

2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS

Das ist nicht unbedingt ein Film, den man sich „ansehen“ kann. Es ist eine Art von Prüfung, der man sich anhand eines mutigen Exempels unterzieht, zumindest wenn man in jener Kultur der Nachkriegszeit aufwuchs, in der ersten, zweiten und schließlich dritten Generation im Täterland nach Auschwitz, in der die Familie zu einem sonderbaren Ort des Aufhebens der faschistischen Vergangenheit wurde. Da gab es Bekenntnisse der Schuld und schiere Lüge, da gab es die mehr oder weniger rigiden Schweigegebote, da gab es Umdeutungen und Übertünchungen, und da gab es einen Mythenschein um die Überlebenden und mehr noch um die Toten aus den Reihen der Täter. Und nicht selten baute sich ein Familienroman auf einer solchen Lebens- und Geschichtslüge auf. Nur aus diesen zweifelhaften Familiengeschichten der Zeit konnte sich eine öffentliche „Erinnerungskultur“ entwickeln, als Gegenkraft zum privaten Kult des „Vater darf kein Nazi-Verbrecher gewesen sein“, aber auch als seine Fortsetzung.

Es ist dabei gewiss nicht allein um einen abstrakten Gestus der Anklage zu tun. Immer ging es ja für den einzelnen und für die Familie als ganzes auch ums Überleben, immer ging es, schrecklicherweise, auch um die Liebe. Aber spätestens jetzt, wo uns der Faschismus wohlfeil als Unterhaltung und Faszinosum, als Metapher und Geschichte serviert wird, wo ein frivoles Spiel mit „Abbildungsverboten“ und „Tabuverletzungen“ gespielt wird, und wo noch die Erinnerung an die Techniken und die Milieus der Verdrängung und Bearbeitung in den Familien der Nachkriegsgesellschaft zu verschwinden drohen, wo endlich aus Verdrängung Gleichgültigkeit zu werden droht, ist es wohl angeraten, sich gelegentlich einer Prüfung wie dieser zu unterziehen, auch wenn es schmerzt, auch wenn keine Sicherheit hinter Kunst und historisierendem Dokument zu finden ist. Malte Ludins Film löst Prozesse aus, man kann das bei jeder Aufführung studieren, und natürlich kann es ein Mensch meiner Generation und meiner Geschichte an sich selber beobachten, die in die eigene Biographie eingreifen. Etwas, das man von den meisten der vielen Spiel- und Dokumentarfilme zum Thema aus der letzten Zeit kaum sagen kann: Das tut weh, und das bewirkt etwas.

Die Leerstelle der Schuld, die es in dieser Familie zu füllen und zu bearbeiten galt, ist freilich nicht ein beliebiger Mitläufer und Mitschuldiger. Hanns Elard Ludin war ein hundertprozentiger Nationalsozialist und SA-Führer, ein ehrgeiziger und skrupelloser Funktionär des Hitler-Staates, der als Bevollmächtigter Minister des „Großdeutschen Reiches“ für Verfolgung und Mord verantwortlich war und am 9. Dezember 1947 in Bratislava als Kriegsverbrecher hingerichtet wurde. Und da ist dieser andere Hanns Elard Ludin, ein family man und Lebenskünstler, an dem sich alle Mitglieder der

Familie ausrichten, einer, den man sich lachend und jovial, den man sich zugewandt vorstellen muss, und an den alle auch die glücklichen Erinnerungen binden. Diese Mischung kennt man nur zu gut, und sie lässt sich in der Fiktion auch leicht beschreiben, in der Dämonie und in der blutigen Komik des Familienvaters als Massenmörder (und umgekehrt).

