

Zeugenschaft im Bild

Strategien der Sichtbarmachung der Shoah im
polnischen Dokumentar- und Kunstfilm nach 1989

DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
im Fach Medienwissenschaft

eingereicht an der
Philosophischen Fakultät
der Universität Potsdam

von

Magdalena Uçar

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Lizenzvertrag lizenziert:
Namensnennung 4.0 International
Um die Bedingungen der Lizenz einzusehen, folgen Sie bitte dem Hyperlink:
<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

1. **Gutachter:** Prof. Dr. Dieter Mersch
2. **Gutachterin:** Prof. Dr. Magdalena Marszałek

Disputation erfolgte am 08.12.2015

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URN urn:nbn:de:kobv:517-opus4-406087
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-406087>

Inhalt

Inhalt.....	3
1 Einleitung.....	5
2 Bilder der Shoah.....	23
2.1 »Beschämende Bilder«: Zirkulation und Abnutzung von Archiv-bildern	24
2.2 Bruch mit der Zirkulation: Künstlerische Praktiken.....	29
2.3 »Der Himmel der Geschichte«: Ein Exkurs zu Walter Benjamins Begriff der Geschichte.....	33
2.4 »Bilder ohne Einbildungskraft«: Verweigerung der Archivbilder in Claude Lanzmanns Film SHOAH.....	37
2.5 »Diese Bilder lassen sich auch anders lesen«: Forschung am Archivbild in Harun Farockis Film AUFSCHUB.....	41
2.6 »Vorstellung des Unvorstellbaren«: Diskussionen um die Darstell-barkeit der Shoah	47
3 Zeugenschaft im Bild.....	59
3.1 »The Era of the Witness«: Entstehung des medialisierten Zeugen	63
3.2 »Niemand zeugt für den Zeugen«: Zum filmischen Zeugnis	67
3.3 »Nichterzählen einer Geschichte«: Sichtbarmachung der Überlebenden	71
3.4 »Stumme Zeugen«: Sichtbarmachung der Orte	75
3.5 »Bilder trotz allem«: Zum Verhältnis zwischen Bild und Zeugenschaft.....	82
4 Bilder nach SHOAH: Dokumentarfilme 1992-2001.....	90
4.1 MIEJSCE URODZENIA (1992) von Paweł Łoziński.....	94
4.2 Kronika Powstania w Getcie Warszawskim według Marka Edelmana (1993) von Jolanta Dylewska	105

4.3 ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? (1999) und SĄSIEDZI (2001) von Agnieszka Arnold	109
5 Nachbilder der Shoah: Kunstfilme von Artur Żmijewski 1999-2004	120
5.1 BEREK (1999)	123
5.2 Nasz śpiewnik (2003)	127
5.3 80064 (2004)	130
6 Schluss	134
7 Literaturverzeichnis	138
Internet	144
8 Danksagung	145

1 Einleitung

»Jedes Medium eröffnet einen je spezifischen Zugang zum kulturellen Gedächtnis.«¹

»To nie tylko 3 miliony Żydów polskich albo 6 milionów Żydów zginęło – zginęło 90 procent ważnego żydostwa. Bo żydostwo to nie chodzi ile milionów są [...], ale żydostwo polskie było naj bardziej ważniejsze na świecie. Jeżeli we Warszawie było 300.000 żydów, to było więcej jak 2.000.000 żydów w Nowym Jorku. Bo tu była kultura, i szkoły, i rabini, i wszystko! To było tu we Warszawie, nie w Nowym Jorku czy w innych krajach. Jak to zginęło, to wielka szkoda./ Es sind nicht nur 3 Millionen polnische Juden oder 6 Millionen Juden umgekommen – es sind 90 Prozent des wichtigen Judentums umgekommen. Beim Judentum geht es nicht darum, wie viele Millionen es sind [...], sondern darum, dass das polnische Judentum das bedeutendste auf der Welt war. 300.000 Juden in Warschau hatten eine größere Bedeutung als 2.000.000 Juden in New York. Hier waren die Kultur und Schulen und Rabbiner und alles! Das gab es alles in Warschau, nicht in New York oder irgendwo anders auf der Welt. Als das verloren ging, war das ein großer Schaden.«²

Als ich nach einem Besuch einer Fotoausstellung des Jüdischen Museums *Galicja* in Krakau im Museumsshop stand und Postkarten durchsah, stieß ich auf ein Bild, das mir bekannt vorkam. Ich hielt an und betrachtete das Bild genauer: Vor einem blauen Himmel, umrahmt von Tannenbaumästen war ein Teil einer Synagoge zu sehen. Die rechte Seite der Synagoge war

1 Aleida Assmann 2010, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 20.

2 Rabbiner Chaskel O. Besser aus New York in Agnieszka Arnolds ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? (1999).

mit einem kleinen Turm, die linke Seite mit einem geschwungenen Gipfel verziert. Auf der Rückseite der Postkarte las ich dann, dass es sich um die »[m]agnificent early 18th-century synagogue in the small town of Lesko, home to about 2,500 Jews before the Holocaust« handelte. Überrascht stellte ich fest, dass auf dem Bild die Synagoge aus meinem Heimatort zu sehen war. Lesko ist eine Kleinstadt mit etwa 5.000 Einwohnern im Dreiländereck im Südosten Polens, in der ich als Kind aufgewachsen bin. Ich erinnere mich genau, wie ich als Kind an dieser Synagoge vorbeiging, nachdem meine Mutter mich nach ihrer Arbeit vom Kindergarten abgeholt hatte. Doch obwohl ich die Synagoge gut kannte, überraschte mich die Information auf der Postkarte: Wenn dort bis zum Holocaust 2.500 Juden gelebt hatten, bedeutete das, dass die Bevölkerung Leskos bis zum Zweiten Weltkrieg mehrheitlich jüdisch war. – Wieso wusste ich davon nicht, obwohl ich dort doch sieben Jahre aufwuchs?

Im Laufe meiner weiteren Recherchen im Rahmen der vorliegenden Arbeit entdeckte ich erst nach und nach, was ›bis zum Holocaust‹ für Polen eigentlich bedeutet hatte. Nach Reisen nach Warschau, Krakau und Breslau lernte ich Stück für Stück, welche reichhaltige, Jahrhunderte währende jüdische Kultur in Polen zu Hause war und von welchem Ausmaß die Zerstörung dieser Kultur war.³ Der Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnete sich in Polen durch eine lebendige jüdische Kultur, Religion, Musik und Literatur aus. Der Osten des heutigen Polens bildete über viele Jahrhunderte das Herzstück der größten jüdischen Gemeinde Europas. Mitten in diesem Herzstück, mitten in Galizien, wuchs ich 40 Jahre nach Kriegsende auf, ohne etwas von dem jüdischen Erbe zu wissen. Heute zeugen in Lesko nur noch die Synagoge, in der sich seit den 1990er Jahren eine Galerie und ein Galizien Museum befinden, und der jüdische Friedhof von der jahrhundertealten jüdischen Kultur in dieser Region.

³ Warschau hatte bis zum Zweiten Weltkrieg einen jüdischen Anteil von etwa 30 Prozent und war damit die zweitgrößte jüdische Stadt in der Welt (nach New York) mit insgesamt 360.000 Juden. Vgl. Marian Turski 2010, *Polish Witnesses to the Shoah*, 2.

Die Auseinandersetzung mit diesem Verlust und die Beschäftigung mit den polnisch-jüdischen Beziehungen hat nach einer Phase der Verdrängung⁴, die Resultat einer antisemitischen Politik der 1960er Jahre war, in deren Zuge viele Tausend Juden das Land verließen, in den letzten fünfundzwanzig Jahren in Polen deutlich zugenommen. Seit der politischen Wende von 1989 findet eine »Wiederkehr der Shoah als Thema«⁵ statt, die sich in ihrer Intensität und Bedeutung mit keinem anderen Land des ehemaligen Ostblocks vergleichen lässt. Polen spielt nicht nur als »Schauplatz des Holocaust«, »als Schauplatz der Vernichtung damals und als transnationaler Gedächtnisraum heute«⁶ eine besondere Rolle, »[d]ie polnische Debatte war bisher der Höhepunkt der anamnestic Erinnerungswelle an den Holocaust in Ostmitteleuropa.«⁷

»In keinem anderen ostmitteleuropäischen Land steht der Holocaust so im Mittelpunkt der Verständigung über die eigene Geschichte im 20. Jahrhundert und wird so intensiv im öffentlichen Diskurs, in Medien, Literatur, Film, bildender Kunst und Theater verhandelt. Die Gründe dafür sind vielfältig: Die historische Lage Polens im »Epizentrum des Verbrechens« (Henryk Grynberg), Polen als Schauplatz der Vernichtung damals und als transnationaler Gedächtnisraum heute, das komplizierte polnisch-jüdische Verhältnis während und nach dem Krieg, der latente und manifeste sowie zu Zeiten der Volksrepublik politisch instrumentalisierte Antisemitismus spielen dabei eine entscheidende Rolle.«⁸

Diese Erinnerungskultur ist auch in den öffentlichen Raum vorgedrungen: Seit 2002 ziert eine fünfzehn Meter hohe künstliche Palme Warschauer Stadtbild. Das Projekt von Joanna Rajkowska mit dem Titel *Greetings From Jerusalem Avenue* schlägt eine Brücke zwischen Warschau und Israel und ist zugleich zum neuen Orientierungspunkt im Zentrum der Stadt geworden. Einige Kilometer weiter wurde Ende 2014 das *Museum der Geschichte der polnischen Juden* innerhalb des ehemaligen Warschauer Ghettos eröffnet. In Kazimierz,

4 Marek Haltof spricht über die Zeit von 1965 bis 1980 als »Years of organized forgetting«.

(Marek Haltof 2014, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, 216f.)

5 Magdalena Marszałek 2010, Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive), in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 161-179, 161.

6 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 17.

7 Ebda., 16.

8 Ebda., 17.

dem alten jüdischen Stadtteil Krakaus, in dem jahrhundertealte Synagogen, Friedhöfe und weitere zahlreiche Bauten erhalten geblieben sind, boomt seit Jahren der Tourismus.

Bis zur Wende von 1989 galt das Judentum als Thema in Polen jedoch als Tabu:

»Gerade dieser ›Tabubruch‹ gehört zu jenen unübersehbaren Besonderheiten des Gedächtnisses in Ostmitteleuropa, denn Artikulationen einer jüdischen Identität und das Sprechen aus einer jüdischen Position waren im diskursiven Spektrum des Realsozialismus bis in die späten 1980er Jahre entweder gar nicht oder nur in verklausulierter Sprache möglich.«⁹

Seit diesem ›Tabubruch‹ hat sich nicht nur eine ausgeprägte Erinnerungskultur entwickelt, die sich nicht länger nur auf Randerscheinungen wie die vielen kleinen Gedenksteine oder –tafeln in Warschau beschränkt, sondern zentrale Stätten einnimmt und dadurch deutlich mehr an Sichtbarkeit erhält. Zahlreiche international anerkannte Künstler – darunter Wilhelm Sasnal, Mirosław Bałka und Artur Żmijewski – wenden sich in ihren Arbeiten zunehmend der jüdisch-polnischen Geschichte zu. Aber auch Künstler außerhalb Polens behandeln das Thema: Weltweite Aufmerksamkeit erhielt die Trilogie ... AND EUROPE WILL BE STUNNED der israelischen Videokünstlerin Yael Bartana 2011, die den Polnischen Pavillon der 54. Biennale in Venedig ausrichtete, in der u.a. zur Rückkehr der 3.000.000 fehlenden Juden in Polen aufgerufen wird. Insbesondere im Film werden die polnisch-jüdischen Beziehungen und die Shoah vermehrt verhandelt. Jene Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst Polens sind Versuche, die Erinnerung an das jüdische Leben in Polen zurückzuerlangen und sich dem großen Schaden und Verlust zu nähern.

Dabei gilt für den »Kampf um Bilder und Deutungshoheiten«¹⁰ nach der Wende 1989 Ähnliches für die deutsch-deutsche Erinnerungskultur wie für die polnische: »Nach 1989 findet im Zuge einer neu zu schaffenden gesamtdeutschen Erinnerungskultur ein verstärkter Kampf um Bilder statt, in dem fiktive

9 Ebda., 12.

10 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 9.

Nachbilder mit den Dokumenten der Zeitzeugen konkurrieren.«¹¹ Trotz des gemeinsamen Kampfes um Bilder gibt es einen eklatanten Unterschied zwischen der deutschen und der polnischen Erinnerungskultur, an der sich erkennen lässt, »dass das polnische Gedächtnis seinen eigenen Rhythmus von Verdrängung und Wiederkehr hat, vorgegeben nicht zuletzt durch politisch motivierte Amnesie- und Erinnerungsschübe.«¹² Während sich in Deutschland in den letzten Jahrzehnten ein Perspektivwechsel »von den Opfern der Deutschen zu den Deutschen als Opfer«¹³ ablesen lässt, bei dem das Leiden der deutschen Bevölkerung unter dem Zweiten Weltkrieg in den Vordergrund gerückt ist¹⁴, findet in Polen dagegen die Hinwendung zu den jüdischen Opfern, den jüdisch-polnischen Beziehungen und den Ausschreitungen gegen Juden durch Polen statt. Nach einer »Latenzzeit zwischen dem Geschehenen und einer wahrnehmbaren Auseinandersetzung mit dessen Folgen«¹⁵ wird der identitätsstiftende Mythos der polnischen Nation als Opfarnation grundlegend erschüttert, unter den die jüdischen Leiden bislang ohne eine genauere Differenzierung fielen. Damit ist eine deutliche Verschiebung der Narration von der Opferschaft zur Täterschaft festzustellen¹⁶ und gleichzeitig eine ausgeprägte Hinwendung zu Themen jüdischen Lebens, jüdischer Kultur und Geschichte, die lange Zeit – u.a. als ich in den 1980er Jahren in Polen aufwuchs – in Schweigen gehüllt war.

Die Auseinandersetzung um die polnisch-jüdischen Beziehungen spitzt sich insbesondere in der Debatte um das Massaker von Jedwabne im Jahr

11 Vgl. Coverttext von Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*.

12 Magdalena Marszałek 2010, Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive), in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 161-179, 161.

13 Norbert Frei zitiert nach: Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 9.

14 Vgl. Tobias Ebbrecht führt Verfilmungen wie *DER UNTERGANG*, *SOPHIE SCHOLL* etc. als Beispiele des Perspektivwechsels auf: »In Filmen wie *DER UNTERGANG*, *SOPHIE SCHOLL: DIE LETZTEN TAGE* (D 2005, Marc Rothemund) oder *NAPOLA – DIE ELITE FÜR DEN FÜHRER* (D 2004, Dennis Gansel) spielen Vernichtung und Holocaust keine Rolle mehr.« (Tobias Ebbrecht 2011, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, 20.)

15 Ebda., 20.

16 U.a. kam 2012 *POKŁOSIE* in die polnischen Kinos, ein Film, der sich mit der polnischen Täterschaft und Verantwortung an einem Massaker an jüdischen Anwohnern eines Städtchens beschäftigt und der in Polen einen großen Skandal auslöste.

1943 zu, bei dem mehrere Hundert Juden brutal ermordet wurden. 60 Jahre lang wurden für die Ausschreitungen die deutschen Besatzer verantwortlich gemacht, bis etwa im Jahr 2000 eine heftige Diskussion um die polnische Täterschaft an dem Pogrom entfachte. Maßgeblich trugen Agnieszka Arnolds Filme ...GDZIE MÓJ STRASZY SYN KAIN? (1999) und SĄSIEDZI (2001) sowie die Veröffentlichung des gleichnamigen Buches *Nachbarn* (poln. *Sąsiedzi*) von Jan Tomasz Gross zu der Thematisierung der polnischen Verbrechen an den Juden bei, auf die später ausführlich eingegangen wird.¹⁷

Der Versuch der Sichtbarmachung der Auswirkungen der Shoah und des lange verschwiegenen und verschwundenen jüdischen Lebens in Polen birgt viele Fragen und Schwierigkeiten. Zunächst stellt die *Unsichtbarkeit* des Genozids an den Juden ein grundlegendes Problem dar: Wie ist eine Sichtbarmachung – mit zunehmend größer werdendem Abstand zu den Ereignissen – überhaupt möglich? Es ist bekannt, dass die Nazis alles daran setzten, nicht nur ihre Opfer zu vernichten, sondern auch die Spuren an den Massenmord zu beseitigen. Daher sind wir auf die kleinsten Spuren und Zeugnisse angewiesen, um uns die Welt in Europa vor der Shoah vorzustellen.

Wegweisend für eine neue visuelle und konzeptionelle Form der Darstellung ist Claude Lanzmanns Film SHOAH aus dem Jahr 1985 gewesen. Lanzmanns Werk basiert auf dem Versuch, die *Unsichtbarkeit* der Spuren der Vernichtung *sichtbar zu machen* und ist das rote Band, das sich durch die gesamte vorliegende Arbeit zieht. Überwiegend an den Orten des Verbrechens gefilmt, fängt SHOAH nicht nur die Spurenlosigkeit der Verbrechen ein, sondern reflektiert so innerhalb seiner medialen Möglichkeiten die Grenzen der Darstellbarkeit der Verbrechen an den Juden. Gleichzeitig führt SHOAH vor, wie Visualität mit der Imagination und Erinnerung zusammenhängt und welche Bedeutung Bilder in diesem Zusammenhang haben. In Georges Didi-Hubermans Worten:

»Das Wesentliche liegt in dem Umstand, daß Lanzmann die passende *Form* gefunden hat, damit diese Beständigkeit, diese Paradoxie sichtbar wird und damit

¹⁷ Agnieszka Arnolds Filme werden in Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit behandelt.

umgekehrt die Paradoxie uns unmittelbar und dauerhaft anschaut: In seinem Film bewahren die zerstörten Orte trotz allem das unzerstörbare Gedächtnis der dort begangenen Vernichtung, deren Ort sie durch die historischen Ereignisse geworden sind und deren Ort sie durch diesen Film für immer bleiben werden.«¹⁸

In Abgrenzung zur These der Undarstellbarkeit der Shoah wird in der vorliegenden Arbeit in Anschluss an Claude Lanzmanns Film der Begriff der *Sichtbarmachung* nutzbar gemacht, um Prozesse der Bildwerdung und Bildergeschichte sowie die Wirkkraft von Bildern im Zusammenhang mit Zeugenschaft zu diskutieren. Bildern wird nicht nur eine illustrative Bedeutung zugesprochen, sondern es wird vielmehr davon ausgegangen, dass ihnen eine eigene performative Kraft zukommt. Sie sind in jenem Sinne performativ – darauf haben J.L. Austin, Jacques Derrida und Judith Butler in Bezug auf den Sprechakt hingewiesen –, dass sie nicht nur etwas ›wiedergeben‹, sondern dass sie vor allem etwas *hervorbringen*. Übertragen auf das Bild, bringt der Begriff der Performativität die aktive und produktive Leistung von Bildern zum Ausdruck. Kurz: Bilder *machen* etwas sichtbar.

Anders als der Bildwissenschaftler Peter Geimer, der den Begriff ›Sichtbarmachung‹ als einen Vorgang ansieht, der sich vor allem durch die technischen Bedingungen des Bildwerdens auszeichnet und einen Fokus auf die Produktionsprozesse von Bildern legt,¹⁹ liegt in der vorliegenden Arbeit die Aufmerksamkeit auf der sinnstiftenden Funktion von Bildern, die u.a. auch durch ihre Verwendung erzeugt wird: Bilder unterliegen ihrem Verwendungskontext, ihrer Zirkulation und ihrer Geschichte. Georges Didi-Huberman folgend, soll daher der Fokus auf Bilder, ihren Entstehungskontext, ihre Wirkkraft, Verwendung und Geschichtlichkeit gelegt werden.

In Abgrenzung zur These der *Undarstellbarkeit der Shoah* wird Bildern die Fähigkeit zugesprochen, gedankliche Prozesse in Gang zu setzen. So wird Bildern nicht nur ein besonderer Stellenwert bei der Auseinandersetzung mit

18 Georges Didi-Huberman 2001, Der Ort trotz allem, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, 262-279, 265.

19 Vgl. Peter Geimer 2010, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*.

Geschichte eingeräumt. Vielmehr wird davon ausgegangen, dass *gerade Bilder* uns durch ihre unmittelbare Wirkung auf die Vorstellungskraft ermöglichen, uns auf eine besondere Art und Weise mit historischen Themen zu beschäftigen. Bilder können solche Prozesse auslösen und sind daher auch von großer Bedeutung für eine lebendige Erinnerung an Geschichte.

Das Prozessuale des Bildwerdens – also was und wie etwas zum Bild wird –, die Wiedererkennung, Zirkulation, Wirkung und das Nachleben von Bildern spielen dabei eine entscheidende Rolle. Prozesse der Sichtbarmachung heben daher ebenfalls den Umstand hervor, dass Bilder nicht losgelöst verwendet werden, sondern immer schon in einem Kontext eingeflochten sind, eine Geschichte haben und bestimmten Bilderpolitiken und Konventionen unterliegen. Damit können Fragen einerseits an den Gegenstand (was werfen Bilder auf, was machen sie tatsächlich sichtbar?), andererseits an seine Kontexte gestellt werden: an die Reproduktion, Wiederverwendung und Zirkulation, an Verweise, Zitate und Bezüge zwischen Bildern sowie an das Bildgedächtnis.

In ihrem Buch *Sehen als Praxis* definiert Eva Schürmann Sehen als kulturvariable Praxis, die sich auf normativen Vorannahmen stützt.²⁰ Weder kann Sehen als ein rein physikalischer Vorgang noch als persönliches Wahrnehmungsvermögen allein verstanden werden, betont Schürmann und leitet daraus ab, dass beide Seiten am Prozess beteiligt sind und bedacht werden müssen. Sehen ist für Schürmann nie nur ›bloßes Sehen‹, sondern bereits an unser Vorwissen, unsere Vorstellungen, Erinnerungen und Imagination geknüpft. Insofern prägt das Vorwissen, die normativen Vorannahmen, die am Sehens beteiligt sind, auf entscheidende Weise das Sehen mit. Diese Wahrnehmungsgewohnheiten und –konventionen schaffen den normativen Rahmen für das Sehen. Es ist nicht nur so, dass wir lediglich eine Auswahl wahrnehmen, weil es unmöglich ist, alles auf einmal zu sehen. Jede Epoche und Kultur bringt zudem eigene Sehkonventionen hervor. Noch bevor man etwas sieht, schaut man mit bestimmten Vorannahmen, Wahrnehmungsmustern und –stilen darauf, die das Sehen steuern.

20 Vgl. Eva Schürmann 2008, *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*.

Kunst kann in Schürmanns Augen als besonderes Sehen verstanden werden, das *Sicht-weisen* produziert. Das bedeutet, dass Kunst nicht nur eine bestimmte *Sicht* auf ein Phänomen oder Thema liefert. Vielmehr ist *Sichtbarmachung* als künstlerische Praxis, in der durch Brüche mit Sehkonventionen ein ›Anders-Sehen‹ im Sinne von Paul Valéry ermöglicht wird, an der Hervorbringung eines bestimmten Phänomens beteiligt. Kunst erscheint damit als Unterbrechung von Sehgewohnheiten und als Befremden von scheinbaren Evidenzen. So knüpfen künstlerische Praktiken besonders auch an die Einbildungskraft an und werden so zum ›ergänzenden Sehen‹, in das sich Vorstellungskraft und Gedächtnis einmischen.

Schürmanns Auslegung nach ist das Bild als Voraussetzung und Resultat zugleich und nicht etwa als ›Repräsentation von etwas‹ zu verstehen. In Bildern beziehen wir eine bestimmte Position zur Welt: Es kann beispielsweise das Bild vom Mond auf die Erde sein (große Distanz), aber auch das mikroskopische Bild (kleine Distanz). Je nachdem, um welche Art von Bild es sich handelt, haben wir eine jeweilige Position und gleichzeitige *Einsicht auf das Gesehene*. Diese ›Sichten von der Welt‹ produzieren gleichzeitig etwas mit: das Verhältnis von Sicht und Gesehenem und eine Positionierung zum Gegenstand.

Eine klare Trennung zwischen Wahrnehmung und Verstehen ist dabei nicht möglich. Ebenso problematisch ist es, das ›physikalische Sehen‹, kognitive Prozesse und das Verstehen selbst als sukzessive Prozesse zu begreifen. Schürmann betont daher, dass diese Schritte nicht voneinander abgekoppelt sind, sondern Sehen und Denken zugleich stattfinden. So ist Sehen kein passiver Prozess, »[v]ielmehr spricht einiges dafür, Sehen als eine kontextuell situierte und subjektiv adressierte *Tätigkeit* zu begreifen, mithin als einen Vollzug, der zugleich etwas stiftet.«²¹ Schürmann definiert das Sehen als einen performativen Akt, der sich nicht nur auf Konventionen stützt, sondern bei dem auch erst etwas hervorgebracht wird. Sehen ist ein (bestimmter und bestimmender) Konstitutionsakt, dessen Wahrnehmungs- und Weltbilder, d.h. Vor-

21 Ebda., 11.

stellungen und Voraussetzungen bereits Teil dessen sind. Performativen Charakter hat das Sehen auch, weil *Sichten* immer eine Auswahl darstellen und so immer einen bestimmten Teil ins *Sicht-bare* rücken.

Bezogen auf die ›Bilder der Shoah‹ bedeutet das, dass Bilder eine bestimmte Sicht auf die Ereignisse *zeigen* und *produzieren*. Ausgangspunkt dabei ist, dass bildliche Zeugnisse einen Gegenpol zu den standardisierten Visualisierungspraktiken der Shoah bieten, sprich dem historischen Bildmaterial. Während die heutigen Archivbilder – überwiegend von den Tätern bzw. den Alliierten aufgenommen – eine Sicht *auf die* Opfer zeigen, produzieren die Bilder der Zeugen die Sicht *der* Opfer.

Als zentrales Anliegen der Arbeit, Zeugenschaft als visuelle Strategie zu beleuchten, lautet die Ausgangsfrage der Arbeit daher zunächst, welche Art von *Bildern der Shoah* uns zur Verfügung stehen, wie mit ihnen umgegangen wird und welche Konnotationen und Implikationen sie mit sich bringen. Insbesondere geht es um zwei Strategien der Sichtbarmachung, die sich gegenüberstehen: Die Verwendung des Archivmaterials aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs auf der einen Seite und die Bilder von den Zeugen auf der anderen Seite. Genauer gesagt lautet die Frage, wie durch den Einsatz bestimmter Bilder jeweils unterschiedliche Bedeutungen, Zugänge und Verständnisse von der Shoah aufgespannt werden. Da jedes Bild immer schon eine Interpretationsleistung ist und seine Mehrdeutigkeit je nach Einsatz, Auslegung oder Anbindung entfaltet, ist es wichtig, diese Bildwahl zu berücksichtigen. Denn als Interpretation produziert jedes Bild Sinn und ein bestimmtes Wissen. Dies führt uns zu der grundlegenden Frage nach dem Umgang mit Bildern, wie Didi-Huberman betont:

»Jedes Bild stellt uns vor die Wahl, inwieweit wir es an unserer Praxis des Wissens und Handelns teilhaben lassen wollen. Wir können ein Bild annehmen oder ablehnen. Wir können es als einen Gegenstand der (sic!) Trostes oder im Gegenteil als eine Quelle der Beunruhigung betrachten. Wir können es als Mittel der Befragung oder es als unumstößliche Antwort einsetzen.«²²

22 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 253.

So können Bilder nicht nur unterschiedlich eingesetzt, sondern auch verschieden erschlossen werden. Es ist daher wichtig, die Medialität, Bedingungen und Herstellungsprozesse von Bildern zu berücksichtigen, so wie ihre Verwendungszusammenhänge und Praktiken kritisch zu beleuchten. Hierzu zählen auch die Bezüge und Verweise, die durch Bilder hergestellt werden. Wie der Text, den Roland Barthes als Gewebe, das sich zwischen einem und einem anderen Text zieht, bezeichnet hat,²³ *intertextuelle* Bezüge aufweist, so unterliegen auch Bilder *interpiktorialen* Bezügen und Verweisen. Wie jeder Text bereits immer schon Bezug auf vorhergehende Schreibpraktiken nimmt, existiert eine ähnliche Verbindung zwischen Bildern. Kontinuierlich werden Bilder produziert, reproduziert und gezeigt. Sie stehen nicht alleine für sich da, sondern verfügen über eine Vorgeschichte, beziehen sich oder verweisen auf andere Bilder. Das Moment der *Interpiktorialität* äußert sich auch darin, dass sich bestimmte Bilder, die immer wieder gezeigt werden und dadurch einen Wiedererkennungswert erlangen, als dominante visuelle Praktiken herausbilden. Zweifellos gilt das auch für die *Bilder der Shoah*.

Den Fokus auf die Verweise und Bezüge von Bildern und somit auf die historisch geprägten und somit veränderbaren Bilderpraktiken zu legen, bedeutet eine Abgrenzung zum Begriff der Repräsentation. Angelehnt an Hans-Jörg Rheinbergers Ausführungen, legt Martina Heßler nahe, dass der Begriff der ›Sichtbarmachung‹ als Alternative zum Repräsentations-Gedanken anzusehen ist.²⁴ Anstatt der ›Abbildung‹ oder ›Repräsentation‹ als Verweis oder Bezug auf die Wirklichkeit werden Bilder als Konstruktions- und Inszenierungsprozesse verstanden, die sich aufeinander beziehen:

»Nachdem die klassische Vorstellung einer zweistelligen Repräsentation spätestens im 20. Jahrhundert in die Krise geraten ist – vor allem durch die pragmatischen, strukturalen und formalen Zeichentheorien (Peirce, Saucure, Eco) sowie durch Symboltheorien (Lassiere, Langer, Goodman) –, traten an die Stelle des Konzepts eines abbildenden Verweises und des Bezugs auf die Wirklichkeit ver-

23 Vgl. Roland Barthes 2002, Der Tod des Autors, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, 104-110.

24 Vgl. Martina Heßler 2009, BilderWissen. Bild- und wissenschaftstheoretische Überlegungen, in: Ralph Adelman, Jan Frercks, Martina Heßler, Jochen Hennig (Hg.), *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, 133-161, 136.

schiedene Neufassungen der Formen des Bezugs. Vor allem ist hier die Figur des Verweises auf andere Verweise zu nennen. Demnach wird Repräsentation nicht mehr im Sinne von ›Abbildungen‹ oder Wirklichkeitsbezügen gedacht, sondern an deren Stelle treten jetzt Konstruktions- und Inszenierungsprozesse.«²⁵

Aus dem naturwissenschaftlichen Kontext auf andere Gebiete der Wissenschaften appliziert, kann der Begriff der Sichtbarmachung auch andere Aspekte beschreiben. Denn ähnlich wie der Mikroskopiker sein Präparat begrenzen, schneiden, einfärben, auf einem Glasplättchen zusammendrücken und beleuchten muss, um ein sichtbares Ergebnis zu erhalten – ein Prozess, der dermaßen in das zu untersuchende Objekt eingreift, dass er das lebendige Objekt zerstört oder tötet, um die gewünschten Ergebnisse sichtbar werden zu lassen²⁶ –, muss auch ein Filmmacher vergleichbar viele Entscheidungen treffen und zahlreiche Schritte vornehmen, um seinen Gegenstand sichtbar werden zu lassen. Die Wahl der Kamera, des Bildausschnitts, der Größe, der Beleuchtung, der Perspektive usw. müssen im Vorhinein getroffen werden. Natürlich verhält es sich zwischen dem mikroskopischen und dem filmischen Gegenstand nicht identisch – das filmische Objekt muss nicht zerstört oder getötet werden, um es sichtbar zu machen. Dennoch gehen den Aufnahmen und der Montage eines Films viele Eingriffe voraus, um das sichtbare Ergebnis zu erschaffen.

Innerhalb der *Strategien der Sichtbarmachung der Shoah* stellt die Visualisierung der Zeugen und der Orte des Geschehens eine besondere Form dar. In der vorliegenden Arbeit werden ausgehend von den Strategien der Sichtbarmachung Formen von *Zeugenschaft im Bild* anhand von ausgewählten polnischen Dokumentar- und Kunstfilmen untersucht. Dabei liegt das Augenmerk auf den Inszenierungspraktiken der Augen- und Überlebenszeugen der Shoah innerhalb der filmischen Werke. Die leitende Frage dabei lautet, welche epistemologische Funktion einerseits den Bildern als auch andererseits den Zeu-

25 Ebda., 136.

26 Vgl. dazu das spannende Promotionsprojekt von Lina Maria Stahl mit dem Titel *Bios und Biologie: Zum Verhältnis von Leben und Lebenswissenschaft am Beispiel der Mikroskopie von Zellen* im Rahmen des DFG-Graduiertenkolleg »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung« an der Universität Potsdam.

gen zukommt und welche Möglichkeiten und Grenzen sich mit Strategien der Sichtbarmachung von Zeugenschaft eröffnen. Damit geht die vorliegende Untersuchung der Frage nach dem spezifischen Zugang zum kulturellen Gedächtnis²⁷ und zum Verständnis der Shoah durch visualisierte Formen von Zeugenschaft durch Überlebende, Augenzeugen und Orte nach, bei denen insbesondere die Vergegenwärtigungs- und Erinnerungsprozesse in den Vordergrund rücken. Durch die Inszenierung von Zeugen im audiovisuellen Medium Film erhalten die Zeugen eine körperliche Präsenz, die für den Zuschauer im Akt des Sehens erfahrbar wird. Durch das Bild werden im Zuschauer Imaginationenprozesse ausgelöst, die das Vergangene zwar nicht sichtbar, aber dennoch vorstellbar machen können. *Zeugenschaft im Bild* bedeutet im Grunde, dass durch die Sichtbarmachung und durch die Anwesenheit der Zeugen eine verkörperte Erinnerung der Geschichte erfahrbar wird, die sich von den Strategien der Sichtbarmachung durch Archivbilder unterscheidet. Mit den Strategien der Sichtbarmachung der Zeugen wird ein spezifischer und singulärer Zugang zur Geschichte ermöglicht, der die Gegenwärtigkeit von Ereignissen, Spuren und Erinnerungen hervorhebt, die bis heute nachwirken und die uns im Akt des Sehens auf besondere Art und Weise präsent werden. Sowohl die Bilder als auch die Zeugnisse bieten aber keine abschließende und ›tröstliche‹ Beschäftigung mit den Ereignissen. Sie werden vielmehr gegenwärtig und damit erfahrbar.

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind Dokumentar- und Kunstfilme, die nach der politischen Wende von 1989 und im Zuge des Demokratisierungsprozesses in Polen entstanden sind und die sich zentral mit der Zeugenschaft der Shoah beschäftigen. Es handelt sich um eine Auswahl an filmischen Arbeiten seit Beginn der 1990er Jahre, die aufgrund ihrer Brisanz und neuartigen Perspektiven eine zum Teil große Bedeutung innerhalb des polnischen Diskur-

27 Aleida Assmann schreibt: »Individuen und Kulturen bauen ihr Gedächtnis interaktiv durch Kommunikation in Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf. Beide, Individuen und Kulturen, organisieren ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken. Ohne diese läßt sich kein generationen- und epochenübergreifendes Gedächtnis aufbauen.« (Aleida Assmann 2010, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 19.)

ses erlangten. Die Unterteilung in die Kategorien ›dokumentarisch‹ und ›künstlerisch‹ soll dabei weniger als Gegensatz fungieren, als vielmehr als Abgrenzung zu fiktionalen Spielfilmen dienen. Die Unterscheidung von ›dokumentarischen‹ und ›künstlerischen‹ Filmen ist jedoch dahingehend sinnvoll, als dass sich nicht nur die Konzeption, sondern auch die Produktionsverhältnisse und Rezeptionsbedingungen der Formate stark voneinander unterscheiden.²⁸ Während die Dokumentarfilme entweder vom polnischen Fernsehen produziert und ausgestrahlt oder im Kino gezeigt wurden, handelt es sich bei den Arbeiten von Artur Żmijewski wiederum um Videokunst, die im Kontext von Kunstausstellungen, Galerien etc. präsentiert wird.

