung der Filmschaffenden hat und was sich durch die innerfamiliäre Perspektive in der filmischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus verändert. Im dritten Teil des Kapitels wird schließlich untersucht, wo die veränderte Perspektive auf Grenzen stößt.

3.1. Die Koordinaten des Privaten

„Privatheit ist der Bereich, in dem die Subjektivität einer Person gewonnen und gestaltet wird und sich entfalten kann, ein Bereich, in dem die Bedürfnisse des Selbst und die Reflexion auf das Selbst, die Wünsche und das Eigene ihren Platz haben.“¹²⁹

THE END OF THE NEUBACHER PROJECT beginnt mit einer Einstellung, in der der Filmemacher Marcus J. Carney selbst zu sehen ist: Er filmt sich im Spiegel (*Abb. 05*). Im Hintergrund sind Palmkätzchen zu erkennen, geschmückt mit bunten Ostereiern. Die Kamera schwenkt nach rechts; hinter der Tür hängt ein ausgestopfter Steinbock (*Abb. 06*), die Kamera schwenkt weiter, an der Wand wird ein Tierfell sichtbar und schließlich sind jene Wellensittiche zu sehen, die bereits seit Beginn der Szene aus dem Off gezwitschert haben (*Abb. 07*).

¹²⁷ Regisseurin des Films *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN*.

¹²⁸ Regisseur des Films *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*.

¹²⁹ Martina Ritter: *Die Dynamik von Öffentlichkeit und Privatheit in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, Seite 44.



In Großaufnahme wird nochmals der Osterschmuck sichtbar, dann schwenkt Carney hinauf: An der Decke hängt ein zum Luster umfunktioniertes Geweih (Abb. 08). Als Zuschauer findet man sich von Beginn an mitten drin in den engen Räumlichkeiten der Familie Neubacher. In den beiden anschließenden Szenen stellt Carney dem Zuschauer zwei Personen vor, die im Film eine wesentliche Rolle spielen werden: seine Mutter Jutta bei der Behandlung einer Patientin in ihrer Arztpraxis und seinen Onkel, Hermann Neubacher, bei der Jagd im Wald. Kombiniert werden die beiden Szenen über den Ton: Über ein Stethoskop sind scheinbar sowohl der Blutdruck der Patientin, als auch – für den Laien undefinierbare – Jagdgeräusche zu hören. Schnitt. Privatheit entsteht bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* in diesen Szenen durch die Auswahl der Aufnahmeorte. Das Wohnzimmer des Familienhauses zeigt Details; von Palmkätzchen bis zum Käfig der Wellensittiche über rustikales Interieur am Plafond. Die Aufnahmen in der Praxis der Mutter und bei der Jagd des Onkels versichern den Eindruck, dass die Betrachtenden ganz nah am Alltag der Familie Neubacher teilnehmen werden, dass man ganz selbstverständlich Zugang zu diesen privaten Räumen bekommt.

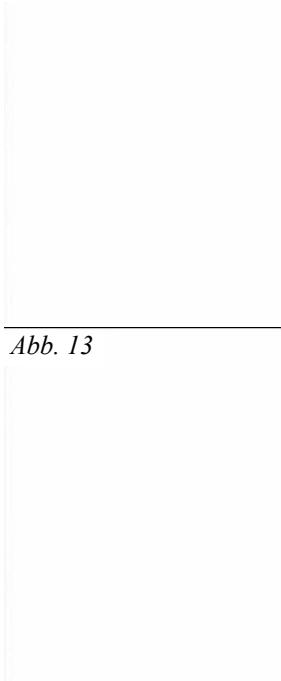
In *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* werden im Rahmen der Exposition jene drei Frauen vorgestellt, die im Film porträtiert werden. Anja Salomonowitz inszeniert ihre Protagonistinnen der ersten Generation mittels wiederkehrender filmischer Form. Allen drei Frauen ist zuerst ein weißer Kader mit Zahl und Titel gewidmet (Abb. 09, 11, 13); daran ist jeweils eine kurze Szene montiert, in der die Protagonistinnen vorgestellt werden: *Hanka* wird in ihrer Wohnungstüre gefilmt (Abb. 10, *Oma* beim Stricken in der Wohnung (Abb. 12) und *Tante* in ihrem Schlafzimmer (Abb. 14).

Abb. 09



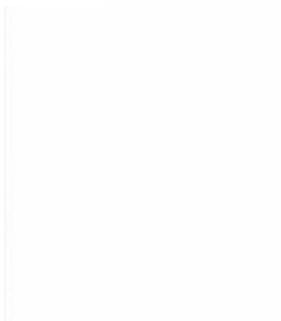
1. HANKA
1. Hanka

Abb. 11



2. OMA
2. Granny

Abb. 13



3. TANTE
3. Aunt

Abb. 10

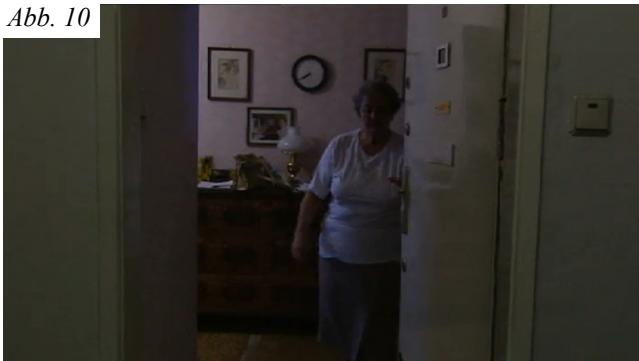


Abb. 12



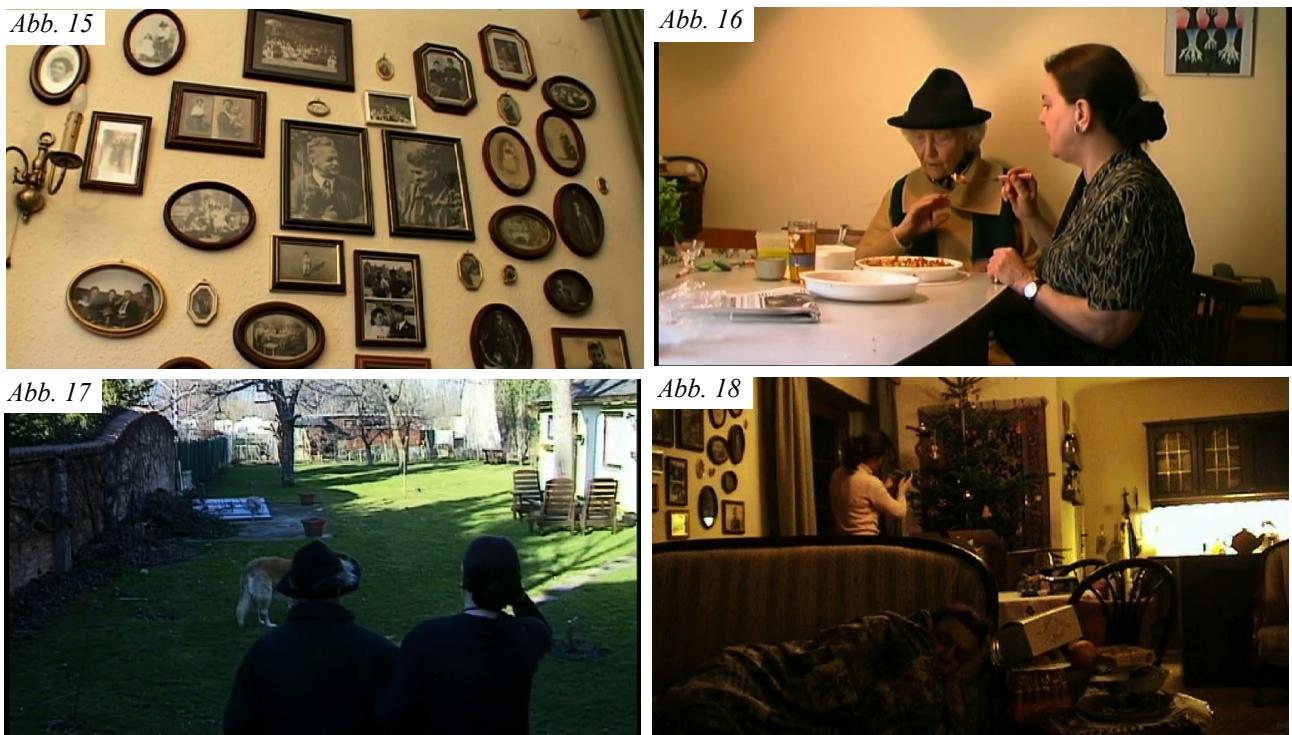
Abb. 14



Die Nummerierung der Frauen in den weißen Kadern suggeriert eine Trennung zwischen den handelnden Personen. Tatsächlich unterscheiden sich die drei Biographien sehr stark voneinander und lassen sich unterschiedlichen Erinnerungskollektiven zuordnen. *Hanka* – die Großtante der Regisseurin – hat als junge Jüdin Auschwitz überlebt, *Oma* – die Großmutter Margit Kohlhauser – kann der Seite der passiven MitläufersInnen zugeordnet werden und *Tante* – Gertrude Rogenhofer, das Kindermädchen der Familie – wird als Charakter inszeniert, der zwischen den anderen beiden Biographien steht. Ihre Erzählungen und Erinnerungen lassen auf ein kritisches, nicht-nazistisches Umfeld schließen.

Auch hier wird Privatheit durch Räume vermittelt. In der Exposition wird deutlich, wie weit die Protagonistinnen der Filmemacherin Einlass in ihre Privatsphäre gewähren. Im Gegensatz zu Gertrude Rogenhofer, die im privatesten aller Räume, im Schlafzimmer, gefilmt wird, und Margit Kohlhauser, die im Wohnzimmer sitzt, wird Hanka Jassy außerhalb ihrer eigenen Wohnung, vom Stiegenhaus aus gefilmt. Zentral ist bei dieser Szene die letzte Einstellung: Hanka schließt ab, die Betrachtenden bleiben vor der geschlossenen Tür stehen; man hört, wie die Tür von innen

verriegelt wird. Hier werden die ZuseherInnen auf Distanz gehalten; bekommen vorerst keinen Zutritt zur Wohnung. Es deutet sich bereits an, dass Hanka weniger preisgeben wird, als die anderen beiden Protagonistinnen.¹³⁰ Hauptschauplätze der beiden Filme sind die vier Wände der Familienmitglieder: das Haus der Mutter, die Wohnung der Tante, das Auto der Großeltern. Als Betrachter wohnt man Momenten der absoluten Privatheit bei, wie dem Gedenken an die Verstorbenen am Friedhof. Hinsichtlich der Schauplätze handelt es sich selten tatsächlich um die ›eigenen‹ vier Wände der Filmschaffenden, doch die familiären Verstrickungen und die Verbundenheit der Filmemachenden mit diesen Räumen werden in den Filmen offensichtlich und sind aufgrund ihrer Biographie ihre ›eigenen‹ Orte.



In *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* werden (Wohn)Räume sichtbar, in denen sich familiäres Leben ab- und widerspiegelt (*Abb. 15, 16, 17, 18*): An einer Wand hängt die Ahngalerie (*Abb. 15*), in der Küche wird die Großmutter gefüttert (*Abb. 16*), und im Wohnzimmer nimmt man teil am Weihnachtsfest der Neubachers (*Abb. 18*). In beiden Filmen sind private Räumlichkeiten nicht bloß Kulissen für Interviews, sondern haben selbst erzählerische Funktion. *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* setzt sich ausschließlich aus Szenen zusammen, deren räumliche Koordinaten im privaten Bereich anzusiedeln sind. In diesen Szenen wird – wie bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* – ein Alltag repräsentiert, in dem sich wohl bekanntes abspielt: Man sieht

¹³⁰ „Salomonowitz lässt den Film damit beginnen, wie Hanka die Tür zu ihrer Wohnung aufschließt, die mit fünf Schlössern gesichert ist. Eine quälend lange und umständliche Szene. Wer sich derart absichert, will nicht, dass ihm jemand zu nahe kommt.“ Dietmar Kammerer: „Labor des Schweigens“. In: *kolik.film, Sonderheft Österreichisches Kino 1/2004*, Seite 33.

beispielsweise Hanka Jassy und ihren Sohn Ludwig in der Küche (*Abb. 19*), Gertrude Rogenhofer beim Mittagessen (*Abb. 20*) oder die Großeltern im Garten (*Abb. 21*) oder im Auto (*Abb. 22*). Im Gegensatz zu anderen Passagen im Film gibt es in diesen Szenen keine inhaltliche Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte; in diesen Szenen lernt man als Zuschauer den Familienalltag kennen, erfährt wie die einzelnen Mitglieder ticken. In den Szenen entsteht der private Gestus der beiden Filme. Auf eine dieser Szenen möchte ich im nächsten Unterkapitel kurz eingehen.

Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



3.1.1. Die Familie im Mikroskop

Anja Salomonowitz filmt eine Autofahrt mit ihren Großeltern von der Rückbank des Autos. Der Drehort repräsentiert private Mobilität:

„Mit dem Automobil steht den Menschen ein Gefährt zur Verfügung, das sie wie ein privates Interieur ausstatten können. Im Zimmer auf Rädern kann man der häuslichen Enge entfliehen und die Welt bereisen, ohne die Sicherheit des Vertrauten aufgeben zu müssen. Unabhängig von Fahrplänen und Flugrouten bring das Auto seine Insassen, wohin sie wollen. In dem höhlenartigen Raum bewegt man sich frei und anonym durch die Öffentlichkeit, so lange zumindest, wie kein Verkehrsstaub die freie Fahrt blockiert [...] Das Auto ist nicht nur ein Mittel der Selbstdarstellung im Kampf um Status und Prestige, es ist auch ein Refugium mobiler Intimität. Als Gefährt ist es ein öffentliches, als Raum ein privates Objekt. Obwohl von außen einsehbar, kann man an der Ampel

ungestört Zähne, Nase oder Ohren säubern, die Lippen nachziehen oder die Frisur richten. Von der Konversation dringt nichts nach außen [...].“¹³¹

Die abgeschottete Konversation steht analog zu dem Zitat auch im Zentrum der Szene: „Omi fahr jetzt bitte! Aber ned so kräftig ins Gaspedal fallen, da tut mir mein Rücken weh!“, klagt der Großvater. „Das ist ein Fehler dieses Autos.“ argumentiert die Großmutter. „Nein, das ist kein Fehler des Autos, sondern ein Fehlers des Fahrers!“ wird entgegnet. „Nein, das ist ein Fehler des Autos, weil so sanft wie ich bin...“. In diesem Moment wird die Erklärung jäh unterbrochen: „Und da vorne ist eine Stopptafel. Siehst du das, dass da eine Stopptafel ist?“. Das Auto fährt die Straße entlang, die Großmutter schaut kurz nach rechts und gibt eine kurze Regieanweisung an ihre Enkelin: „Jetzt filmen wir die herzigen Pferdalu, die g‘fallen uns bs‘onders gut. Sind die ned lieb? Das Kleine is überhaupt lieb.“ „Tu ned Pferdalu schaun, schau lieber auf die Straße!“ quittiert der Großvater. Dann der Großvater: „Blinken!“, darauf die Großmutter: „Jawohl, Ja! Ich vergesse nichts!“¹³².

Die Aussage der Großmutter „Jetzt filmen wir die herzigen Pferdalu, die g‘fallen uns bs‘onders gut.“ ist der einzige Hinweis auf die Aufnahmesituation, ansonsten wirkt das Gespräch von der Anwesenheit der Kamera nur unwesentlich beeinflusst. Voraussetzung dafür, dass der Dialog im Auto auf diese Art und Weise gefilmt werden kann, und das Gespräch in dieser Form ablaufen kann, ist die Intimität, das Vertrauensverhältnis, die Nähe zwischen der Regisseurin und ihren Protagonisten, die familiäre Verbindung zwischen Enkelin und Großeltern. Aufnahmen im Schlafzimmer, auf der Rückbank des großelterlichen Autos, zu Weihnachten oder beim Begräbnis: In diesen Situationen können die Filmschaffenden nur deshalb agieren, weil es die familiäre Zugehörigkeit zulässt. Was sonst nur von außen einsehbar ist, offenbart sich über die private Perspektive auch von innen. Die kurze, nebensächliche Aussage „Jetzt filmen wir die herzigen Pferdalu, die g‘fallen uns bs‘onders gut.“ ist auch ein Vorschlag an die Enkelin die Perspektive zu wechseln, hin zu einem harmonischen Landschaftsbild, Pferde inklusive. Die Filmemacherin kommt diesem Wunsch nach Harmonie nicht nach und vermittelt dadurch eine Gegenposition, ein Widerstreben, sich auf die vorgeschlagene Perspektive ein- und dadurch ablenken zu lassen. Der Fokus der Regisseurin ist klar: Es geht in dem Film um die Großeltern und um eine Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte, letztlich den Nationalsozialismus im Familiengedächtnis. Da ist kein Platz für herzige Pferdalu. Die Regieanweisung wird daher nicht

¹³¹ Wolfgang Sofsky: *Verteidigung des Privaten. Eine Streitschrift*. München: C.H.Beck 2007, Seite 81.

¹³² DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:09:50.

befolgt, die Pferde werden nicht gefilmt, die Kamera bleibt unverändert auf die Großeltern gerichtet. Martina Ritter schreibt über private Räume:

„Das private Zuhause, das private Zimmer sollten eine Zuflucht sein, die wir um ihrer selbst willen schätzen und aufzusuchen; die wir jedoch nicht nur um ihrer selbst willen schätzen und aufzusuchen, sondern auch und vor allem deshalb, weil sie die Möglichkeiten bietet, ungestört und ungesehen mit sich allein zu sein.“¹³³

Anhand der dargelegten Szene wird deutlich, dass die Protagonistinnen nicht länger ungestört und ungesehen mit sich allein sind. Mehr noch, die Möglichkeit hat sich in ihr Gegenteil verkehrt: Der Alltag der Familien wird einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht; die eigenen vier Wände werden zum Drehort und haben die schützende Aura des Privaten verloren. Die im Film repräsentierten privaten Bereiche werden durch das Agieren der verwandten FilmemacherInnen durchleuchtet; die eigenen vier Wände werden perforiert und gelangen ans Licht der Öffentlichkeit. *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* forcieren den Blick in die privaten Bereiche der eigenen Familie von Anfang an. Die familiären Beziehungen sind dabei Voraussetzung für das – bei Carney tägliche – Abgefilmtwerden. Diesbezüglich lassen die beiden Filme Ähnlichkeiten zur Form des Tagebuchfilms erkennen, auf die der Historiker und Kulturwissenschaftler Christof Decker in seinem Text *Selbstbetrachtungen* genauer eingeht. Decker bezieht sich unter anderem auf den Film *DIARIES 1971-1976* aus dem Jahr 1980, indem der Filmemacher Ed Pincus seinen privaten Alltag erkundet:

„*DIARIES* beginnt mit Szenen in denen Jane Pincus (Eds Ehefrau, Anm.) sich an die Präsenz der Kamera zu gewöhnen versucht oder sie offen ablehnt, aber über den verhältnismäßig langen Zeitraum, den der Film mit fünf Jahren abdeckt, relativiert sich diese Scheu.“¹³⁴

Ähnliches lässt sich auch für *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* feststellen: Carney macht von der Kamera Gebrauch wie von einem Detektor: Immer on und in Erwartung etwas Entscheidendes zu entdecken. Die Kamera ist während der verhältnismäßig langen Zeit weit in den Alltag hinein integriert, die Dreharbeiten erstrecken sich über Jahre; es wird permanent gefilmt;

¹³³ Martina Ritter: *Die Dynamik von Öffentlichkeit und Privatheit in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, Seite 49.

¹³⁴ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 178.

sowohl Telefonate über die Erkrankung der Mutter¹³⁵, als auch das Begräbnis der Großmutter werden gezeigt. Die Protagonisten haben sich an die permanente Präsenz der Kamera anscheinend gewöhnt oder ebenfalls *die Scheu relativiert* – anders wäre das Vordringen in die privatesten Momente des Familienlebens nicht vorstellbar.

In beiden Filmen wird eine ursprüngliche Ablehnung einzelner Familienmitglieder thematisiert. Bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* erzählt der Regisseur im Off-Kommentar, dass seine Mutter lange keine Interviews geben wollte.¹³⁶ Bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* ist die abwehrende Haltung Hanka Jassys gegenüber dem Film von Beginn an präsent und Teil des filmischen Konzepts. Die familiäre Verstrickung hat wohl auch dazu beigetragen, dass sich die betroffenen Personen doch dazu entschieden haben, bei den Dreharbeiten mitzuwirken.

3.1.2. Grenzüberschreitungen

„Der Film überschreitet bewusst die Grenzen dessen, was man normalerweise an privaten Einblicken zugemutet bekommen möchte.“¹³⁷, schreibt Dietmar Kammerer in seiner Besprechung von *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*. Eine Grenzüberschreitung bezieht sich auf die offensive Darstellung des Todes im Film. Vivian Sobchack schreibt über die Darstellung des Todes im Dokumentarfilm:

„In unserer Kultur stellt das körperliche und soziale Ereignis des Todes ein moralisches Problem für den Blick und eine Herausforderung für die Repräsentation dar. Was schließlich auf die Leinwand gelangt und von denjenigen von uns, die sich im Publikum befinden, beurteilt wird, ist die sichtbare Konstitution und Einschreibung eines ‚ethischen Raums‘, der sich sowohl auf den Filmemacher als auch auf den Zuschauer erstreckt.“¹³⁸

Carney setzt in seinem Film den Tod seiner Großmutter, als auch seiner Mutter in Szene und zwar auf eine Art und Weise, die Fragen betreffend der moralischen Legitimität solcher Bilder aufwerfen. An dieser Stelle soll und kann diese moralische Frage nicht beantwortet werden, was allerdings außer Zweifel steht, ist, dass die Betrachtenden mit diesem *ethischen Raum*, von dem Sobchack spricht, konfrontiert werden. Die Großmutter wird beispielsweise in einem sehr schlechten

¹³⁵ Marcus J. Carney dazu in einem Interview: „Die Kamera ist zum ständigen Begleiter geworden. Es ist vielleicht nicht leicht vorstellbar, aber ich habe über dreieinhalb Jahre jedes Telefongespräch mitgedreht. Das Telefon hat geläutet und ich hab die Kamera eingeschaltet. Ich war eigentlich immer in der Sache drinnen, weil ja alles an Bedeutung gewinnt, wenn man so genau hinschaut.“ www.neubacherproject.com (Zugriff: 26.11.2014).

¹³⁶ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:04:38.

¹³⁷ Dietmar Kammerer: „Gegenwartsbewältigung. Marcus J. Carneys Film über die nationalsozialistische Vergangenheit der eigenen Familie: The End of the Neubacher Project“. In: *kolik.film, Sonderheft 7/2007*, März 2007.

¹³⁸ Vivian Sobchack: „Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm.“ In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 191.

Gesundheitszustand gezeigt, und auch die Krebserkrankung der Mutter wird im Detail begleitet. Die mitgeschnittenen Telefongespräche über das Sterben und die minutenlangen Einstellungen auf die schwer erkrankte Mutter gehören zu den verstörendsten Momenten des Films. Vivian Sobchack führt in ihrem Text zu Tod und Repräsentation im Dokumentarfilm den Begriff des Starrrens ein:

„Eine weitere Form, den Tod zu betrachten, lässt sich weniger als Blick, denn als eine Art ‚menschliches Starren‘ charakterisieren. Dieses menschliche Starren zielt darauf, sich als subjektiv zu codieren. Denn das Starren neigt, wie bereits erwähnt wurde, dazu, was es zeigt, zu objektivieren, und signalisiert seine technische und menschliche Bereitschaft, ein kulturelles Tabu zu verletzen, den sich vor ihm ereignenden Tod ‚ohne mit der Wimmer zu zucken‘ und ‚ohne Miene zu verziehen‘ zu akzeptieren. Es kann sich als Schock oder als eine Art von Ungläubigkeit manifestieren., als ein von den beobachteten Schrecken quasi ‚hypnotisierter‘ Blick.“¹³⁹

Das Starren findet sich im Film in den langen Einstellungen auf die schwer erkrankte Mutter wieder, Dietmar Kammerer kommentiert dieses Starren auf die schwer erkrankte Mutter so: „[...] als könnte das Festhalten ihres Bildes ihr Sterben irgendwie hinauszögern.“¹⁴⁰ Erneut lassen sich Parallelen zu einem Film finden, den Christof Decker in seinem Text *Selbstbetrachtungen* analysiert: *SILVERLAKE LIFE: THE VIEW FROM HERE* (1993) ist ein „Videotagebuch von Tom Joslin, das Peter Friedmann fertigstellt, nachdem Joslin jämmerlich an Aids stirbt.“¹⁴¹ Im Gegensatz zu *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* ist es (auch) der Filmautor, der schwer erkrankt: „Joslin bleibt das autobiographische Zentrum, dessen Leben und Tod das eigentliche Thema des Films darstellt, aber seine zunehmende körperliche Schwächung lässt ihn als Erzähler immer weiter zurücktreten, bis er nur noch Protagonist ist.“¹⁴² Auch hier stellen sich moralische Fragen, die sich auf die Darstellung des sterbenden Autors beziehen:

„Als Jogin in seinem Bett gestorben ist, nimmt Massi [ein Freund von Joslin, Anm.] ihn auf: Ruckartige Bewegungen der Kamera, die nicht ruhig zu halten ist, zeigen seine Erschütterung, und mit tränенreicher Stimme berichtet er, dass er seinem toten Freund ein Lied gesungen habe, von dem er nochmals die ersten Zeilen anstimmt (es ist ‚You are the sunshine von Jimmie Davis). Später sehen wir den abgemagerten, nackten Körper von Joslin, wie er von einem Leichenbestatter in Tücher gehüllt und in einen Plastiksack verstaut wird. Dieses Begleiten über das körperliche

¹³⁹ Vivian Sobchack: „Die Einschreibung ethischen Raums. Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm.“ In: Eva Hohenberger: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000, Seite 188.

¹⁴⁰ Dietmar Kammerer: „Gegenwartsbewältigung. Marcus J. Carneys Film über die nationalsozialistische Vergangenheit der eigenen Familie: The End of the Neubacher Project.“ In: *kolik.film, Sonderheft 7/2007*. März 2007, Seite 66.

¹⁴¹ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 181.

¹⁴² Ebd.

Ableben hinaus ist sicherlich nicht unproblematisch: Das autobiographische Subjekt kann sich nicht dagegen wehren, dass seine Präsenz auf die Weise verlängert wird. [...] Auf jeden Fall ist es der verstörende Fixpunkt des Films, an dem die konkrete und präsentierte Qualität der faktuellen Erzählung eine mitreißende Kraft entfaltet, auf die sich alles andere bezieht.“¹⁴³

Die Darstellung von Krankheit und Tod führt dazu, dass die Zuschauer Bilder von emotional aufgeladenen Situationen zu Gesicht bekommen. Damit werden konventionelle moralische Grenzen überschritten und der Betrachter wird quasi dazu gezwungen, an privaten und privatesten Momenten teilzunehmen.

3.1.3. Der autobiographische Film-Pakt

Die Eröffnungseinstellung von *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* im Spiegel (Abb. 23) lässt einen veränderten Blickwinkel erkennen und macht ihn transparent: Die Perspektive, die hier eingenommen wird, ist subjektiv.



Ein Erkennungsmerkmal des autobiographischen Dokumentarfilms nennt Christof Decker die „möglichst subjektive filmische Ausdrucksweise, die die Identität von wahrnehmender und berichtender Instanz anstrebt“¹⁴⁴. Marcus J. Carney erfüllt dieses Kriterium mit der ersten Einstellung seines Films, indem er sich über den Spiegel selbst als Filmemacher in den Film einbaut. Anja Salomonowitz ist ebenfalls ganz zu Beginn im Film präsent, vorerst allerdings nur auf der Tonebene. Zu sehen ist ein komplett weißes Bild, aus dem Off hört man ihre Stimme:

„Ein Jude sitzt 1946 im Kaffeehaus und bestellt, er sagt: ‚Herr Ober, bringen Sie mir bitte den Tee und einen Völkischen Beobachter.‘ Der Ober sagt: ‚Mein Herr, ich habe Ihnen schon hundert mal

¹⁴³ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 182f.

