

Martina Thiele

Der Prozeß als Gegenentwurf

Zur Machart von Eberhard Fechners Film über den Majdanek-Prozess

Ein Prozess, so legt der Filmtitel¹ nahe, findet im doppelten Sinne statt: einmal ist tatsächlich der Prozess im juristischen Sinne gemeint, es geht aber auch um den Prozess des Erinnerns, des Verstehens, des Suchens einer Antwort auf die den Regisseur Eberhard Fechner beschäftigende Frage: „Was sind wir eigentlich für Menschen?“²

Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die im Film *Der Prozeß* eingesetzten **künstlerischen** Verfahren. Er ist so aufgebaut, dass nach Informationen zu Leben und Werk Eberhard Fechners und zum Entstehungshintergrund des Films die von Fechner gewählten künstlerischen Verfahren analysiert werden. Die Analyse führt zu der grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis von Parteilichkeit und Objektivität im Dokumentarismus und danach, inwiefern es sich bei *Der Prozeß* um einen Gegenentwurf zu anderen Filmen wie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, USA 1978) oder *Shoah* (Claude Lanzmann, F 1985) handelt, die zur selben Zeit publizistische Kontroversen über die Darstellbarkeit des Holocaust ausgelöst hatten.

Eberhard Fechner

Eberhard Fechner wurde 1926 in Liegnitz/Schlesien geboren. Er wuchs nach der Scheidung der Eltern bei der Mutter auf. Kindheit und Jugend verbrachte er in Berlin. Der Besuch einer höheren Schule war aus finanziellen Gründen nicht möglich. 1944 wurde Fechner Soldat. Dass sein leiblicher Vater als Jude im KZ ermordet worden war, erfuhr er erst nach Kriegsende. Fechners Wunsch war, Schauspieler zu werden; er arbeitete auch als Regieassistent, unter anderem mit Giorgio Strehler, der ihn in seiner künstlerischen

1 Bei dem Filmtitel wird die alte Rechtschreibung beibehalten, also *Der Prozeß*, und zur Hervorhebung Kursivschrift verwendet. Geht es um das Gerichtsverfahren heißt es der Prozess.

2 Peter Kurath, „Was sind wir eigentlich für Menschen?“ Zu Eberhard Fechners Dokumentation *Der Prozeß* – Eine Pflicht-Zumutung, in: Funk-Korrespondenz Nr. 44, 2. November 1984, P4-P6.

Entwicklung sehr prägte. Anfang der 1960er-Jahre kam Fechner zur NDR-Fernsehspielredaktion. Hier arbeitete er u. a. mit Klaus Wildenhahn, Hans Brecht und Egon Monk zusammen – Namen, die für die Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus stehen und deren Schaffen stil- und schulenbildend³ wirkte.

In Egon Monks Fernsehspiel *Ein Tag* von 1965 spielte Fechner einen KZ-Häftling. Bald aber arbeitete er hauptsächlich als Regisseur. In den 1960er- und 1970er-Jahren realisierte er verschiedene Filme, zu den bekanntesten zählen *Nachrede auf Klara Heydebreck* (1969), *Klassenphoto* (1969/1970), *Die Comedian Harmonists* (1975/1976) und die Verfilmung der autobiographischen Romane von Walter Kempowski *Tadellöser & Wolff* (1974) und *Ein Kapitel für sich* (1978/1979). Die Rückkehr zum Theater reizte ihn nicht, denn: „Beim Film habe ich von der ersten Idee über die Vorbereitungen, das Schreiben, die Produktion, den Drehprozeß, die Montage alles allein zu verantworten. Es ist meins.“⁴

Der Film *Der Prozeß*

Der NDR, konkret Hans Brecht als Leiter der NDR-Redaktion Film und Theater, schlug Fechner vor, den Majdanek-Prozess zu dokumentieren. Er galt als einer der letzten großen NS-Kriegsverbrecherprozesse und begann im November 1975 vor dem Düsseldorfer Landgericht. Fechner und sein Team begleiteten den Prozess vom ersten Verhandlungstag bis zu den Urteilsprüchen im Juni 1981 und arbeiteten so mehr als acht Jahre an *Der Prozeß*.

An 105 Drehtagen führten Fechner und sein Team Interviews mit verschiedenen am Prozess beteiligten Personen. So mit dem Vorsitzenden Richter des Verfahrens, mit den beiden Schöffen, drei Ermittlern, den beiden Vertretern der Staatsanwaltschaft, zwei Nebenklägern, elf Verteidigern, einem historischen Sachverständigen, einer Zeugenbetreuerin und sieben Prozessbeobachtern. Unter den Prozessbeobachtern waren Simon Wiesenthal,⁵ der Journalist Heiner Lichtenstein, der an fast allen der 475 Verhandlungstage das Geschehen im Gerichtssaal verfolgte, und der polnische Filmemacher Jerzy Bossak, der im Juli 1944 die Befreiung des Lagers Lublin/Majdanek gefilmt hatte. Des Weiteren interviewte Fechner 26 Zeugen, darunter sowohl ehemalige Häftlinge als auch SS-Bewacher. Und er sprach mit fünf der Angeklagten. Diese Angeklagten hatten vor

³ Christian Hißnauer/Bernd Schmidt, Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen, Konstanz 2013.

