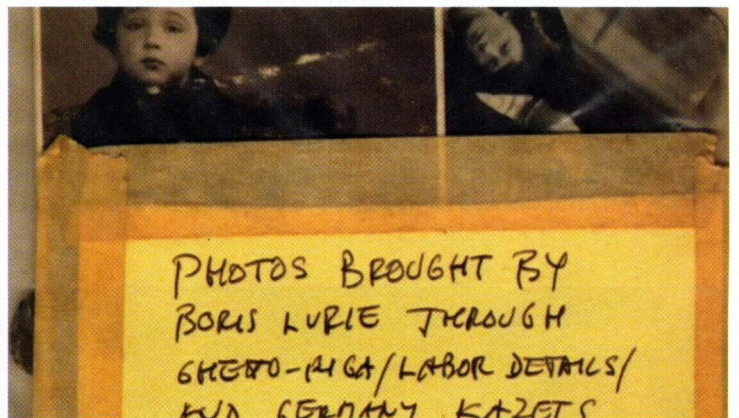
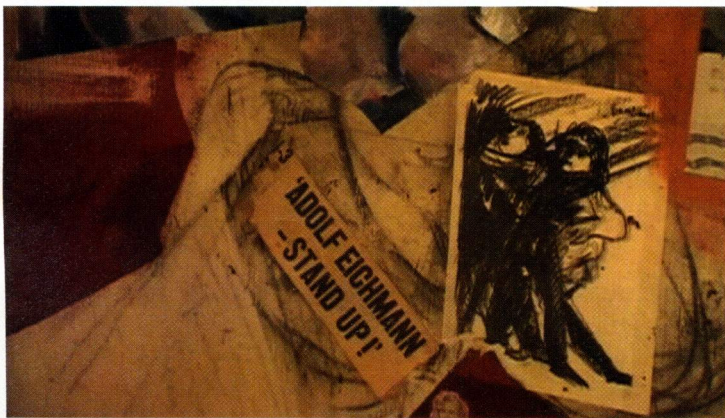
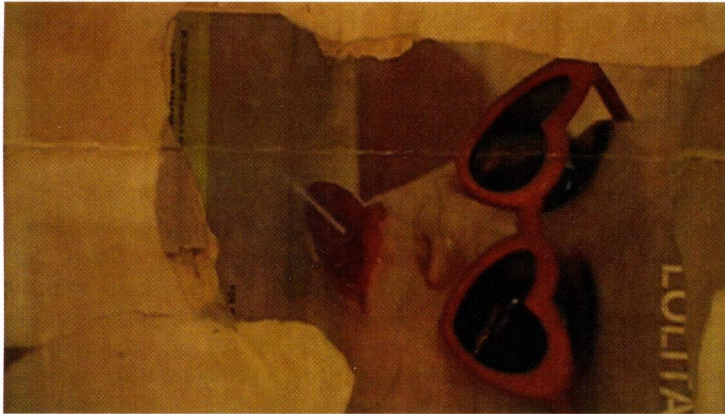


# DOKUMENTARISMUS UND SPIELFILM

»Shoah und Pin-Ups«, »Konspirantinnen«, »Der Nachtportier«.

TEXT: KLAUS THEWELEIT



Screenshots: »Shoah und Pin-Ups«

## »SHOAH UND PIN-UPS«

Heutige Filme zur Shoah stehen, ob sie mögen oder nicht, notwendig in der Nachfolge von Claude Lanzmanns epochalem »Shoah«-Film; und mehr: sie stehen in seinem monumentalen Schatten. Das ist kein leichtes Vermächtnis, zumal der kämpferische Lanzmann sich keinesfalls als »Dokumentarist« (miss)verstanden wissen wollte, sondern jederzeit als Produzent von Kunst, »Spielfilm«. Schwer lastet die Reihe der Regeln und Verdikte, die Claude Lanzmann für den filmischen Umgang mit der Vernichtung der europäischen Juden durch die deutschen Nazis aufgestellt bzw. erlassen hat: u. a. das strikte Verbot der Verwendung dokumentarischer KZ-Aufnahmen; zu schweigen vom inszenierten Nachstellen der KZ-Szenarien wie in »Schindlers Liste«.