¹⁴⁴ Ebd., Seite 169.

gesagt: Den Völkischen Beobachter gibt es nicht mehr!‘. Und der Mann sagt: „Ich weiß, aber ich kann es nicht oft genug hören“.“¹⁴⁵

Die Regisseurin stellt diesen Witz ganz an den Beginn ihres Films, einerseitsbettet sie damit die daran anschließende Exposition der Hanka Jassy in den Kontext der NS-Thematik ein, andererseits wählt Salomonowitz eine zurückhaltende Form der Selbstinszenierung, mittels derer sie direkt mit den Rezipierenden in Kontakt tritt. Christof Decker hält in diesem Zusammenhang fest:

„Zu einem autobiographischen Film-Pakt kann es [...] nur kommen, wenn die Identität zwischen Autor, Erzähler sowie Protagonist behauptet oder metatextuell markiert wird, und wenn sie für die Zuschauer verifizierbar bleibt. Alle Filme, die sich um diese faktuale Kodierung bemühen, legen in Vor- und Abspann, aber auch durch die direkte Ansprache des Publikums auf der Tonspur zumeist großen Wert darauf, dass über diese Identität keinerlei Zweifel entstehen.“¹⁴⁶

Salomonowitz lässt ebenfalls keinen Zweifel über diese Identität aufkommen: Die persönliche Präsenz der Regisseurin gleich zu Beginn des Films etabliert sie als Erzählerin und behauptet den angesprochenen *autobiographischen Film-Pakt*, indem sie als Erzählerin durch den Film führt, der wesentlich durch ihre Kommentare und Interventionen gelenkt wird. Regelmäßig werden die ZuschauerInnen direkt adressiert. Decker spricht von einem „autobiographischen Impuls im Bereich des Dokumentarfilms als einer eigenständigen und einflussreichen Form intimer Erzählungen.“¹⁴⁷ Die private Atmosphäre wird durch die direkte Verbindung zwischen Erzähler und ZuschauerInnen verstärkt. Im Unterschied zur Eröffnungsszene bei Marcus J. Carney bekommen die Zuschauenden die Regisseurin in *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* vorerst nicht zu Gesicht. Das wird auch beinahe im ganzen Film über so bleiben; erst am Ende des Films tritt Salomonowitz vor die Kamera – ein wesentlicher Unterschied zu *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*, wo der Regisseur regelmäßig zu sehen ist. Die Selbstinszenierung bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* wirkt folglich wesentlich dezenter. Die Anwesenheit der Filmschaffenden und die offensichtlich subjektive Lenkung des Films führen ebenfalls zu einer persönlichen und privaten Wirkkraft und sind gleichzeitig elementare Unterscheidungsmerkmale zu jenen Filmen, die sich in den 1980er und 1990er Jahren mit der NS-Geschichte befasst haben, als die Befragung von ZeitzeugInnen und

¹⁴⁵ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:00:12.

¹⁴⁶ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 170.

¹⁴⁷ Ebd., Seite 171.

die im Hintergrund bleibende AutorInnenschaft kennzeichnend war für die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte im österreichischen Dokumentarfilm.

3.2. Von der Befragung zur Selbstbefragung

Welche Auswirkungen hat die private Perspektive in diesen Filmen auf die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus? Während sich die erste Phase der Auseinandersetzung mit NS-Geschichte im österreichischen Dokumentarfilm dadurch ausgezeichnet hat, dass vor allem Überlebende interviewt und zu ihrer Geschichte befragt werden, stehen bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* die Filmschaffenden selbst im Zentrum der Filme. Die Rolle des filmenden Ichs hat sich verändert, die Regieführenden sind nicht mehr allein Befragende, sondern gleichzeitig Subjekt und Objekt für Fragen, die sie im Film aufwerfen. Subjektive Kamera und Voice Over gehören zu bestimmenden Werkzeugen dieser Selbstbefragung. Anja Salomonowitz baut während der Exposition¹⁴⁸ ihrer Großeltern einen Off-Kommentar ein, anhand dessen sich dieser autobiographische Ansatz gut darstellen lässt:

„Meine beste Freundin sagt: „Ja und so ein Film über Täter- und Opferrolle, weil du hast ja beides in der Familie, also wie das so ist. Und ich denk mir: „Meine Großeltern waren keine Täter. Ich denk das wahrscheinlich so, wie alle von diesen Kindern und Enkelkindern, deren Großeltern nicht so gern über den Krieg sprechen. Ich denke mir: Meine Großeltern haben das gemacht, was alle gemacht haben: gar nichts.““¹⁴⁹

Salomonowitz bezieht sich damit einerseits auf ihre Familie, deren Mitglieder unterschiedlichen Erinnerungskollektiven angehören, gleichzeitig streift Salomonowitz mit diesem Off-Text aber auch ein zentrales Thema des Erinnerungsdiskurses, nämlich die Frage nach dem Umgang mit der NS-Geschichte im Familiengedächtnis. Harald Welzer schreibt dazu:

„[...] wir haben [es] mit dem Phänomen zu tun, dass eine auf der Ebene der öffentlichen Erinnerungskultur als verbrecherisch markierte Vergangenheit mit einem Familiengedächtnis in Einklang gebracht werden muss, das unter den Erfordernissen von Kohärenz, Identität und wechselseitiger Loyalität jedes Mitglied dazu verpflichtet, die ‚gute Geschichte‘ der Familie aufrechtzuerhalten und fortzuschreiben.“ Und weiter: „In diesem Sinne lassen sich die Schwierigkeiten von Angehörigen der Enkelgeneration verstehen, ihre Großeltern in einen Geschichtszusammenhang einzufügen, der normativ eindeutig als ‚böse‘ markiert ist.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:03:14.

¹⁴⁹ Ebd., TC 00:02:48.

¹⁵⁰ Vgl. Harald Welzer, u.a.: *Opa war kein Nazi*. Frankfurt am Main: Fischer 2002, Seite 60.

Abb. 24



I probably think about it like everyone whose grandparents rather not talk about WWII.

Abb. 25



I probably think about it like everyone whose grandparents rather not talk about WWII.

Bezugnehmend auf die Zusammenfassung der Erinnerungsbegriffe aus dem ersten Kapitel kristallisiert sich eine bemerkenswerte Ambivalenz zwischen dem kulturellen Gedächtnis und seiner institutionellen Erinnerung auf der einen Seite und dem emotionalen, kommunikativen Familiengedächtnis auf der anderen Seite heraus: Trotz des faktischen Wissens über die Verbrechen der Nationalsozialisten, neigen Vertreter der zweiten und dritten Generation dazu, die (Groß)eltern zu entlasten.¹⁵¹ Sowohl bei Harald Welzer, als auch bei Margit Reiter finden sich Gespräche, in denen Nachkommen dazu tendieren, die nationalsozialistische Familiengeschichte umzuformen und die Rolle der Großeltern zu heroisieren¹⁵² oder in einem besseren Licht dastehen zu lassen. Genau in diese Thematik fällt Salomonowitz' Off-Kommentar. Die (gedankliche) Verteidigung der Großeltern als Nicht-Täter gegenüber der besten Freundin spielt genau auf die Problematik an. Der Off-Kommentar wirkt dabei wie eine Tagebucheintragung oder ein reflektierender, innerer Monolog. Angesichts der problematischen Dimension dieses Themenkomplexes (familiäre Narrative und die Uminterpretation von NS-Familiengeschichte) fällt die Wahl dieser reflektierenden Form des Erzählens besonders auf. Die tagebuchartige und sinnierende Tonart im Off-Text etabliert eine vertraute, innige Stimmung, – als ob die Regisseurin das Publikum an ihrer mentalen Welt teilhaben lassen würde. In dem kurzen Off-Kommentar wird deutlich, was Christof Decker den „autobiographischen Impuls [...] als eine eigenständige und einflussreiche Form intimer Erzählungen“¹⁵³ beschreibt. Der intime Off-Kommentar Salomonowitz' zieht eine persönlich-betroffene Ebene ein, und erst dadurch wird ein Bezug zwischen der NS-Geschichte und dem pulsmessenden Großvater (*Abb. 24*) und der strickenden Großmutter (*Abb. 25*) hergestellt. Privater Alltag wird durch das Voice Over thematisch in einen neuen Zusammenhang gesetzt. In der kurzen Passage wird außerdem eine Grundausrichtung des Films erkennbar: *DAS WIRST DU NIE*

¹⁵¹ „Weitaus häufiger als selbstquälische Belastungsphantasien sind jedoch die auf Entlastung abzielenden Vergangenheitskonstruktionen. Beinahe in jeder Familie kursieren ‚Familienlegenden‘, die die eigene NS-Involvierungen oder Schuld verringern bzw. überhaupt in Frage stellen und letztendlich für alle Beteiligten entlastend wirken.“ Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 66.

¹⁵² Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 171.

VERSTEHEN forscht nicht in den jeweiligen Biographien der Verwandten nach, bzw. versucht auch nicht genauer auf deren konkrete Situation während der NS-Zeit einzugehen.

Hinsichtlich der Rolle der Großeltern während der NS-Zeit bleibt der Film auf Distanz; man erfährt beispielsweise weder, ob die Beinamputation des Großvaters auf den Militärdienst zurückzuführen ist, noch, ob generell Sympathie oder Ablehnung für das Regime existiert hat. Der Film wird – ähnlich wie die beschriebene Szene mit dem Off-Kommentar – von der Selbstbefragung der Regisseurin dominiert. Ihre Reflexion steht im Mittelpunkt. Christof Decker konstatiert, dass „der Dokumentarfilm als nicht-fiktionale Gattung jenen Bereich filmischen Erzählens [repräsentiert], in dem der autobiographische Impuls am unmittelbarsten zur Geltung kommen kann.“¹⁵⁴

Bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* steigert sich dieser autobiographische Impuls von der Selbstbefragung in eine Selbstbetrachtung. Erneut scheint mir Christof Deckers gleichnamiger Text *Selbstbetrachtungen* für die Analyse hilfreich zu sein. Deckers Hauptthese besteht darin, dass das Ich der Filmautobiographie weniger kohärent und dominant ist, als das der Literatur und daher ein verändertes autobiographisches Subjekt konstituiert. In Anlehnung an Elizabeth Bruss wirft Decker die Frage auf, inwiefern im Film von Autobiographie gesprochen werden kann und ob der autobiographische Pakt – nämlich die Einheit zwischen Autor, Erzähler und Protagonist – auch für den Film gilt. Diese Einheit scheint im Film zunächst gefährdet zu sein:

„Die Spaltung des autobiographischen Filmsubjekts in eine filmende und eine gefilmte Person, die nicht gleichzeitig vom Bewusstsein des filmenden Ich wahrgenommen werden kann, ist [...] das zentrale Dilemma der Form. Während das Personalpronomen ‚Ich‘ gleichzeitig das Subjekt des Sprechaktes anzeigen und auf sich selbst verweisen kann, treten diese Dimensionen in der Arbeit mit der Kamera stärker auseinander. Woher kommt der Blick **auf** das Ich bzw. das Subjekt im autobiographischen Film? Wessen Perspektive oder Bewusstsein dient als Filter, wenn das Subjekt **vor** der Kamera zu sehen ist?“¹⁵⁵

Es stellt sich also die Frage, woher der Blick kommt, wenn das autobiographische Subjekt selbst im Bild zu sehen ist. In der Einstiegsszene von *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*, in der sich Carney selbst im Spielgel filmt (*Abb. 23*), wird diese Thematik – als wäre es eine Art Prolog – aufgegriffen. In der Sequenz fallen das filmende und das gefilmte Subjekt zusammen; die Sequenz endet mit einer subjektiven Kameraperspektive, die sich fortan als ein wesentliches visuelles Gestaltungsmittel fortsetzen wird. In dieser Form der „tastenden Bewegungen des subjektiven

¹⁵⁴ Vgl. Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 169.

¹⁵⁵ Ebd., Seite 173.

,Kamera-Augen‘, das sich die Welt ästhetisch erschließt“¹⁵⁶, sieht Decker die Qualität des Subjektiven. Am offensichtlichsten wird diese subjektive Sicht dann aufgegeben, wenn das filmende Subjekt selbst im Bild zu sehen ist. Hier wird das inkohärente Filmsubjekt erkennbar. Ein Blick auf einige Selbstbetrachtungen in *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*:

Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



In diesen Einstellungen wird die bereits angesprochene Gefährdung der autobiographischen Einheit erkennbar: Der Blick *auf* Marcus J. Carney kommt entweder dadurch zustande, dass er die Kamera auf ein Stativ montiert (*Abb. 26*), sich von einer anderen Person filmen lässt (*Abb. 27*)¹⁵⁷ oder sich selbst filmt (*Abb. 28/29*). Christof Decker:

„Die Spaltung des autobiographischen Filmsubjekts in ein Selbst hinter und vor der Kamera kann also zunächst als Verlust beschrieben werden; Verlust einer imaginären Einheit, die im Medium der Schrift durch das Pronomen ‚Ich‘ stärker gewährleistet zu sein scheint.“¹⁵⁸ Dieser imaginären Einheit setzt Decker allerdings einen erweiterten Subjektbegriff entgegen, der „das autobiographische Selbst als interaktions- und situationsbedingtes entstehen lässt. Nicht die imaginäre Einheit des Subjekts wird betont, sondern ein beständiger Perspektivenwechsel, der auch (kurzfristig) den Blick von außen auf der Auto-Subjekt erlaubt.“ Christof Decker kommt zu folgendem Schluss: „Das Ich der Filmautobiographie ist weniger kohärent als das der Literatur, damit auch weniger dominant und prätentiös.“¹⁵⁹

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Diese ‚anderen Personen‘ werden im Abspann des Films unter ‚Additional camera‘ als Niko Mayr und Michael Kitzberger ausgewiesen.

¹⁵⁸ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 174.

¹⁵⁹ Ebd., Seite 175.

Die Blicke von außen beeinträchtigen die autobiographische Perspektive in *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* also nur unwesentlich, auch weil diesen Perspektiven häufig ein Off-Kommentar unterlegt ist und der autobiographische Tenor auf der Tonebene präsent bleibt.

Die Selbstbefragung bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* kreist vor allem darum, welche Auswirkungen die unbewältigte NS-Vergangenheit auf die Gegenwart hat. Der Krebstod der Mutter wird als Spätfolge dieser ‚österreichischen Krankheit‘ dargestellt. Schon zu Beginn des Films deutet Carney diese Hauptthese seines Films an:

„This is a film about a disease called Morbus Austriacus – The Austrian Illness. The main symptoms of this disease are: obedient thinking, disability to accept historical facts, denial of responsibility and covered shame with persistent silence. I will explore this illness by focusing on my own family and how it deals with its history.“¹⁶⁰

Die Entscheidung zugunsten der Form der Selbstbetrachtung erscheint plausibel: Um herauszufinden, welchen Anteil die unbewältigte Vergangenheit auf die Krankheit und den Tod der Mutter hat, nimmt Carney seine Familie intensiv in den Fokus.

3.2.1. Aufhebung der unauflöslichen Einheit

Spätestens mit dem 20. Jahrhundert ist ein wesentliches Merkmal der modernen Familienform die Abschottung der Familie innerhalb einer privaten Sphäre gegenüber Eingriffen von außen.¹⁶¹ Familie hat den Charakter eines Refugiums, eines Rückzugsortes. Die Familie als geschützter Raum, als kleinstes System der Gesellschaft, die Hinterbühne¹⁶² für Denkweisen und Geheimnisse. Welche Bedeutung das System Familie für die Beschaffenheit einer Gesellschaft spielt, zeigt sich in Margit Reiters Buch *DIE GENERATION DANACH. DER NATIONALSOZIALISMUS IM FAMILIEN-GEDÄCHTNIS*. In mehreren Interviews mit Kindern von österreichischen NS-Tätern und Täterinnen wird deutlich, wie der Nationalsozialismus aufgrund der emotionalen Nähe¹⁶³ in den

¹⁶⁰ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:01:49.

¹⁶¹ Im 18. Jahrhundert beginnt sich die Struktur der Familie entscheidend zu verändern. Durch die Trennung von Wohn- und Arbeitsbereich beginnen sich die Sphären des Wohnens und die Sphären des Erwerbs zunehmend zu distanzieren. Ausgehend vom frühen Bürgertum wird dieses neue Bild der Familie im 19. und 20. Jahrhundert für andere Bevölkerungsklassen und -schichten attraktiv. Vgl. Heidi Rosenbaum: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Suhrkamp: Frankfurt / Main 1982, Seite 251.

¹⁶² „Nach 1945 hat es keine bekennenden Antisemiten mehr gegeben, durch das Verbot von antisemitischen Aussagen. In Anlehnung an Erving Goffman könnte man sagen, dass sich der Antisemitismus von der ‚Vorderbühne‘ auf die ‚Hinterbühne‘ zurückgezogen hat, wo er vorerst latent und unartikuliert überdauerte, zu gegebenen Anlässen jedoch wieder (re)aktiviert und politisch instrumentalisiert werden konnte.“ Vgl. Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 57.

¹⁶³ „[...] allein aus diesem Grund [ist] der oft vorschnell erhobene Anspruch auf die ‚Gnade der späten Geburt‘ kritisch zu hinterfragen.“ Vgl. Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 10.

Familien weiterwirkt. Wie schwer eine Distanzierung von den eigenen Vorfahren fällt, veranschaulichen auch mehrere Filmbeispiele. In *JENSEITS DES KRIEGES* von Ruth Beckermann verteidigt eine Besucherin der Wehrmachts-Ausstellung ihren Großvater mit der Begründung, „dass mein Großvater ein Mörder gewesen sein soll, das glaub ich nicht, das kann nicht sein.“¹⁶⁴ In der Aufregung der Protagonistin wird deutlich, dass es für sie vollkommen undenkbar ist, dass der eigene Großvater an NS-Verbrechen beteiligt war. Die emotionale Nähe steht einer nüchternen, möglichst objektiven Auseinandersetzung im Weg und ermöglicht das potentielle Weiterwirken der nationalsozialistischen Ideologie. In *2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEIß* von Malte Ludin werden die aktenkundigen Verbrechen des Vaters von den Familienangehörigen auch nach 60 Jahren beschönigt, geleugnet und verdrängt. Die Tochter des SS-Verbrechers antwortet gegen Ende des Films auf die Frage, weshalb sie sich doch noch entschlossen hätte, bei dem Film mitzumachen, wie folgt: „Weil ich immer irgendwo dachte, [...] ich bin vielleicht die einzige, - weil ich so unerschütterlich bin in meiner Gewissheit [...], dass ich vielleicht dann doch irgendwas, vor allem für Erla (ihre Mutter, Anm.) tun kann, aber natürlich auch für unseren Vater und auch für die verstorbenen Geschwister.“¹⁶⁵ Maurice Halbwachs spricht von der Familie als *unauflösliche Einheit*:

[...] wo man sich in seinen Urteilen über seine Nächsten am wenigsten durch die Regeln und Meinungen der Gesellschaft beherrschen und leiten lässt, wo man sie nach ihrer eigenen individuellen Natur und nicht als Mitglieder einer religiösen, politischen oder wirtschaftlichen Gruppe bewertet, wo man vor allem und fast ausschließlich ihre persönlichen Qualitäten in Betracht zieht und nicht das, was sie für die anderen Gruppen, die die Familie umgeben [...], sind oder sein könnten.“¹⁶⁶

Im Folgenden möchte ich mich dem Familienbild widmen, dass in *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* inszeniert wird. Gleich zu Beginn des Films wird der Zuschauer der Familie vorgestellt¹⁶⁷: „This is the family, i grew up with. My mother Jutta, my grandmother Carla - we call her Omi - and my halfsister Steffi, from my mothers' second marriage.“¹⁶⁸ Es folgt ein Gespräch darüber, wann für die Großmutter der Tag beginnt. In familiärer Kooperation gelingt es, der Großmutter ein kurzes Statement darüber zu entlocken, wie sie geschlafen hat. Anschließend

¹⁶⁴ JENSEITS DES KRIEGES. R: Ruth Beckermann. AT 1996, TC 00:23:34.

¹⁶⁵ 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEIß. R: Malte Luden. D 2004, TC 00:81:14.

¹⁶⁶ Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: *'Opa war kein Nazi'. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer 2002, Seite 39.

¹⁶⁷ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:04:16.

¹⁶⁸ Ebd., TC 00:04:55.

nähert sich der Familienhund gefährlich nahe dem Mikrofon, was zu kurzer Heiterkeit führt. Direkt nach diesem familiären Plausch überblendet Carney auf ein Hochzeitsfoto:



„Kino ist nicht nur Fotografie in Bewegung, sondern konfrontiert mindestens zwei Bilder, um zu urteilen und zu vergleichen“¹⁶⁹, schreiben Elisabeth Büttner und Christian Dewald in ihrem Buch *Anschluß an Morgen*. Carney konfrontiert mittels Überblendung ebenfalls zwei Bilder miteinander: Die Bildausschnitte sowohl der Filmaufnahme im Garten (*Abb. 30*), als auch der Fotoaufnahme von der Hochzeit (*Abb. 32*) sind so gewählt, dass sich das Gesicht der Großmutter kurzzeitig überlagert (*Abb. 31*). Die Konfrontation stellt eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit her. J. Carney gibt damit einen Hinweis auf die Biographie der Großmutter, die scheinbar nebensächlichen Alltagsszenen erhalten eine neue Bedeutung: Die Großmutter wird nicht ausschließlich als gegenwärtige Protagonistin gesehen, sondern es stellen sich Fragen zu ihrer Biographie, zu ihrer Geschichte. Die Szene ist der Beginn einer Fokussierung auf Carneys Großmutter Carla und ihre Vergangenheit. Kurze Zeit später¹⁷⁰ setzt Carney eine Kombination aus privaten Einstellungen ein, um in Kombination mit Archivmaterial (*Abb. 33*) erneut die nationalsozialistische Verstrickung der Großmutter zu thematisieren. Anhand von historischem Bildmaterial erzählt Carney die Geschichte

¹⁶⁹ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag: 1997, Seite 12.

¹⁷⁰ Vgl. THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:35:40.

einer „arisierten“ Parfümerie (*Abb. 34*), für die sich die Großmutter Carla bewerben musste, da sich mehrere Interessenten für das geraubte Geschäftslokal gemeldet hatten. Carney zitiert aus einem historischen Dokument¹⁷¹ (*Abb. 35*), in dem die Großmutter ihre Eignung damit begründet, dass sie ihre vorherige Anstellung aufgrund eines jüdischen Vorgesetzten verlassen habe und betont, dass sie bereits für die NSDAP gearbeitet habe, als diese noch verboten war.¹⁷²

Abb. 33



Abb. 35

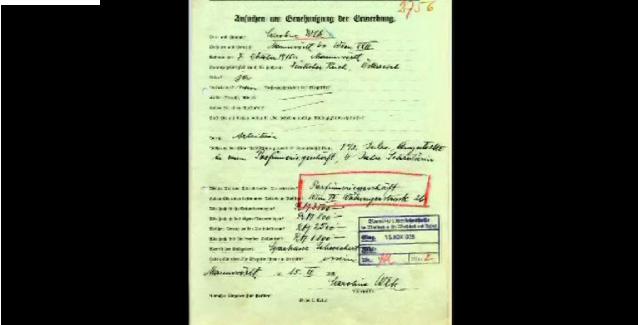


Abb. 34



Abb. 36



Am Ende dieser Passage sind die Betrachtenden erneut im privaten Umfeld des Hier und Jetzt angelangt: Großmutter Carla schaut aus dem Fenster, in dessen Spiegelung der Garten zu sehen ist (*Abb. 36*). Ein Zoom wechselt von einer Nahaufnahme in eine Einstellung, in der die Großmutter in Großaufnahme zu sehen ist. Der Zoom lässt einerseits den verschlechterten Gesundheitszustand erkennen und setzt die NS-Vergangenheit in einen verstärkten Zusammenhang mit der Großmutter. Die Informationen rund um die Involvierungen des geraubten Geschäftslokals lassen die Großmutter nicht nur als Familienmitglied erscheinen, sondern auch als Opportunistin und Profiteurin des NS-Regimes. In der Betrachtung der Großmutter drängen sich folglich Fragen zu ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit auf. Die anfangs neutrale Sichtweise auf die Großmutter weicht einem kritischen Blick auf ihre Person. Harald Welzer darüber, wie sich die Familiengeschichten auf ihrem Weg durch die Generationen verändern:

¹⁷¹ Aus dem „Ansuchen um Genehmigung der Erwerbung“.

¹⁷² Vgl. THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:35:30.

„Je umfassender das Wissen über Kriegsverbrechen, Verfolgung und Vernichtung ist, desto stärker fordern die familialen Loyalitätsverpflichtungen, Geschichten zu entwickeln, die beide zu vereinbaren erlauben – die Verbrechen der ‚Nazis‘ oder ‚der Deutschen‘ und die moralische Integrität der Eltern und Großeltern. Die Zeitzeugen erscheinen in der Darstellung ihrer Nachkommen als unauffällige Widerstandskämpfer, die klug genug waren, sich nach außen hin anzupassen, um dann, wenn es darauf ankam, Verfolgten zu helfen, ‚Juden‘ zu verstecken oder jedenfalls kleine Akte des Widerstands zu leisten.“¹⁷³

Im Gegensatz zu diesen Heroisierungs- und Entlastungsstrategien passiert hier das Gegenteil: Carney nützt die private Perspektive, um die NS-Vergangenheit der Großmutter zu thematisieren, ungeachtet familiärer Loyalitätsbindungen. Carney verwendet Archivfotos, abfotografierte Dokumente, Bilder und Off-Kommentare, um zu argumentieren und versucht nicht die *moralische Integrität* der Großmutter zu wahren, sondern möchte die fragwürdige Rolle der Großmutter noch vor ihrem Tod thematisieren und aufklären. Deutlich wird das auch in dem folgenden Gespräch zwischen Carney und seiner Großmutter¹⁷⁴:

J.C.: „War es heute besser zum Leben, heutzutage oder früher?

Großmutter: „Naja, früher... Was meinst du unter früher?“

J.C. „Naja, es hat ja so verschiedene Epochen gegeben, nicht? In der österreichischen Geschichte...“

Großmutter: „Achso! Naja, Kinderl, ich weiß es nicht, welche Epochen, die bessere Zeit war, weil ich das nicht sagen darf, weil sonst sagen's ich bin ein Nazi. Naja, weiß ja nicht, was ich sagen soll.“

J.C.: „Wie ist dir gegangen?“

Großmutter: „Mir ist es gut gegangen in der Zeit.“

J.C.: „Und wem ist es nicht gut gegangen?“

Großmutter: „Wem ist es nicht gut gegangen? Naja, wie die sagen, waren das die Juden, denen es nicht gut gegangen ist. Aber war das gut oder war das schlecht, das weiß ich nicht.“

J.C.: „War was gut oder schlecht?“

Großmutter: „Du hast ja mich gefragt, wie es mir gegangen ist, mir ist es gut gegangen.“

Großmutter will aufstehen.

J.C.: „Bleib sitzen einmal! Bleib sitzen.“

J.C.: „Wenn jemand herkommt und dich fragt, wodurch bist du beeinflusst? Was würdest du dann sagen?“

Großmutter: „Ich müsste sagen, ich bin beeinflusst, so wie mein Schwager immer war. Und das ist nur gewesen, das weiß ich, nur gut. Drum kann ich nichts anderes sagen.“

J.C.: „Aber wenn du dann die anderen Sachen hörst, die schlechten Sachen, was denkst du dir dann?“

¹⁷³ Vgl. Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall: 'Opa war kein Nazi'. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt am Main: Fischer 2002, Seite 53.

¹⁷⁴ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:30:30.

Großmutter: „Die schlechten Sachen?“

J.C.: „Ja, also wie mit den Juden umgegangen wurde und so...“

Großmutter: „Ich weiß es nicht Marcus, was soll ich machen?“¹⁷⁵

Am Ende des Dialoges bleibt der Eindruck, dass die Großmutter nach wie vor eine NS-Sympathisantin ist („Naja, Kinderl, ich weiß es nicht, welche Epochen die bessere Zeit war, weil ich das nicht sagen darf, weil sonst sagen's ich bin ein Nazi. Naja, weiß ja nicht, was ich sagen soll.“), Carneys Versuch, etwas über ihren heutigen Standpunkt zur Judenverfolgung und Judenvernichtung zu erfahren, misslingt (J.C.: „Aber wenn du dann die anderen Sachen hörst, die schlechten Sachen, was denkst du dir dann?“, Großmutter: „Die schlechten Sachen?“, J.C.: „Ja, also wie mit den Juden umgegangen wurde und so...“, Großmutter: „Ich weiß es nicht Marcus, was soll ich machen?“). Angesichts des schlechten gesundheitlichen Zustands der Großmutter wirken die Aussagen verhältnismäßig klar, dennoch stellt sich aufgrund dieses Dialogs die Frage, ob die Großmutter auf bestimmte Fragen nicht eingehen *will* angesichts der drohenden Konsequenzen oder – aufgrund des schlechten Gesundheitszustands – nicht mehr antworten *kann*. Den Eindruck bekommt man phasenweise auch ob des fahriegen Dialogs und der häufigen Nachfragen.