⁴ Eberhard Fechner, zit. nach: Uwe Kammann, Programm als Anspruch. Die Plazierung von Fechners „Majdanek“-Trilogie, in: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 86, 31. Oktober 1984, 3-5.

⁵ Siehe den diesbezüglichen Bestand im Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien [VWI], Simon Wiesenthal-Archiv [SWA], I.1, Lublin-Majdanek (KZ).

Gericht die Aussage verweigert und nur am Ende ihre Unschuld beteuert. Vor Fechners Kamera aber äußerten sie sich mehrfach im Laufe der Jahre.

So nahm Fechner 70 Interviews an mehr als 20 verschiedenen Orten auf, was zu mehr als 8.000 Seiten Interviewmanuskripten führte. Er machte verschollen geglaubte Filmaufnahmen ausfindig und sichtete in Archiven Tausende von Fotos. 150.000 Meter Film wurden verbraucht, das entsprach einer Filmdauer von 230 Stunden entsprach. In mehr als zwei Jahren wurde aus diesem Material am Schneidetisch ein dreiteiliger Film von insgesamt viereinhalb Stunden Dauer. Er enthielt lediglich die Aussagen von am Prozess beteiligten Personen, wobei jedoch während des laufenden Verfahrens im Gerichtssaal nicht gedreht werden durfte. Hinzu kamen historische Filmaufnahmen vom Lager Majdanek, die Jerzy Bossak für den Film *Majdanek cmentarzysko Europy* (Majdanek, Friedhof Europas) 1944 unmittelbar nach der Befreiung gedreht hatte, Aufnahmen von Fotos und anderen Dokumenten, Ausschnitte aus aktuellen Nachrichtensendungen, sowie Bilder vom Düsseldorfer Landgericht und dem, was vom Lager Lublin/Majdanek Ende der 1970er-Jahre noch zu besichtigen war. Gezeigt wurde der im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks (NDR) produzierte Film 1984.

Künstlerische Verfahren

Dass es sich bei *Der Prozeß* um einen politisch wichtigen *und* künstlerisch anspruchsvollen Film handelt, gerät durch Klassifizierungen wie ‚TV-Produktion‘, ‚Dokumentarfilm‘ oder ‚Interviewfilm‘ leicht in den Hintergrund. ‚Wie Fechner es macht‘, seine künstlerische Herangehensweise, verdient daher eine genauere Betrachtung.

Ordnung des Materials

Fechner entwickelte erst während der Dreharbeiten einen Plan, wie das umfangreiche Material geordnet werden könnte. Zunächst ist nur klar, dass ein Dreiteiler entstehen und in den drei Teilen der formale und chronologische Verlauf des Gerichtsverfahrens nachgezeichnet werden soll. Daraus ergibt sich die Einteilung in ‚Anklage‘, ‚Beweisführung‘, ‚Urteile‘. Geht es in ‚Anklage‘ um die Begründung des Prozesses und den Prozessbeginn, widmet sich die ‚Beweisführung‘ den Angeklagten und den ihnen vorgeworfenen Taten. ‚Urteile‘ thematisiert, welche Schwierigkeiten überwunden werden müssen, um den Prozess überhaupt führen zu können, und welche Urteile schließlich gefällt wurden. Diese drei Teile wiederum bestehen aus mehreren Kapiteln, in denen es entweder um den Prozess geht (Prozesskomponente, hier grau unterlegt), oder in denen die Geschehnisse im Lager im Mittelpunkt stehen (Lagerkomponente hier hellblau unterlegt):

Tabelle 1: Struktur des Films⁶

I. Die Anklage	II. Die Beweisführung	III. Die Urteile
Die Ermittlungen (1960–1974)	Die Angeklagten	Prozeßbehinderungen
Die Beschuldigten	Die Beschreibung des Lagers Lublin/Majdanek	Praktiken eines Anwalts
Die Prozeßeröffnung	Die Funktionshäftlinge	Anlagepunkte
Die Ortsbesichtigung (März 1976)	Alltag im Lager	Die Befreiung des Lagers (23. Juli 1944)
Die Entstehung des Konzentrationslagers Lublin/Majdanek (1941)	Die Arbeitskommandos	Freisprüche und Haftbefehle
Die SS-Wachmannschaften	Die Aufseher	Vorstrafen
Die Ankunft der Häftlinge	Das Krankenlager	Urteilsverkündung (30. Juni 1981)
Die Selektion	Die Leichenkommandos	
Die Einkleidung	Eine Kinderaktion	
Die Einweisung ins Lager	Abendappell	
	Dienstschluß	

