



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ambivalenz der Zeugenschaft – Analyse der
Inszenierung von Zeugen des Holocaust anhand der
Filme *Shoah* und *The Pianist*“

Nicole Schiller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

WIDMUNG und DANKSAGUNG

Ich widme diese Arbeit meinem Studium, das in letzten Jahren meinen gedanklichen Horizont erweitert und mich für die Materie motiviert hat. Daher bedauere ich, dass Bildung in Gesellschaft und Politik nicht genügend Wertschätzung erfährt.

Mein Dank gilt dem Institut, das mir die Rahmenbedingungen für meine Forschungen zur Verfügung gestellt und mir trotz geringer Kapazitäten und steigender Studentenzahlen die bestmögliche Hochschulausbildung ermöglicht hat.

An meine Betreuerin, Frau Prof. Elisabeth Büttner, die mich während Erstellung dieser Arbeit begleitet und mich mit anregender Kritik und Hinweisen unterstützt hat, richtet sich ebenfalls mein Dank.

Ich danke meiner Familie und meinen Freunden und Freundinnen für ihr Vertrauen in mich und meine Fähigkeiten.

Meinen Eltern und meinem Bruder für ihre finanzielle Hilfe während meines Studiums,
liebevolle Unterstützung,
ihr Verständnis
und natürlich das geduldige Korrekturlesen dieser Arbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung.....	4
Teil 1: Theoretische Fundierung	7
1. Kapitel: Aktualität der Zeugenschaft	7
1.1. Verbildlichung der Vernichtung	7
1.2. Produktion von Zeugenschaft	12
1.3. Geschichte zerfällt in Bilder – Walter Benjamins Theorie zur Lesbarkeit.....	16
1.3.1. Georges Didi-Huberman – Zeugenschaft trotz allem	20
1.4. Gedächtnis und Funktion – Sammeln von Erfahrung und Zeugnissen	22
1.5. Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen – Verantwortung der Zeugenschaft	26
Teil 2: Ambivalenz der Zeugenschaft	30
2. Kapitel: Shoah – Ambivalenz der Imagination.....	30
2.1. Imagination vs. Bild	30
2.1.1. Exkurs: Didi-Huberman über das Archiv	35
2.2. Claude Lanzmann - Dokumentation von Zeugenschaft	37
2.3. Erhaltung der Zeugenschaft	41
2.4. Szenenanalyse	44
2.4.1. Abraham Bomba – Inkarnation der Zeugenschaft	44
2.4.2. Franz Grassler – Umkehrung der Zeugenschaft	48
2.4.3. Simon Srebnik – Opfer der Zeugenschaft	50
3. Kapitel: The Pianist – Ambivalenz des Raums.....	55
3.1. Visualisierung der Zeugenschaft	55
3.1.1. Keine Realitätsabbildung.....	57
3.2. Roman Polanski – Dramaturgie der Zeugenschaft.....	59
3.3. Der Blick als Zeuge – Gewaltdarstellung und alternierende Raumsituation	61
3.4. Theatrale Einfügungen	73
3.5. Ästhetik des Grauens	76
Resümee	78
Bibliographie und Abbildungen	80

Einleitung

„Eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, dass sich der Zeuge in seiner Erzählung an einen anderen richtet.“ (Ulrich Baer)

Der Krise der Repräsentation, den die Shoah ausgelöst hat, hat sich schon eine Vielzahl film- und medienwissenschaftlicher Publikationen angenommen. Im Zentrum des Diskurses steht dabei meist der Konflikt Mimesis versus Bilderverbot.

Die Unzulänglichkeit der Sprache und Bilder die Erfahrungen des Holocaust adäquat darzustellen, führt nach dem Ende des 2. Weltkrieges zu einem Bildertabu und Schweigebot. Trotz des weiteren Bestehens der beiden polaren Positionen legt sich der Fokus der Forschung seit einigen Jahren im Angesicht des absehbaren Endes des „Zeitalter der Zeugenschaft“ auf den Umgang mit dem historischen Geschehen. Die Verantwortung, das Wissen für weitere Generationen zu erhalten, führt zu einer gesteigerten Aufbewahrungsarbeit und verlangt nach einer kritischen Reflexion der Zeugnisse. Die „sekundäre Zeugenschaft“ entsteht im Austausch mit dem Material, denn der Zustand der Zeugen, mögen es jetzt Bilder oder Personen sein, ist grundsätzlich stumm – sie müssen erst zum Sprechen gebracht werden. Die Rezeption und Aufnahme dieser subjektiven Aussagen verleiht ihnen eine überzeitliche Bedeutung. In einer dritten Stufe der Verarbeitung von Erfahrung muss daher sowohl die ursprüngliche Emotion als auch der Akt des Bezeugens vermittelt werden.

Wodurch definiert sich der Begriff der Zeugenschaft, was macht einen Zeugen aus und wie lassen sich diese Implikationen von einer individuellen Ebene auf Momente kollektiver Erfahrbarkeit umlegen? Die basale Voraussetzung für Zeugenschaft stellt eine Person dar, die für etwas anderes, „[...] für das Eingedenken des Schicksals anderer und für Geschehen, die sonst dem Vergessen oder Verdrängen preisgegeben sind“¹, entsteht. Zeugnis ablegen bedeutet demnach, die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte einzusetzen und das eigene Wort zum Bezugspunkt einer umstrittenen oder unbekanntem Realität, die man selbst erfahren oder beobachtet hat, zu machen.

Zum Erhalten von Erinnerungen und der damit verbundenen Zeugenschaft gehören auch das Vergessen und Verdrängen. Doch inwiefern können sich piktorale, schriftliche oder audiovisuelle Dokumente diesem Phänomen entgegensetzen? Was kann unsere Wahrnehmung des Holocaust noch verändern oder schärfen und ist es überhaupt notwendig,

¹ Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 7.

diesem Themenkomplex noch weitere Perspektiven hinzuzufügen? Wie kann man Authentizität der Zeugnisse trotz ihrer Ambivalenz in Medien festhalten beziehungsweise erzeugen? Ausgehend vom Begriff der Zeugenschaft und der ihr inhärenten Oszillation zwischen Wissen und Erkennen werden diese Fragen in theoretischem Kontext abgehandelt und anhand von Filmbeispielen untersucht.

Der erste Teil dieser Arbeit soll als theoretisches Gerüst für die Analyse der beiden ausgewählten Filme dienen: Das Kapitel setzt bei den Ausführungen des französischen Philosophen Georges Didi-Huberman ein, der anhand einer Ausstellung von Photographien aus dem Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau und des Dogmas der Darstellbarkeit diese Bilder diskutiert. Didi-Hubermans Plädoyer für die Nutzbarmachung der Bilder soll einerseits den immerwährenden Konflikt der Visualisierung greifbar machen, andererseits als Ausgangspunkt für die Definition und Analyse des zentralen Begriffs der Arbeit dienen: Zeugenschaft. Wie sich diese definiert und entstehen kann, fließt in die Interpretation von Didi-Hubermans philosophischen Gedanken ein. Im Folgenden wird die Funktion von Bildern als Träger von Zeugenschaft untersucht – wie können diese nutzbar gemacht werden und welche medienwissenschaftlichen Theorien spielen hierbei eine Rolle? Ausgehend von dieser Frage bietet sich eine Darlegung von Walter Benjamins Theorie der Lesbarkeit an. Der für das basale Verständnis von Zeugenschaft notwendige Abriss über Gedächtnisformen und Tradierungsrituale folgt. Zum Abschluss des Kapitels soll noch einmal auf Georges Didi-Huberman zurückgegriffen werden, um nach den Speicherformen für Erinnerungen auch die Problematik der Übersättigung des Gedächtnisses unter besonderer Berücksichtigung des Holocaustgedenkens zu erläutern.

Der zweite Teil der Arbeit umfasst die Analyse der beiden Filme *Shoah*² und *The Pianist*³. Anhand dieser Arbeiten soll gezeigt werden, wie ambivalent sich der Begriff Zeugenschaft in visuellen Repräsentationen darstellt. Zunächst widmet sich die Arbeit Claude Lanzmanns Grundsätzen bezüglich der Repräsentation des Holocaust und seinem filmischen Werk *Shoah*. Die Thesen des französischen Regisseurs scheinen diametral zu den zuvor dargelegten Paradigmen von Georges Didi-Huberman. Doch abseits des Bilderkonflikts zeigt sich

² Shoah. Regie: Claude Lanzman. Frankreich: Les Films Aleph, 1974 - 1985. Fassung: DVD. Absolut Medien GmbH, 2007 – 2009. 566’.

³ The Pianist. Regie: Roman Polansky. Drehbuch: Ronald Harwood (basierend auf dem Buch „The Pianist“ von Wladyslaw Szpilman) Frankreich/Deutschland/Polen: Runteam Limited, Studio Babelsberg, Heritage Films, 2002. Fassung: DVD. Ufa, 2003. 143’.

anhand eines Exkurses über das Archiv, dass beide Philosophen das Potential der Zeugenschaft in ihrer Aktivierung und Erhaltung sehen. Dem Titel des Kapitels entsprechend wird Lanzmanns Präferenzierung der Imagination und der Ablehnung von visuellen Dokumenten erklärt. Eine kurze Einführung in die Gestaltung und Struktur des Films sowie der damit verbundenen Intentionen des Regisseurs gehen einer genauen Szenenanalyse voraus. Die drei ausgewählten Szenen zeigen, welchen Faktoren die Produktion von Zeugenschaft im Kontext von Lanzmanns Arbeitsweise unterworfen ist. Zudem wird dargelegt, wie die unterschiedlichen Perspektiven die Form des Zeugnisses modifizieren und welche Beteiligungsangebote die Inszenierung der Zeugen an die Rezipienten macht.

Anhand von *The Pianist* soll im dritten Kapitel der Arbeit die Funktion von Zeugenschaft in einem Populärfilm untersucht werden. Dabei stellt der Film eine Verschränkung von Roman Polanskis filmischer Aufarbeitung seiner Kindheitserfahrungen während der Zeit des Zweiten Weltkrieges und der Umsetzung des autobiographischen Romans *Mein wunderbares Überleben* von Wladyslaw Szpilman dar. Der Holocaustfilm ist Teil der Filmindustrie und deren Rahmenbedingungen unterworfen – kann er daher über sich selbst hinaus verweisen und historische Erkenntnis schaffen? Argumente dafür liefern die Überlegungen von Catrin Corell zu den Erfahrungsangeboten der Populärkultur und Siegfried Kracauers Abhandlung über die Notwendigkeit der Fiktionalisierung. Anhand der Motive Raum und Gewalt widmet sich der Analyseteil des Kapitels der Inszenierung der Zeugenposition und der parallelisierten Reflektion von Polanskis persönlichen Erinnerungen. Der von mir selbst geprägte Begriff der *theatralen Einfügung* wird danach konkretisiert und anhand von Beispielen begreiflich gemacht. Abschließend widmet sich das Kapitel der Redundanz der Thematik und wie durch die Methodik Polanskis neue Perspektiven eröffnet werden.

Das abschließende Resümee präsentiert sich als Zusammenfassung und Synthese der vorgestellten Argumente, die zudem als Anreiz dienen sollen, sich kurz über die Zukunft der Zeugenschaft Gedanken zu machen.

Um die Lesbarkeit der Arbeit zu erleichtern wird im Folgenden nur die männliche Form von Personenbezeichnungen gewählt, die aber beide Geschlechter gleichermaßen betrifft.

Teil 1: Theoretische Fundierung

1. Kapitel: Aktualität der Zeugenschaft

1.1. Verbildlichung der Vernichtung

„Um sich zu erinnern, muss man sich ein Bild machen.“ (Georges Didi-Huberman)

Ab dem 4. Juli 1942 werden im KZ Auschwitz Spezialeinheiten von Häftlingen gebildet, die unter absoluter Geheimhaltung als Sonderkommando Massenvernichtungen durchführen sollen. Einer Gruppe von Häftlingen gelingt es, im August 1944 trotz der Hochsicherheitsbedingungen des Lagers, vier Photos von den dortigen Vorgängen zu machen.

Der Kunsthistoriker und Kulturphilosoph Georges Didi-Huberman bezeichnet diese Photographien als Bilder *trotz allem*. Die der Realität entrissenen Dokumente richten sich an das Unvorstellbare, zugleich widerlegen sie es auf die denkbar erschütterndste Weise.⁴ In seinem Buch *Bilder trotz allem*⁵ postuliert Didi-Huberman die Notwendigkeit der Verwendung der Bilder als Forschungsgegenstand und widerspricht damit dem Dogma der Undarstellbarkeit des Holocaust und dem Vorwurf der Fetischfunktion von Bildern. Didi-Huberman argumentiert seinen Glauben an die Bilder mit deren über sich selbst hinaus verweisende Lesbarkeit und verknüpft dies mit dem moralischen Anspruch, den Einsatz der Mitglieder des Sonderkommandos in der Betrachtung der Photos zu würdigen.

Der erste Teil des Buches *Bilder trotz allem* ist die deutsche Übersetzung von Didi-Hubermans bereits 2001 erschienenem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Mémoire des camps*⁶. In Frankreich hatte dieser Text über die Ausstellung der vier Photos des Sonderkommandos eine heftige Debatte ausgelöst. Die beiden Hauptkritiker, der Psychoanalytiker Gérard Wajcman und die Autorin Elisabeth Pagnoux, attackieren Didi-Hubermans Ausführungen in der von Claude Lanzmann herausgegebenen Zeitschrift *Les temps modernes*⁷. Die Vorwürfe, die Didi-Huberman in seinem Buch wiedergibt, sind scharf und richten sich auch gegen die Person des Kulturhistorikers: Wajcman wirft dem Philosophen „Denkfehler“, „eine Art hypnotischer Faszination durch Bilder“ bis hin zur „religiösen Fetischisierung“ und

⁴ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. München: Willhelm Fink Verlag, 2007. S. 35.

⁵ Vgl. Fußnote 4.

⁶ Chéroux, Clément (Hg.): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*. Paris: Ausstellungskatalog, 2001.

⁷ Im Weiteren werden diejenigen Vorwürfe wiedergegeben, denen Didi-Huberman in seiner Argumentation die meiste Beachtung schenkt: Wajcman, Gérard: *De la croyance photographique*, In: *Les temps modernes* 56 (2001), Nr. 613, S. 47-83. Ebenso: Pagnoux, Elisabeth, *Reporter photographe à Auschwitz*, S. 84-108.

„Perversion“ vor, die auf einem „vom Christentum infiltrierte[n] Denken“ basiere. Pagnoux und Wajcman halten seiner Analyse entgegen, dass sie das Gedächtnis vernichte und den Nährboden für Antisemitismus und Revisionismus biete. Didi-Hubermans Betrachtungen seien nichts als „Voyeurismus“ und „Vergnügen am Entsetzen“. Dementsprechend stellt das Buch von Didi-Huberman auch eine Replik auf diese Vorwürfe dar, mitunter eine mit argumentatorischer Redundanz vorgebrachte Rechtfertigung. In der Kontextualisierung der Bilder beschränkt sich Didi-Huberman auf deren Entstehungsprozess und die Rolle des Sonderkommandos; dabei blendet er die Geschichte von Auschwitz-Birkenau sowie die Widerstandsaktivitäten im Konzentrations- und Vernichtungslager weitgehend aus. Auch die Nachgeschichte der Bilder, ihre Gebrauchsweisen in den Kriegsverbrecherprozessen seit 1945 und ihre Instrumentalisierung im antifaschistischen Widerstandskontext stehen nicht im Fokus seiner Analyse. Sein Werk basiert auf der Gegenüberstellung zweier polarer Positionen: dem Postulat der Darstellbarkeit und dem Postulat der Undarstellbarkeit der Shoah. Aufgrund der Polemik der Bildergegner und Didi-Hubermans geschickter und überzeugender Argumentation ist man im Zuge des Lesens geneigt, seinen Standpunkt zu übernehmen. Seine Abhandlung, der auch bildtheoretische Überlegungen von Walter Benjamin zu Grunde gelegt sind, bildet den theoretischen Grundstein für die weitere Arbeit.

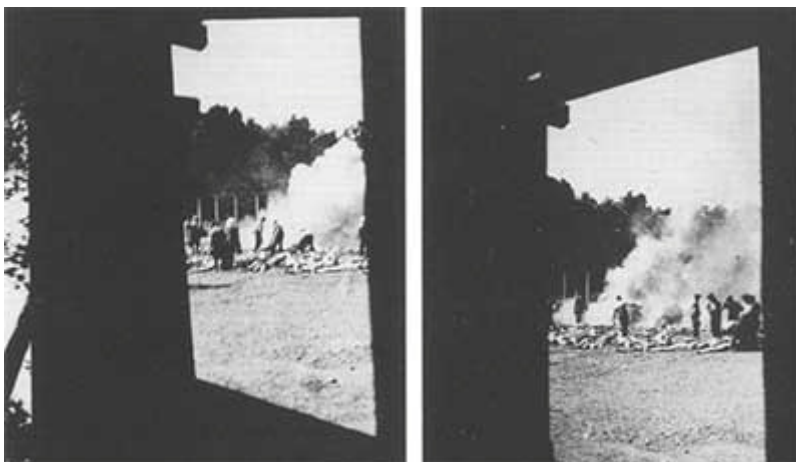
Georges Didi-Huberman führt in seinem Ausstellungstext die Erschließung der Sonderkommandofotos bis hin zur Entstehung der Photographien en détail vor. Ein Sonderkommando besteht aus jüdischen Gefangenen, die von den Nationalsozialisten ausgewählt werden; es kommt bei „Sonderbehandlungen“ - der Tarnbezeichnung für Massenmord und für die restlose Beseitigung der Opfer - zum Einsatz. Der Begriff wird bereits vor Auschwitz als Umschreibung für polizeilich angeordnete Exekutionen verwendet; einen Bedeutungswandel erfährt er jedoch ab 1942 als Pseudonym für formalitätslose und umfangreiche Massentötungen durch Juden an ihren eigenen Landsleuten mittels Giftgas in den Vernichtungslagern.⁸ Die Angehörigen der Einheit werden nach einiger Zeit ebenfalls getötet – die Werkzeuge der Vernichtung fallen dieser schließlich auch anheim. Die Häftlinge sind sich selbst überlassen, Kontakt zu anderen Gefangenen oder zu nicht eingeweihten SS-Männern ist ihnen untersagt. Sie sind Geheimnisträger, die die Opfer selbst im

⁸Vgl. Friedler, Eric/ Siebert, Barbara [u.a.]: Zeugen aus der Todeszone. Das jüdische Sonderkommando in Auschwitz. Lüneburg: zu Klampen Verlag, 2002. S. 211ff.

Auskleideraum nicht über die bevorstehende Tötung aufklären dürfen. Die vier bekannten Bilder bleiben dabei nicht der einzige Versuch das Schicksal der Todgeweihten zu kommunizieren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen:

„Häftlinge sammelten im Auftrag der Widerstandsführung oder aus eigener Initiative Angaben und Informationen über Lagerereignisse und Vernichtungsaktionen im Lager. Sie schrieben Dutzende von Meldungen und Berichten, fertigten Kopien, Abschriften und Auszüge aus SS-Dokumenten an. In einigen Fällen stahlen sie auch die Dokumente.“⁹

Eine kurze Beschreibung der Bilder soll zu einem besseren Verständnis des Konflikts um deren Ausstellung führen:



Abbildungen 1 und 2

Einäscherung Vergaster in den Verbrennungsgräben unter freiem Himmel vor der Gaskammer des Krematoriums V in Auschwitz.

Auf den ersten beiden Photos (Abb. 1 und 2)¹⁰ sieht man Leichen, die nach ihrem Tod in der Gaskammer in den im Freien liegenden Verbrennungsgräben von Mitgliedern des Sonderkommandos eingeäschert werden - dies geschieht, wenn die Kapazität der Öfen nicht ausreicht: „[...] dann mussten sie Gruben ausheben, darin einen Scheiterhaufen aufschütten und die Leichen ins Feuer kippen.“¹¹ Aufgenommen werden die Bilder von einem griechischen Juden namens Alex, dessen Nachname nicht bekannt ist. Im Schutz des Dunkels der Gaskammer richtet Alex das Projektiv auf die Arbeit seiner Kollegen. Die Ausnehmung in der Mauer, eine offenstehende Tür, dient dabei als Rahmung des Geschehens, ist jedoch nicht der Abschluss der Bildinformationen. Didi-Huberman beruft sich in seiner Beschreibung

⁹ Dieckmann, Christoph [u.a.] (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager: Entwicklung und Struktur. Volume 1. Göttingen: Wallenstein Verlag, 1998. S. 971.

¹⁰ Didi-Huberman (2007), S. 28 – 29.

¹¹ Prietze, Nicola: Sonderkommando - Zeugen des Todes. In: Stern, 24.1.2005. URL: <http://www.stern.de/politik/geschichte/sonderkommando-zeugen-des-todes-535583.html> letzter Zugriff: 25.7.2010.

auf Bilder, die der wissenschaftlichen Forschung zwar schon länger zugänglich sind, jedoch kaum in ihrer ursprünglichen Gestalt abgebildet werden.¹² Die Manipulationen, denen die vier Photographien in den Jahren nach ihrem Erscheinen unterliegen, setzen meist an den „irrelevanten“ Bildinformationen an, es werden Bildausschnitte hervorgehoben oder deren Perspektive an ein rechtwinkeliges Bildformat angeglichen.¹³ Die nächste Szene, ebenfalls in zwei Bildern (Abb. 3 und 4)¹⁴ festgehalten, zeigt bereits entkleidete Frauen auf ihrem Weg in die Gaskammer:



Abbildungen 3 und 4

Frauen auf dem Weg in die Gaskammer des Krematoriums V von Auschwitz.

Während das erste Photo zwar aus dem Lot ist, aber die Frauen im unteren Bildabschnitt noch deutlich erkennbar sind, richtet die zweite Aufnahme den Sucher gen Himmel in die Baumwipfel. Vor allem dieses Bild macht deutlich, unter welchem Druck der Photograph gestanden haben muss. Das von den jüdischen Gefangenen eingegangene Risiko lohnt sich und der Film gelangt, versteckt in einer Zahnpastatube, an die Öffentlichkeit.¹⁵

Didi-Huberman bezeichnet das Aussenden der Bilder als eine letzte Geste der Humanität, ein Versuch, die Wirklichkeit dieser Menschen, die so sehr entrückt ist, festzuhalten und dem Denken außerhalb der Lager eine Vorstellung zu geben: Der Akt des Festhaltens steht der Ausrottung des menschlichen Daseins entgegen.¹⁶ Die Photos stellen sich gegen die

¹² Vgl. Wrocklag, Ute: Rezension zu: Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. In: H-Soz-u-Kult, 25.7.2008. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-2-134>. letzter Zugriff: 25.7.2010.

¹³ Horstkotte, Silke: Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2009. S. 277.

¹⁴ Didi-Huberman (2007), S. 59 – 61.

¹⁵ Ebd. S. 33ff.

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 20.

Undarstellbarkeit und widerlegen die Theorie des „unaussprechlichen Auschwitz“¹⁷. Die Bilder „sprechen“ im Namen der Zeugen, die im Fall des Sonderkommandos über eine Gegenwart berichten, die sie nicht überdauern werden. Didi-Huberman sieht es daher als Aufgabe des Historikers, sich mit diesen Zeugnissen auseinanderzusetzen und nicht das von ihm als bequem bezeichnete Konzept der Inkommunikabilität zu prolongieren. Die im Kontext mit Didi-Hubermans Argumentation negativ konnotierten Begriffe der Unmöglichkeit des Ausdrucks, sind auch die Reizwörter, an denen sich der Diskurs über den Umgang mit dem Holocaust entzündet.

In diesem Sinne dienen die als Akt des Widerstandes gefertigten Dokumente als Widerlegung des von den Nationalsozialisten gesponnenen Netzes von Täuschung und Verschlüsselung, das aufgrund der Unwahrscheinlichkeit der von ihnen verübten Verbrechen lange funktionieren konnte.¹⁸ Alle Maßnahmen der Nationalsozialisten sind auf die Dauer des tausendjährigen Reichs ausgelegt und stellen damit auch einen Vorgriff auf künftige Erinnerungen, denen somit ein „Ruinenwert“¹⁹ anhaftet, dar. Der deutsche Soziologe Harald Welzer sieht das NS-System als Beweis für die Gestaltbarkeit der Welt, deren Bilder mit der spezifischen Signatur dieser Epoche versehen sind.²⁰ Die Strukturierung der Geschichte durch die Nationalsozialisten basiere daher nicht nur auf der Generierung zukünftiger Gedächtnisbilder, sondern auch auf der Abschottung des Vernichtungsprozesses, dessen intendierte Unsichtbarkeit durch die Privilegierung des Zwecks und Dethematisierung des Themas.²¹

Der letzte Schritt zur Vernichtung der jüdischen Bevölkerung, die Endlösung, bleibt daher auch zunächst geheim und wird durch Rhetorik und Lügen vertuscht. Dem Streben nach der totalen Auslöschung entsprechen auch die Verhältnisse in den Konzentrationslagern: Sie zielen auf die totale Beherrschung der Menschen, deren Psyche und soziale Bindungen eliminiert werden sollen. Diese Maßnahmen intendieren nicht nur Opferschaft, sondern auch Täterschaft verschwinden zu lassen, in den Erinnerungen sowie in der physischen

¹⁷ Didi-Huberman (2007), S. 45.

¹⁸ Beispiele für die Verschlüsselung von Bild und Sprache sind Begriffe wie Schutzstaffel sowie die von Harald Welzer angeführten präzise komponierten Bilder der Reichsparteitage, die eine formierte, euphorische Masse suggerieren und totalitäre Vorstellungen illustrieren. Siehe Fußnote 20.

¹⁹ Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen: Ed. Diskord, 1995, S. 9.

²⁰ Vgl. Ebd. S. 9ff.

²¹ Vgl. Welzer, Harald: Bilder der Macht und Ohnmacht der Bilder – Besetzung und Auslöschung von Erinnerung. In: Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen: Ed. Diskord, 1995. S. 165 – 194, hier S. 179.

Realität, wie zum Beispiel durch die Sprengung des Krematorium V 1945.²² Die metaphorische Sprengung des Geschichtsverlaufs und Negierung von dessen Kontinuität erfolgt erst durch den Begriff der *Stunde Null*, der die NS-Zeit aus der Epoche des 20. Jahrhunderts exterritorialisiert. Dieser Abschnitt der Geschichte ist das Erbe Europas und spiegelt sich anhand „[...] d[e]s Präsenthalten[s] des eigentlich nicht nur Sichtbaren und Gegenwärtigen in der unablässigen Wiederholung“²³ wider. Welzer gibt daher zu bedenken, dass sich der Bedeutung der Bilder für die Erkenntnis der Vergangenheit zuzuwenden, auch immer die Gefahr birgt, der bereits vorgegebenen Strukturierung der Ereignisse zu erliegen: Die „[...] Analyse des Grauens [bestätigt] die totalitäre Logik instrumentellen Denkens immer aufs Neue wie ein Alptraum [...]“²⁴ und ist somit unbewusst affirmativ und apologetisch.

1.2. Produktion von Zeugenschaft

Welche Ansprüche dürfen also an die Photos gestellt werden? Begeben wir uns durch das erneute Betrachten von Spuren dieser Zeit in einen Teufelskreis, der den Nationalsozialisten in unserem Denken unverhältnismäßig viel Platz einräumt, oder muss man sich diesen Zeugnissen stellen um die, diesen anhaftende mythologische Anziehungskraft zu durchbrechen? Didi-Huberman spricht sich so vehement für die Verwendung der Photos als Forschungsgegenstand aus, da für ihn der Versuch des Zeugnisgebens für die Wissenschaft nicht ungenutzt bleiben darf. Das Sammeln jedweder Hinterlassenschaft der Holocaustopfer ist für Didi-Huberman einerseits eine moralische Pflicht, andererseits stellen die vier Photographien im Kanon der Holocaustbilder eine Ausnahme dar: weder von Nationalsozialisten noch von Alliierten gemacht, sind sie die einzigen von Betroffenen produzierten visuellen Dokumente von den Vorgängen in den Konzentrationslagern. Stellvertretend für das gesamte Sonderkommando steht der Jude Alex „[...] für das Eingedenken des Schicksals anderer und für Geschehen, die sonst dem Vergessen oder Verdrängen preisgegeben sind.“²⁵ Zeugnis ablegen bedeutet somit die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte einzusetzen und das eigene Wort zum Bezugspunkt einer umstrittenen oder unbekanntem Realität, die man selbst erfahren oder beobachtet hat, zu

²² Dieckmann (1998), S. 1103.

²³ Welzer (1995), S. 168.

²⁴ Ebd. S. 13.

