

Sonja Hartl

Wie können Filme von einem Völkermord erzählen? In den letzten Jahren haben Spiel- und insbesondere Dokumentarfilme durch veränderte Erzählperspektiven das Augenmerk auf die Folgen und Wirkungsweisen eines Genozids gelenkt und dadurch zugleich die Bedeutung von Narrativen für die Wahrnehmung von Vergangenheit und Gegenwart erkennen lassen.

Über das Unzeigbare

Aktuelle Spiel- und Dokumentarfilme suchen neue Wege, vom Genozid zu erzählen

Bei den Filmfestspielen in Cannes lief in diesem Jahr der Film *Son of Saul*, in dem ein Mann auf der Suche nach der Leiche seines Sohnes ist, damit er sie ordentlich beerdigen kann. Eine Geschichte, die tragisch wäre, je nach zu überwindenden Hindernissen und Stil eine schwarze Komödie, ein Drama oder ein Thriller. Doch der Mann ist ein ungarischer Gefangener in Auschwitz, sein Sohn ist in der Gaskammer ums Leben gekommen. Dadurch wird der Film mit psychologischen, ethischen und philosophischen Fragen aufgeladen und ist nicht einfach ein Drama oder ein Thriller. Sofort setzten nach den Screenings die Diskussionen ein, ob es einen „Holocaust-Thriller“ überhaupt geben dürfe – und wie Filme einen Genozid zeigen können.

Diese Fragen werden immer wieder aufgeworfen, da an Filme, die von einem Genozid erzählen, besondere Anforderungen gestellt werden. Sie sollen informieren, erinnern und ein Bewusstsein prägen, zugleich müssen sie Gewalt ästhetisch übersetzen, ohne sie zu verherrlichen, zu überziehen oder zu beschönigen. In den letzten Jahren haben Fatih Akin mit *The Cut*, Stefan Ruzowiczky mit *Das radikal Böse* sowie Joshua Oppenheimer mit *The Act of Killing* und *The Look of Silence* auf höchst unterschiedlichen Wegen versucht, von dem Genozid im Osmanischen Reich, in Osteuropa während des Zweiten Weltkrieges und in Indonesien zu erzählen.

Die Heldenreise – fiktionale Filme

The Killing Fields, *Schindlers Liste*, *Hotel Ruanda*, *Son of Saul* und *The Cut* verbindet bei allen thematischen, zeitlichen und stilistischen Unterschieden, dass sie das Schicksal eines Einzelnen in den Mittelpunkt stellen – bei *Son of Saul* sogar zugespitzt durch eine Kamera, die stets sehr eng beim Protagonisten bleibt, sodass meist nur zu sehen ist, was er sieht. Mitunter sind die Protagonisten nicht immer eindeutige Gutmenschen, oftmals ist ihr Handeln begrenzt, jedoch sind sie in der Regel Opfer der Verfolgung und ihr Schicksal steht exemplarisch für das Leid der verfolgten Gruppen. In *The Cut* ist es der aufrechte armenische Schmied Nazaret, der drangsaliert, als Zwangsarbeiter missbraucht und fast ermordet wird, aber dann durch die Barmherzigkeit Einzelner verschont bleibt. Mit ihm sieht der Zuschauer die Grausamkeiten, die in fast postapokalyptischen Bildern eingefangen werden. Dass Akins Held verstummt, ist daher tatsächlich begründet – beim Versuch, ihm die Kehle durchzuschneiden, wurden seine Stimmbänder verletzt –, aber auch eine Reaktion auf das Gesehene und Erlebte.

