

Anton Kaes: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film.- München: edition text + kritik 1987, 264 S., DM 36,-

Dies ist zweifellos ein wichtiges Buch. Es ist nicht in erster Linie als Beitrag zur Filmgeschichtsschreibung, sondern als historisch-politischer Essay zu verstehen, der sich der Filme als besonderer Beispiele bedient. So formuliert es eine weitreichende Kritik am bundesdeutschen Umgang mit der Geschichte der Nazi-Zeit, der Judenvernichtung, des Kriegs und Nachkriegs, wie sie wohl nur der distanzierte Blick ermöglicht (Kaes ist Professor in Berkeley). Zielsicher deckt er viele der Selbstbeschränkungen und Hemmnisse auf, die insbesondere auch bei Vertretern betont kritischer Positionen auftreten. Zum andern jedoch überrascht die große Selbstverständlichkeit, mit der er seine Argumentation am Beispiel des Films entwickelt. Während die bundesdeutsche Filmwissenschaft immer noch legitimato- rische Gefechte um ihren Platz an den Universitäten und im wissenschaftlichen Diskurs austrägt, erscheint hier, kaum problematisiert, Film als charakteristisches Zeichen weitgespannter gesellschaftlicher Erörterung. Film als paradigmatisches Medium behandelt zu sehen, muß jeden erfreuen, der dem Film besondere Bedeutung beimißt. Bedauerlicherweise werden der Wert des Buchs und die Stoßkraft seiner Kritik durch Unstimmigkeiten im Detail nicht unwesentlich beeinträchtigt.

Kaes betrachtet fünf Filme, deren Gegenstand deutsche Geschichte ist: 'Die Patriotin' von Alexander Kluge, 'Die Ehe der Maria Braun' von Rainer Werner Fassbinder, 'Deutschland, bleiche Mutter' von Helma Sanders-Brahms, 'Hitler, ein Film aus Deutschland' von Hans Jürgen Syberberg und 'Heimat' von Edgar Reitz. Er bedient sich seines Materials, um im Kontext der bundesdeutschen Geschichte die Frage nach dem Selbstverständnis der Bundesrepublik und nach Möglichkeiten unseres Umgangs mit Geschichte aufzuwerfen.

Kaes beschreibt die Filme und die an ihnen sichtbaren Diskussions- zusammenhänge vor dem Hintergrund eines Thementaufisses, der von Harlan Goebbels' 'Kolberg' (1944) ausgeht und bis Ende der siebziger Jahre reicht: zu dem Gemeinschaftsfilm 'Deutschland im Herbst' (1977) und der Fernsehserie 'Holocaust'. Kaes stellt Kontinuitäten fest: Die Nachkriegsfilme bedienen sich der Bilder, um politisch-moralische Erfahrung zu dematerialisieren, die historischen Konflikte zu privatisieren. Sie bedienen einen "Kompensationsmechanismus, der die

in der Realität schmerzhaftes Vergangenheitsaufarbeitung der Scheinrealität der Medien überläßt" (S. 29); dies erscheint Kaes als um so schlimmer, als vor allem in den letzten Jahren sich "eine Ikonographie der Nazizeit herausgebildet (hat), die in den meisten dieser Filme wie auf Knopfdruck immer aufs neue reproduziert wird" (ebd.): Sie reduziere Geschichte auf abrufbare Requisiten, die der privaten Story "Fallhöhe verleihen sollen" (S. 30). Der Film "Deutschland im Herbst" hätte zwar "einen Weg weisen können, im Film 'Bilder unseres Landes' - historisch und kritisch verfremdet - auszustellen", die Wirkung jedoch sei beschränkt geblieben, weil er den gängigen Erwartungen der "breiten Masse der Zuschauer" widersprach (S. 34 f). Diese Erwartungen habe die TV-Serie 'Holocaust' dann erfüllt. Die Reaktion auf sie, "publizistische Exzesse" und "kollektive Trauer" (S. 39 f), "wurde selbst zum Schauspiel, das vor den Augen der Welt bewußt oder unbewußt gespielt wurde"; und Kaes schließt diese Einleitung mit der Bemerkung: "Da die von vielen verkündete kollektive Katharsis von einem Film ausging, d.h. von einer Fiktion, einer Simulation, liegt der Verdacht nicht weit, daß auch die Katharsis, wenn es denn eine war, einer (Selbst-)Täuschung aufsaß." (S. 42)