Einen ähnlichen Konnex zwischen Vergangenheit und Gegenwart baut Carney ein, um seinen Onkel Gernot in den Film einzuführen. Der Filmemacher blendet historische Photographien ein, auf denen sein Großvater Eberhard Neubacher, von 1938 bis 1945 Direktor des Lainzer Tiergartens, und dessen Bruder Hermann Neubacher, Bürgermeister von Wien vom 13. März 1938 bis zum 14. Dezember 1940, bei Jagden zu sehen sind. Carneys Großvater hat Jagden für prominente NS-Parteimitglieder, unter anderem auch für Hermann Göring organisiert. Off-Kommentar J. Carney: „Hermann was good with the rifle, lesser so with the camera, when having to shoot Hermann Göring.“¹⁷⁶ Ähnlich wie bei der Großmutter zuvor, stellt Carney beim Onkel ebenfalls eine Verbindung zum Nationalsozialismus her, indem er einen Konnex zwischen NS-Vergangenheit und Gegenwart über die Bildebene herstellt. Sein Onkel wird bei der Jagd gezeigt (*Abb. 39*), direkt montiert an die vorangegangenen historischen Jagdaufnahmen, bei denen prominente Nationalsozialisten zu sehen sind (*Abb. 37, 38*). Verstärkt wird diese Verbindung außerdem über den Off-Kommentar: „This is my uncle Gernot, who let us shoot at one of his traditional hunts. My uncle likes to shoot his bunnys with a 1938 Merkel Gun. It was a present from Hermann Göring to my grandfather as a gesture of gratitude for shooting some spectacular deer at the park.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Ebd., TC 00:35:30.

¹⁷⁶ Ebd., TC 00:08:07.

¹⁷⁷ Ebd., TC 00:08:46.

Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Im Gegensatz zur Großmutter, bei der es um die bewiesene Verwicklung rund um das geraubte Geschäftslokal geht, wird bei Carneys Onkel eine fragwürdige Haltung zum Nationalsozialismus vorerst nur angedeutet, indem eine Kontinuität über historisches und aktuelles Bildmaterial hergestellt wird. Die Erzählung rund um Hermann Görings geschenktes Gewehr mit dem der Onkel gerne auf Hasenjagd geht, verstärkt diese Andeutung. In der einzigen Szene, in der Carneys Onkel zu Wort kommt, wird er später folgendes zum Besten geben:

„Um auf das Thema der zeitgeschichtlichen Bewältigung zurückzukommen, muss ich dir sagen, dass ich persönlich nie das Gefühl gehabt habe oder auch nie haben werde, dass ich mich für irgendetwas zu schämen bräuchte, was ein Neubacher angestellt hat.“¹⁷⁸

Die Aussage ist einerseits aufgrund der Formulierung *auch nie haben werde* erstaunlich, da hier per se ausgeschlossen wird, sich kritisch mit der NS-Geschichte in der eigenen Familie auseinanderzusetzen – unabhängig davon, welche Informationen über das Leben der (Groß)Eltern möglicherweise noch auftauchen. Gleichzeitig kann die Aussage angesichts der Involvierungen der

¹⁷⁸ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:23:30.

Vorfahren als ranghohe Nationalsozialisten¹⁷⁹ und angesichts des geraubten Geschäftslokals der Großmutter als Versuch gewertet werden, die Familie zu entlasten.¹⁸⁰ Margit Reiter unterscheidet zwischen fünf wesentlichen Tradierungsmustern hinsichtlich der innerfamiliären und intergenerationellen Kommunikation über den Nationalsozialismus; einer davon ist der *Tradierungstyp der Rechtfertigung*:

„Der Tradierungstyp der Rechtfertigung ist ebenfalls häufig anzutreffen und entwickelt sich oft zwangsläufig aus der Gesprächs- bzw. Familienkonstellation heraus. Denn der Zeitzeuge/die Zeitzeugin sehen sich als Angeklagte, die unter einem Rechtfertigungsdruck stehen und den Vorwürfen der jüngeren Generation oft schon entgegentreten, bevor diese überhaupt erhoben werden.“¹⁸¹

Obwohl Carneys Onkel kein Zeitzeuge des Nationalsozialismus ist, so nimmt er im Gespräch mit seinen abschwächenden Antworten die Rolle eines Vertreters der angeklagten älteren Generation ein. Die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus hat sich verschoben: nicht mehr die direkt involvierte erste Generation wird befragt, sondern die Erben der Täter werden auf das Weiterwirken der NS-Geschichte überprüft: Carneys Stimme hat einen anklagenden Unterton, der Onkel sieht keine Notwendigkeit sich mit der NS-Familiengeschichte auseinanderzusetzen: „Ich hab nie das Gefühl gehabt, ich müsste die Neubacherische Vergangenheit in irgendeiner Form bewältigen – es war nix da, was man bewältigen hätte müssen.“¹⁸² Im Laufe des Gesprächs wird klar, dass das ‚Erinnerungsmilieu‘ des Onkels eher dem eines Revisionisten entspricht und im Widerspruch zum Geschichtsbild des Neffen steht. Carney fragt: „Sechs Millionen Juden wurden ermordet. Was bleibt dann noch übrig von dieser Ideologie? Wie wurde [in der Familie] mit den Tatsachen der Geschichte umgegangen?“¹⁸³ Darauf der Onkel:

¹⁷⁹ Als Bürgermeister von Wien und ranghoher Nationalsozialist und SA Mitglied hat Hermann Neubacher anlässlich des „Anschlusses“ folgendes ‚Geleitwort‘ zu einem ‚Bildbericht‘ verfasst: „Jetzt mein Führer, gehört diese Stadt Ihnen und Ihrer Revolution und wir geloben Ihnen, daß wir sie mit jener Entschlossenheit, die ihre Beglaubigung ableitet von der Bitterkeit des langen Ringens, von der Größe der Opfer der Bewegung, von der Tiefe unseres revolutionären Einbruches, zu einer wahrhaft nationalsozialistischen Stadt des Führers und Befreiers und Großdeutschlands machen werden. Gesprochen von Bürgermeister des Stadt Wien, SA-Brigadeführer Dr. Ing. Hermann Neubacher, im Festsaale des Wiener Rathauses am Tage des Großdeutschen Reiches, 9. April 1938.“ In: *Die nationalsozialistische Revolution in Wien. Bildbericht über die Wiener Ereignisse vom 11. März bis 10. April 1938*. Wien: Pressestelle der Stadt Wien 1938, Seite 4.

¹⁸⁰ „Aufgrund eigener Erfahrungen und vieler Gespräche mit Angehörigen der nachfolgenden Generationen glaube ich sagen zu können, dass es in beinahe jeder österreichischen Familie ähnliche Familienlegenden mit Entlastungs- und Heroisierungstendenzen gibt.“ Vgl. Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Salzburg: Studienverlag 2006, Seite 66ff.

¹⁸¹ Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 48.

¹⁸² THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:23:45.

¹⁸³ Ebd., TC 00:24:44.

„Man glaubt es nicht. Ich glaub die die Zahl sechs Millionen bis heute nicht. Ich glaub es nicht. Soviel Juden waren doch da nicht im deutsch-österreichischen-französischen, europäischen Raum. Hat es ja nicht gegeben, um Gotteshimmels Willen. Also sechs Millionen, die hat es nicht gegeben, das ist doch ein einfaches Rechenbeispiel, wo hätten die in Europa sechs Millionen Juden hergebracht, von denen jetzt noch welche leben, noch dazu. Das ist doch ein Ding der Unmöglichkeit, rein logisch nicht fassbar.“¹⁸⁴



Die Einstellungswechsel zwischen Halbnah und Großaufnahme (*Abb. 40/41*) lassen Einwürfe von Carney vermuten, die bei der Montage entfernt wurden, jedenfalls vermittelt sich angesichts der fehlenden Einsprüche ein Eindruck der Resignation beim Fragesteller, wohl auch aufgrund der Aussagen des Onkels, die sich am Rande des Verbots gesetztes bewegen. Schließlich schneidet Carney dem Onkel das Wort ab, indem er mitten in einen Satz des Onkel Schritte auf Kieselsteinen montiert (*Abb. 42*). Die unauflösliche Einheit der Familie hat bei Carney längst Risse bekommen, von familiären Loyalitätsverpflichtungen kann hier nicht die Rede sein.

In dieser Szene manifestiert sich zum einen der (gescheiterte) Versuch über die NS-Familiengeschichte zu sprechen und zum anderen spiegelt sich in ihr auch Carneys Frustration gegenüber wiederkehrenden Verharmlosungen gegenüber dem Holocaust wieder. In der Interviewszene selbst ist eine Ohnmacht des Interviewers spürbar, als er mit der Infragestellung des

¹⁸⁴ Ebd., TC 00:25:02.

Ausmaßes der Shoah konfrontiert ist. Die Reaktion auf die Verharmlosung erfolgt nicht verbal im Gespräch, sondern erst retrospektiv in der Postproduktion, mittels Filmschnitt: Die anhaltende Suada des Onkels wird vom Geräusch der Schritte auf Kieselsteinen gestoppt. Die darauf folgenden Szenen setzen den Zweifeln des Onkel (*Abb. 43*) inhaltlich etwas entgegen. Der Kiesweg führt zum Konzentrationslager Mauthausen (*Abb. 44*), darauf folgen Aufnahmen des Konzerts der Philharmoniker anlässlich des 55. Jahrestages der Befreiung des Konzentrationslagers im Jahr 2000 (*Abb. 45*) und ein Interview mit einem KZ-Überlebenden (*Abb. 46*), dessen Familie in unterschiedlichen Konzentrationslagern ermordet wurde. Carney bedient sich einer dramaturgischen



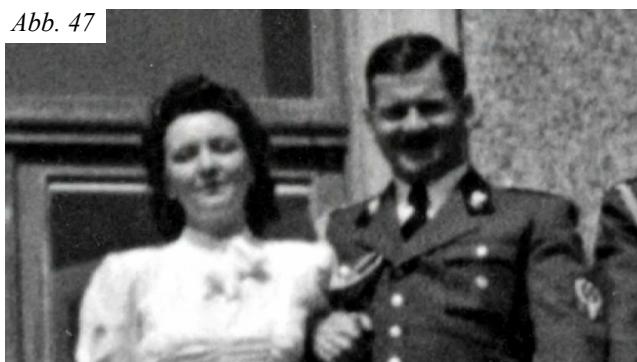
Argumentation, indem er die verharmlosenden Aussagen des Onkels direkt an Bilder des Konzentrationslagers Mauthausen montiert, die in klarer Opposition zu jeglichem Zweifel am Ausmaß der Shoah stehen. Der inhaltliche Ablauf dieser Sequenz vom Gespräch mit dem Onkel bis hin zum Interview mit dem KZ-Überlebenden zeigt die Möglichkeit einer politischen Postproduktion: Der Schnitt ermöglicht eine Intervention, eine Haltung. Der subjektive Blick wird genutzt, um als Regisseur Position zu beziehen und um der Verharmlosung der Judenvernichtung entgegenzuwirken.

3.2.2. Off-Kommentar als Korrektur aus dem Off

In beiden Filmen spielt der Einsatz des Off-Kommentars eine zentrale Rolle und auch hier brechen die sie mit den bisherigen Konventionen des Genres. Der Off-Kommentar wird nicht zur objektiven

Übermittlung von Fakten und Informationen verwendet; in beiden Filmen kommentieren die Regisseure ihre Arbeit selbst und nützen dieses Gestaltungsmittel, um die eigene Sicht und die eigene Position in den Film einzubauen. Bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* wird der subjektive Off-Kommentar zum essentiellen Gestaltungswerkzeug. Carneys Kommentare kennzeichnen sich durch essayistische Anteile; er assoziiert, reflektiert, zweifelt, stellt in Frage. Ein Beispiel, das verdeutlichen soll, welches Prinzip hinter diesem Einsatz des Off-Kommentars steht¹⁸⁵:

Zu sehen ist ein Schwarz-Weiß Foto, auf dem Carneys Großeltern abgebildet sind (*Abb. 47*). Langsam zoomt die Kamera heraus und vergrößert kontinuierlich den Bildausschnitt (*Abb. 48*). dazu ist folgender Off-Kommentar des Regisseurs zu hören: „These are my grandparents on their wedding day. They seem happy although my grandfathers first wife Rosa had committed suicide three months ago earlier.“¹⁸⁶



Kurze Pause des Kommentars, die Kamera setzt den Zoom Out fort (*Abb. 49*), und Stück für Stück wird eine großflächige Hakenkreuzfahne sichtbar (*Abb. 50*). Dann setzt wieder der Off-Kommentar ein: „They also seems to be looking into a bright future.“ An dieser Passage des Films wird die Arbeitsweise hinsichtlich des Off-Kommentars deutlich. Carney spricht im Off-Kommentar direkt die Zuschauer an („These are my grandparents on their wedding day.“), und erzeugt dadurch Nähe zum Zuschauer; es entsteht ein persönlicher, ein privater Moment; der Regisseur baut Fotos in den

¹⁸⁵ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:06:10.

¹⁸⁶ Ebd., TC 00:06:15.

Film ein und beschreibt dabei die Bilder, so als würde er ein Familienfotoalbum in Händen halten. Durch den Off-Kommentar und den Zoom lenkt und interpretiert Carney das Geschehen („They seem happy, although my grandfather's wife Rosa had committed suicide.“). Die Bemerkung über den Suizid der vorherigen Ehefrau wird beiläufig erwähnt, aber verändert die Sicht des Betrachters auf das Foto. Im Detail lässt sich die Korrektur aus dem Off folgendermaßen feststellen: Zu Beginn der Passage sieht man ein Ehepaar. Aus dem Off hört man „These are my grandparents on their wedding day.“ Zu diesem Zeitpunkt ist weder die Hakenkreuzfahne zu sehen, noch wissen wir irgendetwas über den Suizid der vorherigen Frau. Für die Betrachtenden beschränkt sich der Bildausschnitt auf die Porträtierten (Abb. 47). Durch den Off-Kommentar erfährt das Bild in den folgenden Sekunden eine Neuaufkladung, indem Carney darüber informiert, dass wenige Monate zuvor die Ex-Frau Selbstmord beging¹⁸⁷. Diese Information löst die Frage aus, ob der Suizid mit der in diesem Foto gezeigten Vermählung zu tun hat und rückt das frisch vermählte Ehepaar in ein suspektes Licht oder deutet zumindest einen dubiosen Hintergrund an (Abb. 48). Auf diese Fährte hat die Betrachtenden der Off-Kommentar gebracht. Das tatsächliche oder inszenierte Glück, welches dieses Foto repräsentiert, erfährt durch Carney eine Rekontextualisierung. Carney kratzt an der schönen Fassade dieser Momentaufnahme aus den frühen 40er Jahren, indem er eine weitere Bildkorrektur vornimmt. Der langsame Zoom-Out gibt nach und nach den Blick frei auf eine kleine Hochzeitsgesellschaft in Uniform (Abb. 49) und schließlich auf die Hakenkreuzfahne (Abb. 50), die vom Balkon des Gebäudes hängt. Erst als die Fahne sichtbar wird, hört man den Off-Kommentar: „They also seem to be looking into a bright future.“ Durch den Kommentar aus dem Off, kombiniert mit dem Zoom-Out erfährt das Bild eine Korrektur und die zuvor erwähnte Rekontextualisierung; kurz: Wir sehen die Großeltern keineswegs nur mehr als *glückliches Ehepaar*; als welches sie zu Beginn eingeführt wurden, sondern auch als Ehepaar, welches ihr privates Glück auf dem Fundament der nationalsozialistischen Ideologie aufbaut.

Salomonowitz' favorisierte Form der persönlichen Involvierungen als Regisseurin ist eindeutig der Off-Kommentar. Sie setzt ihn ein, um zu intervenieren, ins Bild einzugreifen und um ihm eine neue Bedeutung zu geben. Eine radikale Variante dieser Form von Korrektur aus dem Off lässt sich etwa in der Mitte des Films finden¹⁸⁸. In dieser Szene versuchen die Großeltern die Situation betreffend Versorgung mit Lebensmittel um 1945/46 zu rekonstruieren. Die beiden sind sich uneins: Der Großvater meint, dass „während des Krieges die Versorgung ausreichend war, schlemmen konnte

¹⁸⁷ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:06:21.

¹⁸⁸ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:30:20.

man nicht.“¹⁸⁹ Die Großmutter sagt: „Es war nicht ausreichend. Wir haben immer gehungert. Ich hab immer gehungert“¹⁹⁰. Der Szene folgen mehrere weiße Kader. Anschließend sind wieder die Großeltern zu sehen: gleicher Raum, gleiches Sofa, gleiche Kameraperspektive. Zwischen voriger und jetziger Situation ist Zeit vergangen: die Großmutter ist jetzt am Stricken, der Großvater hat nun eine Zeitung in der Hand. Anhand der Lippenbewegungen ist zu erkennen, dass sich die Großeltern unterhalten; der O-Ton zu dieser Szene wurde allerdings entfernt und durch folgenden Kommentar ersetzt:

„Günther Jacobs schreibt: Die Alten sind durch ihre Erzählungen als Zeitzeugen an der Konstruktion der Bedeutung der Vergangenheit und Gegenwart also aktiv beteiligt. Sie bestimmen das Genre - Drama, Tragödie, etc. mit, in dem erinnert wird. Die Angehörigen der Tätergeneration müssen sich dabei allerdings an den Erzählstandards orientieren, die sich seit 1945 hinsichtlich des Nationalsozialismus entwickelt haben. Ihr Erinnern findet in diesem Rahmen statt, es gibt Sprachregelungen. Die Alten verstehen es, Empathie bei den Enkeln zu wecken (‘Wie ich damals verwundet wurde’, ‘Wie wir gehungert haben.’) um die Distanz zu verringern. Sie verstehen es sogar an den politischen Präferenzen der Jungen anzuknüpfen (‘Wie uns die Armies bombardiert haben, kannst du dir ja vorstellen, denk nur an Vietnam oder an den Irak.’). Sie verstehen es schließlich auch, an den Erzählungen der Verfolgten anzuknüpfen, insbesondere an den Metaphern des Holocaust (‘Wie wir auf der Flucht waren.’, ‘Was werdet ihr euren Enkeln sagen, wenn sie euch fragen, warum habt ihr weltweit jeden Tag 40.000 Menschen verhungern lassen?’). Spätestens an diesem Punkt sind die dann die Opfer endgültig vergessen, meistens auch von den Jungen.“¹⁹¹

Die Intervention der Regisseurin ist offensichtlich und entschieden, den Großeltern wird das Wort entzogen, mehr als das, sie sprechen zwar – ihre Lippenbewegungen sind zu sehen – aber sie sind nicht mehr zu hören. Ihre Stimmen werden durch einen Text aus dem Off ersetzt, der sich auf die Großeltern bezieht („Die Alten sind durch ihre Erzählungen als Zeitzeugen an der Konstruktion der Bedeutung der Vergangenheit und Gegenwart also aktiv beteiligt.“). Hier wird eindeutig eine Hierarchie zugunsten der Regisseurin im Verhältnis zu ihren ProtagonistInnen erkennbar. Der Off-Kommentar, der häufig als objektiver Begleitkommentar fungiert, wird hier ersetzt durch eine subjektive Off-Korrektur. Durch Kniffe wie diese wird eine Positionierung der Regisseurin sichtbar, sie wider-, besser gesagt, überspricht die Aussagen der Großeltern, welche wiederum zur Kulisse für den Text von Günther Jacobs werden. Der Austausch der Tonebene, die Entfernung des Originaltons zeugt von einem subjektiven Eingriff, der zugleich eine Distanzierung von den

¹⁸⁹ Ebd., TC 00:31:21.

¹⁹⁰ Ebd., TC 00:31:28.

¹⁹¹ Ebd., TC 00:31:51.

Großeltern (und deren Aussagen) ermöglicht. Massive Eingriffe wie dieser sind in früheren ZeitzeugInnen Dokumentationen nicht existent und für das Selbstverständnis des Genres auch schwer vorstellbar. Hier wird das Potenzial der subjektiven Erzählweise offensichtlich: Die Filmschaffenden können dadurch, dass sie sich im eignen, familiären, privaten Biotop bewegen, eher entscheiden, was den ProtagonistInnen zumutbar ist, überwinden leichter moralische oder gestalterische Grenzen. Die Nähe der Filmemacherin zu den Protagonisten wird hier zum wesentlichen Vorteil, da sich durch die familiäre Bindung mehr Gestaltungsmöglichkeiten ergeben und sich der Spielraum vergrößert. Es ist schwer vorstellbar, dass jemand anderes den Zugang und die Zustimmung zu dieser Kombination von Bild (der Großeltern im Wohnzimmer) und Ton (Text über Erzählstandards der Generation der TäterInnen) erhält als ein Familienmitglied, in diesem Fall die Enkelin Anja Salomonowitz. Vor allem, wenn man sich die öffentliche Dimension vor Augen hält, die ein Film erreicht; sei es durch die Aufführung im Kino, durch die Verfügbarkeit auf DVD oder im Netz, scheinen derartige filmische Erzählformen in diesem Genre scheinen ausschließlich aus einer privaten Perspektive heraus möglich.

Carney setzt in einer Szene ebenfalls den Off-Kommentar ein, um den Original-Ton zu übersprechen¹⁹², allerdings nicht, um einen Text zu zitieren oder eine Reflexionsebene einzuziehen, wie in der eben beschriebenen Szene bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN*. Carney kommentiert in dieser Szene das Agieren seiner Mutter, die sich gerade für ein Hilfsprojekt in der Ukraine engagiert. Der O-Ton wird nicht komplett entfernt, sondern die Lautstärke etwas herabgesetzt; es entsteht eine Mischung aus O-Ton und Off-Kommentar, der sich ergänzt. Der Effekt ist ein ähnlicher. Erneut wählt der Regisseur einen Eingriff, der das Gesehene in einem komplett anderen Licht erscheinen lässt und dem Bild im Nachhinein ein neue Bedeutung gibt. In diesem Fall hat es wiederum einen erzählerischen Effekt: Wir erfahren, dass sich die Mutter für Hilfsprojekte einsetzt, und gleichzeitig wird das Engagement der Mutter als etwas Groteskes dargestellt und drückt etwas über das Verhältnis zwischen J. Carney und seiner Mutter aus. Dieses persönliche Eingreifen der Filmschaffenden über den Off-Kommentar wirkt wie eine Intervention; die damit verbundene, direkte Adressierung des Zusehenden lässt eine private Atmosphäre im Film entstehen und ermöglicht, über das, was verhandelt, aus einer subjektiven Perspektive zu sprechen.

¹⁹² THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney, TC 00:14:09.

3.3. Verarbeitung des Gegenwärtigen

Im Jahr 2006 konstatiert die Zeithistorikerin Margit Reiter seit „etwa einem Jahrzehnt [...] in der Forschung, aber auch in der breiten Öffentlichkeit ein verstärktes Interesse für familiäre Tradierungen des Nationalsozialismus sowie für die Verarbeitungen in den nachfolgenden Generationen.“¹⁹³ Die Historikerin sieht die „„Privatisierung“ des Nationalsozialismus [als] Ausdruck einer zunehmenden Sensibilisierung für die familiären Verstrickungen und das Weiterwirken des Nationalsozialismus über die Generationen hinweg [...].“¹⁹⁴

Dieser Befund gilt auch für den österreichischen Dokumentarfilm. *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* spiegeln diese Privatisierung des Nationalsozialismus, indem sie die familiären Verstrickungen bzw. das Weiterwirken des Nationalsozialismus in den eigenen Familien untersuchen. Daraus ergeben sich veränderte Fragen an die Geschichte: Wie konstruiert die Großelterngeneration Erinnerung? Wie schreibt sich die Familiengeschichte in den Alltag ein? Solche und ähnliche Fragen beziehen sich auf die Auswirkungen der Geschichte auf die Gegenwart, Dietmar Kammerer dazu:

„Nicht um eine Investigation der Vergangenheit der Toten geht es [...] bei Carney, Ludin oder Salomonowitz, sondern um die therapeutische oder kathartische Konfrontation der lebenden Familienmitglieder mit Tatsachen, über die in den heimischen vier Wänden nicht oder nur verdeckt geredet wurde. Und um das, was es mit einem selbst anstellt, wenn man die schuldhafte Vergangenheit der eigenen Familie filmisch aufarbeiten will: was meist bedeutet, mit dem Schweigen oder dem Unverständnis der eigenen Geschwister, Eltern, Großeltern konfrontiert zu sein.“¹⁹⁵

Kammerers Analyse scheint stimmig, doch trotz der gemeinsamen Grundthematik nutzen beide Filme verschiedene Herangehensweisen und setzen unterschiedliche Schwerpunkte. Darauf geht das folgende Kapitel genauer ein.

3.3.1. Erinnerungsdiskurs auf der Metaebene

DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN bleibt visuell uneingeschränkt in der Gegenwart; es existieren keine historischen Filmaufnahmen, keine abfotografierten Bilder aus vergangenen Tagen, es gibt keinen Versuch Geschichte filmisch zu rekonstruieren, wie das in anderen Dokumentarfilmen zu

¹⁹³ Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 10.

¹⁹⁴ Ebd., Seite 11.

¹⁹⁵ Dietmar Kammerer: „Gegenwartsbewältigung. Marcus J. Carneys Film über die nationalsozialistische Vergangenheit der eigenen Familie: The End of the Neubacher Project.“ In: *kolik.film, Sonderheft 7/2007*. März 2007, Seite 65.

diesem Thema geschieht. Der Film ist gekennzeichnet durch das Einsprechen von Zitaten und von literarischen Elementen, wodurch der Film einen essayistischen Charakter bekommt. Wie schwer eine Standortbestimmung des Essayfilms sein kann, hat Georg Seesslen festgehalten:

„Nehme ich alle Aufsätze, Interviews und Fachbücher, die mir zum Thema Filmessay oder Essayfilm untergekommen sind, und frage nach einer Definition der Begriffe, dann gibt es nur eine gemeinsame Antwort aller theoretischer Bemühungen: Es gibt keine. Ja, mehr noch: Es soll gar keine Definition des Essayfilms geben, weil damit nämlich schon seine größte Stärke, nämlich Offenheit und Freiheit, wieder infrage gestellt würde.“¹⁹⁶

Obwohl sich Seeßlen gegen eine eindeutige Definition stemmt, macht er den Essayfilm an einigen Erkennungsmerkmalen fest: „Essayfilme sind auf experimentelle, nicht aber auf propagandistische Weise politisch. Essayfilme gehen von einer extremen Selbstermächtigung des filmemachenden Subjekts aus; sind also mit anderen Worten radikale Autorenfilme.“¹⁹⁷ Neben dieser deskriptiven Bestimmung versucht Seeßlen auch eine politische Definition, die in folgender These mündet:

„Der Essayfilm unternimmt den Versuch, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Und während die Hauptaufgabe des politischen, aufklärerischen Dokumentarfilms darin besteht, das Verborgene sichtbar zu machen, sich also mit einer Kamera gleichsam an die verbotenen Orte der Mikro- und Markophysik der Macht zu begeben, liegt die Hauptaufgabe des Essayfilms darin, die im Selbstverständlichen und in der Konvention der Codes verborgenen Beziehungen sichtbar zu machen.¹⁹⁸ Und weiter: „Der Essay richtet sich in seiner methodischen Grenzüberschreitung gegen ein offenes oder verdecktes Verbot des Denkens, der Wahrnehmung, der Sprechens, des Abbildens. Der Versuch unternimmt es nicht nur, die herrschenden Diskurse zu verändern, sondern er versucht vielmehr Orte und Perspektiven außerhalb der Diskurse zu erreichen.“¹⁹⁹

Die formalen Kriterien treffen nur zum Teil zu: dazu ist der experimentelle Anteil des Films zu gering. Umso treffender scheint mit die politische Kategorie zu sein. Szenen, in denen die Schwester Yael mit den Großmüttern zu sehen ist, sind signifikante Beispiele dafür, wie Perspektiven außerhalb des Diskurses erreicht werden. Zur Rolle der jüngeren Schwester Yael schreiben Werner Hanak und Peter Menasse: „[...] Yael, die scheinbar naive, in Wirklichkeit aber

¹⁹⁶ Georg Seeßlen: „Der Essayfilm als politische Geste“. In: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hrsg.): *Zooming In and Out. Produktionen des Politischen*. Wien: Mandelbaum 2013, Seite 97.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Georg Seeßlen: „Der Essayfilm als politische Geste“. In: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hrsg.): *Zooming In and Out. Produktionen des Politischen*. Wien: Mandelbaum 2013, Seite 97.

unerbittliche Fragen stellt, wird zu einer zentralen Figur in vielerlei Hinsicht [...] Sie ist die Figur, die es braucht, um zwischen den drei Frauen eine Verbindung herzustellen.“²⁰⁰

Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



In kurzen Gesprächssequenzen kommt die Enkelin als Vertreterin der dritten Generation mit den Zeitzeuginnen der ersten Generation ins Gespräch und bekommt Unterschiedliches zur Geschichte zu hören. Von ihrer Großmutter Margit Kohlhauser (*Abb. 51*) erfährt sie, dass die Bevölkerung aufgrund von Armut politisch uniformiert war und aufgrund von Hunger empfänglich war für nationalsozialistische Propaganda, und dass „das mit dem Hunger die heutige Generation überhaupt nicht beurteilen kann.“²⁰¹ Weiters erzählt sie von jüdischen Nachbarn, namens ‚Oberst‘, die im selben Wohnhaus in Graz gewohnt haben: „[...] und da war plötzlich die Familie weg, da hat aber niemand gwusst, was jetzt g’schehen is, das is so verheimlicht worden.“²⁰² Im Gespräch mit dem Kindermädchen Gertrude Rogenhofer (*Abb. 52*) bekommt sie zu hören, dass man es ja „freilich [...] g’wusst hat, [...] wann der Bäcker momentan furt is, wosd ole Tog in der Früh um die Ecke gangen bist und host da deine Semmeln und dein Brot g’holt. Na furt wora, er woar nimmer mehr do.“²⁰³

²⁰⁰ Werner Hanak und Peter Menasse: Über das Sprechen und Schweigen der Großmütter. In: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_daswirst.htm. (Zugriff am 5.Okttober 2014).