Doch *The Cut* erzählt nicht nur von dem Völkermord an den Armeniern, sondern soll eine Parabel auf Flucht, Vertreibung und Migration sein. Diese Überhöhung spiegelt sich in den weiten, ästhetisierten Bildern wider, durch die die Geschichte die Tragik und Unerträglichkeit verliert, die ihr eigentlich innewohnt. Zudem wird dadurch die für fiktionale Filme über den Genozid wichtige Empathie mit dem Helden erschwert. Deshalb trägt bei *The Cut* zur Erinnerungs- und Aufarbeitungsleistung letztlich ein externer Faktor weitaus mehr bei, der bei „Genozid-Filmen“ oftmals thematisiert wird: die Biografie des Filmemachers. Als *The Cut* 2014 bei den Filmfestspielen in Venedig gezeigt wurde, kam kaum ein Bericht ohne den Hinweis aus, dass ein Regisseur mit deutsch-türkischen Wurzeln einen Film über den Völkermord an den Armeniern dreht.

Von Tätern und Opfern – neue Wege im Dokumentarfilm

Stellen fiktionale Filme zumeist ein Opfer in den Mittelpunkt, gibt es im Dokumentarfilm zunehmend Ansätze, mit denen die Täter und ihre Handlungen erforscht werden sollen. In *Das radikal Böse* montiert Stefan Ruzowitzky Originalquellen, Experteninterviews und inszenierte Szenen zu einem „Essayfilm“, um den Taten von Wehrmachtssoldaten nachzuspüren, die ab 1941 in Osteuropa rund zwei Mio. jüdische Zivilisten systematisch ermordet haben. Dabei steht in seinem Film die Frage im Mittelpunkt, wie diese jungen Männer zu Massenmördern werden konnten – eine Frage, die seiner Meinung nach im Dokumentarfilm verhandelt werden sollte: „Ich wollte nicht den Zuseher dazu bringen, sich mit den Tätern

The Cut



Das radikal Böse

The Act of Killing



The Look of Silence

identifizieren zu müssen“, sagt Stefan Ruzowitzky im Gespräch. Also geht er den Ereignissen nach, indem er Schauspieler Auszüge aus Briefen, Tagebüchern und Dokumenten vorlesen und Komparsen Szenen nachstellen lässt. „Die Gesichter sollten möglichst neutral, wie weiße Leinwand sein, auf die der Zuseher alles projizieren kann“. Verfremdungseffekte wie Split Screen und Bild-Ton-Differenzen kommen hinzu. „Ich finde es ehrlicher, stets darauf hinzuweisen, dass auch dieser Dokumentarfilm ‚gemacht‘ und damit ‚subjektiv‘ ist, anstatt eine nicht mögliche absolute Objektivität vorzugaukeln“, so Ruzowitzky. Darüber hinaus sollen Interviews mit Experten dem Zuschauer beim Verstehen helfen. „Das Thema ist zu komplex und in vielerlei Hinsicht zu überwältigend, um den Zuseher damit alleine zu lassen, zu sagen: Dies sind die Fakten bzw. grauenhaften Statements der Täter – jetzt mach dir selbst einen Reim darauf.“

Damit wählt Ruzowitzky einen Weg neben den historisch-rekonstruierten Dokumentarfilmen, die möglichst viele Fakten vermitteln wollen, und dem moralisch-reisenden Ansatz insbesondere von Claude Lanzmann. Bewusst verzichtet er weitgehend auf Zeitzeugeninterviews: „Es gibt praktisch keine Zeitzeugen mehr. Wir werden uns daran gewöhnen müssen, dass wir für den Zweiten Weltkrieg bzw. Holocaust andere Darstellungsformen finden müssen“, erklärt Ruzowitzky. Abgesehen davon wird bei Zeitzeugeninterviews oft vernachlässigt, dass zwischen den Ereignissen und Erzählungen Jahre, Jahrzehnte liegen, sodass sich eigene Erinnerungen mit Erzählungen und anderen Bildern überlagern. Deshalb suggerieren sie eine Authentizität, die sie letztlich nicht haben.