²⁵ Baer (2000), S. 7.

machen.²⁶ Diese Definition Ulrich Baers von Zeugenschaft ist kongruent mit der Argumentation Didi-Hubermans, der die Bilder als „Augenblicke der Wahrheit“²⁷ bezeichnet. Der Sozialpädagoge sieht in der Zeugenschaft ein zentrales Moment in den Auseinandersetzungen über den Umgang mit dem Holocaust und den politischen, intellektuellen und persönlichen Entscheidungen über die Zukunft der Vergangenheit.²⁸ Zeugnisablegen stellt dabei eine hochkomplexe Aktion dar: Zeugnisse und Zeugenschaft machen bereits vergangene oder aus anderen Gründen nicht direkt rezipierbare Erfahrungssituationen und Erfahrungswerte für die Mitglieder einer Gesellschaft verfügbar, die nicht selbst an der Erfahrungssituation beteiligt sind oder waren:

„In dieser Eigenschaft sind sie auf vielen Ebenen Grundbedingung für Prozesse der Manifestation und Tradierung im Kontext von Historiographie, Memoria oder Wissenstransfer.“²⁹

Der Zeugnisbegriff wird zunächst in der griechischen Rhetorik und im römischen Rechtswesen entwickelt, hier fungiert er bald als Beweismittel statt dem Gottesurteil. Die Notwendigkeit Zeugen Glauben zu schenken, verweist epistemologisch auf die Begrenztheit der unmittelbaren menschlichen Erkenntnisfähigkeit. Das Zeugnis wird als Grundbedingung für das Wissen zwar erst in der Neuzeit systemisch erfasst, jedoch bereits im Mittelalter als Bestandteil in theologische und weltliche Wissenssysteme integriert. Durch die Untersuchung der Charakteristika von Zeugnis und Zeugenschaft zu einer bestimmten Zeit lassen sich Rückschlüsse auf Erfahrungs-, Erkenntnis-, und Authentizitätsbegriff ziehen. Daher „beschränkt“ sich mein Zugang auf den medienwissenschaftlichen Aspekt des Terminus, der sich mit der grundlegenden Frage nach der Übermittlung befasst.

Als weitere Voraussetzungen, um Zeugnis ablegen zu können, nennt Baer die Singularität des Ereignisses und die Isoliertheit der Handlung. Diese Tatsachen bringen mit sich, dass die Aussage eines Zeugen und dieser selbst unersetzlich sind. Baer betont ebenfalls die moralische Dimension der Zeugenschaft, dabei sieht er die Verpflichtung der Mitteilung zunächst bei den Betroffenen selbst, „[...] die die universelle Bedeutung einer Katastrophe

²⁶ Vgl. Baer (2000), S. 7.

²⁷ Didi-Huberman (2007), S. 55.

²⁸ Vgl. Baer (2000), S. 9.

²⁹ Tagungsbericht Zeugnis und Zeugenschaft. 24.11.2006-25.11.2006 Bremen, In: H-Soz-u-Kult, 14.01.2007, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1452>. letzter Zugriff: 21.3.2010.

singulär verkörpern.“³⁰ Die Opferzeugenschaft birgt die Verantwortung in Abgrenzung zu der in den Nachkriegsjahren oft präsenteren Täterzeugenschaft Geschichte zu tradieren. Doch der Wille der Betroffenen sich mit ihrer Vergangenheit auseinanderzusetzen ist durch das Trauma der Shoah teilweise zunichte gemacht worden. Die Diskrepanz zwischen der Schwierigkeit, das „unmögliche“ Ereignis sprachlich zu artikulieren und der überwältigenden Erfahrung führt zu einer *Krise der Zeugenschaft*³¹. Diesen inneren Konflikt exemplifiziert Didi-Huberman am Überlebenden Jorge Semprun, einem Überlebenden des KZ Buchenwald. Erst in der distanzierten Haltung eines Kinobesuchers sieht er seinem Schicksal, zu dem er selbst bis zu diesem Zeitpunkt keine Worte finden konnte, Ausdruck verliehen.³² Die Bilder der Nachrichtensendung, denen er auf der Leinwand des Kinosaals ausgesetzt ist, sind für Didi-Huberman von einer zweifachen Ordnung geprägt: Sie oszillieren zwischen der gesicherten Erkenntnis (Faktizität der dokumentarischen Bilder) und dem unsicheren Wiedererkennen (Überwältigung durch die Externalisierung der eigenen Erfahrung).³³ Die Divergenz der beiden Wissenszustände nimmt im kontinuierlichen Fluss der Bilder noch zu: „Auf diese Weise entgingen sie meinen persönlichen Verfahren des Wiedererinnerns und der Zensur. Sie hörten auf, mein Eigentum und meine Qual zu sein.“³⁴ Die in den Bildern scheinbar vermittelte Intimität transformiert die Erinnerung des Überlebenden in etwas Fremdartiges, Unpersönliches, wodurch es zu einem Riss in der Wahrnehmung kommt. Die Erfahrungen erhalten eine reale Dimension, die die Verarbeitung und die Mitteilung der Zeugenschaft erst möglich machen. Semprun versichert sich seiner Zeugenschaft nicht durch einen (kommunikativen) Akt der Selbstvergewisserung, sondern durch einen Rückgriff auf ein Wissen, das sich vorführen, mobilisieren, mit anderen als Besitz teilen lässt. Erst durch die Projektion seiner Erlebnisse im öffentlichen Raum des Kinos, kann er die Ereignisse durch die ihn überkommene Befremdung wiedererkennen und (bis zu einem gewissen Grad) kritisch hinterfragen. Der Zeuge sieht sich somit auch mit seiner Verantwortung, das Wissen zu tradieren, konfrontiert. Das Konzept der „zweifachen Ordnung“ ist dem Bilderkanon des Holocaust inhärent - Didi-Huberman bringt die Zerrissenheit der Bilder immer wieder in seine Argumentation ein, und auch die im Weiteren analysierten Werke von Claude Lanzmann und Roman Polanski sind von dieser Paradoxie geprägt.

³⁰ Baer (2000), S. 8.

³¹ Ebd. S. 8.

³² Didi-Huberman (2007), S. 127ff.

³³ Vgl. Ebd. S. 129.

³⁴ Semprún, Jorge: Schreiben oder Leben. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2003. S. 238.

Bleibt der Zeuge allein mit seinen Erinnerungen, geht das durch seine Erfahrungen produzierte Wissen verloren, wie auch die empathische Teilnahme an der Opferemotion. „Die Wahrheit der Zeugenaussage [...] entsteht und existiert vielmehr nur in und durch die Mitteilung.“³⁵ - Der Akt des Bezeugens erlangt erst durch dessen Anhörung Authentizität. Jede Zeugenschaft stellt daher auch einen dialogischen Aufruf dar:

„Geschichte erzählt sich nicht von selbst, und die Zeugenaussagen, die unsere Auffassung von Kultur und Sprache und Menschlichkeit radikal in Frage stellen und uns an die Bekannten und Vertrauten bringen, sind alles andere als selbstverständlich. Die Berichte von Überlebenden erfordern von uns kritische und kreative Formen der Antwort [...].“³⁶

Georges Didi-Huberman und sein Postulat der Auseinandersetzung knüpfen an diesen Gedanken an. Die sekundäre Zeugenschaft wird auch meist im Zusammenhang mit der Interaktion von Generationen beschrieben, und unterliegt demnach einem Prozess, der sich in das kollektive Bewusstsein einschreibt.

Bei der Parallelisierung der Positionen von Ulrich Baer und Georges Didi-Huberman sind einige Aspekte zu beachten: Die in Baers Buch *Niemand zeugt für den Zeugen*³⁷ gesammelten Aufsätze gehen meist von einer mündlichen Vermittlung aus, eine Erzählung erfordert jedoch eine bestimmte Art der Verarbeitung und die Fähigkeit des Zuhörers, die Narration zu visualisieren. Inwiefern lässt sich nun der auf kommunikativer Ebene stattfindende Austausch auf die Erfahrung, die durch ein visuelles Medium wie die Photographie ausgedrückt wird, übertragen? Das Entstehen eines Zeugnisses erfordert Partizipation – diese kann auch im Zusammenhang mit den bildlichen Dokumenten entstehen. Im Gegensatz zur mündlichen Vermittlung liegt die Darstellung des Geschehens bereits vor, doch damit ist die Arbeit des „Gegenübers“ nicht weniger bedeutend. Wie von Didi-Huberman angemerkt, nehmen die Bilder eine stellvertretende Funktion ein und sprechen für die Zeugen, die Aufgabe des Betrachters besteht daher darin, durch seine Vorstellungskraft Lücken in der Information zu erkennen und aufzufüllen, sowie die Bilder außerhalb der bestehenden Schablonen zu lesen.

³⁵ Baer (2000), S. 16.

³⁶ Ebd. S. 19.

³⁷ Siehe Fußnote 1.

1.3. Geschichte zerfällt in Bilder – Walter Benjamins Theorie zur Lesbarkeit

Doch wie können die Fragmente, die die vier Photographien darstellen, durch Einbildungskraft zu einer authentisch Vorstellung von Vergangenen führen? Darüber soll die Theorie von Walter Benjamin, auf der auch Georges Didi-Hubermans Verständnis für den Umgang mit Bildern basiert, Aufschluss geben. In seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte*³⁸ legt Benjamin dar, wie das „wahre Bild der Vergangenheit“³⁹ in einem kritischen Verhältnis zur Gegenwart zu konstruieren sei. Die politischen Implikationen seiner Thesen werden in diesem Zusammenhang bewusst beiseite gelassen, um die von ihm ersonnene Dialektik, die Bildtheorie und ihre beanspruchte Zuständigkeit für eine Geschichtserkenntnis, darzulegen.

Der 1940 unter dem Eindruck des Hitler-Stalin-Pakts verfasste Thesensatz postuliert eine kritische Diskussion der Geschichte und stellt damit eine Abwendung von der positivistischen Geschichtsschreibung des Historismus dar. Aus der Perspektive der Sieger verfasst, ist dem Historismus vor allem an der Sicherung des Status quo gelegen, durch die Verfahren der Einfühlung und der Vergegenwärtigung wird reflexionsschaffende Distanz überwunden und die Tradition der Unterdrückung aufrechterhalten.⁴⁰ Die Historiographie Benjamins bezieht ihre Kraft aus der anerkannten Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart:

„Wenn ein bestimmtes Moment der Gegenwart mit einem bestimmten Moment der Vergangenheit ‚passend‘ zusammentrifft, ereignet sich eine Art Erschütterung, die beide gleichsam in einem neuen Licht erscheinen lässt und dazu beiträgt, sie dem herrschenden Konformismus zu entreißen.“⁴¹

Diese neue Form Geschichte zu tradieren, von Benjamin unter dem Begriff des „Historischen Materialismus“ geführt, sieht ihre Aufgabe darin, „[...] die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“⁴² Benjamin bekennt sich zwar zu dem der chronologischen Zeit des Historismus innewohnenden Detailbewusstsein, schreibt jedoch der neuen Geschichtsschreibung ein anderes Zeitverständnis ein: Der historische Materialist sprengt das Zeitkontinuum der Universalgeschichte zugunsten einer erlösten Zeitlichkeit. Dieser revolutionäre Akt des

³⁸ Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Band 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 691 - 704.

³⁹ Ebd. S. 695. (These V)

⁴⁰ Benjamin deklariert damit die Geschichte als Konstrukt der Herrschenden: „Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.“ Ebd. S. 696. (These VII)

⁴¹ Gagnebin, Jeanne Marie: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Lindner, Burkhardt: *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006. S. 284 – 300, hier S. 286.

⁴² Benjamin (1980), S. 697. (These VII)

Heraussprengens mobilisiert Kräfte, die in der Linearität der homogenen Zeit eingeschlüfert werden. Die von Benjamin postulierte Unterbrechung des Zeitflusses entspricht dem Prinzip der Verfremdung in Bertolt Brechts epischem Theater, das den Zuschauer daran hindert, sich in die Figuren einzufühlen und stattdessen ein schockartiges Erlebnis hervorruft.⁴³

Statt die Geschichte auf die bloße Vorbereitung der Zukunft zu reduzieren, schreibt Benjamin dieser eine messianische Funktion zu: „Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird.“⁴⁴ Der jüdische Messianismus, der eine wichtige Rolle für seine Denkfiguren und Konzepte spielt, führt die zerstörerische und heilbringende Intensität mit sich, die Benjamin auch in der wahren historischen Zeit sieht. Seine Hinwendung zur Theologie, dem Begriff, den er der Religion vorzieht, knüpft sich an seine moralische und ethische Forderung nach dem Eintreten für die Vergessenen der Geschichte. Die, theologisch gesprochen, messianische Bedeutung der Deanonymisierung der in den Kausalitäten der Historiographie untergehenden Namenlosen, impliziert Hoffnung, die Benjamin auf eine vom Mythos befreite Menschheit setzt.

Inspiziert von einem Bild von Paul Klee, entwirft Benjamin die Allegorie des Engels der Geschichte, der, in Abgrenzung zur positivistischen Fortschritts-Ideologie, sein Antlitz der Vergangenheit zuwendet.⁴⁵ Erst durch die Rückwendung in die Vergangenheit kann die Zukunft befördert werden, deren Erforschung „[...] treibt die Vergegenwärtigung des geschichtlich Unabgeholtenen voran.“⁴⁶ Dieses Eingedenken schließt auch (nicht realisierte) Wünsche und Träume mit ein und lässt den Historiker somit auch als Traumdeuter fungieren. Benjamins enge Verbindung zu Freud und seinen psychoanalytischen Ansätzen liegt nicht nur in ihrer jüdischen Herkunft begründet, sondern auch in den Arbeitsmethoden der beiden; ihre Methode nimmt die Metapher des Archäologen auf, der im Boden der Gegenwart nach verschütteten Resten der Vergangenheit gräbt. Dabei steht nicht die Rekonstruktion der Ereignisse im Vordergrund, sondern die Freilegung der Urgeschichte, die nur über Traum- und Erinnerungsbruchstücke zugänglich ist.⁴⁷ Von Freuds Traumdeutung

⁴³ „[...] auch die Schauspieler vollzogen die Verwandlung nicht vollständig, sondern hielten Abstand zu der von ihnen dargestellten Figur, ja forderten deutlich zur Kritik auf.“ Siehe Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Bd. 17: Schriften zum Theater 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. S. 954.: Brechts Theater richtet sich an ein mündiges Publikum, das bereits ein gewisses Problembewusstsein für gesellschaftliche Verhältnisse aufweist, oder durch das Stück den zum Erkennen notwendigen Schrecken erhält.

⁴⁴ Benjamin (1980), S. 693. (These II)

⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 697. (These IX)

⁴⁶ Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2003. S. 110.

⁴⁷ Vgl. Bolle, Willi: Geschichte. In: Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 399 – 442, hier S. 419.

inspiriert, dient diese Freilegung dazu, das Gewesene mit der Intensität eines Traumes durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die sich der Traum bezieht.⁴⁸ Diese neue historische Methode, die sich in Benjamins *Trauerspiel*-Buch erstmals entfaltet und in seinem *Passagen-Werk* programmatisch umgesetzt wird, findet in der gleichnamigen Architekturform, die sich im 19. Jahrhundert in den Metropolen durchsetzt, ihren exemplarischen Ausgangspunkt. Die Passage macht die Urgeschichte, die sich demnach aus dem Verhältnis von Mythos und Moderne ergibt, transparent. Die in ihnen zum Ausdruck kommenden Phantasmagorien und Wunschbilder, sowie der mit ihnen verbundene kulturelle und wirtschaftliche Wandel, liefern Benjamin die von den Surrealisten inspirierte Idee des revolutionären Potentials des Vergangenen. Die Passagen sind Denkmäler eines Nicht-mehr-Seins, am Anfang des neuen Jahrhunderts befindet sich das Interesse an den Vorläufern der Warenhäuser bereits wieder im Schwinden. Von der Masse einverleibt, in anderen Worten benutzt worden, sind sie erst in diesem Zustand symbolisch-semantic aufgeladen, mit Kräften, die in der linearen Zeit ungenutzt bleiben.

Die Perspektive, aus der Benjamin sein Quellenmaterial konstruiert, wird dabei nicht von historiographischen Allgemeinbegriffen bestimmt, sondern ergibt sich aus der vom Philosophen immer wieder betonten Flüchtigkeit des Gegenwärtigen. Die Geschichte existiert nur in Fragmenten, die, in eine bestimmte Ordnung gebracht, neues Licht auf den geschichtlichen Gesamtprozess werfen können. Der Geschichtsschreiber fungiert daher als Sammler⁴⁹ dieser Bruchstücke; Sammeln dient für Benjamin als Form des praktischen Erinnerens, da es auch immer eine biographische Funktion erfüllt. Der Besitz einer Sammlung bringt nicht nur eine gewisse Autorität mit sich, sondern auch eine Verpflichtung gegenüber dem Material. Zugleich führt es ein Moment des Glücks mit sich, da den Dingen Evokationskraft für die eigenen Erinnerungen, die an real Erlebtes gekoppelt sind, zukommt.⁵⁰ „Die alte Welt erneuern – das ist der tiefste Trieb im Wunsch des Sammlers, Neues zu erwerben.“⁵¹ – Dabei erfahren auch die sich bereits in der Sammlung befindlichen Objekte durch die

⁴⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Band 5. Passagenwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. V/2 S. 1006.

⁴⁹ Die Bedeutung des Begriffs des Sammlers wandelt sich im Laufe des 19. Jahrhunderts: Zunächst noch mit dem Ordnungsgedanken und dem Streben, sich des Gesammelten historisch zu bemächtigen, wird durch die Institutionalisierung der Sammlung auch ein affektives Verhältnis zu jener aufgebaut. Die Sammlerstücke erlangen durch die Beziehung zum Sammler einen neuen Wert, Sammeln dient nun auch dem Selbstzweck und macht daher eine Spezialisierung notwendig. Walter Benjamin selbst sammelt zum Beispiel Kinderbücher.

⁵⁰ Vgl. Köhn, Eckhardt: Sammler. In: Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 695 – 724, hier S. 702.

⁵¹ Benjamin (2006), IV/I S. 389f.

wechselnde Kontextualisierung einen Bedeutungswandel, obwohl sie ihre Funktion zur Bewahrung der Vergangenheit weiterhin erfüllen. Die Metapher des Sammelns legt Benjamin demnach auch seinem historiographischen Verfahren zugrunde: „Die Passagen erscheinen dem Historiker wie Bücher in der Hand des Sammlers.“⁵²

Um wieder auf Benjamin zurückzukommen: Das zweite Leitmotiv (neben der Theologie) von *Über den Begriff der Geschichte* habe ich den Forschungsfragen meiner Arbeit vorangestellt: Wie lässt sich eine einzigartige und authentische Erfahrung von der Gegenwart zur Vergangenheit konstruieren, das heißt eine Erfahrung in der Gegenwart, die zugleich das Bild der Vergangenheit und der Gegenwart verändert? Die historische Erkenntnis stellt sich bei Benjamin durch die Technik des Erwachens ein – erst in der Abwendung von der konformistischen Zeitkonzeption des Historismus kann der notwendige *Chock* hervorgerufen werden. Benjamin postuliert: „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten.“⁵³ – Doch was die Erfahrung von Geschichte tatsächlich determiniert, passiert zwischen den Bildern. Erst durch das In-Bezug-Setzen der Vorder- und Rückseite der Bilder werden sie zu Referenten ihrer Zeit. Nur in einem kurzen Moment blitzt die Erkennbarkeit der Abbildungen auf. Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs der Dialektik stammt aus der Kunst des Dialogisierens mit Argumenten, die zur Herausarbeitung, gegenseitigen Profilierung und schließlich Klärung und Bewertung unterschiedlicher Positionen führen soll. Dieser Austrag von Gegensätzen kann dabei nur einen vorläufigen Abschluss finden, da auch immer noch andere Standpunkte existieren. Erst 1935 im Exposé des Passagenwerks findet der Begriff Benjamins eigener Prägung erstmals Verwendung, was auf einen langen Prozess der Begriffsbildung schließen lässt. Benjamin geht davon aus, dass Bilder keine abgeschlossenen Gegenstände sind: Das Bild ist kein Substanzbegriff, das Bild ist Dialektik im Stillstand:

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“⁵⁴

Dieser Augenblick der Erkenntnis ist bei Benjamin als dialektisches Bild konzipiert – als Denkbild muss es dementsprechend auch gelesen und nicht nur gesehen werden. Der Historismus stellt das ewige Bild der Vergangenheit, eine auf einen Kausalnexus beruhende

⁵² Köhn (2000), S. 695 – 724, hier S. 712.

⁵³ Benjamin (2006), V/I S. 596.

⁵⁴ Benjamin (1980), S. 691. (These VII)

Universalgeschichte her, im Strom dieser Beliebigkeit sind Bilder meist nur Schwemmgut. Doch im dialektischen Bild *steckt* die Zeit, es stellt eine Verdichtung dieser dar: „Indem die Vergangenheit sich zum Augenblick – zum dialektischen Bilde – zusammenzieht, geht sie in die unwillkürliche Erinnerung der Menschheit ein.“⁵⁵ Zum Denken gehört demnach nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern auch deren Stillstellung, „[...] wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen *Chock*, durch den es sich als Monade kristallisiert.“⁵⁶ In der monadologischen Struktur eines geschichtlichen Gegenstandes präsentiert sich die Gegenwart als Augenblick der Erkennbarkeit der Vergangenheit: „[...] Ganz lässt sich das Zeitmoment im dialektischen Bilde nur mittels der Konfrontation mit einem anderen Begriff ermitteln. Dieser Begriff ist das ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘.“⁵⁷ Diese die Gegenwart transformierende Erinnerung bezeichnet Benjamin als *Eingedenken*.

Jede Epoche ermöglicht einen Prozess des Erwachens, der allerdings darauf angewiesen ist, die abgebrochene Dialektik vergangener Zeugnisse von Geschichte und Kultur in neuer Weise aufzunehmen⁵⁸ – dadurch werden die Momente erlöst. Die Stillstellung erhält das Erinnerungsbild, sie führt zu dem für die Geschichtserkenntnis notwendigen Erwachen, einen Zustand, den Benjamin mit dem Umschlag vom Träumen in die Wachheit beschreibt: „Dialektisch ist es, insofern es Vergangenheit aufreißt, zugänglich macht und in den aktualitätsstiftenden Prozess eines ‚Erwachens‘ stellt.“⁵⁹ Die in ihm zum Tragen kommende Zeitverdichtung ist das Wesen echter Aktualität, der Jetztzeit.

1.3.1. Georges Didi-Huberman – Zeugenschaft trotz allem

Didi-Hubermans Argumentation steht in der Tradition der Benjaminschen Bildtheorie, versucht er sich doch mit dialektischer Methode den Photos zu nähern und ihnen einen angemessenen Wert einzuschreiben. Dies illustriert er an den zwei diametralen Positionen, die beide die wahren Eigenschaften des Bildes verkennen: das Bild als Ikone und das Bild als Dokument. Bilder können niemals die ganze Wahrheit darstellen, nicht für das gesamte Ausmaß der mit Auschwitz verbundenen menschlichen Katastrophe repräsentativ sein. Die

⁵⁵ Benjamin (2006), I/3 S. 1233.

⁵⁶ Benjamin (1980), S. 702. (These XVII)

⁵⁷ Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild. In: Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 186 – 229, hier S. 191.

⁵⁸ Ebd. S. 210.

⁵⁹ Ebd. S. 225.

Überhöhung der Bilddokumente führt zu einem Bilderkult, der seinen Ursprung in der Bilderpassion des Christentums hat. Auch die Gefahr der Überinterpretation, der Täuschung und der Forcierung des Voyeurismus geht mit der Fetischisierung der Abzüge einher. Nicht ohne Ironie ist zu bemerken, dass die Kritiker des Franzosen die ebengleichen Befürchtungen im Bezug auf die „einfache“ Ausstellung der Photos hegen – anstatt die Herausforderung der Analyse zu suchen, sehen sich die Bilderkritiker in ihrem Dogma der Undarstellbarkeit bestätigt. Die Verabsolutierung der Bilder und die damit einhergehende Abwendung von jeglichen bildlichen Zeugnissen bringt jene Bedeutungszuschreibung mit sich, die Pagnoux und Wajcman in dem Aufsatz Didi-Hubermans impliziert sehen.

Das Betrachtungsverbot der Lanzmann-Anhänger speist sich aus dem Vorwurf der Lüge und Fiktion. Im Ausstellungskontext, der einen Konsens der Bilder imaginieren lässt, würden sie zu einem Gegenstand der Unterhaltung werden und die notwendige Distanz zur Thematik ginge damit verloren.⁶⁰ Doch die Einbildungskraft des Betrachters lässt sehr wohl eine ikonische Differenz zwischen materiellem Träger und der vom ihm ausgehenden bildlichen Imagination der Darstellung zu Tage treten: Der Rezipient ist in der Lage unter der Einbeziehung seines Vorwissens und der Perspektive der Aufnahmen seine eigene produktive Erkenntnis zu ziehen. Auch die Reduktion der Bilder auf deren Substanz, also einzig auf das in ihnen Dargestellte, ohne sie im Benjaminschen Sinn zu lesen, ignoriert ihren Wert und die Absicht, mit der sie gemacht wurden, wodurch ihnen die moralische Dimension ihres Entstehens abhanden kommt. Der Mangel an neuer Information macht die Bilder für die Kritiker zu reinen Ikonen ohne wissenschaftlichen Impetus. Wajcman und Pagnoux verweigern den vier Bildern jeglichen Bezug zur Realität, keines von ihnen kommt der Wahrheit und damit der Repräsentation dieser nahe – der Forderung nach absolutem Wissen müssen auch absolute Bilder folgen.

Doch die Shoah ist keine in *einem* Bild festzuhaltende Entität – sie lässt sich nicht auf den singulären Moment des Tötens durch Cyklon B „herunterbrechen“, die Massenvernichtung ist ein hochkomplexes historisches Phänomen. Selbst ein Bild, das unmittelbar in einer Gaskammer aufgenommen worden wäre, könnte die Ausmaße der Vernichtung nicht in ihrer Ganzheit darstellen. Die Bilder sind faktische Aufzeichnungen und als solche auch Vermittler - es ist nicht möglich, sie von der Realität zu trennen, da sie Bruchstücke dieser sind. Auch

⁶⁰ Vgl. Didi-Huberman (2007), S. 111.

ein lückenhaftes Bild fungiert als Bild-Spur, denn es versteht „[...] auf der Grundlage ihrer konstanten und vollständigen Sichtbarkeit, die Abwesenheit darzustellen.“⁶¹

Erst die Montage verleiht den Bildern eine Aussage, den laut Kritikern fehlenden Gebrauchswert. Der Vorgang ist dabei keine wahllose Assimilierung oder Verschmelzung, keines der Bilder wird zum Verschwinden gebracht. Trotz ihrer Lückenhaftigkeit und ihrer Bestimmung, im Unrecht zu sein⁶², sind sie Zeugen einer historischen Wahrheit. Jede Artikulation, die der Gegenwart entrissen werden konnte, überliefert weitere Bruchstücke dieser Vergangenheit:

„[S]o zwingt uns das Unvorstellbare von Auschwitz dazu, das Bild, statt es zu eliminieren, neu zu denken [...] – sei es auch noch so lückenhaft.“⁶³

In diesem Zusammenhang fügt Didi-Huberman dem Argument der zweifachen Ordnung eine weitere Facette hinzu: Das Bild präsentiert sich abwechselnd als Fetisch oder Fakt. Er räumt damit ein, dass dem Bild ein gewisser (vor allem von Bebilderungsgegnern attestierter) Fetischcharakter anhaftet, jedoch werde der zunächst erzeugte Schleier in einem dialektischen Wechsel immer wieder vom Bild selbst zerrissen.⁶⁴ Dieser Riss gibt dem Betrachter die Möglichkeit, aus Bildern Gegenstände des Wissens zu machen: Das Entsetzen vor dem Dargestellten birgt das Chockmoment, das Walter Benjamin als basalen Auslöser für das dialektische Sehen nennt. Die Bilderbögen des Genozids bestätigen allerdings auch das Misstrauen ihrer Kritiker, der teilweise unverantwortliche Umgang mit dem Material, der rein auf Konsumation ausgerichtet ist⁶⁵, rückt die Bilder ebenso in ein schlechtes Licht, wie die Erzeugung eines Kanons und die damit einhergehenden Konformismen und Herausbildung von Klischees. Ein behutsamer Umgang mit dem Material zur Mobilisierung des darin verborgenen Wissens muss daher für Historiker oberste Priorität haben.

1.4. Gedächtnis und Funktion – Sammeln von Erfahrung und Zeugnissen

Die auf der zeitlichen Begrenzung des kommunikativen Gedächtnisses beruhende Erinnerungsarbeit führt zu einer breit gefächerten Berichterstattung bezüglich des Themas

⁶¹ Didi-Huberman (2007) S. 178 – 179.

⁶² Vgl. Ebd. S. 73.

⁶³ Ebd. S. 95.

⁶⁴ Ebd. S. 119ff.

⁶⁵ Didi-Huberman kritisiert in seinem Buch vor allem die Bearbeitung der Bilder in der Nachkriegszeit. Das Modifizieren der Bilder um sie vorzeigbar zu machen, stellt für ihn einen formalen, historischen, ethischen und ontologischen Eingriff in diese dar – Das Wegschneiden von Bildausschnitten zugunsten der klaren Information, verharmlost die Umstände, unter denen die Aufnahme gemacht wurde.

Holocaust. Die gesteigerte Aufbewahrungsarbeit in Folge auch zu Reflexionen über die richtige und angemessene Erinnerungsform. Der darüber ausgetragene Diskurs soll in diesem Kapitel nicht nur in seinen Grundzügen als Basis für die filmische Analyse im zweiten Teil der Arbeit dargestellt werden, sondern auch auf die, der Zeugenschaft zugrunde liegenden Begriffe Gedächtnis und Erinnerung als Gegenstand historischer Reflexionen eingehen.