Die drei Teile beginnen mit derselben Eingangssequenz: Luftaufnahmen des Lagers Majdanek aus den Kriegsjahren. Sie führen die Zuschauerinnen und Zuschauer zum Ursprung des Prozesses, dem Vernichtungslager. Es folgt die Information: „Von Herbst 1941 bis zum 23. Juli 1944 existierte in Lublin Majdanek ein Konzentrationslager, in dem mindestens 250.000 Menschen ermordet worden sind.“ Dann ein Schnitt und man sieht den zunächst leeren Düsseldorfer Gerichtssaal. Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird so schon in der Eingangssequenz verdeutlicht. Zu zeigen, dass die Vergangenheit längst nicht vergangen ist, darauf zielt der gesamte Film. Seine Struktur ergibt sich zwar aus dem Prozessverlauf, als mindestens ebenso wichtig für die künstlerische Gestaltung erweisen sich aber die Filmsprache und die Sprache im Film.

Sprache und Sprachlosigkeit

Der Film wird über das Wort zusammengefügt, die Aussagen der Befragten sind zentral für den *Prozeß*. Wollen die Zuschauerinnen und Zuschauer wissen, wer da spricht, müssen sie genau zuhören, denn durch die Inserts erfahren sie nur, welche Funktion die Befragten während des Prozesses innehaben, also ob sie Angeklagte, Zeugen, Schöffen, Ermittler, Staatsanwalt, Richter, Verteidiger, Sachverständige oder Prozessbeobachter

⁶ Darstellung nach: Simone Emmelius, *Fechners Methode. Studien zu seinen Gesprächsfilmen*, Mainz 1996, 168 f.

sind. Wer genau zuhört, wird feststellen, dass unter den Zeugen sowohl Täter als auch Opfer sind, unter den Prozessbeobachtern sowohl solche, die die juristische Aufarbeitung der NS-Verbrechen für dringend notwendig halten, als auch solche, die gegen das Gerichtsverfahren sind.

Die gesprochene Sprache ist ein wichtiges Mittel zur Charakterisierung der Befragten. Denn aufschlussreich ist, wer welche Begriffe und Floskeln verwendet, wer etwa von ‚Nestbeschmutzung‘, ‚Kollektivschuld‘ oder ‚Kulturnation‘ spricht, wer sich welcher rhetorischer Figuren bedient und auf Redewendungen zurückgreift wie ‚Die Kleinen hängt man, die Großen lässt man laufen‘, ‚reinen Tisch machen‘ oder ‚auf dem Kerbholz haben‘. Mittels Sprache offenbaren sich hier sowohl Charaktere als auch Diskurspositionen; Fechner macht damit Identifikationsangebote.

Allerdings sehen wir in dem Film auch, dass Sprachlosigkeit herrscht und manchen die Sprache versagt: Menschen suchen nach den richtigen Worten, scheitern und verstummen. Eine Überlebende erklärt Fechner, dass sie so oder so, auch wenn sie in ihrer Muttersprache sprechen dürfte, keine Worte für das fände, was geschehen ist.

Ein künstlerisches Verfahren Fechners, das den Eindruck des Dokumentarischen erhöht, ist der Verzicht auf den Kommentar und damit der Verzicht auf den Gestus des allwissenden Erzählers. Fechner nimmt sich selbst zurück und lässt stattdessen andere zu Wort kommen:

„Ich habe gemerkt, je mehr Material ich habe, desto mehr Möglichkeiten gibt es und desto besser funktioniert es, so dass ich dann völlig auf einen Kommentar verzichten konnte. Ich konnte alles, was zu sagen ist, die Leute selber sagen lassen. Ich brauchte weder meine eigene Stimme noch die irgendeines Sprechers draufzupappen.“⁷

Fechner selbst rückt mit seiner Meinung also nicht ins Bild, man hört seine Fragen nicht. Allerdings ist er derjenige, der aus dem Material auswählt und die Aussagen zusammenstellt. Zudem scheint der Journalist Heiner Lichtenstein, der wie Fechner das Gerichtsverfahren über die Jahre verfolgt, die Funktion eines alter ego zu erfüllen. Lichtenstein spricht den Off-Kommentar zu Beginn aller drei Teile und eine Art Schlusswort, das auf ein „Nie wieder!“ und „Wehret den Anfängen!“ hinausläuft.

