

Ingo Zechner

Film als Beweis

**„Fury“, „Nazi Concentration Camps“, „Judgement at Nuremberg“
und „The Specialist“**

Paper zum Vortrag im Rahmen der BTWH-Jahrestagung in Harvard, 10.-12. Juni 2008

Ich werde versuchen, da anzuknüpfen, wo unser letztjähriges Panel über Tristan Sindelgrubers und Angelika Schusters Dokumentarfilm *Operation Spring*¹ und das Verhältnis von Polizei, Justiz und Public Space geendet hat: bei der Beziehung zwischen Gericht und audiovisuellen Medien, die Anstoß zum heurigen Jahresthema „Scenes of Justice – Production of Truth“ gegeben hat.

Im Prozess gegen Adolf Eichmann gibt es zwei Besonderheiten, die in diesem Zusammenhang hervorzuheben sind:

1. dass die Anklage auf audiovisuelle Beweismittel zurückgegriffen hat – und zwar auf Filmdokumente, was zwar keine völlige Neuheit, aber doch alles andere als eine Selbstverständlichkeit war;
2. dass der gesamte Prozess in Bild und Ton aufgezeichnet wurde – nicht auf Film, sondern auf Video, das Anfang der 60er Jahre ein völlig neues Aufzeichnungsverfahren war.

In einer kurzen Sequenz aus Eyal Sivans und Rony Braumanns umstrittenem Film *The Specialist*², die ich am Ende meines Beitrages vorspielen werde, geht es um genau diesen Moment, in dem beide Besonderheiten zusammentreffen: in dem die Kameras aufzeichnen, wie im Gerichtssaal ein Film als Beweis vorgeführt wird.

Meine These ist, dass sich diese Gerichtssaalszene in besonderer Weise dazu eignet, sowohl den Eichmann-Prozess als auch den Film *The Specialist* zu analysieren – allerdings nur unter der Bedingung, dass es sich um zwei voneinander getrennte Analysen handelt und dass man den Film nicht als Quelle für den Prozess verwendet, weil man – so meine zweite These – aus diesem Film viel über die Macht und Ohnmacht des Kinos aber so gut wie nichts über den Eichmann-Prozess erfahren kann. Beide Analysen kann ich hier nicht durchführen, nur einige Anmerkungen machen.

Bleiben wir zunächst bei der ersten Besonderheit, dem Rückgriff auf audiovisuelle Beweismittel.

Am 26. Mai 1961, inmitten der 54. Session des Jerusalemer Gerichts stellt der Vertreter der Anklage, Generalstaatsanwalt Gideon Hausner, einen Beweisantrag, von dem er selbst sagt, dass er kein alltäglicher ist:

¹ Operation Spring, A 2005, R: Angelika Schuster, Tristan Sindelgruber, ca. 94 Min.

² Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne (The Specialist), IL/F/D/A/B 1999, R: Eyal Sivan, B: Rony Braumnan, Eyal Sivan, ca. 128 Min. Alle Angaben beziehen sich auf die 2002 bei Home Vision Entertainment erschienene NTSC-DVD-Fassung.

It is our intention to exhibit in Court a number of documentary films in order to illustrate certain events about which evidence had already been led, and other events on which evidence will be produced next week. Naturally we will ensure suitable authentication of the incidents contained in these films. We shall produce witnesses who will be asked to testify under oath that this is how matters looked in fact.

It seems to me that we have the right to present these films, but in view of the fact that it is not a daily or normal occurrence for films to be shown in a court-room, I thought it would be proper to ask the Court's guidance in this matter.³

Die erste Frage des vorsitzenden Richters lautet: "Is there a precedence for that?"

Was der Generalstaatsanwalt mit dem Hinweis auf die Nürnberger Prozesse und den Bergen-Belsen Prozess bejaht. Und noch einmal präzisiert er die Funktion des filmischen Beweises: "Here the intention is to illustrate the events."

Nehmen wir diese Aussage wörtlich und unterstreichen wir einige Details: Der Anklage ging es darum, mit den Filmdokumenten bestimmte Ereignisse zu *illustrieren*, für die bereits zuvor andere Beweise vorgelegt worden waren oder für die später andere Beweise vorgelegt werden sollten.