Geschichte und Gedächtnis existieren zunächst in gegenseitiger Abgrenzung, das Gedächtnis gehört lebendigen Trägern mit subjektiver Perspektive, die Geschichte ist identitätsneutral und erhebt den Anspruch auf Objektivität. Daher galt auch die persönliche Erinnerung für die Historiker lange Zeit nicht als seriöse Quelle wissenschaftlicher Forschungen – eine Annäherung der beiden Begrifflichkeiten findet erst seit den 1980er Jahren statt:

„Die historische Forschung ist angewiesen auf das Gedächtnis für Bedeutung und Wertorientierung, das Gedächtnis ist angewiesen auf die historische Forschung für Verifikation und Korrektur.“⁶⁶

Das Gedächtnis ist einem kontinuierlichen Prozess des Vergessens ausgeliefert, das Verschwinden von Erinnerungen, Erfahrungen oder ganzen Wissenssystemen präsentiert sich sogar als zentraler Bestandteil einer Kultur. Die Gesellschaft schafft sich daher symbolische Medien der Speicherung und Tradierung (Mündlichkeit und Schriftlichkeit) als Voraussetzung für das kulturelle Gedächtnis.⁶⁷ Das von den Kulturwissenschaftlern Aleida und Jan Assmann geschaffene Konzept leitet sich von den Ideen des französischen Soziologen Maurice Halbwachs her. Dieser erkennt bereits in den 1920er Jahren die soziale Bedingtheit von Erinnerungen und wendet sich damit, ebenso wie Walter Benjamin, gegen die vorherrschenden Gedächtnistheorien, etwa jenen von Freud, die Erinnerungen als einen rein individuellen Vorgang verstehen. Den Ausgangspunkt von Halbwachs' Theorie bildet der soziale Rahmen der Denkschemata, die Wahrnehmungen und Erinnerungen in bestimmte Bahnen lenken. Das kollektive Gedächtnis überdauert und umfasst mehr als individuelle Erinnerungen – durch Interaktion und Kommunikation mit Mitmenschen werden Wissen über Daten und Fakten, kollektive Zeit- und Raumvorstellungen sowie Denk- und Erfahrungsströmungen vermittelt.⁶⁸ Der Begriff des *mémoire collective* wird in der

⁶⁶ Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H.Beck, 2006. S. 51.

⁶⁷ Ebd. S. 52.

⁶⁸ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. S. 20.

Assmann'schen Theorie innerhalb zwei verschiedener Gedächtnisrahmen verhandelt: Dabei wird zwischen dem kommunikativen Gedächtnis, das auf Alltagskommunikation basiert, und dem kulturellen Gedächtnis, das sich auf symbolträchtige Überlieferung und Traditionsbildung stützt, unterschieden. Das kulturelle Gedächtnis präsentiert sich demnach als zereemonialisierte Vergegenwärtigung von Erinnerungen, es transportiert einen festen Bestandteil an Inhalt und Sinnstiftung, die von spezialisierten Traditionsträgern vermittelt und interpretiert werden und zur Stabilisation der Identität einer Gesellschaft dienen.

Die Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses dagegen sind zeitlich begrenzt, sie umfassen nur wenige Generationen und erfahren keine feste Bedeutungszuschreibung. Im Gegensatz zum kulturellen Gedächtnis fällt das Erinnern keiner spezifischen Kompetenz zu, seine Träger sind gleichberechtigte Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft.⁶⁹ Die im Austausch und vom Hörensagen gesammelten Informationen kulminieren zu einer Geschichtserfahrung. Assmann zählt das kommunikative Gedächtnis zum Gegenstandsbereich der Oral History, ein Zweig der Geschichtswissenschaften, der nicht auf den schriftlich tradierten Zeugnissen von Historikern beruht, sondern auf Erinnerungen, die in mündlichen Befragungen erhoben werden.⁷⁰ Dieser spezielle *modus memorandi* ist vor allem für die Auseinandersetzung mit Claude Lanzmanns Film *Shoah* im zweiten Teil dieser Arbeit bedeutend, da der Film auf dem Primat der mündlichen Zeugenschaft basiert.

Wer erinnert sich? Die Trivialität dieser Frage darf nicht über deren historische Implikationen hinwegtäuschen. Nach der Darstellung der für die Arbeit bedeutenden Gedächtnisformen, soll noch eine Komponente der Erinnerungstheorie, die auch das Kernstück von Walter Benjamins Thesen bildet, mit der Shoah kontextualisiert werden.

Bereits im 19. Jahrhundert gibt der Nationalstaat die Auswahlkriterien des zu Erinnernden vor: Dabei gilt es, das positive Selbstbild zu stärken und Bezugspunkte, die im Einklang mit bestimmten Handlungszielen stehen, zu betonen: Unpassende Ereignisse finden keinen Einzug in die Erinnerungen. Fehlschläge anderer Länder werden so im Gedächtnis befestigt und können Konfrontationen weit über ihre Zeit hinaus verlängern, was meist zu Problemen bei veränderten politischen Konstellationen führt. Doch auch eigene Niederlagen werden zu

⁶⁹ Für eine tabellarische Gegenüberstellung der beiden Gedächtnisformen vergleiche hierzu Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992. S. 56.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 51.

historischen Bezugspunkten, die aus Leid und Trauer für die Gemeinschaft resultierenden Pflichten und kollektiven Anstrengungen tragen zur Kontinuitätsstiftung bei. In Abgrenzung zu der Geschichtsschreibung der Sieger legt Assmann seinen Fokus auf das in der Vermittlung der Shoah oftmals verzerrt dargestellte Verlierer- und Opfergedächtnis. Das mit der Opferperspektive verbundene Trauma „[...] ist das andere der heroischen Erzählung, es steht nicht für die Mobilisierung und Stählung, sondern für die Störung, ja Zerstörung der Identität.“⁷¹ Der Begriff des Opfers stammt zunächst aus dem religiösen Bezugssystem: Mit dem Akt der Tötung des Opfers wird eine Tabugrenze überschritten, die im Rahmen des Kults sakralisiert wird. Zu einer Umdeutung der Opfersemantik kommt es im Kontext mit dem Märtyrertod Christi. Die Religion transformiert die Botschaft des Todes, anstatt des implizierten passiven Geschehens und politischer Unterlegenheit wird das Handeln aktiv und als religiöse Überlegenheit dargestellt.⁷² Die Unterscheidung zwischen dem passiven und aktiven Opfer findet seine Entsprechung in der lateinischen Sprache, die dafür zwei voneinander getrennte Begriffe, *victima* und *sacrificium*, findet – beiden Kategorien entspricht eine andere Art von Gedächtnis.

Die ethische Wende von sakrifizieller zu viktimologischer Form des Erinnerns führt zu einem Wandel des Opfergedächtnisses, dieses verlangt nun danach, Opfer anzuerkennen, sie beim Namen zu nennen und ihre Geschichte zu erzählen; es wird nicht allein von einer Gruppe getragen, sondern beruht auf der Anerkennung durch andere, die den Status des Opfers bestätigen. Dieser Nachweis erfolgt von und für die eigene Gruppe, das darauf basierende Gedächtnis kann sogar zu einer neuen Identität der Gemeinschaft führen. Der sich für die Sache hingebende Märtyrer weicht dem Opfer, das öffentliche Resonanz und der Moral geschuldeten Wiedergutmachung fordert.

In Assmanns Opferthesen ist auch die Problematik, die die große Bandbreite an stetig neu auftauchender Information über die NS-Zeit aufweist, impliziert: Diese bringt nicht nur weitere Aufklärung der Verbrechen mit sich, sondern auch die Redundanz der damit evozierten Emotionen. Neue Arbeiten zu dem Thema bergen das Risiko einen gegenteiligen Effekt bei den Rezipienten hervorzurufen und revisionistisches Gedankengut Vorschub zu leisten: An welche Empfindungen kann und soll noch appelliert werden?

⁷¹ Assmann (2006), S. 68.

⁷² Ebd. S. 73.

Diese Frage soll anhand von Roman Polanskis Film *The Pianist* nochmals aufgegriffen werden, sie bezieht sich dabei rein auf die mediale Vermittlung des Holocausts und die Involvierung des Publikums, nicht auf Forschungsarbeiten, die, quer durch alle wissenschaftlichen Disziplinen, der Aufklärung und historischen Aufarbeitung der Geschehnisse dienen. Die Sinnhaftigkeit dieser Forschungen zu hinterfragen, würde auch diese Arbeit für nichtig erklären.

1.5. Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen – Verantwortung der Zeugenschaft

Im Folgenden soll der Gedanke der rezidivierenden Erinnerungsarbeit anhand eines Aufsatzes von Didi-Huberman, den er anlässlich des 60. Jahrestages der Befreiung von Auschwitz verfasst hat, aufgegriffen werden. Für Didi-Huberman stellen die Filmreihen, Archivdokumente und Themenabende nur politische Pflichtübungen dar, durch die Zweifler zum Schweigen gebracht werden, doch die vielen Gedenkrituale gehen am eigentlichen Ziel vorbei: Gedenkstätten werden besucht, Schweigeminuten gehalten, Bücher neu aufgelegt – mit bestimmten Bildern. Das Grauen der Lager zierte die Covers von Zeitschriften als ob es eine „abzudeckende“ Nachricht sei, doch was soll dabei abgedeckt werden?⁷³ Der Begriff Auschwitz ist ein Reizwort, Teil eines bestimmten Vokabulars, er steht für das absolut Böse, für Vergangenes und ist von der Geschichte abgelöst. Der tatsächliche Gehalt und das damit transportierte historische Wissen fallen der Banalität, auf die der Ausdruck reduziert worden ist, zum Opfer.

Die Gedächtniskultur wendet sich an ein ohnehin schon übersättigtes Gedächtnis: Um dieses in seiner Wirksamkeit bedrohte, anders als durch Vergessen zu „entsättigen“, ist eine neue Form des Gedenkens, „[...] die lesbar macht, was die Lager waren“⁷⁴, nötig. Unter „lesbar machen“ versteht Didi-Huberman die allgemeinen Fragestellungen neu zu formulieren und diese durch schriftliche Faktenmaterialien, Berichte von Überlebenden und Bilddokumente wiederum zu untersuchen:

„Mit anderen Worten, es kann bedeuten, sich über einen einzelnen Gegenstand zu beugen, um herauszuarbeiten, inwieweit er durch die ihm

⁷³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Das Öffnen der Lager das Schließen der Augen*. In: Schwarte, Ludger: *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 11 – 46, hier S. 11.

⁷⁴ Ebd. S. 12.

inhärente Komplexität alle Fragen neu aufwirft, für die er zum Kristallisationspunkt wird.“⁷⁵

Die Trivialisierung und Schlagwortbildung haben den Verlust der Präzision zur Folge, die den Holocaust beschreibenden Begriffe werden abstrakt und unbestimmt. Doch echte Lesbarkeit erfordert, dass ein gedachter Begriff fest mit seinem Gegenstand verwachsen ist, erst diese Einigkeit verleiht ihm Komplexität. Laut Benjamin entfaltet sich die Lesbarkeit der Geschichte an ihrer konkreten, inhärenten und singulären Anschaulichkeit, erst durch das Prinzip der Montage können diese in den Vordergrund rücken. Das Ziel der Montage ist es „die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten“, um sodann „in der Analyse des kleinen Einzelmomentes den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.“⁷⁶ Lesbarkeit impliziert bei Benjamin auch immer den Bezug zum Bild. Das historische Erkenntnis gewinnt man aus dem „Jetzt“, dem gegenwärtigen Zustand unserer Erfahrung, wenn aus dem Fundus von Texten, Bildern, Zeugnissen der Vergangenheit ein Augenblick des Erinnerns und der Lesbarkeit hervortritt: Somit wird ein kritischer Punkt erreicht, von Didi-Huberman als Symptom bezeichnet, der Unbehagen in der Tradition schafft und für den Benjaminschen *Chock* sorgt, der für ihn das dialektische Bild definiert. Das Gewesene und das Jetzt scheinen darin blitzhaft auf, doch die Erscheinung ist nur flüchtig und verweist auf die Fragilität dieser Erfahrung.

Der Rückgriff auf bildliche Aufnahmetechniken wie Film und Photographie dient der Überzeugung der „restlichen“ Welt und als unwiderlegbarer Beweis des Massenmordes – die in den Lagern gemachten Filme sollten später als Beweismittel, als Bilder der Augenzeugenschaft bei Prozessen gegen die Nationalsozialisten eingesetzt werden. Sie stellen ebenso einen Versuch dar, in einer Art Zusammenschau eine Sammlung von Wissen über die reale Situation der Vernichtung zu schaffen. Die ersten Informationen über die Lager sind daher visueller Natur, noch bevor Historiker Daten und Fakten präsentieren, noch bevor Zeugen ihre Erlebnisse schildern können. Die von den Alliierten produzierten Bilder werden jedoch aus politischen, militärischen und journalistischen Motiven heraus montiert, das in ihnen enthaltene Wissen gefiltert. Der Fokus des Materials liegt auf der letzten Konsequenz der Vernichtungsmaschinerie, Bilder von Leichenbergen sollen das Phänomen der Vergasung illustrieren und dem Prozess der Entnazifizierung dienen. Dieser erzwungenen

⁷⁵ Didi-Huberman/Schwarte (2007), S. 13.

⁷⁶ Benjamin (2006), S. 575.

Evozierung von Entsetzen steht der Betrachter meist erstarrt gegenüber, die Lesbarkeit der historischen Bilder wird durch ihre Gemachtheit überdeckt. Die Besatzungsmächte sind sich der Macht ihrer Bilder bewusst: Anfangs noch zu Zwecken der Entnazifizierung gezeigt, werden sie bald entfernt, da eine zu intensive Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der Vernichtungsmaschinerie nicht zur Sensibilisierung beiträgt, sondern eine Ästhetisierung der Wahrnehmung und Indolenz hervorruft.

Die Bilder aus den Lagern werden seither von Paradoxen begleitet: Ihnen wohnt der Wille sich zu erinnern ebenso inne, wie der Wille zu vergessen. Trotz ihrer Instrumentalisierung haftet den Aufnahmen Wert an, denn der historische Index der Bilder zeige nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sage vor allem, dass sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.⁷⁷ Es stellt sich somit eine doppelte Aufgabe - die Bilder zur Lesbarkeit zu bringen und deren Gemachtheit sichtbar zu machen. Infolge des ikonographischen Diskurses wird der Wert der bildlichen Zeugnisse in Frage gestellt, ihre Brauchbarkeit für die Geschichtsschreibung bezweifelt. Auch Didi-Huberman attestiert den Bildern eine gewisse Problematik: „[...] weil ihre Zeitlichkeit unerträglich ist oder, genauer, auseinanderklafft mit der tragischen Erfahrung, die sie dokumentieren.“⁷⁸ Die Filme des Militärs stellen einen Ortsbefund dar, doch die alleinige Beschreibung des Ortes macht die paradoxe Zeitfläche nicht lesbar. Um Benjamins kritischen Punkt zu erreichen, müsse man die Bilder neu verorten, in einem anderen Kontext sehen, denn die Augen auf das historische Ereignis zu öffnen

„[...] bedeutet nicht, einen sichtbaren Aspekt zu erfassen, der es in einem einzigen Bild einfriert [...] und ebenso wenig, sich für eine Bedeutung zu entscheiden, die das Ereignis ein für allemal in ein Schema presst. Die Augen auf die Geschichte zu öffnen bedeutet, die Bilder zu verzeitlichen, die uns überkommen sind.“⁷⁹

Die geöffneten Lager ermöglichen laut Didi-Huberman die Gelegenheit den Toten die Augen zu schließen, doch historische, anthropologische und politische Fragen sind dadurch nicht gelöst. Die Verzeitlichung als Basis für den Blick auf die Bilddokumente ist nach der Lageröffnung nicht gegeben und somit werden die eben erst geöffneten Augen vor dem

⁷⁷ Vgl. Benjamin (2006), S. 576.

⁷⁸ Didi-Huberman/Schwarte (2007), S. 21.

⁷⁹ Ebd. S. 22.

Erlittenen gleich wieder verschlossen „[...] weil es ihnen an Zeit fehlte, um eine Lesbarkeit für diese Erfahrung der Menschen finden zu können.“⁸⁰

Diese Tatsache sorgt dafür, dass nach dem 2. Weltkrieg keine angemessene Erinnerungskultur entstehen konnte. Die Zeiten des Wiederaufbaus in Österreich und Deutschland sind von Eskapismus und Bemühen um Kontinuität⁸¹ geprägt, für eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bleibt dabei keine Zeit. Die Gesellschaft der Heimatfilme und Gründungsmythen schafft sich neue Bilder, die versuchen, historische Zeugen und deren Zeugnisse vergessen zu machen. Der kritische Punkt der Lesbarkeit von Bildern ist laut Didi-Huberman auch immer mit Schmerz verbunden: Ausgehend von der Erregung bis hin zur Erkenntnis, wodurch der Konnex zwischen *imago* und *dignitas*, Bild und Haltung, hergestellt werde.⁸² Sich diesem Schmerz zu stellen und die NS-Zeit zu reflektieren, ist die Nachkriegsgesellschaft erst Jahrzehnte später bereit.

⁸⁰ Didi-Huberman/Schwarte (2007), S. 27.

⁸¹ In Österreich sind diese, die Kontinuität der Kulturnation prolongierenden Bausteine: Opferthese, Lebenslüge und Tabu. Siehe dazu: Botz, Gerhard: Geschichte und kollektives Gedächtnis in der Zweiten Republik. In: Kos, Wolfgang / Rigele, Georg (Hg.): Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der zweiten Republik. Wien: Sonderzahl, 1996. S. 51–85, hier Seite 51.

⁸² Vgl. Didi-Huberman/Schwarte (2007), S. 28.

Teil 2: Ambivalenz der Zeugenschaft

Nach der im ersten Kapitel vorgestellten theoretischen Fundierung der Arbeit, sollen im zweiten Teil diese Theorien der filmischen Praxis zugeführt werden. Dabei habe ich zwei Werke ausgewählt, die sich in ihrer Herangehensweise an die Thematik der Visualisierung von Zeugenschaft grundsätzlich unterscheiden: *Shoah* und *The Pianist*. Das In-Szene-Setzen der Zeugen steht dabei ebenso im Fokus wie der biographische und philosophische Hintergrund der Regisseure.

2. Kapitel: Shoah – Ambivalenz der Imagination

2.1. Imagination vs. Bild

„[...] so dass die Bilder [...] – präzise, aber unvollständig, wirkungsmächtig, aber lückenhaft – schließlich vor unserem geistigen Auge stehen.“ (Georges Didi-Huberman)

Shoah ist das hebräische Wort für Unheil, Holocaust bezeichnet ein Synonym für Genozid. Den der humanitären Katastrophe des Zweiten Weltkrieges zum Opfer gefallenen Juden errichtet der französische Regisseur Claude Lanzmann mit *Shoah* ein filmisches Denkmal. Lanzmanns Werk aus dem Jahr 1985 bedient sich keiner historischen Dokumente zur Aufarbeitung der Vergangenheit, er verhandelt diese gänzlich in der Gegenwart. Die Arbeit des Autors präsentiert sich als Grenzmarkierung im Umgang mit der nationalsozialistischen Massenvernichtung: Der Verzicht auf illustrierendes Material stellt ein Paradigma im Oeuvre Lanzmanns dar, das ästhetische Konzept des Films beruht auf dem in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust basalen Konflikt, inwiefern sich dieser – und damit die Vernichtung der europäischen Juden in ihrem gesamten Ausmaß – darstellen lässt. Der Philosoph lehnt jede Art von Repräsentation und Fiktionalisierung ab, er postuliert das Primat der mündlichen Zeugenschaft und die Unmöglichkeit, authentische Erinnerungen vorgefertigten Bildern und Tönen anzuvertrauen. Lanzmann nimmt damit in dem anhand der Theorien von Georges Didi-Huberman vorgestellten Diskurs um die Bedeutung von bildlichen Darstellungen die genau diametrale Position zu seinem französischen Landsmann ein:

„So hat die formale Gestaltung von Claude Lanzmanns Film *Shoah* als Alibi für einen ganzen Diskurs über das Undarstellbare, das Unsichtbare und das Unvorstellbare gedient [...].“⁸³

⁸³ Didi-Huberman (2007), S. 47.

Shoah basiert auf den in den Köpfen der Zuschauer produzierten Vorstellungen und greift nicht auf die Bilder des Grauens zurück, die Lanzmann als *images sans imagination*⁸⁴ bezeichnet. Die Verwendung der zuvor besprochenen Photographien aus dem Konzentrationslager lehnt der Literat und Filmemacher unter dem Vorwurf des Fetischs ab, diese könnten nie ein Bild des Ganzen darstellen.⁸⁵ Er attestiert ihnen nicht die Funktion der zu lesenden Bruchstücke des Nachlebens, sondern einen Mangel an Information. Es gibt keine Bilddokumente,

„[...] die Repräsentanten der von ihnen bedeuteten Vergangenheit sein könnten, denn sie würden das Unsichtbare nicht nur sichtbar machen, sondern durch ihre Sichtbarkeit doppelt unsichtbar.“⁸⁶

Das von ihm ausgegebene Bildertabu interpretiert Georges Didi-Huberman als Furcht vor dem Bild, dessen Verabsolutierung würde Auschwitz in eine mystische Sphäre entrücken.⁸⁷ Doch die Weigerung, bildliche Dokumente zu verwenden, schließt die Auseinandersetzung mit diesen nicht aus, wie Lanzmanns Oeuvre beweist. Bilder und Filme wiederholen sich selbst, [...] nicht aber das Ereignis, als dessen Beleg sie auftreten.“⁸⁸ *Shoah* erinnert demnach nicht nur an die Ereignisse des Holocaust, sondern auch an die Bedeutung des Begriffs, der intendiert als vollständige Auslöschung ein singuläres Ereignis darstellt. Jede Bebilderung kann daher laut Lanzmann nur zu einer Trivialisierung des Geschehens führen und dessen Einzigartigkeit in Frage stellen.

Abseits der Problematik des kreativen Umgangs mit der Hinterlassenschaft der nationalsozialistischen Ära, etabliert Lanzmann eine Narration, die keiner visuellen Motivation bedarf. Sowie Georges Didi-Huberman die von ihm beschriebenen Bilder im Namen der Zeugen sprechen sieht, lässt der Philosoph Lanzmann die Überlebenden für die Opfer des Nationalsozialismus Zeugenschaft ablegen. Doch das dokufiktionale Format, in dem *Shoah* entsteht, unterliegt auch dem Zwang der Bebilderung: Lanzmann spielt mit dieser, seinem Dogma der Undarstellbarkeit grundsätzlich widersprüchlichen, Paradoxie, da „[...] die

⁸⁴ Didi-Huberman (2007), S. 68.

⁸⁵ Vgl. Bathrick, Patrick/Prager, Brad (Hg.): *Visualizing the Holocaust: documents, aesthetics, memory*. Rochester: Camden House, 2008. S. 140.

⁸⁶ Paech, Joachim: *Erinnerungslandschaften – Der Holocaust im Film: Resnais, Duras, Lanzmann*. In: Paech, Joachim (Hg.): *Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film*. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2002. S. 67- 85, hier S. 77.

⁸⁷ Vgl. Didi-Huberman (2007), S. 75.

⁸⁸ Paech (2002), S. 80.

Bilder auf dem Bildschirm die Sprecher selbst zum Bild werden lassen.“⁸⁹ Doch die Metapher der Undarstellbarkeit der Massenvernichtung, die den Diskurs seit langem bestimmt, ist nicht der Ausgangspunkt für seine filmische Arbeit:

„Shoah only poses problems of relative unrepresentability, of the adaption of means and ends of representation ... There is no unrepresentability as a property of the event itself. There are only choices.“⁹⁰

Die historischen Fakten werden bei einem Film als solche erst in der Sprache konstituiert, und die Geschichte liegt eben nicht nur in der Vergangenheit, sondern erschließt sich durch die Konstruktion einer Beziehung, einer Referentialität zu dieser. *Shoah* ist eine Untersuchung über die Gegenwärtigkeit des Holocaust, kein Film der Erinnerung. Lanzmann dokumentiert Menschen dabei, wie sie Zeugnis ablegen: Sie übernehmen mit ihrer Darstellung Verantwortung für die Wahrheit des Gesagten, und vergegenwärtigen sich ihre eigenen Erfahrungen. *Shoah* richtet sich an Adressaten einer Generation, die keine eigene Erfahrung oder Erinnerung an den Krieg hat und dient damit auch als Spurensuche. Die Inszenierung der Rede der Zeugen füllt den Gedächtnisraum des Films – nicht mit Bildern, sondern mit Aussagen, die das Abwesende bezeichnen und somit selbst Spuren legen.

Lanzmanns Kritik an den ausgestellten Photographien Didi-Hubermans, geht vom Rückgriff auf *spurloses* Material aus: Anstatt sich der Archäologie der Bilder zu bedienen, tritt eine Leerstelle auf, die Spuren von der Auslöschung werden so nicht mehr unter den Überlagerungen späterer Zeiten freigelegt, sondern nur noch medial aufbewahrt.⁹¹ So ortet Harald Welzer bei der Schaffung und Aufarbeitung von Gedächtnisbildern eine gewisse Problematik:

„[...] jede Dokumentation [bestätigt] die Tatsache des Verschwunden-Seins einmal mehr, und diese Dialektik gehört zu jenem Interpretament, das die Nationalsozialisten unserer Erinnerung zugrunde gelegt haben.“⁹²

Der Film greift jenen Gedanken auf und versucht die Bilder von den Überlagerungen zu befreien. Die visuelle Ebene der Vergangenheit ist „[...] nur noch durch das Imaginäre einholbar.“⁹³

⁸⁹ Young, James E.: Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1992. S. 247.

⁹⁰ Bathrick (2008), S. 140.

⁹¹ Vgl. Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition HIS, 2001. S. 10.

⁹² Welzer (2001), S. 11.

Doch wie definiert sich die Imagination, die Einbildungskraft? Ich möchte den Begriff nur kurz umreißen, da sich mit ihm ein ganzes Feld an philosophischen Theorien öffnet, das den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Das Wort Imagination leitet sich aus dem lateinischen Wort *imago* für Bild ab und beschreibt die Fähigkeit, Bilder vor unserem geistigen Auge entstehen zu lassen. Vorstellungsbilder zu erzeugen ist dabei das Resultat von Perzeption und Interpretation. Immanuel Kant begründet die Unterscheidung zwischen der produktiven, reinen, und der reproduktiven, auf Erfahrung beruhenden, Einbildungskraft: „[Sie] ist dasjenige produktive Vermögen, einen Gegenstand auch ohne desselben Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.“⁹⁴ Die produktive Einbildungskraft verbindet Anschauung und Verstand, sie ist eine subjektive Erkenntnisquelle. Georg Wilhelm Friedrich Hegels Definition dieser Kraft orientiert sich am Konzept Kants: Beruhend auf der Erfahrung, tauchen die Vorstellungen nicht beziehungslos zueinander auf und verschwinden dann wieder, sondern reihen sich in irgendeiner Verbundenheit aneinander.⁹⁵ Der Philosoph bezeichnet die Evokationskraft als Hervorgehen der Bilder aus der eigenen Innerlichkeit des Ichs.⁹⁶ Lanzmanns Regiearbeit baut auf dem gestaltenden Impetus dieser bildhaften Vorstellungen auf – Imagination statt Repräsentation. Der durch die Bilder geöffnete Raum und die vermeintlich leeren Landschaften werden nicht durch die Aussagen der Zeugen semantisch aufgeladen, sondern auch durch die Vorstellungsbilder der Zuschauer aufgefüllt.⁹⁷

Den Ausdruck *Inkarnation*, den Lanzmann in einigen Interviews ins Treffen führt, beschreibt er in seinen 2010 erschienen Lebenserinnerungen, die gemäß seinem Paradigma keine Photographien enthalten, sondern durch die Ausdruckskraft der Sprache wirken. Die Anekdote über das titelgebende Tier in seinem Buch *Der patagonische Hase*⁹⁸ stellt er auch an das Ende seines Werks: Der Hase geht keinen geraden Weg, er springt im Zickzack und kann auch, so schreibt er, unter dem Stacheldraht eines KZs hindurch schlüpfen. Als ihm in

⁹³ Lanzmann, Claude: Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann - ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Tagungsbericht des Kulturamtes der Stadt Marburg. Marburg: Jonas-Verlag, 1998. S. 12.

⁹⁴ Kant, Emmanuel: Kritik der reinen Vernunft. (B151) In: Projekt Gutenberg - Spiegel Online: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1369&kapitel=1#gb_found. letzter Zugriff: 5.11.2010.

⁹⁵ Vgl. Rometsch, Jens: Hegels Theorie des erkennenden Subjekts: systematische Untersuchungen zur enzyklopädischen Philosophie des subjektiven Geistes. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007. S. 190.

⁹⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Band 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. S. 407. Google Books:

http://books.google.at/books?id=mmstAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=innerlichkeit&f=false letzter Zugriff: 5.11.2010.

⁹⁷ Ein Effekt, der sich bei der vollständigen Ansicht des Films, nicht nur von Ausschnitten und ohne größere Unterbrechungen, verstärkt.

⁹⁸ Lanzmann, Claude: Der patagonische Hase. Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2010.