Die Kategorien *Dokumentarfilm* und *Kunstfilm* sind aber insbesondere auf ihre Strategien zurückzuführen, die sich ebenfalls erheblich unterscheiden. Während sich die dokumentarischen Arbeiten – mit Ausnahme von Jolanta Dylewskas Films *KRONIKA POWSTANIA W GETCIE WARSZAWSKIM WEDŁUG MARKA EDELMANA* – an Lanzmanns Vorgehen in *SHOAH* orientieren, die authentischen Orte des Geschehens aufzusuchen und Augen- und Überlebenszeugen zu filmen, ist die Funktion von Zeugen in Artur Żmijewskis Videokunst eine völlig andere. Żmijewskis Arbeiten gehen zwar u.a. direkt auf Überlebenszeugen ein, doch stehen ihr eigentliches Zeugnis, ihre Geschichten und ihre singulären Erfahrungen nicht länger im Mittelpunkt. Die Zeugen dienen vielmehr dazu, durch eine bestimmte Aktion Erinnerungsprozesse in Gang zu setzen.

Obwohl es sich bei den Dokumentar- und Kunstfilmen um verschiedenartige Formate und Konzepte handelt, liegt deren verbindendes Moment in der Inszenierung von Zeugen als zentralem Problem. Die unterschiedlichen Filme greifen visuell und konzeptionell auf Verfahren in Claude Lanzmanns Film *SHOAH* zurück, der im April 1985 in Frankreich uraufgeführt wurde, und sind so als *Nach-Bilder* von *SHOAH* zu verstehen. Lanzmanns Film hat nicht nur »wesentlich zur kulturellen Kodierung der Topographie Polens als Landschaft, die

28 Ich danke Magdalena Sariusz-Wolska vom Polnischen Historischen Institut in Berlin-Pankow für diesen Hinweis.

Holocaust ›spricht‹, beigetragen«²⁹, sondern hatte auch großen Einfluss auf viele polnische Künstler.³⁰ – Wie diese Spuren und Zeugnisse in den polnischen Filmen aufgegriffen werden, welche erinnerungskulturellen Tendenzen sie einschlagen und welche Fragen sie aufwerfen, soll im Folgenden genauer behandelt werden.

Die Arbeit ist in zwei theoretisch-methodologische und zwei medien- und kunstanalytische Kapitel unterteilt und folgendermaßen aufgebaut. Nachfolgend beschäftigt sich Kapitel 2 mit den *Bildern der Shoah*, die anhand von zwei unterschiedlichen Strategien aufgespannt werden: der Verwendung von historischem Bildmaterial aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges und den Bildern von Zeugen aus der Jetztzeit. Mit Rekurs auf Walter Benjamins Begriff der Geschichte werden die Arbeiten SHOAH von Claude Lanzmann und AUFSCHUB von Harun Farocki als unterschiedliche bildliche Strategien vorgestellt, die je ein bestimmtes Wissen hervorbringen. Schließlich wird die in Frankreich jüngst geführte Diskussion zwischen Georges Didi-Huberman und Gérard Wajcman um die Undarstellbarkeit und Unvorstellbarkeit der Shoah skizziert, um den Fragen nach dem Stellenwert des Bildes bei der Auseinandersetzung mit der Shoah nachzugehen. Im dritten Kapitel *Zeugenschaft im Bild* wird diese Debatte fortgesetzt, indem Zeugenschaft als Strategie im Visuellen diskutiert wird. Dabei stehen die spezifischen Charakteristika von visuellen Zeugnissen im Vordergrund. Kapitel 4 widmet sich vier Dokumentarfilmen, die zwischen 1992-2001 entstanden sind: MIEJSCE URODZENIA (1992) von Paweł Łoziński, KRONIKA POWSTANIA W GETCIE WARSZAWSKIM WEDŁUG MARKA EDELMANA (1993) von Jolanta Dylewska, ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? (1999) und SĄSIEDZI (2001) von Agnieszka Arnold. In Kapitel 5 werden die Videoarbeiten des zeitgenössischen Künstlers Artur Żmijewski behandelt, die zwischen 1999-2004 entstanden sind: BEREK (1999), NASZ ŚPIEWNIK (2003) und 80064 (2004). Die Filme sind chronologisch angeordnet.

29 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 13.

30 Vgl. ebda., 13.

Genau genommen handelt aber keiner der ausgewählten Filme *direkt* von der Shoah – zumindest wenn man die Shoah ausschließlich als die Vernichtung der Menschen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern definiert. In keinem der Filme geht es direkt um die Ermordungen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern. Die Arbeiten befassen sich vielmehr mit dem Aufstand im Warschauer Ghetto, den Ausschreitungen an Juden durch die Polen oder gehen auf die Auswirkungen der Shoah und Erinnerungsstücke und die Spuren im Jetzt ein. Begründet in der Filmauswahl wird das Ereignis ›Shoah‹ in Anlehnung an Dori Laub in dieser Arbeit nicht als ein historisch abgeschlossenes Ereignis verstanden, das zwischen 1939 und 1945 stattgefunden hat, sondern dessen Auswirkungen über Generationen hinweg reichen:

»My conception, my perception of history, and my witnessing of the Holocaust, does not match the format in which it is commonly described, as an event framed by the Nazi era, that began in 1933 and ended in 1945, and that took the lives of six million Jews, as well as many other millions of people who lived in Europe at that time. From my perspective, it is an event that is witnessed primarily ›from inside,‹ and my pursuit is not so much historical accuracy as it is a virtual internal truth. It is a truth, that is at the same time from the past and contemporaneous. It is continuously evolving, and impacting life, reaching beyond the specific generation during which the actual event occurred.«³¹

Der Begriff ›Shoah‹ wird aus zwei Gründen gegenüber dem Wort ›Holocaust‹ vorgezogen: Erstens aus dem naheliegenden Grund, dass sich mit Claude Lanzmanns SHOAH eine filmische Strategie und eine neue Sichtweise entwickelte, nämlich die Sichtbarmachung von Zeugen und Orten, die Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Auch wenn sich der Begriff größtenteils im Französischen durchgesetzt hat und in der deutschen Sprache eher seltener gebraucht wird, wird Lanzmanns Begriff hier bevorzugt. Ebenso wie die TV-Mini-Serie HOLOCAUST (1978) nicht nur ein breites Publikum erreichte, sondern auch mit dem Begriff ›Holocaust‹ den Verbrechen einen Namen gab, brachte auch Lanzmanns Film den Begriff ›Shoah‹ in Umlauf. Zweitens ist ›Shoah‹ dem Begriff ›Holocaust‹, der mit ›holo‹ und ›caustus‹ ein Brandopfer meint, aufgrund seiner Etymologie vorzuziehen, die sich in einer ausführlichen Genese

31 Laub, Dori: Not knowing is an active process of destruction. Why the testimonial procedure is of so much importance, Special Review Issue 2007, <http://www.traumaresearch.net/focus1/laub.htm> (15.1.2009).

des Begriffs bei Giorgio Agamben nachlesen lässt.³² Die Bedeutung des aus dem Hebräischen stammenden Begriffs ›Shoah‹ ist ›Katastrophe‹, ›Unheil‹.

Schließlich bleibt anzumerken, dass die Untersuchung medialer und visueller Strategien die Gefahr birgt, sich durch die übermäßige Beschäftigung mit den Darstellungsformen der Shoah den historischen Ereignissen zu entziehen und nur auf eine formale Analyse der Filme zu beschränken. Diese ständige Auseinandersetzung – dazu zählen auch die Diskussionen um die Unaussprechbarkeit und Undarstellbarkeit der Shoah – kann auch als Symptom unserer Gesellschaft gedeutet werden, das sich in einer Zwangswiederholung zeigt, weil die traumatischen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs weiterhin unverarbeitet geblieben sind. Dennoch ist es wichtig, sich den medialen Formen zuzuwenden, denn »[w]as vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird«.³³ Die medialen Formen stellen immer einen spezifischen Umgang mit Geschichte dar, der unser Wissen über die Ereignisse prägt. Zeugen stellen in diesem Zusammenhang einen ganz besonderen Zugang her. Zeugnisse von Überlebenden und Augenzeugen wirken dem gesellschaftlichen Widerstand entgegen. Das merkt man auch daran, dass die Zeugnisse für die Zeugen aber auch für uns Zuschauer schmerzhaft sind. In ihren Schilderungen wird der Schmerz, die Scham, das Mitgefühl zugelassen und diese emotionale Nähe ermöglicht es überhaupt, das Geschehen zu bearbeiten. Das spiegelt sich auch in den später besprochenen Filmen wider. Es lässt auch uns Zuschauer nicht gleichgültig. In dieser Weise wirken Zeugnisse einer automatisierten, fixierten Inszenierung entgegen, brechen sie auf und ermöglichen einen Weg, sich mit den vergangenen Verbrechen auseinanderzusetzen.

Hierdurch verlieren wir vielleicht nicht den Blick dafür, worum es bei der Auseinandersetzung mit der Shoah eigentlich geht: weder vorwiegend um die brutalen mörderischen Praktiken der Nazis noch um die genauen Zahlen der Opfer, sondern darum – wenigstens bruchstückhaft – zu begreifen, was die

32 Vgl. Giorgio Agamben 2002, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, 28-31.

33 James E. Young 1997, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 13f.

Shoah für die Menschen damals aber auch heute bedeutet: die Zerstörung und Auslöschung von Individuen, Familien, Gemeinden und einer jahrhundertalten Kultur in Europa. Auch wenn wir Heutigen die Vergangenheit nicht rekonstruieren können, so wird uns durch die Zeugen vielleicht dennoch der enorme Verlust bewusst, welchen die europäischen und insbesondere die polnischen Juden erlitten haben und weiterhin erleiden. Auch wenn sich diese Arbeit vorwiegend mit *Strategien der Sichtbarmachung der Shoah* beschäftigt, so will sie doch der Frage nachgehen, wie Bilder als Instrumente der Vergewärtigung von Geschichte eine Auseinandersetzung mit dem historischen Trauma ermöglichen, um uns ein Bild von ihr zu machen.

2 Bilder der Shoah

»Holocaust« denotiert nicht nur ein geschichtliches Ereignis.
Das Wort ›Holocaust‹ ist immer auch ein Zitat, das auf
die Zirkulation der Bilder über den Holocaust verweist.«³⁴

»Man muß wissen und sehen, und man muß sehen und wissen.
Beides ist nicht voneinander zu trennen.«³⁵

Zeigen ›nach Auschwitz‹?

Seit dem Ende der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden vor nun fast 70 Jahren zirkulieren *Bilder der Shoah* in vielfältigen Darstellungen. Das historische Bildmaterial bildet den Großteil des visuellen Zugangs zur Geschichte der Shoah, der sich in historischen Ausstellungen, Dokumentationen und Spielfilmen zum Thema zeigt. Es hat sich inzwischen zu einer »standardisierte[n] Ikonographie des Holocaust«³⁶ herausgebildet. Jedoch haben Archivbilder im Laufe der Zeit auch einen Wandel durchlaufen, der sich in ihrer Verwendung und Bedeutung niederschlägt. Den Zugang zu den Bildern der Shoah

34 Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 9.

35 Claude Lanzmann 2000, Der Ort und das Wort, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 101-132, 105.

36 Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 2.

möchte ich in Anlehnung an Jean-Francois Lyotard als das *Zeigen ›nach Auschwitz‹* bezeichnen.³⁷

Im Zentrum dieses Kapitels steht das historische Bildmaterial, das sich aufgrund seiner Entstehungsgeschichte für ein ›Zeigen nach Auschwitz‹ als hoch problematisch darstellt. Insbesondere richtet sich das Augenmerk auf die Verwendung des Archivbildes anhand von zwei unterschiedlichen Beispielen, die eine kritische Haltung zu den Archivbildern einnehmen: Claude Lanzmanns Verweigerung der Archivbilder in *SHOAH* (1985) einerseits und Harun Farockis Bildforschung am Archivbild in *AUFSCHUB* (2007) andererseits. Eingebettet in Walter Benjamins »Begriff der Geschichte« werden beide Strategien als kritische Interventionen in die ›standardisierte Ikonographie des Holocaust‹ vorgestellt.

Um die Fragen nach dem Status der Bilder der Shoah, die sich aus den Beispielen ableiten lassen, weiter zu erörtern, wird anschließend die Kategorie des Undarstellbaren und die Diskussion zwischen Georges Didi-Huberman und Gérard Wajcman um das ›Verbot von Archivbildern‹ aufgegriffen. So sollen auch erkenntnistheoretische Aspekte des Verhältnisses von Bild und Zeugnis besprochen werden, um abschließend die Spannbreite der Möglichkeiten eines *Zeigens ›nach Auschwitz‹* für die weitere Diskussion zu eröffnen.

2.1 »Beschämende Bilder«: Zirkulation und Abnutzung von Archivbildern

Wie bereits gesagt, dominieren den visuellen Diskurs über die Shoah die bei der Befreiung der Konzentrations- und Vernichtungslager durch die Alliierten gemachten Fotografien und Filmaufnahmen am Ende des Zweiten Weltkriegs und sind zum ›visuellen Pendant‹ für den allumfassenden Begriff ›Auschwitz‹ geworden.³⁸ »Längst sind diese Aufnahmen Bestandteil der öffentlichen Erin-

37 Vgl. Jean-Francois Lyotard 1998, *Streitgespräche oder Sprechen ›nach Auschwitz‹*.

38 Bekannterweise haben auch die Nationalsozialisten Aufnahmen von den Lagern gemacht, allerdings zeigen diese selbstverständlich eine andere Perspektive. Der polnische Film *PORTRECIŚTA* (dt. *DER PORTRÄTIST*) von Irek Dobrowolski aus dem Jahr 2005 thematisiert die fotografische Dokumentationspraxis der Nazis in den Lagern. Protagonist des Dokumentarfilms ist der

nerungskultur in der Bundesrepublik, Teil des sozialen Bildergedächtnisses geworden«³⁹, konstatiert Cornelia Brink bereits 1998 in ihrer Abhandlung über die *Ikonen der Vernichtung*. Brink meint damit jene Bilder von ausgehungerten KZ-Häftlingen, Barackenreihen und Massengräbern, die seit mehr als 60 Jahren in verschiedenen visuell aufgearbeiteten historischen, musealen und bildungspädagogischen Kontexten sowie Dokumentar- und Spielfilmen zirkulieren und die »eigenartig zeitlos«⁴⁰ und »ohne räumlichen Bezug«⁴¹ wirken. Vor allem weist sie auf das Phänomen hin, dass diese Archivaufnahmen »[s]tärker als andere Fotografien [...] den moralischen Anspruch [erheben], sie nicht zu hinterfragen«⁴². Weil ihnen ein dokumentarischer Charakter zugeschrieben wird, werden sie nicht hinterfragt und kritisch beleuchtet. In ihrer Untersuchung zeichnet die Autorin daher detailliert »die geschichtliche Strukturiertheit der Fotos und ihres Gebrauchs rekonstruktiv«⁴³ nach und hebt hervor, dass auch diese Bilder – trotz der Ehrfurcht und Scham, die sie auslösen – keine Abbilder der Realität, sondern bereits eine fotografische Interpretation der Wirklichkeit darstellen.⁴⁴ Die Bildmotive wiederholen sich so häufig, dass der Eindruck entsteht, »seit 1945 seien stets dieselben Fotos reproduziert worden«⁴⁵. Dass sie dabei nicht nur das Sichtbare in Dokumentarfilmen dominieren, sondern sich u.a. auch in die Ikonographie von Spielfilmen eingeschrieben haben (u.a. SCHINDLERS LISTE (1993) und die TV-Serie HOLOCAUST (1978)), stellt auch Sven Kramer fest:

»Das öffentliche Bild der nationalsozialistischen Konzentrations- und Todeslager speist sich aus mehreren Quellen. Neben dokumentarischen Bildern tragen auch erfundene zur populären Imagination der Lager bei, wie in Spiel- und Fern-

Auschwitz-Überlebende Wilhelm Brasse, der vier Jahre lang Insassen von Auschwitz fotografierte. Er erläutert in dem Film, wie und zu welchem Zweck die Fotografien entstanden sind, die heute u.a. in der Ausstellung in der Gedenkstätte Auschwitz zu sehen sind, und beschreibt ebenfalls die Versuche der Vernichtung der fotografischen Dokumentation an den Massenmord am Ende des Zweiten Weltkrieges.

39 Cornelia Brink 1998, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, 9.

40 Ebda., 9.

41 Ebda., 9.

42 Ebda., 9.

43 Ebda., 10.

44 Vgl. ebda., 9.

45 Ebda., 9.

sehfilmen, Comics und Internetanwendungen. Doch bestimmte Bilder stellen einen Kernbestand dar, der sich seit der unmittelbaren Nachkriegszeit nur wenig gewandelt hat. Gemeint sind die Aufnahmen der Alliierten von den soeben befreiten Lagern. Insbesondere amerikanische, britische und sowjetische Bilder zirkulierten seit dem Kriegsende und werden bis heute in Kompilations- und Dokumentarfilme sowie Fernsehdokumentationen montiert. Von Bulldozern zusammengeschobene oder verbrannte Leichen, vom Hunger ausgezehnte Überlebende und die Aufnahmen der Aschereste in den Krematorien sind in das kollektive Gedächtnis der westlichen Welt eingegangen.«⁴⁶

Die schwarz-weiß Bilder von Menschen in Häftlingsanzügen, Stracheldrahtzaun, ausgehungerten und traumatisierten Überlebenden und grausam exponierten Leichenbergen sind als kollektive Erinnerung im »sozialen Bildergedächtnis«⁴⁷ fest verankert und sofort abrufbar, wenn wir uns ›Auschwitz‹ vorstellen.

Durch ihre Zirkulation und Wiederholung wird fast schon automatisch und unhinterfragt nicht nur ein stereotypes Bild ›Auschwitz‹ vermittelt; durch die andauernde Zitation derselben Bilder vollzieht sich auch immer wieder aufs Neue der Blick aus Perspektive der Befreier und Täter *auf* die Opfer. Diesen Missstand hat besonders Geoffrey Hartman angeprangert und darauf hingewiesen, dass jene Archivbilder in ihr Gegenteil umschlagen und Abwehr im Zuschauer auslösen können, die eine Auseinandersetzung mit den Ereignissen verhindern: »[A]rchival footage depicting humiliating parades, deportations, executions, charnel houses«, so Hartman, »often induce us to create a defense by thinking of all this as ›events in the past.«⁴⁸ Die Archivbilder bieten aufgrund der schwarz-weiß-Ästhetik einen größeren psychischen Abstand zwischen den grausamen Ereignissen und sich, weil sie ausschließlich der Vergangenheit zugeschrieben werden können. Außerdem führen sie zwangsläufig dazu, das Geschehene aus der Perspektive der Alliierten oder der Nationalso-

46 Sven Kramer 2012, Rezension zu Weckel, Ulrike: *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*. Stuttgart 2012, in: H-Soz-u-Kult, 23.11.2012, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2012-4-169>> (6.12.2012).

47 Cornelia Brink 1998, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, 9.

48 Geoffrey H. Hartman 1996, Learning from Survivors. The Yale Testimony Project, in: Geoffrey H. Hartman: *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, 133-150, 139.

zialisten zu betrachten. Hartmans Kritik lautet daher: »We cannot allow only images made by the perpetrators to inhabit memory.«⁴⁹

Wobei zu betonen ist, dass es sich bei der betroffenen Kriegsgeneration natürlich noch um andere Rezeptionsbedingungen handelte als bei der heutigen Generation. Für das deutsche Publikum der unmittelbaren Nachkriegszeit waren die Archivbilder »beschämende Bilder«⁵⁰, wie Ulrike Weckel in ihrer umfangreichen Studie argumentiert, in der sie die Rezeptionswirkungen der Filme auf das Publikum in den 1950er Jahren in den Blick nimmt. Ihre Rezeptionsanalyse der »Re-education-« oder »Entnazifizierungsfilme«, die u.a. die US-Amerikaner in Deutschland ausstrahlten, zeigt, dass die Reaktionen einer ganzen Generation der deutschen Bevölkerung von Scham geprägt waren. Auf doppelte Art und Weise stellte sich die Scham bei der Wahrnehmung der Archivbilder der Befreier dar: einerseits beim Betrachter und andererseits als Beschämung der Opfer selbst.

Doch haben sich mit der zeitlichen Distanz die Rezeptionsbedingungen und damit die Bedeutung und die Wirkweise der Archivbilder im Vergleich zu den 1950er Jahren nachdrücklich verändert, die heute nicht mehr vorwiegend die Zeitgenossen und unmittelbar betroffenen Menschen, sondern auch die Nachgeborenen in erster, zweiter und dritter Generation ansprechen. Die Verwendung und Adressierung der Bilder sind Veränderungen unterworfen, die sich auf die Bedeutung und Funktion der Bilder niederschlägt. Während sie in der Nachkriegszeit eine Art Aufklärungsfunktion hatten, sind sie für die nachkommenden Generationen eine Art Erinnerungsträger geworden, der das »Bild des Holocaust« repräsentiert.

Jene »beschämende« Wirkung, die Ulrike Weckel herausstellt, haben die Archivbilder heute allemal verloren. Für den heutigen Zuschauer spielt Scham weniger eine Rolle. Ganz im Gegenteil, durch die andauernde Wiederholung entheben sich die Archivbilder im Laufe der Zeit nicht nur dem eigenen Kontext und der eigenen Entstehungsgeschichte, sie haben eine gewisse »Abnut-

49 Ebd., 136.

50 Vgl. Ulrike Weckel 2012, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*.

zung« erreicht. Willi Goetschel schreibt diesem Prozess der Wiederholung von Fotos, Bildern oder Symbolen zwar einerseits zu, »daß durch ihre Zirkulation, beziehungsweise durch ihre Geschichte ihr Sinngehalt jeweils hergestellt wird.«⁵¹ Sinn entstehe durch Wiedererkennbarkeit, als Beispiel für diesen verallgemeinernden Automatismus kann das Bild des am Stacheldrahtzaun stehenden KZ-Häftlings betrachtet werden. Andererseits werden solche »Bilder« durch die Wiederholung von jedem anderen Sinn entleert. In jenem Bild *sehen* wir nicht mehr das Opfer einer menschenverachtenden monströsen Vernichtungsgewalt, sondern einen zum Symbol gewordenen KZ-Häftling. Ebenso sind die Begriffe »Holocaust«, »Shoah«, »Vernichtung«, »Katastrophe« Sammelbegriffe und als solche defizitär, weil in ihnen verschiedene Ereignisse und Aspekte zusammenfallen.

Zudem erhalten die Archivaufnahmen der Alliierten einen Status, der zur Stereotypisierung und Funktionalisierung führt. Goetschel beschreibt dieses Phänomen anhand der Beispiele »Judenstern« und »Anne Frank«, die beide zu den »wirksamsten Bespielen« gehören, die eine »intensivierte Zirkulation«⁵² erfahren haben: »Die Zirkulation gehorcht den Gesetzen der Funktionalisierung, denen die in Zirkulation gebrachten Gehalte gnadenlos unterworfen sind.«⁵³ Daher sei es unabdingbar bei der Analyse solcher Bilder den Verwendungszusammenhang zu beleuchten. »Denn ihre Aussage gewinnen sie in ihrer Verwendung.«⁵⁴ Dabei ist der springende Punkt, auf den Goetschel in seiner psychoanalytischen Betrachtung hinaus will, dass durch die »Umfunktionalisierung und Utilisierung von Bildern«⁵⁵ eine »komplizierte Verschiebungsleistung«⁵⁶ eintritt. *Verschiebung* gilt in Sigmund Freuds Theorie als Abwehrmechanismus des Ich, der die »Entladung von aufgestauten, gewöhnlich feindseligen Gefühlen auf Objekte, die weniger gefährlich sind als diejenigen,

51 Willi Goetschel 1997, Zur Sprachlosigkeit von Bildern, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 131-144, 134.

52 Ebda., 134.

53 Ebda., 134.

54 Ebda., 132.

55 Ebda., 138.

56 Ebda., 138.

welche die Emotion ursprünglich erregt haben«⁵⁷ bezeichnet. Bilder vermögen so beides gleichzeitig, den Blick auf etwas zu geben und ihn gleichermaßen zu verstellen:

»Die Dialektik des Umgangs mit Bildern des ›Holocaust‹ besteht so in einer komplizierten Verschiebungsleistung. Indem Bilder eine historische Vergangenheit – oder Gegenwart – als unmittelbare Gegenwart nahebringen, begibt sich ihre Präsenz in Gefahr, des spezifisch Historischen, das sie repräsentieren, verlustig zu gehen. Dieses ›erkennt‹ nur der dieses spezifisch Historische ohnehin und anders erinnernde Blick. Der Präsentismus von Bildern, in denen das Banale und Triviale mit dem Individuellen, Intimen und Schauerlichen gleiche Bedeutung haben, verstellt so in dem Maße den Blick auf das, was erinnert wird, indem er dies ermöglicht.«⁵⁸

Im selben Moment, in dem uns Archivbilder den Blick eröffnen, verhindern sie ihn zugleich. Die übermäßige Zirkulation der Archivbilder der Shoah, die »grausig sinnlos reproduziert«⁵⁹ werden, kann mit Goetschel weitergedacht als ein gesellschaftliches Symptom verstanden werden. Die Wiederholung der Präsentation, die »Fixierung auf Repetition«⁶⁰, lässt sich als Ausagieren der »unheimlichen Wiederkehr des Verdrängten«⁶¹ deuten.

2.2 Bruch mit der Zirkulation: Künstlerische Praktiken

Die Abnutzung der Archivbilder aus dem Zweiten Weltkrieg ist heute gerade auch Gegenstand der künstlerischen Praktiken, in denen über das Bildergedächtnis reflektiert wird. Besonders stark unterscheidet sich die Ikonographie über die Generationen, wie Stephan und Tacke hervorheben.⁶² Die Autorinnen konstatieren, dass es bei der künstlerischen Auseinandersetzung in der zweiten und dritten Generation nicht länger um die Präsenz und die Aufklärung über die Shoah geht, vielmehr werden die »Vor-Bilder« affirmativ zitiert, iro-

57 Philip G. Zimbardo und Richard J. Gerrig 1999, *Psychologie*, 534.

58 Willi Goetschel 1997, Zur Sprachlosigkeit von Bildern, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 131-144, 138.

59 Ebda., 132.

60 Ebda., 138.

61 Ebda., 138.

62 Vgl. Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17.

nisch gebrochen oder kritisch reflektiert.«⁶³ Durch eine distanzierte Haltung zu bestehenden Bildern der Shoah werden die Erinnerungsprozesse kritisch reflektiert und als Teil der Auseinandersetzung mitverarbeitet. Nicht länger ist das Ereignis ›Holocaust‹ die Referenz, sondern die Verfahren des Erinnerns an die Shoah sowie narrative und visuelle Formen der Wissensübermittlung. Dabei sind die narrative und die historische Ebene so eng miteinander verwoben, dass beide nicht voneinander zu trennen sind, wie James E. Young betont:

»Was vom Holocaust erinnert wird, hängt davon ab, wie es erinnert wird, und wie die Ereignisse erinnert werden, hängt wiederum von den Texten ab, die diesen Ereignissen heute Gestalt geben. Dieser Ansatz will nicht etwa die Ereignisse von ihrer Darstellung abspalten; er geht lediglich davon aus, daß die literarische und die historische Wahrheit des Holocaust wohl nicht gänzlich voneinander zu trennen sind. Das heißt, niemand kann heutzutage mehr behaupten, die Wahrheiten des Holocaust, und zwar die faktische ebenso wie die interpretatorische, könnten von uns nicht verstanden werden; wir müssen vielmehr sehen, daß diese Wahrheiten unseren Formen, die Geschichte des Holocaust zu verstehen, zu interpretieren und zu schreiben, inhärent sind.«⁶⁴

Youngs Beobachtung lässt sich ebenfalls auf visuelle Formen übertragen. Bilder produzieren ein bestimmtes Wissen über die Shoah und wirken interpretativ. Mit dieser interpretativen Leistung kommt zum Ausdruck,

»daß eine Generation, die nach Auschwitz geboren wurde, ethisch und historisch verpflichtet ist, die Erfahrung des Erinnerungsprozesses selbst zum Thema zu machen [...]. Erinnerungsarbeit besteht in dem unendlich schwierigen Versuch, zu wissen, zu imaginieren und Erfahrungen Sinn abzugewinnen, die man nicht selbst gemacht hat.«⁶⁵

Die Tendenz, »die Erfahrung des Erinnerungsprozesses selbst zum Thema zu machen«⁶⁶, schlägt sich heute in vielen künstlerischen Praktiken nieder, die sich explizit auf ihre eigene Medialität und ihre visuellen Vorbilder beziehen. Intertextuelle, intermediale und interpikturale Bezüge werden zwischen den

63 Ebda., 7.

64 James E. Young 1997, Einleitung. Darstellung und Konsequenzen der Interpretation, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 13-29, 13f.

65 James E. Young 2002, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, 17.

66 Ebda., 17.

Artefakten hergestellt und thematisiert. Die visuellen Strategien der Erinnerungskultur selbst werden so in den Vordergrund der Bearbeitung gerückt. Auf diese Tendenz verweist auch Tobias Ebbrecht in seinem Buch *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* und stellt fest, dass viele Filme heute »nicht mehr [auf] die Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem historischen Ereignis«⁶⁷ abzielen, sondern »Erinnerungseffekte [produzieren], die auf die Geschichte der medialen Vermittlung selbst verweisen«.⁶⁸ Ebbrecht untersucht in seiner Arbeit fiktive Spielfilme wie *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009), *DER UNTERGANG* (2004), *DAS WUNDER VON BERN* (2003) und *DER PIANIST* (2002) unter der Prämisse, dass man sich »[a]n die nationalsozialistischen Verbrechen [...] gewissermaßen durch die Bearbeitungen und Verzerrungen ihrer vielfältigen Darstellungen«⁶⁹ und »durch die massenmedial tradierten Bilder hindurch«⁷⁰ annähern müsse. »Auf diese Weise«⁷¹, so Ebbrecht, »können wir uns einerseits deren Ordnung und Fixiertheit andererseits ihre Veränderbarkeit, ihre Kontexte sowie ihren notwendig unvollständigen Charakter bewusst machen.«⁷²

Die Veränderbarkeit, Konventionen, Entstehungsbedingungen und Kontexte von Bildern sind daher zentrale Aspekte bei der Auseinandersetzung mit den Bildern der Shoah. So kann heute von »Nachbildern«⁷³ (*after-images*) gesprochen werden, die »zumeist einen eher künstlerisch-reflexiven Umgang«⁷⁴ implizieren und die längst zu Spuren im kulturellen Gedächtnis geworden sind:

»Im übertragenen Sinne haben sich auch die Bilder des Holocaust in das kulturelle Gedächtnis eingebrannt und dort ihre Spuren hinterlassen. Wenngleich sie mit dem Aussterben der ersten Generation der Zeitzeugen verblassen, unscharf

67 Tobias Ebbrecht 2011, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, 13.

68 Ebda., 13.

69 Ebda., 25f.

70 Ebda., 26.

71 Ebda., 26.

72 Ebda., 26.

73 Vgl. James E. Young 2002, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*.

74 Tobias Ebbrecht 2011, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, 15.

oder gar von anderen Bildern überlagert zu werden drohen, wirken sie bis heute nach.«⁷⁵

Wie das Bildergedächtnis, die Reproduktion und der Gebrauch der Bilder der Shoah heute künstlerisch verarbeitet werden, wird am folgenden Beispiel deutlich. Der polnische Künstler Zbigniew Libera reflektiert in der Foto-Serie *Pozytywy (Positive)* über das sich herausgebildete Bildergedächtnis, indem er Fotos nachstellt, die auf sofortiger Wiedererkennung von historischen Ereignissen wie den ›Vietnamkrieg‹, ›Che Guevaras Tod‹ und der ›Befreiung von Auschwitz‹ beruhen. Liberars nachgestellte Fotografien von ins kollektive Gedächtnis eingegangenen Bildern stellen die Effekte der Zirkulation der Archivbilder aus. Die *Positive* verweisen einerseits auf die sofortige Wiedererkennung der Ikonographie von historischen Ereignissen (Vietnamkrieg/Che Guevaras Tod/Auschwitz), andererseits verdeutlichen sie deren Abnutzung. Auf den immer wieder gezeigten Archivbildern ist im Grunde genommen ›nichts mehr zu sehen‹; sie aktivieren lediglich eine automatisierte Wahrnehmung. Indem aber das ›Positiv‹ (nachgestelltes Bild) auf dem krassen Kontrast zum ›Negativ‹ (Original) basiert, stellt es so diese automatisierte Wahrnehmung aus. Gleichzeitig zielt der Titel der Serie auf das Negativ-Positiv-Verfahren in der analogen Fotografie ab, bei dem ein Negativfilm den Licht- und Farbverhältnissen konträr belichtet wird und in einem weiteren Prozess im Labor wieder zu einem Positiv umgewandelt wird.

Die Fotoarbeit *MIESZKAŃCY* (dt. ›Anwohner‹) aus dieser Serie zeigt auf den ersten Blick scheinbar Häftlinge eines Konzentrationslagers, die an einem Stacheldrahtzaun stehen. Beim genauen Hinsehen erkennt man jedoch, dass es sich nicht um ein historisches Dokument handelt, das vor uns liegt – es ist keine Gruppe von ausgehungerten Häftlingen aus einem Konzentrationslager zu sehen, sondern lächelnde Menschen in gestreiften Pyjamas. Vor ihnen befindet sich kein Stacheldraht, sondern weiße Fäden, die horizontal im Bild verlaufen. Dennoch glaubt der Betrachter beim ersten Hingucken ein Bild von der

75 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 7.

Befreiung von Auschwitz zu sehen. Die historischen Aufnahmen sind dermaßen exakt nachgestellt, dass man glaubt, sie als solche wiederzuerkennen.

Liberas *MIESZKAŃCY* zeigt die Mechanismen der Bildwahrnehmung auf provokante Art auf. Die Arbeit *ANWOHNER* zählt damit zu jenen Bearbeitungen, die reflektierend und kritisch auf das bestehende Bilderrepertoire zurückgreifen. Die Gegenüberstellung oder Umwandlung des ›Negativs‹ der historischen Katastrophe in ein ›Positiv‹ macht darauf aufmerksam, dass wir in den ›Gedächtnisbildern‹ kaum noch etwas ›sehen‹. Weil der Kontrast zwischen dem ›Negativ‹ – in einem anderen Beispiel die Momentaufnahme der Katastrophe beim Abwurf der Napalmbomben in Vietnam – und ›Positiv‹ nicht größer sein kann – die vom Künstler überformte Darstellung einer hemmungslos fröhlichen Szenerie –, kommen erst die automatisierten Wahrnehmungsmechanismen der Gedächtnisbilder zutage.