²⁰¹ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:23:02.

²⁰² Ebd., TC 00:25:12.

²⁰³ Ebd., TC 00:36:44.

Weiters erzählt Gertrude Rogenhofer, dass in den Menschen „eine unhamliche Angst drinnen g'steckt is, [...] monch hams des a'gschirmt und g'sogt i wü überhaupt nix wissen, da worn die Menschen gonz komisch.“²⁰⁴ Großtante Hanka (*Abb. 53*) findet keine Worte, um auszudrücken, was zu vergessen sie nicht imstande ist²⁰⁵. Die industrielle Vernichtung durch die Nationalsozialisten wird in der Szene thematisch dennoch kurz gestreift, als sich die Enkelin Yael das Buch *Mila 18* von Leon Uris ausborgen möchte. Margit Reiter schreibt über das Thema der Tradierung der NS-Geschichte im Familiengedächtnis:

„Das Familiengedächtnis ist kein statisches Konstrukt und keine große Narration, sondern es ist fragmentiert, veränderlich, entsteht beiläufig und ist als ein Rahmen zu verstehen, innerhalb dessen die familiäre Erinnerung gemeinsam ausverhandelt wird. Oder anders formuliert: Das Familiengedächtnis ist eine gemeinsame Verfertigung von Vergangenheit im Gespräch. Von Bedeutung ist auch, dass es nicht die eine Familiengeschichte gibt, sondern viele unterschiedliche Blicke darauf, sodass die einzelnen Familienmitglieder letztendlich durchaus verschiedene Vorstellungen von der Familiengeschichte haben können.“²⁰⁶

Die unterschiedlichen historischen Narrative, mit denen die Nichte konfrontiert wird, spiegeln dieses gemeinsame Ausverhandeln von Geschichte in der Familie wider. Das eigentliche Interesse am Gespräch zwischen Nichte und Gertrude Rogenhofer gilt nicht den Erzählungen über die Zeit vor und nach 1938, sondern beim Zuschauer entsteht ein Bedürfnis zu wissen, in welcher Art und Weise die Großmutter der Nichte von der NS-Zeit erzählt, welches Geschichtsbild der Nichte vermittelt wird. Christian Schulte untersucht in dem Artikel *Politik der Gefühle – Zur (Film)Poetik Alexander Kluges* die filmische Praxis in den Essayfilmen Kluges. Einige Aspekte scheinen mir für die Analyse von *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* von Interesse zu sein:

„[...] in Filmen wie *ABSCHIED VON GESTERN*, *DIE PATRIOTIN* oder *DIE MACHT DER GEFÜHLE* (1983) werden Fotografien des Elternhauses, des Vaters, der Mutter oder seiner Schwester intermittierend in die Bildstrecken der Filme eingefügt. Zeichen der Privatheit und der allgemeinen Geschichte prallen oft kollisionsartig aufeinander. Die Macht, mit der die Geschichte in die einzelnen Lebensläufe eingreift, bildet ein Leitmotiv, das aber nie im Sinne einfacher Kausalität durchgespielt wird, sondern als komplexer und weit zurückreichender Wirkungszusammenhang. Die eigene Erfahrung fungiert dabei eher wie ein Kompass, eine Navigationshilfe, ein

²⁰⁴ Ebd., TC 00:37:45.

²⁰⁵ Nora Sternfeld: *Das wirst du nie verstehen*. In: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_daswirst.htm. (Zugriff am 5.Oktober 2014).

²⁰⁶ Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Wien / Innsbruck: Studienverlag 2006, Seite 18.

Koordinatensystem, das weniger auf der Ebene des Diskurses Orientierung ermöglicht, als vielmehr auf der Ebene des Wiedererkennens der eigenen Erfahrung in fremder Erfahrung. Zitat: „Man müßte zu der wirklichen Bewegung (Verstreuung) hingehen, die subjektiven Splitter wiedererkennen, einsammeln und daraus eine menschlich zentrierte Welt zusammensetzen“ (Negt/Kluge 1993, 151). Kluge spricht in diesem Zusammenhang auch von „Verknüpfungsketten des Wiedererkennens“ (Negt/Kluge 1993, 661).“²⁰⁷

In der Relevanz der eigenen Erfahrung für die Geschichtsschreibung lässt sich eine Parallele herstellen: *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* ist gespickt mit *subjektiven Splittern*. Die Gespräche zwischen Yael Salomonowitz und ihren Großmüttern, der eigene Off-Kommentar der Regisseurin, aber auch die Alltagsszenen mit den Großeltern – all das formt sich zu einem gegenwärtigen Beispiel für den Umgang mit NS-Geschichte, der sich über *subjektive Splitter*, über private Bruchstücke definiert. In einem Interview sagt die Regisseurin, sie behandle „nicht so sehr persönliche Erfahrungen, sondern wie die persönlichen mit den kollektiven Erfahrungen verbunden sind“²⁰⁸. Beim Gespräch zwischen Yael Salomonowitz und ihrer Großmutter wird der Bezug zu kollektiven Erfahrungen und zur allgemeinen Geschichtsschreibung durch das am Tisch liegenden Schulbuch symbolisiert: Die in den Schulen vermittelte Geschichtsschreibung trifft auf die eigenen Erfahrungen der Großmutter; die Enkelin formt sich ihr Geschichtsbild aus diesen unterschiedlichen Geschichtsträgern.²⁰⁹ Der Erinnerungsdiskurs verschiebt sich damit auf eine Metaebene: Im Zentrum des Films steht nicht (nur) die Protagonistin und ihre Erzählung, sondern die Frage, wie Geschichte durch Erinnerung (re)konstruiert wird. Der Filmkritiker Christoph Huber beschreibt den Film als „einen Laborversuch, der die Erinnerung selbst zum Hauptdarsteller macht.“²¹⁰ Die Großmutter Margit Kohlhauser hat im Film als Zeitzeugin nicht (nur) die Funktion von individuellen Erlebnissen oder eigenen Erfahrungen zu berichten. An ihr wird vielmehr deutlich, wie durch Erzählungen und Erinnerungen der Großelterngeneration Vergangenheit aus der Gegenwart heraus wiederhergestellt wird. Margit Reiter schreibt: „Erinnerung ist immer eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Versatzstücken aus der Gegenwart, was nichts anderes heißt,

²⁰⁷ Christian Schulte: „Politik der Gefühle – Zur (Film-)Poetik Alexander Kluges.“ In: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo: *Zooming in and out: Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*. Wien: Mandelbaum 2013, Seite 109.

²⁰⁸ Interview von Daniel Ebner. http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_download.htm (Zugriff: 3.12.2014).

²⁰⁹ Zur Bedeutung der Auseinandersetzung mit den eigenen Großeltern: „Goldhagen (hat sich damit) direkt in die Auseinandersetzung zwischen den Generationen eingemischt. Wobei die Nachkommen das eigentlich Publikum von Goldhagen sind, da die Generation der TäterInnen, sofern sie noch leben, eine Minderheit ausmachen. Das bedeutet, daß es für die Nachkommen oft um eine Auseinandersetzung geht, die sie real gar nicht mehr führen können. Es geht für sie heute vielmehr um die Bilder, die sie sich von ihren Vorfahren machen, die insofern jedoch eine große Bedeutung haben, da sie Grundlage ihres eigenen Selbstbildes sind. Insofern ist diese Debatte für viele eine sehr persönliche Angelegenheit, geht es doch um ihre eigenen Eltern und Großeltern und deren Glaubwürdigkeit und moralische Substanz. Birgit Rommelspacher: „Generationenkonflikte und deutsches Selbstverständnis. Sozialpsychologische Aspekte der Goldhagen-Debatte“: In: Helgard Kramer (Hg.): *Die Gegenwart des NS-Vergangenheit*. Berlin: Philo 2000. Seite 56.

²¹⁰ Christoph Huber: „Rund um die Gesichter weiße Flecken.“ In: *Die Presse*, 23. April 2004.

als dass persönliche Erinnerung und historisches Wissen miteinander verschmelzen und sich überlagern können.“²¹¹ In der Szene zwischen Margit Kohlhauser und ihrem Ehemann wird ebenfalls thematisiert, auf welche Art und Weise *Vergangenheit mit Versatzstücken aus der Gegenwart* rekonstruiert wird. Erinnerung wird hier als brüchiges und selektives Tool der (Re)Konstruktion von Geschichte inszeniert. Ich möchte noch einmal auf jene Szene zurückkommen, in der sich die Großeltern uneins sind, was die Versorgung mit Nahrungsmitteln während des Kriegs betrifft. Während sich die Großmutter folgendermaßen erinnert: „Es war grad so viel, dass wir nicht verhungert sind.“, meint der Großvater: „Also ich hab da eine bisschen andere Meinung als du. Ich war der festen Überzeugung, dass während des Krieges die Versorgung ausreichend war, schlemmen konnte man nicht.“²¹² Die Konstruktion von Vergangenheit durch die erste Generation fußt hier auf einer dialogischen Annäherung, und zeigt sich als umkämpftes Terrain: Im Gegensatz zum Gespräch mit der Enkelin, wo die Aussagen der Großmutter nicht auf Augenhöhe in Frage gestellt werden können, müssen sich die Erinnerungen im Gespräch mit dem Ehemann einer Prüfung hinsichtlich ihrer Richtigkeit unterziehen. Die Regisseurin Salomonowitz sagt, es ist ihr daran gelegen „diese Rhetorikformen zu untersuchen und zu entlarven.“²¹³ Das tut der Film, indem er die Enkelin mit den Frauen der ersten Generation konfrontiert, das großelterliche Ehepaar mit ihren unterschiedlichen Erinnerungen konfrontiert und indem der O-Ton der Großeltern – und damit die Narrative der Großelterngeneration – entfernt und durch das Zitat von Günther Jacobs ersetzt.²¹⁴ Spätestens zu diesem Zeitpunkt sind nicht mehr die individuellen Erzählungen von Bedeutung, sondern es wird die Konstruktion von Geschichte aus der Gegenwart heraus zum Thema: mit seinen Mängeln, Leerstellen und Widersprüchen. Die klassische Funktion der Großeltern als Zeitzeugen²¹⁵ ist bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* beschränkt: nur punktuell werden eigene Erfahrungen erzählt oder historische Geschehnisse durch persönliche Ereignisse beglaubigt.²¹⁶ Die Protagonistinnen fungieren weniger als Akteure und Zeugen der Geschichte, beispielsweise indem konkrete Verbrechen, Verstrickungen oder die eigene Biographie verhandelt werden – durchaus im Gegensatz zu *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*, wo die Rolle von Carneys Großmutter während des Nationalsozialismus näher untersucht wird. Im Vergleich zu anderen Filmen zur NS-Zeit erhalten die Aussagen der Protagonistinnen eine

²¹¹ Vgl. Margit Reiter: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Innsbruck / Wien: Studienverlag, 2006.

²¹² DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:31:27.

²¹³ Interview von Daniel Ebner. http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_download.htm (Zugriff: 3.12.2014).

²¹⁴ Vgl. Kapitel 2.2.1.

²¹⁵ Vgl. Kapitel 1.2.

²¹⁶ Zum Beispiel als Gertrude Rogenhofer von einer für sie bedrohlichen Situation mit einem SS-Mann berichtet, als Menschen – eingepfercht in einen Güterwagon am Wiener Westbahnhof – verzweifelt um Wasser flehen. TC 00:16:03.

untergeordnete Position; im Fokus stehen nicht die Erzählungen der Großeltern und die Zeitzeugen beteiligen sich selten an der Konstruktion von Geschichte. *Warum sind historische Generationen wichtig?*, fragt sich Aleida Assmann in ihrem Buch *Geschichte im Gedächtnis*:

„Das Generationenkonzept ist ein wichtiger Schlüssel zur Vergangenheit als verkörperter Geschichte. Dabei geht es nicht um die alte Frage nach den Akteuren, die Geschichte machen, sondern um tiefen Prägungen und nachhaltige Einwirkungen von Geschichte auf individuelle Biographien. Die kulturwissenschaftliche Generationenforschung fragt: wie wird Geschichte von wem erlebt, erinnert, vergessen und rekonstruiert? Wie lange halten sich im gesellschaftlichen Diskurs bestimmte Erfahrungen und die Muster ihrer Verarbeitung? Da die Gesellschaft stets von unterschiedlichen Jahrgängen durchmischt ist, reiben sich in ihr nicht nur individuelle Perspektiven und Meinungen, sondern auch kollektiv geteilte Erfahrungs- und Deutungsmuster, die explizit oder latent den subjektiven Werten, Haltungen und Einstellungen unterliegen.“²¹⁷

DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN setzt sich eher mit den Gesetzmäßigkeiten des Genres auseinander, als mit den Berichten und Erzählungen der ZeitzeugInnen. Der Film bewegt sich auf einer reflektierenden Ebene und setzt den Erinnerungsdiskurs damit auf eine Metaebene. Die Fragen, von denen der Film angetrieben wird, beziehen sich bei Salomonowitz weniger darauf, ob und wie die Großeltern in den Nationalsozialismus involviert waren, sondern stellen den Diskurs darüber in den Vordergrund, wie die (Re)Konstruktion von Geschichte in der Familie funktioniert und daher auch, welche Auswirkungen der Nationalsozialismus nach wie vor auf den Alltag, auf Denkweisen und Überzeugungen, Einstellungen und Beziehungen hat.

3.4. Die Grenzen der privaten Perspektive

DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN unternimmt den Versuch, die Rolle von ZeitzeugInnen zu thematisieren und ihre Funktion aus einer veränderten Perspektive zu sehen. Dies manifestiert sich auch in der Schlusssszene des Films. Formal ist die Szene dezidiert getrennt vom Rest des Films. Einerseits durch einen weißen Kader, der die Szene vom Rest des Films absetzt: es existiert keine thematische Ankündigung oder dramaturgische Vorbereitung zu dieser Schlusssszene. Die Sonderstellung spiegelt sich weiters darin, dass die Regisseurin erstmals selbst im Bild zu sehen ist:

²¹⁷ Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C.H. Beck 2007, Seite 32.

Abb. 54



Abb. 55



Die persönliche Präsenz von Anja Salomonowitz verdeutlicht abermals die private Perspektive, ihr Agieren ist gekennzeichnet von Zurückhaltung. Im Gegensatz zur Eröffnungsszene bei *THE END OF THE NEUBAUER PROJECT* in der sich Carney als aktives, suchendes Subjekt inszeniert, rückt sich Salomonowitz als passives, statisches Subjekt ins Bild (Abb. 55). In der Szene sind Ausschnitte eines Telefonats mit der Großtante Hanka Jassy aneinander montiert: in den ausgewählten Passagen spricht beinahe ausschließlich die Großtante, Salomonowitz hört in den gewählten Einstellungen – bis auf eine kurze Nachfrage – ausschließlich zu. Der Hinweis zu Beginn des Films, als Hanka Jassy die Tür zu ihrer Wohnung schließt und dem Zuseher keinen Zutritt zur Wohnung ermöglicht, löst sich in dieser Schlussszene auf: Hanka Jassy zieht ihre Bereitschaft, bei dem Film mitzumachen, im Laufe des Telefongesprächs zurück. Die Regisseurin stößt auf Grenzen der privaten Perspektive: Trotz des Nahverhältnisses und der ursprünglichen Bereitschaft am Film teilzunehmen, verweigert die Großtante ein weiteres Vordringen in ihre Privatsphäre. An den Beginn der Szene baut Salomonowitz eine Einstellung, in der die Regisseurin vergeblich versucht, ihre Großtante zu erreichen, zu erkennen am Läuten des Telefons (Abb. 54). Diese Einstellung unterlegt Salomonowitz mit folgendem Off-Kommentar:

„Mit der Hanka filmen war immer schwierig und dann wollte Sie gar nicht mehr. Es ist dieses ‚Festgemacht werden‘, dieses ‚Gefilmt werden‘, dieses ‚Gesicht herzeigen müssen‘, dieses ‚Aussagen müssen‘ für Etwas, das einem angetan wurde – dass sie einfach nicht mehr will.“²¹⁸

Das scheinbare Scheitern der Regisseurin führt zu einer eindrucksvollen Szene, in der ganz grundsätzliche Fragen zu Zeitzeugenschaft verhandelt werden. Salomonowitz thematisiert mit der Szene vor allem die psychologische Dimension hinter der Funktion als Zeitzeugin. Hankas Aussagen am Telefon ermöglichen einen Einblick in ihre Gefühlswelt und machen ihren Rückzug nachvollziehbar:

²¹⁸ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:48:08.

„Ich will sein ich für mich jetzt die letzten paar Jahre oder Tage und Monate – was mir bleibt, will ich sein: Ich. Aber nicht für die anderen da. Und das ist erledigt. Ich bekomme Herztabletten und ich hab auch Tabletten für Blutdruck, ich hab verschiedene Medikamente – ich bin alt und ich will mein Leben nicht irgendwie noch damit beschäftigen. Anja, es geht nicht und es muss dir reichen. Es muss dir reichen, ich mach es nicht, um keinen Preis.“²¹⁹

In den *privaten Splittern* der Hanka Jassy wird deutlich, wie stark das Trauma der Shoah an ihr haftet. Wie präsent die Erinnerung ist, zeigt sich in den letzten Minuten des Films. Am Telefon erzählt Hanka Jassy:

„Ich hab sehr schwer gearbeitet im Lager, ich hab schwere Eisenschienen geschleppt, Bäume gefällt und nassen Beton in Sand geschoben – das bleibt auf einem Menschen hängen, dass kann man nicht vergessen. Ich hab unlängst geschaut den Heydrich im ZFD und das geht alles... – ich war dort in Prag, wir waren schon deportiert und man hat uns von Theresienstadt geschickt nach Lidice in die Stadt, wo hat er ganze Dorf angezündet und man musste die Toten wegräumen und ich war 16 Jahre, na was willst du von mir? Ein 16-jähriges Kind geht machen so eine Arbeit und ich habe gemacht noch eine schwerere Arbeit. Das... Das... Das wirst du nie verstehen.“²²⁰

Anschließend ist wieder ein weißer Kader zu sehen und es folgen die Credits. Hanka Jassy war bis zu dieser Szene die einzige Protagonistin im Film, die noch keine Aussagen zur NS-Geschichte getätigt hat. Die Perspektive auf die Geschichte aus der Sicht der NS-Opfer war bis dato im Film nicht existent, auch weil es so zu Beginn des Films vereinbart war²²¹: „Hanka hat Auschwitz überlebt und will nicht darüber sprechen, wir haben ausgemacht, es wird nicht über das Lager gesprochen.“²²² Der Kommentar der Regisseurin zu Beginn des Films deutete bereits das Unbehagen der Protagonistin an, welches in der Schlusszzene nun benannt wird: Hanka Jassy will sich nicht mit dem beschäftigen müssen, was sie zu vergessen nicht imstande ist. In der kurzen Absage an die Enkelin blitzt die Reichweite der traumatischen Erinnerung auf und macht den Grund für den Rückzug deutlich. Die fehlende visuelle Anwesenheit von Hanka Jassy verleiht dem Wunsch Nachdruck, nicht als „Zeitzeugin herhalten zu müssen“ und auch das Recht für sich zu reklamieren, nicht von den erlebten Gräuel berichten zu müssen. Die Abwesenheit von Hanka Jassy steht damit stellvertretend für jene Opfer des Nationalsozialismus, deren Erinnerung aus unterschiedlichsten Gründen nicht Teil des kollektiven Gedächtnisses sind. Der titelgebende letzte

²¹⁹ Ebd., TC 00:48:33.

²²⁰ DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:49:47.

²²¹ „Hanka hat Auschwitz überleben und will nicht darüber sprechen. Wir haben uns ausgemacht, es wird nicht über das Lager gesprochen.“, DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 00:02:01.

²²² DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN, R: Anja Salomonowitz. A 2003, TC 01:55:11.

Satz des Telefongesprächs („Das wirst du nie verstehen“) spielt auf die Herausforderung an, das persönlich erlebte Grauen und generell die Shoah für nachfolgende Generationen wiederzugeben. Die nicht vorhandene Aussicht auf Erfolg in der Vermittlung dieser qualvollen Erinnerungen, die sich im Satz *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* manifestiert, betont letztlich auch die Differenz zwischen dem Gedächtnis der Opfer und dem Gedächtnis der Täter. Trauma führt zu einer Sprachlosigkeit, Hanka Jassy ist als einzige im Film nicht an der Konstruktion von Geschichte beteiligt. Die Perspektive des KZ-Überlebenden bleibt beinahe gänzlich ausgespart.

3.4.1. Emotion als Kalkül

Die Grenzen der privaten Perspektive verlaufen bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* entlang ganz anderer Linien. Bei der Beschäftigung mit Filmen, die aus einer privaten Sicht erzählen, kommen Emotionen eine besondere Bedeutung zu. Sie entscheiden über das Maß an Nähe und Distanz im Film. Strategien der Distanzierung lassen sich bei *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* in der formalen Gestaltung des Films finden. Diese charakterisiert sich durch statische Einstellungen und dem Einsatz der Farbe Weiß als gestalterischem Mittel. Möbelstücke verlieren durch den weißen Überzug ihr spezielles Aussehen; die Protagonistinnen werden durch weiße Kleidung ein Stück weit entindividualisiert und ihre Aussagen werden leichter vergleichbar. Im Gegensatz zu *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* kommt Salomonowitz im Film – bis auf die Schlusszene – nicht vor, was ebenfalls zu einer größeren Distanz führt. Die Summe dieser distanzierenden Stilmittel führen letztlich zum reflektierenden Grundton des Films.

Bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* ist es vor allem der englische Off-Kommentar, der durch den gesamten Film hindurch eingesetzt wird, der zu einer offensichtlichen Distanzierung führt. Ansonsten kommen selten Stilmittel zum Einsatz, die zu mehr Distanz führen würden. Marcus J. Carney ist von Beginn an intensiv involviert; der Regisseur sagt im Interview:

„Wenn ich einen Film über meinen Großonkel mache, der Bürgermeister von Wien war, so ist das außer für Spezialisten nicht so wahnsinnig interessant. Die Frage war, was gibt es darüber hinaus zu erzählen, was ist filmisch? Die Antwort darauf hat sich mit der Zeit verändert. Der Film hat zunächst als Studentenprojekt begonnen. Hätte ich es damals als reine Übung betrachtet, dann gäbe es jetzt ein mehr oder weniger interessantes historisches Projekt, im Sinne einer TV-Dokumentation. Würd' ich mir vielleicht anschauen, aber: nicht persönlich genug.“²²³

²²³ Austrian Film News interviewen Marcus j. Carney. URL: <http://www.neubacherproject.com>. (Zugriff: 23.10.2014).

In dem Statement wird ganz bewusst die Absicht deutlich, einen *persönlichen* Film zu machen. Aus dem Statement geht auch hervor, dass es aus Sicht von Carney notwendig war, einen persönlichen Film zu machen, weil solch ein Film per se für ein Publikum interessanter wäre. Carney steht mit der Aussage in einem Diskurs, der vor allem im TV-Umfeld intensiv geführt wird. Ein Diskurs, der sich mit der Rolle von Emotion als dramaturgischem Gestaltungsmittel im Spannungsfeld von Fiktion und Fakten befasst.²²⁴ Kay Hoffmann, Richard Kilborn und Werner C. Barg loten in ihrem Buch *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* die Grenzen und Schnittmengen zwischen Fiktion und Dokumentation aus. In einem Gespräch mit Guido Knopp – unter anderem über die US-amerikanische TV-Serie *HOLOCAUST* – kommen die Gesprächsteilnehmer auf die Rolle und Funktion von Emotionen zu sprechen:

„Barg: Es gab eine Angst davor, zu stark ins Gefühl zu gehen. Knopp: Die Angst vor Emotionen. Das ist nach wie vor im Dokumentarfilm bei einigen der Macher ein Strang, der vorhanden ist. Wir haben diese Angst nicht, wie man weiß, [...]. Das ‚HOLOCAUST-Phänomen‘ Ende der 70er Jahre wurde ausführlich erforscht. Gerade der Effekt der affektiven Elemente, das persönliche Drama, die Personalisierung, die Emotionalisierung haben dazu beigetragen, dass die Serie so nachhaltig wirkte [...]. Professoren aus München und Los Angeles haben verschiedene Passagen aus unserem Holokaust-Film montiert, das erste mehr deskriptiv, das zweite in einer Mischform und das dritte emotional [...]. Sie haben bei ihrer Analyse festgestellt, dass das Nachhaltigste, was in Erinnerung geblieben ist, die emotionalen Passagen sind.“²²⁵

Obwohl es sich bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* um keine TV-Dokumentation handelt, folgt der Film diesem Credo der emotionalen Dramaturgie. Carneys Wunsch, einen emotionalen Film zu machen, der die Leute *berührt*, wird besonders in der zweiten Hälfte des Films offensichtlich. Da entwickelt sich der bereits zu Beginn des Films präsente Subplot rund um die an Krebs erkrankte Mutter²²⁶ und mit ihm ändert sich auch die Ausrichtung des Films. Carney setzt die Krebserkrankung der Mutter in einen Zusammenhang mit der NS-Geschichte und dadurch in Verbindung mit der Familiengeschichte. Kurz gesagt: die Krebserkrankung der Mutter wird mit der unaufgearbeiteten (Familien)geschichte und der *Unfähigkeit zu trauern* begründet. Felix Axster

²²⁴ „SCHINDLERS LISTE hat für die Thematik sicher mehr bewegt im Publikum als zehn klassische Fernsehdokumentationen. Brauburger: Deshalb ist diese klassische Schwarzweiß-Malerei, hier Fakten, dort Fiktion im Prinzip irrig. Eine Frage muss doch bleiben, welche Wirkung ein Film praktisch erzielt. Das bedeutet nicht Beliebigkeit, alle Formen und Inhalte zu mischen. Aber man muss die Diskussion richtig führen und darf nicht damit anfangen, Verbote oder Verdikte auszusprechen, etwas dass der Zeitzuge der natürliche Feind der Zeithistorikers sei, die Emotion der Feind der Information.“ Interview mit Guido Knopp und Stefan Brauburger, ZDF, Mainz. In: Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2012, Seite 348.

²²⁵ Interview mit Guido Knopp und Stefan Brauburger, ZDF, Mainz. In: Kay Hoffmann, Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2012, Seite 348.

²²⁶ „Six years ago I started shooting this film, my grandmother was still alive back then. I thought it would be a film about my austrian family and how they relate to our family history, I didn’t know that it would be a film about how to love my mother.“

kritisiert, dass bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* diffus bleibt, auf wen sich dieses *Motiv der Trauer* genau bezieht:

„Carney [scheint] seinen Film als (selbst-)therapeutische Maßnahme im Sinne von Trauerarbeit zu verstehen. Der Titel jedenfalls suggeriert, dass das Schweigen und die Unfähigkeit zu trauern ein Ende gefunden haben. Entsprechend hat es den Anschein, als ob sich Carney als Erlöser geriert. Doch wer wird erlöst? Und wovon? Zunächst bleibt festzuhalten, dass der Film, indem vieles bruchstückhaft bleibt und lediglich angerissen wird, einer analytischen Perspektive entbehrt.“²²⁷

Die „privatistische Geschichtsbetrachtung mit ihren tendenziell entpolitisierten Effekten“²²⁸ holt auch *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* ein. In einem Interview betont Carney: „Recherche ist wichtig, aber am Ende steht der Wunsch, das Publikum emotional zu berühren, dann ist das für mich Kino.“²²⁹ Dieser persönliche Zugang ist bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* nicht zu übersehen. Der Film wird in der ersten Hälfte zwar von Fragen angetrieben, die die Rolle der Familie Neubacher während des Nationalsozialismus betreffen: Carney forscht zu seiner Großmutter, prüft die Familiengeschichte auf Mitschuld und Verbrechen während der NS-Zeit, bringt verharmlosende Aussagen des Onkels zur Judenverfolgung ans Licht und versucht mit seiner Mutter über die NS-Familiengeschichte ins Gespräch zu kommen. Der individuelle Prozess der Aufarbeitung der NS-Geschichte in der eigenen Familie verliert jedoch den Bezug zur Allgemeingültigkeit, je stärker die These in den Mittelpunkt des Films rückt, dass die Mutter deshalb an Krebs erkrankt sei, weil die Trauerarbeit in der Familie Neubacher nicht abgeschlossen ist. Die These mag auf die Familie Neubacher zutreffen, sie generell auf eine Gesellschaft zu übertragen, scheint schwer möglich zu sein, kurz: Die Fokussierung auf Carneys Mutter erschwert die Möglichkeit den konkreten Einzelfall in einen gesellschaftlichen Zusammenhang zu stellen. Christof Decker hält in seinem Text zum Subjekt im autobiographischen Dokumentarfilm fest:

„[...] eine Stärke des autobiographischen Tagebuchfilms (liegt, Anm.) in seiner Multiperspektivik. Gerade die Brüchigkeit eines Ich, das die Welt wahrnimmt und in dieser Welt wahrgenommen werden möchte, ist durch die Spaltung in das Selbst hinter und vor der Kamera deutlicher markiert als in der Literatur. [...] Doch es gibt auch eine Begrenztheit [...]. Wenn Filmen [...] ihre

²²⁷ Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 78.