Patagonien ein Pampashase vor sein Auto läuft, durchfährt Lanzmann wilde Daseinsfreude. Ein banales Erlebnis, das ihm die Gewissheit bringt, dass Patagonien und er in diesem Augenblick *wahrhaft zusammen* sind – dieser Moment wird vom französischen Philosophen als Inkarnation bezeichnet.⁹⁹ Lanzmann versteht also den Begriff nicht als Rekonstruktion, sondern als Erfahrung, die sich unvermittelt in den Rezipienten einschreibt.

Neben der unbändigen Liebe zum Leben zieht sich der Tod wie ein Leitmotiv durch seine Erinnerungen. Mit diesem beginnt auch sein autobiographisches Buch – Lanzmann beschreibt eine frühe Kindheitserinnerung, als ihm eine in einem Kinofilm eingesetzte Guillotine monatelange Alpträume beschert.¹⁰⁰ Die Radikalität des Todes zu erfassen und zu vergegenwärtigen, treibt ihn an, das Projekt *Shoah* trotz aller Hindernisse, des großen zeitlichen Aufwands und der aufreibenden Thematik umzusetzen.

„All those old photographs and all that newsreel footage are saturated with a prepacked emotion: nostalgia.“¹⁰¹ Lanzmann sieht bei filmischen Aufarbeitungen die Gefahr, dass der mimetische Charakter des Films dazu verleitet, die erzeugte Illusion als Fenster zur Geschichte wahrzunehmen und die Bilder nicht mehr in Beziehung mit der Wirklichkeit setzen zu müssen. Der erste Dokumentarfilm über Konzentrationslager, der im Auftrag der amerikanischen Militärverwaltung 1945 vom KZ in Buchenwald entstanden ist, betont die Glaubwürdigkeit und Objektivität der übermittelten Bilder, indem der Blick der Zuschauer im Kino *auf* die Bilder im Film durch den Blick der Augenzeugen - der Bewohner von Weimar - *im* Film beglaubigt wird.¹⁰² Die Bilder werden nur unter großen Widerständen in die Erfahrungswirklichkeit der Menschen eingeordnet:

„[...] die Bilder mussten von Anfang an gegen das Verdrängen und gegen das Vergessen antreten, sie waren von Anfang an in der Rolle, Spuren sichern, das Unvorstellbare darstellen und die Erinnerung bewahren zu müssen an Ereignisse, deren Gedächtnis sehr schnell den allgemeinen Aufräumarbeiten zum Opfer zu fallen drohte.“¹⁰³

Die Unfähigkeit angemessen zu erinnern und zu trauern forciert die kollektiven Nachkriegsanstrengungen des Ungeschehenmachens und führt zu öffentlichen Ritualen, die diese Trauerarbeit leisten sollen.

⁹⁹ Vgl. Lanzmann (2010), S. 666 – 667.

¹⁰⁰ Ebd. S. 15 – 16.

¹⁰¹ Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The challenge of film to our idea of history.* Cambridge: Harvard University Press, 1995. S. 68.

¹⁰² Paech (2002), S. 67.

¹⁰³ Ebd. S. 68.

„Die zweite Generation erbte nicht nur die unbetruerten Traumata ihrer Eltern, sondern auch die seelischen Strukturen, die die Trauerarbeit der älteren Generation überhaupt erst verhindert haben.“¹⁰⁴

Weitere Generationen nutzen demnach symbolische Ressourcen, die jedoch mit einer unkontrollierbaren Ambivalenz vorbelastet sind.¹⁰⁵ Die dem gesellschaftlichen Diskurs inhärente Rhetorik der Trauer will Lanzmann mit seiner Methodik durchbrechen. Auch die Photos dieser Zeit sind Teil der Rhetorik – die Bilder lagern am phänomenalen Äußeren des Ereignisses, sie reichen nicht für eine innere Erfahrung aus.¹⁰⁶ Archivbilder sind für Lanzmann ohne Einbildungskraft – das Archivadokument stellt eine Leugnung der Realität und den Verzicht, Erinnerungen zu produzieren, dar, er ist sich sicher, „[...] dass es kein naives Ton- und Bildarchiv des Erinnerns an den Holocaust geben kann“¹⁰⁷ und stellt die Vertrauensfrage an diese neu.

2.1.1. Exkurs: Didi-Huberman über das Archiv

Anhand einer kurzen Analyse von Didi-Hubermans Aufsatz über das Archiv, das von Lanzmann so scharf zurückgewiesen wird, soll gezeigt werden, dass die Erwartungen der beiden Philosophen an die Zeugnisse des Holocaust (ein Begriff, der von Lanzmann ebenfalls abgelehnt wird) trotz ihrer konfliktträchtigen Standpunkte und widersprüchlichen Herangehensweisen koinzidieren.

Das Archiv kann nur Überreste einer Welt liefern, die daraus resultierende Lücke entsteht durch willkürliche oder unbewusste Zensuren beziehungsweise Zerstörungen. Didi-Huberman beschreibt das Archiv der Bilder als nur schwer beherrschbar, bei der Durchforstung dessen bedarf es der Technik der Kulturarchäologie.¹⁰⁸ In einer solchen Sammlung von bildlichen Dokumenten werden oft Dinge nebeneinandergestellt, die heterogen und anachronistisch bleiben, da sie einer räumlichen und zeitlichen Trennung unterliegen. Dieses einzugehende Risiko entspricht laut Didi-Huberman der Montage oder der geistigen Einbildungskraft. Das Montageverfahren stellt sich als „[...] Blitz einer kulturellen und historischen, zurück und vorwärts blickenden Interpretation [...]“¹⁰⁹ dar.

¹⁰⁴ Schlant (2001), S. 27.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd. 28.

¹⁰⁶ Vgl. Kramer (2003), S. 14.

¹⁰⁷ Paech (2002), S. 81.

¹⁰⁸ Vgl. Didi-Huberman, Georges/Ebeling, Knut: Das Archiv brennt. Berlin: Kulturverlag, 2007. S. 9.

¹⁰⁹ Ebd. S. 10.

Das Bild beherrscht das ästhetische, alltägliche, politische und historische Universum, doch was heißt es, sich in diesem zu orientieren? Laut Walter Benjamin ist das Bild neben dem Gebrauchswert auch immer seiner doppelten Ordnung unterworfen; es suggeriert endloses Wissen, kann aber lediglich eine unendliche Annäherung an eine Erfahrung darstellen.

Durch die öffentliche Darstellung der Bilder werden sie zu einem Teil der kollektiven Geschichte, sie sind nicht mehr nur Eigentum eines Überlebenden, wie die Erfahrung Jorge Sempruns zeigt. Der erzeugte Risseffekt sorgt dafür, dass das fiktive Filmbild eine Wirklichkeitsdimension erlangt und die Bilder im Kino gemeinsames, kollektives Eigentum werden. Die reine Innerlichkeit der Gedächtnisbilder könne keine Übertragung von Erfahrung oder Wissen ermöglichen. Didi-Huberman empfindet die Distanz, um Vertrautes infrage zu stellen, als immanenten Faktor, erst die erneute Betrachtung und damit verbundene Reflexion ermöglicht ein „ethisches Moment des Blickes“¹¹⁰. Das Archivbild präsentiert sich somit als Bild des Anderen: „Ihre Fremdheit selbst verlangt indes, dass wir uns ihnen annähern.“¹¹¹ Bei der Betrachtung verändert sich das Vertraute und das betrachtende Subjekt verliert kurz jegliche räumliche und zeitliche Gewissheit, bis es sich wieder in der Realität verankern kann.

Die Geschichtswissenschaften produzieren Dokumente, doch der Ort und der Status dieser wird durch jede Art der Überlieferung geändert. Geschichte entsteht unaufhörlich, die Bildvermehrung trägt zur Erweiterung des Archivs bei, Singularitäten müssen dabei immer wieder in sein Gewebe eingeflochten werden. Trotz der Immanenz des technischen Trägers erscheint das Archiv nicht starr, es ist ständiger Anpassung unterworfen und zerstört determinierte Vorstellungsbilder. Das Archiv definiert sich durch ein ständiges Fehlen – es stellt weder ein Spiegelbild des Realen noch einen Beweis für Ereignisse dar, es muss konstruiert werden. Das Forschungsmaterial ist dabei einer ständigen Prüfung zu unterziehen.

Die Vernichtung von Archiven, Bilderzerstörungen, Bücherverbrennungen, zeugen von der Zerbrechlichkeit der Archive und der Archäologie. Das Bild ist eine Spur, niemals nur ein Einschnitt in die Welt der Sichtbarkeit:

„[...] eine visuelle Schleppe der Zeit, die das Bild zu berühren suchte, aber auch der zusätzlichen – zwangsweise anachronistischen, untereinander heterogenen – Zeiten, die das Bild als Gedächtniskunst notwendig daran anfügt.“¹¹²

¹¹⁰ Didi-Huberman/Ebeling (2007), S. 16.

¹¹¹ Ebd. S. 16.

¹¹² Ebd. S. 31 – 32.

Für Didi-Huberman brennt das Bild: an Realem, dem es sich für einen Augenblick nähert, an Begehren, da es erregt, an der Gerichtlichkeit, die es strukturiert, an der Aussage, die es trägt – an Gedächtnis, denn das Bild lodert selbst dann noch, wenn es nur noch Asche ist.¹¹³

Dieses Nachleben, diese Glut kann erneut Wärme – Wissen – erzeugen.

Claude Lanzmann stellt in seinem Film das Archiv der Zeugenschaft gegenüber, dabei versieht er letztere mit neuer Intensität und einer „erschütternden Präzision des gesprochenen Wortes.“¹¹⁴ Auch der französische Filmemacher sieht sich anhand des Verschwindens von Spuren genötigt, dem Vergessen entgegen zu wirken, jedoch definiert er seine Spuren nicht nur als visuelles Material. Er schafft [...] eine beeindruckende Folie sichtbarer und gesprochener Bilder, Gesichter, Worte und gefilmter Schauplätze [...]“¹¹⁵, die ihre Konstruktion nicht verbirgt, ja gleichzeitig als deren Zeuge fungiert. Die im Strom der Informationen entstandenen Lücken lassen dem Zuschauer die Möglichkeit seine Einbildungskraft einzusetzen: Die Einbildungskraft ruft die in ihr vorhandenen Bilder nicht bloß wieder hervor, sondern *bezieht* dieselben *aufeinander* und erhebt sie auf diese Weise zu allgemeinen Vorstellungen. Auf dieser Stufe erscheint demnach die Einbildungskraft als Tätigkeit des *Assoziierens* der Bilder.¹¹⁶

2.2. Claude Lanzmann - Dokumentation von Zeugenschaft

Bereits 1974 beginnt Lanzmann mit den Vorbereitungen zu seinem Film, in Form von Literatur versucht er sich dem Thema zu nähern und ein Basiswissen für seine Befragungen zu erarbeiten. Das Streben nach Authentizität macht einen großen organisatorischen Aufwand nötig, der Regisseur und sein Team suchen Zeugen in Deutschland, USA, Israel und vor allem in Polen, an zentralen Stellen der Massenvernichtung, auf. Der Regisseur folgt dabei keinem Konzept, die innere Struktur des Films ergibt sich erst während der Dreharbeiten¹¹⁷: „Für das Verständnis des Films sollte ausschließlich sein eigener Aufbau verantwortlich sein.“¹¹⁸ In den zehn Jahren, die Lanzmann dieser Arbeit widmet, sammelt er über 350 Stunden an Material, das im Schnitt zu einem neuneinhalbstündigen Film montiert

¹¹³ Vgl. Didi-Huberman/Ebeling (2007), S. 32.

¹¹⁴ Ebd. S. 24.

¹¹⁵ Didi-Huberman (2007), S. 48.

¹¹⁶ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Band 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. §455/456 (S. 262 – 266).

¹¹⁷ Vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2001. S. 378.

¹¹⁸ Baer (2000), S. 107.

wird. *Shoah* verzichtet weitgehend auf den Einsatz dramaturgischer Mittel wie Rückblenden, Zeitlupe, wechselnde Kameraperspektiven, die fließende Inszenierung bietet dennoch keine chronologische Schilderung der Ereignisse.

Lanzmann sucht überall nach Spuren, die Kamera ist dabei sein steter Begleiter, sie fungiert als ‚Archäologe der Erinnerung‘. Spuren lassen sich in den Gesichtern der Befragten ebenso finden, wie an den Orten der Verbrechen, werden an diesen durch die Natur jedoch längst verborgen:

„[...] als wollte sie ihr Vorrecht gegenüber allen menschlich-kulturellen Hervorbringungen und Katastrophen demonstrieren und beweisen, daß auch über Chelmno, Sobibor und Treblinka Gras wächst.“¹¹⁹

Der ursprüngliche Titel des Werkes ist *Der Ort und das Wort*. Den gedanklichen Ausgangspunkt stellt das Verschwinden der Spuren auf der Leinwand festgehalten werden kann. Lanzmann sucht die Stätten in der Gegenwart auf und beschreibt dabei deren Vergangenheit – so verbinden sich Ort und Wort zu einer neuen Spur, die Leinwand wird selbst zu einer Erinnerungslandschaft, „[...] die die kaum noch wahrnehmbaren Spuren aufnimmt, um sie sich unter der Zeugenschaft der authentischen Rede zum Bestandteil ihrer Bilder zu machen.“¹²⁰ Von der Erinnerung an einen Ort wird der Film selbst zum Ort der Erinnerung. Die Landschaften werden als gegenwärtige Zeugen eingesetzt, deren einfache Abbildung macht die Stille, „[...] die so still ist, dass sie wie <<Frieden>> klingt, im Film hörbar.“¹²¹ Die Stille ist eine Referenz an die Toten, sie steht mit dem Gesprochenen der Zeugen in spannungsvollem Kontrast steht.

Lanzmanns Film ist von Bewegung strukturiert – der immanenten Physis der Befragten, aber auch von der Bewegung durch die Landschaft. Das Aufsuchen der Zeugen führt ihn nicht nur durch Polen, auch Israel und Korfu sind Ziele seiner Reisen. Die Szenen werden oft durch Bilder fahrender Züge verbunden - deren Bedeutung im Rahmen der nationalsozialistischen Politik ist dem Zuschauer zwar schon vor dem Film bekannt, erschließt sich aber erst durch die kontextualisierenden Zeugnisse in ihrem vollen Ausmaß. Zudem nützt Lanzmann die Suggestivkraft der Eisenbahn, dem Verkehrsmittel, das den Genozid ermöglichte. Die Annäherung des Rezipienten an die Schauplätze ist daher an Mobilität gebunden:

¹¹⁹ Reichel, Peter: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*. München [u.a.]: Hanser Verlag, 2004. S. 287.

¹²⁰ Paech (2002), S. 79.

¹²¹ Theweleit, Klaus: *Das Land, das Ausland heißt: Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2005. S. 117.

„[...] sie beförder[t] uns tatsächlich ins Jenseits – ins Jenseits unseres Wissens, ins Jenseits unserer Geschichte [...], und ins Jenseits der Toten, in das wir gezwungen werden einzufahren und das in Gestalt der Lokomotivenungeheuer in uns einfährt: im Inneren dieser Monster selber Verbrennungsöfen, die ihren Rauch und Dampf um sich speien.“¹²²

Die Züge nehmen den Zuschauer mit, an Orte, die er nicht kennt oder deren Funktion ohne die Erläuterungen der Zeugen nicht ersichtlich ist – die Eisenbahn dient dabei als Zeitmaschine. Immer näher kommt der Rezipient den Lagern, in deren Kern die Gleise der Bahn führen. Auch mit anderen Vehikeln versucht der Regisseur die Fahrten der Zeugen nachzuvollziehen, dabei simuliert die Kamera, auf diesen montiert, die Perspektive der Opfer und Täter; auch die subjektive Kamera kommt zum Einsatz, um die in der Erzählung implizierte Bewegung den Bildern einzuschreiben.¹²³

Lanzmann teilt die von ihm befragten Personen in drei Kategorien: Opfer, Täter und Zeugen – zudem kommen auch noch Experten zu Wort. Er vermeidet jedoch die direkte Konfrontation von Tätern und Opfern, nur durch die Montage treffen die verschiedenen Gruppen aufeinander.¹²⁴ Neben dem Auffinden der Zeugen stellt diese Zum-Sprechen-Bringen die größte Herausforderung dar. Das Vertrauen der Menschen zu gewinnen, erfordert vom Regisseur viel Geduld, zudem muss er deren Lebensgeschichte über die Lektüre von Akten hinaus individuell recherchieren: „Ich begriff: Um die [Zeugen] filmen zu können, musste ich schon vorher alles über sie wissen [...]“¹²⁵

Die Interview-Situation wird nicht negiert, auch wenn Lanzmann selbst nicht im Bild ist, ist er dennoch immer präsent. Das Zeugnis wird dabei nicht nur überliefert, der Inszenierungscharakter der Befragungen ist an der Erzeugung der Zeugnisse ebenso beteiligt. Somit wird der Prozess der Quellengewinnung bereits im Film reflektiert. Das Gedächtnis der Zeugen wechselt zwischen kognitiv memorierend und unbewusst agierend, die Sprachlosigkeit gegenüber den Verbrechen sieht sich oft mit detailliert erinnerten Kriegserlebnissen konfrontiert. Lanzmanns Intention, die Vergangenheit im Gespräch zu aktualisieren, führt zu einem „Akt des Gebärens“¹²⁶, er konfrontiert die Zeugen mit dem Kontext der Vergan-

¹²² Theweleit (2005), S. 118 – 119.

¹²³ Shoah. Zweiter Film, erster Teil: 55 – 56’.

¹²⁴ Die einzige Ausnahme bildet die Szene in der Simon Srebnik mit den Dorfbewohnern von Chelmino vor der Kirche zusammentrifft.

¹²⁵ Lanzmann (2010), S. 551.

¹²⁶ Kramer (2003), S. 42.

genheit, sei es in Form von Dokumenten wie bei der Befragung des SS-Unterscharführers Franz Suchomel oder *in vivo* wie bei den Sequenzen, in denen der Regisseur mit Simon Srebnik ehemalige KZ-Stätten besucht. Interviews mit den Tätern unterscheiden dabei sich ästhetisch, aufgrund der schlechteren Bildqualität bei den heimlichen Aufnahmen, und auch in der Gesprächsführung von jenen mit den Opfern: Durch Lanzmanns detaillierte und teils redundante Fragestellung, die sich bei den Tätergesprächen vor allem auf Fakten stützt, während er durch die emotionsbetonten Befragungen der Opfer eine divergente Atmosphäre schafft, möchte der Regisseur distanzierte Antworten vermeiden und in die intime Gefühlswelt der Zeugen eindringen.

„Das Trauma des Genozids bleibt zumeist verdrängt im Bewusstsein der Betroffenen erhalten.“¹²⁷ – „Das mit ihnen verbundene Wissen wird von diesen oft nicht als zu ihnen gehörig empfunden. Durch die Mitteilung kann das Ereignis wieder integriert werden.“¹²⁸

Doch der Prozess des Zeugnisablegens birgt auch die Gefahr der Retraumatisierung. Die Mitteilung des Geschehenen wirkt nicht immer befreiend, die sprachliche Wiedergabe kann mit psychischen Druck verbunden sein, die Erfahrung kann trotzdem als Fremdkörper außerhalb des Gedächtnisses bestehen bleiben. Um Erinnerungen ausgraben zu können und sich dem Wiedererleben dieser schrecklichen Zeit auszusetzen, bedarf es daher Unterstützung, die den Zeugen in Form von Lanzmanns bereits zuvor erwähnter Rechercharbeit zukommt. Sie fungiert als Stütze der Opfer und dient dem Film zu dessen Strukturierung und Kohärenz:

„Denn ein solches Wiedererleben verlangte, dass ich ihnen in jedem Moment zu Hilfe kommen konnte, Hilfe hier nicht im Sinn von Mitgefühl, sondern vor allem im Sinn des notwendigen Wissens, um sie zu fragen oder zu unterbrechen oder ihnen wieder zum roten Faden zurück zu helfen [...]“¹²⁹

Shoah ist ein Film der Zeugenschaft, der Recherche, der obsessiven Beschreibung – eine sich selbst dokumentierenden ‚Dokumentation‘. Ein Film ohne Kommentar, der allein auf seiner Verständlichkeit beruht. Die Länge des Werks, die Redundanz der Gestaltungsmuster sowie die Parallelisierung von Zeugenpositionen und die emotionale Involvierung in den Film können für den Rezipienten überfordernd sein – Lanzmann ist sich dieser Schwierigkeit be-

¹²⁷ Hinckeldey, Sabine von: Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen. Stuttgart: UTB, 2002. S. 48.

¹²⁸ Die Konfrontation mit internalen oder externalen Hinweisreizen, die einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren oder an Aspekte desselben erinnern, kann eine intensive psychische Belastung mit sich bringen. Siehe Maercker, Andreas: Therapie der posttraumatischen Belastungsstörung. Heidelberg: Springer Verlag, 2003.

¹²⁹ Lanzmann (2010), S. 551.

wusst. Im vorangegangenen Kapitel ist dargelegt worden, dass die mündliche Vermittlung eines Zeugnisses nicht nur eine aktive Wahrnehmung voraussetzt, sondern auch die Visualisierung der Narration. Der französische Regisseur greift dieses Konzept in seinem Film auf und erweitert es, indem er den Rezipienten anhält, einen Konnex zwischen den verschiedenen Zeit- und Zeugenschaftsebenen sowie Ton- und Bildinformationen und seiner eigenen Imagination herzustellen.

2.3. Erhaltung der Zeugenschaft

Im Folgenden möchte ich, ausgehend von Lanzmanns Intention, seinen Film als Spur gegen das Vergessen zu platzieren und als Teil der Erinnerungsarbeit zu etablieren, neben der im ersten Kapitel herausgearbeiteten Definition von Zeugenschaft und der damit einhergehenden Verantwortung der Tradierung einen weiteren Aspekt anführen. Die Ablösung der Erinnerung von ihrem Träger gehört zu den basalen Problemstellungen der ikonographischen Auseinandersetzungen nach dem 2. Weltkrieg. Bereits die Nachkriegsgeneration kann sich in ihrer Erfahrung dieses präzedenzlosen Ereignisses meist nur noch auf nachträgliche Erinnerungen, die sich auf Berichte, Erzählungen, Dokumentationen, Photographien und Filme stützen, berufen. Die kommunikative Tradierung von Erinnerungen nimmt einen immer kleiner werdenden Stellenwert ein, das Geschichtsbild heutiger Generationen konstituiert sich aus medialen Reproduktionen und Wiederholungen. Die zunehmende Bedeutung der audiovisuellen Medien für die Vermittlung von Geschichtswissen gründet auf der Mortalität der (noch vorhandenen) Zeitzeugen, deren individuelles Gedächtnis und Wissen durch die den medialen Inszenierungen inhärenten Strukturen substituiert werden sollen. Dabei beruht die dadurch erzeugte sekundäre Erinnerung¹³⁰ weniger auf erlernbaren historischen Fakten, als die emotive Bindung an das nicht selbst Erlebte.

Anhand der erzählten Erinnerung bietet sich die Möglichkeit das vergangene Ereignis in das eigene autobiographische Gedächtnis zu integrieren und mit einem bestimmten Gefühl zu assoziieren. Die Narratisierung der Ereignisse führt zu einem emotionalen Erleben der Geschichte und einer aktiven Aneignung des Berichteten. Das damit verbundene Identi-

¹³⁰ Vgl. Ebbrecht, Tobias: Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren. In: Hissnauer, Christian/Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.): Medien – Zeit – Zeichen. Marburg: Schüren, 2007. S. 37 – 44, hier S. 37.

fikationsangebot weist Parallelen zum Film auf, da auch dieser seine emotionale Wirkung dem Duktus des Erzählens schuldet. Die produzierten Erinnerungsbilder schreiben sich in die Vorstellung des Zuschauers ein, mehr noch als kognitive Vermittlung kann der Film daher zu einem stellvertretenden Erleben von Geschichte führen. Beide Vermittlungsinstanzen, sowohl mündliche Tradierung als auch die Medien, bedingen sich wechselseitig, „denn einerseits dienen mediale Vermittlungen als Vorlagen, andererseits als Beleg für die historische Beglaubigung des erinnernden Erzählens.“¹³¹ Film und Fernsehen werden zu einem sinngebenden Bedeutungsrahmen, deren Bilder werden mit eigenen oder von anderen erworbenen Erfahrungen synchronisiert. Die Medien bedienen sich dabei den Erinnerungseffekten, die emblematische Geschichtsbilder oder kulturelle Stereotypen bei den Betrachtern auslösen, zum Beispiel die durch das Bild einer Dusche hervorgerufene Assoziationskette. Die affektive Dimension der Bilder ruft dabei Verzerrungs- und Verlustmomente hervor, die einer adäquaten Repräsentation der Wirklichkeit entgegenstehen, da die

„[...] Filmbilder, die ja selbst bereits auf ihnen vorgängige Bildern und Schemata basieren, die aus Kriegserzählungen, -filmen und -erfahrungen kondensiert wurden, [sich] zu Stereotypen und Schemata verdichten, die wiederum den Aufbau von entsprechenden Erwartungsmustern und Erwartungshaltungen zu Folge hatten.“¹³²

Bilder und Erzählstereotype sind also schon soweit Teil des kulturellen Gedächtnisses¹³³, dass sie als unbewusste oder vorbewusste Erinnerungen wirksam für das Erinnern und Nacherleben von Geschichten werden. Mit Hilfe von Stereotypen und Genreformen findet eine emotionale Regulierung der Rezeption statt, eine Standardisierung von Gefühlen. Das Genre symbolisiert eine Übereinkunft zwischen Autor und Publikum, das die Filme im Rahmen von bestimmten Konventionen decodiert: „Genrekonventionen sind spezifische Settings, Rollen, Ereignisse und Werte, die Einzelgenres und ihre Subgenres definieren.“¹³⁴ Der herausfordernde Stoff ist so leichter zu verarbeiten, und die filmischen Wirkungsstrategien ermöglichen es, Zuschauer für die historischen Darstellungen zu interessieren, die sonst mit emotionaler Abwehr reagieren. Die durch die Genreform hervorgerufene

¹³¹ Ebbrecht, Tobias: Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm. In: Schick, Thomas (Hg.): Emotion – Empathie – Figur. Der Spielformen der Filmwahrnehmung. Berlin: Vistas, 2008. S. 87 – 106, hier S. 89.

¹³² Ebbrecht (2008), S. 94.

¹³³ Dieser Begriff ist in Kapitel 1 anhand der Theorie von Aleida und Jan Assmann genauer erläutert worden.

¹³⁴ McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschriftens. Berlin: Alexander Verlag, 2008. S. 101.

Emotionslenkung schafft Konventionen, die sich als Zeichenvorrat in unser kollektives Bewusstsein einschreiben – im Kontext des emotionalen Erlebens von Geschichte im Film hat dies Überschneidungen von Film als Träger medialer Erinnerungen und kollektivem Gedächtnis zur Folge.¹³⁵

Shoah projiziert Erinnerungen auf die Leinwand: Diese sind, auch aufgrund der sich von anderen Filmen deutlich unterscheidenden Arbeitsweise Lanzmanns, Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden. Die soziale Bedingtheit des kollektiven Gedächtnisses, wie von Maurice Halbwachs konzipiert, bestimmt „[...] jedes individuelle Gedächtnis [als] ein[en] >Ausblickspunkt< auf das kollektive Gedächtnis; dieser Ausblickspunkt wechselt je nach Stelle, die wir darin einnehmen.“¹³⁶ Harald Welzer führt in seinem Buch über das soziale Gedächtnis das auf der beiläufigen Vergegenwärtigung von Episoden basierende Familiengedächtnis¹³⁷ an. Ein Charakteristikum dieser Gedächtnisform ist dabei, dass die kommunikative Vermittlung meist ohne Vorsatz stattfindet, aus unterschiedlichen Anlässen und keinen Ausgang habend, wobei ein Themenwechsel jederzeit möglich ist:

„Das Familiengedächtnis ist eine synthetisierte Funktionseinheit, die gerade mittels der Fiktion eines gemeinsamen Erinnerungsinventars die Kohärenz und Identität der intimen Erinnerungsgemeinschaft, der Familie, sicherstellt.“¹³⁸

Die innerhalb der Familie stattfindende Erzählung unterliegt meist einer rituellen Wiederholung, die neben dem Akt des Bezeugens der Gruppe „Familie“ Kontinuität verleiht. Dieser implizierte Fiktionsvertrag liegt auch anderen temporären Erinnerungsgemeinschaften zugrunde,¹³⁹ so bilden auch die Beteiligten in *Shoah* eine solche. Die Beteiligten sind jedoch räumlich, zeitlich und thematisch voneinander getrennt und finden nicht im direkten Gespräch miteinander, sondern über den Schnitt und die Fragestellungen Lanzmanns zu einer kollektiven Geschichte. Der Regisseur stellt das Bindeglied dar, er ist für die Situierung der Erinnerungsbilder in einer gruppengeprägten geistigen Umgebung verantwortlich. Die Erinnerungsarbeit in *Shoah* basiert zwar auf der das soziale Gedächtnis ausmachenden Interaktion, die en passant Wissen und Erfahrung tradiert, bei Lanzmann

¹³⁵ Vgl. Ebbrecht (2008), S. 99.

¹³⁶ Halbwachs (1985), S. 31.

¹³⁷ Welzer, Harald: Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch. In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition HIS, 2001. S. 160 – 178, hier S. 160.