Aber was ist dann die Beweiskraft des Films, hat das Filmdokument überhaupt eine eigene *Evidenz*? Meine Antwort darauf ist ein dreifaches Ja:

1. Es hat eine Evidenz für die Anklage, die sich allerdings in mehrfacher Hinsicht gegen die vor Gericht übliche Beweisaufnahme sperrt und die für die Feststellung des Tatbestandes nur bedingt verwendbar ist.
2. Es hat eine Evidenz im Film *The Specialist*, die jedoch jener der Anklage völlig entgegenläuft.
3. Es hat eine Evidenz, die sowohl das Gerichtsverfahren als auch der Film *The Specialist* verfehlen, weil sich beide kaum auf die Frage einlassen, was und was nicht in den Filmdokumenten zu sehen und zu hören ist.

Aus Zeitgründen werde ich mich darauf beschränken, zu den ersten beiden Formen von Evidenz einige kursorische Anmerkungen zu machen und auf die Dritte ggf. in der Diskussion zurückkommen.

Wie sehr sich die Filmdokumente gegen die vor Gericht übliche Beweisaufnahme sperren, mag ein Antrag von Eichmanns Verteidiger Robert Servatius zeigen, der sich prinzipiell mit der Zulassung des Filmbeweises einverstanden erklärt: "obviously the films are not going to be annexed to the records of the trial." Die Anklage solle daher dem Gericht eine Zusammenfassung des Inhalts der Filme vorlegen. Das Gericht hat offensichtlich ein Problem mit dem spezifischen Charakter des Filmmaterials, das es mit einer Übersetzung der Bilder in Worte oder zumindest mit einer Beschreibung der Bilder zu lösen versucht.

³ The Trial of Adolf Eichmann. Record of Proceedings in the District Court of Jerusalem, Bd. III, Session Nr. 54, 26. Mai 1961. Online: <http://www.nizkor.org/hweb/people/e/eichmann-adolf/transcripts>

Diese Lösung schafft jedoch neue Probleme: Im Hinblick auf die in den Nürnberger Prozessen gezeigten Filmdokumente hat der amerikanische Jurist Lawrence Douglas die völlig berechnete Frage gestellt: „Was genau sah das Gericht“?⁴ In Bezug auf die im Eichmann-Prozess gezeigten Filmdokumente lässt sich aber zurzeit nicht einmal eine andere Frage beantworten, die ihr vorausgeht: Was genau wurde dem Gericht vorgeführt?

Douglas war davon ausgegangen, dass im Eichmann-Prozess dieselben Filmdokumente zur Vorführung kamen, die bereits in Nürnberg vorgeführt wurden: eine rund einstündige Kompilation von Filmdokumenten, die die US Army bei der Befreiung der Konzentrationslager gedreht hatte und die am 29. November 1945 im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher unter dem Titel *Nazi Concentration Camps*⁵ als Dokument 2430-PS, Exhibit US-79 gezeigt wurde.⁶ Für die Regie zeichnete ein Lt. Colonel der US Army verantwortlich, der vor wie nach dem Krieg einer der dominierenden Regisseure Hollywoods war: George C. Stevens.

Ein Blick in die Protokolle des Eichmann-Prozesses zeigt, dass Douglas nicht Recht hat. In Jerusalem wurde Filmmaterial gezeigt, von dem der Ankläger nicht wusste, ob es bereits in Nürnberg gezeigt worden war und von dem er nur zum Teil angeben konnte, aus welchen Quellen es stammte. Es waren mehrere Kurzfilme unterschiedlicher Herkunft und unterschiedlichen Entstehungszeitpunktes, darunter zumindest einer, der während der NS-Herrschaft entstanden war und nicht die Lager, sondern Erschießungen durch Einsatzgruppen zeigte. Anhand der Protokolle kann das Filmmaterial nur teilweise identifiziert werden.

Das deutet darauf hin, dass es ein grundlegendes Problem im Verhältnis der Worte zu den Bildern gibt: Die Worte bleiben oft zu abstrakt, um die Bilder auch nur identifizieren zu können. Umgekehrt bleibt der Film ohne die Worte im doppelten Sinne stumm – so dass sich nicht einmal die Schauplätze des Geschehens benennen lassen.