Komposition und Multiperspektivität

Dass Fechner auf das Wort setzt, zeigt sich auch an dem von ihm meisterhaft verwendeten Verfahren des fiktiven Dialogs. Ein solcher fiktiver Dialog entsteht zwischen den Prozessbeteiligten (und dann in einem zweiten Schritt auch zwischen den Prozessbetei-

⁷ Eberhard Fechner, zit. nach: Egon Netenjakob, Eberhard Fechner. *Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film*, Weinheim/Berlin 1989, 116.

ligten und den Zuschauerinnen und Zuschauern des Films) mittels Schnitt und Montage. Die Cutterin Brigitte Kirsche ist daher maßgeblich an der Entwicklung einer Filmsprache beteiligt. Durch den Schnitt und die Montage entsteht der Eindruck, „dass hier ein Sprecher auf den anderen eingeht, sich zurückbezieht, verweist, korrigiert, widerspricht, ergänzt, modifiziert“.⁸ Offenbar hat Fechner den Befragten häufig dieselben Fragen gestellt und konnte dann passende bzw. einander widersprechende Aussagen zusammenfügen.

So werden die Ereignisse – die in der Vergangenheit und die in der Gegenwart – „aus der polyperspektivischen Sicht von Augenzeugen“⁹ geschildert. Fechner zeigt die Breite des Meinungsspektrums durch die Gegensätzlichkeit der Positionen, die die Befragten gegenüber dem Prozess einnehmen. Durch die kontrastive Anordnung der Aussagen, Rede und Gegenrede, erzeugt der Regisseur eine gewisse Spannung und ermöglicht denjenigen Zuschauerinnen und Zuschauern, die sich noch keine Meinung gebildet haben, zu einem Urteil zu gelangen. Wer indes schon eine Meinung zum Umgang mit der NS-Vergangenheit in der Gegenwart und konkret zu diesem Prozess entwickelt hat, wird auch mit gegenteiligen Auffassungen konfrontiert.

Allerdings sind Rede und Gegenrede nicht in jedem Fall ausgewogen. Zwar versammelt Fechner Argumente der einen und der anderen Seite und lässt auch extreme Ansichten vorkommen. Letztere erfahren jedoch meistens Widerspruch. Wenn beispielsweise der Angeklagte Villain in der Eingangssequenz sagt „die Kleinen hängt man, die Großen lässt man laufen“ und dass „ehemalige Nazirichter heute wieder Recht sprechen“, wird ersterem durch das anschließende Statement eines Ermittlers sofort widersprochen, nicht aber der zweiten Aussage.

Eine andere Sequenz, die verdeutlicht, dass Fechner nicht etwa standpunktlos oder unparteiisch ist, thematisiert die „Praktiken eines Anwalts“. Es geht um den Verteidiger der angeklagten KZ-Aufseherin Hildegard Lächert, den Anwalt Dr. Ludwig Bock. Er ist im Verlauf des Prozesses mehrfach überaus unangenehm aufgefallen. So ist er nach Israel gereist, um dort Zeugen zu befragen. Dabei hat er sich aber nicht als Verteidiger einer KZ-Aufseherin zu erkennen gegeben. Und er hat im Verfahren den Antrag gestellt, die Zeugin Henryka Ostrowska, die als Häftling Zyklon-B-Behälter zur Gaskammer bringen musste, wegen Beihilfe zum Mord im Gerichtssaal festzunehmen.

Die folgende Tabelle zeigt, wer in dieser Sequenz zu sehen ist und welche Aussagen trifft. Sie beginnt mit dem Verteidiger Bock und endet mit ihm. Anfangs gibt er zu, in

⁸ Michael Marek, *Verfremdung zur Kenntlichkeit. Das Erinnern des Holocaust. Gestaltungsprinzipien in den Filmen Der Prozeß von Eberhard Fechner und Shoah von Claude Lanzmann*, in: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis 36 (1988), 1, 25-44, 29.

⁹ Joachim Schöberl, *Spiegelung als Gestaltungsprinzip. Zu Eberhard Fechners Film Nachrede auf Klara Heydebreck*, in: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaft und Medienpraxis 27 (1979) 1, 116-135, 121 f.