Sieht man auf das Cover von Reinhild Dettmer-Finkes Film »Shoah und Pin Ups«, Untertitel: »Der NO!-Artist Boris Lurie« (D 2006) – in Zusammenarbeit mit Matthias Reichelt – findet man dort den Ausriss eines »Lolita«-

Plakats zusammenmontiert mit einem KZ-Foto, und auf der Werbepostkarte für den Film die Wiedergabe einer Arbeit des New Yorker Künstlers Boris Lurie, aus der das nackte Hinterteil eines amerikanischen Magazin-Pin-Up-Girls hervorsticht, montiert in eine Menge zum Abtransport zusammengepferchter Juden auf einer Lastwagenplattform. Man fragt sich, reflexhaft: geht das? Und: wozu?

Boris Lurie und die Gruppe der NO!-Art Künstler wurden in Deutschland zum ersten Mal 1995 vorgestellt in einer Berliner Ausstellung, die Reichelt von der NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) organisiert und kuratiert hatte. Die Verbindung mit Lurie blieb; sie führte zu den Kontakten mit der Filmemacherin Reinhild Dettmer-Finke, von der im letzten Jahr ein einfühlsamer Film auf arte über unheilbare ALS-Kranke, unter ihnen der Düsseldorfer Maler Jörg Immendorff und der Lyriker und Ex-Chef des Freiburger SWR-Studios, Wolfgang Heidenreich, zu sehen war. Der zweite Teil des Doppelna-

mens der Regisseurin legt, zumal in Freiburg, die Assoziation Fußball nahe; Reinhild Dettmer ist die Ehefrau des langjährigen Sportclub-Trainers – das ist erwähnenswert, denn nicht gerade viele Menschen seiner Professionsind mit intellektuellen Filmemacherinnen liiert.

Vom Schatten Lanzmanns nicht erschreckt (den man aber jede Sekunde ihres Filmes spürt), haben Dettmer-Finke, Reichelt und ihr Team einen meisterlichen Film abgeliefert. Dies nicht nur in Hinblick auf das Leben der »dokumentierten Person«, sondern in der Erarbeitung weiterer Wege im artistischen Umgang mit dem Problem »Erinnern & Durcharbeiten«, also Vergegenwärtigung von Vergangenheiten, speziell der unaufhörlich fort-dauernden Nicht-Vergangenheit der Shoah. Ausgehend von einem »Interviewfilm« entstand eine Arbeit, in welcher der »Dokumentierte«, der Maler und Lyriker Boris Lurie in New York, vom Akteur seiner gegenwärtigen Existenz im Jahr 2005 gleitend zum »Darsteller seiner selbst« aus seinen verschiedenen



Vergangenheiten wird, ganz so, wie es einer zentralen Forderung von Lanzmann entspricht, angefangen bei Luries Kindheit in Riga, seiner Internierung im dortigen Ghetto im Alter von 16, anschließend in den Konzentrationslagern Stutthof und Buchenwald (Magdeburg). Er überlebt diese Lager zusammen mit dem Vater, während die Mutter, Großmutter und eine Schwester von deutschem Militär und lettischen Milizen 1942 bei Riga ermordet werden. Eine weitere Schwester in New York bringt die Überlebenden zur Emigration: »Ihr könnt doch nicht in Deutschland bleiben!«, wo der Vater, ein tüchtiger Geschäftsmann, allerdings von sich aus geblieben wäre. Er sah »gute Chancen für übriggebliebene Juden« im amerikanisierten Nachkriegsdeutschland.