Womit wir bei einer weiteren Frage wären, die sich dadurch zum Teil selbst beantwortet: Wenn das Filmdokument eine eigene Evidenz besitzt, warum benötigt es dann einen Zeugen?

„Niemand zeugt für den Zeugen“, lautet der Titel eines im Jahr 2000 erschienenen Sammelbandes, der auch den bereits zitierten Aufsatz von Douglas mit dem bezeichnenden Titel „Der Film als Zeuge“ enthält. Im Nürnberger Prozess sieht Douglas eine „neuartige Auffassung vom Dokumentarfilm als privilegiertem Zeugen“⁷ Dieser Zeuge bedarf jedoch anderer Zeugen, die für ihn zeugen. „*Nazi Concentration Camps* setzt mit der Bezeugung seiner eigenen Authentizität ein.“⁸ Das ist ein Thema, das auch die Produzenten anderer Filme über die Lager beschäftigt hat und das etwa im Fall des gescheiterten britischen Filmprojekts *Memory of the Camps* sehr gut dokumentiert ist.⁹

⁴ Lawrence Douglas, *Der Film als Zeuge. Nazi Concentration Camps vor dem Nürnberger Gerichtshof*, übers. von Peter Rehberg, in: Ulrich Baer (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000, S. 197-218, Zitat S. 200.

⁵ *Nazi Concentration Camps*, USA 1945, R: George Stevens, ca. 59 Min.

⁶ IMT 2, S. 477-479.

⁷ Douglas, *Film als Zeuge*, S. 209.

⁸ Douglas, *Film als Zeuge*, S. 209.

⁹ Vgl. Toby Haggith, *The Filming of the Liberation of Bergen-Belsen and its Impact on the Understanding of the Holocaust*, in: *Holocaust Studies. A Journal of Culture and History*, Bd. 12, Sommer/Herbst 2006, Nr. 1-2, S. 89-122 und Kay Gladstone, *Separate intentions: the Allied screening of concentration camp documentaries in defeated Germany in 1945-46: Death Mills and Memory of the Camps*, in: Toby Haggith, Joanna Newmann,

„Das Gerichtsprotokoll vermerkt, daß Bilder verschiedener eidesstattlicher Erklärungen, die die Authentizität des Films bestätigen, vor dem Nürnberger Gericht projiziert worden sind. Das Protokoll stellt jedoch nicht klar, daß diese eidesstattlichen Erklärungen bereits Teil des Films sind und daß die Stimme, die sie verliest, Teil des Filmtons ist“, sagt Douglas.¹⁰ Zumindest erfährt man aus ihm nicht, dass der schriftliche Vorspann zugleich gesprochen wurde. Die weitere Funktion der Stimme, Schauplätze des Geschehens zu benennen und das im Bild Sichtbare zu bezeichnen, setzt ihre erste Funktion der Authentifizierung voraus.

In den Filmdokumenten des Eichmann-Prozesses fehlt diese Authentifizierung, wie Generalstaatsanwalt Hausner selbst sagt. Deshalb greift die Anklage zu einer anderen Methode der Authentifizierung und lässt Zeugen auftreten, die nicht bestätigen, dass sie das, was die Kamera aufgenommen hat, mit eigenen Augen gesehen haben, sondern bestätigen, dass das, was sie selbst gesehen haben, dem gleicht, was die Kamera zeigt. Der Filmtone wird durch die Stimme des Anklägers ersetzt, die die Funktion der Bezeichnung der Bilder übernimmt.

Eine bemerkenswerte Mischung dieser Elemente findet sich in einem US-amerikanischen Spielfilm, der nicht den ersten Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher, sondern einen späteren Nürnberger Prozess gegen mehrere NS-Richter zum Gegenstand hat und der am 14. Dezember 1961 seine Uraufführung in Berlin hatte – zum selben Zeitpunkt, zu dem im Eichmann-Prozess das Urteil gesprochen wurde: *Judgement at Nuremberg*, Regie: Stanley Kramer.¹¹

[Einspielung: *Judgement at Nuremberg* 1:44:12 – 1:50:37]

Das Filmmaterial, das in dieser Sequenz gezeigt wird, stammt nur zum Teil aus *Nazi Concentrations Camps*, zum Teil aus der viel weniger bekannten Kompilation, die die Sowjetunion am 19. Februar 1946 im Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher als Dokument USSR-81 gezeigt hat.¹² Bezeichnender Weise sind es ausgerechnet mehrere Bilder aus dieser relativ unbekanntem sowjetischen Produktion, die heute unsere Vorstellung vom Holocaust bestimmen (der Berg von Schuhen der Opfer etc.).