2.3 »Der Himmel der Geschichte«: Ein Exkurs zu Walter Benjamins Begriff der Geschichte

In seinem letzten Text *Über den Begriff der Geschichte* aus dem Jahr 1940 legt Walter Benjamin einen komplexen Begriff von Geschichte dar. Bereits in seinen früheren Werken *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* und *Der Erzähler* angedeutet, kritisiert er hier noch deutlicher die naive und simplifizierte Vorstellung von Geschichte und Historismus als einer Abfolge von linearen und kausalen Ereignissen. Benjamin stellt jenes Verständnis von Geschichte in Frage, das in der Vergangenheit beginnt und endet. Ein historisches Ereignis ist für ihn weder reduzierbar auf Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion, noch ist es ausschließlich in der vergangenen Zeit lokalisierbar. Stattdessen verweist Benjamin auf die Verflechtung zwischen dem, was wir als Vergangenheit, als Gegenwart und als Zukunft betrachten. Er insistiert auf den Umstand, dass Geschichte immer retrospektiv geschrieben wird und daher immer schon in einer bestimmten Verbindung oder ›Konstellation‹ zum gegenwärtigen Moment steht. Im Anhang A heißt es:

»Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er ward das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der ›Jetztzeit‹, in welcher Splitter der messianischen eingesprenzt sind.«⁷⁶

Benjamin betont, dass die ›Jetztzeit‹ mit der (immer beweglichen also veränderbaren) Geschichte verbunden ist. Während Linearität eine laufende Entwicklung auf die Zukunft hin suggeriert, mit der sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestimmen lassen, ist, was er mit ›Jetztzeit‹ zum Ausdruck bringt, resistent gegen eine solche Zuschreibung. »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion«, schreibt er, »deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.«⁷⁷ Der Begriff der ›Jetztzeit‹ stellt nicht nur die Linearität und Endlichkeit von historischen Ereignissen in Frage, sondern hebt auch ihr gleichzeitiges Ineinandergreifen und die andauernden Wirkungen zwischen dem Geschehenen und dem im Moment noch Stattfindenden hervor. Daher ist entscheidend, wie wir Geschichte erzählen und wie wir sie konstruieren. Einerseits wird Geschichte immer aus der Perspektive der Gewinner geschrieben⁷⁸, andererseits bleibt sie in einem ständig wandelbaren Zustand (›Neuschreibung‹ von Geschichte nach z.B. repressiven staatlichen Systemen). Mit folgendem Bild drückt Benjamin das aus: »Wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden, so strebt kraft eines Heliotropismus geheimer Art, das Gewesene *der* Sonne sich zuzuwenden, die am Himmel der Geschichte im Aufgehen ist.«⁷⁹ Der ›Himmel der Geschichte‹, unter dem die Blumen ihr Haupt drehen, zieht vorbei, bewegt sich weiter und sprengt die Vorstellung einer schmalen Geschichte eingegrenzt von Kausalität-

76 Walter Benjamin 2007, Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, 129-140, 139.

77 Ebda., 137.

78 In These VII schreibt Benjamin: »Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.« (Ebda., 132.)

79 Ebda., 130f.

ten: Der Himmel der Geschichte erschüttert das Bild einer Reihe von aufeinander folgenden Ereignissen. Vielmehr hebt er die unendliche Offenheit der Geschichte hervor, die einer permanenten Bewegung und Transformation unterliegt. Geschichte ist in diesem Sinne immer schon da und gehört nicht nur der Vergangenheit an.

Benjamin stellt den Historismus in Frage, der auf der Vorstellung »eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte«⁸⁰ und der Idee einer »homogene[n] und leere[n] Zeit«⁸¹ aufbaut, die in eine Richtung verläuft und die mit diesen Ereignissen »gefüllt« werden kann. »Vergangenes historisch artikulieren«, bedeutet allerdings nicht, so Benjamin, »es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«⁸² Die Erinnerung, die »im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«, impliziert, dass wir weder einen direkten Zugang zu unserer Erinnerung noch zur Geschichte haben. Da Erinnerung zudem nur in einem kurzen Moment aufblitzt (der sehr schnell wieder vorüber sein kann), in einem Moment, der sich umgehend in Gefahr verwandeln kann, muss mit diesem Moment mit Sensibilität und Sorgfalt umgegangen werden. Vielmehr müssen wir, »um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprenge[n]«⁸³, sorgfältig zuhören, um den Moment zu fassen, bevor sein Funke bereits wieder erlöscht:

»Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.«⁸⁴

»Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein«⁸⁵, schreibt Benjamin weiter und betont damit die Wichtigkeit, die Toten, die Unterdrückten und die Opfer der Geschichte einzubeziehen. Für ihn ist es

80 Ebda., 136.

81 Ebda., 136.

82 Ebda., 131.

83 Ebda., 138.

84 Ebda., 131.

85 Ebda., 131.

notwendig, zu verstehen, dass der Ausschluss der Stimme der Unterdrückten die Norm ist und unsere Pflicht darin liegt, sich für die Stimmen der Unterdrückten einzusetzen.

»Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ›Ausnahmezustand‹, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen.«⁸⁶

Wenn man Walter Benjamins Punkt, dass Geschichte immer aus einer bestimmten Perspektive geschrieben wird, auf die Geschichtsschreibung und die Bilder der Shoah überträgt, lässt sich ein dominanter Diskurs bis zum Ende der 1970er Jahre erkennen, der auf dem Archivmaterial der Täter und Alliierten basiert. Bis dato wurde durch die Archivbilder die Geschichte aus der Perspektive der Siegermächte und der Nationalsozialisten gezeigt. Erst mit Gründung des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*⁸⁷ und mit Claude Lanzmanns Film SHOAH (1985) kamen nachträglich die Unterdrückten, die Beteiligten und die Überlebenden zu Wort. Die Zeugen erhielten nicht nur ein Sprachrohr; die Archivbilder vom Judenstern, von Deportationswaggons, Häftlingsanzügen, Leichenbergen und ausgehungerten schwachen Körpern wurden von Bildern ihrer ›gesunden, normalen Körper‹ abgelöst: Vierzig Jahre nach Kriegsende wurden die Überlebenden der Shoah als Zeugen gezeigt. Im folgenden Abschnitt geht es daher genauer um die Bedeutung der Abkehr von Archivbildern als Strategie der Sichtbarmachung in Claude Lanzmanns Film SHOAH.

86 Ebda., 133.

87 Das *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* hat Ende der 1970er Jahre seine Arbeit an der Yale University aufgenommen und mittlerweile über 4.400 Interviews mit Zeugen und Überlebenden auf Video aufgezeichnet.

2.4 »Bilder ohne Einbildungskraft«: Verweigerung der Archivbilder in Claude Lanzmanns Film SHOAH

Das von Benjamin kritisierte Konzept von Geschichte als einem linearen Zeitstrang, in dem ein Ereignis auf das nächste folgt, wird in Claude Lanzmanns Film SHOAH unterlaufen. SHOAH zeigt in seiner Länge von fast zehn Stunden kein einziges Archivbild. Lanzmann lehnt die Verwendung der Archivbilder ab und setzt den »Bildern der Geschichte« »Bilder der »Jetztzeit« entgegen. Der Film unterscheidet sich damit nicht nur von seinen Vorgängern, die die Shoah häufig entweder historisieren (non-fiktive Filmen wie Alain Resnais' NACHT UND NEBEL) oder die Geschichte fiktionalisieren (beispielsweise die TV-Serie HOLOCAUST). Mit dem Bruch mit der bisherigen Bildertradition, die durch die schwarz-weiß-Archivaufnahmen eine zeitliche Distanz produziert, wird die Shoah nicht als ein zurückliegendes, historisch abgeschlossenes Ereignis begriffen. Mit den Bildern der Gegenwart erschüttert SHOAH nicht nur die Vorstellung von Geschichte als einem linearen Prozess von hintereinander stattfindenden Ereignissen – der Film ist auch eine Kritik an den bisherigen Praktiken der Sichtbarmachung der Shoah mit den Bildern der Befreier und – ungeheurerlicherweise – der Nazis selbst.

Mit der Tradition des *Zeigens »nach Auschwitz«*, die mit Archivbildern operiert, Claude Lanzmanns Film SHOAH, indem er sich nicht nur bildlich vollkommen von dem historischen Material abwendet, sondern auch Zeugen und die Orte des Verbrechens aus der heutigen Perspektive in den Blick nimmt und damit eine neue Art über die Shoah nachzudenken eröffnet. SHOAH⁸⁸ sprengt so Mitte der 1980er Jahre die bisherige Bildertradition und ebnet den Boden für neue Formen der (visuellen) Auseinandersetzung mit der historischen Katastrophe. Bereits im Vorfeld, während der Vorbereitungen zu den Dreharbeiten, hat der Regisseur die Verwendung von Archivbildern ausgeschlossen. In seinen Memoiren schreibt er dazu:

⁸⁸ SHOAH markiert nicht nur einen Wendepunkt in der Darstellung der Shoah, sondern hat auch einen besonderen Stellenwert für Polen. Auf die polnische Rezeption und Debatten um Lanzmanns Film wird ausführlicher in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit eingegangen.

»Ich hatte keine Ahnung, wie ich vorgehen sollte, wie viel wahnwitzige Unverfrorenheit ich würde mobilisieren, welchen Gefahren ich mich würde aussetzen müssen. Sehr schnell wusste ich aber, dass ich keine Archivbilder verwenden würde. Der stärkste und einleuchtendste Grund für diese Weigerung wurde mir erst klar, als ich begriff, mit was für einem Film man mich betraut hatte. Aber ich hatte schon Filme gesehen, die auf der Grundlage von Archivbildern gedreht wurden, wie etwa *Le Temps du ghetto* [1961] von Frédéric Rossif, über den ich mich ärgerte, weil er seine Quellen nicht nannte und nichts über die Herkunft der verwendeten Dokumentarfilme sagte, die zum Großteil von den PK – Propaganda-Kompanien der Wehrmacht – im Warschauer Ghetto gedreht worden waren und der Welt und Deutschland zeigen sollten, wie schön das Leben dort war [...], man kann sich fragen, was der unwissende Zuschauer angesichts solcher Bilder denkt, die unbestreitbar, weil dokumentarisch erscheinen.«⁸⁹

Archivbilder aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs sind für Lanzmann in der Hinsicht problematisch, als dass sie die entwürdigende, verharmlosende oder verschönernde Perspektive der Täter bzw. der Alliierten unkritisch reproduzieren, wenn diese nicht explizit im Film ausgestellt oder thematisiert wird. Nicht als solches ausgezeichnet, verzerrt und beschönigt das Bildmaterial, das zum Teil zu Propagandazwecken gedreht worden ist, die Ereignisse. Häufig unhinterfragt reproduziert, wird weder auf die Herkunft und Perspektive der Bilder verwiesen, noch zeigen die Bilder selbst diese auf. Das ist auch mitunter Lanzmanns Grund für die Kritik an dem historischen Bildmaterial, aus der die Weigerung hervorgeht, es in seinem Film zu montieren.⁹⁰ Anders als Filmemacher wie Farocki, Marker oder Resnais, die sich auf unterschiedliche Art und Weise der Auseinandersetzung mit Archivbildern gestellt haben, lehnt Lanzmann diese kategorisch als visuelle Quelle der Auseinandersetzung ab. Im Zusammenhang mit einem Propagandafilm der Nazis distanziert er sich von diesen Bildern und deklariert sie in einem Interview als »Bilder ohne Vorstellungsvermögen«:

»Der Film sagt ebensowenig aus wie die Nazibilder aus dem Getto (die zu allen möglichen Zwecken verwendet worden sind, man sieht ja immer dieselben, ohne die Information, daß es sich um Propagandabilder handelt.) So etwas sieht

89 Claude Lanzmann 2012, *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*, 532f.

90 Vgl. hierzu Lanzmanns Ausführungen in seiner Autobiographie: ebda., 532f.

man doch auf gewisse Weise jeden Tag. Ich nenne so etwas Bilder ohne Vorstellungsvermögen. Das sind bloß Bilder, ohne jede Aussagekraft.«⁹¹

Jene »Bilder ohne Vorstellungsvermögen« haben keine Wirkkraft und auf W.J.T. Mitchells Frage »What do pictures want?«⁹² würde Lanzmanns Antwort lauten: They »do not want to say anything.«⁹³ Die Geschichte zu fiktionalisieren, wie in Steven Spielbergs SCHINDLERS LISTE (1993) oder der Amerikanischen TV-Mini-Serie HOLOCAUST (1978), lehnt Lanzmann ebenfalls entschieden ab, über die er in einem Interview sagte:

»Das Schlimmste, was man machen kann, ist, eine solche Geschichte als Fiktion darzustellen: Die Juden werden gezeigt, wie sie die Gaskammern betreten und sich dabei stoisch gegenseitig an den Schultern fassen wie die Römer des klassischen Altertums. Oder wie Sokrates, der den Schierlingsbecher leeren muß. Das sind idealistische Bilder, die all die tröstlichen Identifizierungen gestatten. Während SHOAH alles andere als tröstlich ist.«⁹⁴

Lanzmann setzt den »Bildern ohne Einbildungskraft« die *Gegenwärtigkeit* der Shoah entgegen und eröffnet filmhistorisch den Ansatz, die Shoah mit Bildern der Gegenwart zu erschließen: »Es ging darum, einen lebendigen Film nur aus der Gegenwart zu machen.«⁹⁵ In Abgrenzung zum Bildmaterial, das als Dokument, Beweis oder Referenz der Geschichte dient, wird durch das farbige Bild der »Jetztzeit« die Verschränkung von Geschichte und Gegenwart hergestellt und die Aktualität und die andauernden Wirkungen der Shoah hervorgehoben. In SHOAH kommt so zum Ausdruck, worum es auch Walter Benjamin geht: die Erschließung der Geschichte als einem nachträglich stattfindenden Prozess aus einer bestimmten Perspektive.

SHOAH beleuchtet das Thema aus einem gegenwärtigen Blick, indem der Film die Orte zeigt, wie sie heute aussehen, und Menschen, wie sie heute dar-

91 Claude Lanzmann 2000, Der Ort und das Wort, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 101-132, 107.

92 Vgl. W. J. T. Mitchell 2010, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*.

93 Claude Lanzmann 1985, Site and Speech. An Interview with Claude Lanzmann about SHOAH. Conducted by MarcChevrie and Hervé Le Roux, in: *Cahiers du Cinéma*. No. 374, July-August 1985. Translated by Stuart Liebman, 18-23.

94 Claude Lanzmann 2000, Der Ort und das Wort, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 101-132, 105.

95 Ebda., 108.

über reden. Die Menschen, die sonst in den Archivbildern in schwarz-weiß zu sehen sind, erscheinen in Farbe und kommen zu Wort. Der Film ist nicht bloße Nacherzählung, sondern stellt den Bezug zur heutigen Zeit her, was dazu führt, dass die Geschehnisse näher an unser jetziges Leben rücken und nicht im Abstrakten und Vergangenen bleiben.

Die Besonderheit des Films liegt in der Sichtbarmachung der Gegenwärtigkeit der Geschichte, die er auf verschiedenen Ebenen vorführt: das Leid der Überlebenden, die immer noch mit ihrer Vergangenheit und ihrer Stummheit zu kämpfen haben, und ihrer Nachkommen einerseits, und die Orte des Geschehens und ihre Spurenlosigkeit andererseits. Damit legt der Film den Fokus auf die Nachwirkungen der Shoah, die mehrere Jahrzehnte nach Kriegsende immer noch deutlich zu spüren sind.

»Doch diese *Form* dieser Auseinandersetzung, in diesen neun Stunden voller Bilder und Wortek«, schreibt Georges Didi-Huberman, »mußte zwangsläufig die Entwicklung des Kinos in seinem Bewußtsein, das heißt: in seiner Geschichte verändern.«⁹⁶ Lanzmann hat die Vorstellung von der Shoah verändert, indem er sie nicht als »bloße[n] Gegenstand der Erinnerung« versteht, sondern eine »Befragung über die Gegenwart des Holocaust«⁹⁷ durchführt. Diese Perspektive bricht nicht nur mit der gängigen Idee von Geschichte als etwas Zurückliegendem und Abgeschlossenem, sondern hebt zudem das Nachwirken und Nachleben der Ereignisse hervor.

Auch Shoshana Felman stellt Claude Lanzmanns Film neben Hannah Arendts Buch *Eichmann in Jerusalem* als »conceptual breakthroughs in our apprehension of the Holocaust«⁹⁸ heraus, der eine Meta-Narrative der Shoah vermeidet, indem er durch eine multiperspektivische Erzählweise unterschiedliche singuläre Geschichten zu Wort kommen lässt. »Acceptable or unacceptable, they added *a new idiom* to the discourse on the Holocaust, which

96 Georges Didi-Huberman 2001, Der Ort trotz allem, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, 262-279, 277.

97 Ebda., 277.

98 Shoshana Felman 2002, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, 106.

after them did not remain the same as it had been before them.«⁹⁹ Felman betont, dass beide nicht nur ein neues Licht auf den Holocaust warfen, sondern auch den kollektiven Wahrnehmungsrahmen verschoben und »the vocabulary of collective memory«¹⁰⁰ verändert haben. Sie verwandelten sowohl die Diskussion über die Shoah als auch das Verständnis davon grundlegend.

Der Film, »dessen Inszenierung unablässig nach der Verweigerung der Inszenierung fragt«¹⁰¹, stellt nicht nur die Grenzen der Erinnerbarkeit und der Sprache aus, er befragt auch die Wissenserzeugung von Bildern durch Bilder und geht der Frage nach, inwiefern Bilder ein bestimmtes Wissen generieren. Wie diese Eigenheiten von Bildern im Film selbst problematisiert werden können, ist zentraler Angelpunkt des Films, der im Grunde zur Diskussion stellt, inwiefern durch Bilder und Worte an die Shoah erinnert werden kann.¹⁰²

2.5 »Diese Bilder lassen sich auch anders lesen«: Forschung am Archivbild in Harun Farockis Film AUFSCHUB

Während Lanzmann die Archivbilder als »Bilder ohne Einbildungskraft« per se disqualifiziert, liefert Harun Farockis Filmessay AUFSCHUB (2007) eine grundlegend andere Strategie der Visualisierung. Der Film besteht aus einem genauen »Entgegenlesen« der Archivaufnahmen aus dem Durchgangslager Westerbork in den Niederlanden aus dem Jahr 1944. Die Insassen in Westerbork waren

99 Ebda., 106.

100 Ebda., 106.

101 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 87.

102 Der Filmemacher Claude Lanzmann über die übliche Verwendungsweise von Archivbildern aus den Lagern, von der sich sein Film SHOAH stark abgrenzt: »Archivmaterial war also nicht vorhanden. Und selbst wenn mehr vorhanden gewesen wäre, mag ich Montagen aus Archivbildern eigentlich nicht besonders: Ich mag die Stimmen aus dem *Off* nicht, die die Bilder oder Fotos kommentieren, als handelt es sich um ein konventionelles Wissen; die können einem da ja erzählen, was sie wollen. Die Stimme aus dem *Off* zwingt dem Zuschauer ein Wissen auf, das sich nicht direkt aus dem Gesehenen erschließen läßt. Es ist aber einfach nicht richtig, dem Zuschauer zu erklären, wie er das Ganze zu verstehen hat. Für das Verständnis eines Films sollte ausschließlich sein eigener Aufbau verantwortlich sein. Ebendeshalb habe ich schon sehr früh gewußt und beschlossen, daß es in diesem Film keine Archivadokumente geben sollte. Ich besitze genug davon: Ich habe eine Menge Fotos aus dem Warschauer Institut für die Geschichte des Zweiten Weltkrieges. Das bedeutet aber überhaupt nichts. Es ging darum, einen lebendigen Film nur aus der Gegenwart zu machen.« (Claude Lanzmann 2000, Der Ort und das Wort, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 101-132, 107f.)

zumeist deutsche Juden, die sich in die Niederlande flüchteten. Die Bilder sind in schwarz-weiß gedreht und stumm. Farockis Ansatz besteht darin, das vorliegende Material kritisch in seiner Bildforschung¹⁰³ zu bearbeiten und die tiefer liegenden Bedeutungsschichten herauszustellen. Damit demonstriert Farocki, dass man mit den Archivbildern durchaus in einer Weise operieren kann, dass die verklärenden Propaganda-Bilder von Westerbork einschließlich ihrer Entstehungsgeschichte als solche ausgestellt werden. Gerade diese Dechiffrierung der historischen Aufnahmen mit Darlegung ihres Kontextes ist zentral für *AUFSCHUB*, eine Strategie, die sich durch das gesamte Werk des Filmmachers zieht.

»Die Bilder von den Ablagerungen ihrer Kodierung zu befreien ist eine der zentralen Qualitäten der Filme von Harun Farocki. Durch die kritische und kompromisslose Analyse von vorhandenem fotografischen und filmischen Bildmaterial, das Farocki in den Archiven verschiedenster Orte der Bildproduktion sammelt und in seinen Filmen neu kombiniert, gelingt es ihm, die technischen, gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Bedeutungszusammenhänge von Bildproduktion und –distribution offenzulegen.«¹⁰⁴

»Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen«, sagt der 2014 verstorbene Filmmacher Harun Farocki, »aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, dass sie neu werden.«¹⁰⁵ Dieser Ansatz entspricht auch seiner Methode in *AUFSCHUB*: Er setzt die Filmaufnahmen aus Westerbork neu zusammen und versieht sie mit Zwischentiteln.

Das ursprüngliche Filmmaterial wurde im Auftrag des Lager-Kommandanten, dem SS-Mann Albert Gemmeker, von dem Fotografen Rudolf Breslauer, der selbst Insasse in Westerbork war, mit zwei 16mm Kameras ge-

103 Volker Pantenburg argumentiert, dass Harun Farockis Ansatz auch als »Theorie im Medium Film, als wörtlich verstandene Film-Theorie« bezeichnet werden kann. (Volker Pantenburg 2001, Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 13-41, 21.) Pantenburg schreibt weiter: »Farockis Entschiedenheit im kritischen Umgang mit Bildern bleibt jedoch bis heute bestehen und führt immer wieder zu neuen Arbeiten, die versuchen, die Mechanismen der Bildproduktion durch die Produktion von Filmen – und damit ebenfalls im Medium des Bildes – zu analysieren.« (Ebda., 17.)

104 Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen 2001, Vorwort, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 9-11, 9.

105 Harun Farocki zitiert nach: Volker Pantenburg 2001, Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 13-41, 27.

dreht. Die Aufnahmen, die nie zu dem ursprünglich geplanten Film zusammengestellt wurden, tauchen schon in Alain Resnais' *NACHT UND NEBEL* (1955) auf. Über fünfzig Jahre später holt sie Harun Farocki aus den Archiven und ergänzt die stummen Filmaufnahmen mit Zwischentiteln. Er kommentiert die Bilder detailreich: Aufschriften, Abkürzungen, unleserliche Schriften werden dechiffriert; die Bedingungen der Entstehung der Aufnahmen werden offenlegt; der zeitliche Kontext wird erläutert. Durch die Neuverkettung des Bildmaterials und die Betitelung untersucht Farocki das Material innerhalb des Films auf seine geschichtlichen Bedeutungsspuren, auf seine Wirkung, auf die Wirkung der Anwesenheit der Kamera, auf Verbindungen außerhalb des Sichtbaren. So stellt er u.a. den Zusammenhang zwischen den Aufnahmen von Westerbork und den weit verbreiteten Aufnahmen aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern her, die nach der Befreiung entstanden sind. Die Aufnahmen werden nicht nur geschichtlich kontextualisiert und auf ihre expliziten Bedeutungen hin untersucht, es entsteht zudem ein gedanklicher Faden von 1944 bis 2007.

»Die Texte und Bilder, die Farocki seinerseits in Bilder und Texte übersetzt, sind häufig vorgefundene, im öffentlichen Raum zirkulierende Bilder – found footage: Bilder aus der Filmgeschichte, aus dem Vorrat der Werbung, Fotos aus historischen Archiven. Der Abnutzung des Blicks im öffentlichen Raum setzt Farocki Bildlektüren entgegen, die über genaues Hinsehen, über das Hinein- und Herauslesen von Kontexten und Bezügen gesteuert sind.«¹⁰⁶

Durch verschiedene Techniken werden die Aufnahmen einer mehrschichtigen Untersuchung unterzogen: Die Bilder werden erläutert, kommentiert, hinterfragt, angehalten, wiederholt, markiert, entziffert, nach Details und Hinweisen erforscht, auf ihre ›Lesbarkeit‹ und Uneindeutigkeit hin überprüft. »Durch die Montage, die gezielte Komposition und die Neuordnung von bereits Produziertem«, so Gaensheimer und Schafhausen über Farockis Techniken, »erzeugt er subtil und zwischen den Zeilen, einen Subtext, der sich mit unserem Wissen über die Bilder verbindet und das bereits Bekannte und Gesehene

106 Volker Pantenburg 2001, *Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text*, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 13-41, 23.

durchdringt.«¹⁰⁷ Die Aufnahmen, die einer gründlichen Analyse unterzogen werden, werden so zu einem Rechercheobjekt. Diese Bildforschung geschieht aus dem vorgefundenen Material heraus und reflektiert immer die verschiedensten Bezüge, die sie herstellt, mit. Es werden zahlreiche Fragen an das Filmmaterial gestellt: Zu welchem Zweck wurde der Film gemacht? Wer sind diese Personen? Was ist mit ihnen später passiert? Wo wurden sie ermordet? Was ist nicht zu sehen? Welche Wirkung hatte die Anwesenheit der Kamera? Woran denken wir automatisch, wenn wir die Aufnahmen von Westerbork sehen? Welche Bilder über die Lager überlagern jene von Westerbork? Wie lassen sich diese Bilder auch anders lesen? Erwarten wir diese Szenen von einem Nazi-Lager? Sind diese Bilder eine Beschönigung?

Die Aufnahmen aus Westerbork zeigen Häftlinge bei ihrer Arbeit, beim Sport im Freien und tanzend auf einer Theaterbühne. Aber auch Aufnahmen von Menschen, die in Transportwaggons gesteckt werden, die die Häftlinge in die Vernichtungslager Auschwitz und Sobibór brachten, sind darunter. Zu sehen sind Menschentransporte, Gleise, Züge, Verfrachtungen, SS-Männer, Spürhunde. In einer Szene taucht eine Frau auf einem Riesenschubkarren vor Zugwaggons auf. In einer anderen trägt jemand eine Armbinde mit dem Schriftzeichen »FK«, die in einer Nahaufnahme zu sehen ist. Später wiederholen sich beide Einstellungen, werden angehalten und kommentiert. »FK« steht für »Fliegende Kolonne«, erläutert eine Aufschrift. Eine weitere Texttafel liefert weitere Informationen: Die »Fliegende Kolonne« war eine Lager-Polizei von Insassen selbst. Erst durch die Kommentierung dieses Bildausschnitts wird die Bedeutung und doppelte Grausamkeit der Armbinde klar: Sie steht für die Gefangenschaft im Lager und die polizeiliche Aufsicht der anderen Gefangenen.

Die Szene mit der Frau auf dem Schubkarren, vor deren Beinen ein Koffer liegt, wiederholt sich ebenfalls. Die Texttafel erläutert, dass die Frau später nach Auschwitz deportiert wurde. Die Szene kehrt zurück. Wieder wird die Frau von links nach rechts geschoben. Das Bild hält an. Die Schrift besagt:

107 Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen 2001, Vorwort, in: *Harun Farocki: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 9-11, 9.

»Auf dem Koffer der Frau eine Aufschrift«. Eine Nahaufnahme vom Koffer, über dem eingefrorenen Bild erscheint eine Schrift: »F oder P Kroon ist zu entziffern und 26.?.82 oder 92«. Der Text weist auf die Unleserlichkeit des Filmmaterials hin. Es muss darüber spekuliert werden, was mit Kreide auf dem Koffer der Frau geschrieben steht. Dann folgt die Nachricht, dass Frouwke Kroon auf der Transportliste aufgeführt ist, geboren 26.9.1882. Durch die Identifikation der Frau kann das Datum ihrer Deportation ausfindig gemacht werden und dadurch auch der Tag der Aufnahme des Filmmaterials: 19. Mai 1944. Sie wurde an diesem Tag nach Auschwitz gebracht und sofort nach ihrer Ankunft ermordet, erläutert eine Aufschrift. Durch diese Ergänzung wird der Zusammenhang zu den Konsequenzen des Transports hergestellt, der für die Frau tödlich endete, und damit zu dem, was im Bild nicht zu sehen ist.

Als Bildforscher stellt Farocki nicht nur Fragen an das Gezeigte, sondern begibt sich auf die Suche nach versteckten Informationen und deckt mögliche Lesarten auf.

»Farockis Bildlektüren setzen auf dieser Ebene an und versuchen, die Fülle von impliziten Bezügen, die in der Art der Abbildung, in bestimmten Formen und vor allem in der Verknüpfung von Bildern erkennbar werden, aufzunehmen und an diesen Anschlußstellen weiterzudenken.«¹⁰⁸

Er lässt den Betrachter auch an dem Prozess teilhaben, den er in seiner Recherche durchlaufen hat: auf Archivmaterial zu stoßen, dessen historischer Kontext zwar bekannt aber dessen Zugang stark beschränkt ist. Die Aufnahmen wirken zum Teil so harmlos, dass man vergessen könnte, dass hier Menschen gezeigt werden, die in Gefangenschaft und unter Todesangst leben. Denn Gewalt ist nicht direkt zu sehen. Durch die prägnante Verknötung der Filmsequenzen mit der Schrift jedoch wird die Logik dieser ›harmlosen Bilder‹ dekonstruiert. Eine der zentralen Fragen, die so in AUFSCHUB behandelt werden, ist die nach dem Umgang mit Archivbildern:

108 Volker Pantenburg 2001, Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, 13-41, 25.

»Das Grauen zu zeigen (und zwangsläufig zu verkitschen und zu verharmlosen) würde bedeuten, in die Falle der entschärfenden Repräsentation zu tappen. Aber wie läßt sich dennoch mit Bildern umgehen? Welche Texte kann man den Bildern zur Seite stellen?«¹⁰⁹

Nicht nur bei der Zusammenstellung, der Montage, trifft Farocki Entscheidungen über den Umgang mit dem Archivmaterial – sondern auch in Bezug auf die Texte, die er den Bildern ›zur Seite stellt‹ und die Worte, die er dem Gesehenen zu-schreibt. Diese Verfahrensweise verändert enorm die Bedeutung des Gezeigten. Die Texttafeln beschreiben die Inszenierung des Lagergeschehens, die in AUFSCHUB mitreflektiert wird. Gleichzeitig wird darauf eingegangen, was ungesagt oder unsichtbar bleibt, wie Allan James Thomas schreibt: »It cannot be seen in the image, and thus it must be read in it.«¹¹⁰ So erzeugen die Texttafeln eine historisierende und medienreflektierende Ebene, die die Macht- und Blickstrukturen von Bildern offenlegt. Farockis Intervention als Filmemacher und Bildforscher ruft uns ins Gedächtnis: »Diese Bilder lassen sich auch anders lesen.«

Damit entzieht sich Farockis Arbeit der häufig angewandten Praxis, die auch Lanzmann kritisiert, die Bilder ›zweitrangig‹ hinter dem dominanten Kommentar oder Erzähler ablaufen zu lassen, ohne auf das Gesehene direkt einzugehen, oder die Bilder als Beweise oder Illustrationen aufzuführen. Vielmehr geht er mit dem Material genau so um wie mit anderen historischen Dokumenten, die zunächst erschlossen werden müssen. Einerseits stellt er damit die bildlichen Dokumente infrage, andererseits zielt seine Arbeit auf die Sichtbarmachung der Wahrnehmung von Bildern innerhalb des Films. Durch das Wiederlesen und Einfrieren derselben Szenen, Wiederholen, Zurückgehen, Reinzoomen und Markieren wird stets auf die Konstruktion des Blicks und den Inszenierungscharakter des Films aufmerksam gemacht. Durch die Kommentare wird zugleich der Blick des Zuschauers auf das Archivmaterial gelenkt. Die beschönigende Lager-Welt in den Filmaufnahmen von Westerbork, die so harmlos scheint und die vorgibt, die ›Arbeit‹ und ›Freizeit‹ der

109 Ebd., 21.

110 Allan James Thomas 2003, Harun Farocki's Images of the World and the Inscription of the War, in: Ursula Biemann: *Stuff it. The video essay in the digital age*, 112-115, 114.

Häftlinge wiederzugeben, wird durch diese kritische Lesart der Bilder enthüllt. Damit legt der Text den Kontext und die Entstehungsbedingungen der Bilder offen. Es handelt sich nämlich nicht um ein außerordentlich glückliches Lagerleben, das hier gezeigt wird, sondern um Dokumente der Gefangenschaft, der Verfolgung, der Freiheitsberaubung und des Todes – all dies ist allerdings nicht in den Bildern selbst zu sehen.

Die Bedeutung der Zerrbilder des Lagerlebens, die von Westerbork erhalten geblieben sind, wird durch Harun Farockis filmische Lesart offen gelegt und ihre Harmlosigkeit und vorgetäuschte Friedlichkeit durch die Herstellungsbedingungen entlarvt. Farocki geht kritisch mit der Perspektive, die gezeigt wird, um und nimmt Distanz zu der Vorstellung, dass die Aufnahmen von Westerbork ›die Realität der Lager‹ ablichten würden. Vielmehr stellt er mit ihnen zur Diskussion, welches Bild wir uns durch Archivaufnahmen aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs von den Lagern tatsächlich machen können. So führt AUFSCHUB vor, wie Bilder in die Wirklichkeit eingreifen und eine bestimmte historische Position einnehmen und reproduzieren können. Gleichzeitig geht Farockis Bildforschung auf die den Bildern eigene Medialität und Geschichtlichkeit ein und macht damit ihre eigenen Strategien der Sichtbarkeit sichtbar.

2.6 »Vorstellung des Unvorstellbaren«: Diskussionen um die Darstellbarkeit der Shoah

Zwischen den Polen der aufgezeigten künstlerischen Strategien – dem Verzicht auf Archivbilder bei Lanzmann einerseits und dem offensiven Erforschen von Archivbildern bei Farocki andererseits – entspannt sich eine Wertediskussion um die bildliche Darstellbarkeit der Shoah, die im Folgenden skizziert werden soll. Dabei werden in der Frage nach der Möglichkeit der Darstellung vor allem ethisch-moralische Aspekte erkennbar: Ist die Shoah in ihrer Monstrosität überhaupt darstellbar? Welche Bilder dürfen dafür verwendet

werden? Welche sind per se ausgeschlossen, müssen verschwinden, ja sogar vernichtet werden?

Die »ununterbrochene Skepsis gegenüber Bildern«¹¹¹, die eine lange Tradition hat und sich bis zur platonischen Bilderkritik und darüber hinaus zurückverfolgen lässt, zeigt sich auch im Zusammenhang mit der Darstellung der Shoah. In diesem Kontext treten immer wieder Fragen nach der »rechtmäßigen Form der Erinnerung« der Shoah auf, die sich durch Diskussionen in den USA, Israel und Europa ziehen. In den Debatten um die Darstellbarkeit und Undarstellbarkeit der Ereignisse klingt Adornos berühmte Aussage an¹¹², ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben sei barbarisch.¹¹³

Ein aktuelles Beispiel zeigt, wie problematisch bestimmte Bilder aufgefasst und wie vehement diese Thesen bis hin zum Ausschluss der Präsentation auf internationalen Ausstellungen verteidigt werden. In der groß angelegten Ausstellung zur polnisch-deutschen Geschichte *Tür an Tür*, die im Herbst 2011 im Martin-Gropius-Bau zu sehen war, wurde Artur Żmijewskis Videoarbeit *BEREK*¹¹⁴ (1999) nach der Eröffnung nachträglich aus dem Programm entfernt. Das Video zeigt eine Gruppe von nackten Menschen, die in einer ehemaligen Gaskammer Fangen spielen. Der Leiter des Martin-Gropius-Baus Gereon Sievernich erläuterte in einem Deutschlandfunk-Interview, dass das Entfernen des Videos Folge der Beschwerde des Leiters des Centrum Judaicum Hermann Simon gewesen sei. Man wolle »die jüdischen Mitbürger in ihren Gefühlen nicht verletz[en]« und die Ziele der Ausstellung bewahren, die deutsch-

111 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 59.

112 Vgl. Gertrud Kochs Besprechung von Adorno in: Gertrud Koch 1992, Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169.

113 Roger Behrens schreibt über Adornos provokativer Äußerung zur Literatur nach Auschwitz: »Angesichts des Terrors des Massenmordes versagt auch die Kunst: Sie verfügt über kein Mittel der Darstellung, mit dem Auschwitz begreifbar gemacht werden könnte. Um nicht Gefahr zu laufen, in der ästhetischen Auseinandersetzung dem Grauen nicht gerecht zu werden und es letztlich sogar zynisch auf etwas Ästhetisches zu reduzieren, muss Kunst verstummen. [...] Mit dem Nationalsozialismus ist die Provokation der Kunst vom Terror der Realität überholt worden. Darauf zielt Adornos Satz, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.« (Roger Behrens 2003, *Adorno-ABC*, 41.)