In New York warten auf arme jüdische Immigranten Brooklyn, die Bronx oder die Lower East Side. Seine dortige Wohnung hält Lurie bis heute. Die Filmemacher betreten sie mit aller Vorsicht: eher eine Höhle, ein Loch, vollgestopft mit Kram. Ein unbeholfener Mann schlurft durch seine Anhäufungen. Es ist dunkel. Eine Haushälterin ist da, eine Art Sekretärin zugleich. Sie öffnet eine verklemmte Tür, die der Alte nicht aufbekommt. Die Kamera tastet die Wohnung ab. Wände, Bilder, Papierstapel, Lexika, Hebräisch, Russisch. Noch ein Wohnungsabtafilm, mit Weitwinkel und Mobiliarbeschnüfflung? Nein, die Kamera arbeitet sich hinein, geht nah heran an die Einzelheiten, sie steuert, langsam, vorsichtig, aber entschlossen und dann sicher werdend, auf die Herstellung einer Intimität mit ihrem Protagonisten. Man spürt all die Vorarbeit, die nötig war, dieses alte Wild in seiner Höhle zur Mitarbeit zu bewegen, die dann allerdings höchst kooperativ erfolgt. Es ist eng, es ist dunkel – im alten Lower East Side Loch: Anfangsmiete 1946 15\$, Lebenskosten 100\$ im Monat, verdient mit Gelegenheitsjobs, kein Dollar aus der Kunst. Und auch die Kamera strebt keinen Moment »Kunst« an, aber auch nicht etwa »sachliche Dok«. Keine Scheinwerfer irgendwo aufstellbar in dieser Wohnung; Filmen möglich nur durch neueste winzige DV-CAM; eine PD 150 Sony Mini-DV (ohne Amorphote, aber mit Glasfilter). Mit ihr bringt Kameramann Rainer Hoffmann das Kunststück fertig, alles so aussehen zu lassen, als sei es »ganz einfach aufzunehmen« gewesen; aber es ist hohe Artistik. Man bemerkt so gut wie nichts von der Anwesenheit des Filmerteams; wir bekommen auch kein Gestocher im Halbdunkel; sondern professionellen Standard mit leichter Hand bei schwierigsten äußeren Bedingungen.

Die Kamera zielt auf »die Poesie« in Luries Arbeit und Leben; und sie zaubert sie daraus

hervor. Reinhold Dettmer-Finkes Film ist ein weiteres schönes Beispiel jener seltenen Kunst des Kinos, zu zeigen, »was mit Augen nicht zu sehen ist«: die Komposition einer menschlichen Existenz, die »Kunst« nicht nur der Collage-Bilder von Boris Lurie, sondern »das Artistische« als Strukturelement dieses Lebens, das 60 Jahre lang – verwirrt, aber dann unbeirrt – seinen Weg durch die Strömungen dieser Weltstadt zieht und ein Manifest in ihr errichtet: das der »NO! Art«-Gruppe. Manifest des Zusammenpralls der politischen Lebensgeschichten und Lebensformen Osteuropas und Amerikas, für dessen Erleichterung oder Lösung Lurie nur die Lebensform »Kunst« zur Verfügung steht – bei gleichzeitiger Ablehnung des Kunstbetriebs. Die Fotos der Pin-Up-Girls, mit denen er die Wände seines winzigen Apartments auf der Lower East Side tapeziert, wandern in seine Gemälde und mischen sich dort mit den Fetzen der KZ-Geschichte, die er zu verdrängen sucht, die sich aber immer wieder vordrängt.

Wie all dies im nun 80-Jährigen NO!-Artisten vorliegt, entfaltet der Film in eindrucksvollster Weise. Etliche alte Mitstreiter Luries kommen zu Wort und ins Bild – unter ihnen mit dem Skulpturisten Rocco Armento ein Meister dessen, was Andy Warhol amerikanischen Humor genannt hat. Lurie setzt sich verbal ab von der Warhol-Pop-Art; muss dabei aber z.B. dessen Disaster-Paintings unterschlagen. Er selbst ist der Pop Art näher, als er denkt, besonders den Arbeiten Robert Rauschenbergs. Sei's drum. Man verlässt den Film mit einer heftigen Portion Welterweiterung.