Israel gewesen zu sein, beschwert sich aber, dass „ihm das angekreidet“ wurde. Mehrere Zeuginnen sagen aus, dass er sie unter Vorspiegelung falscher Tatsachen befragt hat. Bock insistiert, dass er anders nichts, was seiner Mandantin nützt, hätte herausbekommen können. Der Journalist Heiner Lichtenstein und die Zeugenbetreuerin Elisabeth Adler-Cremers von der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit fungieren als weitere Zeugen für die Praktiken des Anwalts Bock und untermauern die Aussagen der Zeuginnen. Lichtenstein berichtet dann von dem Antrag Bocks, die Zeugin Henryka Ostrowska wegen Beihilfe zum Mord festnehmen zu lassen. Er bewertet Bocks Verhalten als „ekelhaft“ und wirkt wie auch Cremers persönlich betroffen und tiefbeschämt. Die Zeugin Ostrowska kommt mehrfach vor. Einmal ist sie zusammen mit einem Kind (ihrem?) zu sehen, das aus dem Polnischen ins Deutsche übersetzt. Ostrowskas Aussagen werden mittels Dokumenten (Häftlingsausweis, Fotos, Briefe) zusätzlich belegt. Der Prozessbeobachter Simon Wiesenthal verweist auf personelle Kontinuitäten nach 1945 und das geringe Ansehen der deutschen Justiz im Ausland. Die Aussagen des Vorsitzenden Richters und die Reaktionen des Gerichts auf Bocks Antrag sind aber eindeutig: ein offensichtlich rechtsmissbräuchlicher Antrag, der sofort abgelehnt wurde. Als Quasi-Kommentar wird ein Zeitungsartikel mit der Überschrift *Makabrer Antrag* eingeblendet. Die Zeugin ist dennoch verunsichert. Sie fragt sich (und uns Zuschauende), ob Bock mit seinem Vorwurf nicht doch recht hat? Zu Wort kommt dann Bocks junger Kollege Hohl. Er wird – auch wenn die Angeklagte Lächert Gegenteiliges befürchtet – in Bocks Sinne die Arbeit fortführen. Ein eher pessimistischer Schluss, der nur durch die eindeutigen Reaktionen des Gerichts und die Aussagen der Prozessbeobachter Lichtenstein, Cremers und Wiesenthal ein wenig Hoffnung auf Gerechtigkeit bestehen lässt. Auch wenn ein anderer Verteidiger Bocks Verhalten für zumindest „juristisch konsequent“ hält, ist das Verhältnis der Aussagen pro und contra Bock doch eindeutig und lässt Rückschlüsse auf Fechners Position zu.

Personalisierung und Authentifizierung

Das Sequenzprotokoll belegt: Im Mittelpunkt des Films stehen die Menschen und ihre Handlungen. Fechner wollte durch den Einzelfall (und durch viele Schilderungen solcher Einzelfälle) verdeutlichen, was insgesamt passiert ist. Zu sehen sind überwiegend Nah- und Großaufnahmen, die Kamera bleibt nah an den Befragten, was manche Rezensentinnen und Rezensenten dazu verleitet hat, die „talking heads“, die Ansammlung sprechender Köpfe, als langweilig zu kritisieren.¹⁰ Andererseits kann man sich der Wirkung von Großaufnahmen kaum entziehen und versucht, in den Gesichtern zu lesen.

¹⁰ Wilhelm Roth, *Der Prozeß*, in: epd film. Zeitschrift des Gemeinschaftswerks der Evangelischen Publizistik (1984) 11, 40.

Tabelle 2: Sequenzprotokoll, „Praktiken eines Anwalts“

Funktion	Name	Aussage
Verteidiger	Bock	War in Israel, was mir von verschiedenen Seiten angekreidet worden ist.
Zeugin		Bock ist nach Israel gekommen.
Zeugin		Hat sich als Student ausgegeben, der seine Doktorarbeit zum Thema schreiben will.
Verteidiger	Bock	Erklärt, dass er anders nichts hätte herausbekommen können.
Zeugin		Hat sich als Advokat vorgestellt, der helfen will.
Zeugenbetreuerin	Adler-Cremers	Und noch eine Zeugin hat ihn erkannt.
Prozeßbeobachter	Lichtenstein	Was Bock getan hat, ist nur durch Zufall herausgekommen.
Zeugenbetreuerin	Adler-Cremers	Zitiert Zeugin: „Ist das möglich? Erinnern Sie sich nicht?“ Obst und Kaffee hingestellt, mein Mann krank. „Wie kannst Du sagen, Du kennst sie nicht, wenn Du bei ihr warst?“
Prozeßbeobachter	Lichtenstein	„Einer der ekelhaftesten Momente im Prozeß“ überhaupt.
Zeugin	Ostrowska	In diesem Magazin, wo ich gearbeitet habe, war das Zyklon B.
Dokument: der Häftlingsausweis		
Zeugin	Ostrowska	Es war eine Woche, da war das Zyklon B nicht gebraucht. Aber es war Woche, da 30, 40 Büchsen. Wir wussten es war neue Transport. „Sie könne etwas länger das Scheißdreck in Gaskammer halten ...“.
Dokumente: Fotos, die Zyklon B-Büchsen zeigen, Bestellbrief, Telegramm, Gaskammer		
Prozeßbeobachter	Lichtenstein	Bocks Antrag: „Beihilfe zum Mord“. „Und da ging doch tatsächlich der Rechtsanwalt Ludwig Bock aus Mannheim hin und ...“
Zeugin + Kind, das übersetzt	Ostrowska	Als „Hilfe bei Mord“.
Prozeßbeobachter	Wiesenthal	Gezielte Provokation. Doch das beschädigt Ansehen der deutschen Justiz im Ausland.
Zeugin	Ostrowska	Bin gekommen in Gericht, aber bin in Theater. Gebe Einladung und Geld, Fahrkarte zurück.
Verteidiger		Juristisch schlüssiges Verhalten Bocks, konsequente Linie der Verteidigung.
Richter	Bogen	Offensichtlich missbräuchlich gestellter Antrag.
Zeugin	Ostrowska	Vielleicht hat Bock doch recht und ich bin eine Mörderin?