114 *BEREK* und weitere Videoarbeiten von Artur Żmijewski werden ausführlich in Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit behandelt.

polnischen Beziehungen zu fördern, hieß es von Seiten der Ausstellungsmacher. Allerdings hatte Simon in seinem Brief nicht das Entfernen der Arbeit aus der Ausstellung gefordert, was zeigt, wie heikel das Thema in der Öffentlichkeit aufgenommen wird. Im besagten Interview warf Sievernich zugleich die Frage auf, die vermutlich auch zur Legitimierung des Rauswurfs beigetragen hat, ob man überhaupt in einer Gaskammer eines Konzentrationslagers einen Film drehen *dürfe*. Damit kommt eine der zentralen Fragen auf, die in Verbindung zu Darstellungen der Shoah steht: *Was und wie* darf sie gezeigt werden?

Fragen nach einer ›rechtmäßigen‹, ›angemessenen‹ Darstellung dominieren den Diskurs, der bis hin zu einem ›Verbot der bildlichen Darstellung‹ der in den Lagern begangenen Verbrechen reicht und der in Jean-Luc Nancys Augen »deshalb konfus [ist], weil sich dessen Inhalt nicht eindeutig umschreiben läßt [...].«¹¹⁵ Unklar bleibe, so der Philosoph, ob es sich »um eine Unmöglichkeit oder um eine Unrechtmäßigkeit« oder etwa um die »Unerträglichkeit des Darzustellenden«¹¹⁶ handele. Diese Unklarheit, warum genau ein Film in den Gaskammern nicht gedreht werden dürfe, ist ebenfalls an der Zensur von BEREK und deren Begründung zu erkennen. Denn dass das Video u.a. in einer der Gaskammern eines ehemaligen Konzentrationslagers gedreht wurde, war kein Geheimnis. Sowohl das Video selbst weist seinen Drehort aus als auch der kurze Eintrag im Ausstellungskatalog: »Żmijewski hat eine Gruppe nackter Menschen in zwei Räumen gefilmt: in einem neutralen Kellerraum sowie in der Gaskammer eines ehemaligen Konzentrationslagers.«¹¹⁷

Wie an dem Vorfall mit BEREK zu erkennen ist, werden bei der Diskussion um die Darstellbarkeit der Shoah oft verschiedene Argumente angeführt, warum eine Darstellung unmöglich sei: aufgrund des würdevollen »diskreten Andenken[s]«¹¹⁸, seiner enormen Tragweite, aufgrund der Unmöglichkeit einer tatsächlichen Zeugenschaft¹¹⁹ oder »weil seine Darstellbarkeit an der Monst-

115 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 53.

116 Ebda., 53.

117 Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek 2011, Fangspiel, in: Małgorzata Omilanowska (Hg.): *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, 655.

118 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 224.

119 In *Ist das ein Mensch?* vertritt Primo Levi die Position, dass es im Grunde keine richtigen

rosität des Verbrechens gebricht«¹²⁰. Diese unterschiedlichen Argumente durchdringen die Diskussion in Kunst und Kulturtheorie.¹²¹ Dabei vermischt sich häufig die Frage, ob die Shoah dargestellt oder repräsentiert werden *kann*, mit der Frage, ob sie dargestellt werden *darf* derart, dass die These der Undarstellbarkeit im Grunde unklar bleibt, betont der französische Philosoph Jean-Luc Nancy:

»In der Öffentlichkeit kursiert bezüglich der Darstellung des Holocaust und der Lager die diffuse, aber dennoch hartnäckige These, die Vernichtung könne oder dürfe nicht dargestellt werden. Die Darstellung sei entweder unmöglich oder verboten, oder aber unmöglich und daher verboten (oder umgekehrt verboten und daher unmöglich). Schon dadurch, daß sie so unentschieden bleibt, ist die These verwirrend.«¹²²

»Zusätzliche Verwirrung entsteht dadurch«, heißt es weiter, »daß oft ein mehr oder minder ausdrücklicher Bezug zum sogenannten biblischen Darstellungsverbot hergestellt wird.«¹²³ Das von Nancy angesprochene religiöse Bilderverbot bezieht sich eigentlich zunächst auf die Götzenanbetung, wodurch sich die monotheistischen Religionen wie das Judentum, Christentum und der Islam vom Polytheismus abgrenzen. Während sich der Polytheismus auf die Verehrung vieler Götter stützt, richtet sich das Bilderverbot in den monotheistischen Religionen gegen die polytheistische Bilderverehrung. Im Dekalog heißt es:

Zeugen der Shoah gibt, weil die Ermordeten die grausamen Verbrechen nicht bezeugen können und die Überlebenden nur »zweitrangige Zeugen« sind. (Vgl. Primo Levi 2010, *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht.*) Der Philosoph Giorgio Agamben führt anhand der Figur des »Muselmanns« die Diskussion fort in: Giorgio Agamben 2002, *Remnants of Auschwitz. Witness and the Archive*, 41-86.

120 Dieter Mersch 2010, Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens, in: Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*, 109-126, 110.

121 Vgl. Ralph Buchenhorst 2011, *Das Element des Weiterlebens. Zur Frage der Darstellbarkeit der Shoah in der gegenwärtigen Kulturtheorie und Kunst*. Sowie seinen Aufsatz in Buchenhorst 2008, Der Fotograf in der Gaskammer. Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah, in: Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 53/2, Jahrgang 2008, 261-283.

122 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 52.

123 Ebd., 52.

»Du sollst dir kein Bild (*pesei*) machen, keinerlei Abbild (*t'munah*) von irgendwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.«¹²⁴

Im Kontext der Darstellbarkeit der Shoah ist das biblische Bilderverbot aber tatsächlich irreführend. Durch die Verbindung zwischen religiösem Bilderverbot und der Darstellung der Verbrechen an den Juden wird das Verbot auf die Darstellung der Opfer übertragen. Diesen Vergleich, der sich in die Kontroverse um die Undarstellbarkeit einschreibt, kommentiert Jean-Luc Nancy weiter:

»Wenn es sich hingegen um eine Unrechtmäßigkeit handelt, so muß man sich auf ein religiöses Verbot berufen, das somit aus dem Kontext gerissen wird, ohne daß diese Verschiebung gerechtfertigt würde. Gleichzeitig wird dieses Verbot – das gewöhnlich zuallererst Gott betrifft – auf die ermordeten Juden (und dann auf die anderen Opfer) übertragen. Diese Verschiebung muß hinterfragt werden [...].«¹²⁵

Auch SHOAH wurde im Kontext des *Bilderverbots* diskutiert. Seit Lanzmanns berühmten Ausspruch, dass er jegliche Bilder aus dem Inneren der Gaskammer, hätte er solche Bilder gefunden, nicht nur nicht in seinem Film gezeigt, sondern auch vernichtet hätte. Doch Lanzmanns ›Ikonoklasmus‹ ist weniger ein Darstellungsverbot als vielmehr ein »Fiktionalisierungsverbot«¹²⁶; denn im Medium des Films und in einer Länge von über neun Stunden sehen wir als Zuschauer von SHOAH eine Fülle an Bildern. Dementsprechend bezieht

124 Vgl. Exodus 20,4. In Bezug auf das Darstellungsverbot im Dekalog schreibt Nancy: »Das Darstellungsverbot muß nicht unbedingt – und vielleicht gar nicht – unter dem Gesichtspunkt des Ikonoklasmus verstanden werden. Obwohl der Ikonoklasmus [...] einer der starken Interpretationsstränge des im Buch Exodus dargelegten Gebots ist und war, ist er bei weitem nicht der einzige, selbst in der jüdischen Tradition nicht (und ebensowenig in der islamischen, wobei man jedoch hinzufügen muß, daß das Gebot als solches im Koran nicht steht, sondern durch Auslegungen extrapoliert wurde), von den christlichen Traditionen ganz zu schweigen.« (Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 55.) 125 Ebd., 51-89, 54.

126 »Claude Lanzmanns Films SHOAH von 1985 operiert an der Darstellungsgrenze von primärer Zeugenschaft des Holocaust und sekundärer Vergegenwärtigung des Bezeugten. Es scheint, als wolle Lanzmann Authentizität erzwingen: durch die Radikalisierung des Bilderverbots, das für ihn auch ein Fiktionalisierungsverbot ist.« (Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 3.)

sich sein *Bilderverbot*, wie bereits weiter oben dargelegt, nur auf bestimmte Bilder: auf die Fiktionalisierung und auf das Archivbild.¹²⁷

Im Anschluss an Lanzmann verteidigt auch der Psychoanalytiker Gérard Wajcman die These von der »Abwesenheit jeglichen Bildes aus den Gaskammern«¹²⁸. Er lehnt jegliche bildliche Darstellung der Shoah mit der Begründung ab, dass jedes Bild ungeeignet sei, weil es zwangsläufig die Geschehnisse verharmlose und uns Zuschauer vor dem Entsetzten verschone. In Wajcmans Worten: »[D]ie Shoah war und bleibt bilderlos.«¹²⁹ Insbesondere kritisiert er die Pariser Ausstellung *Mémoire de camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, in der Fotografien präsentiert wurden, die Häftlinge aus dem Inneren der Gaskammer heimlich unter Lebensgefahr gemacht und im Erdboden vergraben hatten.¹³⁰ Wajcman reagiert empört über die Ausstellung und erklärte, dass die Shoah ein Ereignis »ohne Spur und unvorstellbar« sei, »das unsichtbare und undenkbare Objekt par excellence«.¹³¹ Weil es keine Darstellung davon geben kann, so Wajcmans Argumentation weiter, darf es eine solche auch nicht geben. Georges Didi-Huberman wiederum antwortet ausführlich auf diese Kritik in *Bilder trotz allem*¹³² und verteidigt die Präsentation der »unmöglichen Bilder«¹³³ vehement. Der Bildwissenschaftler wehrt sich gegen die »Eindeutigkeit« von Bildern und

127 »Der rigide Blick von Lanzmann auf die Darstellung des Holocaust manifestierte sich im inzwischen schon legendären Ausspruch: »Der Holocaust ist vor allem darin einzigartig, dass er sich mit einem Flammenkreis umgibt, einer Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein bestimmtes Maß an Gräueln nicht übertragbar ist: Wer es tut, macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig. Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, dass jede Darstellung verboten ist.« (Claude Lanzmann zitiert nach: Catharina Winzer 2010, Polnische Gegenwartskunst und die Erinnerung an den Holocaust im globalen Zeitalter: Zbigniew Libera, Mirosław Bałka, Wilhelm Sasnal, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 137-160, 148.)

128 Gérard Wajcman zitiert nach: Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 48.

129 Ebda., 48.

130 Die Aufnahmen sind ebenfalls in der Ausstellung der Gedenkstätte Auschwitz im Großformat zu sehen.

131 Gérard Wajcman zitiert nach: Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 48.

132 Das Buch gliedert sich in zwei Teile: den nochmals abgedruckten Katalogtext zur Pariser Ausstellung und einer ausführlichen Kritik an Wajcmans Thesen.

133 Didi-Huberman schreibt: »Daß ich in diesen Zeilen so sehr auf der Wendung *trotz allem* beharre, liegt darin begründet, daß jedes vorhandene Bruchstück – ganz gleich ob von Bildern, Worten oder Schriften – einem Grund des *Unmöglichen* entrissen wurde. Ein Zeugnis abzulegen, bedeutet, dasjenige, das *unmöglich* vollständig berichtet werden kann, *trotz allem* zu berichten.« (Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 154.)

unterzieht die Fotografien einer detaillierten Analyse: den Moment der Herstellung unter großer Gefahr, das Vergraben des Fotomaterials im Lager, die Archivierung der Fotos, die Reproduktion, Deutung und Veränderung der Bilder, die Ausstellung, Beschreibung und Kommentierung der Bilder.

Während in der Diskussion um den »Konflikt zwischen Darstellbarkeit und Nicht-Darstellbarkeit des Holocaust«¹³⁴ Unvorstellbares, Unsichtbares, Undenkbares und Unaussprechbares undurchdringlich miteinander verknüpft und mit einem latenten Bilderverbot in Verbindung gebracht werden, setzen Jacques Rancière und Georges Didi-Huberman dem entgegen, dass das »Verbot« der Darstellung auch die Möglichkeit ausschließt, sich eine Vorstellung von dem Geschehen, ihren Auswirkungen und Wirkweisen auf den Betrachter zu machen. Sich kein »Bild von etwas machen« zu dürfen und im Raum des Undarstellbaren zu belassen, bedeutet zwangsläufig auch, sich etwas nicht vorstellen zu wollen und sich somit der Auseinandersetzung und einem Verstehen-Wollen zu entziehen: »So wie das Undarstellbare und das Undenkbare erweist sich auch das *Unvorstellbare* allzu oft als bloße *Weigerung, das Bild zu denken*.«¹³⁵ Zu argumentieren, man dürfe sich kein Bild von der Shoah machen, ist kein Versuch, so Didi-Huberman, sich dem Thema zu nähern und es verstehen zu wollen. Vielmehr ist die »Weigerung, das Bild zu denken« Ausdruck eines Widerstands, sich der Auseinandersetzung zu stellen.¹³⁶ Auch Jacques Rancière betont, dass es eine »Kategorie des Undarstellbaren« auf ein

134 Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 10.

135 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 224.

136 Was bisher über das *Undarstellbare* gesagt worden ist, beschreibt Annette Wieviorka für das *Unsagbare* bezogen auf die Zeugnisse der Überlebenden: »Im Bereich der Geschichte stellt die Vorstellung des Unsagbaren ein bequemes Konzept dar. Sie hat den Historiker seiner Aufgabe entledigt, die eben darin besteht, die Zeugnisse der Deportierten zu lesen, diese maßgebliche Quelle zur Geschichte der Deportation zu studieren und dabei auch das Schweigen einzubeziehen.« (Annette Wieviorka zitiert nach: Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 44.) Bequem sei das Konzept des Unsagbaren, weil auch hier eine Beschäftigung ausfällt. Didi-Huberman kommentiert Wieviorkas Kritik: »Das gleiche gilt – so füge ich meinerseits hinzu – auch für die Bilder.« (Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 44.)

Ereignis hin nicht geben kann und beschreibt, wie die »Vorstellung des Unvorstellbaren«¹³⁷ gerade in Lanzmanns Film herausgestellt wird.

»Wenn man weiß, was man darstellen will – für Claude Lanzmann handelt es sich hier um die Wirklichkeit des Unglaublichen, um die Gleichheit des Wirklichen und des Unglaublichen –, dann gibt es keine Eigenschaft des Ereignisses, die die Darstellung verbietet, die die Kunst, im Sinne des Kunstgriffs, verbietet. Es gibt kein Undarstellbares als Eigenschaft des Ereignisses. Es gibt nur Möglichkeiten der Auswahl. Die Wahl der Gegenwart anstatt der Historisierung; die Wahl, die Auflistung der Mittel, die Materialität des Prozesses darzustellen anstatt die Gründe darzulegen.«¹³⁸

»Es gibt kein Undarstellbares als Eigenschaft des Ereignisses« bedeutet, dass keinem Ereignis – auch nicht einer historischen Katastrophe wie der Shoah – an sich anhaftet, undarstellbar zu sein. Diese Kategorie des Undarstellbaren kritisiert Rancière und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Wahl der Mittel der Kunst, die jeweils spezifische Möglichkeiten eröffnen, über Ereignisse zu reflektieren und Fragen aufzuwerfen. Für Lanzmann war es die Priorisierung »der Gegenwart anstatt der Historisierung [...], die Materialität des Prozesses darzustellen anstatt die Gründe darzulegen«¹³⁹:

»Es ist darstellbar in der Form einer spezifischen dramatischen Handlung, wie sie der erste provokative Satz des Films ankündigt: ›Die Handlung beginnt in unseren Tagen...‹ Wenn das, was stattgefunden hat und von dem nichts mehr übrig ist, darstellbar ist, so nur durch eine Handlung, durch eine neu erfundene Fiktion, die hier und jetzt beginnt. Es ist darstellbar in der Konfrontation zwischen dem hier und jetzt laut gewordenen Wort über das, was war, und der Wirklichkeit, die an jenem Ort materiell an- und abwesend ist.«¹⁴⁰

Gerade durch Bilder lassen sich Präsenz und Absenz und die Ambivalenz zwischen Sichtbarem und Imaginativem auf eine besondere Art zum Ausdruck bringen. Das Bild kann die Spurenlosigkeit der Orte zeigen, die Lanzmann gefilmt hat. Damit hat er genau auf jenes Problem der Sichtbarmachung inner-

137 Vgl. Gerturd Koch 1992, Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169.

138 Jacques Rancière 2005, Über das Undarstellbare, in: Jacques Rancière: *Politik der Bilder*, 127-159, 149.

139 Ebda., 149.

140 Ebda., 147.

halb des Bildes verwiesen: die Beseitigung der Spuren und Spurenlosigkeit des Verbrechens. Dies unterscheidet sich allerdings von der Geste, für die Gérard Wajcman sich starkmacht. »[...] [V]ielmehr gilt es genaugenommen darum, zu verstehen, daß der Erfolg der Lager zuallererst in der Ausmerzung der Darstellung oder besser der Darstellbarkeit selbst bestand«, führt Jean-Luc Nancy aus,

»so daß diese Ausmerzung entweder auf keinerlei Weise mehr dargestellt werden kann oder aber die Darstellbarkeit auf den Prüfstand ihrer selbst gestellt wird: wie kann etwas ins Da, in die Präsenz gestellt werden, was nicht unter die Ordnung der Präsenz fällt?«¹⁴¹

Paradoxerweise wird gerade in der Aussparung der Bilder der Vernichtung – und das ist die große Kraft des Films – »eine Vorstellung vom Unvorstellbaren«¹⁴² möglich, wie Gertrud Koch argumentiert. Durch das *Unterlaufen von Sichtbarkeit* wird eine Vorstellung von den Geschehnissen erst ermöglicht:

»Strikt hält Lanzmann sich dabei innerhalb der Grenzen dessen, was vorstellbar ist: für das Unvorstellbare, die konkrete industrielle Abschachtung von Millionen, setzt er die konkrete bildliche Vorstellung ab. Es gibt keine Bilder der Vernichtung selbst, ihre Vorstellbarkeit wird noch nicht einmal in den bestehenden dokumentarischen Fotos, sie sonst durch jeden Film zum Thema geistern, evoziert. In dieser Aussparung zieht Lanzmann die Grenze zwischen ästhetisch, menschlich Vorstellbarem und dem unvorstellbaren Ausmaß der Vernichtung.«¹⁴³

Anders formuliert, unterläuft der Film die Strategien der Sichtbarmachung, indem er sich im Medium des Sichtbaren befindet. Dadurch thematisiert er den Imaginationsprozess, evoziert andere Bilder und zeigt die Grenzen von Bildern auf. So ist das filmische Zeugnis bei Lanzmann eingebunden in ein

141 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 62f.

142 »[...] in der Aussparung gibt er eine Vorstellung vom Unvorstellbaren. [...] er beginnt ganz wörtlich mit der ästhetischen Transformation des Satzes, daß die Vernichtung *stattgefunden* hat, indem er ihn räumlich projiziert ins Sichtbare. Er fährt an die Stätten der Vernichtung. Verräumlichung findet in der Gegenwart statt, abwesend bleibt, was zeitlich zurückliegt, die Vernichtung selbst. Sie wird nur (oft auf dem Off) in der Imagination der Protagonisten ausschnittshaft erzählt.« (Gertrud Koch 1992, Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169, 152.)

143 Ebda., 149.

komplexes Verhältnis zum Bildlichen und hat die Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah neu aufgeworfen. Damit ist eine neue Ästhetik erwachsen, die die Rolle der Bildlichkeit in der Darstellung der Shoah nachhaltig veränderte.

»Wenn man über die Shoah etwas *wissen* will, muß man sich der Bilder entledigen«¹⁴⁴, gibt Didi-Huberman Wajcmans Aussage wieder. Umgekehrt entgegnet Didi-Huberman, dass wir gerade Bilder brauchen, um uns zu erinnern und um uns die begangenen Verbrechen und die Leiden von Auschwitz vorstellen zu können: »Um zu wissen, muß man sich ein Bild machen.«¹⁴⁵ Gerade Bilder sind mit unserer Vorstellung unmittelbar verknüpft und die wiederum mit unserer Fähigkeit, denken zu können. Denn es gibt kein Vorstellen und keine Erinnerung ohne Bilder. Gerade da, wo Bild und Wort aufeinandertreffen, kann über das Unvorstellbare hinaus etwas gesagt und gezeigt werden. Nicht in seiner ganzen Dimension, aber mit Unvollständigkeiten, Brüchen und Widersprüchen kann – und muss es sogar – dargestellt werden. Die etymologische Nähe der Begriffe ›Bild‹ und ›Einbildungskraft‹ deutet auf diese Eigenheit des Bildes hin, die Imagination anzuregen, über das Gesehene Bild hinaus andere Bilder wachzurufen und die Verbindung zu anderen Bildern herzustellen. Über die Verbindung von Bild und Einbildungskraft, von *Imago* und *Imaginatio*, schreibt Gottfried Boehm:

»Damit ist schon angesprochen, was für das Konzept einer ikonischen Episteme von größter Bedeutung sein dürfte: dass sich in Bildern auf eine unverkürzte Weise die *Macht der Phantasie* manifestieren kann. Die innere Nähe zwischen *Imaginatio* und *Imago*, zwischen Einbildungskraft und Bild war zugleich wohl auch der Grund, Bildern als Instrumenten der Erkenntnis zu misstrauen, sie als trügerisch, lügenhaft und wahrheitsfern zu denunzieren.«¹⁴⁶

Jene Eigenheit vermisst Lanzmann in den Archivbildern, die aufgrund ihrer ›Abnutzung‹ die *Imaginatio* nicht mehr anregen können. Die These von der Unvorstellbarkeit ist jedoch unhaltbar. Um es mit Jean-Luc Nancys Worten

144 Gérard Wajcman zitiert nach: Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 224.

145 Weiter heißt es: »Wir müssen versuchen, uns ein Bild davon zu machen, was im Sommer 1944 die Hölle von Auschwitz gewesen ist. Berufen wir uns nicht auf das Unvorstellbare (l'inimaginable).« (Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 15.)

146 Gottfried Boehm 2007, Das Paradigma »Bild«: die Tragweite der ikonischen Episteme, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch*, 77-82, 79f.

auszudrücken ist die »Darstellung des Holocaust« [...] nicht nur möglich und berechtigt«¹⁴⁷, »sie ist notwendig und unerlässlich [...].«¹⁴⁸ Die Schlussfolgerung kann nicht sein, sich den Bildern zu entziehen oder bildliche Darstellungen zu verbieten. Es ist weniger eine Frage nach dem Für und Wider der Darstellung, sondern nach den jeweiligen Praktiken und Strategien der Sichtbarmachung. Anstatt Bilder per se als unzulässige Instrumente der Wissenserzeugung und Vergegenwärtigung von Geschichte zu diskreditieren, müssen vielmehr die jeweiligen Verfahren und die Wirkkraft von Bildern mitgedacht werden. Das bedeutet wiederum nicht, Bilder zu verherrlichen; es ist wichtig, ihren Kontext kritisch mit zu betrachten und die besonderen Aspekte des Bildes zu reflektieren.

Denn ebenso wie die Sprache unterliegen Bilder ihren Bedingungen und produzieren gleichzeitig ein bestimmtes Wissen, das einen spezifischen Zugang zur Shoah und eine spezifische Konzeption von Geschichte eröffnet, wie anhand der *Bilder der Shoah* in diesem Kapitel gezeigt wurde. Lange Zeit wurde nur der Sprache zugeschrieben, Erkenntnis zu vermitteln. Seit Platons Kritik am Bild gehörte nur der Sprache der Zugang zu Wissen. Diese Position wird durch Bildwissenschaftler wie Gottfried Boehm hinterfragt, der dem Bild einen eigenen epistemologischen Wert zuspricht. Bilder stellen als epistemologische Instrumente Wissen her und daher ist unabdingbar, die Erkenntnisformen von Bildern in die Betrachtung der Darstellung der Shoah miteinzubeziehen. In Gottfried Boehms Worten:

»Ikonische Episteme heisst mithin: Analyse der den Bildern impliziten Erkenntnis- und Erfahrungsformen, der ihnen eigenen Generierungsweisen von Sinn. Die historische Vielfalt des Ikonischen, seine unterschiedliche Wirkungsweise und jeweilige kulturelle Kontextualisierung ist Teil dieses Interesses.«¹⁴⁹

Bildwissenschaft setzt sich mit den Fragen auseinander, wie Bilder eine bestimmte Erkenntnis ermöglichen, wie diese im Bildlichen funktioniert, und

147 Jean-Luc Nancy 2006, Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, 51-89, 55.

148 Ebd., 55.

149 Gottfried Boehm 2007, Das Paradigma »Bild«: die Tragweite der ikonischen Episteme, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch*, 77-82, 78.

spricht dem Bild eine eigene Logik, die »bildliche Logik«¹⁵⁰ zu. Der Hierarchisierung von Sprache und Bild entgegengesetzt, kann man gerade andersherum argumentieren, dass die Einbildungskraft »allem Erkennen und Urteilen«¹⁵¹ vorausgeht. Daher ist es unabdingbar, die Darstellungsmodi, Entstehungskontexte, Wirkungsweisen und Rezeptionsbedingungen von *Bildern der Shoah* zu beleuchten.

150 Vgl. ebda., 78.

151 Vgl. ebda., 79. Weiter heißt es bei Boehm: »Recht gesehen ist das Imaginäre die vielleicht stärkste Ressource, über die das Gattungswesen Mensch gebietet, die ihn in seiner Evolution aber auch in seiner historischen Entwicklung vorangebracht hat. [...] Eine Wissensbegründung sollte freilich imstande sein, sich dieser Kräfte in der rechten Weise zu bedienen, sie nicht länger aus dem Raum der Erkenntnis zu verdrängen. Eine Revision jenes verengten Konzeptes von Wissen, das die europäische Geschichte weitgehend beherrscht hat, gehört zu den faszinierendsten und weitreichendsten Perspektiven ikonischer Episteme.« (Ebda., 80)

3 Zeugenschaft im Bild

»What is the role of survivor testimony in Holocaust remembrance? Today such recollections are considered among the most compelling and important historical sources we have, but this has not always been true.«¹⁵²

Obwohl verschiedene Arten der Zeugenschaft, wie der Zeuge vor Gericht oder der historische Zeitzeuge, bereits lange existieren, gilt der Zeuge als mediale Figur als ein relativ junges Phänomen.¹⁵³ Neben Claude Lanzmanns Film SHOAH, der die Zeugenfigur im Film etablierte und damit die Diskussion und das Verständnis über die Shoah nachhaltig veränderte, zählt der weltweit medial übertragene Eichmann-Prozess im Jahr 1961 zu den einschneidenden Ereignissen, was die Zeugenschaft der Shoah betrifft.

Dass sich der historische Zeitzeuge von dem juristischen Augenzeugen unterscheidet und einen besonderen Stellenwert erhält, betont der Historiker Martin Sabrow:

»Der Zeitzeuge im engeren Sinne [...] beglaubigt nicht so sehr ein außerhalb seiner selbst liegendes Geschehnis, wie dies der klassische Tat- und Augenzeuge tut; er konstituiert vielmehr durch seine Erzählung eine eigene Geschehenswelt. Er bestätigt weniger durch sein Wissen fragliche Einzelheiten eines sich häufig ohne sein Zutun abspielenden Vorgangs, sondern dokumentiert durch seine Person eine raumzeitliche Gesamtsituation der Vergangenheit; er autorisiert eine

152 Vgl. Klappentext von Annette Wieviorka 2006, *The Era of the Witness*.

153 Vgl. Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.) 2012, *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945* und Annette Wieviorka 2006, *The Era of the Witness*.

bestimmte Sicht auf die Vergangenheit von innen als Träger von Erfahrung und nicht von außen als wahrnehmender Beobachter.«¹⁵⁴

Als »Träger von Erfahrung«, die »eine bestimmte Sicht auf die Vergangenheit von innen« besitzen, sind auch die Überlebenszeugen in Claude Lanzmanns Film zu betrachten. Mit SHOAH intervenierte Lanzmann nicht nur in die Praktiken der Visualisierung der Shoah, indem er mit der bisherigen Bilderkonvention brach, er rückte sogar die zentralen Zeugen der Shoah – die Überlebenden des »Sonderkommandos« und der Vernichtungslager – und die Orte des Geschehens in den Mittelpunkt. Damit zeigte er, dass trotz jener Eigenschaft von Zeugenaussagen – sie sind fehlerhaft, bruchstückhaft und subjektiv, können schlicht falsch und voreingenommen sein – Zeugnisse von Überlebenden der Shoah, von ihren Nachkommen und von Augenzeugen ein besonderes Wissen liefern. Trotz der Ungenauigkeit, Subjektivität und Bruchstückhaftigkeit von Zeugnissen, die daher oft als Wissensquelle diskreditiert werden, sind jene Zeugnisse »aber zugleich [...] »das reichhaltigste Material«, über das wir verfügen, wenn es darum geht, eine Vorstellung von der Realität der Konzentrationslager zu erlangen.«¹⁵⁵

Mit der besonderen Perspektive, Bedeutung und Funktion von videografierten und filmischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah setzte sich eine Reihe von US-amerikanischen Wissenschaftlern, darunter selbst Überlebende, seit Anfang der 1990er Jahre auseinander.¹⁵⁶ In ihren Arbeiten stellen sie die filmischen und auf Video aufgezeichneten Zeugnisse als eigenständige Kategorie heraus, die sich nicht nur durch Bruchstückhaftigkeit und Lückenhaftigkeit, sondern auch durch Spontanität auszeichnen. Dass gerade durch die spontane Aufnahme der Zeugnisse keine geordnete Erzählung, keine zusammenhängende Geschichte entsteht, stellt Lawrence Langer als Eigenheit

154 Martin Sabrow 2012, Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 13-32, 14.

155 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 56.

156 Lawrence Langer 1991, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*; Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.) 1992, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*; Geoffrey H. Hartman 1996, Learning from Survivors. The Yale Testimony Project, in: Geoffrey H. Hartman: *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, 133-150.

der Video-Zeugnisse heraus.¹⁵⁷ Aufgrund der bruchstückhaften Erzählungen der Zeugen werden auch die Lücken, Diskrepanzen und Widersprüchlichkeiten spürbar, die mit dem Erinnern einhergehen.

Der Psychoanalytiker, Shoah-Überlebende und Mitbegründer des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* Dori Laub hat zusammen mit Shoshana Felman in ihrem gemeinsamen Werk *Testimony* die Shoah als »an event essentially unwitnessed«¹⁵⁸ definiert. Die Autoren heben darin die Unmöglichkeit des Bezeugens der Shoah hervor, da die Betroffenen durch die grauensvollen Ereignisse derart traumatisiert sind, dass eine bewußte Wahrnehmung und damit zwangsläufig auch das Bezeugen nicht möglich sind.¹⁵⁹ Diese Unbezeugbarkeit der Ereignisse wird bereits in Primo Levis Buch *Ist das ein Mensch?* thematisiert, der argumentiert, dass im Grunde die eigentlichen Zeugen die Toten sind und der Halbtote nur ein Zeuge zweiter Rangordnung ist.¹⁶⁰ Die Auseinandersetzung mit dem Paradox der Zeugenschaft führt auch Giorgio Agamben fort, indem er auf Primo Levis Figur des Muselmanns zurückgreift.¹⁶¹

Seit etwa fünfzehn Jahren wird die Debatte um Zeugenschaft auch in Deutschland intensiv geführt.¹⁶² Obwohl in den Veröffentlichungen eine Tendenz zu vorwiegend moralischen, ethischen, philosophischen und epistemi-

157 Vgl. Lawrence Langer 1991, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. Auch James E. Young misst der Tatsache, dass die Zeugnisse frei wiedergegeben werden, große Bedeutung bei: »Die Ereignisse werden mit Pathos, ohne vorher feststehende Zielrichtung, konfus wiedergegeben, und dabei bleibt die Aktivität des Erzählens als solche intakt. Das Medium selbst hat zwar, genau wie andere fotografische Medien, die Tendenz, seine Objekte zu naturalistisch darzustellen, kann aber dennoch, gerade dadurch, daß es sich zu seinen spezifischen Eigenschaften bekennt, den Prozeß der Erzeugung einer Darstellung durch die Videotechnik und durch den Sprecher sichtbar machen.« (James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265, 256.)

158 Shoshana Felman 1992, *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's SHOAH*, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.) 1992, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, 204-283, 211.

159 Vgl. auch das Buch von Cathy Caruth (Hg.) 1995, *Trauma. Explorations in Memory*.

160 Vgl. Primo Levi 2010, *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*.

161 Giorgio Agamben 2002, *Remnants of Auschwitz. Witness and the Archive*.

162 Dazu hat auch Ulrich Baers 2000 herausgegebener Sammelband »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah* beigetragen, in dem Texte von Geoffrey Hartmann, Lawrence Langer, Dori Laub und anderen aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen wurden.

schen Aspekten von Zeugenschaft zu erkennen ist,¹⁶³ sind auch medien- und bildwissenschaftliche Betrachtungen des Themas vorzufinden.¹⁶⁴ Dennoch attestierte Gertrud Koch im Jahr 1998 über die Debatte um Lanzmanns Film SHOAH:

»Daß es sich außerdem auch um ein Kunstwerk handelt, wurde eher nebenbei und fast verschämt konstatiert. Puristen der dokumentarischen Form kamen dabei noch am ehesten in die Nähe des Problems, weil ihnen ins Auge stach, daß weite Strecken des Films eben gar nicht dokumentarisch sind.«¹⁶⁵

Koch bemerkte, dass die Debatte »sich in den meisten Fällen ästhetischer Kritik enthalten« und den Film »als ›erschütterndes Dokument‹ dargestellt« hat, »aus dem vielfältige historische, politische und moralische Komplexe herauslesbar sind.«¹⁶⁶ Die künstlerischen Praktiken des Films blieben jedoch weitestgehend unthematisiert.

Im Folgenden soll Zeugenschaft in Hinblick auf Visualisierungsprozesse beleuchtet werden. Im Vordergrund stehen die medialen Bedingungen und Charakteristika des filmischen oder videographierten Zeugnisses sowie das Ver-

163 In Deutschland schlossen insbesondere Sigrig Weigel und Sybille Krämer an die Diskussion an, die gemeinsam das Forschungsprojekt »Zeugenschaft. Ein umstrittenes Konzept« an der Freien Universität Berlin und dem Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin leiten. Vgl. Sibylle Schmidt und Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.) 2011, *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*; Sybille Krämer 2005, *Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten*, in: E.P.I. Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut: *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*, 16-19; Sigrig Weigel 2000, *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ›identity politics‹, juristischem und historiographischem Diskurs*, in: *Jahrbuch des Einstein Forums 1999. Zeugnis und Zeugenschaft*, 111-135.

164 Vgl. Michael Elm 2008, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*. Elms erinnerungskulturelle Analyse hat jedoch eine erziehungswissenschaftliche Perspektive, die er anhand von prominenten Filmen wie *DER UNTERGANG* und *DER PIANIST*, Videoaufzeichnungen des *Fortunoff Archives for Holocaust Testimonies in Yale* sowie der sechsteiligen ZDF-Fernsehdokumentation *HOLOKAUST*, die unter Zusammenarbeit mit Guido Knopp entstanden ist, vornimmt; Judith Keilbach 2012, *Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen*, in: Martin Sabrow und Norbert Frei 2012, *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 281-299; Milena Massalongo 2012, *Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen*, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 177-205.

165 Gertrud Koch 1992, *Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH*, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169, 148.

166 Ebd., 148.

hältnis von Zeugen, Medium und Zuschauer. So wird Zeugenschaft als mediale Strategie verstanden, die in Abgrenzung zu anderen Formen bereits im Bildlichen stattfindet und dadurch eine bestimmte Wissensform und einen bestimmten Zugang eröffnet. Denn das Visuelle verleiht dem Bezeugten und dem Zeugen eine weitere Ebene: Es wird ein bildliches »sichtbares Wissen« (mit)produziert. Zunächst soll die historische Entstehung des Zeugen als Medienfigur während des Eichmann-Prozesses kurz skizziert werden, um im Anschluss die grundlegenden Spezifika des videografierten Zeugnisses herauszustellen. Anschließend wird der Frage nach den Formen des Bezeugens im Visuellen nachgegangen, indem Strategien der Sichtbarmachung der Überlebenden einerseits und der Orte des Geschehens andererseits weiter ausgeführt werden. Im letzten Abschnitt wird ausgehend von Georges Didi-Hubermans Diskussion in *Bilder trotz allem* näher auf das Verhältnis zwischen Zeugenschaft und Bild eingegangen.