Korrigierte Narrative – Joshua Oppenheimers filmische Methode

Das radikal Böse stellt Täter in den Mittelpunkt, um deren Taten zu verstehen, und liefert durch die Montage mit Experteninterviews einen Deutungsrahmen mit. Einen anderen, neuen Weg wählte Joshua Oppenheimer in seinem Film *The Act of Killing*, in dem Mitglieder der Todeschwadronen, die 1965/66 auf Geheiß des Militärs vermeintliche Kommunisten, Indonesier chinesischer Herkunft sowie Intellektuelle töteten, ihre Taten in genrebasierten Filmsequenzen nachinszenierten. Ausgangspunkt war für Oppenheimer zum einen die Frage, wie Menschen einander das antun können: „Genozid ist ein kollektives politisches Verhalten und die Opfer des Genozids sind tot, sie wurden ermordet, sie existieren nur als Geister. Man kann verstehen, wie man einen Genozid überlebt, indem man zu den Überlebenden spricht, aber wenn wir verstehen wollen, warum Menschen sich das einander antun, wie sie in ihrer Menschlichkeit damit leben, wenn wir verstehen wollen, wie es möglich ist, Menschen auszunutzen, die man entmenschlicht und

verurteilt hat, müssen wir die Menschen verstehen, die das getan haben.“ Zum anderen findet er in Indonesien eine Gesellschaft vor, in der sich die Täter für ihre Taten nicht schämen oder verstecken. Als er sich den Mitgliedern der Todesschwadronen näherte, haben sie „sofort detailliert über die Ermordungen geredet und sie sogar hochgespielt. Dadurch sind weitere Fragen entstanden: Vor wem geben sie damit an? Warum machen sie es? Wie wollen sie gesehen werden?“ Zwei Jahre lang filmte Oppenheimer die Täter, „beim ungefähr zehnten Täter habe ich ihnen sehr offen gesagt, dass sie Teil einer der größten Völkermorde der Geschichte der Menschheit waren, ihre gesamte Gesellschaft, ihr Leben darauf aufgebaut ist. Ihr wollt mir zeigen, was damals passiert ist? Also zeigt es mir – wie auch immer, zeigt mir, wie ihr gesehen werden wollt.“ Dadurch entstand ein Prozess vor allem mit Anwar Congo, dessen Ergebnis Filmsequenzen sind, in denen er sich u.a. als Gangster inszeniert und seine Taten Teil dieser fiktiven Situation werden lässt.

In *The Act of Killing* widmet sich Oppenheimer dem Innenleben der Täter, um eine Gesellschaft zu erforschen. „Manchmal sagen die Leute, in meinen Filmen würde ich die Ereignisse nachstellen lassen. Es gibt kein Nachstellen (Reenactment) in meinem Film, es gibt Dramatisierungen. Die Täter spielen die Lügen und Phantasien, die ihnen erlauben, ihre Taten zu rechtfertigen, damit sie mit ihnen leben können. Es ist eine wichtige Unterscheidung: Reenactment nutzen wir, um eine Vergangenheit nachzustellen, zu der wir keinen Zugang mehr haben. Dramatisierung ist über die Geschichten und Lügen, die in der Gegenwart erzählt werden.“ Deshalb ist in dem Film zu sehen, wie die Täter ihre Taten sehen wollen. „Meine Filme sind über den Moment, in dem sie gefilmt sind – und das ist es. Wenn sie über die Vergangenheit sind, dann in dem Sinne, wie der Moment von der Vergangenheit heimgesucht wird und wie die Vergangenheit in dem Moment immer präsent ist.“