Funktion	Name	Aussage
Zeitungsausschnitt: Makabrer Antrag der Verteidigung		
Verteidiger	Hohl, junger Anwalt, Mitarbeiter von Bock	Bock hat Morddrohungen erhalten.
Angeklagte	Lächert	Der Bock hat die Männer verteidigt. Dass Bock das Mandat niederlegte, passierte ausgerechnet als meine Verteidigung anstand. Der Hohl ist ja erst seit drei Jahren Anwalt.
Verteidiger	Hohl	Um Entpflichtung nachgesucht, dem wurde stattgegeben. Lag es nahe, mich zu nehmen, da ich den Herrn Bock schon vertreten habe.
Verteidiger	Bock	Sind ja in einer Kanzlei, bleibt sozusagen im Hause.

Bewusst setzt Fechner in diesem formal sachlichen Film auch auf Emotionalisierung durch Personalisierung. Besonders deutlich wird das in den Sequenzen, in denen es um Kinder (z. B. *Eine Kinderaktion*) geht und Fotos der Ermordeten eingeblendet werden. Die Fotografien dienen der Authentifizierung. Zusätzlich werden Schriftstücke und Akten, Zeitungsartikel oder auch Nachrichtenbeiträge (aus *Tagesschau* und *Tagesthem*) eingebunden. Ein weiteres Authentifizierungsverfahren ist der Einsatz von Zahlen und Statistiken. Auf diese Art und Weise können Relationen verdeutlicht und die Dimensionen des Völkermords veranschaulicht werden. So heißt es in der Eingangsszene:

„Vom 26. November 1975 bis zum 30. Juni 1981 wurde in Düsseldorf ein Prozeß gegen 15 ehemalige Mitglieder der mehr als 1.500 SS-Bewacher des Lagers geführt. Man klagte sie an, an dem 100.000fachen Morden beteiligt gewesen zu sein. Es war der längste Prozeß in der deutschen Justizgeschichte.“

Parteilichkeit und Dokumentarismus

Deutlich wird durch die Beschäftigung mit der Machart des Films und den von Fechner gewählten künstlerischen Verfahren, dass der Regisseur den dokumentarischen Gestus kennt: Ein reales Geschehen wird möglichst umfassend festgehalten, dokumentiert. Verschiedene Personen äußern sich, es entsteht der Eindruck von Vielfalt und Objektivität, zumal sich der Filmemacher selbst eines Kommentares enthält.¹¹ Zugleich aber

11 Mit dem Hinweis darauf, dass sie doch im Reichsparteitagfilm *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, D 1934) auf einen Kommentar verzichtet habe, wollte die Regisseurin Leni Riefenstahl untermauern, dass es sich ‚also‘ um einen ‚objektiven‘ Dokumentarfilm handele. Der Verzicht auf einen Kommentar kann aber nicht als Beleg dafür genommen werden, dass ein Film ‚objektiv‘ ist und nur abbildet. Fechner ist das bewusst, Riefenstahl vermutlich auch – selbst wenn sie sich gegenteilig äußert.

zeigt die Analyse der künstlerischen Verfahren, dass Fechner nicht etwa unparteiisch oder gar standpunktlos ist. Er arrangiert das Material und nimmt mittels Montage zwar unkommentierter, doch sich selbst decouvrierender Aussagen Partei – für die Opfer, für diejenigen, die den Prozess als Versuch begreifen, aufzuklären und Gerechtigkeit herzustellen. Dabei setzt er auf Sprache, zum einen auf die Sprache *des* Films, die durch Schnitt und Montage entsteht, zum anderen auf die Sprache *im* Film, d. h. Form und Inhalt der Aussagen, die die Befragten treffen. Seine Arbeitsweise ist die eines Konstrukteurs bzw. Monteurs und Geschichte-Erzählers. Geschichte als erzählte Geschichte besteht dabei aber nicht nur in der Wiedergabe von Informationen, sondern darin, sie in einen deutenden Zusammenhang zu bringen. Als Geschichte-Erzähler erhebt Fechner nicht den Anspruch auf Wahrheit, ihm geht es um Wahrhaftigkeit und intersubjektive Nachprüfbarkeit. Das wird durch folgende Sätze deutlich, in denen sich Fechner mit den Begriffen Realität, Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit auseinandersetzt, und die für die Analyse der künstlerischen Verfahren, also dem „Wie Fechner es macht“, aufschlussreich sind:

„Es sind vier Begriffe, die für meine Arbeit eine große Rolle spielen. Der erste ist der Begriff der *Wirklichkeit*. Ich meine, dass Wirklichkeit etwas ist, das durch das Individuum selbst bestimmt wird, das also immer nur subjektiv empfunden bleibt. [...] im Gegensatz dazu ist die *Realität* etwas, das unabhängig von uns existiert und im Unterschied zur Wirklichkeit das tatsächlich Gegebene darstellt, den Zusammenhang aller Dinge. [...] Nun komme ich von der Realität auf den *Realismus* und bezeichne ihn als Kunstrichtung, die – kann man sagen – die Realität unabhängig vom subjektiven Bewußtsein auffasst, und den Versuch macht, durch die subjektive Wirklichkeit hindurchzustoßen und den Mechanismus, dem die Realität unterliegt und der das Ganze bewegt, in Teilen deutlich zu machen. Und da sind wir schließlich beim vierten Begriff, bei der *Wahrheit*, die, wie ich meine, in der Erkenntnis besteht, dass die Realität nie als solche verifiziert werden kann, aber der nie aufgegebene Versuch ist, sich ihr auf verschiedene Weise anzunähern, und den Realismus in meiner Arbeit entstehen ließ.“¹²

So ist es nur schlüssig, dass Fechner die Bezeichnung Dokumentarfilm für seine Filme ablehnt, denn:

„Es gibt kaum eine Form der Kommunikation, die sich besser zur Manipulation eignet als der sogenannte Dokumentarfilm. Weil Darsteller und Dargestelltes authentisch sind, scheinen diese Filme Wirklichkeit zu repräsentieren; weil in ihnen Dokumente und andere Realien als „Belege“ für bestimmte Ansichten

¹² Eberhard Fechner, zit. nach: Egon Netenjakob, Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film, Weinheim/Berlin 1989, 138 f.

vorgezeigt werden, glaubt man, darin den Objektivitätsgehalt suchen zu müssen. Doch so wenig, wie ein Roman, ein Bild oder eine andere künstlerische Aussage überhaupt etwas objektiv darstellen kann, so aussichtslos ist es natürlich auch, einen objektiven Film drehen zu wollen.“¹³

Der Prozeß als Gegenentwurf

Während Fechner und sein Team an *Der Prozeß* arbeiteten, löst die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust international* und vor allem auch in Deutschland eine heftige publizistische Kontroverse aus.¹⁴ Die als ‚Seifenoper‘ bezeichnete Serie *Holocaust*, 1979 im bundesdeutschen Fernsehen ausgestrahlt, steigerte kurzfristig auch das öffentliche Interesse am Geschehen im Düsseldorfer Landgericht.

Von Fechners Film *Der Prozeß* unterscheidet sich *Holocaust* dadurch, dass es sich um eine im Auftrag des kommerziellen Network NBC produzierte, bei der Ausstrahlung in den USA von Werbung unterbrochene, vierteilige Serie handelt, die die fiktive Geschichte einer jüdischen Familie, ihrer Verfolgung und fast vollständigen Vernichtung durch die Nazis erzählt. Ein Film, der künstlerisch näher bei *Der Prozeß* liegt, ist Claude Lanzmanns *Shoah*, an dem Lanzmann und sein Team ebenso lange gearbeitet haben, wie Fechner und sein Team: über zehn Jahre. Die Premiere von *Shoah* findet im April 1985 in Paris statt, in der Bundesrepublik Deutschland ist der neuneinhalbstündige Film erstmals während der Filmfestspiele in Berlin im Februar 1986 zu sehen. Lanzmann hält im Gegensatz zu Fechner an der Bezeichnung seines Films als Dokumentarfilm fest. Er sieht in seinem Werk einen Gegenentwurf zum Spielfilm, was in der Auseinandersetzung mit *Holocaust* und mehr noch mit *Schindlers Liste* (Steven Spielberg, USA 1994) deutlich wurde.¹⁵

Unterschiede sind aber auch zwischen *Shoah* und *Der Prozeß* erkennbar, am deutlichsten werden sie beim Vergleich der Interviewtechniken und des Umgangs mit den befragten Tätern und Opfern.¹⁶ Eine Gemeinsamkeit zwischen den drei zur selben Zeit entstandenen Produktionen *Der Prozeß*, *Holocaust* und *Shoah* besteht jedoch darin, dass sie in Westdeutschland nicht im Ersten Programm der ARD und zur Hauptsende-

¹³ Eberhard Fechner, Über das Dokumentarische in Fernsehspielfilmen, in: Josef Nagel/Klaus Kirschner (Hg.), Eberhard Fechner. Die Filme, gesammelte Aufsätze und Materialien (= Erlanger Beiträge zur Medientheorie und -praxis, Sonderheft 1984), Erlangen 1984, 109-124, 119 f.