²²⁸ Felix Axster bezieht sich bei dieser Formulierung auf den Felix Axster den Historiker Norbert Frei. Vgl. Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 75.

²²⁹ Ingo Lauggas: „Weissnix reloaded.“ In: *Malmoë*, Printausgabe 40, 2008.

Selbstbezüglichkeit vorgehalten wird, dann hat das auch etwas mit eben dieser Konkretheit zu tun. Was in der Literatur angesichts der arbiträren Kodierung des Schriftmediums leichter fällt, nämlich vom geschilderten Fall zu abstrahieren und ihn als Teil des Ganzen zu begreifen, wird im Audiovisuellen durch die unhintergehbare Plastizität der Figuren und Erlebnisse konterkariert. Die blockiert mitunter die Rückbindung des privaten Einzelfalls an Muster und Regeln der Gemeinschaft, auf die er ja letztlich beziehbar bleiben muss. Dann können die Filme etwas Narzistisch-Selbstbezügliches, aber auch Klaustrophobisches ausstrahlen, das weder historisch noch individuell transzenderbar erscheint.“²³⁰

Diese Tendenz zum Narzistisch-Selbstbezüglichen manifestiert sich bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* einerseits in den Selbstbetrachtungen: Marcus J. Carney ist gleichzeitig Regisseur und Hauptprotagonist im eigenen Film; er stellt Fragen an seine Mutter, die sich auf ihn beziehen. Z.B.: „Wie glaubst du, hätte ich mich mit dem Opa verstanden?“²³¹ Immer wieder thematisiert Carney das Verhältnis zu seinen Eltern; beispielsweise anhand von privaten Super 8-Aufnahmen oder mittels Fotos, bei denen der Vater herausgeschnitten wurde. Die zunehmende Präsenz des Regisseurs im Laufe des Films verstärkt sich mit der Fokussierung auf die Krebserkrankung der Mutter und damit auf ein Motiv der Trauer. Die Hinwendung zur Erkrankung der Mutter ab der zweiten Hälfte des Films geht einher mit einer Abkehr von der thematischen Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte und weicht einer Art Liebeserklärung an seine Mutter und zugunsten eines Films, der die Beziehung zwischen Mutter und Sohn in den Mittelpunkt stellt. Felix Axster formuliert die Kritik daran folgendermaßen:

„[Es] überwiegen Intensitäten, Affekte und emotionale Zustände, was nicht per se ein Problem ist, in diesem Fall aber dazu führt, dass Empathie mit den Nachkommen von NS-Täter_innen generiert wird, und zwar indem eben diese Nachkommen gewissermaßen als Opfer der Geschichte repräsentiert werden. Der schwammige und kaum situierte Begriff der Trauer ist hierbei von entscheidender Bedeutung – er fungiert wie eine Art schwarzes Loch, in dem jegliche Differenz bzw. die Möglichkeit von Unterscheidung an sich verschwindet. Die Trauerobjekte erscheinen austauschbar zu sein, wichtig ist allein die Tatsache, dass überhaupt getrauert wird bzw. nicht getrauert werden kann. Somit ist aber auch jegliche Differenzierung zwischen Täter_innen- und Opfer-Seite obsolet geworden. [...] Seit einiger Zeit wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Übertragung des Trauma-Begriffs auf

²³⁰ Christof Decker: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2008, Seite 183.

²³¹ THE END OF THE NEUBACHER PROJECT. R: Marcus J. Carney. A 2006, TC 00:09:40.

die Täter_innen und ihre Nachkommen Gefahr läuft, zu einer Nivellierung der Täter_innen-Opfer-Differenz beizutragen.“²³²

Die diffuse kausale Verbindung zwischen mangelnder Aufarbeitung des NS-Erbes und die damit einhergehende Fokussierung auf den Krebstod der Mutter²³³ liefert tatsächlich die Möglichkeit, eine Nivellierung zwischen Täter- und Opferseite abzuleiten. Der Interpretation Felix Axsters widerspricht allerdings die ebenfalls vorhandene klare Benennung der Großmutter als Täterin und auch das Zeigen des problematischen Geschichtsverständnisses des Onkels. Dennoch: Die private Perspektive stößt hier an Grenzen, weil Emotionen der Auseinandersetzung mit der eigenen NS-Familiengeschichte in die Quere kommen.

Jo Schmeiser und Simone Bader kommen im Zuge einer Vorschau auf ihren Film *LIEBE GESCHICHTE* auf die (Doppel-)Rolle von Emotionen bei der Bearbeitung von belasteter Familienvergangenheit zu sprechen: „Gefühle fordern auf hinzuschauen, begleiten die Recherche und schärfen den Blick. Umgekehrt können sie aber auch Abwehrfunktion haben und eine Auseinandersetzung behindern.“²³⁴ Insbesondere die affektgeladenen Szenen bei *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* scheinen einem analytischeren Blick im Wege zu stehen. *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* wiederum bleibt von vornherein auf einer Reflexionsebene und vermeidet eine möglicherweise emotionalere Auseinandersetzung mit den jeweiligen Biographien in der eigenen Familie. Beide Filme sind in ihren Vorhaben jedenfalls geprägt vom emotional zusammengekitteten familiären Umfeld.

Das folgende vierte Kapitel hat zum Ziel, die Funktionsmechanismen des Films *LIEBE GESCHICHTE* im Detail zu analysieren. Im ersten Unterkapitel wird analysiert, worin der Film abweicht im Vergleich zu *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT*. Im zweiten Unterkapitel wird genauer untersucht, welche Rolle den Filmemacherinnen zukommt und welche filmischen Mittel sie einsetzen, um sich selbst im Film zu

²³² Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 78.

²³³ Einen Einblick in die Entstehung des Filmes gibt auch ein Protokoll der 31. Duisburger Filmwochen. Bei dem im Anschluss an die Filmvorführung geführten Gespräch waren u.a. der Regisseur Carney und der Cutter Georg Tschurtschenthaler anwesend: „Damals stand für ihn (Carney, Anm.) die nationalsozialistische Geschichte seiner Familie im Mittelpunkt, verbunden mit der „Österreichischen Krankheit“, die sich unter anderem darin äußerte, Probleme mit Verarbeitung und Aufarbeitung der Vergangenheit zu haben. Als sich dann die schwere Krankheit seiner Mutter herausstellte, begann sich der Schwerpunkt zu verschieben. Am Ende gab es 72 Stunden Material. Lange Zeit war nicht klar, so der Cutter Georg Tschurtschenthaler, dass es sich um EINE Geschichte handle. Ursprünglich sollte die Krankheit einen Bereich abdecken, die Geschichte und der Umgang mit ihr, sei der zweite Teil gewesen. Somit entstand eine Verbindung von Vergangenheitsbewältigung und Begleitung der Ereignisse in der Gegenwart.“ Sven Ilgner: „Diskussionsprotokoll No.27“. 31. Duisburger Filmwoche, 2007. http://www.duisburger-filmwoche.de/festival07/download/27_The-End-of-the-Neubacher-Project.pdf (Zugriff: 13.11.14).

²³⁴ Jo Schmeiser und Simone Bader: „Liebe Geschichte. Nationalsozialismus im Leben der Nachkommen von Täter/-innen. Eine Vorschau auf den Film von Klub Zwei.“ In: Maja Figge, Konstanze Hanisch, Nadine Teuber (Hrsg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*. Bielefeld: Transcript 2010, Seite 84.

positionieren. Im letzten Unterkapitel werden schließlich die Auswirkungen dieser veränderten filmischen Vorgehensweise untersucht.

4. Die Sprengung der eigenen vier Wände

Im Dokumentarfilm *LIEBE GESCHICHTE* von Jo Schmeiser und Simone Bader aka *Klub Zwei* werden Töchter und Enkelinnen ehemaliger NS-Täter und Täterinnen interviewt. Der Fokus der Gespräche ist darauf gerichtet, wie die Nachwirkung des Nationalsozialismus in den Familien das Leben der Protagonistinnen geprägt hat und geprägt.

Der Filmtitel *LIEBE GESCHICHTE* stellt zwei Begriffe nebeneinander, die konträre Assoziationen auslösen: Mit *LIEBE* lassen sich Begriffe wie Nähe, Sexualität, Subjektivität assoziieren; mit *GESCHICHTE* verbindet man das Unterrichtsfach in der Schule oder die wissenschaftliche Disziplin und letztlich das Bemühen um eine objektive Annäherung an die Vergangenheit. *LIEBE* bezieht sich tendenziell eher auf private Angelegenheiten, *GESCHICHTE* wird eher dem öffentlichen Bereich zugeordnet. Die Dialektik, die sich in den beiden Begriffen andeutet, ist ein zentrales Motiv des Films. Zum einen findet sich dieses Spannungsverhältnis in den Gesprächen über die Nachwirkungen des Nationalsozialismus in den Familien wieder, zum anderen ist die Form des Films von Berührungs- und Schnittpunkten zwischen Privatheit und Öffentlichkeit geprägt.

4.1. Die Verortung im öffentlichen Raum

LIEBE GESCHICHTE setzt ein mit einem Schwenk um die eigene Achse. Erst rücken Dächer der Wiener Innenstadt ins Bild (*Abb. 56*), gefolgt vom Museumsquartier (*Abb. 57*), Wohnhäusern und Flakturm (*Abb. 58*), dann werden nach und nach erneut die bereits gefilmten Dächer der historischen Bauwerke gezeigt (*Abb. 59*). In der dreihundertsechzig Grad Drehung wird Architektur unterschiedlicher historischer Zeitabschnitte sichtbar. Christa Blümlinger hat in ihrer Dissertation auf die Bedeutung historischer Gebäude in österreichischen Kulturfilmern der Nachkriegszeit hingewiesen:

„Der Wiederaufbau der alten Kulturdenkmäler [...] suggeriert eine Identitäts(wieder)findung, die dem restaurativen Kulturbegriff der fünfziger Jahre entspricht. [...] Ulf Birbaumer konstatiert die konservative Restauration im Ausstellungskatalog ‚Wien 1945. davor/danach‘ wie folgt: ‚Weniger der Staatsvertrag, sondern die Wiedereröffnung der nationalen Kunsttempel am Ring stellten den Glauben an die österreichische Nation her.‘“²³⁵

²³⁵ Christa Blümlinger: *Verdrängte Bilder in Österreich. Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Diss. Salzburg 1986, Seite 39.

Abb. 56



Abb. 57

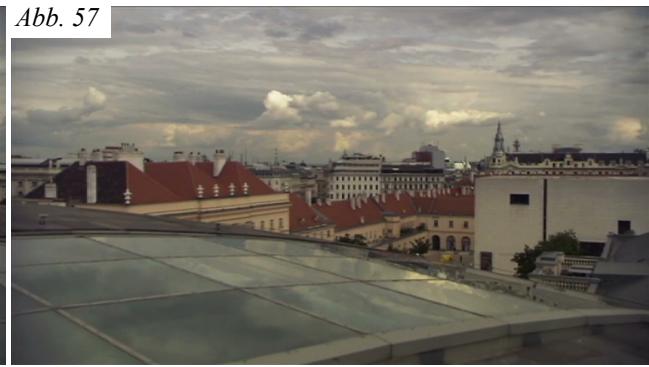


Abb. 58



Abb. 59



Jo Schmeiser und Simone Bader unterziehen diese Identitäts(wieder)findung einer zeitgenössischen Prüfung: nicht ein Scheuklappen artiger Blick auf historische Kulturdenkmäler steht am programmatischen Beginn des Films, sondern in einer erhöhten Rundumsicht werden Schauplätze unterschiedlicher historischer Ereignisse hintereinander gereiht: beispielsweise sind Hofburg und Heldenplatz²³⁶ zu erkennen, unter anderem Szenerie für die Formation einer fanatischen Masse insbesondere rund um den 13. März 1938:

„Wenn man sagt, daß die Massen auf der Ringstraße vor Begeisterung wie wahnsinnig waren, als sie Hitler begrüßten, so ist dies alles eher als eine Übertreibung. Trotz der Gewaltakte und Schreckenszenen, die – wie ich wußte – dem Einzug folgen würden, fand ich etwas Pathetisches an der begeisterten Überzeugung dieser Vertreter des kleinen Mittelstandes, die, durch ihren Fanatismus aus der gewohnten Behäbigkeit gerissen, fest glaubten, daß für sie das Tausendjährige Reich angebrochen war – mit der Ankunft des kleinen Mannes in der braunen Uniform, der, in dem riesigen Militärauto aufrecht stehend, nun rasch an der Hofburg vorbei zum Hotel Imperial fuhr, dessen Gäste ihm hatten weichen müssen. Unmittelbar vor und hinter Hitlers Wagen folgten in knappem Abstand dreizehn Polizeiautos, von denen SS-Männer der Gestapo scharfen Ausblick hielten und die Menschenmenge auf irgendein Anzeichen von Gefahr prüften. Ein dreifacher Kordon

²³⁶ Unter allen österreichischen Erinnerungsorten nimmt der Heldenplatz zweifellos eine prominente Rolle ein. Auf ihm hat sich in einem leiblichen und in einem metaphorischen Sinn nahezu alles versammelt, was seit dem Zusammenbruch der Monarchie dieses Land politisch bewegte oder ihm zum Verhängnis wurde. Als paradigmatischer Gedächtnisort fungiert der Heldenplatz als eine Art Gedächtnisspeicher. Hier, das heißt in den Erzählungen und Mythen über das, was sich am Heldenplatz zutrug, sind die Facetten der österreichischen Identität aufbewahrt. Konrad Paul Liessmann: „Auf der Insel der Seligen. Österreich und seine Formen der Erinnerung“. In: Bundeskanzleramt / Bundespressedienst (Hrsg.): *Österreich 2005. Das Lesebuch zum Jubiläumsjahr*. St. Pölten / Salzburg: Residenz 2004, Seite 64.

von Berliner Polizisten in hellgrünen Uniformen trennte die Massen von ihrem geliebten Führer. Die Polizisten standen schußbereit – das Gesicht der Menge zugewendet.“²³⁷

Die Kamera dreht sich weiter und rückt das obere Stockwerk der Sammlung Leopold ins Bild (Abb. 57). Im Jahr 2007 hingen an der Fassade des Museums Werbeplakate für die ‚Weltgrößte Egon Schiele Sammlung‘, darunter war kurzzeitig in gesprayerter Schrift an der Wand zu lesen: „Raubkunst - Bewährt seit 70 Jahren“²³⁸. Im darauffolgenden Jahr war der halböffentliche Raum im Museumsquartier mit Absperrbändern versperrt, um einen Tatort Raubkunst zu inszenieren und damit auf die ausstehende Provenienzforschung aufmerksam zu machen.²³⁹ Die historischen Gebäude erscheinen nicht mehr als Symbole der Identitätsfindung, sondern als Spuren einer (ungeklärten) Vergangenheit, die untrennbar mit der nationalsozialistischen Geschichte und ihren Nachwirkungen verbunden ist. Der dreihundertsechzig Grad Schwenk mit seinem gleichbleibenden Tempo nimmt außerdem die detaillierte Strukturierung des Films vorweg. In dem Schwenk manifestiert sich eine Ruhe und Unaufgeregtheit²⁴⁰, ebenfalls ein richtungsweisendes Merkmal der filmischen Form, die hier zum Einsatz kommt. Bemerkenswert ist weiters die Abwesenheit eines Autors oder Autorin in dieser ersten Einstellung, was in einem direkten Vergleich der Anfangseinstellungen zwischen *LIEBE GESCHICHTE* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* offensichtlich wird:



²³⁷ http://www.doew.at/cms/download/78t22/maerz38_heldenplatz.pdf (Zugriff: 2.12.2014).

²³⁸ Der Schriftzug wurde von unbekannten Sprayer auf die Mauer gesprüht. Die Stiftung Leopold stand aufgrund ihrer (mangelhaften) Restitutionspolitik hinsichtlich NS-Raubkunst in der öffentlichen Kritik. Vgl. Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 26.

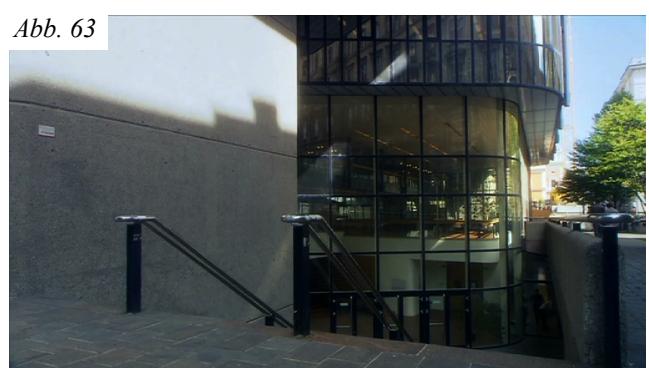
²³⁹ Vgl. Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 34.

²⁴⁰ Vgl. Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 75.

Im Gegensatz zu Marcus J. Carney (*Abb. 61*) sind Simone Bader und Jo Schmeiser nicht im Bild zusehen (*Abb. 60*) und daran wird sich im Laufe des Film nichts ändern. Die Anfangseinstellungen illustrieren darüber hinaus differierende Blickwinkel; ein Gegensatz zwischen Weite und Enge, zwischen öffentlichem und privatem Raum, wird sichtbar. Ein wesentlicher Unterschied in der filmischen Form kündigt sich in diesen abweichenden Einstellungen bereits an. In der Kamerabewegung wiederum lässt sich auch eine Analogie festmachen: Beide Filme beginnen mit einer Drehung und liefern eine Art Umsicht, als ob der bevorstehenden thematischen Zuwendung die Klärung des eigenen Standpunkts vorauszugehen habe, um einen Eindruck davon zu bekommen, was sich um einen herum abspielt, was einen umgibt. In *LIEBE GESCHICHTE* wird durch den Schwenk über die Dächer des öffentlichen Raums ein gesellschaftlicher Rahmen etabliert, innerhalb dessen die Beschäftigung mit den nationalsozialistischen Familiengeschichten stattfinden wird. Die Historikerin und Medienwissenschaftlerin Monika Bernold zu der Bedeutung von Architektur in *LIEBE GESCHICHTE*:

„*Liebe Geschichte* ist kein Familienporträt, in dem die Geschichte des Nationalsozialismus und seine Nachgeschichte sich vermitteln, sondern ein Porträt des kulturellen und politischen Imaginären österreichischer Zeitgeschichte, das sich filmisch in den Nach-Erinnerungen der Töchter, Nichten und Enkelinnen von TäterInnen ebenso wie in zentralen Architekturen der Wiener Baugeschichte nach 1945 manifestiert.“²⁴¹

Historische Bauwerke haben in *LIEBE GESCHICHTE* eine strukturierende Funktion: Sie sind Schauplätze der Gespräche und darüber hinaus Kulisse für einen Off-Text, der zentrale Ereignisse im Bezug auf die NS-Geschichte eines Jahrzehntes zusammenfasst. Monika Bernhold nennt die Einstellungen der Gebäude *Dekadenbilder*.



²⁴¹ Monika Bernold: „*Liebe Geschichte. Über das Verhältnis von historischem Wissen und visualisierter Erinnerung.*“ In: Linda Erker, Alexander Salzmann, Lucile Dreidemy, Klauja Sabo (Hrsg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*. Innsbruck: Studienverlag 2012, Seite 764.



Die historische Zusammenfassung des Jahrzehnts ist dabei abgestimmt auf den architektonischen Stil oder das Planungs- bzw. Erbauungsjahr des Gebäudes. Beispielsweise fungiert das Gänsehäufel (*Abb. 62*) – zerstört 1945 und wieder errichtet im Jahr 1948 – als Dekadenbild der 50er Jahre. Das in den 1980er Jahren neu erbaute Haas-Haus bildet den Hintergrund für die Zusammenfassung der Waldheim-Affäre (*Abb. 62*); die 2004 eröffnete Hauptbücherei am Urban-Loritz-Platz wird mit den politischen Geschehnissen in Österreich in der jüngsten Vergangenheit in Verbindung gesetzt (*Abb. 65*) und so weiter.

Eva Himmler – eine Großnichte Heinrich Himmels – wird im (halb)öffentlichen Gelände der UNO-City zu den Auswirkungen der Familiengeschichte auf ihr Leben interviewt. Bild und Ton sind ineinander verzahnt; die im Hintergrund sichtbare UNO-City wird mit der NS-Familiengeschichte Katrin Himmels in Beziehung gesetzt (*Abb. 66*). Im Kontext der thematischen Fokussierung auf NS-Täterschaft erscheint die UNO-City nicht allein als Amtssitz der Vereinten Nationen, sondern fungiert als Erinnerungsvehikel und Konnotationsimpuls für die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich. Im Fall der UNO-City löst die thematische Verknüpfung zur NS-Geschichte Assoziationen zur Affäre rund um den ehemaligen UN-Generalsekretär Kurt Waldheim²⁴² aus.



²⁴² UN-Generalsekretär von 1971 bis 1981.

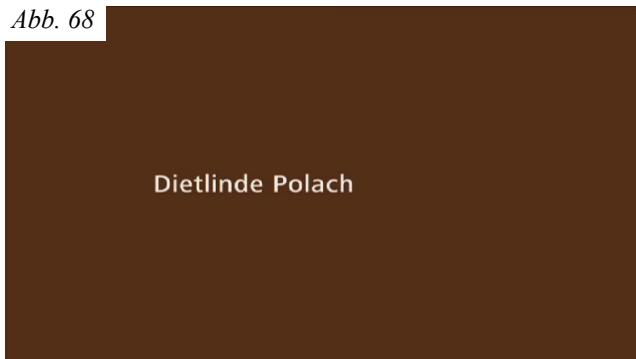
Im Interviewsetting mit Maria Pohn-Weidinger wiederum wird das Leopold Museum in einer totalen Bildeinstellung ins Bild gesetzt (Abb. 67), was bei der gegebenen inhaltlichen Materie unweigerlich zu Assoziationen rund um Restitution und NS-Raubkunst führt.

Klub Zwei und ihre Kamerafrau Sophie Maintigneux setzen in ihrer Mise en Scène öffentliche Gebäude im Hintergrund in Verbindung mit persönlichen Gesprächen im Vordergrund, dadurch entsteht das, was diesem vierten Kapitel den Titel gibt: die *Sprengung der eigenen vier Wände*. Persönliche Gespräche und private Erzählungen der Frauen finden nicht mehr in den eigenen vier Wänden statt, genießen nicht mehr länger den Schutz der Privatsphäre. Die Auseinandersetzung hat sich in den öffentlichen Raum verschoben, die persönlichen Aussagen finden in einem gesellschaftlichen Rahmen statt, werden in einen öffentlichen Diskurs verwebt. Durch die Verankerung des Privaten im öffentlichen Raum wird in *LIEBE GESCHICHTE* eine fehlende Auseinandersetzung zur NS-Geschichte in der österreichischen Öffentlichkeit thematisiert.

4.1.1. Fokusverlagerung im historischen Kommentar

Das Juridicum (Abb. 63) fungiert als *Dekadenbild* der 50er Jahre und ist ein signifikantes Beispiel, anhand dessen sich exemplarisch aufzeigen lässt, auf welche Art und Weise die Bauwerke sowohl auf eine historische, als auch auf eine inhaltliche Dimension verweisen. Die Fakultät der Rechtswissenschaften wird quasi als gleichwertiger Protagonist inszeniert; diese Analogie zwischen Protagonistin (Abb. 68, 69) und dem Gebäude findet sich vor allem in der graphischen Gestaltung:

Abb. 68



Dietlinde Polach

Abb. 69



Abb. 70



1960er
Juridicum
Juristische Fakultät
der Universität Wien

Abb. 71



Im Vergleich wird erkennbar, was Bernold als das *kulturelle und politische Imaginäre österreichischer Zeitgeschichte* bezeichnet. Das Bauwerk selbst wird als Erinnerungsträger inszeniert und in die Erzählstruktur verwoben (Abb. 70, 71). Die historische Einordnung erklärt sich einerseits aus der Neuplanung des Fakultätsgebäudes, die in den 60er Jahren ihren Anfang nahm, andererseits ist es der Off-Kommentar, der die Verbindung zur politischen und inhaltlichen Dimension herstellt, indem die in den 1960er Jahren wiederaufkommende Frage nach der (ausstehenden) Verurteilung der NS-Verbrecher in Österreich thematisiert wird:

„1960 wird Adolf Eichmann in Argentinien aufgespürt, 1961 beginnt in Jerusalem der Prozess gegen ihn. Die Anklage lautet: Verbrechen gegen das jüdische Volk und gegen die Menschlichkeit. 1962 wird Eichmann hingerichtet. Der Eichmann Prozess gilt als einer der wichtigsten NS-Prozesse. Die Shoah, die Massenvernichtung der Juden und Jüdinnen wird weltweit zu einem öffentlichen Thema. [...] In Österreich will man schon in den 60er Jahren einen Schlussstrich ziehen; Gerichtsverfahren kommen nicht zustande oder enden mit Freisprüchen. Ein Beispiel ist der Prozess gegen Franz Murer, der den Mord an zehntausenden Jüdinnen und Juden im Ghetto von Wilna zu verantworten hat. Murer ist bereits in der Sowjetunion zu 25 Jahren Haft verurteilt worden, nach Abschluss des Staatsvertrags 1955, werden alle österreichischen Kriegsgefangenen freigelassen, darunter auch Murer. Österreich sagt zu, NS-Täter vor eigene Gerichte zu stellen, doch Murer lebt jahrelang unbehelligt als ÖVP Funktionär in der Steiermark; erst 1963 kommt es auf Betreiben Simon Wiesentals in Graz zum Prozess gegen ihn. Die jüdischen Zeugen und Zeuginnen vor Gericht werden von Murers Söhnen und vom Publikum im Gerichtsaal verhöhnt; sein Freispruch wird triumphal gefeiert.“²⁴³

Ähnlich wie Franz Murer wurden weitere SS-Mitglieder und NS-Verbrecher wie beispielsweise Robert Jan Verbelen und Franz Novak von österreichischen Gerichten freigesprochen.²⁴⁴ Angesichts der fragwürdigen österreichischen Nachkriegs-Judikatur – evident an den Beispielen Murer, Jan Verbelen oder Novak – gerät die Fakultät der Rechtswissenschaften in *LIEBE GESCHICHTE* zum symbolischen Ort der ausbleibenden Gerechtigkeit in der österreichischen Geschichte. Nicht nur bereits verurteilte und aktenkundige NS-Verbrecher wurden wieder freigesprochen, sondern auch die Masse an Nationalsozialisten – wohl vor allem aus wahlaktischer Überlegung heraus – von jeder Mitschuld losgesprochen und rehabilitiert:

„Nachdem bis 1946 mittels Registrierungslisten über 500.000 Nationalsozialisten erfaßt worden waren, begründete das sogenannte Nationalsozialistengesetz vom 6.2.1947 ein Verfahren der

²⁴³ Off-Kommentar LIEBE GESCHICHTE, R: KlubZwei (Jo Schmeiser und Simone Bader), AT 2010, TC 00:21:00.

²⁴⁴ Vgl. ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR): <http://data.onb.ac.at/rec/baa1308620> (Zugriff 17.09.2014).

Vg. ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR): <http://data.onb.ac.at/rec/baa1307171> (Zugriff 17.09.2014).