Die Kraft der Opfer

Mit *The Act of Killing* schuf Oppenheimer eine neue filmische Methode, um von Tätern, ihren Taten und einer Gesellschaft zu erzählen, die bis heute von den Folgen des Genozids bestimmt wird. Die Täter von damals sind nicht nur straffrei geblieben, sie sind einflussreich, wohlhabend und leben inmitten der Menschen, deren Familienangehörigen sie ermordet haben. Mit *The Look of Silence* komplettiert Oppenheimer nun seine Erzählung, indem er Adi in den Mittelpunkt stellt, dessen Bruder Ramli von zwei Nachbarn im Zuge der „Säuberung“ mit einer Machete misshandelt und schließlich zum Sterben in einen Fluss geworfen wurde. Oppenheimer montiert seine Filmaufnahmen, auf denen die Täter mit dieser Tat prahlen, mit Sequenzen, in denen Adi das Material sieht, Bildern von Adis Familie und Aufnahmen von Gesprä-

chen, in denen Adi die Täter letztlich damit konfrontiert, dass sie seinen Bruder getötet haben. „Adi studierte mein Material, reagierte darauf mit einer Mischung aus Trauer, Neugier, Wut und dem tiefen Verlangen zu verstehen. Als Reaktion darauf schlug er vor, dass er sich den Tätern nähert. Er hat mein Material als Ausgangspunkt genommen.“ Dabei hofft Adi, dass er auf diesem Weg Frieden und Versöhnung findet. „Er sagte, er wolle nicht, dass seine Kinder dieses Gefängnis aus Angst von seinen Eltern und ihm erben. Und wenn man berücksichtigt, wie gefährlich es ist, sich den Tätern zu nähern, solange sie weiterhin Macht haben, ist es ein Zeichen der Verzweiflung – und wir können verstehen, warum er so verzweifelt ist, wenn wir sehen, wie die Täter reden“, erzählt Oppenheimer.

The Act of Killing und *The Look of Silence* gehen eine komplementäre und komplexe Beziehung ein: *The Act of Killing* ist ein Film, der „das Regime und die Kultur der Lügen der Täter offenlegt, die das Böse rechtfertigt“, dagegen „fragt *The Look of Silence*, wie es für einen Überlebenden ist, darin zu leben. Was macht es heute mit den Menschen, 50 Jahre lang in Schweigen und Angst leben zu müssen?“ Die Filme sind zudem formal verbunden: „Jede Sequenz in dem Director's Cut von *The Act of Killing* endet mit einem prompten Schnitt ins Schweigen“, erklärt Oppenheimer. Dagegen soll *The Look of Silence* „die Erfahrung vermitteln, in dieses Schweigen innerhalb von *The Act of Killing* versunken zu sein.“ Deshalb gibt es dort auch keine harten Schnitte, sondern weiche Übergänge, während diese in *The Act of Killing* fehlen. Zusammen ergeben die Filme ein großes, umfassendes und beeindruckendes Bild der indonesischen Gesellschaft.

Darüber hinaus hat *The Act of Killing* auch direkte Folgen: „Der Film macht es unmöglich, dass die Indonesier weiterhin die Lügen glauben, die den Genozid rechtfertigen sollen. Er macht es unmöglich, dass die Indonesier in diesem Zustand der kognitiven Dissonanz weiterleben, in dem sie auf einer Seite wissen, dass die Propaganda Lügen sind, aber auf der anderen Seite dieses Wissen vergessen und der Propaganda glauben können.“ Dadurch wird auf eine wichtige Funktion von Filmen verwiesen: Sie liefern historische Narrative, das zeigen schon Propagandafilme oder der Einfluss, den Filme wie *Zero Dark Thirty* auf die kollektive Vorstellung von der Ergreifung Osama bin Ladens haben. Filme aber sind gleichermaßen der Vergangenheit wie Gegenwart unterworfen und leisten eine wechselseitige Kontextualisierung, durch die sie die Wahrnehmung der Zuschauer prägen. Deshalb können Filme auch in die Geschichte eingreifen, sie können alte Narrative widerlegen und neue erschaffen, sie können den Boden bereiten für neue Ansätze. Und dafür ist es wichtig, sich immer wieder mit der Frage auseinanderzusetzen, wie das Unzeigbare gezeigt werden kann.

Sonja Hartl schreibt als freie Journalistin über Film, Fernsehen und Literatur.