¹³⁸ Welzer (2001), S. 164.

¹³⁹ Vgl. Theweleit (2005), S. 165.

findet sie jedoch intentional und meist nicht in einem sozialen Rahmen, sondern unter einer Befragungssituation statt. Trotz der Individualisierung der Opfer vermittelt der Film über deren Sprache ihre durch grausame Umstände entstandene Zusammengehörigkeit und die Verantwortung gegenüber den anderen „Familienmitgliedern“:

„Der Friseur erzählt nicht, wie er nach drei Monaten Lager aus Treblinka entflohen ist, das interessierte mich ebenso wenig wie ihn selbst. Er sagt ‚wir‘, er spricht für die Toten, er ist ihr Sprachrohr.“¹⁴⁰

Der Zuschauer kann sich mit den Toten in *Shoah* nicht mehr in Beziehung setzen. Die Zeugen sprechen für diese, eigentlich tot, sind sie zurückgekehrt von wo niemand zurückkehrt: „Die <<Rückfahrkarte>>, die den Juden verweigert wurde, ist von uns zu lösen.“¹⁴¹

2.4. Szenenanalyse

„[...] das wirkliche Problem ist nicht das Erzählen, wie schwierig es auch sein mag ... sondern das Zuhören.“ (*Jorge Semprun*)

Die folgende Analyse dreier Szenen aus der beträchtlichen Auswahl, die der Film *Shoah* zur Verfügung stellt, behandelt die eingangs erwähnten Paradigmen von Lanzmanns Arbeit, zeigt jedoch auch, welchem Bedeutungswandel der Begriff der Zeugenschaft im Kontext verschiedener Perspektiven und Befragungsformen unterworfen sein kann. Der Fokus richtet sich dabei auf die Entstehung der Zeugenschaft und die Inszenierung des In-Szene-Setzens der Befragten. Die Realität des Ortes, des Raums innerhalb dessen sie agieren, wird von Lanzmann einerseits hergestellt, andererseits durch die Befragung evoziert. Das durch die Recherchen des französischen Filmemachers entstandene Vorwissen wird mit dem Sehen, Handeln und Fühlen der Vergangenheit und der gegenwärtigen Sicht der Zeugen konfrontiert – die Forcierung dieser Vorgänge in den drei Szenen zeigt wie Lanzmann „Fiktion aus dem Wirklichen“¹⁴² schafft.

2.4.1. Abraham Bomba – Inkarnation der Zeugenschaft

Abraham Bomba wird von Lanzmann zunächst in New York ausfindig gemacht. Der Friseur, dem die Notwendigkeit Zeugnis abzulegen klar geworden ist¹⁴³, will vor die Kamera treten.

¹⁴⁰ Weiß, Christoph (Hg.): Der gute Deutsche: Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland. Sankt Ingbert: Röhrig, 1995. S. 177.

¹⁴¹ Theweleit (2005), S. 120.

¹⁴² Paech (2002), S. 112.

¹⁴³ Vgl. Lanzmann (2010), S. 552.

Dies zeugt von dem großen Vertrauen, das der Regisseur in vorangegangenen Gesprächen, die ohne Aufzeichnungsapparate geführt worden sind, aufgebaut hat. Die Filmsequenz kann jedoch erst zwei Jahre später entstehen, da Lanzmann zunächst noch nicht die Geldmittel zur Verfügung hatte. Bomba, der inzwischen mit seiner Familie nach Israel gezogen ist, legt in mehreren kurzen Sequenzen Bericht über seine Deportation und die Ankunft im KZ Treblinka ab.

Der Friseursalon in Holon, in dem sich die Szene zuträgt, auf die sich mein Fokus richtet, ist von Lanzmann extra gemietet worden, da sich Abraham Bomba bereits im Ruhestand befindet. Der Verlauf der Gespräche hält sich an die Chronologie von Bombas Erinnerungen; die Schwierigkeit, den Teil seiner Erinnerungen, die im Kern des Interviews stehen sollen – Bombas Arbeit im Konzentrationslager – Preis zu geben, macht der Mann dem Regisseur im Vorhinein klar. Um ihm die Angst vor dieser Situation zu nehmen, wählt Lanzmann den Ort des besagten Herrensaloons, dessen Betrieb durch die Befragungssituation nicht unterbrochen werden sollte, aus. So werden die Kunden, die inzwischen ein und aus gehen, ebenfalls Teil dieses Zeugnisses, auch wenn die meisten den Hintergrund und die Begleitumstände nicht kennen. Durch diese Voraussetzung unterstreicht Lanzmann die Bedeutung von *Shoah* als körperlichen, physischen Film. Der Regisseur erzeugt zusätzlich zu dem von ihm angestrebten imaginären Raum, einen in Wechselwirkung stehenden realen Raum, der die Produktion des Zeugnisses forcieren soll. In Claude Lanzmanns Worten:

„Shoah ist eine Inkarnation. [...] [Bomba] ist er selbst, in die Situation versetzt, das nachzuspielen, was damals passiert ist – eine sehr komplizierte Anordnung, die ihm ermöglicht, der zu sein, der er früher war.“¹⁴⁴

Die Inkarnation hängt nicht nur vom Ort ab, auch der Körper des Zeugen wird in seiner Funktion als Spureenträger aktiviert. Bomba präsentiert Gesten der traumatischen Erfahrung, seiner Tätigkeit die Haare von Frauen und Kindern in den Gaskammern zu schneiden. Seine Schere ist während seiner Erzählung unaufhörlich in Bewegung, ohne dabei wirklich zu schneiden, sonst wäre wohl von dem Haarschopf seines Freundes, der sich als Kunde zur Verfügung stellt, am Ende nicht mehr viel übrig. Der physische Aspekt des Zeugnisses dient Bomba als Stütze, seine Aufmerksamkeit ist auf diese Tätigkeit, die er wie auf einer Bühne vor Lanzmann darstellt, gerichtet – der Regisseur verwandelt wirkliche Gestalten der Geschichte in Darsteller, diese werden dabei fast zu Gestalten der Literatur oder des

¹⁴⁴ Lanzmann (1998), S. 16.

Theaters.¹⁴⁵ Der Friseur sucht kaum Blickkontakt mit dem Regisseur oder der Kamera, die sich hinter ihm befinden, auch nicht über die Spiegelfläche des Salons. Die Suggestivkraft der Szene wird durch die Spiegel verstärkt, die die Bewegungen bis ins Unendliche multiplizieren und der Realität eine weitere Zeugenschaftsebene hinzufügen.

Zunächst ist Bombas Sprache neutral, er gibt die Geschehnisse objektiv wieder, sein Stimmtön und die kräftige Intonation, die auch bei anderen Teilen des Interviews mit ihm auffällt, vermitteln Abgeklärtheit, und Lanzmann zeigt sich von den rhetorischen Fähigkeiten und der Verlebendigung des Berichts beeindruckt. Doch bei der Forderung der Präzisierung der Ereignisse bezüglich der Wiederbegegnung mit Freunden beginnt sich der Ton Bombas zu ändern – er versetzt sich zurück und verliert angesichts des Traumas die Fassung. Es tritt damit genau jener Effekt ein, den Lanzmann mit seiner Methodik der Inkarnation erzielen will. Aufgrund der Beharrlichkeit des Fragestellers muss der Zeuge den höchsten Preis zahlen¹⁴⁶ und wird Teil des Prozesses der Wiederbelebung: „We have to do it. You know it.“ – „Please, we must go on.“¹⁴⁷

Die Kamera dokumentiert dieses Aufblitzen und sorgt für die physische Überführung der Erfahrung in die Körper der Zuschauer. Diese spüren den inneren Konflikt Bombas, der Erfahrung, die er in dieser Art noch nie artikuliert hat, Ausdruck zu verleihen und sich dem Schmerz der überwältigenden Emotion zu stellen. Die Imagination des Rezipienten wird auch in den Momenten des Schweigens angeregt: „[Es] ist keine semantische Leere; es ist von Erzählstrategien erfüllt, die Ideologien transportieren und unausgesprochene Voraussetzungen enthüllen.“¹⁴⁸ Das Schweigen ist in die Sprache eingebettet und signalisiert mit der Abwesenheit von Wörtern die „Anwesenheit dieser Abwesenheit“¹⁴⁹. Die Negation von Rede betrifft dabei die Opfer und Täter gleichermaßen, deren zu viel an Wissen oder Nicht-Wahrhaben-Wollen zu keinem Ausdruck führt. Die Nationalsozialisten manipulieren nicht nur die Bilderwelt, sondern sind auch für die Korruption der Sprache verantwortlich, die nach dem Krieg keine Reinigung erfährt. Das Schweigen ist in einer audiovisuellen Darstellung präsent, ja sichtbar, während diese Ausdrucksform der Literatur verweigert ist. Der Film hat die Möglichkeit, der Stille Raum einzuräumen oder es zu ignorieren. Claude

¹⁴⁵ Vgl. Bannasch (2004), S. 391.

¹⁴⁶ Vgl. Lanzmann (2010), S. 546.

¹⁴⁷ Shoah. Zweiter Film, erster Teil: 32’.

¹⁴⁸ Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München: C.H.Beck, 2001. S. 19.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 19.

Lanzmann hält jede Sekunde dieses schweren Moments fest (Abb. 5)¹⁵⁰, für ihn ist Bombas Innehalten der gesuchte Moment der Wahrheit, seine Tränen so kostbar wie Blut.¹⁵¹



Abbildung 5

Abraham Bomba von seinen Gefühlen übermannt

Bombas Ersuchen, das Interview zu beenden, kommt der Filmemacher nicht nach, der Friseur fasst sich wieder und spricht zunächst leise, wie mit sich selbst, seinem Freund im Frisierstuhl zugewandt, auf Jiddisch weiter. Erst als er sich wieder vollständig im Griff hat, kann er mit der Erzählung, von Lanzmanns Fragen geleitet und der motorischen Bewegung der Schere stabilisiert, fortfahren.

„Die Schere macht es möglich, dass er seinen Bericht veranschaulichen und zugleich fortsetzen, wieder Atem und Kraft schöpfen kann, so unmöglich und verzehrend ist es, was er zu sagen hat.“¹⁵²

Bomba wird vom Regisseur dazu angehalten, sein Wissen, seine Erfahrung zu mobilisieren, doch im Gegensatz zu Jorge Semprun, der sich seines Wissens erst durch eine Kinoprojektion gewahr wird, versichert sich Bomba seiner Zeugenschaft im kommunikativen Akt und wird selbst zur dieser Projektion. Lanzmann bietet ihm diese Fläche, auch im Bewusstsein der damit verbundenen psychischen Belastung. Die von Georges Didi-Huberman beschriebene Oszillation zwischen der gesicherten Erkenntnis – die durch die Recherche abgedeckt wird – und dem unsicheren Wiedererkennen – das durch das Insistieren und die Einbeziehung der physischen Ebene forciert wird – wird für den Befragten und den Zuschauern zu einer schmerzhaften Erfahrung und führt damit im Benjaminschen Sinn zu einem Moment der Erkenntnis.

¹⁵⁰ Standbild Shoah. Zweiter Film, erster Teil: 32:05.

¹⁵¹ Vgl. Lanzmann (2010), S. 557.

¹⁵² Ebd. S. 555.

2.4.2. Franz Grassler – Umkehrung der Zeugenschaft

Die Analyse einer anderen Szene soll zeigen, dass die zuvor besprochene Methodik des Regisseurs auch scheitern kann, und wie die verwehrte Inkarnation Aufschluss über die Ambivalenz der Zeugenschaft gibt. Schon gegen Ende des Films sucht Claude Lanzmann Dr. Franz Grassler auf und spricht mit ihm über das Warschauer Ghetto, wo der deutsche Jurist während des Krieges als Assessor des Kommissars für den jüdischen Wohnbezirk, Heinz Auerswald, arbeitet. Gleich zu Beginn des Gesprächs schickt Grassler seine Unfähigkeit, sich an die Geschehnisse zu erinnern voraus, Lanzmann will ihm daraufhin helfen, die Vergangenheit frei zu legen. Doch ist der Befragte wirklich gedächtnislos und daher nicht zu einem Zeugnis fähig?

Wie bereits festgestellt, kann ein Zeugnis immer erst durch ein Gegenüber entstehen, das Zum-Zeugen-Werden beruht dabei nicht nur auf der Wahrnehmung des Gesprochenen, sondern erfordert auch eine aktive Handlung im Austausch zwischen Beteiligten. Grassler dient als Beispiel für die spezifische Gedächtnisstruktur, die sich bei den Tätern finden lässt: Sie leben in einer von ihnen selbst geschaffenen Wahrheit und weisen jedes weitere Wissen von sich, anstatt einer Erinnerung findet sich nur noch eine „Amputationsstelle“¹⁵³. Die Versicherung, nicht gewusst zu haben, dient nicht nur dazu, vor jeglicher Konsequenz ihres Handelns die Augen zu verschließen, sondern auch *lautstark* zu schweigen: „Es gibt offenbar *keine harmlosen* Fragen für die Gedächtnislosen [...]“¹⁵⁴ Lanzmann spürt im Falle Grasslers die Hilflosigkeit mit einem „[...] nie etwas Wissenden, nie etwas Erinnernden, nie etwas getan Habenden [...]“¹⁵⁵ Zeugen konfrontiert zu sein. Die Arbeit, die Geschichte wiederzubeleben, bleibt am Fragenden selbst hängen – Klaus Theweleit nennt diese in ihrer „maskenhafte[n] Leblosigkeit [und] primitive[n] Absolutunschuld“¹⁵⁶ verharrenden Geschichtslosen „Zombies“¹⁵⁷. Der Kulturtheoretiker stellt sich die Frage ob die Verlierer des Kriegs damit auch gleichzeitig ihr Gedächtnis verlieren und dies erst wieder zurückgewonnen werden muss.¹⁵⁸

In *Shoah* werden sechs Nationalsozialisten befragt, drei davon werden dabei ohne ihr Wissen aufgenommen. Grassler stellt sich den Fragen Lanzmanns im Glauben, nicht über

¹⁵³ Theweleit (1995), S. 99.

¹⁵⁴ Ebd. S. 101.

¹⁵⁵ Ebd. S. 102.

¹⁵⁶ Ebd. S. 104.

¹⁵⁷ Ebd. S. 104.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 104.

sich selbst Auskunft geben zu müssen. Der Regisseur konfrontiert ihn daher mit den Tagebüchern von Adam Czerniakow, Präsident des Judenrats von Warschau zur Zeit des Ghettos, in dem Streben, das Verdrängte freizulegen. Doch Grassler lässt sich nicht in die Aufarbeitung involvieren, im Gegenteil, er beginnt sich, diese Szene entbehrt nicht einer gewissen Ironie, Notizen zu machen – als würde er einem Vortrag lauschen und nicht seine eigene Lebensgeschichte vor Augen geführt zu bekommen. Grassler bemerkt also anfangs, dass er die bedrückenden Ereignisse nicht erinnern kann, doch im Laufe des Gesprächs stellt sich heraus, dass er sich der herrschenden Zustände im Ghetto sehr wohl bewusst gewesen ist. Seiner vorangestellten Ankündigung entgegen, kann Grassler die Lücken in Lanzmanns Befragung füllen, diese sind zudem mit Emotionen besetzt und vermitteln Empathie, die mit dem Bild, das man von einem Mann mit solcher Funktion vor Augen hat, in Widerspruch stehen.

Lanzmanns Versuch, größere Zusammenhänge durch die Fragen über die Gefahr von Krankheiten im Ghetto herzustellen, zerstreut Grassler zunächst. Daher spricht der Regisseur die Bedeutung der Institution „Ghetto“ frontal an: Welche Intention die Einrichtung eines solchen haben könne und welche Konsequenzen sich daraus erschließen. Der Befragte weicht aus, außerdem führt er seinen Arbeitsauftrag, das Ghetto zu erhalten, an. Obwohl er die Selbstverwaltung der Juden als funktionierend bezeichnet, merkt er an, dass die Führung des Ghettos unter den Umständen – zu viele Menschen, schlechte Versorgung – problematisch gewesen ist. Die Paradoxie seiner Argumentation, dass selbst bei ausreichender Versorgung das Ghetto keine Hoffnung zu Überleben bietet und eine Vorstufe zur Vernichtung darstellt, sieht er nicht ein. Die Nationalsozialisten wären an der Erhaltung interessiert gewesen, sonst hätten sie das Ghetto doch dem Erdboden gleich machen können.¹⁵⁹ Welchen Sinn eine „Wartung“ bei den politischen Plänen der NS-Führung, die Grassler lange nach seiner Arbeit im Ghetto ansetzt, jedoch lediglich ein Jahr danach umgesetzt werden, gehabt hätte, kann er nicht erklären.

Der Jurist bemüht auch immer wieder die zeitliche Distanz zu den Ereignissen selbst, die sein Vergessen begünstigt, ebenso nivelliert er seine Aussagen mit Abschwächungen wie „So weit ich noch weiß [...]“ – „Ich glaube [...]“. Der fehlende Informationsaustausch zwischen den Dienststellen und die geringe Signifikanz seiner Aufgabe seien dafür verantwortlich, dass der er die Situation nicht in vollem Ausmaß wahrnehmen konnte – nichts ahnend von der Ver-

¹⁵⁹ Vgl. Shoah. Zweiter Film, zweiter Teil: 93’.

nichtung treffe ihn daher auch keine Mitverantwortung. Dieselbe Verhaltensweise ist auch bei Walter Stier, Leiter des Referats für Sonderzüge, deren Fahrplananordnung er erstellt hat, zu bemerken. Die Schuld wird entsubjektiviert, die Zeitumstände dem Geschehen vorangestellt. Er sei nur für die Organisation zuständig gewesen und hätte nicht über die Konsequenzen seiner Arbeit Bescheid gewusst.¹⁶⁰ Doch kann er die Gegenwart der Ereignisse nicht leugnen, so spricht er doch im Term Präsens von ihnen: „[Denn] jede – bewußte oder unbewußte – Strategie des Leugnens ist auch ein Eingeständnis.“¹⁶¹

„Ich weiß es jetzt nicht, falls ich es jemals gewusst habe.“¹⁶² – Die Unmöglichkeit dieser Aussage negiert jede Gedächtnisspur, doch die Spuren sind den Körpern der Täter eingeschrieben, die Vergangenheit nicht verschwunden. Das Gedächtnisproblem entpuppt sich bei dem Gespräch mit Franz Grassler als Arbeitsverweigerung, trotz Lanzmanns Drängen – diese Szene stellt die einzige Situation im Film dar, in der er die Fassung verliert und zu argumentieren beginnt – stellt der Befragte keinen Konnex zwischen seiner Aufgabe, der Verwaltung des Ghettos, und des Genozids her. Er wälzt jede Schuld von sich ab: „Das können wir heute leicht sagen.“¹⁶³ Dabei setzt der Regisseur die Fragmente der Erinnerung durch die Konfrontation mit den historischen Fakten wie ein Puzzle zusammen, doch die psychische Immobilität des Zeugen lässt ihn dieses Bild nicht erkennen und das Gespräch scheint nichts an seiner Form der Zeugenschaft zu verändern. Auch ohne dessen bewusste Mithilfe erschließen sich dem Rezipienten Erfahrungen, Grassler kann sich der Zeugenschaft nicht entziehen und macht deutlich, dass es keinen *zeugnislosen* Zeugen gibt.

2.4.3. Simon Srebnik – Opfer der Zeugenschaft

Die in der Fachliteratur viel beschriebene und zitierte Kirchenszene mit dem polnischen Juden Simon Srebnik soll als drittes Beispiel für die Ambivalenz der Zeugenschaft dienen. Simon Srebnik und Mordechai Podchlebnik sind die einzigen Überlebenden der Vernichtung in Chelmno, einer kleinen Stadt in Polen; ihre Aufgabe als Arbeitsjuden ist es, Massengräber mit den im Vergasungswagen Ermordeten zu füllen, später wieder auszuheben und die Leichen zu verbrennen. Srebnik, der gerade einmal 13 Jahre ist, wird von den Nationalsozialisten auch zu Unterhaltungszwecken eingesetzt und darf aufgrund seiner reinen

¹⁶⁰ Vgl. Shoah. Zweiter Film, erster Teil: 95’.

¹⁶¹ Schlant (2001), S. 22.

¹⁶² Shoah. Zweiter Film, zweiter Teil: 94’.

¹⁶³ Ebd. 113’.

Stimme für die SS während Bootsfahrten auf dem Fluss Ner Volkslieder singen. Eine solche Fahrt bildet auch die berühmte erste Szene des Films. Der mit Lanzmann nach Polen zurückgekehrte Srebnik stellt jedoch nicht nur diese schmerzhafteste Erinnerung nach, er schreitet auch, begleitet von der Kamera, die Stätten der Vernichtungslager ab, deren Vergangenheit mittlerweile von der Natur verborgen wird. Im Gegensatz zu Podchlebnik, dem eine Rückkehr unmöglich ist, und der sich auch bei der Befragung von Lanzmann nicht über sein Dogma des Vergessens hinweg setzen kann, versucht Srebnik, seine Emotionen zu artikulieren¹⁶⁴: „Das kann man nicht erzählen.“ – „Das kann ich nicht glauben.“¹⁶⁵

Am Ende des ersten Films von *Shoah*, am Tag der Prozession zu Mariä Geburt findet sich Srebnik, Überlebender der zweiten Vernichtungswelle, auch Kirchenzeit genannt, eben genau vor jener Kirche, in der die Juden vor ihrer Vergasung gehalten werden, wieder. Der Ort dient der Auffrischung der Erinnerungen und im Gegensatz zu anderen Sequenzen des Films, sind die Erzählungen nicht von Lanzmann forciert, sie entstehen spontan. Der Regisseur positioniert seinen Protagonisten – der Begriff ist bewusst gewählt um den inszenatorischen Charakter der Szene zu betonen – in die Mitte der sich vor der Kirche versammelnden Bewohner. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die Menschen wie für ein Photo posierend wirken, auch ihre Mimik und Haltung vermitteln diesen Eindruck; während des Interviews werden auch tatsächlich Photos geschossen, das in seiner Bedeutung noch nicht definierte Wiedersehen festgehalten. Lanzmanns Fragen richten sich im Folgenden nicht an eine bestimmte Person, er spricht niemanden mit Namen an, sondern behandelt die Gruppe als Kollektiv. Beim Studium des Films überrascht die unbedachte Sprache von Claude Lanzmann: Während der Arbeit über diese heikle Thematik immer wieder damit konfrontiert, erregte dieser Aspekt, anders als in früheren Sichtungen, meine besondere Aufmerksamkeit. Der französische Filmemacher bezeichnet immer wieder Kollektive, er spricht von „den Juden“, „den Deutschen“ oder „den Polen“ – und achtet anscheinend nicht auf die Konnotation dieser Begrifflichkeiten, ja forciert die Kollektivbildung bewusst. Erstaunlich dabei ist, dass ihm keiner der Zeugen widerspricht, keiner der Befragten erhebt Einspruch gegen die in diesen Worten implizierte Verallgemeinerung.

¹⁶⁴ Srebniks gebrochenes Deutsch verlangt Claude Lanzmann noch mehr Recherchearbeit ab, um dem Gesagten folgen zu können. Siehe Lanzmann (2010), S. 558 - 559: Wir unterhielten uns in schlechtem Deutsch, ich schnappte Wörter [...] auf, deren Bedeutung ich nicht verstand und die ich nicht in Beziehung zueinander setzen konnte. Als ich Srebnik verließ, wusste ich nicht, wie ich weiter vorgehen sollte, mir fehlte das nötige objektive Wissen, um ihm Fragen zu stellen.

¹⁶⁵ Shoah. Erster Film, erster Teil: 9 – 10'.

Die in den Raum (in diesem Fall ein realer öffentlicher Raum, anders als bei der Befragung Abraham Bombas) gestellten Fragen wirken auch hier zu Beginn unschuldig, ja trivial: Ob sich die Menschen denn freuen, Srebnik wiederzusehen und ob sie sich alle an ihn erinnern könnten, will Lanzmann wissen. Die Bewohner bejahen, und eine sich hinter Srebnik befindende Frau mit Kopftuch gibt die Eindrücke, die die Bewohner von dem Buben gehabt haben, wieder. Die Art und Weise, wie sie über die damaligen Ereignisse aber auch die Funktion der Kirche, Auskunft gibt, wirkt in ihrer Nonchalance befremdlich, zumal sie für alle Bewohner zu sprechen scheint. Der Betroffene selbst nimmt an der Produktion des Zeugnisses nicht teil, seine Perspektive fließt nicht ein.

Im Laufe des Gesprächs stoßen immer mehr Menschen zu der Gruppe, es äußern sich jedoch nur einige, ein Teil der Gruppe teilt sich durch Gestik und Mimik mit, ein anderer Teil fühlt sich nur von der Kamera angezogen (Frisur und Kleidung richtend) und interagiert nicht. Da Lanzmann die Dorfbewohner nicht einzeln adressiert, sprechen sie teilweise übereinander, so dass nicht immer klar ist, welche Antwort von der Übersetzerin Barbara Janica wiedergegeben wird. Die zuvor angesprochene Sprachbarriere erlaubt kein wirkliches Gespräch zwischen Lanzmann und den Zeugen, dies macht sich auch an den Blicken bemerkbar, die sich meist nicht auf den Regisseur oder die Kamera richten, sondern auf die Übersetzerin. Der damit einhergehende Verlust an Informationen ist Lanzmann bewusst; zur Rolle der Sprache in *Shoah* möchte ich anschließend noch etwas anmerken. Doch nicht nur die Notwendigkeit der Anwesenheit einer Übersetzerin verleiht dieser Szene eine andere Dynamik als dem, in der intimen Atmosphäre einer Wohnung geführten, Interview mit Franz Grassler oder der Bühnensituation Abraham Bombas. Die im Freien Versammelten kommunizieren ihre Erinnerungen sehr viel ungezwungener, so wird das Gespräch von der Prozession unterbrochen, es erfährt weniger Steuerung, Lanzmann lässt es geschehen.

Es wird rasch klar, dass sich die versammelten Einwohner keiner Schuld an den Kriegsverbrechen bewusst sind, sie sehen die Verantwortung bei den Nationalsozialisten. Das Wissen um die Vorgänge im Dorf scheint in ihrer Erfahrung keine Rolle zu spielen, der in Vergessenheit geratene Überlebende findet keine Spuren vor und wird in dieser Szene noch einmal ausgelöscht. Dem Gesprächsverlauf folgend wird er von den Umstehenden auf der visuellen Ebene immer weiter in den Hintergrund gedrängt. Angesprochen auf den Grund für das Schicksal der Juden liefert ein Dorfbewohner, Herr Kantarowski, eine Erklärung, die er von einem jüdischen Rabbi gehört haben will, wonach die Juden aufgrund ihrer Schuld am

Tod Jesu, das Unheil selbst über sich gebracht hätten.¹⁶⁶ Die Kirche hat die Schuld der *bystanders*¹⁶⁷ geschluckt – sowohl der Ort als auch die Institution Kirche, repräsentieren die Absolution, durch die die Ortsbewohner ihre Existenz bestätigt sehen. Dieses Reden außerhalb der Schuld spiegelt auch die Stimmung der zunächst befragten polnischen Zeugen in Chelmno und Grabow wieder. Die Kirchenszene stellt den „Höhepunkt“ der vorher unterschwellig geäußerten oder nicht verhehlten Ressentiments dar. „Das ist das Ende, nun wissen Sie alles.“¹⁶⁸ – Mit einem Zoom auf das Gesicht von Simon Srebnik schließt Lanzmann das Interview ab, doch die Emotionen des Opfers bleiben hinter der gefassten Fassade verborgen. Der eigentliche Protagonist ist an der Entstehung des Zeugnisses nicht aktiv, sondern nur durch seine Anwesenheit beteiligt, hätte er nicht zuvor im Zwiegespräch mit Lanzmann seine Geschichte preisgegeben, wäre sie auch vor der Kirche in Chelmno nicht zum Ausdruck gekommen. Die Bewohner suchen gar nicht den Dialog mit ihm, von der Aufnahmesituation angespornt, wird Srebnik zum Opfer ihrer Erinnerungen, ihrer Zeugenschaft. Lanzmann dokumentiert die Abfahrt aus Chelmno, er wirft mit der Kamera einen Blick zurück auf die kleiner werdenden Häuser und der Zuschauer verbleibt mit einem Gefühl der Unbefriedigtheit – ein Katharsiseffekt bleibt aus. Weder Franz Grassler noch die Einwohner von Chelmno übernehmen für ihre Zeugenschaft, des Gesehen-Habens, des Begriffen-Habens, dessen sich Lanzmann durch seine Fragen immer wieder versichert, Verantwortung. Den entstandenen Zeugnissen wohnt dieselbe Paradoxie inne wie den von Didi-Huberman zitierten Bildern aus den Lagern: Ihnen wohnt gleichsam das Vermögen, sich zu erinnern – in der Bestätigung der Zeugenschaft – wie der Wille zu vergessen – durch die Bestätigung ihrer durch Leugnung geschaffenen Lebenswelt – inne. Dennoch gelingt es Claude Lanzmann diese Form von Gedenken lesbar zu machen, nicht nur durch die Kontextualisierung im Film, sondern auch durch die Verflechtung des Gewesenen und des Jetzt, der Aktualisierung, die in den Bildern für den Rezipienten sichtbar werden soll.