Entnazifizierung, das nicht mehr vom Einzelfall (Kriegsverbrechergesetz, Verbotsgebot) ausging. Nunmehr wurde einzig in ‚belastete‘ und ‚minderbelastete‘ Personen unterschieden. Diese Kategorisierung macht sich vor allem bei den ‚Sühnefolgen‘ bemerkbar: Je nach Art der Belastung wurden staatsbürgerliche Rechte (u.a. das Wahlrecht), sowie die Ausübung bestimmter Berufe (u.a. beim öffentlichen Dienst) sowie die Ausübung von Privatrechten (Miet- und Pachtrecht) zeitweise oder gänzlich beschränkt oder beziehungsweise ausgeschlossen. [...] In der Bevölkerung machte sich daraufhin Unruhe bemerkbar, und bald bekam der Begriff „Entnazifizierung“ in Österreich einen neuen Sinn: die Reinigung der Nationalsozialisten von jedem Schuldvorwurf. Unter Berufung auf verschiedene Parameter wurden so 1948 480 000 ‚Minderbelastete‘ amnestiert und in die Gesellschaft integriert.“²⁴⁵

Anhand der Szene im *Juridicum* lässt sich eine veränderte Funktion des Off-Kommentars beobachten: Der Off-Kommentar suggeriert im Gegensatz zu *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* Objektivität und kommt komplett ohne der ersten Person aus: Es existiert kein „Ich“ im Off-Kommentar von *LIEBE GESCHICHTE*. Monika Bertold schreibt: „[...] der historische Kommentar, der die Dekadenbilder und die jeweiligen Interviewsettings aus dem Off einleitet, [repräsentiert] ein historisches Narrativ, das dem Stand der aktuellen zeitgeschichtlichen Forschung in Österreich entspricht.“²⁴⁶ Damit formulieren *Klub Zwei* ein Geschichtsbild, das die mangelnde Aufarbeitung des Nationalsozialismus dezidiert thematisiert; so wird beispielsweise auch die äußerst ‚erfolgreiche‘ und langlebige „Opferthese“ angesprochen:

„Am 27. April 1945 gibt Staatskanzler Karl Renner die Unabhängigkeit Österreichs bekannt. Die zweite Republik wird auf einem Passus der Moskauer Deklaration von 1943 begründet. Österreich gilt demzufolge als okkupierter Staat, als ‚erstes Opfer Hitlers‘. Damit blendet man – ungeachtet der historischen Fakten – die Mitschuld von Österreichern und Österreicherinnen im Nationalsozialismus aus. Die ‚Opferthese‘ wird zum Gründungsmythos der zweiten Republik.“²⁴⁷

Angesichts der Tatsache, dass die Opferthese im gesellschaftlichen Bewusstsein nach wie vor beziehungsweise immer wieder eine starke Rolle spielt²⁴⁸, ist es auffällig mit welcher Klarheit hier ein historisches Selbstbild entworfen wird. Dieser objektiv-sachlich-professionelle Grundton des Off-Kommentars lässt leicht darüber hinwegsehen, dass dieser geschichtliche Abriss im rechtskonservativen Lager auf wenig Gegenliebe stoßen dürfte. Darin sehe ich eine politische

²⁴⁵ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz Verlag 1997, Seite 110.

²⁴⁶ Monika Bernold: „Liebe Geschichte. Über das Verhältnis von historischem Wissen und visualisierter Erinnerung.“ In: Linda Erker, Alexander Salzmann, Lucile Dreidemy, Klauja Sabo (Hrsg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*. Innsbruck: Studienverlag 2012, Seite 764.

²⁴⁷ LIEBE GESCHICHTE, R: KlubZwei (Jo Schmeiser und Simone Bader), TC 00:04:58.

²⁴⁸ Altbundeskanzler Wolfgang Schüssel noch im Jahr 2000 in Israel vom ersten Opfer Hitlers gesprochen hat und damit der Opferthese zu einem Comeback verholfen.

Leistung des Films: Jo Schmeiser und Simone Bader operieren mit gut recherchierten und gut eingesprochenen Texten und generieren ein österreichisches Geschichtsbild, das die mangelhafte Aufarbeitung des Nationalsozialismus dezidiert inkludiert. Der Film erhebt mit diesem historischen Narrativ den Anspruch, sich direkt in die offizielle Geschichtsschreibung einzumischen und das österreichische Selbstbild zu aktualisieren.

4.2. Vom Familienfilm zum Gesellschaftsportrait

Die Dekadenbilder und der dazugehörige Text formen einen historischen Abriss, an dem die Nachwirkungen der NS-Geschichte deutlich werden. Die Erzählungen der Frauen werden in diese chronologische Struktur eingebettet und dadurch gewissermaßen *entprivatisiert*, indem die Erzählungen in einen gesellschaftshistorischen und öffentlichen Kontext gesetzt werden. Jörg Requate misst dem Begriff *Öffentlichkeit* „für die Analyse der Herausbildung, des Bestehens und des Funktionierens moderner, ziviler Gesellschaften“ eine unbestrittene Bedeutung zu, teilt aber auch die Einschätzung, dass trotz der zentralen Bedeutung des Begriffs der „Wissensstand über Strukturen und Funktion dieses Gebildes dürftig ist.“²⁴⁹ Im engen Zusammenhang mit der Entwicklung einer Öffentlichkeit, sieht Requate die Entstehung eines „öffentlichen Kommunikationsraumes“. Diesbezüglich geht eine wesentliche Annahme Requates von Öffentlichkeit als einem Raum aus, innerhalb dessen verschiedene Akteure agieren und kommunizieren, „so daß es folglich die öffentlichen Kommunikationsstrukturen sind, die zum zentralen Untersuchungsgegenstand werden.“²⁵⁰ Requate weiter:

„Doch da gesellschaftliche Prozesse von den Medien nicht einfach abgebildet werden, sondern von ihnen in sehr unterschiedlicher Weise interpretiert, konstruiert und nicht zuletzt mit geprägt wurden und werden, kommt den Medien bei der Untersuchung gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse eine Schlüsselfunktion zu.“²⁵¹

Eva Hohenberger zeigt in ihrem Text ‚*Sind Kamerafahrten politisch?*‘ zwei Entwicklungen in der Geschichte des politischen Dokumentarfilms auf, wobei mir ihre Zusammenfassung von Griersons Dokumentarfilmtheorie für die Analyse der Dekadenbilder in *LIEBE GESCHICHTE* hilfreich erscheint:

²⁴⁹ Jörg Requate: „Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse.“ In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, Seite 5.

²⁵⁰ Ebd., Seite 8.

²⁵¹ Ebd., Seite 9.

„Grierson hatte in den 1920er Jahren in den USA studiert und seine Dokumentarfilmtheorie stützt sich stark auf die Schriften des amerikanischen Politologen Walter Lippmann. Wie jener sah Grierson die Ursache für die Krise der Demokratien in der mangelnden Partizipation der BürgerInnen, die auf die zunehmende Komplexität des modernen Verwaltungsstaates zurückgeführt wurde. Zwischen Staat und bürgerlicher Gesellschaft bedarf es daher der vermittelnden Instanz der Öffentlichkeit, in der Experten durch pädagogische und publizistische Maßnahmen eine Teilhabe des Bürgers, der Bürgerin am politischen Geschehen durch Bildung und Aufklärung zu gewährleisten haben. Der Dokumentarfilm erhält für Grierson genau in diesem Zusammenhang seine politische Funktion. Er informiert, klärt auf und befähigt den Bürger, die Bürgerin so zu einer reflektierten Teilhabe an politischen Entscheidungen.“²⁵²

In den chronologisch-strukturierten Zusammenfassungen der Jahrzehnte nach 1945 wird so eine *vermittelnde Instanz* in *LIEBE GESCHICHTE* erkennbar: Der Erzähltext fasst zentrale Wegmarken der österreichischen Nachkriegsgeschichte zusammen und erhält dadurch eine politisch-aufklärende Funktion. Außerdem wird eben der Anspruch deutlich, sich mit dem Film ins gesellschaftshistorische Selbstbild der österreichischen Öffentlichkeit einzumischen und einen Beitrag zum *öffentlichen Kommunikationsprozess* – wie es Requate genannt hat – zu leisten. Dieser Anspruch wird auch in einer alternativen Lesart des Films deutlich. Der Titel *LIEBE GESCHICHTE* lässt sich nicht nur als dichotomisches Gegensatzpaar lesen, sondern auch als ein Titel, der die Geschichte liebevoll adressiert – „Liebe Geschichte, ...““. Nicht das Private, sondern das Öffentlich-Gesellschaftliche fungiert somit als Bezugsrahmen des Films.

Verstärkt werden diese Bezüge zur Öffentlichkeit, indem Bildmaterial zum Einsatz kommt, das alltägliches Treiben im öffentlichen Raum zeigt, und an sich unbeteiligte Leute in Szene setzt. Es sind Menschen zu sehen, die ihrer Arbeit nachgehen oder sie in der Freizeit zeigen: Badegäste im Gänsehäufel (Abb. 72), Touristen beim Shoppen auf der Kärntnerstraße (Abb. 73), Menschen auf den Stufen der Hauptbücherei (Abb. 74), Mitarbeiterinnen am Gelände der UNO (Abb. 75).

Abb. 72



Abb. 73



²⁵² Eva Hohenberger: „Sind Kamerafahrten politisch?“ In: Aylin Basaran, Julia B. Köhne, Klaudija Sabo (Hrsg.): *Zooming In and Out. Produktionen des Politischen*. Wien: Mandelbaum 2013, Seite 65.

Abb. 74



Abb. 75



Anhand eines charakteristischen Beispiels soll die Funktion dieser Bilder und die dahinter liegende Argumentation verdeutlicht werden: Helga Hofbauer erzählt im Gespräch von ihrem Vater, einem ehemaligen Mitglied der Waffen SS, und den zwiespältigen Gefühlen und Gedanken ihm gegenüber:

„Seine Sicht der Dinge und seine Darstellung hat er einfach jeden Tag erzählt, beim gemeinsamen Essen, und wenn du deine eigene Sicht dagegengestellt hast, dann hat er sofort angefangen dich abzuwerten – du wärst dumm und wüstest nicht, wovon du redest, und wurde dann auch immer aggressiver [...] und hat verbal gewalttätig geredet und dir gedroht was alles passieren wird [...] Auf der anderen Seite hab ich ihn geliebt [...] – mitten in der Nacht kam er mit so zwei Tüten Eis für mich und meine Schwester. [...] Im Nachhinein betrachtet kann man sagen, er hat uns bestochen, um uns dann auch wieder zu benützen, weil er hat uns auch benützt für seine Geschichten, weil er hat seine Geschichten immer wieder erzählt, und meine Mutter war nicht bereit, sie anzuhören oder Unterstützung zu geben [...]. Er musste auch immer Bestätigung kriegen und dafür hat er auch uns Kinder benützt, indem er es uns immer erzählt hat, sich selbst als Opfer dargestellt hat und unsere Empathie benützt hat [...] und als kleines Kind durchschaust du das nicht.“²⁵³

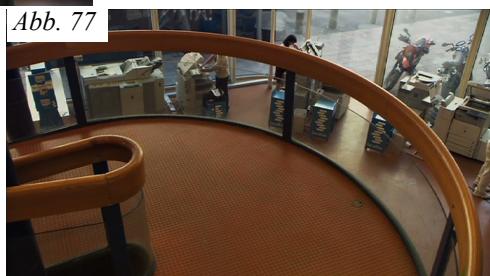
Direkt an diese Interviewpassage wird eine Einstellung montiert, die eine Frau und zwei Kinder beim Baden zeigt (Abb. 72). Der O-Ton der Kinder und die Atmosphäre des Schwimmbads sind zu hören, was den Kindern eine deutliche Präsenz im Film verschafft. Die Erinnerungen Helga Hofbauers an die Kindheit zwischen Ablehnung und Liebe gegenüber dem Vater werden direkt an diese plantschenden Kinder montiert; die Geschichte der Helga Hofbauer wird dadurch kurz unterbrochen. Der inhaltliche Schwerpunkt zur Kindheit in den Erzählungen Helga Hofbauers passt zum Alter der jungen Badegästen, wodurch sich bei den Rezipierenden eine Verknüpfung des Gehörten mit den im Moment sichtbaren Kindern aufdrängt, und sich die Frage stellt, ob die Kindheitserinnerung der Helga Hofbauer für die aktuelle Kindergeneration in irgendeiner Form eine Rolle spielt. Durch die Bilder von anderen Leuten an öffentlichen Orten wird der Diskurs also in die

²⁵³ LIEBE GESCHICHTE, R: KlubZwei (Jo Schmeiser und Simone Bader), TC 00:12:53.

Gesellschaft hineingetragen und verbreitert. Durch die Montage werden Aussagen Hofbauers ein Stück weit ‚entpersonalisiert‘, indem sie in Verbindung mit Menschen in der Öffentlichkeit gebracht werden, in deren Familiengeschichte möglicherweise Ähnliches geschehen ist. Diese privaten Geschichten gelten demnach nicht allein für Helga Hofbauer; es geht nicht nur darum, ob und wie sie mit der Täterschaft in der eigenen Familie zuretkommt oder nicht, sondern die Aussagen beziehen sich auf die Gesellschaft und stehen stellvertretend für potentiell ähnliche Erziehungsszenarien. Jo Schmeiser dazu:

„Es geht um die Situierung der Frauen im öffentlichen Raum oder auch um die Situierung in einer Geschichte – in einer zeitgenössischen Geschichte –, deswegen sieht man auch andere Leute drumherum, die es ja auch angeht oder die sich auch damit beschäftigen oder beschäftigen können oder zumindest betrifft es sie und das immer zu sehen, ist eben wichtig, [...] es sind persönliche Sachen aber auch nicht. Es sind persönliche Geschichten, die in jeder zweiten oder in jeder Familie in Österreich existieren und deswegen ist das auch nicht nur persönlich.“²⁵⁴

In *LIEBE GESCHICHTE* wird den persönlichen Erzählungen ihr ‚privater Nimbus‘ genommen. Sie dienen als Ausgangspunkt, um anhand der Aussagen Fragen nach dem gesellschaftlichen Umgang stellen zu können; deutlich wird dies an einem weiteren Beispiel. Dietlinde Pollach erzählt im Film von ihrer Mutter, die Aufseherin im Konzentrationslager Ravensbrück gewesen ist. Im Zuge von



²⁵⁴ Gespräch von Florian Danhel mit Jo Schmeiser und Simone Bader am 10. März 2009.

Recherchen hat Dietlinde Pollach erfahren, dass ihre Mutter Häftlinge gequält hat. Anschließend an diese Interviewpassage (*Abb. 76*) sind Einstellungen montiert, in denen Menschen im Alltag zu sehen sind: beim Getränkeautomat oder beim Kopiergerät (*Abb. 77*). Die Berichte über Folter und Quälerei der Dietlinde Pollach hallen in diesen Bildern weiter und legen sich über die Bilder des Alltags. Das Exempel von TäterInnenschaft bei Dietlinde Pollach hallt nach und stellt die Frage nach weiteren Beispielen für TäterInnenschaft in den Raum (*Abb. 78*).

Die Sprengung der vier Wände lässt eine veränderte Perspektive sichtbar werden: der Film setzt sich nicht nur mit den Familiengeschichten der Protagonistinnen auseinander, sondern richtet den Blick auch auf eine gesellschaftliche Dimension. Die Schauplätze der Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte haben sich verschoben: Nicht die eigenen vier Wände, sondern öffentliche Plätze werden zu Orten eines gleichermaßen intimen wie politischen Diskurses.

4.2.1. Feministische Diskursintervention

Eine wesentliche Veränderung betrifft auch die Auswahl der Gesprächspartnerinnen und damit zusammenhängend den inhaltlichen Schwerpunkt des Films. Jo Schmeiser und Simone Bader rücken im Vergleich zu *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* nicht die eigene Familie ins Bild. Monika Bernold sieht *LIEBE GESCHICHTE* zwar in der Tradition der „vergangenheitspolitisch orientierten Dokumentationen der letzten Jahre“ indem sich der Film mit „Fragen der Zeitgeschichte, des Erinnerns und kollektiven Vergessens“ beschäftigt. Anders allerdings als ein Großteil dieser Dokumentarfilme „begeben sich Klub Zwei nicht in eine Auseinandersetzung mit der eigenen Familiengeschichte.“ An die Stelle von Protagonistinnen aus der eigenen Familie sind insgesamt sieben Frauen gerückt, die eines gemeinsam haben: Jede von ihnen setzt sich mit der eigenen NS-Familiengeschichte und ihren Nachwirkungen auseinander; einige Frauen berichten in den Interviews von intensiven Recherchen, andere von einer langjährigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

Im Zentrum von *LIEBE GESCHICHTE* steht somit der Blick von Frauen der zweiten und dritten Generation auf das NS-Erbe. Mit der feministischen Ausrichtung des Films stehen Klub Zwei in einer gewissen Tradition. Bereits in *KÜCHENGESPRÄCHE MIT REBELLINNEN* werden ausschließlich Frauen zu ihrem Widerstand befragt, und auch 1999 arbeitet ein Frauenkollektiv um Tina Leisch die NS-Geschichte filmisch auf.²⁵⁵

²⁵⁵RETTE MICH! ÖSTERREICHISCHE ÜBERLEBENDE DES FRAUEN-KZ RAVENSBRÜCK. R: Katrin Auer, Daniela Gahleitner, Sylvia Köchl, Tina Leisch, Corinna Oesch, Christa Putz, Michaela Schaurecker, AT 1999.

Im Gegensatz zu den genannten Filmen legt der Film inhaltlich einen Fokus auf Täterinnen und die Rolle von Frauen im Nationalsozialismus. Die Sozialhistorikerin Margit Reiter stellt zwar fest, dass „NS-Täterschaft nach wie vor überwiegend männlich konnotiert [ist].“ Einerseits führt dies Reiter darauf zurück, dass „bei Männern tatsächlich eine höhere Wahrscheinlichkeit einer aktiven NS-Verstrickung bestand, da sie größere berufliche und politische Einsatz- und Aufstiegsmöglichkeit hatten“²⁵⁶. Dies bestätigen vorerst die Gespräche mit Helga Hofbauer und Patricia Reschenbach, denn in beiden Interviews erzählen die Protagonistinnen ausschließlich von den Vätern als Tätern. Doch Margit Reiter setzt im gleichen Text wenig später fort:

„[...] die Auseinandersetzungen mit der NS-Familiengeschichte [werden] hauptsächlich über die Väter ausgetragen, wohingegen die Mütter dabei oft ausgeklammert und marginalisiert bleiben [...]. Die Nicht-Präsenz von Frauen im NS-Machtapparat (abgesehen von wenigen Ausnahme-Frauen) hatte zur Folge, dass Frauen nach 1945 mehr oder weniger pauschal aus dem Kreis der Schuldigen ausgeschlossen wurden. Erst in den letzten Jahrzehnten rückte zunehmend auch die Mitverantwortung von Frauen am Nationalsozialismus in den Fokus der NS-Forschung. Man musste erkennen: Der pauschal beanspruchte Opferstatus hielt einer Überprüfung der historischen Fakten nicht stand und die ‚Gnade der weiblichen Geburt‘ erwies sich als Fiktion [...]. Viele von ihnen haben die politischen Überzeugungen ihrer Männer geteilt und sich aktiv an der Diffamierung und der Ausbeutung z.B. von Juden oder Zwangsarbeiter/-innen beteiligt“.²⁵⁷

LIEBE GESCHICHTE setzt „dem ultimativen Entlastungsargument“, nämlich dem „Konstrukt der unpolitischen Mutter“²⁵⁸ etwas entgegen. Ein Fokus in den Gesprächen liegt auf der Beteiligung von Frauen an NS-Verbrechen und der Mitverantwortung von Frauen am Nationalsozialismus allgemein. Dietlinde Pollach legt beispielsweise dar, wie sie das vormals positive Bild der eigenen Mutter korrigieren musste, als sie aufgrund von Recherchen erfährt, dass die Mutter als KZ-Aufseherin und NS-Täterin, Inhaftierte schikanieren und im Winter von Hunden im Kreis jagen hat lassen.²⁵⁹ Die Politikwissenschaftlerin Katrin Himmler, die Großnichte Heinrich Himmlers, erzählt welchen Einfluss die Tatsache, dass sie einer Familie prominenter NS-Verbrecher angehört, auf ihre gegenwärtige Rolle als Mutter und auf die Erziehung ihres Sohnes hat. Die Soziologin Maria Pohn-Weidinger beschäftigt sich mit Biographieforschung und untersucht „Trümmerfrauen“ und die

²⁵⁶ Vgl. Margit Reiter: „Vaterbilder und Mutterbilder. Geschlechtsspezifische Zuschreibung von Täterschaft und Schuld in der NS-Nachfolgegeneration.“ In: Maja Figge, Konstanze Hanisch, Nadine Teuber (Hrsg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*. Bielefeld: Transcript 2010, Seite 62.

²⁵⁷ Ebd., Seite 70f.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ LIEBE GESCHICHTE, R: KlubZwei (Jo Schmeiser und Simone Bader), TC 00:29:42.

Nachwirkungen der NS-Ideologie nach 1945²⁶⁰. Jörg Requate hebt in der Entwicklung diverser Konzepte von Öffentlichkeit die feministische Arbeit von Nancy Fraser hervor, die in ihrem Modell nicht von einem universalen Öffentlichkeitsmodell ausgeht, sondern von vielfältigen, heterogenen Teilöffentlichkeiten:

„Ausgangspunkt der Kritik, die Fraser wie eine Reihe von anderen Autorinnen und Autoren an Habermas richten, ist sowohl die realgeschichtliche Idealisierung des bürgerlichen Öffentlichkeitsmodells als auch dessen theoretische Homogenisierung. Wie Nancy Fraser vertreten auch Joan Landes, Mary Ryan oder Geoff Elen die These, daß das Modell der bürgerlichen Gesellschaft eben nicht durch seine Offenheit, sondern vielmehr durch seine Ausschlußmechanismen gekennzeichnet war, und zwar insbesondere von Frauen, aber auch von Unterschichten wie dem gesamten Bereich der Volkskultur. Durch die Idealisierung der bürgerlichen Öffentlichkeit, so die Kritik, sehe Habermas über die Tatsache hinweg, daß die Eliten immer wieder gezielt und erfolgreich Partizipationsmöglichkeiten von bestimmten Teilöffentlichkeiten unterdrückt hätten.“²⁶¹

In Jo Schmeisers und Simone Baders Film kommen ausschließlich Frauen zu Wort, die sich kritisch mit den eigenen (Groß)Müttern und (Groß)Vätern auseinandersetzen und unter anderem die Beteiligung von Frauen an NS-Verbrechen zur Sprache bringen. Hinsichtlich der Herstellung von Gegenöffentlichkeit kommt der feministischen Ausrichtung des Films eine besondere Bedeutung zu: Anstelle von medial überrepräsentierten männlichen Historikern kommen Frauen und Wissenschaftlerinnen zu Wort und berichten über ein unterrepräsentiertes Thema. Erneut die Soziologin Martina Ritter:

„Die Bedeutung des Privaten wurde zunächst in der feministischen Kritik am Ausschluss von Frauen und Themen aus der Öffentlichkeit diskutiert. Die liberal-patriarchale Trennung gesellschaftlicher Sphären in Privatheit einerseits und Öffentlichkeit andererseits und der im 19. Jahrhundert juristisch und administrativ durchgesetzte Ausschluss von Frauen hatte zur Folge, dass die Themen, die als ‚weibliche‘ Aufgaben und Kompetenzen konnotiert wurden, als für das Politisch-Öffentliche nicht relevant betrachtet wurden. Frauen und Themen wurden sowohl konzeptionell als auch faktisch aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen. Die feministischen und gendertheoretischen Debatten, die Diskurse der Schwulen- und Lesbenbewegungen sowie die Auseinandersetzungen, die andere soziale und Minoritätenbewegungen führten, hatten eine Änderung des Konzepts von Demokratie zur Folge: Die Orte des Öffentlichen wurden vervielfältigt und Öffentlichkeit ist demnach dort, wo Subjekte

²⁶⁰ Maria Pohn-Weidinger: *Heroisierte Opfer*. Diss. Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften, 2011.

²⁶¹ Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, Seite 11.

miteinander in einen Diskurs eintreten und sich bemühen, ihre Interessen und Vorstellungen mit den Interessen der Gesellschaft zusammenzudenken.“²⁶²

LIEBE GESCHICHTE fungiert als feministische Diskursintervention im öffentlichen Kommunikationsraum²⁶³ und ist somit ein Gegenentwurf zu hegemonialen Ordnungsprinzipien und zu (historischen) Diskursen zur NS-Geschichte.

²⁶² Martina Ritter: *Die Dynamik von Öffentlichkeit und Privatheit in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, Seite 114.

²⁶³ Egon Huemer kommt beim konträren Thema 'NS-Widerstand' zu einem ähnlichen Befund: „Obwohl seit langem bekannt ist, dass der Widerstand sowohl männlich als auch weiblich gewesen ist, dominiert bis heute im öffentlichen Bewusstsein der Widerstand der Männer. Das hat mehrere Ursachen. Zunächst: In einer männlich dominierten Gesellschaft ist auch die Geschichtsschreibung vorwiegend männlich. So war es, aber das ändert sich gerade.“ Egon Huemer: „Todesmutig. Über den Dokumentarfilm ‚Küchengespräche mit Rebellinnen‘.“ In: Linda Erker, Alexander Salzmann, Lucile Dreidemy, Klaudia Sabo (Hrsg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*. Innsbruck: Studienverlag 2012, Seite 766.

5. Resümee

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, wie sich der österreichische Kinodokumentarfilm mit der Geschichte des Nationalsozialismus auseinandersetzt hat und wie sich diese Auseinandersetzung verändert hat.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Filmschaffende in einer ersten Phase damit beschäftigt waren, jenes zur Sprache zu bringen, was etwa vier Jahrzehnte ausgeblendet wurde: die Mitverantwortung Österreichs an Nationalsozialismus und Holocaust und der fehlende Umgang mit diesem Thema. Die filmischen Vorgehensweisen sind dabei sehr unterschiedlich. Auffallend für die Filme der 1980er Jahre sind die Nachforschungen in österreichischen Gemeinden: *DECKNAME SCHLIER* und *T4 HARTHEIM 1* und später *TOTSCHWEIGEN* zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Spuren nationalsozialistischer Verbrechen in Österreich nachgehen. Diese Dokumente gewinnen mit zunehmendem historischen Abstand an Bedeutung, einerseits weil sie ganz konkrete Schauplätze des Nazismus festhalten und gleichzeitig wesentliche filmische Werkzeuge der Erinnerungsarbeit in der Fokus rücken: Fragen formulieren, Dinge ansprechen, bei Antworten nachhaken, gegen Schweigen und Vergessen auftreten. Diese Filme werden nach und nach ergänzt von Bildern, die jene Personen ins Zentrum rücken, die die Tötungsindustrie der Nationalsozialisten überlebt haben oder ihr entkommen konnten. Ausgehend von den beiden Pionierarbeiten *KÜCHENGESPRÄCHE MIT REBELLINNEN* und *WIEN RETOUR* rücken in den 1990er Jahren nach und nach Personen vor die Kamera, die von Verfolgung erzählen wie beispielsweise in *ABSCHIED EIN LEBEN LANG*, vom Exil berichten wie in *VIENNA'S LOST DAUGHTERS* oder Zeugnis ablegen von den Vernichtungslagern wie in *UNTER DEN BRETTERN HELLGRÜNES GRAS*. Diese Bilder der Verfolgten werden konterkariert von jenen, die Teil der Verfolgung und Vernichtung waren:

„Egon Hummer lässt in *SCHULD UND GEDÄCHTNIS* vier österreichische Nationalsozialisten sprechen. Ihre Maximen, ihr Weltbild, ihre Wertvorstellungen sowie ihr Verständnis von Macht haben sich über Jahrzehnte nicht verändert. Sie schwärmen von Hitler, umschreiben Mord als Akt der Humanität, berauschen sich an der Idee eines Großdeutschland und votieren für einen Sozialismus im Gewand der Nation. Sie ziehen die Register der Abgeklärtheit, des Pathos, der kühlen Einschätzung, der Bescheidenheit. Als Elite verstehen sie sich selbstredend. Nur wenige Themen lassen ihren Erzählduktus unterbrechen. Am ehesten die ‚falschen‘ Einschätzung, die über sie und den Nationalsozialismus kursieren.“²⁶⁴

²⁶⁴ Elisabeth Büttner: „Totalitäre Erinnerung.“ In: *Filmhimmel Österreich Heft 079*. Wien: Filmarchiv Austria 2008, Seite 10.

Das Register an Personen, die sich der nationalsozialistischen Ideologie fühl(t)en, wird erweitert durch Filme wie *JENSEITS DES KRIEGES, IM TOTEN WINKEL. HITLERS SEKRETÄRIN* oder *HAFNERS PARADIES*. In diesen Filmen kommen Sympathisanten, Mitläufer und am Vernichtungssystem Beteiligte zu Wort. Verbindendes Element all dieser Filme ist die Fokussierung auf Zeitzeugen der ersten Generation, auf Personen, die direkt involviert waren, sei es als Opfer oder als Täter.