3.1 »The Era of the Witness«: Entstehung des medialisierten Zeugen

»Niemand zeugt für den Zeugen«. Paul Celans Worte hallen in zahlreichen Diskussionen um die Zeugenschaft der Shoah nach und bringen die elementare Bedeutung des Zeugen zum Ausdruck: Nur er – und kein anderer – kann seine eigene Geschichte erzählen. Als Ausdruck dieser Position können auch die Reaktionen auf die TV-Miniserie HOLOCAUST gedeutet werden, die 1978 in den USA erschien und die vor allem bei den Überlebenden der Shoah auf Widerstand stieß und die große Angst auslöste, »that is not exclusive to survivors of the genocide: that of being dispossessed of one's history by someone outside the experience who claims to be telling it.«¹⁶⁷ Die Miniserie gilt als eine der ersten einflussreichen fiktiven Darstellungen der Shoah, die auch ein großes Publikum in Deutschland erreichte. Die Kritik an der Fiktionalisierung der Gräueltaten rührte auch von der Angst vieler Überlebender her, ihrer eigenen Geschichte enteignet zu werden, »die jeder einzelne in sich ver-

167 Annette Wieviorka 2006, *The Era of the Witness*, 101.

körpert«¹⁶⁸. Viele Überlebende sahen ihre Erlebnisse darin nicht vertreten. Die Diskussionen Ende der 1970er Jahre führten bei ihnen zu dem immer größer werdenden Wunsch, ihre Geschichten nicht durch einen Dritten, Außenstehenden wiederzugeben, sondern ihre Erlebnisse aus ihrer eigenen Perspektive zu schildern. Seitdem entwickelten sich »various roles and images of the witness and their modification over time«¹⁶⁹, die Annette Wieviorka in drei aufeinanderfolgende Phasen einteilt:

»The first phase concerns the testimony left by those who did not survive the events. The second, organized around the Eichmann trial, shows how the witness has emerged as a social figure. The third, finally, examines the evolution of this figure in a society that has given rise to what I call the era of the witness.«¹⁷⁰

Als »the era of the witness«, bezeichnet Annette Wieviorka jene dritte Phase, in der Initiativen entstanden, Zeugnisse von Überlebenden und deren Nachkommen auf Video und Film für die Nachwelt aufzuzeichnen. Dazu zählen das *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* an der Yale University und das Videoarchiv der *Shoah Foundation* an der University of Southern California in Los Angeles.

Als Geburtsstunde des Zeugen gilt jedoch der Eichmann-Prozess im Jahr 1961,¹⁷¹ der ebenfalls zu einem medialen Großereignis wurde. Der Prozess gegen Adolf Eichmann, der in leitender Position für die Deportation und Ermordung der jüdischen Bevölkerung verantwortlich war, fand in Jerusalem statt und wurde in alle Welt medial übertragen.¹⁷² Das Besondere daran war, dass 112 Zeugen gegen einen Mann aussagten, den die meisten von ihnen nicht ein Mal gesehen hatten. Es ging nicht darum, vor dem Bezirksgericht

168 Geoffrey H. Hartman zitiert nach: James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265, 256.

169 Annette Wieviorka 2006, *The Era of the Witness*, XV.

170 Ebda., XV.

171 Vgl. Martin Sabrow 2012, Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 13-32; Annette Wieviorka 2006, *The Era of the Witness*.

172 Vgl. Hannah Arendts kritische Auseinandersetzung mit den Umständen und dem Verlauf des Prozesses, den Arendt über die gesamte Zeit im Gerichtssaal mitverfolgte und über den sie das kontrovers besprochene Buch schrieb: Hannah Arendt 1994, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*.

Jerusalem im Zeugenstand gegen Eichmann vorzusprechen, sondern »jeden zu bitten, ein winziges Bruchstück dessen zu erzählen, was er gesehen und erlebt hatte.«¹⁷³ So wurde »die uns heute bekannte mediale Figur des Zeitzeugen hervorgebracht.«¹⁷⁴ Durch die medialen Bedingungen und den spektakulären Auftritt konnte eine große Öffentlichkeit erreicht werden.

Um nachzuvollziehen, welche Brisanz die Zeugenbefragungen vor Gericht im Rahmen des Eichmann-Prozesses darstellten, muss man sich vor Augen halten, wie etwa fünfzehn Jahre vorher noch die Nürnberger Prozesse geführt wurden. Während beim Eichmann-Prozess die Überlebenden im Mittelpunkt standen, bildeten bei den Nürnberger Prozessen fast ausschließlich die schriftlichen Dokumente die Grundlage für das Gerichtsverfahren, wohingegen die Zeugenaussagen kaum eine Rolle spielten. Auf Zeugenaussagen wurde im Fall der Nürnberger Prozesse verzichtet bzw. Zeugenanhörungen machten nur einen geringen Teil der Prozesse der Nachkriegszeit aus.¹⁷⁵ Shoshana Felman macht auf diese Unterschiede der beiden großen historischen Prozesse aufmerksam und argumentiert, dass

»two antithetic legal visions of historic trial have emerged: that of the Nuremberg trials in 1945-46, and that of the Eichmann trial in 1961. The difference between these two paradigms of historic trial derived from their divergent evidentiary approach: the Nuremberg prosecution made a decision to shun witnesses and base the case against the Nazi leaders exclusively on documents, whereas the prosecution in the Eichmann trial chose to rely extensively on witnesses as well as documents to substantiate its case.«¹⁷⁶

Weil im Falle der Nürnberger Prozesse die Aussagen der Opfer aufgrund ihrer Subjektivität als ungeeignet galten, stützte man sich auf die Dokumentation der Nationalsozialisten und die Befragung der Täter. So blieben Zeugenaussagen der Überlebenden bei den Nürnberger Prozessen mit folgender

173 So der Generalstaatsanwalt Gideon Hausner, zitiert nach: Martin Sabrow 2012, *Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten*, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 13-32, 17.

174 Hanna Schissler, Rezension zu: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.) 2012: *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, in: H-Soz-Kult, 12.06.2013, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-19540>>.

175 Vgl. Shoshana Felman 2002, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*.

176 Ebda., 132.

nachträglicher Begründung des Hauptanklagevertreters Robert Jackson weitestgehend ausgeklammert:

»The prosecution early was confronted with two vital decisions... One was whether chiefly to rely upon living witnesses or upon documents for proof of the case. The decision ... was to use and rest on documentary evidence to prove every point possible. The argument against this was that documents are dull, the press would not report them, the trail would become wearisome and would not get across to the people. There was much truth in this position, I must admit. But it seemed to me that witnesses, many of them persecuted and hostile to the Nazis, would always be chargeable with bias, faulty recollection, and even perjury. The documents could not be accused of partiality, forgetfulness, or invention, and would make the sounder foundation, not only for the immediate guidance of the tribunal, but for the ultimate verdict of history. The result was that the tribunal declared, in its judgment, ›The case, therefore, against the defendants rests in a large measure on documents of their own making.«¹⁷⁷

Angesichts gegenwärtiger erinnerungskultureller Tendenzen, die den Zeugen zur zentralen Figur von Gedenkstätten und Museen erheben und daher als »überhistorisch«¹⁷⁸ erscheinen lassen, erstaunt Jacksons Begründung. Denn heute sind Interviews von Überlebenden aus dokumentarischen Filmen und historischen Museen wie dem *Holocaust Memorial Museum* in Washington oder dem *Mahnmal der ermordeten Juden* in Berlin, das Videos aus dem *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* in Yale zurückgreift, nicht mehr wegzudenken. Auch der Besuch der Gedenkstätte Hohenschönhausen – um ein anderes Beispiel aus der Geschichte zu geben – ist nur mit einer Zeugenführung möglich.¹⁷⁹

Allerdings gibt es auch kritische Stimmen wie die von Heidemarie Uhl, die den übermäßigen Umgang mit Zeugen als Ausweichen vor einer Auseinandersetzung mit der Schuldfrage bewertet¹⁸⁰. Uhl warnt davor, diese erinnerungs-

177 Robert Jackson zitiert nach: Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, 132f.

178 Martin Sabrow 2012, Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 13-32, 13.

179 Der Eintritt in das ehemalige Stasi-Gefängnis Hohenschönhausen im Osten Berlins beginnt mit einem kurzen Film zur Geschichte des Gefängnisses; daraufhin gibt es eine Führung mit einem ehemaligen Insassen.

180 Vgl. Heidemarie Uhl 2012, Vom Pathos des Widerstands zur Aura des Authentischen. Die Entdeckung des Zeitzeugen als Epochenschwelle der Erinnerung, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, 224-246.

kulturelle Tendenz allzu unkritisch und als unanfechtbar zu betrachten und führt Gertrud Koch an:

»Die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch hat davor gewarnt, die Überlebenden mit dem Pathos von Heiligen zu überziehen. Als Negativbeispiel führt sie das Projekt der Shoah Foundation an, bei der eine Sakralisierung des Bildes und damit der Überlebenden stattfindet, die allein aus der Videografierung sich Erlösung verspreche.«¹⁸¹

3.2 »Niemand zeugt für den Zeugen«: Zum filmischen Zeugnis

»Die Singularität des Zeugnisses«, schreibt Sibylle Schmidt, »besteht gerade nicht in seiner Funktion als Beweis, sondern in seiner ethischen und politischen Dimension.«¹⁸² Schmidt stellt heraus, dass eine Dichotomie zwischen epistemologischen und ethisch-politischen Zugängen zur Zeugenschaft besteht und plädiert für die Verknüpfung beider Aspekte für das Verstehen von Zeugenschaft:

»Der Sinn des Zeugnisses von Überlebenden besteht, darauf haben zahlreiche Autoren hingewiesen, nicht in seiner Beweisfunktion. Die Erinnerung des Überlebenszeugen lassen sich nicht vollständig in propositionales Wissen übersetzen und verwerten. Speziell das Überlebenszeugnis ist nicht Medium der Repräsentation, es markiert vielmehr, so Sigrid Weigel, eine ›beispiellose Trennung und Differenz zu denen, an die sich ihre Erinnerungen, ihr Schweigen, ihre Gesten und ihre Worte adressieren‹ und einer ›unüberbrückbaren Distanz zwischen den Überlebenden und den anderen.«¹⁸³

Die »unüberbrückbare Distanz«, die das Zeugnis kennzeichnet, taucht im filmischen oder videographierten Zeugnis auf doppelte Weise auf. Denn es besteht nicht nur die Differenz zwischen dem Überlebenszeugen und den anderen, die das Zeugnis erst bedeutsam macht, im filmischen Zeugnis herrscht außerdem eine räumlich-zeitliche Differenz zwischen dem Zeugen und dem Zuhörer. Denn hier sind Zeuge und Zuhörer bzw. Zuschauer voneinander ge-

181 Ebd., 221.

182 Sibylle Schmidt 2011, Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse, in: Sibylle Schmidt, Sibylle Krämer, Ramon Voges (Hg.) 2011, *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, 47-66, 49.

183 Ebd., 63.

trennt. So zeichnet sich das filmische Zeugnis durch seinen performativen Charakter aus, indem die Aufführung und Rezeption des Zeugnisses eine Verbindung zwischen Zeugen und Zuschauer herstellt und das Zeugnis so seine Wirkmächtigkeit erlangt.

Des Weiteren ist ein Zeugnis, das sich immer auf ein Vergangenes bezieht, maßgeblich von seiner *Nachträglichkeit* geprägt. Das filmische Zeugnis oder das Zeugenvideo gehen auf die Ereignisse der Geschichte im Nachträglichen ein; sie gehen vom gegenwärtigen Moment aus, aus dem die Vergangenheit erschlossen wird. So tritt durch den Film oder das Video nicht nur die Ungleichzeitigkeit der Ereignisse und des Zeugnisses hervor, im filmischen Zeugnis existiert auch eine zeitliche Distanz zwischen der Aufnahme und der Rezeption der Filme:

»Die verschiedenen Zeitebenen im Umgang mit dem Medium Video – Aufnahmezeitpunkt, historischer Bezugspunkt und Betrachtungszeitpunkt – erzeugen eine zeitliche Komplexität, die Hartman mit der Mehrdimensionalität des Denkens vergleicht und die eine abschlusshafte oder ewigkeitsverheißene Struktur der Geschichtserzählungen unterläuft.«¹⁸⁴

Das Unterlaufen einer »abschlusshafte oder ewigkeitsverheißenden Struktur der Geschichtserzählungen« erinnert an Benjamins im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschriebene Vorstellung von Geschichte als beweglicher Erzählung, die sich, je nachdem, wann und von wem sie konstruiert und rezipiert wird, wieder verändern kann.

Auch James Young betont, dass es beim Zeugnis nicht um Beweise geht, sondern dass das visualisierte Zeugnis als das verstanden werden muss, was es ist: der Bericht aus der Sicht des Überlebenden.¹⁸⁵ Gerade die eigene Erfahrung und Interpretation der Dinge aus heutiger Sicht, die Gefühle des Zeugen, seine individuelle Perspektive und Erinnerung verleihen dem Zeugnis seine Bedeutung. Denn es geht gerade nicht darum, übergeordnetes Wissen oder einen Überblick zu erlangen, sondern die individuelle Sicht des Überlebenden

184 Michael Elm 2008, *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, 219.

185 Vgl. James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265.

aus der Ich-Perspektive zu erfahren und sich als Zuhörer und Zuschauer in das ›Gegenüber‹ einzufühlen. Denn der interaktive Prozess des Bezeugens schließt das Sprechen und das Hören ein. Für das Zeugnis sind beide konstitutiv: derjenige, der das Zeugnis ablegt, und derjenige, der das Zeugnis anhört oder annimmt. Beim flimschen Zeugnis ist es der Zuschauer, der das Zeugnis erst anhören und annehmen muss, um den Akt des Bezeugens zu vervollständigen. Daher weist auch Young darauf hin, »daß das Zeugnis nicht einfach nur überliefert, sondern erzeugt wird und daß wir als Zuschauer an seiner Erzeugung beteiligt sind.«¹⁸⁶

Dabei kann »es niemals das Ziel des filmischen Zeugnisses sein«, so James Young, »Erfahrungen zu dokumentieren oder Fakten an sich zu präsentieren.«¹⁸⁷ Er betont, dass das filmische Zeugnis vielmehr den Vorgang des Zeugnisablegens und »das Verhältnis und die Bedeutung, die bei der Tätigkeit des Zeugnisablegens selbst erzeugt werden«¹⁸⁸ dokumentiert. Beim filmischen Zeugnis geht es vordergründig also weder um den Beweis oder um Fakten, die dokumentiert werden sollen, noch um das ledigliche Festhalten von Erinnerungen, sondern, wie Young hervorhebt, vielmehr um den Prozess des Zeugnisablegens an sich. Der Film ist nicht als ›medialer Übermittler‹ von Informationen zu verstehen, sondern dem filmischen Prozess an sich kommt schon eine gewisse Bedeutung zu. Denn er ist bereits Teil der Bedeutungsproduktion und prägt dem Zeugnis eine spezifische Form auf: Die audiovisuelle Form des Zeugnisses ist bereits sinnstiftend, indem das Zeugnis nicht nur *gehört*, sondern auch *gesehen* wird.

Gleichzeitig macht Young darauf aufmerksam, dass das Zeugnis ein filmisches Artefakt ist. »Denn dieses Medium prägt dem Material, das es vermittelt, seine eigenen, ganz spezifischen Eigenschaften auf. Indem es die Ereignisse wiedergibt, gestaltet es sie.«¹⁸⁹ Durch die Wahl des Bildausschnitts, Settings, der Kameraführung und ggf. Montage findet ein medienspezifischer Eingriff statt, der bestimmte Dinge hervorhebt, andere außen vor lässt. Bei-

186 Ebda., 257.

187 Ebda., 245.

188 Ebda., 245f.

189 Ebda., 243.

spielsweise kann »sich die Kamera spürbar empathisch«¹⁹⁰ verhalten. »Sie folgt den Bewegungen der Erzählung, indem sie sich bei emotionalen Höhepunkten heranzoomt und sich schließlich wieder distanziert.«¹⁹¹ So werden gewisse Momente durch die Kameraführung betont.

Als Strategie, die ihren medialen Bedingungen und Grenzen unterliegt, drückt sich durch das Visuelle eine je spezifische Erinnerung aus: »Die Literatur erinnert die Ereignisse anders als die Fotografie, die Malerei anders als die Bildhauerei, Ausstellungen in Museen anders als Videozeugnisse.«¹⁹² Im filmischen Zeugnis geht es, um es noch einmal zu sagen, nicht um die Dokumentation, nicht nur um das Gesagte, sondern im filmischen Zeugnis *zeigt sich* auch etwas. Der Überlebende ist mit seinem Körper und seinen Spuren des Erlebten präsent. So kann das filmische Zeugnis auch als Spur des Überlebenden selbst verstanden werden:

»Während das literarische Zeugnis letztlich nur eine Spur von der Geschichte sowie allenfalls von der Tätigkeit des Schreibens, die es hervorgebracht hat, hinterlassen kann, hinterläßt das Videozeugnis gleichsam auch eine Spur des Überlebenden selbst.«¹⁹³

Christoph Schneider unterscheidet deshalb strikt zwischen dem »Zusammentreffen eines Überlebenden und der Rezeption seines Video- oder Audiozeugnisses«¹⁹⁴ und leitet daraus die Frage ab, »was also aus medientheoretischer Perspektive die Differenz ausmacht zwischen dem Bezeugen und dem Zeugnis, zwischen der Situation und dem Artefakt«.¹⁹⁵ Diese Frage kann nicht restlos beantwortet werden, auch wenn Schneider völlig recht hat, dass es sich bei beiden um unterschiedliche Formen des Zeugnisses handelt. Dennoch wird Zeugenschaft hier als mediale und visuelle Strategie betrachtet, also als

190 Michael Elm 2008, *Zeugenschaft im Film*. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, 218.

191 Ebda., 218.

192 James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265, 243.

193 Ebda., 262.

194 Christoph Schneider 2007, »Das ist sehr schwer zu beantworten und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen«, in: Michael Elm und Gottfried Kößler (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, 260-279, 262.

195 Ebda., 262.

ein Phänomen, das bereits im Medialen und Bildlichen stattfindet. Insofern geht es weniger um die Differenz zwischen einem mündlichen Zeugnis und dem »aufgezeichnete[n] Zeugnis«¹⁹⁶, als vielmehr um die medialen Besonderheiten des audiovisuellen Zeugnisses selbst, die im Folgenden weiter ausgeführt werden sollen.

3.3 »Nichterzählen einer Geschichte«: Sichtbarmachung der Überlebenden

Im filmischen oder videographierten Zeugnis zeigen sich die Dinge auf eine andere Art und Weise als beispielsweise in einem literarischen Zeugnis. Auf diesen spezifisch medialen Unterschied des audiovisuellen Zeugnisses, der im Wesentlichen auf der Inszenierung des Körpers des Zeugen beruht, weist James E. Young hin. Die Präsenz des Körpers des Zeugen ist elementarer Bestandteil des filmischen Zeugnisses, aus dem sich eine Reihe von Aspekten ergibt, die das filmische Zeugnis ausmachen.

Zunächst geht durch die Inszenierung der Überlebenden eine neue Sichtbarkeit hervor; sie sind nicht länger als versehrte, verwundete und wehrlose Körper, in der entmenschlichten Figur des KZ-Häftlings oder ›Opfers‹ zu sehen. Die Video-Zeugnisse aus dem *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* hingegen zeigen »uns heile Menschen, mögen diese innerlich auch noch so zerstört sein,« und lösen so die »immer gleichen Schwarzweißbilder von hohläugigen Opfern«¹⁹⁷ ab:

»Die Videoaufnahmen zeigen uns heile Menschen, mögen diese innerlich auch noch so zerstört sein, und geben auf diese Weise den Überlebenden – und damit auch den ermordeten Opfern – ihre Identität als Menschen zurück. Statt der immer gleichen Schwarzweißbilder von hohläugigen Opfern sehen wir die Überlebenden, wie sie heute sind, und werden so daran erinnert, daß alle die Opfer früher, vor dem Krieg, Menschen waren. So werden Opfer wie Überlebende wieder in die menschliche Gesellschaft integriert und erhalten dadurch ihre Identität als Menschen und ihre Individualität zurück. Und so können die Vide-

196 Ebd., 262.

197 James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265, 253.

obänder zumindest einen Bruchteil der Würde und der Menschlichkeit wiederherstellen, die die Nazis zerstören wollten.«¹⁹⁸

Die Videoaufnahmen ersetzen nicht nur die allgegenwärtigen ›Schreckensbilder‹ von Leichenbergen und ausgehungerten Häftlingen aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern, sondern auch die entwürdigende Perspektive, die mit diesen Schreckensbildern einhergeht. Indem sie in eigener Kleidung und in ›normaler Umgebung‹ als »heile Menschen«¹⁹⁹ zu uns Zuschauern sprechen, erlangen sie ein Stück ihrer Integrität wieder.

Die wesentlichen Aspekte von filmischen Zeugnissen von Überlebenden der Shoah liegen also in der Präsenz des Körpers, aber auch in der Stimme der Zeugen, die, wie etwa bei den ›Schreckensbildern‹ der Fall, nicht von dem Körper getrennt ist. Young verweist daher auf Geoffrey Hartman, der betont, »daß die reine Tonbandaussage dem Zeugnis nicht etwa einen Körper verleiht, sondern es entkörperlicht, indem es den Sprecher von seiner Stimme trennt.«²⁰⁰ Durch die Verbundenheit zwischen dem Zeugen und seiner Geschichte im filmischen Zeugnis aber bleibt das Zeugnis lebendig und konkretisiert sich »in einer Weise, wie es der geschriebene Text nicht kann.«²⁰¹ Denn im filmischen oder videographierten Zeugnis sind neben der Sprache vor allem auch die Gestik und Mimik beteiligt. So hält ein filmisches Zeugnis auch das Abbrechen des Sprechens, die Pausen, ein Stirnrunzeln, ein tiefes Einatmen, das Kämpfen gegen die Tränen usw. fest. Die Erinnerungen erscheinen also nicht nur durch die gesprochenen Worte, sondern auch in der ganzen Körpersprache des Zeugen. Sie kommen in Form der Stimme, des Schweigens, Weinens, Lachens oder anderer nicht-sprachlicher Formen zum Ausdruck, die visuell festgehalten werden.

198 Ebda., 252f.

199 Ebda., 252.

200 Ebda., 262.

201 Ebda., 262. »Obwohl der Sprecher nicht jedes Detail seiner Zeugenaussage durch seine akustische Präsenz bestätigen kann«, führt Young weiterhin aus, »erleben wir hier immerhin zumindest, daß er existiert, und das konkretisiert sein Zeugnis in einer Weise, wie es der geschriebene Text nicht kann. Im Videozeugnis jedoch bleibt der Zeuge, anders als im Audioteugnis oder im literarischen Zeugnis, direkt mit seiner Geschichte verbunden. [...] Der Text bleibt durch die Anwesenheit des Sprechers lebendig.« (Ebda., 262f.)

»Im Zeugnisbild sehen wir auch die Spuren einer Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt, Spuren, die in seinen Augen, seinen Bewegungen, seiner Mimik zu verfolgen sind. All das geht ein in den Gesamttext des Videozeugnisses und zeigt uns viel mehr als das, was wir sehen und hören. Hier begreifen wir, daß die Erinnerung nicht allein durch das Erzählen, sondern ebenso durch Körpersprache und Verhalten vermittelt wird. Wir erkennen im Grunde, daß es Formen des Zeugnisses gibt, die uns nur das Video oder der Film erschließen können, Formen des Zeugnisses, die wir mit eigenen Augen sehen müssen.«²⁰²

Jene »Formen des Zeugnisses, die wir mit eigenen Augen sehen müssen« erschließen sich dem Zuschauer erst durch die visuelle Wahrnehmung. Es sind jene Aspekte des Zeugnisses, die nur durch das Visuelle, durch das Sehen wahrzunehmen sind. Denn die körperliche Präsenz des Zeugen bewirkt in manchen Fällen einen merkwürdigen Widerspruch, der zwischen Gesagtem und Gezeigtem entsteht. Dies zeigt sich beispielsweise eindrucksvoll im Zeugnis von Mordechai Podchlebnik in Claude Lanzmanns SHOAH, bei dem Podchlebnik durchweg grinst, obwohl ihm zugleich die Tränen in den Augen stehen, während er von seinen Erlebnissen aus dem Vernichtungslager Chelmno berichtet.

Solche Feinheiten im Prozess des Zeugnisablegens sind im Bild eingefangen und wesentlicher Teil des Zeugnisses. Die Schwierigkeiten, Widerstände und Widersprüche, mit denen die Überlebenden zu kämpfen haben und die im schriftlichen Zeugnis nicht präsent sind, werden in den Bildern sichtbar. Durch das Bild sehen wir jene Lücken der Erzählung, die Unterbrechung, das Ringen nach Worten, die Umformulierungen der Geschichte und »die Spuren der Geschichte, die der Überlebende nicht erzählt«²⁰³.

»Im Unterschied zum literarischen Zeugnis kann das Videozeugnis auch das *Nichterzählen* einer Geschichte darstellen, den Moment, in dem die Erinnerung nicht in Sprache verwandelt wird. [...] Anders als in der geschriebenen Darstellung, die dazu neigt, die Zwischenräume zwischen Worten und Gedanken aufzuheben, bleiben im Videozeugnis die Pausen und das Zögern beim Erzählen einer Geschichte erhalten. Das Gefühl der Inkohärenz der Erfahrungen, der assoziative Charakter ihrer Rekonstruktion, das sichtbare Suchen nach Begriffen und Sprache, all das bleibt im Video konserviert und wird ebenso Teil des textlichen Gehalts des Videozeugnisses wie die Geschichte des Überlebenden.«²⁰⁴

202 Ebda., 251.

203 Ebda., 251.

204 Ebda., 249.

So werden alle nichtsprachlichen Äußerungen aber auch das »Nichterzählen einer Geschichte«²⁰⁵ zum Gegenstand des Zeugnisses selbst. Weil die Ereignisse zudem teilweise »konfus wiedergegeben«²⁰⁶ werden, »bleibt die Aktivität des Erzählens als solche intakt.«²⁰⁷ Der Abbruch der Stimme, das Ringen nach den richtigen Worten oder das Abbrechen der Erzählung werden im visuellen Zeugnis eingefangen und sind Elemente, die nicht sprachlich ausgetragen werden, sondern die sich im Bild *zeigen*.

Durch diese Sichtbarmachung der Überlebenden gewinnt das filmische Zeugnis aber eine weitere Ebene, denn der Prozess der *Erzeugung* des Zeugnisses selbst kann im Audiovisuellen mit ausgestellt werden. Young weist darauf hin, dass es nicht etwa um eine »reine Dokumentation der Ereignisse«, sondern vielmehr um den wesentlichen Aspekt der Zeugniserzeugung selbst geht:

»Zeugnis ablegen heißt, ein Zeugnis zu erzeugen, und das erinnert uns daran, daß das Zeugnis nicht einfach nur überliefert, sondern erzeugt wird und daß wir als Zuschauer an seiner Erzeugung beteiligt sind. Das Ziel besteht darin, den Zeugen selbst, sein Sicherinnern an die Ereignisse und den Vorgang des Mitteilens seiner Erinnerungen daran, nicht aber die Ereignisse als solche zu dokumentieren.«²⁰⁸

Besonders das Medium Film hat die Möglichkeiten, »gerade dadurch, daß es sich zu seinen spezifischen Eigenschaften bekennt«²⁰⁹, diese Entstehungsprozesse im Bild zu zeigen und so den »Prozeß des Konstruierens [und] die Aktivität des Zeugen«²¹⁰ aber auch des Interviewers sichtbar zu machen. So wird die Erzeugung einer Geschichte als Teil des Filmzeugnisses bewahrt. In SHOAH wird dies beispielsweise in der Simultanübersetzung sehr deutlich. Nicht nur ist Lanzmann selbst sehr präsent, sondern auch die Dolmetscherin, die zwischen dem Regisseur und den polnischen Augenzeugen vom Französischen ins Polnische und zurück übersetzt. So fließt der komplizierte Aspekt

205 Ebda., 249.

206 Ebda., 256.

207 Ebda., 256.

208 Ebda., 257.

209 Ebda., 256.

210 Ebda., 256.

des Übersetztens in die Zeugenaussagen der polnischen Bevölkerung mit ein und wird auch maßgeblich von der Dolmetscherin beeinflusst.

3.4 »Stumme Zeugen«: Sichtbarmachung der Orte

»Mein Film sollte sich der äußersten Herausforderung stellen«, schreibt Lanzmann in seinen Memoiren, »die nicht-existierenden Bilder vom Tod in der Gaskammer zu ersetzen.«²¹¹ »Es gibt zahlreiche Fotos von dem Geschehen vor dem Tod,« heißt es weiter,

»aber keines von den entsetzlichen Kämpfen um ein bisschen Luft, um ein paar Sekunden länger atmen zu können, die sich in den großen Gaskammern in Birkenau abspielten, wo dreitausend Menschen auf einmal, Männer, Frauen und Kinder, erstickt wurden.«²¹²

Dass es doch Fotografien aus dem Inneren der Gaskammer gibt, zeigt Didi-Huberman in seiner detaillierten Beschreibung dieser Bilder, die ebenfalls in der Gedenkstätte Auschwitz Stammlager zu sehen sind.²¹³ Aber worum es Lanzmann schließlich geht, ist die Schwierigkeit »passende Bilder« für den Tod in der Gaskammer zu finden. Dies führte ihn dazu, aktualisierte Bilder nicht nur von den Überlebenden und den Augenzeugen, sondern auch von den *Orten* zu schaffen. Größtenteils entstanden die Filmaufnahmen aus SHOAH in den ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern Auschwitz, Treblinka, Chełmno und Sobibór in Polen und den beiliegenden Ortschaften.

»Lanzmann hat also versucht, Steine zu öffnen, und das Medium des Films bot sich dafür an. Doch er mußte dafür an den Ort zurückgehen, zu dem *Schweigen des Ortes*, und mit filmischen Mitteln die Visualität dieses Schweigens konstruieren, damit der Ort seine Wahrheit aussprechen kann.«²¹⁴

211 Claude Lanzmann 2012, *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*, 539.

212 Ebda., 539 f.

213 Vgl. Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 15-76.

214 Georges Didi-Huberman 2001, *Der Ort trotz allem*, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, 262-279, 267.

Bereits in der ersten Szene von SHOAH zeigen sich die Grenzen und die Schwierigkeit der Sichtbarmachung der Orte, mit der sich der gesamte Film auseinandersetzt. Wir hören wie Simon Srebnik, auf einem Boot schwimmend, ein Lied aus Kindertagen singt:

»Mały biały domek w mej pamięci tkwi, mały biały domek wciąż mi się śni.«

Einen Augenblick später ist Srebnik zu sehen, wie er über das Gelände des ehemaligen Vernichtungslagers Chełmno streift und sich umsieht. Als er den Ort wiedererkennt, ringt er nach Worten, aber es dauert einen Moment, bis er sprechen kann. Er räuspert sich und wartet. Schließlich nickt er und sagt:

»Schwer zu erkennen, aber es war hier. Da, da waren gebrennt Leute. Viele Leute waren hier verbrannt. Ja, das ist der Platz.«

Diese eindrucksvolle Szene stellt sowohl Srebnik als auch den Zuschauer vor die Schwierigkeit, eine Verbindung zwischen dem, was heute zu sehen ist und dem, was passiert ist, herzustellen. Für Srebnik ist es schwer, diesen Ort wiederzuerkennen als den Ort des Massenmordes, den er selbst als dreizehn Jahre alter Junge kaum überlebte. Eine Montage von Srebniks Gesicht zu der grünen Wiese und den Wäldern im Hintergrund zeigt, dass die wenigen Überreste »schwer zu erkennen« sind als ein Ort der Vernichtung. Es ist kaum vorstellbar, dass dieses Nichts, das uns entgegenkommt, der Ort ist, an dem Tausende von Menschen auf brutale Weise umgekommen sind. In der Diskrepanz zwischen dem Bild von den Überresten des ehemaligen Vernichtungslagers Chełmno und dem, was Srebnik bezeugt, eröffnet sich ein Raum, der durch Srebniks Vorstellung und der Vorstellung des Zuschauers gefüllt werden muss.

Bilder vermögen wie kaum ein anderes Erinnerungsmedium jene Verbindung zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem herzustellen. Darauf basieren beispielsweise auch Familienalben. Im Moment des Betrachtens erzwingen sie Verknüpfungen durch die Denk- oder Vorstellungsleistung des Be-

trichters. Bilder von Orten erzwingen den Vergleich zwischen dem Gesehenen und dem Gewußten, sobald man mehr über den Ort weiß. Wenn Simon Srebnik in SHOAH sagt, dass es kaum zu glauben sei, aber dass dies der Ort des Geschehens war, während er auf eine weite grüne Wiese umgeben von Bäumen schaut, so muss nicht nur er, sondern auch der Betrachter die Lücke zwischen Gesehenem und Gesagtem mit seiner Imagination schließen. Die Rückkehr der beiden Überlebenden von Chelmno, Simon Srebnik und Mordechai Podchlebnik, an die Orte des Todes lösen beim Zuschauer Schauer aus, ohne dass irgendeine Szene nachgespielt werden muss. Das »Hier war es gewesen« wirkt – wenn auch auf ganz andere Art und Weise – unmittelbar auf den Zeugen als auch auf den Zuschauer.

Am Beispiel SHOAH sehen wir, wie durch die *Rückkehr zu den Orten* die Vergangenheit aufflackern kann. Denn obwohl Lanzmann den Zeugen sehr detaillierte Fragen nach genauen Stunden, Kilometern, Schritten und Wetterbedingungen stellt, ist er keineswegs an einer ›Rekonstruktion der Geschichte‹ interessiert. Eine solche Rekonstruktion des Vergangenen ist schließlich unmöglich. Seine Vorgehensweise der Rückkehr und Sichtbarmachung der Orte des Geschehens, ruft vielmehr die Erschließung durch den gegenwärtigen Moment hervor. Durch den Verzicht auf ein »unmittelbares Bild des Horrors«²¹⁵ und das Archivbild, nimmt Lanzmann die Erschließung der Vergangenheit durch das Gegenwärtige vor. Statt einer »Rekonstruktion« der Geschichte durch »nachlebende Bilder«²¹⁶ unternimmt er die Rückkehr mit den Zeitzeugen an den Ort des Verbrechens.

»Gegenstand dieses Erlebnisses ist aber jetzt nicht mehr, ›was passiert ist‹. Bekanntlich ruft SHOAH programmatisch gegen jeden Anspruch auf Rekonstruktion des Vergangenen die heutigen Reste und Lücken als solche auf und lässt Menschen und Orte erzählen.«²¹⁷

215 Milena Massalongo 2012, Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 177-205, 182.

216 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 101.

217 Milena Massalongo 2012, Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 177-205, 181.

Dabei dreht sich der Film weniger um die Frage des Erinnerns als um das Wiedererleben und das Nachspielen der Protagonisten²¹⁸. »Darum muß Lanzmann darauf beharren, daß die Personen des Films nicht Erinnerungen erzählen, sondern Situationen wieder durchleben.«²¹⁹ So wird in der Inszenierung der Rückkehr an die Orte, des Nachgestellten, Nachgespielten und Nacherlebten das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit im Bild verhandelt. Jener Moment, der sich dem Zuschauer durch das Betrachten eines Bildes erschließt, durch das Vergangenes und Gegenwärtiges miteinander in Verbindung tritt.