Exzeptionell ist auch die Musik des Films. Sie ist eng mit der Körperlichkeit Boris Luries verbunden. Sie hätte sich kein anderes Instrument in Verbindung mit dessen Körper – dem eines »Bären« – vorstellen können als einen Kontrabass. So fragte die Regisseurin den Freiburger Jazz-Bassisten Dieter Ilg; der ging ins Studio und spielte, was ihm für die Stimmung des Films passend schien: eine Reihe kraftvoll ruhiger Bass-Statements, gebaut um jenes Intervall – die Sexte, um die auch »Misterioso« gebaut ist, eine der schönsten Kompositionen Thelonious Monks. Mit Lurie hat dies Intervall über ein kleines Wortspiel zu tun: mit dem »Sex« in der Sexte. Die Lurie-gemäße Atmosphäre der Stadt New York aber atmet das Bass-Spiel von Ilg vor allem durch seine enge Verbindung mit dem Bass-Sound von Charlie Haden, der wie kein anderer Musiker seit Jahrzehnten die musikalische New Yorker Jazz-Linke beglaubigt. Man meint zu hören, wie dieses Bass-Ur-Gehölz über die Finger von Dieter Ilg in den Film und in den Körper Luries einwandert; an keiner Stelle illustrativ; nirgendwo einfach

»Filmmusik«, sondern ein eigenständiger musikalischer Korpus, der sich als eigener behauptet, besonders als Pendant zu Luries eigenwilliger Lyrik. Ein schwacher Film würde von der Kraft dieser Musik erschlagen; dieser wächst mit ihr.

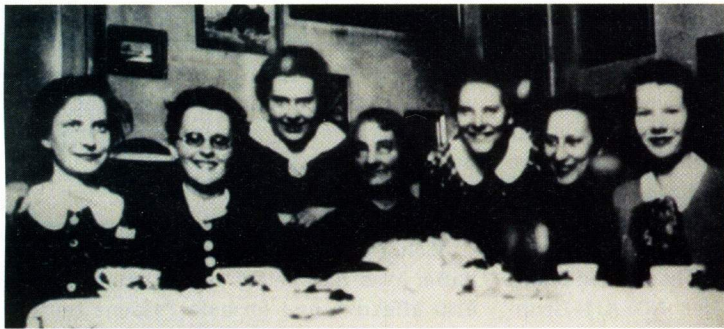
## »KONSPIRANTINNEN«

Wohin wächst er? Er wächst ins Spielfilmhafte. Was das heißt? Seine künstlerische, also affektive und formale Präsenz im Moment des Sehens verbindet sich mit der Bedeutung des Gezeigten zu einer neuen Qualität. Das macht die Differenz zu bloßer »Dokumentation«. Erhaltenswertes Historisches dem Vergessen zu entreißen, ist das eine Ende der Arbeit, das Dokumentarprogramm. Es in lebendige gesteigerte Gegenwartigkeit zu verwandeln, das andere Ende, das Kunstprogramm. Unter dem Bogen dieser Spannung geschieht alles »dokumentarische« Filmen. An seinem Anfang steht in jedem Fall die historische Recherche. In Paul Meyers Film »Konspirantinnen« (D 2006) ist es eine Gruppe polnischer kriegsgefangener Frauen, Ende 1944 interniert im Lager Oberlangen im Emsland, die der Filmemacher »dem Vergessen entreißt«. Es waren 1.728 Frauen in Oberlangen; sechs von ihnen stellen sich am Anfang des Films in kurzen Statements vor; im Lauf des Films erweitert sich ihre Zahl; die jüngste von ihnen ist knapp 80 Jahre alt. Kriegsgefangene Frauen? Gibt es eigentlich nicht. Es sind jene Frauen, die im Warschauer Aufstand 1944 gegen die Nazibesatzer in organisierten Untergrundeinheiten – der sogenannten Geheimen Armee von ca. 30.000 Männern und 15.000 Frauen – bewaffnet gegen die Nazibesatzer gekämpft haben. 12-15.000 von ihnen starben in der Niederlage des Aufstands; 8.000 getötete Soldaten gab es bei den deutschen Besatzern. In der polnischen Bevölkerung und im Warschauer Ghetto zählte man 200.000 Tote.