Dabei ist weder der amerikanische noch der sowjetische Film ein Film über den Holocaust- und damit meine ich nicht den Begriff, der erst seit den 70er Jahren allgemein gebräuchlich ist, sondern die Sache. Erstens, weil in beiden Filmen Juden nur am Rande vorgekommen: Juden waren in ihnen Opfer unter anderen.¹³ Zweitens, weil im amerikanischen Film zwar die Lager, nicht aber die Massenerschießungen gezeigt werden. Drittens, weil im amerikanischen Film die Vernichtungslager im Osten fehlen. Viertens, weil in beiden Filmen jeder Konnex zur Verfolgung durch das Regime außerhalb der Lager fehlt. (Das gilt auch für *Memory of the Camps*, für *Death Mills* von Hanuš Burger und Billy Wilder und sogar für *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais.)

Holocaust and the Moving Image: representations in film and television since 1933, London-New York 2005, S. 50-64.

¹⁰ Douglas, Film als Zeuge, S. 209.

¹¹ *Judgement at Nuremberg* (Das Urteil von Nürnberg), USA 1961, R: Stanley Kramer, ca. 179 Min. Alle Angaben beziehen sich auf die 2008 bei MGM erschienene PAL-DVD-Fassung.

¹² Kinodokumenty o swerstwach nemezko-faschistskich sachwatschikow (Die von den deutsch-faschistischen Invasoren in der UdSSR verübten Gräueltaten), UdSSR 1945-46, 59. Min.

¹³ Vgl. Douglas, Film als Zeuge, S. 214-215.

Der Anklage in Nürnberg dienten die Filmdokumente auch nicht als Beweis für den Holocaust, sondern als Beweis für die Folgen eines Angriffskrieges, die unter dem Titel „Kriegsverbrechen“ verhandelt wurden und deshalb alle Nationen, Religionen und politischen Gruppierungen angingen.¹⁴

Mitankläger James Donovan sagte im ersten Nürnberger Prozess: „Dieser Film spricht für sich selbst als Beweis für Leben und Tod in den Konzentrationslagern“.¹⁵ Und Douglas sagt: „Das filmische Zeugnis konnte Bilder bieten, wo die Sprache versagte“.¹⁶ Allerdings fügt er skeptisch hinzu: „Wenn der Nachweis der Greuelthaten der Nazis das sprachliche Vermögen erschöpft, wie können dann solche Bilder in ein sinnvolles, rechtskräftiges Urteil einbezogen werden?“¹⁷

Der Nürnberger Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher ist Douglas zufolge der erste Prozess, in dem ein Film im Rahmen eines Gerichtsverfahrens eingesetzt wurde.¹⁸

Ein weiterer US-amerikanischer Spielfilm hat den Einsatz von Film als Beweis bereits ein Jahrzehnt früher antizipiert: Fritz Langs *Fury*¹⁹.

[Einspielung: *Fury*: 1:04:22 – 1:06:56]

Einige strukturelle Unterschiede im Einsatz von audiovisuellen Dokumenten als Beweis lassen sich nun unschwer benennen:

In *Fury* und auch in *Operation Spring* finden die Aufzeichnungen gleichzeitig mit dem Geschehen statt, in den Filmdokumenten zum Holocaust nachträglich (Ausnahme: Die Filmaufnahmen von Erschießungen durch Einsatzgruppen im Eichmann-Prozess). Der genaue Entstehungszeitpunkt einzelner Filmdokumente wird auch von der Verteidigung im Eichmann-Prozess thematisiert.