„Verstehen Sie mich?“¹⁶⁹ Diese stetige Versicherung von SS-Unterscharführer Walter Suchomel, ob denn Claude Lanzmann dem Gesagten auch folgen könne, weist auf die Komplexität eines multilingualen Projekts wie *Shoah* hin. Die Funktion der Sprache stellt sich

¹⁶⁶ Vgl. Shoah. Erster Film, zweiter Teil: 95 - 97’.

¹⁶⁷ Bannasch (2004), S. 384.

¹⁶⁸ Shoah. Erster Film, zweiter Teil: 98’.

¹⁶⁹ Shoah. Erster Film, erster Teil: 13’.

dabei ebenso ambivalent wie die Funktion der Zeugen dar. Eine fremde Sprache hilft Lanzmann, um zu den Zeugen eine gewisse Distanz herzustellen:¹⁷⁰

„Das trifft übrigens auch auf die Deutschen zu, die Täter. Bevor ich »Shoah« gedreht habe, sprach ich ein wesentlich besseres Deutsch als danach. Ich habe gewissermaßen mutwillig während der dreizehn Jahre, in denen ich an »Shoah« arbeitete, mein Deutsch verlernt. Das war gut für den Film.“¹⁷¹

Lanzmann meint damit, dass er durch sein gebrochenes Deutsch die Täter dazu veranlasst hat, die Lücken zu füllen und bestimmte Vorgänge ausdrücklicher zu erklären – mit perfektem Deutsch hätte er nie Aussagen jener Qualität von den Tätern bekommen.¹⁷² Abraham Bombas Interview unterscheidet sich von den anderen analysierten Szenen, da es auf Englisch geführt wird. Lanzmann benötigt demnach keine Übersetzerin, es fällt ihm auch leichter als sich auf Deutsch zu unterhalten – Englisch ist als Sprache neutraler, eine Sprache ohne Vorbelastung. Während also die Sprachbarriere bei der Befragung der deutschen Zeugen der Intention des französischen Filmemachers zuträglich ist, und bei Interviews auf Englisch kein Problem darstellt, machen den Großteil des Films Szenen aus, in denen Lanzmann von einer Dolmetscherin begleitet wird. Die Übersetzerinnen fungieren auch als Interpreteninnen und sind somit an der Produktion der Zeugnisse beteiligt. Doch die Sprachenvielfalt ist nicht nur für Lanzmann schwierig zu behandeln, auch der Rezipient, vor allem, wenn man die Länge des Films in Betracht zieht, muss geistig flexibel sein. Das Lesen der Untertitel verlangt dem Zuschauer noch mehr Konzentration ab als die ohnehin schon vielen in den Bildern und Worten vermittelten Informationen.

¹⁷⁰ Vgl. Dax, Max: Interview: Hier ist kein Warum. Max Dax und Jan Kedves im Gespräch mit Claude Lanzmann über seinen Film Shoah. In: arte.tv - Geschichte auf Arte. URL: <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/Shoah/3031570,CmC=3029998.html>. letzter Zugriff: 5.11.2010.

¹⁷¹ Vgl. Ebd. (2010).

¹⁷² Ebd.

3. Kapitel: The Pianist – Ambivalenz des Raums

„An investigation into the cinema’s confrontation with the Holocaust begins with the question of witnessing.” (*Joshua Francis Hirsch*)

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde die Frage nach der Notwendigkeit einer weiteren medialen Aufarbeitung der Verbrechen des Holocaust kurz angerissen – im Folgenden möchte ich diese Problematik anhand der Analyse von Roman Polanskis Regiearbeit *The Pianist* wieder aufgreifen. Welche dramaturgischen Mittel setzt er ein, um Zeugenschaft auf die Leinwand zu bannen und gleichzeitig durch die emotive Involvierung des Rezipienten bei diesem selbst hervorzurufen? Dazu möchte ich zunächst die außergewöhnliche Ausgangsposition für die Umsetzung des Films darlegen. Die genaue Analyse des Films unter Berücksichtigung der bisher vorgestellten Bildertheorien und Konzepte von Zeugenschaft soll über die Forschungsfragen Aufschluss geben.

3.1. Visualisierung der Zeugenschaft

Visuelle Metaphern bestimmen den Diskurs um den Holocaust, auch wenn dieser selbst kaum eine piktorale Repräsentation erfährt. Die Erinnerungen der dritten (und bereits vierten) Generation beruhen nicht mehr auf den mündlichen Zeugnissen der Vorfahren, sondern auf den daraus hervorgegangenen Visualisierungen. Im Kapitel zuvor habe ich gezeigt, wie die Paradoxie der Zeugenschaft filmisch festgehalten werden kann, doch Polanski operiert in einem anderem Rahmen als Lanzmann, ihre Arbeiten stehen an beiden Enden des Filmspektrums.¹⁷³ Und doch:

„Insofar as historical films – both documentary and fictional, though with different emphasis – contain a tension between the witnessing of reality and the witnessing of fantasy, they both help construct historical consciousness and embody a contradiction within historical consciousness.”¹⁷⁴

Der Spielfilm kann als Seismograph kollektiver Befindlichkeiten fungieren und Deutungsmuster des Publikums aufgreifen und bedienen. Im Film zeigen sich Inszenierung, normative Legitimität und diskursive Persuasion vereint, er transportiert in seiner Narration auch immer eine Gegengeschichte mit. Doch schafft ein populärer Film, der auf die breite

¹⁷³ Hierzu muss man jedoch anmerken, dass Polanski ebenfalls keine Bilder von Konzentrationslagern produziert, da sich seine Geschichte an die textliche Vorlage und seine eigenen Erfahrungen hält.

¹⁷⁴ Hirsch, Joshua Francis: *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple Univ. Press, 2004. S. 7.

Masse an Zuschauern ausgelegt ist, der Geld einspielen soll und der in einem riesigen Rahmen erzeugt wird, tatsächlich ein geschichtliches Bewusstsein, vor allem, wenn es sich um so ein heikles Thema wie den Holocaust handelt? Die mit dem Populären assoziierten Begriffe wie Spannung, Vergnügen und Unterhaltung scheinen im Diskurs um den Genozid unethisch. So wird Popularität nur im deskriptiven Sinn für die Thematik bedeutend, nicht als Gegenbegriff zum Legitimen, sondern als Gradmesser für Akzeptanz. Die „Angemessenheit der Totenerweckung“¹⁷⁵ und die damit verbundenen Fragen nach der testimonialen Wirklichkeit des Kinos sind in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust-Spielfilm bereits diskutiert worden, vor allem nach dem Erscheinen von *Schindler's List*¹⁷⁶:

„Sich schmerzhaften Ereignissen im gedanklichen Nachvollzug oder Mittels der Mimesis auszusetzen, schafft ein Gefühl von ästhetischer Befriedigung oder der scheinbaren Bewältigung, das wir nur mit Zögern als wertvoll bezeichnen.“¹⁷⁷

Die Zeitlosigkeit der Medien macht das Zustandekommen von temporären Erinnerungsgemeinschaften, abseits der persönlichen Kommunikation möglich. Doch kein öffentliches Ritual, wie zum Beispiel die Vorführung eines Kinofilms, kann den Schmerz des privaten Erinnerns auslöschen. Macht eine solche Einschränkung jede weitere filmische Arbeit zu der Thematik obsolet? Der Film kann nur an das Feuer, wenn laut Didi-Huberman danach von den Bildern nur noch die Asche existiert, anknüpfen. Doch die Asche ist nicht nur das Symbol für Abwesenheit, in ihrer positiven Konnotation verweist sie auch auf die Brandstätte selbst.¹⁷⁸ Das Wissen, das daraus hervorgeht, spiegelt das Nachleben der Bilder wieder. Roman Polanski greift auf diese, in ihm ruhende „Glut“ seiner Erfahrung zurück, ohne Rücksicht auf die bereits etablierten (Genre-)Konventionen, ohne dabei die Fiktionalität seines Films zu verschweigen und zelebriert seine Trauer als ästhetischen Genuss.

¹⁷⁵ Horstkotte (2009), S. 280.

¹⁷⁶ Steven Spielbergs Projekt, das die Ankunft der Zeugen in Hollywood darstellt, steht nicht im Fokus meiner Forschung, da bereits zahlreiche Abhandlungen über den Film vorliegen und es daher wissenschaftlich interessanter ist, *The Pianist*, der weit nach dem Film Spielbergs entstanden ist, auf seine Bedeutung für den Umgang mit Zeugenschaft hin zu untersuchen.

¹⁷⁷ Hartmann, Geoffrey: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 35 - 52, hier S. 39.

¹⁷⁸ Vgl. Didi-Huberman/Schwarte (2007), S. 34.

3.1.1. Keine Realitätsabbildung

Die studierte Romanistin und Medienfachfrau Catrin Corell erkennt den Vorteil der Populärkultur darin, dass diese, aufgrund der Nationen übergreifend produzierten Erinnerungsformen, die Annahme der Erfahrungsangebote erleichtert.¹⁷⁹ Zudem erreicht sie breite Bevölkerungsschichten, die nach Aktivierung des bereits gespeicherten Wissens Fakten und Erleben in einem Funktionsgedächtnis kombinieren, „[...] das wiederum die Schnittmenge zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis einer Gemeinschaft bildet.“¹⁸⁰ In ihrem Beitrag zur filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust¹⁸¹ stellt Corell die Frage, ob sich das gesteigerte Interesse an den Verarbeitungsformen über die Aufmerksamkeit für das historische Geschehen selbst legt. Die Allgegenwart des Begriffes Holocaust führt zu Divergenzen in der Wahrnehmung der Menschen – die allgemeine Erinnerungsbereitschaft steht dabei dem Versuch der individuellen Diskretionswahrung und dem Überdruß an Erinnerungsritualen gegenüber. Jede mediale Übersetzung des Themas läuft daher auch Gefahr, anstatt zu sensibilisieren einen Prozess der Gewöhnung zu forcieren. Die Informationen, die mit dem neuauftauchenden oder aufgearbeiteten Bildmaterial verbreitet werden, sind somit ambivalent zu bewerten. Vor allem der Film in seiner mimetischen Funktion kann der Mystifizierung und damit der Verdrängung Vorschub leisten. Corell argumentiert ganz im Sinne Benjamins und betont die Notwendigkeit einer ästhetischen Transformation und Kontextualisierung der Bilder, die nur so zum Sprechen gebracht werden könnten.¹⁸² Die Aufgabe der künstlerischen Kommunikation sei die, „[...] Erzeugung eines Bedürfnisses, welches mittels Inszenierung und Komposition befriedigt oder stimuliert werden kann.“¹⁸³ Corell regt daher in Bezug auf den Spielfilm eine neu definierte Wahrnehmung an, die sich durch eine bewusst gewählte Flexibilität im Umgang mit historischen Fakten und markierte Fiktionalität als Gegengewicht zum realen Massenmord

¹⁷⁹ Corell, Catrin: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Neue Wege im Umgang mit der Vergangenheit. In: Nolte, Andrea (Hg.): Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Paderborn, März 2002. Marburg: Schüren, 2003. S. 121 – 132, hier S. 122.

¹⁸⁰ Ebd. S. 123: Das von Corell angeführte Funktionsgedächtnis spielt auch in der Assmann'schen Theorie eine bedeutende Rolle, eine Erläuterung des Begriffs würde jedoch im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, dieser wird daher anhand der verkürzten Erklärung Corells nur umrissen.

¹⁸¹ Siehe dazu: Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

¹⁸² Vgl. Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. S.33.

¹⁸³ Ebd. S.34.

definiert.¹⁸⁴ Vorbedingung zur Auseinandersetzung mit Darstellungen des Holocausts seien der Wille und die Bereitschaft des Rezipienten, sich einzulassen und die Freiheit, „[...] das Maß des Sich-Einlassens selbst [zu] bestimmen, so dass er sich frei dem Kunstwerk öffnen kann.“¹⁸⁵ Die Verweigerung wiedererkennbarer Referenzen als Angebot einer eigenständigen Erkenntnis erfordert die Eigenleistung des Adressaten. Die Bilder werden zu mehr als Projektionsflächen, sie dienen der „Erfahrbarmachung“¹⁸⁶ und kollektiven Annahme des Schreckens.

Corells vor allem von den Möglichkeiten des Spielfilms ausgehende Theorie des künstlerischen Umgangs mit dem Material, der nicht die Realitätsabbildung zum Ziel hat, steht in der Tradition Siegfried Kracauers. In seinem 1960 erschienen Werk *Theorie des Films*¹⁸⁷, dem er den Untertitel *Die Errettung der physischen Realität*¹⁸⁸ gibt, schreibt Kracauer dem Film eben genau jenes Vermögen zu. Er geht davon aus, dass jedes Medium einen spezifischen Charakter hat, sein spezieller Fokus liegt dabei auf dem Film, der in Abgrenzung zur Photographie die bewegte Wiedergabe äußerer Vorgänge darstellt. Der deutsche Soziologe und Filmwissenschaftler postuliert die Vorherrschaft des Bildes, das Verhältnis und die wechselseitige Durchdringung von Realität und Bild, bestimmt die Ansicht von Geschichte. Die Kamera fungiert dabei als Übermittler, sie fängt das Leben im Rohzustand ein, die „Kamera-Realität“¹⁸⁹ und die Kunst schließen sich dabei nicht aus. Filmschaffen geht für Kracauer dabei weit über die Erzählung einer Geschichte hinaus, dahinter stecke das Verlangen, die gesamte physische Realität filmisch einbeziehen zu wollen.¹⁹⁰ Das Kino bringt uns Auge in Auge mit Dingen, die wir fürchten - „[u]nd es nötigt uns oft, die realen Ereignisse, die es zeigt, mit den Ideen zu konfrontieren, die wir uns von ihnen gemacht haben.“¹⁹¹ Die Konfrontation mit den Bildern bestätigt die Vorstellung von diesen oder verwirft sie, diese bleiben jedoch Spiegelbilder, die die wahren Erscheinungen reproduzieren. Kracauer bringt seine Überlegungen am Beispiel des Mythos der Medusa auf den Punkt: Das Kino hält

¹⁸⁴ Corell (2003), S. 130.

¹⁸⁵ Corell (2009), S. 31.

¹⁸⁶ Ebd. S. 18.

¹⁸⁷ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der physischen Realität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

¹⁸⁸ Kracauer, Siegfried: *Die Errettung der physischen Realität*. In: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 241 - 255.

¹⁸⁹ Ebd. S. 244.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 244.

¹⁹¹ Ebd. S. 247.

der Natur den Spiegel vor, erst dadurch würde die Reflexion der Ereignisse möglich.¹⁹² Dabei bleibt die Frage „[...] ob es überhaupt sinnvoll ist, die Bedeutung solcher Schreckensbilder in den ihnen zugrunde liegenden Intentionen oder ihren ungewissen Effekten zu suchen.“¹⁹³ Die Spiegelbilder des Grauens haben laut Kracauer reinen Selbstzweck, sie erscheinen um ihrer selbst Willen. Sie locken die Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um dem Gedächtnis das wahre Angesicht der Dinge einzuprägen, die zu furchtbar sind um sie in der Realität zu sehen. In ihrer Wahrnehmung als Filmbilder „[...] erlösen [sie] das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Phantasie.“¹⁹⁴ Die Erfahrung ist befreiend, da durch sie das Tabu beseitigt wird, ebenso wie Perseus seine Furcht vor der Medusa überwindet.

Der von Kracauer dabei verfolgte kritische Realismus zielt auf die Zerstörung des bloßen Oberflächenzusammenhangs, er kritisiert die vorherrschende Bilderflut, die ein Zeichen von Todesfurcht darstellt und die Erinnerung an den Tod verbannen soll. Erst der seinen Kriterien entsprechende Film kann der Kracauer'schen Idee von Transparenz Ausdruck verleihen: Einzelne Bilder werden in einen neuen Zusammenhang gestellt, lesbar, und die sich in ihren Zwischenräumen befindlichen Botschaften sichtbar gemacht. Dekonstruktion und Montage ermöglichen die analytische Durchdringung der Bilder, für sich stehende Bilder – absolute Bilder – sind für Kracauer ohne Sinn, Abfälle, in denen die reproduzierte Realität unerlöst ist. Die sich in den Bildern verbergende Substanz macht sie zu Trägern von authentischer Erinnerung:

„Die Überlagerung zweier Aktualitäten, der erinnerten und der gegenwärtigen zur gesteigerten Intensität der Jetztzeit ist nur im Medium bildlicher Wahrnehmung möglich.“¹⁹⁵

3.2. Roman Polanski – Dramaturgie der Zeugenschaft

Catrin Corell spricht in ihren Ausführungen von der Erzeugung eines Bedürfnisses, produziert *The Pianist* ein solches und in welchem Rahmen bewegt sich der Spielfilm von Roman Polanski?

Nach Tobias Ebbrecht ordnen die medial produzierten Bilder die historischen Ereignisse in ein Geschichtsbild, das den jeweiligen kulturellen und politischen Ansprüchen einer

¹⁹² Kracauer (2003), S. 247

¹⁹³ Ebd. S. 248.

¹⁹⁴ Ebd. S. 249.

¹⁹⁵ Hillach (2000), S. 227.

Erinnerungsgemeinschaft entspricht, ein.¹⁹⁶ Sie generieren wiederum Geschichtsbilder, die Teil der *public history*, eines öffentlichen, kulturellen Gedächtnisses werden. Geschichte wird demnach nicht in der abbildenden Wiederholung erlebbar, sondern in ihrer Nachträglichkeit erfahrbar, indem Originäres gerade im spannungsvollen, dialektischen Spiel, mit den Stereotypen selbst entsteht. Polanskis Film unterliegt zwar Hollywoodkonventionen, bricht aber auch immer wieder mit diesen, wie zum Beispiel dem Einsatz von Filmmusik. Der routinierte Regisseur sucht in seinem Film das Moment der Authentizität - im Bewusstsein der dramaturgischen Vorteile des narrativen Films als auch der Einschränkungen des Populärfilms. Die Regiearbeit Polanskis stellt dabei die filmische Adaption eines Zeitzeugenberichts dar. Die Autobiographie des jüdisch-polnischen Komponisten Wladyslaw Szpilman liegt als Bericht kurz nach Ende des Krieges 1945 vor und wird bereits 1946 in Polen unter dem Titel *Tod einer Stadt* veröffentlicht. Das Buch findet jedoch kaum Anklang und wird im stalinistischen Polen bald wieder aus dem Verkehr gezogen, da deutlich über die Kollaboration von Russen, Polen, Ukrainern und auch Juden mit den Nazis berichtet wird. Daran ist erkennbar, dass Szpilman seine, die Jahre 1939 bis 1945 umfassenden Erinnerungen, ohne jeglichen Abstand von den Geschehnissen, ohne Filter, schildert. Welche Konsequenzen dies auf seinen Erzählstil und die filmische Umsetzung hat, wird im Weiteren erläutert; zunächst ist der Zugang Roman Polanskis zum Stoff von Interesse.

Die neuaufgelegte Fassung des Buches *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*¹⁹⁷ von 1998 veranlasst Polanski, sich an einen Film über den Holocaust heranzuwagen. Abgesehen von der Problemstellung, die das immer noch heikle Thema der Darstellung des Genozids mit sich bringt, birgt das Projekt für Polanski noch eine persönliche Herausforderung: Selbst in Polen aufgewachsen, sieht sich der Regisseur der Judenverfolgung der Nationalsozialisten ausgesetzt. Zur Übersiedlung gezwungen, erlebt Polanski im kindlichen Alter den Alltag im Krakauer Ghetto. Andere Mitglieder seiner jüdischen Familie werden im weiteren Verlauf des Krieges deportiert, Schwester und Vater nach Mauthausen, seine Mutter überlebt das Konzentrationslager in Auschwitz nicht. Polanski kann 1943 aus dem Ghetto fliehen und lebt während der verbleibenden Kriegsjahre unter falscher Identität bei einer katholischen Familie, ehe er und sein Vater nach Krakau zurückkehren. *The Pianist* stellt daher nicht nur die Visualisierung des Zeugnisses von Wladyslaw Szpilman dar, sondern bietet auch Polanski

¹⁹⁶ Vgl. Ebbrecht (2008), S. 87.

¹⁹⁷ Szpilman, Wladyslaw: *Der Pianist: Mein wunderbares Überleben*. München: Ullstein-Taschenbuch Verlag, 2005.

(nach all den Jahren) die Möglichkeit, seine Erlebnisse aufzuarbeiten und durch den Film seine Zeugenschaft zu belegen. Dem Regisseur, der Jahre zuvor noch *Schindler's List* abgelehnt hat, gelingt die Verschränkung von autobiographischem Bericht und filmischer Adaption.

Polanski übernimmt Szpilman's Perspektive, die wiederum durch seine eigene Erfahrung erweitert wird, und schließlich die Perspektive der Zuschauer werden soll, um diesen das Geschehen so genau wie möglich zu vermitteln. Diese alternierende Perspektivierung ist somit dem Authentizitätsanspruch der Vorlage, dem biographischen Input Polanskis und der narrativen Struktur des Spielfilms geschuldet. Polanski lässt sich die duale Zeugenschaft – Szpilman's und seiner selbst – auf zwei Ebenen bestätigen. Der Regisseur findet seine für die Produktion eines (mündlichen) Zeugnisses notwendigen Gegenüber in der Figur des Pianisten und des Zuschauers. Sein persönliches Trauma fließt in die Erzählung ein, bestimmte Szenen sind direkt aus seinen Kindheitserfahrungen auf die Leinwand übertragen worden. Trotz der narrativen Kontinuität des Spielfilms äußert sich die mit dem Trauma, an das zumeist keine vollständige Erinnerung vorliegt, verbundene, fragmentierte Erinnerung in *theatralen Einfügungen*.¹⁹⁸ Das Trauma verschließt die Vergangenheit in der Zukunft als etwas, das wieder und wieder zurückkommen wird, als unfreiwillige Erinnerung, die nicht vergessen oder bewusst erinnert werden kann.¹⁹⁹ Die Überforderung bei der Verarbeitung mentaler Stimuli lässt, obwohl das Trauma als Bild in den Gedanken der Opfer existiert, keine vollständige Erinnerung zu („rupture“). Diesen Riss in der Wahrnehmung in seine Arbeit zu integrieren – „to embody that rupture for the audience“²⁰⁰ – bedurfte es für den Regisseur, der seine Erlebnisse eigentlich nie verfilmen wollte und auch in seiner Biographie übergangen hat, der Identifikationskraft des Werkes von Wladyslaw Szpilman.

3.3. Der Blick als Zeuge – Gewaltdarstellung und alternierende Raumsituation

Bei der folgenden Analyse von *The Pianist* sollen die beiden Motive Gewalt und Raum im Vordergrund stehen. Mein Fokus richtet sich demnach auf Sequenzen und Szenen, in denen Polanski die Zeugenschaft im Film mit den beiden Mitteln ästhetisch strukturiert.

¹⁹⁸ Dieser von mir selbst geprägte Begriff wird in meinen weiteren Ausführungen noch erklärt.

¹⁹⁹ Welzer (2001), S. 127.

²⁰⁰ Hirsch (2004), S. 8.

Bereits in der ersten Szene des Films konvergieren die beiden Motive: Man sieht Wladyslaw Szpilman beim Pianospiele im Aufnahmestudio von Radio Warschau. Die mit der der Okkupation Polens beginnende Handlung lässt den Protagonisten den mit den kriegerischen Auseinandersetzungen verbundenen Eingriff in die Persönlichkeitssphäre gleich in den ersten Momenten drastisch spüren. Das Gebäude des Senders wird bombardiert, doch der Pianist verlässt trotz der Explosionen seinen Platz am Piano nicht. Erst als er richtiggehend vom Piano weggesprengt wird, flüchtet er aus dem Gebäude. Die Figur des Szpilmans fungiert während des gesamten Films als narrative Instanz, die Handlung wird aus seiner Sicht beschrieben und schildert, inwiefern die weiteren Eskalationsphasen des deutschen Vernichtungskriegs sein Schicksal beeinflussen.

Der Angriff der Nationalsozialisten auf Polen versetzt die Familie Szpilman in Ungewissheit über die politischen Verhältnisse. Die Raumsituation verändert sich, in der intimen Atmosphäre der Familienwohnung sieht sich der Zuschauer mit der Konsequenz der öffentlichen Aggression konfrontiert. Zunächst noch fest zur Flucht entschlossen, schöpfen die Szpilmans durch die Kriegserklärung Großbritanniens wieder Hoffnung, doch der Einmarsch der deutschen Soldaten macht diese zunichte. Zum Bleiben gezwungen, wird die Wohnung zum Lebensmittelpunkt, da den Juden ein gesellschaftliches Leben aufgrund der Restriktion des öffentlichen Raums erschwert wird. Die Abgrenzung der beiden Sphären zeigt sich in der Szene, in der der Pianist mit einer Verehrerin in ein Café gehen möchte, jedoch zu diesem keinen Zutritt mehr hat. Der Einschränkung der räumlichen Bewegungsfreiheit wird durch die Kennzeichnung mit dem Judenstern der Aspekt des psychologischen Drucks hinzugefügt. Wiederum kommt es zu einer Koinzidenz von Raum und Gewalt, denn Wladyslavs Vater wird, durch seine Binde erkannt, von zwei Nationalsozialisten auf der Straße attackiert und in die Gosse verwiesen. Die zunehmenden Schikanen lassen die Wohnung nun mehr und mehr wie einen Zufluchtsort wirken – eine Bedeutung, die später im Film für Szpilman konterkariert wird.

Im Jahr 1940 folgt die erste Umsiedlung der Juden und mit dem Umzug in den jüdischen Bezirk einhergehend, entsteht auch eine weitere Verringerung des Wohnraums: „How will we sleep? – I’ll sleep in the kitchen with the girls. You, Henryk and Papa in here.“²⁰¹ Die Errichtung der Mauer um das Warschauer Ghetto beobachten die Szpilmans von einem Fenster aus. Die räumliche Trennung wird durch das Motiv des Fensters betont. Die Aus-

²⁰¹ The Pianist. 15’.

nehmung in der Mauer symbolisiert eine Schwelle, das Fenster trennt den Zeugen von der Außenwelt, vor ihm lauert der Tod, hinter dem Fenster zu bleiben bedeutet Überleben. Die neuerliche Begrenzung des Lebensraums der Familie wirkt bedrückend, auch in der persönlichen Erinnerung Roman Polanskis stellt der Bau der Mauer einen großen Schock dar. Die Wohnung verliert ihren heimeligen Charakter, erstmals machen die Figuren (und die Zuschauer) die Erfahrung des Eingeschlossen-Seins im eigenen Zuhause:

„Doch diese äußeren Vorkommnisse hatten keinerlei Bedeutung, gegenüber der einzigen bedeutenden Tatsache, daß das Bewußtsein unablässig, alle Stunden und Minuten unsers Aufenthalts im Getto, gefangen nahm, nämlich, daß wir eingeschlossen sind.“²⁰²

In einer der folgenden Szenen wird diese Gefühl noch verstärkt: Die Szpilman werden während eines gemeinsamen Abendessens Zeuge einer nationalsozialistischen Razzia im gegenüberliegenden Haus.²⁰³ Dabei wird ein wehrloser Mann im Rollstuhl über das Geländer des Balkons gestoßen, Menschen, die aus dem Haus auf die Straße getrieben werden, erschossen. Die Gewaltdarstellungen werden dramaturgisch nicht angekündigt – keine Musik untermalt diese Szenen, keine formale Bildgestaltung stimmt die Wahrnehmung der Zuschauer auf die folgenden Aktionen ein. Der Schockcharakter der Bilder gibt die Perspektive der Zeitzeugen wieder, die sich den Situationen ebenfalls unvermittelt ausgesetzt sehen:

„[...] Polanskis filmische Inszenierungen [haben] ein Moment des Schockhaften konserviert, das für die Überwältigungserfahrungen einer Zeugenschaft des Holocaust charakteristisch ist [...].“²⁰⁴

Diese Szenen sind nicht mit dem Handlungssinn der Täter ausgestattet, ihre Motivation, so fern sie sich überhaupt äußert, wird nicht über die Sprache, sondern über ihre Physis vermittelt. Die „Urheberschaft der Gewalt“²⁰⁵ erschließt sich nur dem deutsch verstehenden Zuschauer, da die Soldaten ihre Anweisungen auf Deutsch erteilen. Der Rezipient antizipiert den Gewaltakt und ist daher durch die Sprachkenntnis auf einer anderen Ebene in die Handlung involviert.²⁰⁶ Die Szenen in denen Kommunikation auf Deutsch stattfindet, werden

²⁰² Szpilman (2005), S. 49.

²⁰³ The Pianist. 27:34 – 30:06.

²⁰⁴ Elm, Michael: Gurkendose auf Piano – Zeugenschaft bei Roman Polanski. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin: Metropol Verlag, 2008. S. 246 – 260, hier S. 246.

²⁰⁵ Ebd. S.250.