Gefangene Frauen, die gegen deutsche Soldaten gekämpft hatten, wurden zunächst »normal« als Partisaninnen erschossen und nicht in Lagern interniert. Der britische Abgeordnete und spätere Prime Minister Anthony Eden hatte im Parlament gedroht, deutschen Kriegsgefangenen den Schutz der Genfer Konvention zu entziehen, wenn die Deutschen die gefangenen polnischen Frauen nicht offiziell als Soldatinnen behandeln würden. Die Drohung zog – die Frauen kamen nach Oberlangen ins Kriegsgefangenenlager.

»Konspirantinnen« heißt der Film, weil die Frauen, die wir im Film reden hören, ihre Arbeit 1944 als Botinnen, als Spione, als Kämpfer oder Bombenlegerinnen im Untergrund ausübten, in Zivil, mit Decknamen, konspirativen Codes etc. Auf ihr Konto ging u.a. das er-





Screenshots: »Konspirantinnen«



folgreiche Attentat auf Kutschera, den sogenannten »Henker von Warschau«, der – ähnlich wie Heydrich in Prag – von Untergrundkämpfern erschossen wurde; vier der polnischen Attentäter fielen bei dem Anschlag.

Das Besondere (uns bisher weitgehend Unbekannte) an Paul Meyers Film ist seine Perspektive. Wir »kennen«, wenn wir etwas über den Warschauer Aufstand wissen, die Berichte aus dem Warschauer Ghetto oder die aus dem kommunistischen Untergrund. Die Frauen aus der Untergrundarmee, die Paul Meyer nach jahrelanger Suche teils in London, teils in Warschau ausfindig gemacht hat, sind weder Jüdinnen noch kommunistisch. Sie sind auch nicht besonders katholisch. Sie definieren sich als »polnisch«, als national bestimmte bewaffnete Widerständler gegen die Nazibesatzung; Herkunft: bürgerlich/kleinbürgerliches Milieu. Heute in teils ärmlichen Umständen.

Auch Paul Meyers Film ist kein reiner Interviewfilm. Er montiert verschiedenstes Bildmaterial. Die polnischen Untergrundkämpfer hatten nicht nur Waffen, sondern auch Kameras – die bei ihren Aktionen logischerweise meist nicht einsetzbar waren, aber hinterher. Viele ihrer Kampfbilder spielten sie anschließend in sicheren Stadtbezirken vor der Kamera nach; sie schnitten auch Material aus deutschen Wochenschauen ein. Die Filme zirkulierten als Anfeuerungsmaterial für Mitkämpfer in Warschau. Vieles davon liegt heute in Londoner Archiven. Was wir in Meyers Film zunächst für Spielfilmszenen aus späteren polnischen Arbeiten halten, etwa von Andrej Wajda, ist solches Archivmaterial.

Und dann der Fundus der Fotos. Nicht nur die deutschen Wehrmachtssoldaten hielten unentwegt ihre (Helden)Taten mit der Kleinbildkamera fest. Man hat den Eindruck, spätestens seit den Dreißigern fotografierte »die ganze Welt« unentwegt, und zwar alles. Fotos vom Warschauer Aufstand, aus dem Untergrund, aus dem Lager Oberlangen und private Bilder en masse. Besonders natürlich die von der Befreiung aus dem Lager Oberlangen,

welche – diesen schönen Schlenker erlaubte sich die Geschichte – durch polnische Landsleute geschah. Eine polnische Division der polnischen Exilregierung in London kam im Gefolge der vorrückenden britischen Truppen ins Emsland, bekam Wind von dem Lager und durchbrach – ohne Autorisierung durch höheren Befehl – den Stacheldraht des Lagers. Aus den Liebesbeziehungen, die sich entwickelten, resultierten eine Reihe von Ehen. Einige – intakt bis heute – zeigen sich vor Paul Meyers Kamera. Vor ihr entfaltet sich ein präzises Bild des Warschauer Aufstands.