In *Fury* sorgen die richtige Kameraposition, der perfekte Aufnahmewinkel, die sorgfältige Ausleuchtung, die brillante Schärfe der Bilder und die Technik, signifikante Momente des Geschehens im Standbild festzuhalten dafür, dass das Gericht die Täter identifizieren und den Tathergang genau rekonstruieren kann. In den Bildern der Überwachungskamera in *Operation Spring* sieht man dagegen ganz genau gar nichts, sie lassen nicht einmal zu, die Personen eindeutig zu identifizieren. Was genau man in den Filmdokumenten zum Holocaust sieht oder nicht sieht, überlasse ich wie gesagt der Diskussion.

Zurück zu den ersten beiden Formen der Evidenz:

Für das Gericht in Nürnberg wie in Jerusalem haben die Filmdokumente die Evidenz, die Folgen des Handelns der Angeklagten zu zeigen, wenngleich die Reichweite ihrer Handlungen eine unterschiedliche ist und die Dokumente auch unterschiedliche Weisen der Authentifizierung erfahren.

¹⁴ Zur Position der Anklage vgl. Douglas, *Film als Zeuge*, S. 205-206 und S. 216: „Jacksons Überzeugung, dass der Angriffskrieg das entscheidende Verbrechen der Nazis darstellte“

¹⁵ IMT 2, S. 477 f.

¹⁶ Douglas, *Film als Zeuge*, S. 199-200.

¹⁷ Douglas, *Film als Zeuge*, S. 203.

¹⁸ Vgl. Douglas, *Film als Zeuge*, S. 198

¹⁹ *Fury* (Blinde Wut), USA 1936, R: Fritz Lang, ca. 89 Min. Alle Angaben beziehen sich auf die 2005 bei Warnerbros erschienene PAL-DVD-Fassung.

Der Film *The Specialist* macht durch die Sequenz mit der Filmprojektion evident, dass die von der Anklage vorgeführten Filmdokumente überhaupt nichts mit den Handlungen des Angeklagten zu tun haben, ja mehr noch, dass der Anklage und ihren Behauptungen nicht zu trauen ist. Was zu sehen ist, ist nicht das, was der Ankläger sagt. Durch die Asynchronizität der Kommentirstimme des Anklägers und der gezeigten Bilder schürt der Film ein grundlegendes Misstrauen, das paradoxerweise den Anspruch der Filmemacher auf eine Art höhere Wahrheit nicht unterminiert, sondern bestätigt.

Damit machen Sivan und Brauman mit der zweiten Besonderheit des Eichmann-Prozesses, dem vorliegenden Videomaterial, genau das, was man dem Generalstaatsanwalt in seinem Umgang mit dem Filmmaterial vorwerfen könnte: Sie illustrieren. Anders als er illustrieren sie jedoch nicht, was – der Anklage zufolge – bereits durch andere Dokumente bewiesen wurde oder noch zu beweisen war, sondern einen These: die falsche These von Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem*. Mit den Worten der österreichischen Filmemacherin Ruth Beckermann: „So, als hätten sie sich auf keine direkte Befragung der Bilder und des eigenen Blickes darauf eingelassen, sondern sich im wesentlichen als Buch-Illustratoren versucht.“²⁰ Und das, kann man hinzufügen, mit manipulativen Mitteln²¹, auf wir in der Diskussion nach dem schon am Beginn angekündigten Filmausschnitt zurückkommen können.

[Einspielung: *The Specialist*, 0:24:26 – 0:28:00]

²⁰ Ruth Beckermann, Haus der Gerechtigkeit. Eyal Sivans Eichmann Film EIN SPEZIALIST, in: Meteor 1999, Heft 5, S. 94-97, Zitat S. 95.

²¹ Hillel Tryster, ehemaliger Direktor des Steven Spielberg Jewish Filmarchive, Jerusalem, das die Originalvideobänder des Eichmann-Prozesses verwahrt, hat ein ganzes Kompendium dieser Manipulationen in *The Specialist* erstellt: Vgl. R.S.H. Tryster, And Then There Were None or Murder in the Editing Suite, in: Frank Stern, Julia B. Köhne, Karin Moser, Thomas Ballhausen, Barbara Eichinger (Hg.), Filmische Gedächtnisse. Geschichte - Archiv - Riss, Wien 2007, S. 260-291.