In SHOAH wird verhandelt, wie die Abwesenheit der Spuren in den Landschaften, die »geographische Ortlosigkeit«²²⁰, die die Gewalt nicht zu bezeugen vermag, visualisiert werden kann. Oder anders ausgedrückt: wie sichtbar gemacht werden kann, dass vieles nicht mehr sichtbar ist. Genau genommen ist SHOAH ein Film, der mit Bildern die Möglichkeiten des Bezeugens hinterfragt. Dabei fungieren die Bilder von den Orten nicht nur als stumme Zeugen, sie sind sogar die zentrale Figur in SHOAH, argumentiert Milena Massalongo:

»Diese Sequenzen wollen genau die Unruhe der Dinge festhalten, die nicht mehr einfach sein können, was sie dem äußeren Anschein nach sind, und auch nicht zeigen, was sie einmal waren. Diese Orte sind weder die Orte, wo dies und das passiert ist, noch können sie ein Bild dessen liefern, was passiert ist. Sie werden als solche ›lieux défigurés‹ [entstellte Orte; e.Ü.] eher zum Zeichen dessen, was sie nicht mehr zeigen können. Sie bestehen nur als solche Zeichen. Lanzmann läßt die Orte selbst in diesem besonderen Sinn Zeuge sein. So wird die Eigentümlichkeit dieser Zeugenschaft, die stumme Zeugenschaft der Orte, zum Paradigma und dekliniert auch die Zeugenschaft der Menschen in SHOAH. Sie ist die wahre Protagonistin, der Gegenstand der ›Verkörperung‹, nicht die Erzählung, obwohl in diesem Film so viel und ausführlich erzählt wird, wie es niemals zuvor der Fall war.«²²¹

218 Vgl. Gertrud Koch 1992, Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169, 148.

219 Ebda., 148.

220 Ulrich Baer 2000, Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 236-254, 240.

221 Milena Massalongo 2012, Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 177-205, 181.

Während Shoshana Felmans Lesart des Films, den »return of the voice«²²² der Überlebenden herausstellt, sieht Milena Massalongo die Qualität des Films gerade in der »stumme[n] Zeugenschaft der Orte«. Verstanden als die stummen Zeugen, bezeugen die Orte in SHOAH – wenn auch auf eine fragmentarische Art – einen Teil der Geschichte. Denn »Orte, an denen sich ein vergangenes Geschehen abgespielt hat«²²³ markieren auf besondere Art und Weise die Diskontinuität von An- und Abwesenden und werden zu »Schauplätze[n] der Imagination«²²⁴. Auch wenn dort nicht zu sehen ist, was sich zugegetragen hat, so enthalten sie Spuren davon, die Erinnerungen und die Vorstellungskraft aktivieren können. Srebniks Auftritt auf dem ehemaligen Gelände des Vernichtungslagers macht deutlich, dass die Kluft zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen niemals aufgeholt werden kann und eine Rekonstruktion dessen, was sich hier tatsächlich ereignet hat, unmöglich ist. Doch kann genau jene Kluft zwischen dem An- und Abwesendem einen Vorstellungsprozess freisetzen, der zwar niemals die Lücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart vollständig schließen wird, aber der den Raum für eine Auseinandersetzung offenlegt.

So greift Lanzmanns Film die Problematik der Darstellbarkeit der Shoah in der Art auf, dass Fragen nach der Darstellung des Undarstellbaren innerhalb des Films zentral werden. Lanzmann verweist nicht nur auf die Schwierigkeit, die vergangenen Geschehnisse abzubilden, sondern stellt auch die Grenzen der Darstellung aus. Über dieses Moment in SHOAH schreibt Georges Didi-Huberman in Bezug auf Walter Benjamin:

»Wenn es in diesem ›Dokumentarfilm‹ über die Shoah keine Archivbilder gibt, so auch, weil Lanzmann die Orte der Vernichtung stets in einer dialektischen Spannung hält, wie schon erwähnt: ›Alles ist vernichtet‹ (wie könnten wir uns daher diesen Bildern der Vergangenheit *annähern?*), doch ›nichts hat sich verändert‹ (ist nicht das Entscheidende, zu sehen und zu verstehen, *wo diese Orte uns so nahe sind?*). In diesem Sinne scheint mir SHOAH exakt jenen kritischen Anspruch zu erfüllen, den Walter Benjamin an allgemein jedes Kunstwerk richtete-

222 Ebda., 181.

223 Peter Geimer und Michael Hagner 2012, Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 9-19, 11.

224 Ebda., 11.

te: daß es ein *dialektisches Bild* sein solle, das heißt ein Zusammentreffen des Jetzt mit dem einst Gewesenen hervorbringen, ohne das Gewesene zu mythisieren noch sich ausschließlich des Jetzt zu vergewissern.«²²⁵

Jene Diskontinuität von An- und Abwesendem, die durch Bilder aktiviert werden kann, zeigt sich auch in Dirk Reinartz' Fotografie aus dem Jahr 1985 vom ehemaligen Vernichtungslager Sobibór bei Lublin in Polen.²²⁶ Zu sehen ist ein kahler Waldstrich, der von Birken und Kieferbäumen umgeben ist. Die Spuren des Lagers sind fast nicht existent. Es ist unmöglich, durch das Foto allein auf seine historische Bedeutung zu schließen. Die Lichtung in der Mitte des Fotos zeigt »hier ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein.«²²⁷ Die Verbindung zwischen Gegenwärtigem und Vergangenen, zwischen Ab- und Anwesendem kann durch die Fotografie hergestellt werden. Das Foto belegt nicht nur, dass das Geschehene selbst nicht sichtbar gemacht werden kann, sondern bezeugt auch jene Spurenlosigkeit des Ortes, an dem der Massenmord stattgefunden hat. Die wahrnehmbaren Reste oder Spuren, die an einer solchen Lichtung oder einem Weg oder Waldstück zu finden sind, birgen einen direkten, fast greifbaren Zugang zur Geschichte und bleiben nicht im Abstrakten, sondern werden im Hier und Jetzt erfahrbar und vorstellbar.

»Durch die Offenlegung von traumatischen Orten sowie die Markierung von ›Wundstellen‹ im öffentlichen Raum«, schreiben Inge Stephan und Alexandra Tacke, »schlägt die Kunst den Weg der Autopsie ein, bei welcher der Betrachter in die Position des Augenzeugen rückt.«²²⁸ Der Betrachter kann mit

225 Georges Didi-Huberman 2001, Der Ort trotz allem, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, 262-279, 276.

226 Die Fotografie ist Teil der Serie *totenstill*, für die Dirk Reinartz ehemalige Konzentrationslager fotografierte. Für eine ausführliche Besprechung der Fotografie vgl. Ulrich Baer 2000, Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild, in: Ulrich Baer (Hg.): *›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah*, 236-254.

227 Aleida Assmann zitiert nach: Peter Geimer und Michael Hagner 2012, Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 9-19, 11.

228 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 12.

eigenen Augen die Orte ansehen.

Der Sichtbarmachung von Orten als Zeugen einer Zeit widmet sich auch die Arbeit *INNE MIASTO/OTHER CITY* des Künstlerkollektivs Janicka & Wilczyk. Die Fotoausstellung, die 2013 in der Zachęta Galerie in Warschau zu sehen war, zeigt Ausschnitte des heutigen Warschaus mit Blick auf das ehemalige Warschauer Ghetto. Ein Fotoband dokumentiert die Ausstellung. Die erinnerungskulturelle Arbeit stellt den Fotos einen Kommentar entgegen, der vor allem Hinweise darauf liefert, was auf den Bildern *nicht* zu sehen ist: die Ghettomauergrenzen, wichtige Gebäude und Punkte des Ghettos sowie unsichtbare Puzzleteile der Stadt wie »the triangular gable of the building at 1 Mariańska Street, where the Jewish Nursing School, headed by Luba Bielicka-Blum, operated between 1940 and 1942.«²²⁹ Es ist eine Karte des Ghettos, die allerdings nicht kartografisch, sondern fotografisch den Umfang und die Lage des ehemaligen Warschauer Ghettos erkundet. Ergänzt werden die Fotografien durch eine Stadtkarte vom großen und kleinen Ghetto im Anhang des Fotobandes, in der sich die ehemals verlaufenen Ghattogrenzen mit den heutigen Straßen überlappen. Darin sind die wenigen Überreste gekennzeichnet, die der Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg entkommen und heute noch erhalten geblieben sind.

Der Fotoband versucht über die Architektur des heutigen Stadtbildes die Geschichte des Warschauer Ghettos sichtbar zu machen, obwohl gleichzeitig kaum ein Haus, kaum ein Stein, kaum eine Straße aus der Zeit vorhanden ist. Nicht nur die gekennzeichneten architektonischen Überreste machen darauf aufmerksam, sondern jedes einzelne Bild tut dies. Unentbehrlich ist der beiliegende Text zu jedem Foto, anhand dessen die Spurenlosigkeit des Ghettos abzulesen ist. Dennoch zielt diese Arbeit darauf ab, durch die Visualisierung des aktuellen Stadtbildes Warschaus eine bildliche Vermittlung herzustellen.

Über Vergegenwärtigungsprozesse, die jene »bildliche Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit«²³⁰ auslösen können, schreiben Peter Geimer und Michael Hagner:

229 Janicka & Wilczyk 2013, *Inne Miasto/ Other City*, 60.

230 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra

»Neben der Sprache spielen dabei auch Bilder eine besondere Rolle, da sie im Gegensatz zu Texten eine *sichtbare* Erscheinung des Vergangenen vor Augen stellen. Hierbei kann es sich um visuelle Dokumente, historische Spuren und Überreste handeln oder aber um nachträgliche Rekonstruktionen, also Formen der Sichtbarmachung, die selbst nicht alt sind, sondern aus der jeweiligen Sicht einer Gegenwart heraus Vergangenes nachstellen, simulieren, faksimilieren oder vorstellbar machen.«²³¹

Auf verschiedene Art und Weise können Bilder also einen Bezug oder eine Verknüpfung herstellen, um uns etwas Vergangenes vorstellbar zu machen. Susan Sontag attestierte der Fotografie diese besondere Fähigkeit, einen Moment darzustellen, der, weil er eben unabdingbar vergangen sein wird, diese Vergänglichkeit besonders herausstellen kann.²³² Bilder ermöglichen ein bestimmtes Verhältnis zur Zeit, durch sie kann die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart immer wieder aufs Neue unternommen werden. Jene visuelle Konstellation ermöglicht, in und durch Bilder über die schwierige Konfrontation mit Geschichte nachzudenken.

3.5 »Bilder trotz allem«: Zum Verhältnis zwischen Bild und Zeugenschaft

»Lanzmann's ten-hour film is one of the few on the Shoah that include, as part of their content, the process of finding a form for representing the unrepresentable nature of the event«²³³, schreibt Geoffrey Skoller über SHOAH. Dieses Unterfangen gelingt Lanzmann dadurch, dass er nicht versucht, die Ereignisse in ihrer Ganzheit zu repräsentieren, sondern das inhärente Problem der Zeugenschaft der Shoah in seinem Film mit ausstellt: die Schwierigkeit, die Spuren und Zeugen sichtbar werden zu lassen, die nicht mehr vorhanden sind.

Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 10.

231 Peter Geimer und Michael Hagner 2012, *Vergangenheit im Bild*. Einleitende Bemerkungen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 9-19, 9.

232 Vgl. Susan Sontag 1980, *Über Fotografie*, 72-73.

233 Jeffrey Skoller 2005, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, 111.

Über die schwierige Ausgangssituation zu Beginn der Filmarbeiten sagt der Regisseur in einem Interview:

»When I started the film, I had to deal with, on the one hand, the disappearance of the traces: there was nothing at all, sheer nothingness, and I had to make a film on the basis of this nothing.«²³⁴

Die Abwesenheit der Zeugen sowie der Spuren ihrer Vernichtung ist ein inhärentes Problem der Zeugenschaft der Shoah, auf das SHOAH hinweist. Auf perfide Weise sind nicht nur Millionen von Menschen umgekommen, auch die Spuren ihrer Vernichtung sollten restlos verwischt werden. Indem Lanzmann die Spurenlosigkeit des Massenmordes innerhalb des Films beleuchtet, begründet er eine neue Zeugnisform, die maßgeblich auch weitere Künstler prägte, konstatiert Milena Massalongo:

»Der Film hat dazu beigetragen, das heutige Bild der Zeugenschaft und dasjenige, das darin ein Vorbild hat, zu bestimmen: die seit einigen Jahrzehnten erfolgreiche Ästhetik, die in einer Art Zeugnisform einen Nullpunkt der Darstellung, ein nicht darstellerisches Verhältnis zu den Bildern anstrebt.«²³⁵

Worauf Massalongo hinweist, ist, dass Lanzmanns Film auf keine mimetische Darstellung abzielt. Obwohl die Protagonisten dazu angehalten werden, Lieder nachzusingen oder bestimmte Bewegungen nachzumachen, so sollen die Ereignisse nicht wirklich nachgespielt werden. Insofern nimmt Lanzmanns Ästhetik kein »darstellerisches Verhältnis zu den Bildern« ein: Es soll nicht *dargestellt* werden, was passiert ist. Damit weicht seine »Zeugnisform« von der »Repräsentation« im Stil des »so ist es gewesen« ab. Es handelt sich nicht nur um eine Abkehr von Bildern, die Leichenberge, ausgehungerte hohläugige Menschen, Berge von Schuhen, Baracken, Stacheldrahtzaun und ähnliche Symbole der Vernichtung zeigen. Es wird auch nicht der Versuch unternom-

234 Claude Lanzmann 1985, Site and Speech. An Interview with Claude Lanzmann about SHOAH. Conducted by MarcChevrie and Hervé Le Roux, in: *Cahiers du Cinéma*. No. 374, July-August 1985. Translated by Stuart Liebman, 18-23.

235 Milena Massalongo 2012, Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 177-205, 182.

men, das Überleben im Lager zu visualisieren, sondern durch die Berichte der Überlebenden, der Augenzeugen und der Sichtbarmachung der Orte das Geschehen zu bezeugen. Als Zuschauer sehen wir an keiner Stelle, was durch die Überlebenden beschrieben wird. Vielmehr sträubt sich der Film gegen eine solche Strategie und eröffnet damit eine Dimension, über eine andere Form der Bildlichkeit der Shoah zu reflektieren.

Zweifellos ist Claude Lanzmanns Vorgehen in SHOAH wegbereitend nicht nur für kommende Künstler-Generationen gewesen, sich mit der Darstellbarkeit der Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung zu beschäftigen, sein radikaler Ansatz hat auch großen Einfluss auf die Diskussion um die Zeugenschaft der Shoah gehabt. Doch ist das Verhältnis zwischen Zeugenschaft und Bild, das mit Lanzmanns Position begründet wurde, mehr als problematisch. Lanzmann hat im Anschluss an seinen Film mehrfach betont, dass der Verzicht auf Archivbilder der einzig denkbare Weg der visuellen Auseinandersetzung mit der Shoah sei. Doch wurde die von Lanzmann proklamierte ›Bilderlosigkeit‹, die er seinem Film zuschreibt und die Ablehnung der Archivbilder in der Folge »dann allerdings zu einer Redensart, dann zum Dogma, schließlich zum Rigorismus«. ²³⁶ »Die Ablehnung von Archivbildern im Namen der Zeugenschaft«, schreibt Georges Didi-Huberman, »wurde mit folgender Definition gerechtfertigt: ›Es handelt sich um Bilder ohne Einbildungskraft (images sans imagination).‹« ²³⁷ Lanzmanns rigorose Haltung schafft nicht nur eine Gegenüberstellung von Zeugnis und Bild, sondern priorisiert auch das Zeugnis dem Bild gegenüber, das von Lanzmann als einzig legitime und wahrhafte Form angesehen wird.

236 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 137.

237 Lanzmann zitiert nach: Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 137. Trotzdem schreibt Didi-Huberman weiter über SHOAH: »Lanzmann hat seinen Verzicht auf jegliches Archivbild dadurch gerechtfertigt, daß es *keine* Bilder der besonderen und extremen Wirklichkeit gebe, der sein Film gewidmet war: der Wirklichkeit der Vernichtungslager wie Chelmo, Majdanek, Sobibor oder Treblinka. Ein solcher Verzicht auf Archivbilder bot sich aber auch deshalb an, weil es gleichzeitig *zu viele Bilder* der Konzentrationslager – wie Bergen-Belsen, Buchenwald oder Dachau – gab, mit denen man nichts als Verwirrung stiftete, indem man sie für eine verallgemeinernde Illustration der Vernichtung in den Gaskammern benutzte. Der historisch begründete Verzicht auf Archivbilder war zugleich auch eine formale Entscheidung und eine Stellungnahme zum dokumentarischen Kino. SHOAH verdankt ihm einen großen Teil seiner Überzeugungskraft und seiner bewundernswerten Strenge und Präzision.« (Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 137.)

Gegen die Gleichsetzung von Zeugenschaft und Bilderlosigkeit wehrt sich Georges Didi-Huberman entschieden und erklärt, dass aus der Funktion der Zeugenschaft jedoch weder abgeleitet werden kann, »das Archiv zu *disqualifizieren*«, noch »daß ›die Idee der bildlichen Dokumentation der Shoah ausge-dient hat.«²³⁸ Auch wenn Lanzmann »die Hervorhebung des *absoluten Wortes*«, wie Didi-Huberman schreibt, »für seinen Film SHOAH in Anspruch genommen«²³⁹ hat, basiert er gerade auch auf dem Spannungsverhältnis zwischen Wort und Bild und besitzt »neun Stunden voller Bilder und Worte«²⁴⁰.

Angelehnt an Claude Lanzmanns Konzept von Zeugenschaft, hält auch Gérard Wajcman die mündliche Aussage eines Überlebenden für die »einzig denkbare und zulässige Form der Erinnerung«.²⁴¹ Georges Didi-Huberman stellt nicht nur diese Bilderlosigkeit in Frage, die Lanzmanns Film und der Shoah an sich zugeschrieben wird, er räumt den Fotografien aus Birkenau, die Häftlinge in den Gaskammern geschossen haben, sogar den Status »[a]ls Zeugnis einer Zeit, deren Gesamtbild unmöglich wiederherzustellen ist«,²⁴² ein. Er kritisiert Wajcman dahingehend, dass er »die ganze Logik der Zeugenschaft mit der Vorgehensweise von SHOAH ineins« setzt und »sich mit einer einseitigen Gleichsetzung von Zeuge und Überlebendem«²⁴³ begnügt. Diese vereinfachte Formel spricht dem Bild, so Didi-Huberman, jede »Zeugnisfunktion«²⁴⁴ ab. Statt einer Gegenüberstellung von Zeugenaussage und Archivbild plädiert er dafür, »die Formen der Zeugenschaft zu vervielfachen«²⁴⁵ und auch Bilder als visuelle Zeugnisse zu betrachten:

238 Ebda., 151.

239 Ebda., 153.

240 Georges Didi-Huberman 2001, Der Ort trotz allem, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, 262-279, 277.

241 Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 4.

242 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 241.

243 Ebda., 157.

244 Ebda., 231.

245 Ebda., 161.

»Die Filmrolle vom August 1944 ist ein integraler Bestandteil dieser Bemühungen, die Formen der Zeugenschaft zu vervielfachen. Ist es vor diesem Hintergrund nicht abwegig, *Zeugenschaft* und *Bild* strikt voneinander zu trennen? Ist es nicht offensichtlich, daß auch die Fotografien von Birkenau Bruchstücke dessen sind, was sich zugetragen hat – ›verschwindend kleine Teile‹, wie Gradowski es von seinen Aufzeichnungen sagt –, daß sie in Verbindung mit all den anderen Zeugnissen aber dennoch die Möglichkeit eröffnen, ein (wenn auch noch so lückenhaftes) Bild davon zu geben, ›wie man die Kinder unseres Volkes ermordet hat?«²⁴⁶

Entgegen dem Postulat des Überlebenszeugen als dem einzig wahren Zeugen, steht Didi-Hubermans Position, der das Verständnis vom Zeugen ausweitet. Die »Formen der Zeugenschaft zu vervielfachen« bedeutet die Notwendigkeit, auch mit den historischen Bildern, Fotografien, Stätten und anderen Spuren und Überbleibseln umzugehen, die ebenfalls Teil des Bezeugens von Auschwitz sind. Dies erscheint umso wichtiger vor dem Hintergrund der aussterbenden Überlebenden und Augenzeugen und angesichts der Tatsache, dass wir uns mit den visuellen Dokumenten auseinandersetzen müssen, die uns geblieben sind. Insofern erscheint Wajcmans Position, mündliche Zeugenberichte von Überlebenden als die einzig legitime Darstellung der Shoah anzuerkennen, sehr eingeschränkt und problematisch. Es besteht eine Notwendigkeit – auch wenn man die Bilder vorsichtig und in ihrem Kontext betrachten muss – mit Archivbildern umzugehen, sie zu präsentieren, zu kommentieren und vor allem auch kritisch zu beleuchten. Die meisten Aufnahmen aus dieser Zeit stammen nicht – wie in Didi-Hubermans Beispiel – von Lagerinsassen, es sind größtenteils keine Bilder aus der Perspektive der Opfer oder Zeugen, sondern überwiegend Bilder, die die Alliierten und die Nationalsozialisten gemacht haben. Aber auch mit diesen Bildern müssen wir – besonders kritisch – umgehen.

Dem Umstand, dass wir den Zusammenhang zwischen Bild und Zeugenschaft erweitern und Bilder als Teil von Zeugenschaft anerkennen müssen, trägt Didi-Hubermans Position Rechnung. Es ist wichtig, verschiedene dieser Formen von Zeugenschaft zu berücksichtigen und nicht einer Bilderlosigkeit oder einem Darstellungsverbot der Shoah zu verfallen. Damit ist keinesfalls

246 Ebda., 161f.

gemeint, dass das Einbeziehen ihres Entstehungskontextes, ihrer Zirkulation usw. hinfällig ist. Sondern vielmehr, dass eine kritische Haltung nicht in einer Bilderlosigkeit enden muss. Weil wir auf sie angewiesen sind, können die Fotografien aus den Gaskammern von Auschwitz, die die Insassen unter Lebensgefahr geschossen und in der Umgebung vergraben haben, als Zeugnisse der Katastrophe betrachtet werden. Denn diejenigen, die den Gaskammern zum Opfer gefallen sind, können ihr Zeugnis nicht ablegen.

Neben der Position von George Didi-Huberman, der Bilder als Zeugnisse beleuchtet, bestehen noch andere Haltungen darüber, in welchem Verhältnis Bild und Zeugenschaft gedacht werden können. Beispielsweise legt Lawrence Douglas dar, wie der Dokumentarfilm von George Stevens NAZI CONCENTRATION CAMPS (1945) während der Nürnberger Prozesse als Zeuge vor Gericht verstanden werden kann.²⁴⁷ Langer zitierend, spricht Douglas vom ›sichtbaren Wissen‹, den der Film vermittelt:

»Dieser Film spricht für sich selbst als Beweis für Leben und Tod in den Konzentrationslagern. Das filmische Zeugnis konnte Bilder bieten, wo die Sprache versagte; es konnte ein sichtbares Wissen produzieren ›von einer Realität, mit der der menschliche Geist niemals zuvor konfrontiert gewesen war.«²⁴⁸

Ein weiterer Aspekt ist, dass durch die videografierten und filmischen Zeugnisse der Zuschauer gewissermaßen zum Zeugen wird, worauf insbesondere Dori Laub hingewiesen hat.²⁴⁹ Auch James E. Young stellt diese Ebene heraus:

»Wenn Zeugnisablegen wörtlich ›Zeugnis machen‹ heißt, dann heißt es vielleicht auch, andere zu Zeugen zu machen. Wenn wir diese Zeugnisse sehen, werden wir jedoch nicht Zeugen der Erfahrungen des Überlebenden, sondern nur des Zeugnisablegens uns seines ganz bestimmten, nur ihm eigenen Verständnisses der Ereignisse. Denn das Zeugnis vermittelt nicht die Erfahrungen; es vermittelt lediglich das besondere Verständnis dieser Erfahrungen, das nur ein Überleben-

247 Vgl. Lawrence Douglas 2000, Der Film als Zeuge. NAZI CONCENTRATION CAMPS vor dem Nürnberger Gerichtshof, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, 197-218.

248 Lawrence Langer zitiert nach: Lawrence Douglas, Ebda., 199f.

249 Dori Laub 2000, Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 68-83.

der haben kann, das Verständnis eines Menschen, der die Ereignisse nicht bloß am eigenen Leibe erlebt, sondern sie, während sie sich ereigneten, zugleich interpretiert hat. Dieses Verständnis bekommt dann besonderen Wert für unser Verständnis, dafür, wie wir heute die Ereignisse in ihrem Kontext verstehen und wie aus damaliger Sicht eines das andere nach sich zog. Diese spezifische Erinnerung an die Ereignisse stirbt mit den Überlebenden aus, und das ist der Grund, weshalb diese Zeugnisse und ihre Interpretationen für uns so kostbar sind und wir sie aufzeichnen und bewahren müssen.«²⁵⁰

Die Frage nach der Zeugenschaft der Shoah stellt sich in der Zeit der aussterbenden Augen- und Überlebenszeugen neu. Wer wird die Verbrechen bezeugen können, wenn die Generation der Überlebenden bald nicht mehr existiert? Wird die nachfolgende Generation oder werden die Dokumente Videozeugnisse diese Aufgabe übernehmen können? Auch wenn es philosophisch und moralisch betrachtet grundlegende Unterschiede zwischen verschiedenen Formen der Zeugenschaft gibt – ein Überlebender ist natürlich nicht mit einem Bild zu vergleichen –, so ist es wichtig, wie auch Michael Bachmann betont, »verschiedene Formen der Zeugenschaft« in den Blick zu nehmen:

»Die Trennlinie zwischen den ›biographischen‹ Zeugen (den überlebenden wie toten Opfern, den Zuschauern und den Tätern) und der Möglichkeit zur testimonialen Autorisierung zu beachten, heißt weder die Realität des Ereignisses zu leugnen, noch die Tatsache zu vergessen, dass es Zeugen für dieses »Ereignis ohne Zeugen« gegeben hat – *beruht die Abwesenheit der Zeugen doch wesentlich darauf, dass Menschen vernichtet oder traumatisiert wurden*. Jene Trennlinie zu beachten, heißt, verschiedene Formen der Zeugenschaft – ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen – in den Blick zu nehmen: die Zeugnisse Überlebender ebenso wie die der zweiten und der dritten Generation; den Versuch, genaue Aussagen zu treffen ebenso wie das Konzept, Zeugnis durch eine Fiktionalisierung des Erlebten abzulegen; die Möglichkeiten und Grenzen der imaginären oder stellvertretenden Zeugenschaft ebenso wie das Problem des Meineids.«²⁵¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es verschiedene Ebenen gibt, Zeugenschaft (im Kontext von Prozessen der Sichtbarmachung) zu verstehen: der Überlebende selbst als Zeuge eines Geschehens, die Zeugenaussagen von

250 James E. Young 1997, Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, 243-265, 265.

251 Michael Bachmann 2010, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, 78f.

Überlebenden (Claude Lanzmann und Gérard Wajcman)²⁵², die Orte als »stumme Zeugen« (Massalango), die Bilder des Sonderkommandos als Zeugen der Verbrechen in den Gaskammern (Didi-Huberman), das Videozeugnis als Spur des Zeugen (Young), der Film als Zeuge (Shoshana Felman, Lawrence Douglas) und schließlich wir als Zuschauer, die zu Zeugen der Erfahrung der Überlebenden werden (Young).

252 »Die für Lanzmann einzig denkbare und zulässige Form der Erinnerung ist die Rede der Zeugen. Er inszeniert die Reden der Zeugen, um den Gedächtnisraum seines Films zu füllen: nicht mit Bildern, sondern mit Sätzen, Aussagen, Mimik und Gesten, die das Abwesende bezeichnen, Zeichen setzen und verbinden, Spuren legen.« (Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 4.)

4 Bilder nach SHOAH: Dokumentarfilme 1992-2001

»A paradigm shift was brought about by Claude Lanzmann's SHOAH (1985): Lanzmann shunned archival material in his quest for the ultimate truth of the extermination of European Jews. Undeniably, Lanzmann should be given credit for reshaping the notion of the historical veracity of the documentary film by turning to testimony. On the other hand, this shift to testimony could be attributed to two parallel phenomena: the emergence of Holocaust video testimony as a separate genre in the 1970s (thanks to, among others, the Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies at Yale University) and technical and aesthetic changes in documentary filmmaking observable from the 1960s onward [...].«²⁵³

»Mit Lanzmanns SHOAH wurde eine Art Grenzmarkierung der ›Holocaust-Kultur‹ gesetzt: eine Grenze nicht der Darstellbarkeit, sondern eine Grenzmarkierung der Darstellungsmittel- und methoden der nachfolgenden Generationen darstellender Künstler, Schriftsteller und Holocaustpolitiker. Lanzmanns mimetisch erzeugtes Pathos des Primären wird abgelöst durch ein Ethos des Sekundären, das in den Darstellungen des Holocaust im Abstand von Jahrzehnten immer wieder neu zu erstellen und zu definieren ist.«²⁵⁴

Der durch Claude Lanzmanns Film SHOAH ausgelöste »shift to testimony«²⁵⁵ hatte nicht nur großen Einfluss auf die nachfolgenden Darstellungsformen,

253 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 119.

254 Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe 1997, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, 1-12, 4.

255 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem*

sondern auch insbesondere für Polen einen besonderen Stellenwert aus verschiedenen Gründen. Erstens wurde SHOAH zu größten Teilen in den ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslagern und den umgebenden Ortschaften in Polen gedreht²⁵⁶, obwohl der Regisseur zunächst die Möglichkeit, die Stätten des Verbrechens zu filmen, komplett ausgeschlagen hatte. Über die Entscheidung, nach Polen zu fahren und dort zu drehen, sagt er in seinen Memoiren:

»Solche bohrenden Fragen stellte ich mir dauernd, sie verfolgten mich, aber ich dachte zu keiner Zeit daran, an die Stätten der Vernichtung zu fahren, während die Logik doch verlangt hätte, das zu tun, ja damit zu beginnen. Um nichts in der Welt wollte ich nach Polen, eine strikte Abwehr verbot es mir. Ich glaubte, dort gäbe es nichts zu sehen, nichts zu erfahren, Polen sei ein Un-Ort, und wenn der Holocaust – das war damals das Wort – irgendwo existierte, dann im Bewusstsein und im Gedächtnis, in dem der Überlebenden, in dem der Mörder, man könnte darüber genauso gut in Jerusalem wie in Berlin, Paris, New York, Australien oder Südamerika reden.«²⁵⁷

Im Laufe der Vorbereitungen zum Film entschied Lanzmann sich jedoch, mit Überlebenden an die Orte des Geschehens zu fahren und dort zu drehen. Jene Rückkehr und Sichtbarmachung der ›authentischen Orte‹ wurde schließlich zum Träger des gesamten Films, in dem die Orte des Verbrechens u.a. in Auschwitz, Treblinka und Sobibór und die Bevölkerung aus der unmittelbaren Nähe der Vernichtungslager aus einer nachträglichen Perspektive gezeigt werden.

Zweitens spielt neben der Produktion des Films in den ehemaligen Vernichtungslagern und umliegenden Dörfern auf den okkupierten polnischen Gebieten auch die Rezeptionsgeschichte des Films eine besondere Rolle für Polen. 1986 wurde der Film zunächst in Auszügen im polnischen Fernsehen ausgestrahlt. Anna Bikont beschreibt, wie die gekürzte Version den Anschein erweckte, dass es in SHOAH nur um den polnischen Antisemitismus ginge.²⁵⁸

Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989, 115-135, 119.

256 Vgl. Ewa Ochman 2011, *Próby legitymizacji władzy w Polsce po zniesieniu stanu wojennego: przypadek SHOAH Claude'a Lanzmanna*, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.) (2011): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, 337-360, 341.

257 Claude Lanzmann 2012, *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*, 546.

258 Anna Bikont 1997, *A on krzyczał: »Wszyscy jesteście kapo«*, in: *Gazeta Wyborza*,

Der Film sorgte für Empörung, es folgten massive Proteste gegen eine Vorführung des Films.²⁵⁹ In der polnischen Öffentlichkeit entstand eine Kampagne gegen Lanzmann, die

»miały na celu zjednoczenie Polaków we wspólnym oburzeniu wywołanym oskarżeniami ich o antysemityzm i częściową odpowiedzialność za Zagładę./ die Einigung der Polen in ihrer Entrüstung zum Ziel hatte, die durch die Anschuldigungen des Antisemitismus und der Mitverantwortung an der Shoah ausgelöst wurde.«²⁶⁰

Während der Volksrepublik Polen wurde der Film in voller Länge in ausgewählten Kinos in mehreren polnischen Städten aufgeführt. Nach 1989 hat jedoch zunächst niemand nach den Rechten zur Vorführung des Films gefragt, stellt Bikont fest.²⁶¹ Anders als beispielsweise in Tschechien, wo Präsident Vaclav Havel sich für die Vorführung zum 50. Jahrestag der Deportation der Prager Juden in das Konzentrationslager Theresienstadt einsetzte. Dennoch ist Polen das einzige Land im ehemaligen Ostblock, in dem Ausschnitte des Films im staatlichen Fernsehen gezeigt wurden. Zusätzlich wurde der Film nach der Wende mehrfach im Fernsehen ausgestrahlt.

Drittens prägte SHOAH durch die Visualisierungen der ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslager, der umliegenden Landschaften und der bäuerlichen Bevölkerung das Bild von Polen als ›Schauplatz des Holocaust‹ und Ort der Augenzeugenschaft und hat so »wesentlich zur kulturellen Kodierung der Topographie Polens als Landschaft, die Holocaust ›spricht‹, beigetragen.«²⁶² Dabei »avancierte die Landschaft in SHOAH zur imaginationsstiftenden Folie als authentischer Ort des bezeugten (doch nicht gezeigten) Gesche-

04.10.1997.

259 Ewa Ochman 2011, Próby legitymizacji władzy w Polsce po zniesieniu stanu wojennego: przypadek SHOAH Claude'a Lanzmanna, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.) (2011): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, 337-360, 341.

260 Ebd., 340.

261 Anna Bikont 1997, A on krzyczał: »Wszyscy jesteście kapo«, in: *Gazeta Wyborza*, 04.10.1997.

262 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 13.

hens.«²⁶³ Dabei wurde ein negatives Bild von der polnischen Bevölkerung gezeichnet, wie Ewa Ochman beschreibt:

»Obraz Polski, jaki wyłania się w SHOAH jest bardzo niepochlebny dla reputacji Polaków i ich stosunku do historii własnego narodu. Polscy chłopci, którzy wypowiadają się w filmie dają wyraz niechęci wobec Żydów, wydaje się też, że tragiczny los ich sąsiadów niespecjalnie ich porusza./

SHOAH wirft ein schlechtes Bild auf die Polen und ihr Verhältnis zur eigenen Geschichte. Die polnischen Bauern, die sich im Film äußern, bringen nicht nur ihre Abneigung Juden gegenüber zum Ausdruck, es scheint auch, als ließe sie das schreckliche Schicksal ihrer Nachbarn unberührt.«²⁶⁴

Am Ende wurde Lanzmanns insbesondere für Polen kontroverses Werk jedoch Vorreiter und Vorbild für nachkommende Filme und »inzwischen auch von der Kunst in vielfacher Weise reflektiert«.²⁶⁵ So ist Lanzmanns Einfluss auch in den folgend besprochenen Arbeiten deutlich zu spüren, die dem »turn to testimony«²⁶⁶ zuzuordnen sind, auch wenn das »Lanzmann'sche[...] »Bilder- verbot[...]²⁶⁷ sich in den besprochenen Dokumentarfilmen nicht strikt durchgesetzt hat und sich dadurch von Lanzmanns Vorgehen unterscheidet (am deutlichsten wird das in Jolanta Dylewskas Film *KRONIKA POWSTANIA W GETCIE WARSZAWSKIM WEDŁUG MARKA EDELMANA*). Doch die thematische Anbindung an SHOAH ist nicht nur in der Ästhetik, sondern gerade auch in Hinblick auf die Hinwendung zur polnisch-jüdischen Geschichte zu erkennen. Diese Perspektivierung ist in allen Filmbeispielen präsent – einerseits in der Thematisierung der Mittäterschaft an den Verbrechen gegen die Juden, andererseits in der Thematisierung des Widerstands im Warschauer Ghetto. Der große Unterschied zu Lanzmann ist jedoch, dass nun die polnischen Filmemacherinnen

263 Ebda., 14.

264 Ewa Ochman 2011, *Próby legitymizacji władzy w Polsce po zniesieniu stanu wojennego: przypadek SHOAH Claude'a Lanzmanna*, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.) (2011): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, 337-360, 341.