Fotos bilden auch einen wichtigen Part im Boris-Lurie-Film von Dettmer-Finke. Dem jungen Lurie war es geglückt, die Fotos seiner Familie aus ihrem evakuierten Wohnhaus im Ghetto von Riga nicht nur zu retten, sondern sie über mehrere Jahre KZ zu erhalten. »Ich bin wohl der Einzige, dem das gelungen ist«, sagt er in die Kamera (ohne zu verraten, wie er das bewerkstelligt hat). Beide Filme demonstrieren, dass in den Filmfluss eingeschnittene Fotos keineswegs den Lauf der bewegten Bilder hemmen, vorausgesetzt, man montiert sie im Rhythmus des Films. Die anvisierten Geschichts-Schichten öffnen sich durch die Fotos ebenso gut wie durch gefilmtes Material; sie verlieren ihren Status als Einzelfotos und werden zu Filmbildern.

### »DER NACHTPORTIER«

Mit einer Handkamera vorm Auge sieht man den SS-Offizier Max Aldorfer auf dem Back Cover der im Jahre 2006 neu edierten DVD von Liliana Cavanis' Film »Der Nachtportier« (Italien 1974). Er filmt eine Gruppe nackter Jüdinnen in einem Konzentrationslager bei Wien, unter ihnen eine attraktive 15-Jährige, Lucia, die ihm auffällt. Er isoliert sie von den anderen und beginnt ein sexuelles Verhältnis mit ihr; zunächst eine Vergewaltigung, der sie ihr Überleben verdankt; schließlich wird sie die Geliebte des SS-Manns und übersteht das Lager als Oben-Ohne-Sängerin mit SS-Mütze in der Nachtbar der SS. Aldorfer arbeitet nach dem Krieg als Nachtportier im Wiener Hotel zur Oper. An deren Rezeption taucht eines Nachts 1957 die Jüdin von damals auf (Char-

lotte Rampling), nun verheiratet mit einem amerikanischen Mozart-Dirigenten. In der Verhakung der Blicke von Lucia und Max (Dirk Bogarde) erkennt man sofort: die alte Geschichte ist nicht vorüber. Lucia wird in den nächsten Tagen ihren Mann verlassen und zu Max, der die Hotelstelle aufgibt, in die Wohnung ziehen. In Rückblicken rollt der Film ihr sexuell-gewalttätiges Verhältnis auf und steuert auf seine Wiederholung zu. Eine Amor fou aus Gewalt und Wiederholungszwängen, bis zum schließlichen Tod der beiden in der Unauflöslichkeit ihrer fatalen Verstrickung.

Es blieb einer Italienerin vorbehalten, eine derartige sexualisiert-perverse Konstellation in all ihrer politisch-moralischen »uncorrectness« filmisch anzugehen, wie Italien überhaupt das einzige Land Europas ist, das sich, von Rossellini bis zu Visconti, Bertolucci, Pasolini, Lina Wertmüller und Liliana Cavanis, nach dem Krieg bis in die siebziger Jahre der eigenen faschistischen Vergangenheit filmisch annahm und dabei auch den mit Gewalt kodierten sexualisierten Seiten der faschistischen Psyche nicht auswich.

Der Film war (natürlich) höchst umstritten; lief in der BRD nicht lange (vor allem, weil er ein intaktes Netzwerk von SS-Männern zeigte, die 1957 erfolgreich daran arbeiten, die Spuren ihrer SS-Tätigkeit aus allen Archiven zu tilgen und reihenweise Prozesse der Reinwaschung zu gewinnen). Der Sexszenen der Jüdin mit dem SS-Mann wegen wurde der Film von seinen Gegnern als miese »Pornographie« klassifiziert. Von den Anhängern Cavanis dagegen (mit schlechtem Gewissen) als eine Art Tabubruch gefeiert. Der Film brachte erstmals zusammen, was in Dettmer-Finkes »Shoah und Pin Ups« vom KZ-Überlebenden Boris Lurie als »sein Problem« thematisiert wird; die unlösliche Verstricktheit der Bilder der Shoah und der nackten Magazin-Mädchen (wie der angetretenen nackten Jüdinnen in Riga) in seinem Kopf, also in der eigenen Sexualität.

Mit »Kunst« behandeln wollte diesen Komplex auch Liliana Cavanis in ihrem Film.