Der Filmemacher ist der jüngste Sohn, der den Vater kaum gekannt hat, der aber in all dem, was nicht ausgesprochen werden darf, in all seiner biografischen Abwesenheit zu einem imaginären Bezugs- und Mittelpunkt geworden ist. Und nun macht sich dieser Film daran, diese Durch Gespräche zwischen den Familienmitgliedern, durch Sichten der Dokumente, durch Zitate aus der Vergangenheit, durch äußere und innere Reisen. Das Verdrängte wird dabei im Wesen der Verdrängung deutlich, nicht nur in bestimmten Personen wie der ältesten Schwester, die das Andenken an den Vater auf besonders heftige Weise verteidigt und dabei auf besonders heftige Weise auch von den Mechanismen dieser erfundenen Erinnerung preisgibt. Es ist erschreckend, wie da immer wieder jene wunden Punkte berührt werden, wo etwa eine verzweifelte Vaterliebe umkippen kann in eine fatale Nähe zur Täter-Ideologie, wo man, wie die Beteiligten, nicht recht weiß, ob man abbrechen oder weitermachen möchte, ob man einen der Beteiligten eher in den Arm nehmen oder auf den Kopf hauen will, wo sich Verständnis und Zorn begegnen usw. Malte Ludin überträgt diese Widersprüchlichkeit der Recherche direkt auf den Zuschauer. Seine Kamera ist ein Subjekt dieser Recherche, aus der Hand geführt und ohne falschen Eigen-Sinn, die keine didaktische Distanz kennt, aber sehr genau die Annäherung und ihre Grenzen wiedergibt. Wie der Filmemacher sich gleichsam in seine Familiengeschichte hineinstürzt, so wenig kann man als Zuschauer „draußen“ bleiben, schon gar nicht als neutraler Beobachter. Auch die Begegnung mit den Opfern seiner Vaters, zweifellos eines der Schlüsselemente des Films, verläuft nicht nach den formalisierten Riten; Erkenntnis und Versöhnung sind so einfach nicht zu sortieren. Erwarte sich niemand ein erinnerungskulturelles Feelgood Movie!

Der Film springt einen schon mit einer recht heftigen Einstellung an: Die Schwester behauptet da erbost, es sei ihr Recht, den Vater so zu sehen, wie sie es meine, und schon wird da eine Situation von Schutz und Aggression deutlich, die uns auch in den ruhigeren Passagen nicht mehr verlassen wird (und gleichzeitig zeigt der Filmemacher in seiner allerersten Einstellung, dass auch er ein Gewalttäter sein muss, dass er attackiert und gegenattackiert wird). Hier geht es um Bereiche der Erinnerung, in die unsere Erinnerungskultur wenn überhaupt, dann allenfalls mit den Mitteln der Fiktion vorgedrungen ist, den schützenden und zugleich gewaltsamen Kokon des Mythos und des Ausblendens, der in den deutschen Täterfamilien entwickelt wurde, und die Spannung und Interaktion zwischen den einzelnen Fraktionen und Strategien

im System zwischen Legende, Schweigen und Erinnern.

Wenn man den Film mehrfach ansieht, dann werden auch noch kleinere Spuren dieser Recherche augenfällig, dann bekommen Bilder im Hintergrund, das Stocken bei manchen Sätzen, der Raum und die Bewegung selber ihre Bedeutung. Das Netz der Ästhetik der Aufhebung wird dichter. Und dann bemerkt man natürlich auch, wie viel „Film“ 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS enthält, wie viel ästhetische Reflexion und Bearbeitung. Es ist ein psychohistorisches Experiment, so existentiell wie exemplarisch, aber es ist auch ein Film, das heißt es geht auch um Kunst. Am Ende steht Malte Ludin allein am Grab seines Vaters. Beschreibt diese Einstellung das Scheitern eines familiären Aufklärungs- und Versöhnungsprojektes? Oder ist es der Abschluss eines filmischen Poems? Vielleicht muss man beides zusammendenken, um zu erkennen, dass dieser Film möglicherweise ein neues Kapitel in der Geschichte von Film und Faschismus darstellt. Ein Subjekte-Film, ein Film nicht über die Menschen und ihre Vergangenheit, sondern ein Film mit den Menschen und mit der Vergangenheit. Und in sofern paradoxerweise auch ein Film in die Zukunft hinein. Die vierte Generation hat keine Zeugen mehr; sie ist den Faschismus-Bildern der Medien und den Ritualen der offiziellen Kultur ausgeliefert, sie soll, sagt man, „andere Sorgen haben“. Aber sie wird die erste Generation im Land der Täter sein, die sich aus der emotionalen Gewalt des postfaschistischen Familienromans lösen kann. Und Filme wie dieser werden dabei eine wichtige Rolle spielen.

Georg Seeßlen