²⁰⁶ Anhand dieser Szene lässt sich der von Alfred Hitchcock definierte Unterschied zwischen Suspense und Surprise exemplifizieren: Die Bombe unter dem Tisch ist im übertragenen Sinne demnach für den deutschsprechenden Zuschauer ersichtlich, während deutschunkundige Rezipienten unvermittelt von deren

entsprechend der Parallelisierung der Beobachter Szpilman/Zuschauer nicht unterteilt, sie vermitteln keine Information, die über den Horizont des Zeugen hinausgeht. Die fehlende Erklärung lässt den Zuschauer nicht nur angesichts der Willkür der Aggressoren betroffen zurück, sondern die konstante Bedrohung bleibt im Unterbewusstsein des Betrachters erhalten. Der deutsche Wissenschaftler Michael Elm meint hierzu: „Es ist ein wenig wie in einem Horrorfilm, in dem das Monster niemals ganz sichtbar wird.“²⁰⁷ Für ihn stellt die Inszenierungsform von *The Pianist* eine Transformation von Elementen des Horrorfilms im Rahmen eines Historienfilms dar, zudem eine „[...] Darstellung der Gewalterfahrung, die den Genregehnheiten des zeitgenössischen Historienfilms zuwiderläuft.“²⁰⁸ Polanskis Werke zeichnen sich außerdem durch die Verweigerung eindeutiger narrativer Auflösungen aus. Hier lässt sich als Beispiel *The Ninth Gate* anführen, ein auf der Vorlage von Arturo Pérez-Revertes Roman *Der Club Dumas* basierender Mystery-Thriller, der ohne die Beantwortung einer einzigen im Film gestellten Frage endet. Ebenso spielt die feindliche Außenwelt im gesamten Oeuvre Polanskis eine bedeutende Rolle – dabei wird diese selten explizit gezeigt, der Horror stellt sich meist als diffuse Bedrohung dar, als subtiler Horror des Alltäglichen:²⁰⁹

„Doch es mußte erst eine Menge Zeit verstreichen, ehe wir davon überzeugt waren, daß gar nicht zählte, was in den deutschen Verordnungen stand, sondern wirklich bedrohlich nur das war, was völlig unerwartet über einen Menschen hereinbrechen konnte, aus heiterem Himmel [...]“²¹⁰

Permanente Unsicherheit und zunächst nicht genauer definierte Konsequenzen prägen Szpilmans Schicksal, erst als mehr Informationen durchsickern, manifestiert sich das Bild der Gaskammern. Die Paradoxie bei der Konfrontation mit Zeugnissen des Holocausts findet ihre filmische Entsprechung in der inszenierten „Beiläufigkeit des Todes“²¹¹ - der Tod begleitet den Protagonisten, er sieht sich im späteren Verlauf des Films der Gefahr der Entdeckung und der Tötung konstant ausgesetzt, doch dieser Gewissheit steht die Filmsprache des dramaturgischen Schocks²¹² von Roman Polanski entgegen. Auch das Vorwissen der Zuschauer um den Gehalt eines Holocaustfilms mildert diesen nicht: die Kriegsverbrechen in

Detonation überrascht werden. Natürlich schafft Polanski eine Atmosphäre in der die Beobachter bereits so vorgespannt sind und Unheilvolles antizipieren.

²⁰⁷ Elm (2008), S. 252.

²⁰⁸ Ebd. S. 250.

²⁰⁹ Hanulak, Robert: Mauern, Pforten, Labyrinth. Häuser und Räume des Roman Polanski. In: Film-Zeit: 4.7.2009. URL: <http://www.film-zeit.de/?act=thelist-detail&sub=theme&tlid=31&info=p145&> letzter Zugriff: 20.9.2010.

²¹⁰ Szpilman (2005), S. 32.

²¹¹ Elm (2008), S. 253.

²¹² Ebd. S. 251.

ihrer Faktizität und Beiläufigkeit, wie die Nationalsozialisten ihrem *business as usual* nachgehen. So wird die im Zusammenhang mit Didi-Huberman analysierte zweifache Ordnung des Wissens auch filmisch verarbeitet, da der Rezipient sich der Konsequenzen des Gezeigten bewusst ist, doch das *revivre*, erzeugt durch die Erzählhaltung, lässt ihn von diesem Wissen kurz zurücktreten und die Bilder neu bewerten.

Die Szpilmans müssen einsehen, dass die Geborgenheit der eigenen Wohnung zur Falle werden kann, die Aggression der Außenwelt kann jederzeit in das Innere des privaten Raumes vordringen. Betrachtet man in der „Balkonszene“ die visuelle Umsetzung der zum Ausdruck kommenden Erfahrungen, wird ersichtlich, wie die Kamera als eigene Ebene in die Narration integriert ist. Sie korrespondiert sowohl mit der Metapher des Fensters als auch mit der alternierenden Raumsituation. Dabei „[...] lenkt [sie] den Blick der Zuschauer vom Überleben auf das tödliche Geschehen und bestimmt den Ausschnitt jenseits dessen nichts mehr bebildert wird.“²¹³ Der Kamerawinkel markiert die subjektive Perspektive der Figur, das Blickfeld des Protagonisten wird dabei, sowohl seiner geistigen als auch visuellen Wahrnehmung angepasst. Der Referenzpunkt Szpilman wird durch die Raumsituation noch forciert, keine der Wohnungen, die ihm als Unterschlupf dienen, ist ebenerdig. Gleichzeitig kann die Kamera den Bereich des Gesichtsfeldes natürlich verlassen, ihre Position entspricht jedoch noch einem Point of View Shot. Diese Abweichungen von der klassischen halbnahen Einstellung beziehen sich auf die Szenen der Beobachtung (*theatrale Einfügungen*), die Erzählung der Geschichte folgt filmischen Konventionen.

Im März 1942 sieht sich die jüdische Bevölkerung weiteren Umsiedlungen ausgesetzt, der Lebensraum wird noch mehr beschnitten. Ohne Erklärung werden die Szpilmans in einer Art Bettenhalle untergebracht – dies erlaubt keinen persönlichen Besitz mehr, und trotz der durch Wladyslaw besorgten Arbeitsgenehmigung, ist die Familie vor den Schikanen durch die deutschen Soldaten nicht gefeit. Im August 1942 kommt es schließlich zur Deportation. Der Pianist wird auf dem Weg zu den Deportationszügen von einem Mitarbeiter der jüdischen Polizei erkannt und aus dem Menschenstrom herausgerissen – seine Familie jedoch in die Züge verfrachtet. Nach der klaustrophobischen Atmosphäre des Umschlagplatzes vor der

²¹³ Bachmann, Michael: Der abwesende Zeuge: Autorisierungsstrategien in der Darstellung der Shoah. Norderstedt: Books on Demand, 2010. S. 51.

Deportation, ist das jüdische Ghetto nun menschenleer. Die Straßen, deren abbruchreifer Zustand, und die zurückgelassenen Toten symbolisieren die Isolation Szpilmans (Abb. 6)²¹⁴:



Abbildung 6

Wladyslaw Szpilman vor den Trümmern seiner Existenz

Die Auflösung der Wohnsituation markiert den ersten Bruch in der Erzählung. Die Verwüstung der Wohnung der Szpilmans gleicht der auf den Straßen, das Ghetto bietet keinen Lebensraum mehr für den Protagonisten. Die Verzweiflung, die der Protagonist verspürt, wird im Film in einer visuell und darstellerisch beeindruckenden Sequenz, die den Pianisten allein durch das Ghetto, den ganzen Schmerz auf seinem Gesicht gebannt, schreiten lässt, dargestellt. Im Roman findet Szpilman diese Worte:

„Ich ging einfach drauflos. [...] Mit jedem Schritt, den ich auf den Gehsteig machte, wurde ich einsamer. Über mich kam unwiderruflich das Losgerissensein von allem, was bislang mein Leben ausgemacht hatte. Ich wußte nicht, was mich erwartete, oder doch soviel, daß es nur das Allerschlimmste sein konnte.“²¹⁵

Der weitere Handlungsverlauf ist bestimmt von der Suche nach und der Flucht aus den verschiedenen für Szpilman bereitgestellten Unterkünften. Sein erstes Versteck muss er, um von den Nationalsozialisten nicht doch noch entdeckt zu werden, in seiner alten Arbeitsstätte finden, ironischer Weise in dem beengten Platz unter seinem Klavier. Szpilman wird schließlich in ein Arbeitskommando integriert, und verlässt das Ghetto das erste Mal seit zwei Jahren. Der Unterschied zwischen seinem tristen Arbeitsalltag und dem weiterhin florierenden Leben außerhalb dieser Mauern, wird durch eine kräftige Farbgebung betont.

²¹⁴ Standbild The Pianist. 50:18

²¹⁵ Szpilman (2005), S. 105.

Vom Gedanken der Flucht getrieben, sucht der Pianist um Hilfe an, und tatsächlich wird es ihm ermöglicht, sich vom Arbeitskommando zu absentieren. Danach erfolgt ein weiterer Bruch im Film: Szpilman setzt sich in die Stadt ab und flieht zu Freunden, die ihm Unterkunft gewähren. Die kommunikative Dimension wird ab diesem Zeitpunkt immer weniger bedeutend, sowohl der Pianist als auch der Zuschauer finden für die weiteren Geschehnisse keine emotionale Entlastung mehr.

Wladyslaw Szpilman, der von Adrian Brody die ganze Handlung lang eindringlich und trotzdem völlig aggressionsfrei gespielt wird, erhält keine narrativen Mittel wie Voice-over, innere Monologe oder Traumsequenzen, um sich zu erklären – der Zuschauer kann nicht in seine Gedankenwelt eindringen. Der Pianist selbst nimmt nur bedingt am aktiven Geschehen teil, die Ohnmacht, die er während seiner Odyssee verspürt, drängt ihn nicht nur in die Rolle des Beobachters, sondern seine Apathie spiegelt sich auch im lakonischen Erzählstil des Films wider. Michael Bachmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „[...] Dramaturgie der Zeugenschaft, die Szpilman zum dominanten ‚Fokalisator‘ des Films macht und diese Eigenschaft der Figur besonders betont.“²¹⁶ Die geradlinige Inszenierung Polanskis bietet keine alternativen Perspektiven oder Handlungsstränge, die (größeren) historischen Zusammenhänge sind ohnedies bekannt, sie werden nicht weiter erläutert.

Im Folgenden möchte ich Szpilmans *wunderbares Überleben* der Kriegsjahre anhand der Räume definieren, die ihn vor der Entdeckung und sicheren Liquidierung geschützt haben. Die erste Unterkunft ist eine Ausnehmung in einer Kellermauer, verborgen hinter einem Regal, nicht einmal groß genug um seine Beine auszustrecken. Schon bald findet sich eine Wohnung für Szpilman, doch der zurückeroberte private Raum, führt nicht zu einer Befreiung der Figur: „Must feel better on this side of the wall, hm?“ – „Yes, but sometimes I’m still not sure which side of the wall I’m on.“²¹⁷ Obwohl der Protagonist in seiner Verzweiflung zunächst froh über jede Hilfe ist, bleiben seine Gedanken, auch aufgrund fehlender Alternativen, an der Mauer haften. Zudem bietet die neu gewonnene Häuslichkeit nur scheinbar Schutz vor dem Einbruch weiterer Gewalt, wie noch gezeigt wird. Szpilman beobachtet die Widerstandskämpfe im Ghetto von seiner Position am Fenster aus – ein

²¹⁶ Bachmann (2010), S.50.

²¹⁷ The Pianist. 74’.

Kampf, der augenscheinlich vergeblich ist, jedoch auch von ihm hätte mitgetragen werden können.

Eine Razzia der Nationalsozialisten in seinem Wohnhaus hätte einige Zeit später beinahe letale Konsequenzen für Szpilman. Bereits vorgewarnt, verlässt er seinen Unterschlupf trotzdem nicht, der Sprung aus dem Fenster soll ihn vor einem weitaus qualvolleren Tod²¹⁸, den die Ergreifung bedeuten würde, bewahren. Die Vorbereitung der Selbsttötung bleibt im Film ein singuläres Ereignis, konsultiert man jedoch die Biographie Szpilmans, bleibt dies nicht der einzige Versuch seinem Leben ein Ende zu setzen. Als Nationalsozialisten ein weiteres versteckbietendes Wohnhaus beschießen und erstürmen, sieht er keinen Ausweg mehr und greift zu Schlaftabletten und Opium, nur dank einer falschen Dosierung findet er nicht den Tod. Auch andere lebensgefährliche Situationen wie zum Beispiel eine „Beinahe-Exekution“ auf dem Nachhauseweg im Ghetto oder der Brand des Hauses seiner letzten Unterkunft sind nicht Teil der Arbeit Polanskis. Der Regisseur versteht den Film auch als Verbeugung vor dem Künstler Szpilman²¹⁹ und setzt daher mehr dessen Überlebenswillen als das „Davonkommen“ des stillen Helden in Szene.

Die Soldaten dringen letztlich doch nicht in Wohnung vor, der Pianist bleibt verschont, muss jedoch ein neues Versteck finden, da eine Nachbarin auf ihn aufmerksam geworden ist. Durch eine Notfalladresse gerettet, wird der Flüchtende von einer früheren, jetzt verheirateten, Verehrerin, in einer verborgenen Wohnung untergebracht. Diese durchaus komfortable Zufluchtsstätte ist versiegelt durch ein Schloss, die Türe lässt sich nur von außen öffnen, Szpilman selbst hat keine Möglichkeit die Wohnung zu verlassen: „Ich war darin gefangen wie ein Tier, und es war nur eine Frage der Zeit, wann die Schlächter kamen, um mich zu finden und umzulegen, hochofrennt über ihren Fang.“²²⁰ Diese Ausweglosigkeit der räumlichen Situation lässt Szpilman in Apathie verfallen, er ist nun vollständig auf den guten Willen seiner Mitmenschen angewiesen. Die beklemmenden Verhältnisse sowie die perma-

²¹⁸ Der Sprung aus dem Fenster oder die Selbstvergiftung sind die Methoden, die gewählt werden um dem Tod in den Arbeitslagern oder Gaskammern zu entgehen. Ein Fläschchen mit Tabletten hatten die meisten Juden oder Flüchtigen immer bei sich.

²¹⁹ „In a way, I feel that writing the book was Szpilman’s way of putting the terrible war years behind him. He wrote this book right after the war. Then he carved out a career for himself as a songwriter, composer and concert artist. As well as being the director of music for Polish broadcasting, Szpilman travelled the world, giving concerts right up until his death.“ Siehe dazu: Lownes, Marilyn Cole: The Pianist Interview. In: Minadream.com. URL: <http://minadream.com/romanpolanski/ThePianistInterview.htm>. letzter Zugriff: 30.9.2010.

²²⁰ Szpilman (2005), S. 135.

nente Gefahr der Entdeckung lassen den psychischen Druck auf die Figur immer stärker werden.

Auch das Motiv der Musik kehrt in diesem Zusammenhang wieder; anders als die Filmmusik, die Polanski nur sehr zurückgenommen einfließen lässt, ist dieses Motiv einerseits eine Metapher für den psychischen Zustand Szpilmans, andererseits ist der dramaturgische Einsatz der diegetischen Musik auch ein Ausdruck der sich verändernden Raumsituation. Szpilman lebt mit und durch die Musik, daher stellt der Verkauf seines Piano im Austausch für Essensgeld einen großen persönlichen Verlust dar, während der Musiker im Gegensatz zu anderen Mitgliedern seiner Familie von der politischen Situation weitaus weniger beunruhigt ist.²²¹ Doch der Resignation, die sich in Szpilman ob dieser Einschnitte in sein Leben breit macht, kann er zunächst noch seine Arbeit am Klavier in einem öffentlichen Cafe entgegengesetzen. Bereits mit dem Judenstern gekennzeichnet, schöpft er durch sein Spiel Hoffnung – diese wird ihm im Zuge des Films ebenso wie seine Leidenschaft zu musizieren, stückweise genommen. Es mutet daher wie ein Schlag ins Gesicht an, dass Wladyslaw zwar ein Piano in seinem neuen Versteck vorfindet, jedoch um keine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, nicht darauf spielen darf. Konnte er in seiner vorherigen Unterkunft noch das Klavierspiel der Nachbarn als sehnsüchtiger Zuhörer wahrnehmen, und auch während seines kurzen Aufenthalts bei seiner ehemaligen Verehrerin Dorota einen hoffnungsvollen und bedauernden Blick auf sie beim Musizieren mit dem Cello werfen, ist Szpilman nun von solchen äußeren Reizen abgeschnitten. Das Leiden, seiner musikalischen Leidenschaft entsagen zu müssen, äußert sich demnach in subtilen Blicken und Gesten: lediglich in Szpilmans Gedanken ertönt die Musik, seine Finger können die Berührung der Tasten nur andeuten - dem Begehren nachzugeben hätte für den Pianisten fatale Folgen. Zur Passivität verdammt, wird die Stille seines Daseins gleichbedeutend mit seiner schwindenden Existenz als Person. In der literarischen Vorlage macht ihm diese Versagung zwar auch zu schaffen, sein Wille zu Überleben koppelt sich jedoch vor allem an die Hoffnung, nach dem Krieg in seinen Beruf als Pianisten zurückkehren zu können. Seine Reputation rettet ihn nicht nur vor der Deportation durch die Nationalsozialisten, sie ermöglicht es ihm auch, seinen Bruder aus der Haft der jüdischen Polizei zu holen: „Obwohl ich allein auf meine Popularität als Pianist

²²¹ The Pianist. 13:05 – 13:47: Fast unbeteiligt sitzt Szpilman im Zimmer nebenan, als das familiäre Klavier verkauft wird. Als müsste er sich von dem schmerzhaften Anblick abwenden, ist er nur fähig zu einer kurzen Handbewegung und „Take it.“

zählen konnte, die Papiere hatte ich selbst nicht in Ordnung.“²²² Szpilman ist daher immer darauf bedacht, seine Hände zu schützen, selbst als er kaum noch Hoffnung hat, den Krieg zu überstehen.

Die Wohnung, die sich immer mehr als Verlies darstellt, liegt im deutschen Viertel der Stadt, vis-à-vis von einem Krankenhaus. Das rege Treiben in den Straßen verfolgt Szpilman wieder über seine Beobachterposition am Fenster, sie stellt auch seine einzige Informationsquelle über die Geschehnisse dar. Eine Zeitung bekommt er nur selten in die Hand, da der für die Versorgung Szpilmans zuständige Widerstandskämpfer, nicht nur Geld für sich abzweigt, sondern auch den sich versteckt Haltenden im Stich lässt. Das Fenster bietet bald die einzige Verbindung zur Außenwelt, der öffentliche Raum dahinter breitet sich erneut wie eine Theaterbühne aus: Im August 1944 wird Warschau im Zuge des Versuches eines jüdischen Aufstandes Schauplatz von kriegerischen Auseinandersetzungen. Der „Redundanz der Beobachter-Position“²²³ folgt auch die Redundanz der Opfersituation. Der Rezipient wird wiederum Zeuge von Schüssen in den Rücken von Davonlaufenden, Menschen mit deren Leben gespielt wird und die im großen, öffentlichen Raum keine Fluchtmöglichkeit vorfinden.

Polanski setzt für die während der Kämpfe verstrichene Zeit Blenden zwischen den Bildern ein: auch durch den, nach überwundener Krankheit, wieder schlechter werdenden körperlichen Zustand Szpilmans, wird das Voranschreiten der Tage visualisiert. Schließlich hat er nicht mehr die Kraft das brennende Warschau vom Fenster aus zu beobachten, er kann seinen Blick nur auf die von den Flammen geworfenen Schatten an der Wand über seinem Bett richten - einzig die klavierspielenden Finger vermitteln noch menschliche Regung. Das Schicksal Szpilmans nimmt eine weitere Wendung, als das Wohnhaus, in dem er sich verbirgt, von einer Panzersalve getroffen wird. Hat der Pianist zunächst noch vergeblich versucht, aus seinem Gefängnis – die Türe ist immer noch von außen verschlossen – zu fliehen, ermöglichen ihm der durch den Einschlag entstandene Krater und einige Ausweichmanöver, sich aus dem Haus ins gegenüberliegende Krankenhaus retten. Der erneute Einbruch der öffentlichen Gewalt dezimiert die Funktion und zeigt die Fragilität der häuslichen Mauern: Auch dieser letzte Schutzwall Szpilmans scheint, sowohl räumlich als auch seelisch, durchbrochen. Die Bedeutung der Mauern hat demnach im Laufe des Films

²²² Szpilman (2005), S. 75.

²²³ Bachmann (2010), S. 51.

mehrere Umkehrungen erfahren: Auch wenn sie gleich zu Beginn der Handlung Risse aufweisen²²⁴, bieten sie dem Pianisten und seiner Familie zunächst Schutz und Geborgenheit. Doch dies erweist sich als trügerisch, der Bau der Ghettomauer forciert deren Bedeutungswandel:

„Die Gettorealität war gerade deshalb so schrecklich, als sie den Anschein von Freiheit hatte.“ – „Jedoch die Straßen des Gettos [...] endeten in Mauern.“²²⁵

Trotz der abschottenden Funktion dieses Labyrinths aus Stein stellt der Einschnitt in den öffentlichen Raum, in dem sich der Protagonist bewegt, eine Verbindung zu der feindlichen Umwelt her. Diese erste Grenzverletzung spiegelt sich in potenzierte Form in dem Beschuss von Szpilmans Wohnhaus wieder.

Die durch Tod gekennzeichnete Umgebung seines Verstecks²²⁶ - Leichen auf der Straße, als solche muss sich auch Szpilman ausgeben - überwinden, sieht sich der Protagonist mit einer völlig neuen räumlichen Situation konfrontiert. Das leerstehende Krankenhaus bietet ihm zwar Schutz vor dem Zugriff der Außenwelt, doch ist das große Gebäude auch Ausdruck seiner völligen Isolation. Das durch die vielen Fenster, die auch nicht von Vorhängen gerahmt werden, strömende Licht und der weiße Wandanstrich kontrastieren nicht nur mit dem heruntergekommenen Erscheinungsbild der Figur, sie lassen zudem ihre Zerrissenheit zu Tage treten: Der Vereinsamung des Individuums steht die Angst, doch nicht ganz allein zu sein und die Angst vor der Entdeckung gegenüber.

Polanski verfolgt in seinem Film eine Erzählstrategie der Dopplung: Jeder Rettung Szpilmans steht die Gewissheit des Todes gegenüber.²²⁷ Der Zuschauer stellt sich die Frage, wie lange der Pianist seinem Schicksal noch entgehen kann, und ob er dies nach all seinen Erlebnissen überhaupt noch möchte. Im Film kann man den inneren Konflikt des Mannes nur erahnen, die Lektüre der literarischen Vorlage gibt Aufschluss über den mentalen Zustand Szpilmans. Sein nüchterner Bericht, der insofern bemerkenswert ist, da er im Gegensatz zu anderen Holocaust-Biographen seine Erinnerungen bereits kurz nach dem Krieg festhält – beschreibt das radikale Ausgeliefertsein der Juden während des Zweiten Weltkrieges sehr detailgenau. Der Roman ist geprägt von dem Bedürfnis, einen historisch wertvollen Bericht darzulegen

²²⁴ The Pianist. 5': Die Fenster in der Wohnung der Szpilmans, durch Bombeneinschläge zerbrochen, werden nur von Klebeband zusammengehalten.

²²⁵ Szpilman (2005), S. 50.

²²⁶ Szpilman selbst nennt den Ort seines Versteckes „Höhle des Löwen“. Ebd. S. 143.

²²⁷ Bachmann (2010), S.51.

und eine aus den Fugen geratene Welt wieder ins Lot zu bringen.²²⁸ *Mein wunderbares Überleben* stellt ein literarisches Zeugnis der ersten Generation dar, es entsteht ohne die kritische Reflexion zeitlicher Distanz, setzt jedoch das Wissen um die Verbrechen der Nationalsozialisten durchaus voraus. Die Wissensvermittlung soll auf einer anderen Ebene stattfinden und so tritt das ‚Ich‘ des Autoren, dessen Gefühle und Gedanken, sowie das Schicksal seiner Familie und Freunde nicht vor dem Hintergrund des Erlebten und der Pflicht des Berichtens zurück.

„Die Entlastung von der primären Zeitzeugenpflicht schafft in der Erinnerung und im Text Freiraum für das zutiefst Persönliche, Private, Nicht-Verallgemeinerbare - an die Stelle einer „Wesensbeschreibung der Opfer-Existenz“ tritt der nicht zu typisierende Einzelfall des Opfer-Seins mit all seinen Besonderheiten und Absonderlichkeiten.“²²⁹

Als auch das Krankenhaus von den Nationalsozialisten in Brand gesteckt wird und kein sicheres Versteck mehr für Szpilman bietet, irrt dieser durch die zerstörten Straßenzüge Warschaus auf der Suche – ja nach was eigentlich? Jegliche räumliche Unterkunft hat für ihn den Charakter einer Zufluchtsstätte verloren, sie dient nur noch als Mittel zum Zweck, um an Nahrung zu gelangen und Schutz vor der Witterung zu finden: „Meine Lage war wieder einmal – schwer zu sagen, zum wievielten Male – hoffnungslos [...]“²³⁰ Obwohl der gebrochene Mann den deutschen Aggressoren wieder entkommen ist, nimmt ihm die anhaltende Zwangssituation jede Lebensgrundlage. Er verbirgt sich in einer Ruine auf dem Dachboden, wird jedoch vom deutschen Offizier Hosenfeld beim Durchstöbern des Hauses entdeckt. Obwohl seine religiöse Zugehörigkeit mit einem Schlag klar ist, lässt ihn Hosenfeld, um seine Identität als Musiker zu bestätigen, etwas vorspielen. Durch das Klavierspiel erlangt Szpilman einen Teil seiner Persönlichkeit wieder, dieser Akt der Humanität, lässt ihn zu sich selbst zurückfinden. In gleißendes Licht gehüllt²³¹, erhält die Szene durch die Inszenierung des Raumes eine poetische Dimension, der den Pianisten umgebende Schein weckt Asso-

²²⁸ Szpilman gibt sich vor allem am Anfang seines Buches sehr politisch und selbstbestärkend. Mit Phrasen wie „kämpferisches Selbstbewusstsein“ oder „Mut und Entschlossenheit“ will er die Stärke seiner Glaubensgenossen hervorheben, im Laufe der Ereignisse verliert diese Botschaft an Bedeutung und Szpilman konzentriert sich, obwohl er noch genaue Aufzeichnungen führt und sich versucht über den Kriegsverlauf zu informieren, auf sein persönliches Schicksal.

²²⁹ Angerer, Christian: Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung. Ruth Klügers *Weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft (Jahrgang XXIX). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998. S. 61-84, hier S. 65.

²³⁰ Szpilman (2005), S. 168.

²³¹ Bei der Analyse dieser Szene besonders auffallend, da durch die Inszenierung hervorgehoben, ist die Erwähnung Szpilmans in seinem Buch, dass das Klavier in einem Zimmer ohne Fensterscheiben steht. Siehe dazu S. 173.

ziationen an eine Wiedergeburt. Direkt mit einem Repräsentanten der Quelle seines Leidens und der Unmöglichkeit der Situation konfrontiert, bleibt Szpilman zunächst sprachlos, erst durch das Spiel kann er seinen Emotionen Ausdruck verleihen – unabhängig von externen Einflüssen, löst sich die so wichtige Komponente des Raumes (und der Zeit) für einige Momente auf.

Die Motive von Hosenfeld bleiben im Film weitgehend ungeklärt, in der literarischen Vorlage macht er durch eine Aussage klar, dass er die Handlungen seiner Landsleute ablehnt. Die Deutschen richten in dem heruntergekommenen Wohnhaus einen Kommandostab ein, und Szpilman sieht sich erneut in die Enge gedrängt. Sein Versteck am Dachboden bringt ihn näher an die Nationalsozialisten denn je, er ist jedoch auch besser versorgt durch die Unterstützung seines heimlichen Helfers. Nach Ende des Krieges und der Rettung Szpilmans sieht man den deutschen Offizier in einem behelfsmäßigen Lager - die einzige Szene, die nicht im Beobachtungsfeld von Szpilman stattfindet. Um sein Leben zu retten, beruft sich Hosenfeld auf den Namen des Musikers, doch diese Bemühungen sind erfolglos, er stirbt in einem Kriegsgefangenenlager. In der Abschlusszene des Films wird der Rezipient Zeuge von Szpilmans Rückkehr ans Klavier, er ist tatsächlich wieder als Pianist tätig.

3.4. Theatrale Einfügungen

Im Laufe der Analyse habe ich für die, von Polanski bewusst gesetzten, Unterbrechungen den Begriff der theatrale Einfügung geprägt. Die Verwendung dieses Mittel um die persönliche Zeugenschaft des Regisseurs im Film zu verankern, führt auf die von Catrin Corell aufgeworfene Problematik der Erfahrbarmachung und Involvierung zurück: Hat der Zuschauer überhaupt den gedanklichen Raum zu dem von ihr angedachten Maß des Sich-Einlassens, wenn er aufgrund der Inszenierung nur zum Zeugen des Zeugen werden kann? Bleibt in der Rezeption Zeit, die Bilder zu lesen und haben diese, der Narration folgend, eine Rückseite, die eine Lesbarkeit ermöglicht? Der Zuschauer muss sich aufgrund der Erzählsituation mit der Figur des Pianisten identifizieren, auch weist die Handlung keine offensichtlichen Brüche auf: Im jüdischen Ghetto wohnhaft, gibt es eine Szene, in der Szpilman am Abend nach der Arbeit an der Mauer entlang nach Hause geht; dabei wird er Zeuge, wie ein Junge, der durch ein Loch unter der Mauer auf die andere Seite gelangt ist und mit einer Essensration versucht, wieder ins Ghetto zurückkrabbeln, trotz seiner Hilfe von Nationalsozialisten erschlagen wird. Solche schockhaften Erlebnisse in der filmischen

Erfahrung werden an den Rezipienten weitergerichtet, der in diesen Szenen nicht an die Figur, sondern nur an die Sicht des Protagonisten gebunden, eine gewisse Distanz zum Geschehen einnehmen kann. Die ermöglicht dem Zuschauer, trotz der bewussten Steuerung des Blickes, die (spielfilminhärente) empathische Einfühlung in die Betroffenen und den *Chock* der Bilder zu nutzen, um kritisch zu reflektieren.