265 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 13.

266 Tomasz Łysak 2010, *Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust*, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 120.

267 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 14.

selbst die Spurensuche und das Ausgraben der Geschichte unternehmen und sich den schweren Seiten der traumatischen Geschichte ihres Landes stellen.

4.1 MIEJSCE URODZENIA (1992) von Paweł Łoziński

Bereits das erste Bild eines landenden Flugzeugs kurz vor dem Aufsetzen auf der Landebahn, umgeben von einer grünen Landschaft, erinnert an die langen, ruhigen Einstellungen in SHOAH. Die Kamera schwenkt kurzerhand mit dem Flugzeug der polnischen Airline LOT mit. In der nächsten Szene sehen wir eine Fahrt durch eine Winterlandschaft, Schnee liegt auf den Straßen. Ein Schnitt zu Henryk Grynbergs Gesicht folgt, aus dem Off sind erste Worte zu hören: Kindheitserinnerungen aus dem Leben auf dem Dorf, in dem Grynberg mit seinem Vater und Tieren auf dem Hof oder auf dem Feld spielte.

Anknüpfend an die ästhetischen Verfahren in SHOAH, zeigt Paweł Łozińskis Film MIEJSCE URODZENIA die Spurensuche von Henryk Grynberg nach seinem Vater in seinem Geburtsort – polnisch ›miejsce urodzenia‹. Bilder von Landschaften wechseln sich ab mit Nahaufnahmen seines Gesichts: Die bildliche Anknüpfung an SHOAH ist an den langen Einstellungen und Kamerafahrten, den Aufnahmen von verschneiten Straßen, kahlen Bäumen und Spaziergängen auf dem Feld sowie an den Großaufnahmen der Protagonisten abzulesen. Doch wie schon bei Lanzmann, ist es auch in Łozińskis Film nicht nur die besondere Inszenierung der landschaftlichen Umgebung, es sind vor allem die Zeugenaussagen, denen eine zentrale Rolle zukommt: »The strategy adopted by Łoziński reflects a technique employed by Claude Lanzmann in SHOAH – the truth of genocide is sought through interviews with witnesses.«²⁶⁸

Ein wesentlicher Unterschied zwischen Łozińskis und Lanzmanns Regie ist, dass in SHOAH weitestgehend Überlebene (wie der Häftling des Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau Filip Müller) zu Wort kommen, die ihre schmerzhaften Erfahrungen und Erinnerungen aus dem ›Inneren der Gas-

268 Tomasz Łysak 2010, *Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust*, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 123.

kammern« schildern. In *MIEJSCE URODZENIA* wird vorwiegend die polnische Dorfbevölkerung in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu Lanzmann, der Überlebende wie Mordechai Podchlebnik und Simon Srebnik aufsucht, sie an die Orte des Verbrechens zurückbringt, um sie an Ort und Stelle zu befragen, und der selbst als zentrale Figur des Films auftritt, ist der Regisseur Łoziński im ganzen Film nicht zu sehen.

Der Befragende ist der Protagonist Henryk Grynberg, ein renommierter polnisch-jüdischer Schriftsteller und Schauspieler mittleren Alters, der seit seiner Tournee im Jahr 1967 nicht mehr aus den USA nach Polen zurückkehrte. In seinen Romanen und Erzählungen beschäftigt er sich mit seiner Familiengeschichte und hat seine Kindheitserinnerungen u.a. in *Der jüdische Krieg* niedergeschrieben.²⁶⁹ Grynberg kehrt kurz nach der Wende – der Film wird 1992 fertiggestellt – in sein Heimatdorf zurück, um seiner Familiengeschichte nachzugehen. »The perspective of a survivor is brought to the forefront in Paweł Łoziński's *MIEJSCE URODZENIA*.«²⁷⁰ Der Film bewegt sich auf den Pfaden seiner Spurensuche und – anders als für Lanzmann – wird die Befragung durch diese direkte Involvierung des Befragenden zu einer Frage nach seiner eigenen Existenz:

»Czy Pan mnie poznaje?/

Erkennen Sie mich?«

Die Antworten, die Grynberg erhält, sind für die Menschen, die er befragt, nicht so schwer zu geben, wie für ihn zu hören. Es wird schnell deutlich, dass die polnischen Bewohner des Ortes nicht von ihren eigenen leidvollen Erfahrungen erzählen, die ihnen unter der deutschen Besatzung widerfahren sind, sondern darüber berichten, wie es den Juden aus dem Dorf und der Gegend und insbesondere Grynbergs Familie ergangen ist. Sie erinnern sich daran, wie sie jüdischen Familien halfen, die sich im Dorf und im umliegenden Wald wöh-

269 Henryk Grynberg 1972, *Der jüdische Krieg. Erzählung*.

270 Tomasz Łysak 2010, *Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust*, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 122.

rend des Winters versteckt hielten, um der Deportation und dem Tod zu entkommen. Ein Stückchen Brot, ein Schal und die Erlaubnis, im Stall übernachten zu dürfen. Momente, in denen sie ihr eigenes Leben riskierten.

Auf diese Weise unterscheidet sich die Grundkonstellation der Akteure des Films, die als Zeugen auftreten, von der in SHOAH wesentlich.

»In terms of cinematographic technique the documentary relies on practices introduced by *cinema vérité*, namely, destabilizing the situation through the introduction of a protagonist or an object and recording the outcome of this disturbance.«²⁷¹

Durch die Rolle Grynbergs steht hier die Konfrontation mit der *eigenen* Familiengeschichte als Überlebender der zweiten Generation im Vordergrund, d.h. auch, dass Grynberg sich der Konfrontation mit den Tätern und Beobachtern und damit dem Aufeinanderprallen von Perspektiven stellt. Dieses Aufeinanderprallen, die Widersprüchlichkeit und Unvereinbarkeit der unterschiedlichen Perspektiven findet in SHOAH hingegen weniger zwischen den Akteuren selbst statt, als vielmehr durch die Montage, und ist daher nur für den Zuschauer ersichtlich.

Während in SHOAH ein polnischer Bauer beispielsweise beschreibt, wie er in der Umgebung von Treblinka zu den anhaltenden Zügen kam, um den durstigen Häftlingen etwas Wasser zu bringen, erfolgt ein Schnitt zu einem der Insassen einer dieser Züge, der wiederum erzählt, wie die Inhaftierten im Zug versuchten, Diamanten gegen Wasser zu tauschen, während der Zug anhielt, bevor er das Lager erreichte. Er berichtet davon, wie die Diamanten rausgegeben wurden, sie allerdings im Gegenzug das versprochene Wasser nicht bekamen. Die Gegenüberstellung beider Aussagen macht deutlich, dass die unterschiedlichen Positionen der Beteiligten eine ›kohärente und universelle Geschichte der Shoah‹ zersprengen. Damit wird auch die Wichtigkeit der Zeugenaussagen deutlich: Die zehn Stunden Bilder von Zeugen, von Orten und Landschaften in SHOAH ergeben ein Geflecht aus verschiedensten Zeugnissen mit durchaus widersprüchlichen Aussagen, unterschiedlichen Perspektiven

271 Ebda., 123.

und zahlreichen Sprachen – ohne dass eine ›tatsächliche‹ Konfrontation zwischen Tätern und Opfern on-screen existiert.

In *MIEJSCE URODZENIA* verhält es sich anders: Die Konfrontation zwischen Grynberg und den Dorfbewohnern findet direkt vor der Haustür, auf dem Feld oder bei einem Waldspaziergang statt und damit on-screen. Zugleich ist der Protagonist Henryk Grynberg selbst die treibende Kraft der Befragung. Wir sehen, wie er im Dorf von Haus zu Haus zieht, um Zeugen aufzusuchen, die den Krieg erlebten und ihm etwas darüber berichten können.

Die im Kontrast zu den weiten Landschaftsaufnahmen stehende bildfüllende Kadrierung der Gesichter unterstreicht das Individuelle und Singuläre der Zeugen: Sie sind im Feld des Sichtbaren, während alles Weitere außerhalb dieses Bereiches fällt. Die Nahaufnahmen von Grynberg und den Bewohnern des Dorfes bringen Mimik und Gestik der Sprechenden hervor und damit die Untertöne, die am Körper abzulesen sind. Die distanzlose Inszenierung der Personen erzeugt einen Kontrast zu den weiten Landschaftsaufnahmen, die das Abschweifen der Gedanken ins Weite ermöglichen. Die enge raumfüllende Kadrierung der Zeugen hingegen erzeugt Nähe und Aufmerksamkeit. Gleichmaßen unterstreicht der fragmentierte Körper in der ›Einrahmung‹ des Zeugen die Besonderheit des Zeugnisses: seine Bruchstückhaftigkeit und Singularität. So steht jedes Bild eines Augenzeugen in gewisser Weise wie der Zeuge für sich, der seine singuläre, fragmentarische Geschichte bezeugt, die immer nur einen bestimmten Ausschnitt aus der je spezifischen Perspektive zeigt und sich nicht in eine ›übergeordnetet‹ auktoriale Erzählweise einreihen lässt.

Paweł Łoziński inszeniert den Wechsel zwischen der landschaftlichen Umgebung des Ortes, der überall und nirgends sein könnte, und den extremen Nahaufnahmen der Zeugen – ein Changieren zwischen Ferne und extremer Nähe, zwischen Gesamtansicht und Fragment, zwischen Übergeordnetem und Singulärem. Die unterschiedlichen Bildanordnungen werfen die Frage nach dem spezifischen Zugang zur Geschichte, nach dem Verhältnis zwischen individueller und universeller Geschichte auf, die der Zuschauer mit weiteren Kenntnissen über die Vernichtung, die Besatzungszeit in Polen, die Deportati-

onen und Konzentrationslager etc. ergänzen kann, auch ohne dass diese Fragen explizit im Film erwähnt werden.

Die Unterschiedlichkeit und Unvereinbarkeit der Positionen werden in MIEJSCE URODZENIA – anders als in SHOAH – wiederholt sprachlich in derselben Szene vollzogen, wenn Grynberg und die Dorfbewohner direkt aufeinander treffen. Einer sagt über Grynbergs Mutter:

»Jaka to żartobliwa była Żydównica. Bo wie Pan, my Polacy, a oni byli Żydzi./

Was für eine humorvolle Jüdin²⁷² sie war. Sie wissen schon, wir waren Polen und sie Juden.«

In jenem Sprechakt wird durch die Unterscheidung und Betonung von ›wir‹ und ›sie‹ eine Trennung zwischen der polnischen und jüdischen Bevölkerung vollzogen. An anderer Stelle erinnert sich eine Frau an die Hochzeit der Eltern Grynbergs, bei der jedem Spiritus eingeschenkt wurde:

»Każdemu, i Polakom nawet./

Jedem, und sogar den Polen.«

Solche Grenzziehungen gibt es auch an weiteren Stellen, beispielsweise zeigt sie sich ebenfalls eindringlich in einer Szene, in der Grynberg mit einer alten Frau spricht, die liegend das Gespräch mit ihm führt und mit dem Finger auf Grynberg zeigt:

»Wiem, miał syna jakiegoś, jednego, takiego ładnego (śmiech). Może Pan jego ładny żydek, nie?/

Ich weiß, er hatte einen Sohn, so einen hübschen (lacht). Vielleicht sind Sie ja der hübsche Judenjunge, nicht?«

272 Der Begriff ›Żydównica‹ meint abwertend ›Jüdin‹ und ist eine Ableitung des Wortes ›Żydówka‹. Am ehesten kann er mit ›Judenfrau‹ oder ›Itzig‹ übersetzt werden. Zur Macht antisemitischen Wortgebrauchs siehe auch: Hans Peter Althaus 2002, *Mauscheln: Ein Wort als Waffe*, 257ff und Konrad Kwiet 2010, *Itzig*, in: Wolfgang Benz, *Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindlichkeit in Geschichte und Gegenwart*, Band 3, 139-141.

Bei der Befragung der Menschen im Heimatort widerfahren Grynberg wiederholt solche Stigmatisierungen und Abwertungen als Jude. So sind bei den Anwohnern immer mal wieder ein Lachen oder Grinsen, ironische Bemerkungen oder ein Witz zu vernehmen, wenn sie ihm seine Geschichte erzählen. Mitunter reden sie mit Grynberg sogar in der dritten Person, als wäre er an diesem Gespräch nicht beteiligt und als ginge es um einen dritten Anderen. Zuweilen ist auch ein Mitfühlen zu bemerken, z.B. in einer Szene, in der die Ehefrau eines Mannes etwas aus dem Off sagt:

*»Niech wie, jego serce boli!/
Sag es ihm, ihm tut doch das Herz weh!«*

Gewöhnlich fehlt es den Menschen jedoch an Verständnis oder am Vermögen, sich in ihr Gegenüber hineinzusetzen. Ein Nachempfinden, mit wem sie gerade sprechen, fehlt oftmals. Wenn Grynberg die Augenzeugen nach ihren Erinnerungen an seine Familie und deren Verfolgung fragt, wird er mit unterschiedlichen Standpunkten und Gefühlen konfrontiert, die von totaler Ignoranz, über Scham und Angst bis hin zu Wut und Aggression reichen. Grynberg stößt zeitweise auch auf großen Widerstand bei den Dorfbewohnern. Einige schließen die Türen vor seiner Nase, andere meinen sich an nichts mehr zu erinnern. Von anderen erfährt er aber doch von der Geschichte seines Vaters, wie im folgenden Gespräch mit einem Mann, der während des Gesprächs im Türrahmen seines Hauses stehenbleibt:

»-Przechowywali Żydów i dawali im jeść. Nic im nikt nie dał [...].

-Pan przechowywał Żydów u siebie?

-A jak?!

-Kogo?

-A ja będę mówił?! Panie, za złapanie Żyda, za przechowanie, Pan wie co groziło? Spalenie budynków, zniszczenie całej rodziny i drugiej. Za złapanie Żyda w mieszkaniu, za udzielenie mu pomocy, rozumie Pan? Ale ludzie ryzykowali. Ale jak już nie można było, to nie można. [...]

-A mój ojciec przychodził do Pana czasem?

-Tak, tylko raz.

-A myśmy nocowali u Pana?

-Tak, na oborze.

-Pamiętam że byliśmy gdzieś na oborze, nad krowami.

-No, przychodziliście parę dni, trzy miesiące, ale później trzeba być uciekać bo nie było innej drogi. Już nie można było przetrzymać i musieli... Same wiedzieli że trzeba uciekać już bo skarżyli ludzie no.

-Czy wie Pan, co się stało z moim ojcem?

-Abrama to chyba nikt nie zabił, on sam zmarł. Bo tam nad stawem, na taka stróżkę...

-A kto go widział zabitego?

-A ja... no tak... jeszcze Panu... gadaj Pan.

-(Kobiety głos z domu:) A co będziesz żałował powiedzieć, niech wie człowiek, jak synem jest!

-A co mnie to obchodzi?

-(Kobieta ponownie:) Niech wie, jego serce boli!

-(Po przerwie:) Ten co zabił, to Panie nie żyje też.

-To Pan wie, kto to był, tak? Kto to był?

-A dowiedz się Pan!

-Pan wie kto to jest, tylko Pan nie chce powiedzieć?

-Tak, no nie chcę powiedzieć. Powiedz Pan, to w nocy Panu łeb upierdołg.

-Ale mówi Pan że nie żyje już ten który go zabił. Niech się Pan niczego nie boi.

-Nic nie boi się, Panie jest rodzina ich! Rozumie Pan? Im wstyd! Co Pan mówi? Co będę gadał, zimno jest (macha ręką i wraca do domu)./

-Juden wurden versteckt gehalten und kriegten etwas zu essen. Niemand hat ihnen was gegeben...

-Haben sie Juden bei sich versteckt?

-Na klar.

-Wen?

-Meinen Sie, ich werde darüber sprechen? Wissen Sie, was Ihnen gedroht hat, wenn ein Jude gefunden wurde, fürs Versteckthalten? Die Verbrennung des Gebäudes und die Zerstörung der einen und der anderen Familie. Dafür, wenn ein Jude in deiner Wohnung gefunden wurde, dafür ihm Hilfe

geleistet zu haben, verstehen Sie? Aber Menschen haben es riskiert. Aber als es nicht mehr ging, da ging es nicht mehr. [...]

-Und kam mein Vater zu Ihnen?

-Ja, nur einmal.

-Und haben wir bei Ihnen übernachtet?

-Ja, im Stall.

-Ich erinnere mich, dass wir irgendwo in einem Stall waren, über Kühen.

-Ja, ihr ward ein paar Tage hier, drei Monate, aber später musste man fliehen, weil es keinen anderen Weg gab. Da konnte man sich nicht mehr verstecken und musste... Die wussten selbst, dass sie flüchten mussten, weil die Leute sich beschwerten.

-Wissen Sie, was mit meinem Vater passierte?

-Abraham, den hat wohl niemand getötet, er ist von alleine gestorben. Da in der Nähe des Teiches, an einem Strahl...

-Und wer hat ihn tot gesehen?

-Ich... na klar... werde Ihnen noch... haben Sie eine Ahnung!

-(Frauenstimme aus dem Inneren des Hauses:) Ach, wieso willst du es ihm vorenthalten? Er soll's wissen, wenn er der Sohn ist!

-Was geht mich das an?

-(Die Frau erneut:) Sag es ihm, ihm tut doch das Herz weh!

-(Nach einer Pause:) Der ihn ermordet hat, der lebt selbst nicht mehr.

-Dann wissen Sie, wer es war? Wer war es?

-Finden Sie es heraus!

-Sie wissen, wer es ist, Sie wollen es bloß nicht sagen?

-Ja, ich will es nicht sagen. Sagt man es, dann wird einem nachts der Schädel abgehackt.

-Aber Sie sagen doch, dass derjenige nicht mehr lebt, der ihn umgebracht hat. Sie brauchen keine Angst zu haben.

-Keine Angst haben? Seine Familie ist da, verstehen Sie? Sie schämen sich! Was sagen Sie denn da? Was soll ich weiter reden, es ist kalt (winkt ab und geht zurück ins Haus).«

Der Zuschauer wird Zeuge, wie Grynberg durch die Augenzeugen der Wahrheit über den Tod seines Vaters Stück für Stück näher kommt. Die Perspektive wird hin und wieder in Szenen, in denen er nicht mit den Bewohnern zusammentrifft, durch Grynbergs eigene Erinnerungen aus den Kindheitstagen er-

gänzt, die aus dem Off zu hören sind. Wie zu Beginn des Films, wenn er über eine beschlagene Scheibe im Auto oder Bus wischt, um den Blick nach außen zu ermöglichen. Es sind besondere Details aus seinen Kindheitserinnerungen, die er beschreibt, wie zum Beispiel eine anstrengende Wanderung durch den Schnee. Grynberg schildert einen langen Marsch durch die Kälte, den seine Eltern mit ihm zurückgelegt haben, bis er sich erschöpft in den Schnee legte und auf dem Arm des Vaters weitergetragen werden musste. Die Mutter weinte. Während dieser Beschreibung sehen wir, wie Grynberg heute durch die Schneemassen spaziert. An anderer Stelle beschreibt er eine Glasflasche, die der Vater immer bei sich trug und die im Laufe des Films gefunden wird. Diese persönlichen Details wie der Schneemarsch und die Glasflasche fungieren als visuelle Verbindungsmittel zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Die ›Ortlosigkeit‹ der Straßen, Felder und Wälder, die keinen historischen Bezug aufzuweisen vermögen, entwickelt sich dadurch im Laufe des Films zu einem konkreten historischen Ort mit drastisch erfahrbaren Spuren der Geschichte. Die Auseinandersetzung zwischen Anwohnern und Grynberg spitzt sich zu, als Grynberg erfährt, dass sein damals etwa zwei Jahre alter Bruder erschossen wurde. Schließlich findet er ebenfalls heraus, dass sein Vater brutal ermordet und, nachdem seine Leiche tagelang in Pfützen lag, in der Nähe vergraben wurde. Mit einem Beil wurde dem Vater der Kopf abgehackt, berichten die Anwohner.

*»Ktoś go zabił, ale kto to nie wiem, bo świątkiem nie byłem./
Jemand hat ihn umgebracht, aber wer weiß ich nicht, weil ich kein Zeuge war.«*

Weiter heißt es:

*»Gdzieś tam w lesie będą pochowani. Nasi, nasi. Nie Niemcy!/
Irgendwo im Wald werden sie begraben sein. Unsere, unsere. Nicht die Deutschen!«*

Schließlich findet Grynberg die Namen zweier Brüder heraus, die vermutlich seinen Vater ermordet haben, von dem einer noch lebt. Als es zu einer Begegnung zwischen Grynberg und dem Mörder kommt, gesteht der Mann die Tat. Die direkte Konfrontation mit dem brutalen Mord an seinem Vater wird vom Sohn des Mannes unterbrochen, der rabiat in das Gespräch eingreift:

-Grynberg: »Ale ojciec jest świątkiem...«

*- Syn: »Mnie to nie obchodzi!/
«*

-Grynberg: »Aber Ihr Vater ist Zeuge...«

- Sohn: »Das ist mir egal!«

Durch diese direkte Konfrontation in MIEJSCE URODZENIA, in der der Sohn des Mörders den Vater schützt und weitere Fragen verhindert, wird auch die transgenerationale Weitergabe des Konfliktes deutlich: Noch in die nächste Generation hinein zeigt sich die Schwierigkeit, über den Mord zu sprechen.

In der schockierenden Schlusszene beginnen die Anwohner gemeinsam mit Grynberg mit Ausgrabungen am Rande eines Feldes, wo sie den Vater begraben vermuten. Zunächst finden sie die mit Lehm bedeckte Flasche des Vaters, die Grynberg zuvor im Film erwähnt hatte. Plötzlich entdeckt er in der Grube noch etwas anderes und springt mit den Worten hinein:

*»Oh Bożę!/
«*

Oh Gott!«

Er gräbt mit eigenen Händen den Schädel des Vaters aus und hält inne. In der nächsten kurzen Einstellung sehen wir den Schädel zusammen mit den restlichen aufgefundenen Knochen des Vaters nebeneinander gelegt. Grynberg, schockiert über den Fund der Überbleibsel seines Vaters, weint und hält sich an einem Holzzaun fest. Gleichzeitig bedeutet dieser schreckliche Fund auch eine gewisse Erleichterung für ihn: Er kann seiner Trauer Ausdruck verleihen, weil es einen Ort des Trauerns gibt, ein Grab. Viele Nachkommen und Überlebende der Shoah beschreiben die extreme Belastung, keinen Ort zu haben, an

dem sie trauern können, da die Opfer spurlos vernichtet oder in Massengräbern vergraben wurden. Durch die Augenzeugenberichte stößt Henryk Grynberg auf den schmerzhaften Fund der Überbleibsel seines Vaters und findet in *MIEJSCE URODZENIA* einen Ort der Trauer und des Abschieds. Durch die Augenzeugenberichte und die direkte Konfrontation zwischen den Tätern und Henryk Grynberg wird in *MIEJSCE URODZENIA* eine Spur der Vergangenheit gezeigt, durch die er der Wahrheit über den Tod seines Vaters ein großes Stück näher kommt.²⁷³ Zugleich werden wir als Zuschauer Zeugen der tragischen Geschichte der Familie Grynberg.

»Inheritance should be taken care of, and this care takes the form of memory. Familial duties are inextricably tied to national obligations – a private act of remembering amounts to commemoration of the whole nation. In fact, the film stirs ghosts of the past as the writer sets out to divulge what remained hidden for so long after the war: his father was killed in the final stage of the war by a local peasant in whose custody Grynberg's father had left his cow. The writer and the film crew lifted the veil of silence and discovered both the identity of the murderer (already dead by that time) and the unmarked grave by a country road.«²⁷⁴

Inzwischen ist die zentrale Exhumierungsszene in *MIEJSCE URODZENIA* in gewisser Hinsicht zu einem filmischen Topos in Polen geworden. In Władysław Pasikowskis kontrovers diskutiertem Film *POKŁOSIE* von 2012 werden die Überreste von Leichnamen aus einem Massengrab gegraben. *POKŁOSIE*, vor allem vom rechten Lager in Polen stark angegriffen und als antipolnisch betrachtet, nimmt nicht nur indirekt Bezug auf das Massaker von Jedwabne, er ist auch als filmisches Zitat von *MIEJSCE URODZENIA* zu lesen: *POKŁOSIE* handelt von zwei Brüdern, die in ihrem Dorf nach den Spuren der Vergangenheit suchen und bei ihren Ausgrabungen auf Knochen von Menschen stoßen, die in einer Hütte verbrannt wurden. Nach Auseinandersetzungen mit der Bevölkerung der umliegenden Dörfer erfahren sie schließlich, dass ihr Vater maßgeblich für das

273 Vgl. die Rezension zu *POKŁOSIE* von Klaus Brill 2014, Exorzismus des Gewissens: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/polnischer-antisemitismus-im-film-poklosie-exorzismus-des-gewissens-1.1563038> (03.04.2014).

274 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 123.

Verbrechen verantwortlich war. Der Film zeichnet nicht nur deutliche Parallelen zur Handlung von *MIEJSCE URODZENIA* und greift das Thema der Auseinandersetzung mit der verschwiegenen Geschichte der zweiten Generation auf. Er ist auch als interessanter Gegenpart zu Łozińskis Film zu sehen, der nicht aus der Perspektive der Opfer, sondern aus dem Kollektiv der Täter die Mörder an den polnischen Juden in den Blick nimmt. Als weitere Produktion, die die Exhumierungsszene zitiert, ist der international gefeierte Film *IDA* unter der Regie von Paweł Pawlikowski aus dem Jahr 2013 zu nennen (u.a. Nominierung bei den Golden Globes und den Oscar als Bester fremdsprachiger Film).

Obwohl »the discussion of the guilt of Poles in the Holocaust was yet to emerge (with the publication of Jan T. Gross's *Neighbors*)«²⁷⁵, trägt Paweł Łozińskis Film zur Aufarbeitung der polnisch-jüdischen Geschichte bereits Anfang der 1990er Jahre bei: »Grynberg's reappearance in his place of birth (one cannot escape the feeling that the title conveys irony as, instead of nostalgia, it offers despair) is a catalyst in the process of reclaiming the past.« In *MIEJSCE URODZENIA* wurde im Grunde die Debatte um die Mittäterschaft der Polen an der Shoah bereits vorweggenommen, die sich aber erst zehn Jahre später mit Jan Tomasz Gross' Buch *Nachbarn* zuspitzte.²⁷⁶

4.2 Kronika Powstania w Getcie Warszawskim według Marka Edelmana (1993) von Jolanta Dylewska

Jolanta Dylewskas Film *KRONIKA POWSTANIA W GETCIE WARSZAWSKIM WEDŁUG MARKA EDELMANA* (engl. *CHRONICLE OF THE WARSAW GHETTO UPRISING ACCORDING TO MAREK EDELMAN*) ist ein Film über die Ereignisse des Aufstands im Warschauer Ghetto vom 18. April bis zum 10. Mai 1943 aus der Perspektive von Marek Edelman, einem der Anführer des Aufstandes. Sein Zeugnis gibt ein detailliertes Bild über die Organisation, die Beteiligten und den Verlauf des Aufstands, der im

275 Tomasz Łysak 2010, *Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust*, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 123.

276 Vgl. Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*. Auf das Buch wird im Zusammenhang mit Agnieszka Arnolds Filmen in 4.3. noch ausführlicher eingegangen.

Film Tag für Tag erzählt wird. Ruhig und sachlich schildert Edelman die Zusammenarbeit der einzelnen Gruppierungen im Untergrund, die Beschaffung von Waffen und das Versteckthalten in Bunkern, in denen sich 60.000 Menschen versteckt hielten. Er beschreibt, wie die Widerstandsgruppe zu Beginn des Aufstandes am 19. April 1943 eine Schlacht mit angezündeten Flaschen und Granaten lieferte, so dass die Deutschen nicht durchdringen konnten und für mehrere Stunden zurückweichen mussten, und später eine Barrikade aus Möbeln, Fässern und Eisenschienen die Räumung des Ghettos an diesem Tag verhinderte:

»Na tej barykadzie właściwie skończył się ten dzień walki, nasz zwycięstw dzień. Niemcy nic nie zdobyli, nikogo wywieźli, nikogo nie wyprowadzili i nie zdobyli teren./

Mit dieser Barrikade eigentlich endete dieser Tag des Kampfes, unser siegreicher Tag. Die Deutschen haben nichts erlangt, niemanden abtransportiert und sie haben das Gelände nicht erobert.«

Edelmans Bericht vorangestellt ist ein etwa 15-minütiger Vorspann. Der Film beginnt mit einer wachsenden Liste von eingeführten Verboten und Regeln für die Warschauer Juden, die schließlich zur Gefangenschaft im Ghetto führten. Es folgen Bilder aus den Jahren 1940 bis 1943, die durch die Einblendung der Jahreszahlen kenntlich gemacht werden: Zu sehen sind verschiedene Menschen, die auf ihren Rücken, in Laken eingerollt oder auf Karren Dinge transportieren. Möbel, Kisten, Spiegel und andere Habseligkeiten werden befördert. Eine Reihe von jungen Mädchen, jedes trägt einen Stuhl auf dem Kopf, geht am Bürgersteig. Handelt es sich um die Umsiedlung ihrer Schule ins Ghetto? Geschwächte und Alte werden geschoben. Menschengetümmel, betelnde Kinder auf der Straße, besorgte Gesichter. Ein Mann, der auf dem Bürgersteig zusammenbricht, während Passanten an ihm vorübergehen. Weinende Kinder, herumliegende Leichen.

Nach der Einblendung des Jahres 1942 sehen wir Bilder eines SS-Mannes, der eine ältere Frau mit einem Stock demütigt. Er drückt den Stock mehrfach gegen die Frau, zunächst gegen ihren Hinterkopf, dann zieht er damit ihr Kinn

in die Höhe. Diese Filmaufnahme wird besonders langsam abgespielt und wiederholt, so dass die gewaltvolle Geste des SS-Mannes und die verängstigten Augen der Frau verstärkt auf uns einwirken.

Es folgen Bilder vom chaotischen Einsteigen in die Waggons vor der Deportation in die Vernichtungslager. Unruhe und Panik breitet sich aus. Arme werden ausgestreckt, Frauen, Kinder, Männer angehoben. Die Bilder aus dem Warschauer Ghetto stammen aus dem Warschauer Filmarchiv *Archiwum Wytwórní Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie* und aus der Chronik von Julien Bryan, einem US-amerikanischen Dokumentarfilmer, der Warschau während des Zweiten Weltkrieges filmte. Kommentarlos werden die Filmaufnahmen gezeigt. Durch den Einsatz der Musik von Jan Kanty Pawluśkiewicz und durch die slow motion Technik intensiviert sich jedoch ihre Wirkung, so dass der Schrecken, die Angst und die Demütigung der Menschen spürbar werden und »so that we are able to enter into the images«²⁷⁷:

»[...] obserwujemy, jak przed naszymi oczami przewijają się migawki z kolejnych, pełnych grozy lat z życia getta warszawskiego, aż do 1943 roku, kiedy zaczęto Żydów wywozić masowo do Treblinki, a także innych obozów zagłady./
[...] wir beobachteten, wie sich vor unseren Augen Schnappschüsse von den folgenden Jahren des Grauens aus dem Leben im Warschauer Ghetto abspielen, bis zum Jahr 1943, als Juden massenweise nach Treblinka und in andere Vernichtungslager gebracht wurden.«²⁷⁸

Der Vorspann endet mit dem Einblenden Marek Edelmanns Stimme, der beschreibt, wie sie am Nachmittag des 18. April 1943 erfuhren, dass das Ghetto am nächsten Tag vollständig geräumt und die restlichen Menschen deportiert werden sollten. Die Kamera fährt langsam von einem Bild zu seinem im Dunkeln gehaltenen Gesicht. Das Licht wird aufgedreht, die Hälfte seines Gesichts sichtbar. Die Nahaufnahme bringt nur Teile seines Gesichts zum Vorschein.

Anders als in *MIEJSCE URODZENIA* und in *SHOAH*, montiert die Filmemache-
rin Jolanta Dylewska die schlicht gehaltenen Nahaufnahmen von Edelmanns

277 <http://www.sfjff.org/film/detail?id=236>.

278 <http://ninateka.pl/film/edu-kronika-powstania-w-getcie-warszawskim-wedlug-marka-edelmana>

Gesicht, die in schwarz-weiß aufgenommen und von einem Spiel mit Licht und Schatten geprägt sind, mit dem historischen Archivmaterial aus dem Warschauer Ghetto. Durch die Kombination beider Bildmaterialien, werden die unterschiedlichen Zeitebenen und Perspektiven nebeneinandergesetzt.

»Dylewska juxtaposes Edelman's testimony with German archival material so that they match each other: the frames of German documentary have been decontextualized and illustrate the story being told at any given moment.«²⁷⁹

Dylewska verwendet die Archivaufnahmen in der Art, dass sie nicht nur dekontextualisiert und mit dem Bericht von Edelman verknüpft werden, sondern dadurch auch eine neue Ebene erhalten:

»Dylewska's CHRONICLE OF THE WARSAW GHETTO UPRISING ACCORDING TO MAREK EDELMAN creatively employs footage shot by the Germans in the Warsaw Ghetto in 1943. The materials were brought to Poland after the war by Jerzy Bossak, who used them in his classic documentary REQUIEM FOR 500,000. Later, this footage appeared in many other films, but Dylewska treats it differently. She creates new images from old ones, editing within a frame; by magnifying and slowing frames, she accentuates details missed by previous filmmakers. Through this process, she transforms anonymous and deprived-of-humanity victims into suffering and dignified characters.«²⁸⁰

Damit schafft Jolanta Dylewska eine distanzierte Form des Umgangs mit Archivbildern, die gleichzeitig jedoch eine andere Dimension erhält und dem Zuschauer einen neuen Zugang zum Material ermöglicht. Ihre gesetzten Akzente auf die Gesten, die Blicke und die Gefühle der gefilmten Menschen lassen die Perspektive der Betroffenen zu, anstatt den Blick auf die Opfer zu reinszenieren.

So lässt sich festhalten, dass ›Bilder nach Lanzmann‹ nicht nur Lanzmanns Vorbild folgen (wie beispielsweise Paweł Łoziński's MIEJSCE URODZENIA), sondern

279 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 127.

280 Marek Haltof 2014, *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, 220f.

dass die Frage nach dem Umgang mit dem Archivmaterial immer noch als Problem der nachfolgenden Filmemacher verhandelt wird:

»Despite the ethical purism displayed by Lanzmann's film, his refusal to reuse archival material failed to become a universal norm: other filmmakers still grapple with the problematic visual inheritance.«²⁸¹

Was Tomasz Łysak über die Auseinandersetzung der nachfolgenden Filmemacher mit dem Archivmaterial schreibt, gilt zweifellos für Jolanta Dylewska.²⁸² Ihr Film *KRONIKA POWSTANIA W GETCIE WARSZAWSKIM WEDŁUG MARKA EDELMANA* zeigt nicht nur Edelmanns Zeugnis, vor diesem Hintergrund der Perspektive des Widerstands verhandelt Jolanta Dylewska auch auf eindringliche Art, wie Archivbilder inszeniert und damit so gezeigt werden können, dass sie zu tatsächlichen bildlichen Zeugnissen der Gewalt, der Demütigung und des Schreckens werden.