¹⁴ Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001, 298-338.

¹⁵ Claude Lanzmann, Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. März 1994, 27. Vgl. auch: Thiele, Publizistische Kontroversen, 452 f.

¹⁶ Thiele, Publizistische Kontroversen; Martina Thiele, Trauma wahrnehmbar werden lassen. Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen in Claude Lanzmanns Film *Shoah*, in: Psychologie und Gesellschaftskritik 39 (2015) 4, 77-95.

zeit ausgestrahlt worden sind, sondern an mehreren Tagen in den Dritten Programmen – mit Marktanteilen, die sich zwischen zwei und höchstens acht Prozent bewegten. Fechner hat dieses Vorgehen der Programmverantwortlichen als einen „Fall von öffentlich-rechtlicher Zensur“¹⁷ bezeichnet. Das hat ihm damals viel Zustimmung, aber auch Ärger mit den Programmverantwortlichen von NDR und ARD eingebracht.

Berechtigt war Fechners Kritik durchaus. Denn im Fernsehen ausgestrahlt wurde *Der Prozeß* in den vergangenen Jahrzehnten höchst selten. Im privat-kommerziellen ohnehin nicht, im öffentlich-rechtlichen nur zu besonderen Anlässen, etwa zu Fechners 75. und 90. Geburtstag oder zu Gedenktagen wie dem 9. November oder 27. Januar.¹⁸ Doch zeichnen sich im Zuge der Historisierung und des Übergangs vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis¹⁹ Gegenbewegungen ab, die unterstützt durch die Digitalisierung dazu führen, dass *Der Prozeß* mehr Aufmerksamkeit erhält. So gibt es den Film, zumindest in Ausschnitten, auf YouTube und seit 2016 auf DVD. Seit 2017 befinden sich zudem an die 400 Dokumente allein zu *Der Prozeß* im Eberhard-Fechner-Archiv der Akademie der Künste in Berlin,²⁰ die z. T. online abgerufen werden können. Schließlich erscheinen weiterhin wissenschaftliche Publikationen zu Eberhard Fechner und seinem Werk,²¹ obwohl die Erstausstrahlung von *Der Prozeß* bereits 35 Jahre zurück liegt. Gefragt wird beispielsweise nach den längerfristigen Wirkungen von Filmen wie *Der Prozeß* auf die Rezipientinnen und Rezipienten²² und danach, wie sich die Erinnerung an die Shoah durch die Digitalisierung verändern wird.

Der Prozeß, vor *Holocaust* begonnen und vor *Shoah* gesendet, ist einer der wenigen deutschen Filme, der durch die Entwicklung einer eigenen Filmsprache Maßstäbe gesetzt hat für die Auseinandersetzung mit NS-Verbrechen. Ohne einen öffentlich-rechtlichen, gebührenfinanzierten Gesellschaftsrundfunk wäre eine Produktion wie *Der Prozeß* kaum möglich gewesen. Dass dieser von der Kritik hochgelobte Film nun leichter zugänglich ist, lässt hoffen, dass Eberhard Fechners *Der Prozeß* nicht in Vergessenheit gerät und gerade auch nachfolgenden Generationen einen Eindruck davon vermittelt, was war.

17 Eberhard Fechner, zit. nach: Gerhard Maunz, Ein Fall von öffentlich-rechtlicher Zensur?, in: Der Spiegel (1984) 45, 79-80.

18 3sat strahlte den Dreiteiler im Oktober 2001 zum 75. Geburtstag Fechners aus, der NDR im Oktober 2016 zu seinem 90. Geburtstag. In beiden Fällen begannen die Sendungen erst um 23 Uhr.

19 Jan Assmann/Aleida Assmann, Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Klaus Meren/Siegfried J. Schmidt/Siegfried Weischenberg (Hg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung, Opladen 1994, 114-140.

20 N.N., Chronist des Alltäglichen – Das Eberhard Fechner Archiv ist erschlossen; https://www.adk.de/de/archiv/archivabteilungen/film-und-medienkunst/neuigkeiten.htm?we_objectID=57891 (23. Juni 2019).

21 Jan-Pieter Barbian/Werner Ruzicka (Hg.), Eberhard Fechner – Ein deutscher Erzähler. Essen 2018.

22 Juliane Finger/Hans-Ulrich Wagner, Was bleibt von Fernsehdarstellungen des Holocaust? Ein integrativer Ansatz zur empirischen Verknüpfung von Journalisten- und Rezipientenperspektive, in: Wiebke Loosen/Marco Dohle (Hg.), Journalismus und (sein) Publikum. Schnittstellen zwischen Journalismusforschung und Rezeptions- und Wirkungsforschung, Wiesbaden 2014, 335-355.