Weitere Beobachtungen Szpilmans reihen sich in losen Szenen aneinander: Die direkt aus der Vorlage entnommenen Figuren des Rubinstein oder der Dame mit dem Federbusch, die verzweifelt nach ihrem Mann sucht, sowie die Bebilderung des Kampfes um Nahrung – der Pianist nimmt die Rolle des Zeugen im Film ein, wenn er selbst nicht wahrgenommen wird. Dieses Motiv des geistigen Verbergens, schließlich kann der Rezipient an den Emotionen des Protagonisten während dieser Szenen nicht Teil haben, spiegelt sich in der alternierenden Raumsituation wieder.

Die Erinnerungsbilder Szpilmans werden auf Zelluloid gebannt, doch gleichzeitig laufen sie wie vor dem geistigen Auge des Regisseurs ab. Die Leinwand dient als Projektionsfläche dieses dualen Zeugnisses. Diese theatralen Einfügungen unterbrechen die Erzählung, sie haben keine immanente Bedeutung für die Konsistenz der Geschichte, stellen jedoch keinen Bruch dar. Den Konventionen der klassischen Erzählung treu bleibend, verlässt Polanski die narrative Ebene nicht, er substituiert die Beobachterposition. Mit kleinen Schwenks zurück auf Szpilman wird man versichert, dass es sich weiter um dessen Sicht, seinen diegetischen Blick handelt. Die Kamerabewegung wird auch in einem anderen Zusammenhang verwendet: In der Szene, in der das Arbeitskommando von einem Soldaten aufgehalten wird, der wahllos Juden erschießt, verweilt der letzte Blick der Kamera auf den Leichen. Ebenso verhält es sich nach dem Mord an einer Mutter in der Nacht vor der Deportation der Familie - die Kamera „wirft“ noch einen Blick zurück, als würde sie sich der Gräueltat noch einmal versichern (Die Selbstständigkeit der Kamera verhindert auch eine Überidentifikation mit dem Protagonisten). Wie der Pianist, sind auch die tatsächlich von körperlicher Gewalt betroffenen machtlos und in ihrer Opferrolle gefangen. Polanski lässt in diesem Fall dem Rezipienten nicht die Chance, sich von dem Geschehen abzuwenden, er tritt damit aus seiner neutralen Beobachterrolle heraus und klagt durch diese subtile Geste die Kriegsverbrechen an.

Diese Besonderheit in der Kameraführung kontrastiert mit der bereits zuvor von Michael Elm angesprochenen „Beiläufigkeit des Todes“. Die Leichen in den Straßen erfahren keine

besondere filmische Aufmerksamkeit, der Blick von Szpilman schwankt auf sie, doch sie werden nicht inszeniert – in der Vorlage beschreibt der Autor mit zunehmender Traumatisierung auch die damit einhergehende Abstumpfung: „Damals war ich mit Toten noch nicht so vertraut.“²³² Der Überlebende hat eine privilegierte Beobachterposition und gibt somit den Blick auf die *Untergegangenen*²³³ frei. Für Primo Levi, ebenfalls Überlebender des Krieges und Autobiograph, sind nicht die Überlebenden die wahren Zeugen, sondern die Menschen, die durch die Endlösung den Tod gefunden haben. Gerettete wie Szpilman stellen Ausnahmen dar, wer die Shoah bis auf den Grund durchlitten hat, wird im Prozess, wenn nicht körperlich vernichtet, dann zum Schweigen gebracht.²³⁴ Der Pianist schildert dabei Gewaltanwendungen, die andere an seiner statt erleiden, Geschehnisse über die er berichten kann, da sie ihm selbst nicht widerfahren sind. Die Doppelstruktur des Films, der immer wieder Tod und Leben gegenüberstellt – Szpilmans Schicksal und das seiner Familie – reflektiert die Thesen Levis zu *sommersi* und *salvati*.²³⁵ Die Sprachlosigkeit der Untergegangenen ist in den zwar am Leben bleibenden, aber zum Schweigen verdammt Szpilman, eingeschrieben. Dieser Paradoxie, dem audiovisuellen Charakter des Mediums Film widersprechend, wird durch die Intermedialität der theatralen Einfügungen Tribut gezollt. Eine solche Einfügung, die unter anderem das Genre des Theaterfilms ausmacht, entsteht im Film von Roman Polanski durch den Transformationsprozess der beiden Zeugnisebenen. Die Adaption des literarischen Textes unterliegt drei Ebenen der Bearbeitung: Zunächst wird der literarische Text von Polanski subjektiviert, danach für eine filmische Umsetzung nutzbar gemacht, und schließlich durch die Narration an die Bedürfnisse eines breiten Publikums angepasst. In einem umgekehrten Prozess zum vorher beschriebenen weist erst die letzte Stufe spezifische Theaterkonventionen auf. Ohne dabei tiefer in die Theaterwissenschaft einzudringen, lassen sich theatrale Einschübe, die, auch visuell gekennzeichnet, die Unmittelbarkeit der Zeugnisebene markieren sollen, mit der Bühnensituation eines Theaterstückes vergleichen. Die Blicke des Protagonisten und der Zuschauer werden parallelisiert, die Transparenz des Fensters gibt den Blick auf das Geschehen frei, wie das Heben des Vorhangs den Blick auf die Bühne.

²³² Szpilman (2005), S. 69.

²³³ Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten. München/Wien: Hanser Verlag, 2002.

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 67.

²³⁵ Vgl. Bachmann (2010), S. 61.

3.5. Ästhetik des Grauens

Ich habe zuvor die Frage aufgeworfen, ob denn die weitere mediale Aufarbeitung der Thematik den Rezipienten überfordern könnte und zudem die Redundanz der künstlerischen Bearbeitung ihr Potential erschöpft hätte. Anhand der oben dargelegten Erkenntnisse lässt sich sagen, dass der Film hinsichtlich Ästhetik, Schaulusteffekten, Erzählstruktur keine neuen Aspekte für die Filmwissenschaft aufweist, er birgt keinen historischen Erkenntniswert – doch muss er dies überhaupt? Die Frage nach der Angemessenheit ist an dramaturgische Erzählungen dieser Thematik immer zu stellen und so wirkt *The Pianist* zunächst wie eine zwar ambitionierte, jedoch massentaugliche Hollywoodproduktion, deren artifizielle Bilder und teilweise schablonenhaft agierenden Figuren der Kritik der Darstellungsgegner Recht geben. Die Grammatik und Dramaturgie eines Spielfilms sind beschränkt, viele Metaphern ausgeschöpft, und doch stellt der Film auf einer anderen Ebene eine Besonderheit im Kanon der Holocaustfilme dar, da er durch das Konglomerat der Perspektiven der Forschung über Zeugenschaft eine weitere Facette hinzufügen kann. Roman Polanskis Werk orientiert sich an der Entstehungszeit der Vorlage, die Thematik erfährt jedoch auch eine Aktualisierung durch die gegenwärtige Zeugenperspektive des Regisseurs – er wird zum Zeugen des Traumazeugen und Zeugen seiner selbst.²³⁶ Geschichte wird nicht in der abbildenden Wiederholung erlebbar, sondern in ihrer Nachträglichkeit erfahrbar, indem Originäres gerade in spannungsvollem Wechselspiel mit den Stereotypen und Genrekonventionen entsteht. Der Film verzichtet auf das Moment der Zeugenaussage, er forciert den Aspekt des Betrachtens, im umgekehrten Prozess zu *Shoah*, bei dem die Bilderebene der Tonebene unterlegt ist.

Harald Welzers Bedenken, sich durch das erneute Einlassen mit dem Holocaustmaterial der totalitären Logik wiederum Vorschub zu leisten, sehen sich in Roman Polanskis Zugang nicht bestätigt, da der Film keinen politischen Impetus verfolgt und sich nicht anschickt, Bilder zu produzieren, denen Beweislast zufällt. Die Ikonographie des Grauens wird mit aller Sorgfältigkeit noch einmal konstruiert und gleichzeitig befragt. Polanski nutzt das dem Film inhärente Mittel der Suggestionskraft der Räume und nimmt sich die Freiheit, die ästhetische Distanz zu seinem Werk durch die theatralen Einfügungen aufzuheben, um den Rezipienten in ein Gefühl der moralischen Benommenheit zu versetzen und ihn anzutreiben, das Grauen nicht nur als Affekt auf sich wirken zu lassen, sondern, im Sinne Kracauers, die

²³⁶ Vgl. Baer (2000), S. 69.

Medusa selbst zu köpfen.²³⁷ Diese befreiende Erfahrung und das märchenhafte, doch historisch korrekte Ende der Geschichte führen zwar zu dem von Claude Lanzmann kritisierten Katharsiseffekt, doch ist dem Film die Zufälligkeit dieses *wunderbaren Überlebens* eingeschrieben – diese Unmöglichkeit verbindet Szpilman und die Zeugen in *Shoah* gleichermaßen. Der Film Polanskis gibt keine Antwort auf die Frage nach der Angemessenheit der Visualisierung der Shoah, doch legt er verwischte Spuren frei und ist

„[...] möglicherweise der schönste [Holocaustfilm], weil er so viele Erfahrungen und Schmerzen des Kinos bei der Suche nach dem verlorenen Menschenbild in der Ikonographie des Grauens zusammenfasst.“²³⁸

²³⁷ Vgl. Kracauer (2003), S. 248.

²³⁸ Seeßlen, Georg: Die Seele im System. Roman Polanskis „der Pianist“ oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein? In: Die Zeit Online. URL: http://www.zeit.de/2002/44/200244_pianist.xml. letzter Zugriff: 16.1.2010.

Resümee

„Die Zeugen sind Menschen, die wissen, weil sie gesehen haben – sie müssen sprechen, damit das Wissen der anderen sehen lernt.“ (Joachim Paech)

Etwas nicht selbst erlebt zu haben und sich auf die Zeugenschaft anderer zu stützen, ist ein alltägliches Phänomen – abhängig von der Glaubhaftigkeit der Person und der Geschichte, ist man auch bereit die Erzählung in sein Wissen zu integrieren. Doch die Zeugen des Holocaust berichten über Geschehnisse, die weit über sie hinaus verweisen und deren Ausmaß den Bilderkanon, der den Zuhörenden zugänglich ist, sprengt. Wie können also die Zeugen und die Bilder in denen sie sich befinden im Sinne von Joachim Paech zum Sprechen gebracht werden?

Die Arbeit verhandelt die zugrunde liegende Problematik Mimesis vs. Bilderverbot nur am Rande, und richtet ihren Fokus auf das *Wie*: wie der historische Zeuge ins Bild gesetzt und der Zuschauer in die filmischen Werke eingebunden wird. Die Funktion als Zeuge des Zeugen überträgt an den Rezipienten Verantwortung – welche gestalterischen und inszenatorischen Mittel der Inszenierung öffnen den imaginären Raum, innerhalb dessen sich der Betrachter seiner eigenen Zeugenschaft gewahr werden kann? Um diese Analyse folgen zu lassen, ist es zunächst notwendig gewesen, die polaren Herangehensweisen der beiden Filmemacher Claude Lanzmann und Roman Polanski vorzustellen und die in deren Werken implizierten Beteiligungsangebote mit ihren Erfahrungen und künstlerischen Auffassungen zu kontextualisieren.

Claude Lanzmann appelliert an die Imagination der Zuschauer, diese sollen die durch die Gestaltung des Films entstandenen Lücken mit ihren eigenen Gedanken und Erfahrungen füllen. Dasselbe Verfahren wendet er auch bei der Befragung seiner Zeugen, seien es Täter oder Opfer, an: Der Regisseur konfrontiert sie mit den historischen Schauplätzen, Materialien oder biographischen Fragen, die seiner obsessiven Recherche geschuldet sind. Die Analyse von *Shoah* auf drei Szenen zu beschränken, fiel aufgrund der Länge und der Intensität des Films zunächst schwer, deshalb wurden in ihren Ergebnissen divergente Befragungen ausgewählt, die die Ambivalenz der Zeugenschaft reflektieren.

Roman Polanski agiert innerhalb des Rahmens eines Populärfilms, dessen Limitiertheit nicht verschwiegen wird – *The Pianist* ist daher auch einer anderen Gruppe von Rezipienten zugänglich als *Shoah*. Die Koinzidenz verschiedener Zeugenschaftsebenen zeichnet sein autobiographisch beeinflusstes Werk aus: Drei Ebenen der Verarbeitung und zwei Blicke auf das

Geschehen werden in einem Kamerabild vereint. Polanski schafft eine individualisierte Perspektive, der Blick des Zuschauers und des Protagonisten werden parallelisiert, auf die Darstellung größere historischer Zusammenhänge verzichtet. Die Produktion von Zeugenschaft ist dabei an die Ambivalenz der inszenierten Räume gebunden, die auch gleichzeitig ein Sinnbild für die Psyche des Pianisten sind. Den Filmen ist die Reinszenierung der Zeugen gemein, indem diese selbst zu Schauspielern werden lassen oder durch einen Schauspieler ihres Zeugnisses Ausdruck verliehen sehen. Die Konvergenz aus „Damals“ und „Jetzt“ schafft eine eigene Zeit- und Raumbene, die das Publikum selbst Zeugenschaft erfahren lässt und deren in den verschiedenen Veranschaulichungen implizierte Ambivalenz unterstreicht.

Ausgehend von der Analyse der filmischen Umsetzungen von Zeugenschaft bietet sich noch die Gelegenheit einen kurzen Blick auf deren Bedeutungswandel in dem in Zukunft dominantesten Medium zu werfen. Die Möglichkeiten im Internet sowohl an historische Fakten als auch persönliche Berichte zu gelangen, fügt der Definition des Begriffs eine weitere Facette hinzu, die diesmal nicht mehr die Stufe der Weitergabe des Zeugnisses benennt, sondern die Art der Vermittlung: *Cyberzeugenschaft*. Ebenso wie die Bedeutung der klassischen Lernbehelfe und Wissenssammlungen durch die rasche Verfügbarkeit der Informationen im Netz an Bedeutung abnimmt, verliert auch der persönliche Austausch durch die offerierten Möglichkeiten an Signifikanz. Blogs, Online-Tagebücher und individualisierte Homepages lassen den User am Leben von berühmten und weniger berühmten, an wahren und weniger wahren Erzählungen teilhaben. Der vorgestellten Definition von Zeugenschaft wird durch dieses Prinzip genüge getan, richtet sich der Verfasser der Einträge doch nicht nur an einen, sondern oft an tausende von Surfern, die ihr Bezeugen in einer Kommentarleiste verschriftlichen und reflektieren können. Die Kommunikation scheint niemals abzureißen, doch ist somit die *Krise der Zeugenschaft*, die im Kontext der Mortalität der Zeitzeugen angesprochen wurde, abgewendet? Die Vergänglichkeit und Ungefiltertheit der Informationen sind dem Medium inhärent, Zeugenschaft 2.0 stellt daher neue Anforderungen an die Forschung, denn Wissen und Zeugnisse zu tradieren ist gerade in einem Zeitalter rasanter Entwicklungen notwendiger denn je - mit den Worten Claude Lanzmanns: „Nie hat die Zeit aufgehört nicht zu vergehen.“²³⁹

²³⁹ Lanzmann (2010), S. 666.

Bibliographie und Abbildungen

The Pianist. Regie: Roman Polansky. Drehbuch: Ronald Harwood (basierend auf dem Buch „The Pianist“ von Wladyslaw Szpilman) Frankreich/Deutschland/Polen: Runteam Limited, Studio Babelsberg, Heritage Films, 2002. Fassung: DVD. Ufa, 2003. 143’.

Shoa. Regie: Claude Lanzmann. Frankreich: Les Films Aleph, 1974 - 1985. Fassung: DVD. Absolut Medien GmbH, 2007 – 2009. 566’.

Angerer, Christian: Wir haben ja im Grunde nichts als die Erinnerung. Ruth Klügers *Weiter leben* im Kontext der neueren KZ-Literatur. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft (Jahrgang XXIX). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998. S. 61 – 84.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H.Beck, 2006.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H.Beck, 2006.

Assmann, Aleida: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 9 – 19.

Bachmann, Michael: Der abwesende Zeuge: Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah. Norderstedt: Books on Demand, 2010.

Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Bannasch, Bettina/Hammer, Almuth (Hg.): Verbot der Bilder – Gebote der Erinnerung. Mediale Repräsentation der Shoah. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2004.

Bathrick, Patrick/Prager, Brad (Hg.): Visualizing the Holocaust: documents, aesthetics, memory. Rochester: Camden House, 2008.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Band 1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. S. 691 – 704.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Band 5. Passagenwerk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Carr, Steven Alan: Hollywood and Anti-Semitism. A cultural History up to World War II. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001.

Corell, Catrin: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Corell, Catrin: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Neue Wege im Umgang mit der Vergangenheit. In: Nolte, Andrea (Hg.): Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Paderborn, März 2002. Marburg: Schüren, 2003. S. 121 - 132.

Dax, Max: Interview: Hier ist kein Warum. Max Dax und Jan Kedves im Gespräch mit Claude Lanzmann über seinen Film Shoah. In: arte.tv - Geschichte auf Arte (15.1.2010). URL: <http://www.arte.tv/de/Die-Welt-verstehen/Shoah/3031570,CmC=3029998.html>. letzter Zugriff: 5.11.2010.

Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. München: Willhelm Fink Verlag, 2007.

Didi-Huberman, Georges/Ebeling, Knut: Das Archiv brennt. Berlin: Kulturverlag, 2007.

Didi-Huberman, Georges: Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen. In: Schwarte, Ludger: Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 11 - 46.

Didi-Huberman, Georges: Vor einem Bild. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2000.

Dieckmann, Christoph [u.a.] (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager: Entwicklung und Struktur. Volume 1. Göttingen: Wallenstein Verlag, 1998.

Ebbrecht, Tobias: Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm. In: Schick, Thomas (Hg.): Emotion – Empathie – Figur. Der Spielformen der Filmwahrnehmung. Berlin: Vistas, 2008. S. 87 – 106.

Ebbrecht, Tobias: Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren. In: Hissnauer, Christian/Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.): Medien – Zeit – Zeichen. Marburg: Schüren, 2007. S. 37 – 44.

Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig: Reclam, 1995.

Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin: Metropolis Verlag, 2008.

Elm, Michael: Zeugenschaft im Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag, 2007.

Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar: Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität, Historizität, Kulturspezifität. Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

Friedler, Eric/ Siebert, Barbara [u.a.]: Zeugen aus der Todeszone. Das jüdische Sonderkommando in Auschwitz. Lüneburg: zu Klampen Verlag, 2002.

Gagnebin, Jeanne Marie: Über den Begriff der Geschichte. In: Lindner, Burkhardt: Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006. S. 284 – 300.

Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Hanulak, Robert: Mauern, Pforten, Labyrinth. Häuser und Räume des Roman Polanski. In: Film-Zeit, 4.7.2009. URL: <http://www.film-zeit.de/?act=themelist-detail&sub=theme&tld=31&info=p145&> letzter Zugriff: 20.9.2010.

Hickethier, Knut: Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis. In: Wende, Waltraud (Hg.): Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld kultureller Sinnkonstruktionen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 347 – 365.

Hinckeldey, Sabine von: Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen. Stuttgart: UTB, 2002.

Hirsch, Joshua Francis: Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust. Philadelphia: Temple Univ. Press, 2004.

Horstkotte, Silke: Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2009.

Klüger, Ruth: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.

Klüger, Ruth: Weiter leben: Eine Jugend. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.

Koch, Gertrud: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktion des Judentums. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Koch, Gertrud: Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben? In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition HIS, 2001. S. 123 – 133.

Korte, Barbara: History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Kracauer, Siegfried: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 241 - 255.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der physischen Realität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Kramer, Sven: Die Shoah im Bild. München: Edition Text + Kritik, 2003.

Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2003.

Lanzmann, Claude: Der patagonische Hase. Erinnerungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2010.

Lanzmann, Claude: Formen von Erinnerung: eine Diskussion mit Claude Lanzmann - ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Tagungsbericht des Kulturamtes der Stadt Marburg. Marburg: Jonas-Verlag, 1998.

Lanzmann, Claude: Shoah. Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir. Düsseldorf: Claassen, 1986.

Levi, Primo: Die untergegangenen und die Geretteten. München/Wien: Hanser Verlag, 2002.

Levi, Primo: Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1992.

Lohrbächer, Albrecht (Hg.): Schoa - Schweigen ist unmöglich: Erinnern, Lernen, Gedenken. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1999.

Lownes, Marilyn Cole: The Pianist Interview. In: Minadream.com. URL: <http://minadream.com/romanpolanski/ThePianistInterview.htm>. letzter Zugriff: 30.9.2010.

Lyotard, Jean-François: Heidegger und „die Juden“. Wien: Passagen-Verlag, 2005.

Maercker, Andreas: Therapie der posttraumatischen Belastungsstörung. Heidelberg: Springer Verlag, 2003.

McKee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 1 – 441.

Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe Band 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 445 – 852.

Ortmann, Günther: Organisation und Welterschließung. Dekonstruktionen. Wiesbaden: VS Verlag, 2007.

Paech, Joachim (Hg.): Der Bewegung einer Linie folgen. Schriften zum Film. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2002.

Prietze, Nicola: Sonderkommando - Zeugen des Todes. In: Stern, 24.1.2005. URL: <http://www.stern.de/politik/geschichte/sonderkommando-zeugen-des-todes-535583.html> letzter Zugriff: 25.7.2010.

Primo, Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten. München/Wien: Hanser, 1990.

Reichel, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München [u.a.]: Hanser Verlag, 2004.

Rometsch, Jens: Hegels Theorie des erkennenden Subjekts: systematische Untersuchungen zur enzyklopädischen Philosophie des subjektiven Geistes. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2007.

Rosenstone, Robert A.: Visions of the Past. The challenge of film to our idea of history. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

Rother, Rainer: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino. Berlin: Wagenbach, 1991.

Schlachter, Birgit: Schreibweisen der Abwesenheit: jüdisch-Französische Literatur nach der Shoah. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2006.

Schlant, Ernestine: Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. München: C.H.Beck, 2001.

Schulte, Christian (Hg.): Walter Benjamins Medientheorie. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2005.

Schumacher, Claude: Staging the Holocaust. The Shoah in drama and performance. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998.

Seeßlen, Georg: Die Seele im System. Roman Polanskis „der Pianist“ oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein? In: Die Zeit Online. URL: http://www.zeit.de/2002/44/200244_pianist.xml letzter Zugriff: 16.1.2010.

Seeßlen, Georg: Der Pianist: Polanskis meisterlicher Film vom Überleben. In: epd-Film, Nr. 11, Jg. 19 (2002), S. 34 – 35.

Seeßlen, Georg: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur. University of California: Edition Tiamat, 1994.

Semprún, Jorge: Schreiben oder Leben. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2003.

Szpilman, Wladyslaw: Der Pianist: Mein wunderbares Überleben. München: Ullstein-Taschenbuch Verlag, 2005.

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Münster [u.a.]: LIT Verlag, 2001.

Theweleit, Klaus: Das Land, das Ausland heißt: Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1995.

Tiedemann, Rolf (Hg.): Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Weiß, Christoph (Hg.): Der gute Deutsche: Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland. Sankt Ingbert: Röhrig, 1995.

Welzer, Harald: Bilder der Macht und Ohnmacht der Bilder – Besetzung und Auslöschung von Erinnerung. Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen: Ed. Diskord, 1995. S. 165 – 194.

Welzer, Harald (Hg.): Das Gedächtnis der Bilder: Ästhetik und Nationalsozialismus. Tübingen: Ed. Diskord, 1995.

Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition HIS, 2001.

Wende, Waltraud (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturellen Gedächtnisses. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002. (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung : Kulturwissenschaften).

Tagungsbericht Zeugnis und Zeugenschaft. Bremen, 24.11.2006-25.11.2006. In: H-Soz-u-Kult, 14.01.2007. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=1452>. letzter Zugriff: 10.4.2010.

Wrocklag, Ute: Rezension zu: Didi-Huberman, Georges: Bilder trotz allem. In: H-Soz-u-Kult, 25.7.2008. URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-2-134>. letzter Zugriff: 25.7.2010.

Young, James E.: Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1992.

Abbildungen

Abb. 1 und 2: Einäscherung Vergaster in den Verbrennungsgräben unter freiem Himmel vor der Gaskammer des Krematoriums V in Auschwitz. (Didi-Huberman) S. 9

Abb. 3 und 4: Frauen auf dem Weg in die Gaskammer des Krematoriums V von Auschwitz. (Didi-Huberman) S. 10

Abb. 5: Abraham Bomba von seinen Gefühlen übermannt. (Shoah) S. 47

Abb. 6: Wladyslaw Szpilman vor den Trümmern seiner Existenz. (The Pianist) S. 66

Abstract (deutsch)

Wie definiert sich Zeugenschaft? Welche Beteiligungsangebote machen filmische Arbeiten an den Rezipienten um ihm dieses Konzept verständlich zu machen und um ihn selbst zum Zeugen werden zu lassen?

Diese Forschungsfragen bilden den Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit der Thematik der Holocaustdarstellung und der Inszenierung von Zeugen in diesem spezifischen Kontext. Doch anders als bei vielen Publikationen, die sich mit dem seit dem 2. Weltkrieg angehenden Bilderstreit beschäftigen, liegt der Fokus dieser Arbeit auf der Umsetzung der verschiedenen medienwissenschaftlichen und filmpraktischen Zugänge:

Ausgehend von den Bildtheorien des Philosophen Georges Didi-Huberman, die er anlässlich der aufsehenerregenden Ausstellung von vier Photographien aus dem Konzentrationslager Auschwitz-Buchenwald in einem Buch zusammengefasst hat, werden im ersten Teil der Arbeit zunächst die zentralen Begrifflichkeiten der Thematik dargelegt. Daran anknüpfend widmet sich dieser Teil dem Potenzial bildlicher Dokumente auf der Grundlage von Walter Benjamins Konzept zur Lesbarkeit und der Verantwortung im Umgang mit Zeugnissen.

Im zweiten Teil der Arbeit werden die zwei ausgewählten Filme *Shoah* und *The Pianist* zunächst mit ihren Machern und deren Oeuvre kontextualisiert. Die Produktion von Zeugenschaft wird anhand ausgewählter Szenen in Claude Lanzmanns Film und der Deutung des Raummotivs bei Roman Polanski untersucht. Die divergenten Ergebnisse der Befragungen, die Mittel der Inszenierung und die damit einhergehende Involvierung der Zuschauer sollen über die Ambivalenz der Zeugenschaft Aufschluss geben.

Abstract (english)

What defines testimony? And what kind of involvement are films able to offer to the viewer to grasp the concept and make him himself a witness?

The research questions are the basis for the discussion of the representation of the Holocaust and his contemporary witnesses in this specific context. Contrary to other papers, which are dealing with iconoclastic controversy ongoing since the Second World War, the thesis focuses on the implementation of the different approaches in the media studies and the film production:

Based on theories of Georges Didi-Huberman, which he, in response to the diatribe of the exhibition of four photographs taken in the concentration camp Auschwitz-Buchenwald, has concluded in a book, the first part of the diploma thesis explains the theoretical definitions of the topic. Walter Benjamin's concept of reading and the potential of visual documents ties in with the concept of the first chapter, which also deals with the subject of witness responsibility.

In the second part of the thesis the film examples *Shoah* and *The Pianist* are contextualised with the directors and their oeuvre. The production of testimony is analysed based on specific scenes in Claude Lanzmann's film and the interpretation of the motive *space* within the work of Roman Polanski. The divergent results of the interviews, the method of production and the accompanying involvement of the audience allow a better understanding of the testimonial ambivalence.

Curriculum Vitae

Geboren am 10. August 1987 in Wien. Aufgewachsen in Wien.

Ausbildung

- 1993 – 1997: Besuch der Volksschule in Wien/Floridsdorf
- 1997 – 2005: Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Franklinstrasse 21
(humanistischer Zweig mit den Sprachen Latein und Französisch)
- Reifeprüfung im Juni 2005 mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen

Studium

- 10/ 2005: Beginn des Diplomstudiums der Theater-, Film und Medienwissenschaften an der Universität Wien
- 10/ 2007: Abschluss des ersten Studienabschnitts (mit Auszeichnung)
- 3/ 2006: Beginn des Diplomstudiums der Sozioökonomie an der WU Wien
- 10/ 2006: Beginn des Diplomstudiums der Kunstgeschichte (als Zweitstudium)

Praktika und Berufserfahrung

- 2004 – 2009: verschiedene Ferialjobs unter anderem bei der österr. Post AG und Telekom Austria
- seit 2009: Callcenter Agent im Customer Service bei A1 Telekom Austria
- 03 – 05/ 2009: Mitarbeit an der Studie „Wohnkultur und Wohnstile im Alter“ des Institutes für Soziologie an der Universität Wien

Sonstiges

Fremdsprachen: Englisch
Französisch
Spanisch