Es bedarf keiner umständlichen Argumentation, um zu verdeutlichen, daß vor diesem Verdacht keine Art des Umgangs mit Vergangenheit Bestand haben kann. Vergangenheit läßt sich nie anders denn auf dem Wege der Simulation vergegenwärtigen. Wenn Fiktion immer nur fiktive Wirkungen, (Selbst-)Täuschungen, zuläßt, dann ist jeder Versuch, deutsche Geschichte aufzuarbeiten - besonders auf dem Weg des Films! -, um so Erkenntnis und vielleicht politische Verhaltensänderungen zu erreichen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Da Kaes' Verdacht die Fiktion von vornherein abwertet, bleibt die Frage filmspezifischer Gestaltungsweisen und Wirkungen von geringem Interesse. Und weil er alle Filme ohne Unterschied trifft, hat z.B. Alexander Kluges 'Patriotin' keine Chance, dieser Weglosigkeit zu entkommen. Das entsprechende Kapitel soll hier stellvertretend für Kaes' Argumentation insgesamt vorgestellt werden.

Kluges Technik der Montage, die Arbeit am Material deutet Kaes als Versuch, durch Ruhepunkte im Bilderfluß Zwischenräume zu schaffen, in die die Vorstellungskraft des Zuschauers einfließen kann (S. 53). Der Film zerstöre die Illusion, Abbild einer abgeschlossenen historischen Welt zu sein, und er distanzieren den Zuschauer durch den Verweis auf die auktoriale Instanz des Autors. Dann schlägt Kaes einen Bogen (S. 59 ff): Er geht aus von einem Benjamin-Zitat, in dem die Tätigkeit des Sammlers als Traumleben bezeichnet wird. Kaes legt es zugrunde, um auch Kluges Sammel- und Montagetätigkeit als am Traum orientiert zu bezeichnen. Er konstatiert: "Der Film als Traum. Und die Geschichte in diesem Traum?" (S. 63) Sie werde, so Kaes' Antwort, in dem traumhaft-assoziativen Verfahren "verharmlost" (ebd.), de-historisiert, der Möglichkeit zu logisch-rationaler Erklärung beraubt. Kluge propagiere den "Verzicht auf Sinn", um so Geschichte davor zu bewahren, sich unter dem Zugriff der Medien alle Fremdheit austreiben zu lassen. Vor dieser Fremdheit liebe sich die adäquate Zuschauerhaltung erreichen, angestrenzte Konzentration, aktive Mitarbeit, "vorausgesetzt, man gibt nicht vorzeitig auf und verläßt den Raum" (S. 64).

Hier muß Kritik ansetzen: Für eine wissenschaftliche Arbeit ist es zunächst bedenklich, auf die Art, wie Kaes das tut, sich gegen bestimmte Forschungserträge zu wenden, ohne dies zu thematisieren. So verweist er anläßlich seiner Deutung einer Sequenz aus der 'Patriotin' auf einen Aufsatz von Gerhard Bechtold, als bestätigende dessen Detailanalyse Kaes' Auffassung. Tatsächlich aber weist Bechtold nach, daß die Montage dieser Sequenz sehr wohl sinnvoll ist, genau kalkulierte, gerade nicht traumhaft freie Assoziationen anzielt. Daneben aber wendet sich auch Kaes' Auffassung der impliziten Zuschauerhaltung in Kluges Filmen unmittelbar gegen unzweideutige Positionen des Filmemachers und wird dadurch in sich widersprüchlich. So zitiert er in einer Fußnote kommentarlos Kluges Polemik gegen Zuschauer, die in "polizeilicher Absicht" sich "nichts entgehen" lassen wollen. Im laufenden Text aber erklärt er eben diese polizeiliche "Entschlüsselungsmethode", die auch noch eine Pfütze im Regen "verstehen will", für unbedingt erforderlich. Kluges Filme aber fordern nicht angestrenzte Dechiffrierung - wie Kaes meint -, sondern - wie Bechtold zeigt - entspannte Sinne. Solche Widersprüche bedürften dringend der Klärung. Wenn Kaes für seine strenge Kritik Kluges Filmen einen implizite Zuschauerhaltung unterschiebt, die weder mit anerkannten Forschungsergebnissen noch mit den erklärten Intentionen des Autors in Übereinklang zu bringen sind, dann scheinen die Schlußfolgerungen, die er daraus zieht: De-historisierung, Verharmlosung, ebenfalls zweifelhaft zu sein.