Warum das letztlich nicht klappt, beantwortet der Film eindrucksvoll beim heutigen Sehen: Er setzt sich durch als Genrefilm – und triumphiert damit über sein historisches Sujet. Es ist der (versiert gedrehte) Film einer *Amour fou*, die tödlich enden muss, eben weil das Genre es verlangt, mit oder ohne KZ-Hintergrund; gleichgültig, ob der Todesschütze (den man logischerweise auch nicht sieht) ein Ex-SS-Mann ist oder nicht. »Der Nachtportier« ist Filmen wie Godards »*Pierrot le fou*« näher als dem Boris-Lurie-Film von Dettmer-Finke. Die entscheidende Schwäche von Cavanis' Film liegt dabei in seinem Paradox: er hat zu gute Schauspieler. Die umwerfend brillante Charlotte Rampling und der ebenbürtige Dirk Bogarde bringen eine (womöglich sogar geschehene) KZ-Geschichte eben nicht näher, sie löschen sie tendenziell aus, indem sie sie in Kino überführen, Schauspielerkino, Drehbuchkino, Starkino. Das sich durch Überbietungsschrauben ständig selbst auslöscht, wenn es seine Protagonisten nicht mit derselben unbekümmerten Ironie behandelt, wie Godard es mit Karina und Belmondo hinbekam. Zwei große spielende Kinder, die vor der Kamera fantastisch »Kino spielten« und eben damit einen Zugang zum Komplex Liebe eröffneten; Liebe, die nicht klappen kann; weil

die »Wasser der modernen Welt«, die in »*Pierrot le fou*« zwischen den Königskindern liegen, zu tief sind. Und so bekamen wir dort ein präzises Bild der ausflippenden Kräfte der Metropole Paris und Frankreichs im Jahr 1965. Auch das eine Art Kriegsberichterstattung, aber nicht über historische Rekonstruktion. Während die anvisierte Großartigkeit von Liliana Cavanis' »*Nachtportier*« eine des Kinos bleibt, des Schauspielerkinos, das seinen historischen Hintergrund löscht. Allenfalls bleibt eine Art abstrakter psychologischer Lehrsatz: eine vom KZ und im KZ zerstörte oder »verdorbene« Sexualität bleibt zerstörte, »verdorbene« Sexualität; irreversibel und auf Wiederholungszwang aus. Das ist ihr Schicksal.

Insofern sind die redenden Frauengesichter in Paul Meyers »*Konspirantinnen*« mit ihrem differenzierten Arsenal der Altersfalten und eingegrabenen Lebenslinien die ergreifenderen, weil offeneren Schauspieler-Gesichter. Was sie zeigen, kann man nicht schauspielern. Man kann es auch nicht »spielen«, so wie Lurie sein Leben vor der Kamera elegisch-aufmerksam noch einmal spielt. Er »kann« es, weil er doppelt existiert. Nicht nur als Protagonist historischer Geschehnisse,

sondern als transformierender Artist. Als Produzent und Produkt einer Kunstwelt, der es gelungen ist, in der Zeitspanne zwischen dem 21. und dem 80. Lebensjahr des Künstlers die Überlegenheit des produzierenden Lebens über die Einbrennungen des Lagers zu beweisen. Luries New Yorker Leben in der »NO! Art«-Konsequenz ist ein Beweis, dass das geht. Nicht alles muss enden wie bei Paul Celan (und so vielen anderen). Dies mit »*Shoah* und *Pin Ups*« gezeigt (und der drohenden Vergessenheit entrissen) zu haben, ist das vielleicht größte Verdienst von Dettmer-Finkes und Reichelts Film. Sie brauchen ihn nicht zu fürchten, Lanzmanns übermächtigen Schatten.

»*Shoah* und *Pin-Ups*«, Dokumentarfilm von Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, D 2006, 88 Min.,  
[www.borislurie-derfilm.de](http://www.borislurie-derfilm.de)

»*Konspirantinnen*«, Dokumentarfilm von Paul Meyer, D 2006, 90 Min., erscheint im Juli als DVD bei Absolut Medien

»*Der Nachtportier*«, Spielfilm von Liliana Cavanis, I 1974, 128 Min., erschienen als DVD bei ZYX Music