Eine weiterführende Frage dieser Arbeit war, wie sich die Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte im österreichischen Kinodokumentarfilm verändert hat, besonders vor dem Hintergrund einer geänderten gedächtniskulturellen Situation, die durch das Ende der Zeitzeugenschaft gekennzeichnet ist. In *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* lassen sich andere Perspektiven auf die NS-Geschichte feststellen. Nicht mehr die Fokussierung auf Zeitzeugen der ersten Generation, sondern die Nachforschungen der Filmschaffenden in den eigenen Familien steht im Vordergrund. Das Geschichtsbild, das in den beiden Filmen präsentiert wird, hat sich verändert: Die Filmschaffenden sind nicht mehr Aufarbeiter der Geschichte, sondern reflektieren darüber, wie sich Geschichte in den eigenen Familienalltag einschreibt, und wie das Erbe des Nationalsozialismus im Familiengedächtnis verankert ist. Der Historiker Oliver Rathkolb hebt in einer Fernsehdiskussion eine problematische Seite des Familiengedächtnisses hervor:

„Das zentrale Problem vor dem [wir stehen] ist, dass nach wie vor zentrale Wertmuster [...] nicht geprägt werden durch Schulbücher, durch Historiker, Politikwissenschaftler, sondern von Familien- und Privatkommunikation. Und es ist extrem schwer [...] in dieses Gedächtnis hineinzuwirken. Die Bundesrepublik Deutschland hatte die wirklich engagierte, kritischste Geschichtspolitik, die es in Europa nach 1945 gegeben hat, wenn sie – wie das eine Gruppe um Harald Welzer getan – die Familienerinnerungen ausgraben [...] dann gilt folgendes: Es gab die Nazis, die waren bös, aber in meiner Familie nicht. Bei der Anzahl an NSDAP-Mitgliedern, SS-Mitgliedern und Wehrmachtsangehörigen ist das eine Illusion. Also man merkt, dass – sogar in einer Phase von einem kritischen, kommunikativen Gedächtnis, wie in der Bundesrepublik Deutschland – das Familiengedächtnis nach wie vor von Generation zu Generation in einer nicht unproblematischen Form kommuniziert wird [...] Solange es nicht gelingt – und die Kunst kann das noch eher, als die orthodoxe Geschichtswissenschaft – das private, kommunikative Gedächtnis zu irritieren werden wir damit [...] Probleme haben.“²⁶⁵

²⁶⁵ DVD *Kunst der Erinnerung*. OKTO Sendereihe kuratiert von Karin Berger. Wien 2009.

DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* versuchen dieses schwer zugängliche Familiengedächtnis transparent zu machen und eben in dieses Gedächtnis hineinzuwirken.

Jo Schmeiser und Simone Baders schließlich bieten mit *LIEBE GESCHICHTE* eine Alternative zu privaten Erinnerungskonzepten. Ihr Film setzt neue Akzente: Einerseits inhaltlich, indem er das Thema der weiblichen Täterinnenschaft hervorhebt und andererseits formell, indem die „nicht nur privaten Gespräche“ an öffentlichen Orten in Wien aufgenommen werden. Die Aussagen der Protagonistinnen stehen nicht für sich, sondern werden in einen historischen Rahmen gesetzt. Die Vorgehensweise der Regisseurinnen fordert eine Aktualisierung des gesellschaftlichen Selbstbildes hinsichtlich der österreichischen Geschichte. *LIEBE GESCHICHTE* ist der erste österreichische Dokumentarfilm, indem keine Zeitzeugen der ersten Generation vorkommen: Der Film widmet sich somit implizit der Frage, wie die nachkommenden Generationen mit Täterschaft der (Groß)Eltern umgehen sollen, und ist ein Beispiel dafür, wie die zukünftige Form der Auseinandersetzung mit NS-Geschichte aussehen kann.

Filmographie

Primäre Filme

Anja Salomonowitz: „Das wirst du nie verstehen“, AT 2003.

Marcus J. Carney: „The End of the Neubacher Project“, AT / NL 2006.

Klub Zwei: „Liebe Geschichte“, AT 2010.

Weitere Filme

Ruth Beckermann: „Wien Retour“, AT 1983.

Karin Berger, Elisabeth Holzinger, Lotte Podgornik, Lisbeth N. Trallori: „Küchengespräche mit Rebellinnen“, AT 1984.

Bernhard Frankfurter: „SS Nr...“, AT 1984.

Wilma Kiener, Dieter Matzka: „Deckname Schlier“, AT 1985.

Ruth Beckermann: „Die papierene Brücke“, AT 1987.

Manfred Neuwirth: „Erinnerungen an ein verlorenes Land“, AT 1988.

Egon Humer, Andreas Gruber, Werner Kofler, Johannes Neuhauser: „T4 Hartheim 1“, AT 1988.

Karin Berger: „So richtig vogelfrei. Rosa Winter“, AT 1990.

Karin Berger: „Rückkehr unerwünscht. Fritz Kleinmann“, AT 1990.

Egon Humer: „Schuld und Gedächtnis“, AT 1992.

Egon Humer: „Der Tunnel“, AT 1992.

Werner Kofler: „Im Museum“, AT 1993.

Eduard Erne, Margarete Heinrich: „Totschweigen“, AT 1994.

Bernd Bamberger: „Aktion K“, AT 1994.

Egon Humer: „Emigration, NY – Die Geschichte einer Vertreibung“, AT 1995.

Ruth Beckermann: „Jenseits des Krieges“, AT 1996.

Bernd Neuburger, Nadja Seelich: „Theresienstadt sieht aus wie ein Kurort“, AT 1997.

Katrin Auer, Daniela Gahleitner, Sylvia Köchl, Tina Leisch, Corinna Oesch, Christa Putz, Michaela Schaurecker: „Rette mich! Österreichische Überlebende des Frauen-KZ Ravensbrück“, AT 1999.

Joan Grossmann, Paul Rosdy: „Zuflucht in Shanghai“, AT / USA 1998.

Peter Nausner: „Meine ‚Zigeuner‘ Mutter“, AT 1998.

Andres Gruber: „Sonderauftrag Linz“, AT 1999.

Käthe Kratz: „Abschied ein Leben lang“, AT 1999.

Karin Berger: „Ceija Stojka - Portrait einer Romni“, AT 1999.

Angelika Schuster, Tristan Sindelgruber: „Spiegelgrund“, AT 2000.

Carla Knapp: „Wir leben ewig“, AT 2000.

Egon Humer: „Amos Vogel - Mosaik im Vertrauen“, AT 2001.

Andre Heller, Othmar Schmiderer: „Im toten Winkel. Hitlers Sekretärin.“, AT 2002.

Andrina Mračníkář: „Andri 1924 -1944“, AT 2002.

David Gross: „Stellvertretend in den Tod. Wissen Sie, wo David Gross ist?“, AT 2003.

Käthe Kratz: „Vielleicht habe ich Glück gehabt“, AT 2003.

Bernadette Dewald / Gerda Klingenböck: „Vom Leben und Überleben“, AT 2003.

Harald Aue, Alexander Nikolic: „Lviv - Mauthausen“, AT 2003.

Reinhard Jud: „Der Weg in den Süden“, AT 2003.

Klub Zwei: „Schwarz und weiß. Die Rückseite der Bilder“, AT 2003.

Gerhard Anton Roth: „Slowenen, Partisanen, Hochverräter“, AT 2000-2005.

Klub Zwei: „Things. Places. Years.“, AT 2004.

Karin Berger: „Unter den Brettern hellgrünes Gras“, AT 2005.

Klub Zwei: „Response Ability / Antworten können“, AT 2006.

Martin Krenn: „Aufzeichnungen zum Widerstand“, AT 2006.

Kurt Mayer: „Freuds verschwundene Nachbarn“, AT 2006.

Andrina Mračníkář: „Der Kärntner spricht Deutsch“, AT 2004-2006.

Elisabeth Scharang: „Meine liebe Republik“, AT 2006.

Hannes Gellner, Thomas Draschan: „La Memoire des Enfants“, AT / F 2006.

Sandra Löhr: „Die Vatersucherin“, AT / D 2007.

Mirjam Unger: „Vienna's Lost Daughters“, AT 2007.

Gerald Igor Hauzenberger: „Einst süße Heimat“, AT 2007.

Günter Schwaiger: „Hafners Paradies“, AT / ES 2008.

Richard Rossmann: „Ski Heil - Die zwei Bretter, die die Welt bedeuten“, AT 2008.

Johannes Breit: „Es ist besser nicht zuviel um sich zu schauen“, AT 2006-2008.

Eduard Erne, Christian Schneider: „Herrenkinder“, DE / AT 2009.

Tina Leisch: „Dagegen muss ich etwas tun. Portrait der Widerstandskämpferin Hilde Zimmermann“, AT 2009.

Piotr Szalasza: „Venzki. Kinder der Täter, Kinder der Opfer“, AT/P 2009.

Bibliographie

Selbständige Literatur

Adorno, Theodor W.: *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1995.

Aichholzer, Josef (Hrsg.): *Dokumentarfilmschaffen in Österreich*. Wien: filmladen, 1986.

Ariès, Philippe und Georges Duby (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens. 5. Band: Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1994.

Assmann, Aleisa, Frevert Ute: *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit*. Stuttgart: DVA, 1999.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck, 2007.

Bangert, Axel (Hrsg.): *Holocaust intersections*. London: Legenda, 2013.

Basaran, Aylin, Köhne, Julia B., Sabo (Hrsg.): *Zooming in and out: Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm*. Wien: Mandelbaum, 2013.

Bar-On, Dan: *Die Last des Schweigens*. Hamburg: Körber-Stiftung, 2004.

Beckermann, Ruth (Hrsg.): *Ohne Untertitel: Zur Geschichte des Kinos in Österreich*. Wien: Sonderzahl, 1996.

Berger, Karin (Hrsg.): *Der Himmel ist blau. Kann sein: Frauen im Widerstand. Österreich 1938-1945*. Wien: Promedia, 1984.

Blümlinger, Christa: *Verdrängte Bilder in Österreich: Möglichkeiten des Dokumentarfilms in der 2. Republik*. Salzburg, Univ., Diss.-Arb., 1986.

Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Sprung im Spiegel - filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl, 1990.

Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992.

Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Von der Welt ins Bild - Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Berlin: Vorwerk, 2000.

Bublitz, Hannelore: *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: Transcript, 2010.

Büttner, Elisabeth, Dewald, Christian: *Anschluss an Morgen*. Salzburg / Wien: Residenz, 1997.
Büttner, Elisabeth: *Filmhimmel Österreich Heft 079*. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2008.

Elm, Michael (Hrsg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2007.

Götzke, Manfred: *Die Veränderung dokumentarischer Formate durch die DV-Technologie: schneller, näher, persönlicher*. Hamburg: Diplomica-Verlag, 2009.

Gludovatz, Karin (Hrsg.): Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: *Auf den Spuren des Realen*. Wien: MUMUOK, 2004.

Hachmeister, Lutz: *Grundlagen der Medienpolitik. Ein Handbuch*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2008.

Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität: Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK Medien, 1999.

Hof, Renate (Hrsg.): *Inszenierte Erfahrungen*. Tübingen: Stauffenburg, 2008.

Hoffmann, Kay, Kilborn, Richard, Barg, Werner C. (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz: UVK, 2012.

Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8, 2000.

Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Texte zum Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 8, 2003.

Kerner, Aaron: *Film and the Holocaust*. London: Continuum, 2011.

Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Medien' Welten*, Band 8. Münster: LIT, 2008.

Kitzberger, Michael: *Erinnerungsfilme: Erinnerung in österreichischen Interviewfilmen über die Zeit des Nationalsozialismus*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1998.

Kramer, Helgard (Hg.): *Die Gegenwart des NS-Vergangenheit*. Berlin: Philo 2000.

Levy, Daniel / Sznajder, Natan: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt / Main: Suhrkamp, 2001.

Meyer, F. T.: *Filme über sich selbst: Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*. Bielefeld: transcript-Verlag, 2005.

Moos, Andreas (Hrsg.): *Das Private*. Zürich: Chronos Verlag, 1999.

Pohn-Weidinger, Maria: *Heroisierte Opfer*. Wien, Univ., Diss.-Arb., 2011.

Regler, Liselotte: *Österreichischer Kultur- und Dokumentarfilm im Spiegel der Zeit nach 1945*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2005.

Reiter, Margit: *Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis*. Innsbruck / Wien: Studienverlag, 2006.

Rosenbaum, Heidi: *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Ritter, Martina: *Die Dynamik von Öffentlichkeit und Privatheit in modernen Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag, 2008.

Sofsky, Wolfgang: *Verteidigung des Privaten. Eine Streitschrift*. München: C.H.Beck, 2007.

Smaill, Belinda: *Documentary film. Politics, Emotion, Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

Welzer, Harald, Moller, Sabine, Tschuggnall, Karoline: 'Opa war kein Nazi'. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt / Main: Fischer 2002.

Unselbständige Literatur

Axster, Felix: „Empathie für wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek,(Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum, 2012, Seite 75-85.

Bernold, Monika: „Liebe Geschichte. Über das Verhältnis von historischem Wissen und visualisierter Erinnerung.“ In: Linda Erker, Alexander Salzmann, Lucile Dreidemy, Klauija Sabo (Hrsg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*. Innsbruck: Studienverlag, 2012, Seite 762-765.

Decker, Christof: „Selbstbetrachtungen. Zur Erkundung des Subjekts im autobiographischen Dokumentarfilm.“ In: Renate Hof, Susanne Rohr: *Inszenierte Erfahrung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, Seite 169-184.

Huemer, Peter: „Todesmutig. Über den Dokumentarfilm ‚Küchengespräche mit Rebelleninnen‘.“ In: Linda Erker, Alexander Salzmann, Lucile Dreidemy, Klauija Sabo (Hrsg.): *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*. Innsbruck: Studienverlag 2012, Seite 766-768.

Kammerer, Dietmar: „Gegenwartsbewältigung. Marcus J. Carneys Film über die nationalsozialistische Vergangenheit der eigenen Familie: The End of the Neubacher Project.“ In: *kolik.film, Sonderheft Österreichisches Kino 7/2007*. Wien: Kolik 2007, Seite 64-66.

Kammerer, Dietmar: „Labor des Schweigens. Anja Salomonowitz' Das wirst du nie verstehen.“ In: *kolik.film, Sonderheft Österreichisches Kino 1/2004*. Wien: Kolik 2004, Seite 32-33.

Keilbach, Judith: „Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen.“ In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin: Vorwerk 8 2003, Seite 155-174.

Keilbach, Judith: „Collecting, Indexing and Digitizing Survivor Accounts: Holocaust Testimonies in the Digital Age.“ In: Axel Bangert, Robert S.C. Gordon, Libby Saxton: *Holocaust Intersections. Genocide and Visual Culture at the New Millennium*. London: Legenda 2013, Seite 46-65.

Liessmann, Konrad Paul: „Auf der Insel der Seligen. Österreich und seine Formen der Erinnerung.“ In: Bundeskanzleramt / Bundespresso (Hrsg.): *Österreich 2005. Das Lesebuch zum Jubiläumsjahr*. St. Pölten / Salzburg: Residenz 2004, Seite 62-67.

Neubacher, Hermann: „Geleitwort.“ In: Kurt Sommer (Red.): *Die nationalsozialistische Revolution in Wien. Bildbericht über die Wiener Ereignisse vom 11. März bis 10. April 1938*. Wien: Pressestelle der Stadt Wien 1938, Seite 3.

Reiter, Margit: „Vaterbilder und Mutterbilder. Geschlechtsspezifische Zuschreibung von Täterschaft und Schuld in der NS-Nachfolgegeneration.“ In: Maja Figge, Konstanze Hanisch, Nadine Teuber (Hrsg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 61-80.

Requate, Jörg: „Öffentlichkeit und Meiden als Gegenstände historischer Analyse.“ In: Dieter Langewiesche (Hrsg.): *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, Seite 5-32.

Rommelspacher, Birgit: „Generationenkonflikte und deutsches Selbstverständnis. Sozialpsychologische Aspekte der Goldhagen-Debatte.“ In: Helgard Kramer (Hg.): *Die Gegenwart des NS-Vergangenheit*. Berlin: Philo 2000, Seite 154-177.

Schmeiser, Jo und Bader, Jo: „Liebe Geschichte. Nationalsozialismus im Leben der Nachkommen von Täter/-innen. Eine Vorschau auf den Film von Klub Zwei.“ In: Maja Figge, Konstanze Hanisch, Nadine Teuber (Hrsg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*. Bielefeld: Transcript 2010, Seite 81-98.

Internet- und Medienquellen

DVD-Reihe Kunst der Erinnerung. OKTO Sendereihe kuratiert von Karin Berger. Wien 2009.

Ebner, Daniel: „Interview mit Anja Salomonowitz.“ URL: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_download.htm. Zugriff: 3.12.2014.

Gedye, G.E.R.: „Die Bastionen fielen. Wie der Faschismus Wien und Prag überrannte.“ Wien 1947. URL: http://www.doew.at/cms/download/78t22/maerz38_heldenplatz.pdf. Zugriff: 2.12.2014.

Hanak, Werner, Menasse, Robert: „Über das Sprechen und Schweigen der Großmütter.“ URL: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_daswirst.htm. Zugriff: 5.10. 2014.

Huber, Christoph: „Rund um die Gesichter weiße Flecken.“ In: *Die Presse*, 23.April 2004. URL: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_daswirst.htm. Zugriff: 5.10. 2014.

Lauggas, Ingo: „Weissnix reloaded.“ In: *Zeitschrift Malmoe*. Printausgabe 2008.

N.N.: „Tötungsanstalt Hartheim.“ In: Wikipedia. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCtungsanstalt_Hartheim. Zugriff: 7.12.2014.

N.N.: „Austrian Film News interviewen Marcus j. Carney.“ URL: <http://www.neubacherproject.com>. Zugriff: 23.10.2014.

Privett, Ray: „The Strange Case Of Noël Carroll: A Conversation with the Controversical Film Philosopher.“ In: *Senses of Cinema*. Issue 13. URL: <http://sensesofcinema.com/2001/film-critics/carroll/>. Zugriff: 7.12.2014.

Sternfeld, Nora: „Das wirst du nie verstehen.“ URL: http://www.anjasalomonowitz.com/daswirst/frames_daswirst.htm. Zugriff am 5.Oktober 2014.

Interview mit den Filmemacherinnen Jo Schmeiser und Simone Bader

Wien, 10. März 2009

Florian Danhel: „Euer Dokumentarfilm *Liebe Geschichte* handelt von Frauen, die sich mit der NS-Geschichte in der eigenen Familie auseinandersetzen. Oft hat es für die Frauen einen Ausgangspunkt gegeben für ihre Nachforschungen. Hat es bei euch für den Film so etwas wie einen Ausgangspunkt gegeben?“

Jo Schmeiser: „Eigentlich war der Ausgangspunkt der letzte Film *Things. Places. Years.* und wir haben jüdischen Frauen in London interviewt, und eigentlich haben uns diese Frauen auf das Thema der Täterseite gebracht. Es war ganz wichtig, wie sie uns begegnet sind und wie sie eben wissen wollten, wie wir selbst unsere Hintergründe beziehungsweise unsere Familiengeschichte kennen oder uns dazu verhalten.“

Florian Danhel: „Der Titel *LIEBE GESCHICHTE* stellt zwei Begriff nebeneinander, die für eine gewisse Ambivalent ausdrücken. Einerseits assoziiere ich mit ‚Liebe‘ Nähe, Subjektivität, Privatheit und mit ‚Geschichte‘ verbinde ich eher gesellschaftliche Phänomene, die oft außerhalb der Familie stattfinden. Welche Wechselwirkungen bestehen für euch zwischen den Begriffen ‚Liebe‘ und ‚Geschichte‘?“

Simone Bader: „Dass es einerseits diese ganz persönliche Auseinandersetzung ist mit einer Familiengeschichte, in die man persönlich ja verwickelt ist und in die man emotional verwickelt ist, aber auch die Auseinandersetzung mit einer Familiengeschichte oder auch gesellschaftliche Geschichte, die sich schuldig gemacht hat und da einfach die notwendigen Fragen zu stellen.“

Florian Danhel: „Der Film legt einen Fokus auf Frauen, deren Eltern oder Großeltern während des Nationalsozialismus TäterInnen beziehungsweise MitläufersInnen waren. Wie ist es euch eigentlich bei den Recherchen zu Frauen gegangen, die so einen Background haben? War es schwierig Frauen aus dem Täterinnen-Milieu zu finden?“

Simone Bader: „Es wird zunehmend leichter, weil sich Frauen zunehmend äußern. Das war vor 20 Jahren glaub' ich noch anders und dadurch, dass jetzt viele auch über ihre Familiengeschichten schreiben, war das jetzt bereits schon viel einfacher, diese Autorinnen dann zu kontaktieren oder

auch eben Wissenschaftlerinnen zu finden, die sich dann auch mit ihrer Familiengeschichte im Zusammenhang mit ihrer wissenschaftlichen Arbeit auseinandersetzen.“

Jo Schmeiser: „Schwierig war vielleicht da dran, dass selbst die, die im Film drinnen sind, oft wenig wissen über die Familiengeschichte. Die trotz der Recherche und trotz der Bemühungen in den Archiven kaum was gefunden haben. Im Fall von zwei Frauen, die sehr alte Väter gehabt haben – die eigentlich eher der GroßelternGeneration entsprechen – und die auch kaum mehr fragen konnten, weil sie noch nicht soweit waren oder einfach sehr jung waren damals und die eigentlich mit diesem Nicht-Wissen kämpfen und damit kämpfen, dass sie es nie ganz genau wissen werden, was jetzt genau die Verbrechen waren, an denen die Väter vielleicht beteiligt waren. Es gibt eigentlich nur eine Frau, die ganz genau weiß, was ihre Mutter in der Nazizeit gemacht hat, nämlich, dass sie im KZ Aufseherin war und dass sie zwei Frauen gequält hat; da gibt es die Protokolle darüber, aber sonst gibt es eigentlich sehr wenig genaue Fakten, und deswegen ist auch schwierig, dass sich Frauen dazu äußern, weil sie auch denken, das sei zu unkonkret. Aber Personen gäbe es genug, die man interviewen könnte, gerade in Österreich.“

Florian Danhel: „Dieses Nachforschen ist ja auch ein Thema des Films, im; Falle der Dietlinde Pollach, die eben diese Protokolle gefunden hat. Wo gibt es eigentlich Orte, wo Informationen über die eigene Familiengeschichte gefunden werden können? Eine Frau spricht vom Staatsarchiv – gibt es auch andere Orte, wo Frauen und Männer nachforschen können zur eigenen Familiengeschichte?“

Jo Schmeiser: „Der erste Ort ist tatsächlich das Staatsarchiv, wenn man einen österreichischen Hintergrund hat. Man kann als nächsten Schritt auch ins Bundesarchiv in Berlin gehen, die haben wahnsinnig viel Materialien und sind auch sehr hilfsbereit, also wenn man sich nicht auskennt, kann man sich dorthin wenden. Das ist ein Riesenarchiv, wo zuerst geschaut wird, ob es eine NSDAP Mitgliedschaft gegeben hat; aber selbst wenn man dort nichts findet, heißt dies noch lange nicht, dass es keine gab, weil das Archiv einfach nicht vollständig ist. Und dann gibts noch einige Archive in Deutschland, wo man schauen kann. Aber eigentlich ist der erste Schritt das Staatsarchiv, dann Bundesarchiv, und dort sagen dir die MitarbeiterInnen ohnehin, wie man weitersuchen kann. Was in jedem Fall wichtig ist zu wissen, sind Name, Geburtsdatum und vielleicht noch zusätzliche Informationen.“

Simone Bader: „In den Herkunftsorten kann man natürlich auch nachfragen, ob es da eventuell über die Zeit noch ein Archiv gibt. Da hat uns auch eine Interviewpartnerin drauf hingewiesen, dass sie das zum Beispiel noch gar nicht angeschaut hat, und das noch ein Vorhaben von ihr ist.“

Florian Danhel: „Diese Frage, wie der Nationalsozialismus in den Familien der Täterinnen und Täter weiterwirkt, ist auch eine zentrale Frage eures Films. Weibliche Täterinnen im Nationalsozialismus haben lange Zeit als Ausnahmen gegolten und nicht ins gesellschaftliche Bild gepasst. Welche Auswirkungen hat die mangelhafte Auseinandersetzung mit Täterinnen für eine Gesellschaft?“

Jo Schmeiser: „Ich glaub, es ist schwer zu trennen zwischen persönlicher und gesellschaftlicher Auswirkung. Es gibt ja auch ganz viele, die eine Täterschaft in der Familie haben, die sich kritisch mit dem Nationalsozialismus beschäftigen oder auch den Anspruch darauf haben; und dennoch gibt es immer Teile, die sie nicht reflektieren können, wo dir die Geschichte dann einfach im Weg steht. Beispielsweise setzt man sich als Wissenschaftlerin auseinander mit dem Thema und hat eigentlich nie in die eigene Familiengeschichte reingeschaut. Beziehungsweise du weißt, da gibt's etwas, aber du schaust es dir nicht genauer an, also wo dann die wissenschaftliche Arbeit eigentlich so etwas wie eine Barriere darstellt, dafür, dass du schaust, was hat das mit mir zu tun: also das sagt ja auch eine Frau, nämlich, dass sie ganz spät erst gemerkt hat, dass ihre wissenschaftliche Auseinandersetzung auch was mit der Familiengeschichte zu tun; hat und das ist eine Auswirkung, die jetzt nicht nur in der Familie da ist, sondern auch gesellschaftlich da ist. Wo es bestimmte Erzählungen gibt, die auch bequem sind.“

Simone Bader: „Und eben dieses Auslassen von den Frauen der Täterinnen, auch wenn sie jetzt nicht Aufseherinnen waren, sondern in Frauenorganisationen tätig waren und sich einfach der nationalsozialistischen Ideologie sehr wohl ganz stark zugehörig gefühlt haben, die sie dann in der Erziehung ihrer Kinder weitergetragen haben. Das finde ich, ist auch erst jetzt vermehrt ein Thema geworden.“

Jo Schmeiser: „Was ich mir noch denke zu deiner Frage ist auch noch, dass nicht nur der Nationalsozialismus weiterwirkt in den Familien, sondern auch der Umgang mit dem Nationalsozialismus dahinter. Der Mythos des ersten Opfers, wie sehr der dann weitergewirkt hat

und eigentlich ursprünglich in manchen Familien schon eine kritischere oder offene Auseinandersetzung möglich war nach 1945, als dann in den 50er, 60er Jahren und so weiter.“

Florian Danhel: „Eure Gesprächspartnerinnen erzählen in den Gesprächen oft sehr persönliche Geschichten, und es wird auch deutlich, dass es den Frauen oft sehr schwerfällt, diese Geschichten vor der Kamera zu erzählen. Wie ist es euch bei den Gesprächen ergangen?“

Simone Bader: „Natürlich: Fragen zu stellen, wo wir bereits im Vorfeld wissen, dass die Beantwortung schwerfällt, ist natürlich schwer, und wir haben auch manche Fragen nach Geschwistern und Gewalt in der Familie dann nicht gestellt. Vielleicht noch zu den Interviewworten, weil wir ja auch ganz bewusst öffentliche Orte gewählt haben, wo wir die Interviews geführt haben, öffentliche Orte in Wien, die auch noch mit einer bestimmten Zeit in Verbindung stehen; wo also auch immer klar wird: Das ist also jetzt ein Architekturraum aus den 50er Jahren, aus den 60er Jahren. Wir haben uns ganz bewusst für diese ausgestellte Situation – auch für das Interview – entschieden, was unsere InterviewpartnerInnen eigentlich sehr gut fanden, dass das solche Orte waren, aber das macht es natürlich auch nochmal schwierig, in so einer ausgestellten Situation dann zu sprechen.“

Florian Danhel: „Diese kurzen Bilder zwischen thematischen Blöcken oder zwischen den Jahrzehnten, wo man zum Beispiel Leute bei der UNO City sieht, oder man sieht alltägliches Treiben beim Museumsquartier, wie wichtig war euch dieses gestalterische Element?“

Jo Schmeiser: „Ich glaub, dass es einfach um die Situierung der Frauen im öffentlichen Raum oder auch um die Situierung in einer Geschichte – in einer zeitgenössischen Geschichte – geht; deswegen sieht man auch andere Leute drumherum, die es ja auch angeht oder die sich auch damit beschäftigen oder beschäftigen können oder zumindest betrifft es sie, und das immer zu sehen, ist eben wichtig. Weil du vorher auch gesagt hast ‚Die Frauen erzählen sehr persönliche Sachen‘ – da war gleich ein Widerstand in mir, und ich hätte eigentlich gern widersprechen wollen, aber natürlich stimmt es, es sind persönliche Sachen, und aber auch nicht. Es sind persönliche Geschichten, die in jeder zweiten oder in jeder Familie in Österreich existieren, und deswegen ist es auch nicht nur persönlich; und deswegen war diese Verortung im Öffentlichen auch so wichtig, die Verortung im gesellschaftspolitischen Kontext, jetzt nicht nur historisch, sondern auch zeitgenössisch.“