Kaes bringt sich durch solche Unstimmigkeiten um die Wirkung seiner sehr wichtigen und bedenkenswerten Kritik: Der Film zeige ausschließlich die deutschen Opfer im Kriege und spare die von Deutschen verursachten Opfer von Auschwitz völlig aus (S. 71). Sie findet Entsprechung in den weiteren Kapiteln, so daß Kaes eine Reihe von Tendenzen zusammenfassen kann, die die je besondere Aussage der einzelnen Filme übergreifen: Die Filme versuchen, das Tabu zu durchbrechen, das in den fünfziger Jahren über der Nazizeit lag; sie bemühen sich um Zeitzeugen, Methoden der oral history, berufen sich auf die Authentizität des Erlebens. Sie formulieren ein Leiden an Deutschland; sie verweisen auf die Diskrepanz zwischen den kleinen Glücksutopien und dem Einbruch von Politik und Geschichte als kaum durchschauten Mächten; indem sie sich konsequent der Perspektive der 'kleinen Leute' verschreiben, klammern sie die Benennung der Täter aus. Im besten Falle erscheine Deutschland - im Hinblick auf die Nazizeit - als eine Ansammlung von Mitläufern, die für ihre Ignoranz bezahlen müssen. Der Verweis auf die Leiden der tatsächlichen Opfer werde hintangestellt zugunsten derer der vorsatzlosen Mitschuldigen.

Dabei macht er auch die Besonderheiten des Mediums Film für die Unfähigkeit zur Trauerarbeit an Geschichte verantwortlich: Werden Tabus durchbrochen, die Geschichten wiedergewonnen und wird dadurch eine Bedingung geschaffen, sich der Möglichkeit des Sprechens über deutsche Geschichte erst wieder zu versichern, so droht dies zugleich auch ins Verstehen und gar ins Entschuldigen der Greuel der jüngeren Vergangenheit zu münden. Zwar leiste es die fotografische und filmische Aufnahme, Vergangenes ewig präsent zu erhalten, doch

geht damit ein Verlust an Tiefenperspektive einher. Die Wiederkehr der immer gleichen Bilder schiebe sich vor die historische Erfahrung, mache Geschichte zu einer Sammlung stets vorhandener Images, abrufbar durch Knopfdruck und Fernbedienung. Und Kaes fragt abschließend: "Wie lange wird es dauern, bis auch die jüngste deutsche Vergangenheit aus dem Bereich der Erfahrung und Erinnerung endgültig ins Reich der Bilder hinübergleitet und zu einem Kino-Mythos wird (wie der 'Wilde Westen' im Western, J.S.)?"

Vielleicht könnte Kaes' Kritik als Mahnung fruchtbar werden, über der Lust auf authentische Überlieferung nicht zum Opfer von deren Blindheit für den Zusammenhang zu werden. Zu Recht verweist Kaes auf den Zwiespalt aller Versuche, sich der Nazi-Vergangenheit auf dem Weg über die Erinnerung, den Alltag zu nähern. Hier bedarf es besonderer Anstrengung, sich auf der Suche nach anwendbarer Erfahrung nicht von dem Wissen abzuwenden, daß es das schuldhaftige Nicht-Sehen-Wollen war, das eine willenlose Basis der Nazi-herrschaft abgab. Wenn die authentische Erinnerung selektiv verfährt, dann ist diese Selektion durch andere Mittel der historischen Erhebung aufzuwiegen. - Kaes aber verzichtet bedauerlicherweise völlig darauf, seine Kritik konstruktiv zu wenden. Sein Buch ist auf Entlarvung gerichtet und daher unfruchtbar. Ihm, wie anderen US-amerikanischen Essays zu diesem Thema (z.B. Friedländer: 'Kitsch und Tod'), scheint nur ein einziger Ausweg möglich: die Tabuisierung: Da ist keine Weise, über Nazizeit und Holocaust zu sagen.

Joachim Schmitt-Sasse