Florian Danhel: „Auf eurer Homepage steht, es sei ein Film „über Täterinnen und Mitläufinnen“; es wird der Begriff der Täter- beziehungsweise Täterinnenschaft ausgedehnt und ausgeweitet. Diese Ausweitung der Täterinnenschaft, ist das für euch Voraussetzung dafür, dass sich Menschen mit der eigenen Geschichte auseinandersetzen?“

Jo Schmeiser: „Wir haben über den Begriff sehr lang mit den Interviewpartnerinnen diskutiert, weil es eben wichtig ist, wie du Täterinnenschaft definierst, und in Österreich ist es häufig so, dass unter Täterinnen nur verstanden wird, wenn jemand Aufseherin im KZ war, also insofern war die Ausweitung enorm wichtig, und eine Frau sagt ja auch: Es gibt juristische Definitionen, was TäterInnen sind, oder wenn es einen Prozess gibt, gibt es eine juristische Definition; aber viele Täter und Täterinnen sind ja gar nie vor Gericht gekommen, weil es nicht verfolgt wurde und heute kannst du teilweise nicht mehr nachvollziehen, was damals passiert ist, oder es leben keine Zeuginnen mehr, die sagen könnten, was die Taten waren. Damit kämpfen ja die Frauen auch, dass sie es nicht genau wissen. Aber ich finde das auch einen strategischen Moment von Täterinnen zu sprechen und nicht von Mitläufinnen. Gleichzeitig ist es aber schwierig, weil du nachforschen musst: Wie war die Involvierung? Wo kann man von Täterinnenschaft sprechen oder wo muss man eher über Mitläufinnen sprechen? Das ist ja das, was die Kathrin Himmler zum Beispiel sagt und immer Differenzierung betont, weil du kannst nicht pauschal sagen: „Alle waren Täterinnen.““

Simone Bader: „Oder Kathrin Himmler spricht auch über Nutznießer und Nutznießerinnen; sie spricht auch an, dass einfach unglaubliche Karrieren möglich waren in der Zeit, und dass natürlich auch viele Menschen dadurch, dass sie in die Emigration gezwungen wurden oder in Lager verschleppt wurden – aus ihren Positionen entfernt wurden, und dass viele nachrücken konnten und davon profitiert haben.““

Florian Danhel: „Euer Film *SCHWARZ WEIß* aus dem Jahr 2002 thematisiert den Zusammenhang zwischen Bildern und Erinnerung. In *LIEBE GESCHICHTE* ist das Thema *Erinnerung* ebenfalls sehr präsent. Eine Frau erzählt zum Beispiel, dass in ihrer Familie ein Bild des Großvaters in Wehrmachtsuniform hängt, und wie sie dieses Bild geprägt hat; eine andere Frau stellt sich einmal die Frage, ob sie sich ein falsches Bild von ihrem Großvater gemacht hat. In welcher Art und Weise ist eure Auseinandersetzung mit Bildproduktion und Geschichte in den Film eingeflossen?““

Simone Bader: „Bei *LIEBE GESCHICHTE* geht es ganz oft darum, dass auch der Betrachter oder die Betrachterin sich etwas vorstellen muss, weil es keine Bilder dazu gibt. Wenn zum Beispiel Dietlinde Pollach davon spricht, wie sie nach Ravensbrück gefahren ist, und was das für ein Eindruck für sie war, oder wie emotional das eigentlich für sie war, diese Fotos von ihrer Mutter zu sehen in der Ausstellung dort – dann finde ich das manchmal viel besser, nicht mit ihr dorthin zu fahren und ihre Emotionen vor dem Foto zu zeigen, sondern sich das eigentlich vorstellen zu müssen.“

Jo Schmeiser: „Für mich geht die Frage auch in Richtung Bilderpolitik. Wir haben für jede inhaltliche Frage eine bestimmte Kadrierung ausgewählt mit Sophie Maintigneux, unserer Kamerafrau. Und da gab es eben ganz konkrete Entscheidungen, wo wir nah dran sind und wo es eine Totale gibt, wo es wichtig ist, dass man eben den Umraum sieht, dass man vielleicht andere Leute sieht, um bestimmte Themen oder Aussagen jetzt nicht zu individualisieren oder zu personalisieren, sondern immer zu zeigen: Wir sind nicht zu Hause auf einem Sofa und das ist jetzt nicht privat, sondern wir sind in Österreich, da gibt es ganz viele, und es gibt viel zu wenig öffentliche Auseinandersetzung zu diesen Themen; das war so etwa die Bilderpolitik bei *LIEBE GESCHICHTE*. Deswegen fehlen auch bestimmte Bilder, die man sonst vielleicht eben sieht. Nichtsdestotrotz sprechen die Frauen darüber oder versuchen das zu artikulieren.“

Interview mit der Regisseurin Karin Berger

Wien, 24. Februar 2011

Florian Danhel: „Der Film *Küchengespräche mit Rebellinnen* ist Mitte der 80er Jahre entstanden. Der Film wird heuer bei der Diagonale im Rahmen des Specials *Shooting Women* gezeigt. Ist für dich die Aufführung eine Art *Wiedersehen nach langer Zeit* oder gab es auch in letzter Zeit immer wieder mal Gelegenheiten, wo der Film gezeigt wurde und du auch dabei warst?“

Karin Berger: „Also, es ist nicht ein Wiedersehen nach langer Zeit, sondern der Film wurde seit seinem Entstehen immer wieder gezeigt. Zu Beginn, als er herausgekommen ist, waren wir sehr aktiv. Dazu muss ich auch sagen, dass nicht nur ich den Film gemacht habe, sondern wir waren vier Filmemacherinnen und Autorinnen, die den Film gemacht und auch gemeinsam geschnitten haben. Wir haben uns zuerst natürlich sehr bemüht, den Film unter die Leute zu bringen, was nicht schwer war, weil großes Interesse da war, Mitte der 80er Jahre. Danach, als wir nicht mehr so aktiv waren, ist der Film immer wieder wo gelaufen. Also so circa ein- bis zweimal im Jahr wird der Film irgendwo in Österreich gezeigt. Ich würde aber sagen, dass er in letzter Zeit eher wieder mehr gezeigt worden ist. Er hat die ganze Zeit sozusagen *durchgehalten*, und das freut uns natürlich sehr.“

Florian Danhel: „Wie ist das, für einen Film einzustehen, den du vor dreißig Jahren gemacht hast?“

Karin Berger: „Da hab ich mit dem Film überhaupt kein Problem; sicher denke ich mir: vielleicht würde ich jetzt etwas anders machen, aber dieses *vielleicht würde ich etwas anders machen* entwickelt sich nie zu irgendwelchen grüblerischen Selbstzweifeln, sondern im Großen und Ganzen passt das für mich und ich find' den Film nach wie vor sehr gut und ich freu mich auch immer, wenn ich wo eingeladen bin zu einer Diskussion, wo der Film gezeigt wird, weil das immer schöne Abende werden, obwohl es ja um ein schweres Thema geht. Aber so wie die Frauen darüber sprechen und so wie die Frauen im Film sind und wie man sie im Film kennenlernt, ist es einfach ein schönes Erlebnis, dass ich ihnen gerne zuhöre. Ich kenne den Film praktisch auswendig und warte dann schon auf bestimmte Stellen, aber ich finde das haben wir ganz gut hingekriegt. Ich will mich jetzt nicht selbst loben, aber der passt irgendwie, der Film.“

Florian Danhel: „Der Film ist 1984 entstanden, zwei Jahre vor der Waldheim Affäre. Die Aufarbeitung des Nationalsozialismus im österreichischen Dokumentarfilmkino hat zu dem Zeitpunkt quasi nicht stattgefunden; also bis auf *Wien Retour* von Ruth Beckermann gab es kaum einen österreichischen Dokumentarfilm, der sich mit der NS-Geschichte in Österreich auseinandergesetzt hat. Kannst du etwas erzählen über das gesellschaftliche Klima Anfang, Mitte der 80er Jahre? Oder auch über die erste Rezeption des Films. War das was Neues? Wie hast du das erlebt?“

Karin Berger: „Von der Zeit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus her, glaub ich auch, dass der Film *Küchengespräche mit Rebelleninnen* einer der ersten Dokumentarfilme ist. Es gab in dem Jahr – das war 1984 – auch den Film über das KZ in Redl-Zipf²⁶⁶; das war einer der ersten Filme, und dann ging es eigentlich erst richtig los, und es ist auch ganz interessant sich anzusehen, welche Themen dann so im Laufe der Zeit und im Lauf der Jahre bearbeitet wurden; also das, was ich jetzt gesagt habe, betrifft jetzt den Dokumentarfilm, Spielfilm und auch Experimentalfilme hat es schon früher gegeben. Für mich persönlich war die erste Hälfte der 1980er Jahre immer noch sehr geprägt von dieser Aufbruchsstimmung von 1968, die sich dann durch die 70er Jahre gezogen hat. Der ganze Film ist ja so entstanden, dass wir damals einen kleinen Verein zur Frauenforschung gegründet haben und wir uns überlegt haben: was könnten wir da forschen. Dann haben wir gedacht, zum Nationalsozialismus gibt es noch nicht so viel zu Frauen, und dann kamen wir auf dieses Thema *Widerstand von Frauen in Österreich*. Wir haben nichts davon gewusst; wir haben nicht gewusst: Gibt es Frauen, die Widerstand geleistet haben? Es war wirklich so das Betreten eines vollkommen leeren Raumes – von der Vorstellung her; Wir haben dann ein Interview mit der Ani Haider gemacht, deren Namen wir recherchiert hatten; die hat damals in Linz gewohnt, und dann sind wir zur Ani Haider gefahren, die ja als junge Frau in Wien war und 1934 im Goethe-Hof gekämpft hat mit den Schutzbündlern, und haben ein erstes Interview gemacht, und das war für uns umwerfend. Dieses Interview hat uns dann sehr bestätigt weiterzugehen mit diesem Projekt, und dann haben wir zuerst einmal ein Oral History Projekt gemacht und in ganz Österreich Frauen interviewt. In Kärnten die Partisaninnen – bis Tirol, Vorarlberg, Salzkammergut, und haben dann über hundert Frauen interviewt, und das war für uns so aufregend: Wir haben so viel Neues erfahren

²⁶⁶ Gemeint ist der Dokumentarfilm Deckname Schlier.

und die Frauen haben uns so gefallen, wie sie erzählt haben, dass wir dann das Bedürfnis hatten, sie sozusagen auch bildlich festzuhalten. Gleichzeitig hat sich ja auch die Videotechnologie entwickelt und das kam uns sehr entgegen. Das war dann auch eine Anregung der Medienwerkstatt Wien, doch diese Gespräche aufzuzeichnen und aufzunehmen. Das haben wir dann gemacht. Wir haben dann zwölf Frauen mit der Videokamera begleitet und aus den zwölf Frauen vier ausgewählt und einen Film draus gemacht.“

Florian Danhel: „Dieses Oral History Projekt mit den über hundert Frauen: Waren das ausschließlich Frauen aus dem Widerstand oder Zeitzeuginnen im Allgemeinen?“

Karin Berger: „Nein, da war schon die Konzentration auf Frauen im Widerstand. Den Widerstandsbegriff, den haben wir allerdings relativ weit gefasst, das heißt, es war nicht nur organisierter Widerstand, wie er traditionell ja oft gefasst worden ist, sondern auch individueller Widerstand, oder dass man jemanden versteckt hat zum Beispiel oder Häftlingen geholfen hat oder die unterstützt hat, wie es zum Beispiel im Salzkammergut der Fall war, wo die Männer nicht einrücken wollten und sich versteckt haben, und die Frauen haben versucht sie zu versorgen. Also solche Formen haben wir schon eingeschlossen, und wenn ich damals jemand erzählt habe, wir interviewen Frauen, die im Widerstand waren, hat niemand darüber Bescheid gewusst; also es war wirklich was Neues.“

Florian Danhel: „Habt ihr die Gespräche mit den über hundert Frauen transkribiert oder ist das quasi jetzt verloren?“

Karin Berger: „Nein, wir haben es wortwörtlich – bitte noch auf Schreibmaschine – weil wir ja vorgehabt haben, ein Buch zu machen. Dieses Buch haben wir dann auch gemacht. Es heißt „Der Himmel ist blau, kann sein.“ Wir haben diese Interviews aus diesem Originaltranskript begonnen zu bearbeiten und haben versucht, in die Sprache nur sehr vorsichtig einzugreifen, um diese Sprache der Frauen, die uns sehr gut gefallen hat, möglichst zu erhalten, und dazu war das notwendig, auch so genau abzuschreiben, damit man da nichts verliert.“

Florian Danhel: „Das zentrale Gestaltungsmittel deiner Filme – sowohl bei *Küchengespräche mit Rebellinnen*, als auch bei deinen Filmen mit Ceija Stojka – ist das Interview. Wo würdest du sagen, liegt für dich die Herausforderung im Gespräch mit Zeitzeugen und Zeitzeuginnen?“

Karin Berger: „Ich kann es jetzt erstmal gar nicht von der Seite der Herausforderung beantworten; ich rede einfach wahnsinnig gern mit Leuten und ich mache sehr gern Interviews. Die Herausforderung oder die Schwierigkeit ist bei dieser Thematik natürlich, dass das immer sehr schwere Themen sind, und dass man sehr aufpassen muss, die Menschen nicht zu sehr damit zu belasten und möglichst vorsichtig damit umzugehen, und da ist man immer gewissermaßen in einer ambivalenten Situation, weil einerseits will man ja möglichst viel hören und herausholen und auf der anderen Seite weiß man: Ok, da muss ich aufpassen oder da muss man dann halt sehr vorsichtig sein, was von dieser Person kommt, und ob ich da weitergehen kann.“

Beim zweiten Film war das Thema Bergen Belsen, wo ich sie (*Ceija Stojka, Anm.*) nur zu Bergen Belsen gefragt habe. Und Bergen Belsen war einfach so eine schwierige Sache - es ist alles schwierig, man kann das nur schwer messen, aber es war anders, als ich sonst über das KZ berichten gehört habe, und da hab ich schon sehr lange damit gewartet. Ich hab sie dann schon über 20 Jahre gekannt, bis es möglich war, dieses Interview zu machen – für mich. Vielleicht wäre es für **sie** früher möglich gewesen, das kann ich nicht sagen, aber für **mich** wäre es früher nicht möglich gewesen.

Diese Wichtigkeit der Interviews hat sich bei diesem Film (*Küchengespräche mit Rebellinnen, Anm.*) erst herauskristallisiert, wie wir uns damit auseinandergesetzt haben, wie wir diesen Film machen wollen. Und wir waren damals schon so auf dem Weg so einen klassischen Dokumentarfilm zu machen; also wir haben schon die Fotos vom Hotel Metropol gehabt und wollten zusätzliche Materialien drehen und halt mit Dokumentarmaterial und mit Kommentar arbeiten. Wir haben uns dann aber dieses Material angesehen und wollten auch mit einer Fotografin, mit der Margherita Spiluttini, zusammenarbeiten, und die hat sich das dann auch mal angeschaut und gesagt: Diese Frauen sind so toll, sie will überhaupt nichts anderes als diese Frauen sehen, und sie will auch gar keine Fotos dazu machen, die irgendwie assoziativ und irgendwie gestalterisch was dazugeben, sondern ihr reicht es vollkommen, wenn man diese Frauen sieht. Das hat uns dann bestärkt in dieser Entscheidung, dass wir nur diese Interviews nehmen und natürlich Fotos von den Frauen selbst, aber es gibt ja kein Dokumentarmaterial, das von Außen kommt, und ich glaube, dass diese Entscheidung damals relativ mutig war; und es hat sich im Endeffekt auch herausgestellt, dass das eine gute Entscheidung war und dass das für die Gestaltung gehalten hat. Aber es war nicht selbstverständlich, dass wir den Film so machen.“

Florian Danhel: „Die Gespräche haben stattgefunden in den Küchen, wie der Name schon vermuten lässt. Die Küche als Ort klischeehafter Zuschreibung wird hier genutzt als Ort, wo etwas Untypisches passiert, was diese Klischees aufbricht, nämlich eben die Erzählungen über den Widerstand. Welche Rolle hat für dich dieser Einstieg in die Küche, in diese eigenen vier Wände bzw. der Einstieg ins Private bedeutet?“

Karin Berger: „Die Küche ist halt ein Ort, wo man dann oft auch noch nach Besuchen oder Festen hängen bleibt; dann stehen alle schon im Türrahmen und wollen schon gehen, und dann steht man in der Küche noch zwei Stunden herum und redet miteinander. Ich finde, dass es eine gute Atmosphäre macht – wobei ich sagen muss – genau genommen war es nicht immer die Küche. Bei der Agnes Primoschitz, bei der ersten Frau, ist es dezidiert die Küche und bei der Frau Rosl-Grossmann-Bräuer sind wir ja extra in ein Haus gefahren, weil sie – glaub ich – ihren Mann zu Hause nicht stören wollte, oder der sollte das damals auch nicht unbedingt wissen, und das war im Winter, kann ich mich erinnern. Es war irrsinnig viel Schnee, und wir haben dann die Kameras auf einen Schlitten und sind dann mit dem Schlitten zu dem Haus gefahren und haben erst eingeheizt und so, aber sie hat sich natürlich dort auch sehr wohlgefühlt, weil das eine sehr positiv besetzte Umgebung für sie war.“

Florian Danhel: „Die Erinnerungen und Erzählungen von Rosl-Grossmann-Bräuer an die Folter im Gestapo Hauptquartier in Wien am Morzinplatz waren für mich ein sehr intensiver Moment – wieso habt ihr euch damals entschieden, ihre Geschichte nicht bis zum Ende zu erzählen?“

Karin Berger: „Im Endeffekt aus dramaturgischen Gründen, weil der Film ja so konzipiert ist, dass die Geschichten praktisch zusammenhängen. Es ist ja sozusagen eine kollektive Biographie, die die Frauen erzählen, und wenn man es jetzt von der Geschichte her nicht ganz genau nimmt, könnte das, was die erste Frau erzählt, auch so ausgegangen sein, wie die letzte das erzählt. Und die letzte Frau ist ja dann im Gefängnis. Die Ani Haider erzählt ja über ihren Widerstand im Gefängnis, während der Haftzeit. Die Grossmann-Bräuer erzählt über die Folterungen und über die Verhaftung und die Ani Haider übers „Drinnen-sein“ im Gefängnis. Und um das möglichst nahe aneinander zu binden, haben wir die Geschichte von der Rosl-Großmann nicht fertig erzählt.“

Florian Danhel: „Wenn man sich mit der Geschichte des österreichischen Dokumentarfilms beschäftigt, fällt auf, dass sich viele Dokumentarfilmmacherinnen mit der Aufarbeitung der NS-Geschichte beschäftigt haben. Was ist deine Erklärung dafür, dass es da so eine starke Präsenz der Frauen gibt?“

Karin Berger: „Ich könnte es jetzt zahlenmäßig sagen, aber vom Thema her denk ich prinzipiell, dass sich schon Männer und Frauen damit beschäftigt haben. Warum Frauen überhaupt in Erscheinung treten, ist sicher bedingt durch die Frauenbewegung und dadurch, dass sich die Frauen mehr heraus getraut haben, dass sie zum einen ihre eigenen Angelegenheiten in ihre Hände genommen haben und sich auch in Domänen gewagt haben, die eher männlich konnotiert waren bis dahin. Es hat immer einzelne Frauen gegeben, die Filme gemacht haben, aber nicht so viele. Ich glaub, dieses größere Selbstbewusstsein von Frauen hat das einfach gefördert; und sich mit dem Thema Nationalsozialismus zu beschäftigen lag einfach in der Luft oder besser gesagt, – war überreif, und nicht zuletzt ist ja auch unsere Generation die, die Eltern hatten, die entweder Verfolgte des NS-Regimes waren oder die in irgendeiner Weise verstrickt waren ins NS-Regime. Wir sind ja alle aufgewachsen mit dem Hintergrund, über den ja wirklich sehr wenig gesprochen wurde, auch auf Opferseite, also d.h. es steht ein sehr großes Schweigen im Hintergrund und das begleitet einem ja, wenn man aufwächst; da ist ja irgendwas gewesen, was man nicht so genau weiß, und da beginnt man dann einmal danach zu suchen, und ich glaub, so ist das zu erklären.“

Florian Danhel: „Eine Frage zur Rezeption des Films. Gerade im gesellschaftlichen Diskurs in Österreich gelten bzw. galten Deserteure lange Zeit als Vaterlandsverräter. Hat es eigentlich ähnliche Diffamierungen gegenüber deinen Protagonistinnen des Films gegeben?“

Karin Berger: „Es sind ja vier Protagonistinnen und davon ist eine Partisanin. Und ich bin sehr froh über diese Entscheidung, weil es ja sehr sehr schwer ist, aus diesem großen Pool an Interviews vier Frauen zu nehmen und sich zu entscheiden. Wir haben damals in unserer Gruppe sehr lang darüber diskutiert: Sollen wir eine Frau nehmen, die im organisierten Widerstand tätig war, und sollen wir da jemanden aus dem städtischen Bereich nehmen? Eine Frau, die in einer Fabrik gearbeitet hat, sabotiert hat, Flugzettel ausgestreut hat oder eine Partisanin? Wir haben uns dann nach mehreren Diskussionen eben für die Partisanin entschieden, und das Thema ist ja – grad im Dokumentarfilm und auch im Spielfilm zum Nationalsozialismus – in Österreich derart tabuisiert, dass erst vor ein paar Jahren die ersten Filme kamen. Von Adrina Mračníkárová gibt es zwei Filme zu Partisanen, einen

Film im ORF gibt es, der zu Partisanen gemacht worden ist, aber es ist nach wie vor ein relatives Tabu. Und die Johanna Sadolschek, die hat es sowieso schwer gehabt, und wie der Film herausgekommen ist, sicher noch schwerer; die sind oft immer noch als Banditen bezeichnet worden und ich weiß noch, wie wir Fotos von ihr gebraucht haben, dass das ganz schwierig für sie war, die uns zu schicken, dass das niemand merkt und niemand sieht, dass sie das da macht mit uns. Also die hat keine Vorteile davon gehabt; die hat sicher sehr viel Aggression abbekommen.“

Florian Danhel: „Zum Abschluss hätte ich noch eine allgemeine Frage, wo mich deine Einschätzung interessieren würde. Welche Rolle spielt Film deiner Meinung nach betreffend der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit? Wo siehst du beispielsweise die Stärke des Mediums hinsichtlich der Aufarbeitung des Nationalsozialismus? Gibt es die Möglichkeit, mit Filmen das gesellschaftliche Gedächtnis zu beeinflussen?“

Karin Berger: „Das gesellschaftliche Gedächtnis mit Film zu beeinflussen ist, glaub ich, eine sehr große Möglichkeit, die besteht. Ich würde zwar jetzt Film nicht zu stark abgrenzen von der Literatur, weil ich da die Literatur schon auch sehr wichtig finde und sie auch eine Möglichkeit ist, sich mit der Zeit auseinander zu setzen und das nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Aber Film ist ein sehr starkes Medium; man muss natürlich von dem her auch sehr aufpassen damit, was man tut, und es gibt viele Filme, die ich da nicht so toll finde. Aber von meiner eigenen Geschichte her – mir hat ja damals niemand was erzählt, und ich war dann in Wien im Internat ab 14, und wir bekamen damals Karten für Filmaufführungen im Gewerkschaftshaus am Karlsplatz, und da hab ich einen Film gesehen, der hieß *Der neunte Kreis*, und ich hab das vor Kurzem recherchiert; das ist ein ungarischer Film über ein jüdisches Liebespaar, das dann, glaub ich, ins KZ kommt. Und ich kann mich erinnern: Für mich war das so einprägsam, dass diese junge Frau, wenn sie auf der Straße ging, nur an der Wand entlang gehen durfte. Das war eine schreckliche Geschichte, und mich hat das so schockiert – ich konnte aber auch mit niemanden darüber reden; ich hab halt dann in mein Tagebuch geschrieben, weil das einfach kein Thema war, und das war eigentlich über diesen Film, die erste intensivere Begegnung mit diesem Thema; insofern glaub ich, dass so ein Film sehr viel auslösen und bewirken kann.“

Florian Danhel: „Und vielleicht noch so ein Blick in die Zukunft: Im Jahr 2015 feiern wir 70 Jahre Befreiung vom Nationalsozialismus; viele Zeitzeuginnen und Zeitzeugen sind bereits verstorben oder werden in den nächsten Jahren verstorben sein. Glaubst du, dass es quasi weiterhin eine

Beschäftigung im Dokumentarfilm mit der braunen Geschichte Österreichs geben kann oder geben wird?“

Karin Berger: „Also ich denk schon, dass es das geben wird, weil das immer noch nachwirkt und sich die verschiedenen Generationen ja auf verschiedene Art und Weise damit beschäftigen und sich auch andere Fragen stellen, als wir uns beispielsweise gestellt haben, und von dem her nehme ich schon an, dass das anhalten wird und weitergehen wird.“

Danksagungen

Elisabeth Büttner für Expertise und Inspiration

Christian Schulte für Betreuung und Ermutigung

Meine Töchter Matilda und Stella für energieliefernde Pausen

Saskia Rudigier für die freigespielten (Feier)Tage und Wochenenden

Helmut Hostnig fürs detaillierte Korrekturlesen

Christian Zolles für Feedback und Ideen

Stefan Danhel für den Support bei der Filmrecherche

Karin Berger für die Unterstützung bei der Filmographie

Christian Berger für die Hartnäckigkeit

Rudy Weissenbacher für die Tipps

Abstract

Diese Arbeit untersucht die Auseinandersetzung österreichischer Kinodokumentarfilme mit dem Nationalsozialismus. Der Fokus liegt auf Filmen, die im Kino eine Verwertung erfahren haben, sei es im Zuge von Filmfestivals oder im regulären Kinobetrieb. Im ersten Teil der Arbeit werden theoretische Grundfragen des Dokumentarfilms und der Erinnerungstheorie vorgestellt. Daran anschließend werden jene Kinodokumentarfilme untersucht, die zwischen den Jahren 1980 bis 2000 in Österreich entstanden sind. Der Hauptteil der Arbeit konzentriert sich auf die folgenden zwei Filme: *DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN* von Anja Salomonowitz und *THE END OF THE NEUBACHER PROJECT* von Marcus J. Carney. Anhand von signifikanten Beispielen werden veränderte Perspektiven aufgezeigt: Nicht mehr die Befragung von Zeitzeugen und Zeitzeuginnen steht im Zentrum, sondern die Auswirkungen der NS-Geschichte auf das private Umfeld. Im letzten Kapitel wird mit *LIEBE GESCHICHTE* von Jo Schmeiser und Simone Bader ein Film analysiert, der aus zwei Gründen einen Bruch darstellt: Einerseits weil er sich vom privaten Erinnerungskonzept entfernt und andererseits, weil keine Zeitzeugen und Zeitzeuginnen der ersten Generation mehr zu Wort kommen. *LIEBE GESCHICHTE* ist somit ein Beispiel, wie eine Auseinandersetzung mit der Geschichte des Nationalsozialismus nach dem *Ende der (Zeit)Zeugen_innenschaft*²⁶⁷ aussehen kann.

Lebenslauf

Ausbildung

- 06/2000 Matura am GRG XII Erlgasse 32-34, 1120 Wien
- seit 10/2000 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 07/2005 Lehrgang Medienbildung, wienXtra-Medienzentrum
- 04/2007 ERASMUS, Humboldt Universität zu Berlin

Berufliches

- seit 06/2005 Mitarbeiter im wienXtra-Medienzentrum (<http://www.medienzentrum.at>)
- seit 10/2006 Medientrainer im Interkulturellen Zentrum (<http://iz.or.at>)
- seit 10/2008 Medientrainer bei ORANGE 94.0, dem freien Radio in Wien (<http://o94.at>)
- seit 10/2011 Medientrainer bei OKTO, Community TV-GmbH (<http://okto.tv>)
- seit 04/2014 Medientrainer am A1 Internet für Alle Campus (<http://a1internetfueralle.at>)

²⁶⁷ Vgl. Felix Axster: „Empathie für Wen? Reflexionen über (das Erbe von) NS-Täter_Innenschaft im gegenwärtigen deutschen und österreichischen Dokumentarfilm.“ In: Lisa Bolyos und Katharina Morawek (Hrsg.): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: Mandelbaum 2012, Seite 75.