4.3 ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? (1999) und SAŚIEDZI (2001) von Agnieszka Arnold

Am 10. Juli 1941 wurden in der polnischen Kleinstadt Jedwabne schätzungsweise 400 jüdische Frauen, Männer und Kinder brutal ermordet.²⁸³ Sie wurden

281 Tomasz Łysak 2010, *Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust*, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 119f.

282 Jolanta Dylewska hat 2008 einen weiteren herausragenden, mehrfach ausgezeichneten Film mit dieser Technik gemacht: *PO-LIN. OKRUCHY PAMIĘCI* (dt. *PO-LIN. SPUREN DER ERINNERUNG*). Der Film basiert auf in Yad Vashem aufgefundenen Archivaufnahmen aus polnischen Shtetln aus den 1930er Jahren. Dylewska lässt darin das Leben in der jüdischen Gemeinde mit ihren wöchentlichen Ritualen, dem Feiern des Sabbat, der Musik, den sozialen Einrichtungen im Shtetl etc. aufleben. Sie lässt den Zuschauer an einer verloren gegangenen Welt etwa zehn Jahre vor der Shoah teilhaben. Mit einer kleinformatischen Kamera hat Dylewska dieselben Orte abgefilmt, die in den alten Filmen zu sehen sind, und altes gegen neues Bild von Plätzen und Häusern einander gegenübergestellt. Verknüpft werden diese Bilder mit Fragmenten der Erinnerung an das Leben vor dem Krieg aus einem Tagebuch einer jungen Frau. Obwohl *PO-LIN* das Thema der Verfolgung, Deportation und Vernichtung der Juden ausspart, wird dem Zuschauer auf grausame Art bewusst, dass das gezeigte Leben, das durch den Film eindrucksvoll bruchstückhaft rekonstruiert wird, durch die Shoah zerstört wurde.

283 Während früher die Anzahl der Ermordeten auf 1600 geschätzt wurde (vgl. Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 17), geht man heute von einer kleineren Opferzahl aus, die zwischen etwa 300 bis 400 liegt (vgl. Brill, Klaus: Rezension zu: *POKŁOSIE, Exorzismus des Gewissens*, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/polnischer->

auf dem Marktplatz zusammengetrieben, gefoltert, misshandelt und anschließend in einer Scheune lebendig verbrannt. Das grausame Massaker von Jedwabne war eines unter einer Reihe von mörderischen Angriffen auf die jüdische Bevölkerung Polens in dieser Zeit. Dieser Pogrom wurde 60 Jahre lang als ein Verbrechen der Nazis an den polnischen Juden ausgelegt. Ein Gedenkstein erinnerte daran über Jahrzehnte.

Die Regisseurin Agnieszka Arnold hat zwei Dokumentarfilme gedreht, die sich mit dem Massaker von Jedwabne beschäftigen: ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? (dt. WO IST MEIN ÄLTERER SOHN KAIN?) und SĄSIEDZI (dt. NACHBARN). In beiden Filmen stellt Arnold Nachforschungen durch Augenzeugen an, die sie in Jedwabne und Umgebung aufsuchte und filmte, die bestätigen, dass die polnische Bevölkerung und nicht die deutschen Besatzer für das Massaker verantwortlich war. Doch während ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? sich größtenteils auf Aussagen von Experten wie Historikern, Wissenschaftlern, Rabbinern, hohen Beamten, aber auch Überlebenden und Augenzeugen aus Jedwabne stützt und dadurch eine reflektierende Haltung einnimmt, sind es in SĄSIEDZI mehrheitlich die einfachen Bewohner und Zeitzeugen der Ortschaften, die zu Wort kommen und als Augenzeugen ihre persönliche Sicht auf die Ereignisse schildern.²⁸⁴ In beiden Filmen werden jedoch die schwierigen polnisch-jüdischen Beziehungen während der Besatzungszeiten der Deutschen und der Sowjetunion behandelt. Durch den Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und der Sowjetunion lag Jedwabne, das etwa 170 km nordöstlich von Warschau liegt, in der sowjetischen Besatzungszone und »wurde nach Hitlers Angriff auf die Sowjetunion von den Nazis eingenommen.«²⁸⁵ Dies geschah am 23. Juni 1941. Kurze Zeit nach dem Wechsel der Besatzer, ereigneten sich im Juli 1941 Pogrome »in den drei Nachbarorten Wąsoz, Radziłów und Jedwabne.«²⁸⁶

Die Vorgehensweise in ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? schließt an Claude Lanzmanns Verfahren an. Der Film besteht aus einem Geflecht verschiedener

antisemitismus-im-film-poklosie-exorzismus-des-gewissens-1.1563038> (03.04.2014).

284 Beispielsweise kommt in ...GDZIE MÓJ STARSZY SYN KAIN? Jan Karski zu Wort, der eine der zentralen Figuren in Lanzmanns Film SHOAH und einer der bekanntesten Zeugen des Warschauer Ghettos ist. Ein Jahr, nachdem der Film ausgestrahlt wurde, verstarb Karski.

285 Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 19.

286 Ebda., 14.

Aussagen. Wir sehen Großaufnahmen der Protagonisten, ihre Gesichter füllen das Bild aus. Dabei grenzen sie sich von dem schlicht gehaltenen schwarzen Hintergrund ab. Ihre Namen und Lebensorte werden eingeblendet. Neben den Bildern der Protagonisten werden historische Dokumente, Briefe, Fotos und Zeichnungen gezeigt. Ergänzt werden die Bilder durch Aufnahmen von Ortschaften, Gräbern, Wäldern usw., die durch die Fischaugenoptik eine Distanz zum Gesehenen aufbauen, während die Kommentare aus dem Off zu hören sind.

Der Film beginnt mit einer Gegenüberstellung zweier Zeugenaussagen: einer verschriftlichten Aussage von Szmul Wasersztajn, die verlesen wird, und der von Janina Biedrzycka, einer Augenzeugin aus der Ortschaft von Jedwabne, die von Arnold gefilmt wird. Die Montage beider Aussagen, die sich in schnellen Schnitten immer wieder abwechseln, kontrastiert die gegensätzlichen Perspektiven beider. Im Dokument heißt es, dass zwei junge Mütter, »beide mit einem Säugling auf dem Arm« zum Weiher liefen, »denn lieber wollten sie sich mit den Kindern ertränken, als den Banditen in die Hände zu fallen.«²⁸⁷ Weiter heißt es, nachdem es einer von beiden nicht gelingt, sich selbst zu ertränken, hätten Anwohner nachgeholfen. Die Zeitzeugin Janina Biedrzycka wiederum, deren Gesicht seitlich gefilmt ist, bestreitet Wasersztajns Aussage und behauptet, dass er kein Augenzeuge gewesen sein kann, denn sonst wäre er längst tot.

Der Film ist die Konfrontation mit den Verbrechen von Jedwabne, einer schmerzhaften Vergangenheit, deren Auseinandersetzung durch den Film angestoßen wurde. Die Entdeckungen des Films beeinflussten maßgeblich auch den amerikanisch-polnischen Historiker Jan Tomasz Gross, der im Jahr 2001 die historische Untersuchung *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne* vorlegte.²⁸⁸ »Das Buch, in dem Gross das Verbrechen von Jedwabne aufdeckte und detailliert beschrieb, hat in der polnischen Öffentlichkeit einen

287 Die Zeugenaussage findet sich auch in: *ebda.*, 23-26.

288 Zu einem Vergleich zwischen dem Buch und dem Film vgl. Tomasz Łysak 2011, *Jedwabne twarzą w twarz: SAŚIEDZI* Agnieszki Arnold i Jana Tomasza Grossa, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, 891-900.

ungeheuren Wirbel ausgelöst.«²⁸⁹ Gross zitiert in seinem Buch aus dem besagten Dokument, das in Arnolds Film verlesen wird und das dem Jüdisch Historischen Institut in Polen vorliegt. Es handelt sich um die Zeugenaussage von Szmul Wasersztajn vom 5. April 1945, die er vor der Jüdischen Historischen Kommission in Białystok machte und die »de[n] erste[n] und umfassendste[n] Bericht über das Massaker von Jedwabne«²⁹⁰ darstellt. Anhand dieses Zeugenberichts, den Agnieszka Arnold im Ringelblum-Archiv, das heute im Jüdischen Historischen Institut in Warschau aufbewahrt wird, gefunden hatte, wurde die Auseinandersetzung mit der historischen Tragödie aufgerollt.²⁹¹ In seiner Aussage schildert Wasersztajn detailliert, was sich an jenem Tag im Juli 1941 in Jedwabne ereignete:

»Mit Äxten, nagelbeschlagenen Knüppeln und anderen Folter- und Vernichtungswerkzeugen bewaffnet, trieben örtliche Rowdys alle Juden auf die Straße. Als erstes Opfer ihrer teuflischen Instinkte wählten sie fünfundsiebzig der jüngsten und gesündesten Juden aus und befahlen ihnen, das große Lenindenkmal, das die Russen in der Stadtmitte aufgestellt hatten, fortzuschaffen. Es war unmöglich schwer, doch unter einem Hagel furchtbarer Schläge wurden die Juden dazu gezwungen. Während sie das Denkmal forttrugen, mußten sie auch noch singen, bis sie es zu der angegebenen Stelle geschafft hatten. Dort zwang man sie, eine Grube auszuheben und das Denkmal hineinzuworfen. Anschließend wurden diese Juden zu Tode gemartert und in dieselbe Grube geworfen.

Eine andere Peinigung bestand in folgendem: Die Mörder zwangen jeden einzelnen Juden, ein Grab zu graben und alle zuvor ermordeten Juden zu begraben, und anschließend wurden diese ermordet und von wieder anderen begraben. Man kann sich all die Grausamkeiten der Rowdys kaum vorstellen, und man findet in der Geschichte unserer Leiden kaum etwas Ähnliches.

Alten Juden wurde der Bart verbrannt, Säuglinge wurden an der Mutterbrust getötet, Leute wurden unter mörderischen Schlägen zum Singen und Tanzen gezwungen. Schließlich schritt man zur Hauptaktion, der Verbrennung. Das ganze Städtchen wurde umstellt, so daß keiner entkommen konnte; dann befahl man den Juden, sich in Viererreihen aufzustellen, vornweg der über neunzigjährige Rabbiner und der Schächter, die man eine rote Fahne tragen ließ, und alle mußten singen, während man sie zur Scheune trieb. Auf dem Wege dorthin

289 Adam Michnik in: Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 9.

290 Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 28.

291 In einem Interview mit Janina Paradowska sagt die Regisseurin über den Bericht von Wasersztajn: »Es stellte sich heraus, daß ich ihn als Einzige gelesen hatte. Daraufhin beauftragte mich Andrzej Fidyk, einen Film über die polnisch-jüdischen Beziehungen unter der deutschen Besatzung mit dem Titel *WO IST MEIN ÄLTERER SOHN KAIN* zu drehen. Mit dem Bericht von Szmul Wasersztajn in der Hand fuhr ich nach Jedwabne. Das war 1997.« (Janina Paradowska und Agnieszka Arnold 2001, *Dieses Zählen von Skeletten*, in: Ruth Henning (Hg.): *TRANSODRA 23. Die ›Jedwabne-Debatte‹ in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, 252-257.)

wurden sie von Rowdys bestialisch geschlagen. Neben dem Scheunentor standen einige Rowdys, die verschiedene Instrumente spielten, um die Schreie der unglücklichen Opfer zu übertönen. Einige versuchten sich zu wehren, aber sie waren wehrlos. Blutüberströmt und verletzt, wurden sie in die Scheune gestoßen. Dann wurde die Scheune mit Benzin begossen und in Brand gesteckt, woraufhin die Banditen die jüdischen Behausungen nach zurückgebliebenen Kranken und Kindern absuchten. Die Kranken, die sie fanden, trugen sie selbst zur Scheune, die kleinen Kinder banden sie zu mehreren an den Beinchen zusammen und schleppten sie auf dem Rücken herbei, legten sie auf Mistgabeln und warfen sie auf die glühenden Kohlen.«²⁹²

Der Historiker Gross schreibt, nachdem er die Aussage Wasersztajns in voller Länge zitiert hat, dass er erst Monate, nachdem er sich mit dem Massaker auseinandergesetzt hatte, in vollem Maße begriff, dass

»am Ende des Tages buchstäblich *alle* noch übriggebliebenen Juden bei lebendigem Leib in einer Scheue verbrannt wurden (ich muß das als eine bildliche Übertreibung gelesen und gefolgert haben, daß nur einige auf diese Weise umgebracht wurden.). Erst als ich einige Monate nach Einreichung meines Artikels die Rohfassung des Dokumentarfilms *WO IST MEIN ÄLTERER BRUDER KAIN?* von Agnieszka Arnold sah, in dem die Autorin unter anderem mit der Tochter von Bronisław Śleszyński spricht, begriff ich, daß man Wasersztajn wörtlich nehmen mußte.«²⁹³

Obwohl sich der Historiker also seit längerem mit Wasersztajns Zeugnis befasst und darüber geschrieben hatte, konnte er sich erst durch die Zeugnisse in Agnieszka Arnolds Film ein konkretes Bild von dem beschriebenen Massaker machen. Erst durch die filmischen Zeugenaussagen, so Gross, hat er sich tatsächlich ein Bild davon gemacht, was schon in Wasersztajns verschriftlichten Aussage detailliert beschrieben wurde. An mehrfacher Stelle nimmt Gross in seinem Buch Bezug auf Agnieszka Arnolds Film *...GDZIE MOJ STARSZY SYN KAIN?*²⁹⁴ Teilweise zitiert er Aussagen aus dem Film, dessen Titel *Nachbarn* er mit dem Einverständnis der Regisseurin nach dem des Films *SĄSIEDZI* (dt. *NACHBARN*) wählte. Dieses Eingeständnis Gross' deutet auf die Wirkkraft von filmischen Zeugnissen hin, die, weil sie auch an einen lebendigen sprechen

292 Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 25f.

293 Ebda., 26f.

294 Vgl. Jan T. Gross 2001, *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, 26f, 28, 41.

Menschen gebunden sind, umso stärker auf uns einwirken und zusätzlich durch das Visuelle ein erweitertes Wissen ermöglichen können.

Aus dem Filmmaterial, das Agnieszka Arnold bereits bei ihren ersten Besuchen in Jedwabne gefilmt hatte, entstand zwei Jahre später ein weiterer Film, *SĄSIEDZI* (dt. »Nachbarn«), der als zweiteilige Mini-TV-Serie 2001 im polnischen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Das Filmmaterial unterscheidet sich von ...*GDZIE MOJ STARSZY SYN KAIN?* insofern als dass hier überwiegend die Beteiligten am Massaker sowie Augenzeugen und Anwohner aus Jedwabne, Wąsosz und Radziłów zu Wort kommen.²⁹⁵ Während die Protagonisten in ...*GDZIE MOJ STARSZY SYN KAIN?* in einem gleich gehaltenen Setting, mit Großaufnahmen auf schwarzem Hintergrund, inszeniert werden, ist die Inszenierung der Beteiligten, der passiven Zeugen, der Opfer und Nachkommen in *SĄSIEDZI* weniger streng formal angepasst. Die Protagonisten in *SĄSIEDZI* werden in ihrem persönlichen Umfeld, in ihren Wohnzimmern, in ihrer Umgebung an verschiedenen Orten in Polen, Costa Rica und den USA gezeigt.

Die einzige jüdische Überlebende, die in Radziłów geblieben ist, ist Marianna Ramotowska, eigentlich Rachel Finkelsztajn. Sie heiratete den Polen Stanisław Ramotowski, nahm seinen polnischen Namen an und konnte sich so retten. Früher lebten sie in Radziłów. Als beide krank wurden, holte Agnieszka Arnold sie nach Warschau, wo sie heute in einem Seniorenheim leben. Im zweiten Teil des Films sieht man das alte Paar in seinem ehemaligen kleinen Haus in Radziłów. Frau Ramotowska trägt Mütze und Schal, weil das Haus anscheinend nicht genügend beheizt werden kann. Sie erzählt:

295 Im Interview mit Janina Paradowska sagt die Regisseurin:

»Wir kamen nach Jedwabne und wußten nicht, wie wir anfangen sollten. Man konnte doch nicht eine ältere Person auf der Straße anhalten und fragen: Verzeihen Sie, haben Sie Juden ermordet? Dann sagte mein Kameramann: Komm mit in die Kneipe. Und dort begannen die Einheimischen innerhalb von zehn Minuten von sich aus darüber zu sprechen. Diese Menschen bedrängten uns geradezu, das Thema aufzugreifen. Eigentlich sagten sie uns alles von sich aus.« (Janina Paradowska und Agnieszka Arnold 2001, Dieses Zählen von Skeletten, in: Ruth Henning (Hg.): *TRANSODRA 23. Die »Jedwabne-Debatte« in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, 252-257.)

»Miałam dziecko, pierwsze dziecko, córeczkę, to żyła kilka godzin i umarła. Nie można było jechać.../

Ich hatte ein Kind, das erste Kind, ein Mädchen, sie hat nur ein paar Stunden gelebt und ist gestorben. Wir konnten nicht fahren...«

Sie wird von ihrem Mann unterbrochen, der sagt:

»Tak się stało, bo się stać musiało, bo dlatego, że z tym dzieckiem byśmy się nie uchwali, nie ukryli./

Es ist so geschehen, weil es so geschehen musste, weil wir uns mit dem Kind nicht hätten verstecken können.«

Viele persönliche Schicksale der Überlebenden wie der Verlust des Neugeborenen der Familie Ramotowski werden in *SĄSIEDZI* geschildert. In einer anderen Szene erzählt ein Überlebender, wie er sich mit mehreren Menschen über achtundzwanzig Monate in einer ausgegrabenen Höhle versteckt hielt. Als Nachfragen kommen, wie genau das Versteck aussah, posiert er für die Kamera, legt sich auf die Wiese und stellt die Situation nach. Die Höhle befand sich direkt unter einer Futterkrippe von Schweinen und war etwa anderthalb Meter hoch, so dass sie dort nur liegen konnten.

Direkt unter dem Mist haben sie einen Eingang gebuddelt, um nicht gefunden zu werden. Er berichtet, dass sie sich am Tag im Versteck hielten und sich nur nachts herausschlichen, um ihre Notdurft zu erledigen und frische Luft zu schnappen. So hielten sie sich über mehr als zwei Jahre versteckt. Einige wurden später in ein Lager gebracht und schließlich nach Treblinka deportiert.

Antonia Wyrzykowska berichtet, wie ihre Familie Juden half, die sich in ihrem Hof versteckten. Sie wurde später mit dem Ehrentitel *Gerechter unter den Völkern* ausgezeichnet. Nach dem Krieg wurde sie wegen ihrer geleisteten Hilfe bedroht und zusammengeschlagen. Ihre Tochter, die sich nur von hinten filmen ließ, berichtet:

»Pamiętam jak ktoś nas wydał, oczywiście ze wsi. Wydał nas ktoś, Niemcy przyjechali z zupełnie innego miasta, bo dużo ich było, parę samochodów. I szukali u nas w stodole, wszędzie gdzie było możliwe, szukali właśnie Żydów. Snopki ze słomą to w Jedwabnym przybijali, czy tam może ktoś tam siedzi w tych snopkach. My natomiast – stała moja mama, brat mój, dziadek, i babcia – staliśmy pod oborą i każdy z Niemców trzymał karabin na rozstrzał./

Ich erinnere mich, wie uns jemand verriet, natürlich jemand aus dem Dorf. Jemand verriet uns, die Deutschen kamen aus einer anderen Stadt ange-reist, da es viele waren, ein paar Autos. Und sie haben bei uns in der Scheune gesucht, überall wo es nur möglich war, suchten sie eben Juden. Wir hingegen – meine Mutter, mein Bruder, Großvater und Großmutter – wir standen vor dem Stall und jeder der Deutschen hielt ein Gewehr in der Hand zum Abschuss bereit.«

Antonia Wyrzykowska berichtet weiter davon, wie sie einen Hinweis bekamen, die Gegend um den Stall und das Versteck mit Petroleum zu begießen, damit die Spürhunde ihren Geruchssinn verlieren und die Menschen nicht mehr ausfindig machen können.

»To żeby nie ta nafta, to by nikogo nie było./

Wäre nicht das Petroleum gewesen, dann wäre niemand mehr da.«

Einige Zeugen haben Angst, erkannt zu werden und werden gar nicht oder mit verzerrter Stimme nur von hinten gezeigt. Tomasz Łysak stellt fest: »It suffices to mention the fact that only twice in the film did the witnesses opt to have their faces hidden, while the perpetrators unabashedly stared into the camera.«²⁹⁶

Neben all den detaillierten Berichten über die Demütigungen, Vergewaltigungen, Plünderungen und anderen furchtbaren Verbrechen, werden in SAŚIEDZI Briefe und Aufzeichnungen vorgelesen. Innerhalb des Films wird eine Diskussion geführt über Schuld und über die Verantwortung, die Ereignisse des Massakers aufzuklären, über die Scham der nachfolgenden Generationen

296 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 125.

sowie über die Bereicherung der Polen an den verstorbenen Juden. Aber auch das Abweisen von Schuld ist präsent, z.B. kommen auch die Brüder Kazimierz und Zygmunt Laudański zu Wort, die abstreiten an dem Massaker beteiligt gewesen zu sein, wie es in Jan Tomasz Gross' Buch behauptet wird. Oder die am Anfang erwähnte Janina Biedrzycka, die über den ganzen Film antisemitische Äußerungen macht und am Ende von SAŚIEDZI mit einer keifenden Stimme hysterisch die Dorfbewohner verteidigt.²⁹⁷

Die unterschiedlichen Stimmen, die in SAŚIEDZI ihre Zeugnisse auf Polnisch, Jiddisch, Hebräisch, Englisch und Spanisch ablegen, sind in der Weise aneinander montiert, dass sie eine Art ›filmische Diskussion‹ ergeben. Neben den Berichten über die Situation von Polen und Juden während der Besatzungszeit im Krieg, gehen viele Zeugen auch direkt auf die Geschehnisse des Massakers von Jedwabne und anderen Ausschreitungen an den Juden ein. Die verschiedenen Perspektiven widersprechen sich teilweise und ergeben keinesfalls eine kohärente Erzählung, sondern müssen schlussendlich vom Zuschauer beurteilt werden:

»The responsibility for providing moral judgment is transferred to the audience, who are meant to see through the self-exonerating rambling of the perpetrators. Such a device marks a shift from earlier practices of historical documentaries, which spared no effort in conveying an officially sanctioned version of events. On the other hand, the viewers are offered guidance as the murderers are confronted with the judicial record gathered during the postwar trial.«²⁹⁸

297 Tomasz Łysak schreibt dazu: »Narracja prowadzona przez Arnold spoza kadru zderza ze sobą różne głosy, uczulając widza na samodzielne poszukiwanie prawdy na skrzyżowaniu różnych ścieżek. Brak jednoznaczonego głosu odautorskiego doprowadzić może jednak do sytuacji, w której część widzów będzie postrzegać racje sprawców czy apologetów jako pełnoprawne i uzasadnione, widząc w nich potwierdzenie własnych lęków i wrogości./ Die von Arnold geführte Erzählung aus dem Off lässt die verschiedenen Stimmen aufeinanderprallen und überlässt dem Zuschauer die selbständige Suche nach der Wahrheit an der Kreuzung von verschiedenen Pfaden. Das Fehlen einer eindeutigen Stimme des Autors kann allerdings zu der Situation führen, in der ein Teil der Zuschauer die Positionen der Täter und Verteidiger als vollberechtigt und begründet beurteilt, weil darin ihre eigenen Ängste und Feindseligkeiten bestätigt werden.« (Tomasz Łysak 2011, Jedwabne twarzą w twarz: SAŚIEDZI Agnieszki Arnold i Jana Tomasz Grossa, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, 891-900, 900.)

298 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 125f.

Sowohl der Film von Agnieszka Arnold als auch das Buch von Jan Gross »refuse to create cohesive metanarratives, instead relying on microhistories told by the chief actors in the events«²⁹⁹ und zeigen gleichzeitig die große Bedeutung von Zeugenaussagen im Fall des Massakers von Jedwabne. Nur aufgrund der aufgefundenen Aussage von Szmul Wasersztajn und den nachfolgenden Recherchen wurde das Massaker als schmerzhafter Teil der polnischen Geschichte zu einer öffentlichen Diskussion in Polen. Dank beider Filme von Agnieszka Arnold und Jan Tomasz Gross' Veröffentlichung konnte durch die Zeugenaussagen der Anwohner, der Überlebenden und der Nachkommen die Geschichte von Jedwabne an die Öffentlichkeit herangetragen werden:³⁰⁰ Über dieses Problem äußert sich die Filmemacherin Agnieszka Arnold in einem Interview folgendermaßen:

»Das Verbrechen kehrte in den Gesprächen immer wieder, das Wissen darüber wurde von einer Generation zur nächsten weitergegeben. In Jedwabne weiß jedes Kind, was wirklich geschah. Das Problem in Jedwabne besteht meiner Meinung nach darin, daß diese Menschen kulturell und intellektuell zu schwach waren, um selbst damit an die Öffentlichkeit heranzutreten. Und sechzig Jahre lang fragte sie keine moralische, politische oder historische Autorität danach, keiner sprach mit ihnen darüber, niemand half ihnen bei der Bewältigung der Vergangenheit.«³⁰¹

Auf die Nachfrage von Janina Paradowska »Warum wollten sie über einen so schrecklichen Mord sprechen?« antwortet Agnieszka Arnold:

»Ich würde sagen, die beste Antwort darauf findet sich im Testament von Szmul Wasersztajn, das mir seine Familie zur Verfügung stellte. Er schreibt, daß in Jedwabne ungefähr hundert Personen mordeten, nachdem sie die restlichen Einwohner terrorisiert hatten. Die Macht und das Gefühl der Straflosigkeit gaben den Mördern die Deutschen, das ist offensichtlich. Der Rest hatte keine Wahl, weil die Situation eindeutig war: Entweder bist du auf unserer Seite oder auf der

299 Ebda., 124.

300 An dieser Stelle sei eine interessante künstlerische Arbeit erwähnt, die inspiriert durch Gross Buch entstanden ist, die sich mit dem Film beschäftigen wie die Videoinstallationen *Po Jedwabnem*, 2001-2003, von Zofia Lipecka, die in der Galeria Zacheta in Warschau zu sehen war. Siehe Katharzyna Bojarska <http://www.obieg.pl/teksty/5638> (18.8.2014)

301 Janina Paradowska und Agnieszka Arnold 2001, Dieses Zählen von Skeletten, in: Ruth Henning (Hg.): *TRANSODRA 23. Die »Jedwabne-Debatte« in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, 252-257.

der Juden. Für die Menschen, die zu passiven Zeugen des Mordes wurden, und diese waren in der Mehrheit, war es eine Tragödie.«³⁰²

302 Janina Paradowska und Agnieszka Arnold 2001, Dieses Zählen von Skeletten, in: Ruth Henning (Hg.): *TRANSODRA 23. Die ›Jedwabne-Debatte‹ in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, 252-257.

5 Nachbilder der Shoah: Kunstfilme von Artur Żmijewski 1999-2004

»Nicht zuletzt äußert sich das Ungleichzeitige der heutigen Erinnerung darin, dass die ›verspäteten‹ Regungen des Gedächtnisses, die vielerorts nur zögerlich Veränderungen der institutionalisierten Gedächtnispolitik mit sich bringen, zunehmend von literarischen und künstlerischen Arbeiten begleitet werden, die weniger die Geschichte selbst als das heutige Gedächtnis – seine Lücken, Obsessionen und Aberrationen – mit einer postmemorialen, kritischen Radikalität befragen und kommentieren.«³⁰³

»Erinnerung wird nicht mehr an monumentale Denkmäler abgegeben, sondern an den Rezipienten als eigentlichen Gedächtnisträger zurückgebunden. Solche Verlagerungen verleihen den alten Fragen nach Wahrnehmungs- und Historisierungsverfahren eine neue Aktualität: *Wie* und mit *welchen* Mitteln ›historisieren‹ zeitgenössische Künstler, Filmemacher und Schriftsteller? Welche Bilder finden sie? Welche Metaphern, Symbole, Leitmythen und ›Ikonen der Vernichtung‹ zitieren, de-kontextualisieren oder re-semantisieren sie, um gegenwärtige Sichtweisen auf festgefahrene Erinnerungsbilder zu provozieren?«³⁰⁴

Die zweite und dritte Generation von Künstlerinnen, die sich mit der Shoah beschäftigt, betrachtet das Thema durch die zeitliche Distanz aus einem anderen Blickwinkel: Es ist weniger die Shoah selbst, die thematisiert wird, vielmehr findet vor allem auch eine kritische Reflexion über erinnerungskulturelle

303 Magdalena Marszałek 2010, Einleitung. In: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.), *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 7-23, 12.

304 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 12.

Tendenzen statt. So werden nicht nur Nachwirkungen, Spuren sowie die Weitergabe von Erfahrung zur nächsten Generation problematisiert. Zusätzlich spiegelt sich der veränderte Erinnerungsprozess auch in der Reflexion über die Darstellungsweisen wieder, indem die »Vor-Bilder« affirmativ zitiert, ironisch gebrochen oder kritisch reflektiert³⁰⁵ werden. Bereits existierende Bilder werden aufgegriffen und mit einer distanzierten, kritischen Haltung überarbeitet. Im Vordergrund steht nicht das ›Ereignis Shoah‹, sondern die narrativen und visuellen Erinnerungsformen der Shoah sowie die übermäßige Präsenz der ›Bilder des Holocaust‹. Viele künstlerische Arbeiten zielen heute darauf, »[p]ostmemoriales Eingedenken auf die Erinnerung zurück[zu]reflektieren, sie als gleichermaßen konstruiert, als gleichermaßen durch Erzähl- und Vorstellungsprozesse vermittelt offen [zu] legen.«³⁰⁶

Dass beides, das Ereignis selbst und die medialen Formen der Vergewärtigung nicht mehr voneinander zu trennen sind, betont James E. Young und stellt fest,

»daß eine Generation, die nach Auschwitz geboren wurde, ethisch und historisch verpflichtet ist, die Erfahrung des Erinnerungsprozesses selbst zum Thema zu machen [...]. Erinnerungsarbeit besteht in dem unendlich schwierigen Versuch, zu wissen, zu imaginieren und Erfahrungen Sinn abzugewinnen, die man nicht selbst gemacht hat.«³⁰⁷

Diesen Erinnerungsprozess reflektiert auch Artur Żmijewski in seinen Arbeiten. Żmijewski zählt zu den einflussreichsten zeitgenössischen Künstlern Polens und ist zugleich einer der provokativsten Akteure der polnischen Gegenwartskunst, der sich mit gesellschaftlichen und politischen Themen auseinandersetzt. Die Herstellung von Relationen vor allem zur Geschichte und Gesellschaft ist in seinen Werken zentral. Insbesondere interessiert sich Żmijewski für das Machtpotential von Kunst und ihren Verknüpfungen zur Politik. 1966 in Warschau geboren, studierte er zwischen 1990 und 1995 an

305 Inge Stephan und Alexandra Tacke 2007, Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.), *NachBilder des Holocaust*, 7-17, 7.

306 James E. Young zitiert nach: ebda., 8.

307 James E. Young 2002, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, 17.

der Warschauer Kunstakademie und ist so Teil der Generation der jungen Künstlerinnen und Künstler des postsozialistischen Polens. Er wirft in seinen Arbeiten soziale und politische Fragen auf, in denen der Betrachter in eine aktive Rolle gestellt wird. Der Künstler greift dafür auf die Tradition der Performance-Kunst seit den sechziger Jahren zurück, die den Körper als zentralen Gegenstand einsetzt.³⁰⁸ Justyna Balisz zeigt, dass der Körper ein zentrales Element in Żmijewskis Arbeiten ist: »Er hinterfragt und probiert eher den menschlichen Körper selbst aus – dessen Kraft und Schwächen – als eine weitere Produktionsstätte von Bedeutungen.«³⁰⁹ Zusätzlich ist Żmijewski Mitglied der politischen Gruppe *Krytyka Polityczna* und hat unter anderem ein Manifest zur *Angewandten Gesellschaftskunst* geschrieben. Als Kurator der 7. Berlin Biennale 2012 machte er sich auch in Deutschland einen Namen, wobei das Konzept des Kunstfestivals kritisiert und kontrovers diskutiert wurde.³¹⁰ Żmijewskis Arbeiten werden international in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt. Unter anderem repräsentierte er Polen 2005 auf der 51. Kunstbiennale von Venedig.

In diesem Kapitel werden drei Videoarbeiten von Artur Żmijewski behandelt, die auf die Shoah Bezug nehmen: *BEREK* (1999), *NASZ ŚPIEWNIK* (engl. *OUR SONGBOOK*) (2003) und *80064* (2004). Das verbindende Moment dieser Werke im Zusammenhang mit Zeugenschaft ist die Inszenierung von Überlebenszeugen und dem Ort als Zeugen, die als *Nachbilder der Shoah* fungieren: in *BEREK* ist es die Inszenierung eines Fangspiels in einer Gaskammer eines ehemaligen Konzentrationslagers, in *NASZ ŚPIEWNIK* das schwindende Gedächtnis und die Überreste von Erinnerungen der Überlebenden und schließlich in *80064* die verkör-

308 Justyna Balisz 2008, Verkörperte Geschichte. Erinnerung an die Tragödie des Zweiten Weltkrieges in ausgewählten Kunstwerken von Mirosław Bałka, Magdalena Abakanowicz und Artur Żmijewski, in: Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften*, 188-211, 205.

309 Ebd., 207.

310 U.a. die Aktion des Künstlers Martin Zet, der zur Büchervernichtung von Thilo Sarrazins muslim- und fremdenfeindlichen Buch *Deutschland schafft sich ab* aufrief. Aufgrund der Assoziation zur Bücherverbrennung im Mai 1933 wurde die Aktion stark kritisiert und als unangemessen und taktlos bewertet.

perte Erinnerung des Auschwitz-Überlebenden Józef Tarnawa. Żmijewskis Arbeiten sind so von filmischen Zeugnissen zu unterscheiden, deren besonderen Wert uns Claude Lanzmanns SHOAH und die Videos des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* an der Yale University zeigen. Während in diesen Zeugen und ihre abgelegten Zeugnisse eine wesentliche Rolle spielen, stehen in Artur Żmijewskis Filmen die mündlichen Zeugnisse von Überlebenden und ihre singulären Geschichten und Erlebnisse nicht im Vordergrund.

Vielmehr sind Żmijewskis Filme hingegen künstlerische Verformungen und Aktionen, die mit der Zeugenfigur arbeiten. Was ›Zeuge‹ überhaupt bedeutet, wird so in seinen Arbeiten verhandelt. Vom Zeugen und einer lokalen Geschichte ausgehend, werden in seinen Arbeiten Fragen nach dem (visuellen) Gedächtnis der Shoah aufgeworfen: Wie kann in Anbetracht der aussterbenden Zeugenschaft an die Shoah erinnert werden? Welche Wege, welche künstlerischen Mittel haben wir, um uns Geschichte zu vergegenwärtigen, und zwar so, dass sie uns als Zuschauer tatsächlich berührt, etwas angeht? Artur Żmijewski findet darauf zum Teil sehr verstörende und provokative Antworten und lässt den Zuschauer gleichzeitig in gewisser Art zum Zeugen werden. Damit regen seine Videos zur Reflexion über den Umgang mit Geschichte und dem bestehenden Bildergedächtnis der Shoah an.

5.1 BEREK (1999)

Zögerlich betreten nackte Menschen nacheinander einen kahlen, fensterlosen Raum. Verlegen, die Hände vor den Körper verschränkt, tritt als erste eine ältere Frau herein. Noch bevor man sie sieht, ist ein »Oh Jesu!« zu hören: offensichtlich erschreckt sie vor der Kälte. Verunsichert kommen weitere Frauen und Männer unterschiedlichen Alters hinzu und verteilen sich im Raum. Ein Mann springt hin und her, um sich aufzuwärmen, eine andere Frau sucht an der Wand verschämt nach Schutz. Im nächsten Moment beginnt die Gruppe nackt Fangen zu spielen. Die Aufschrift am Ende des Videos verweist darauf, dass die Aufnahmen in einem privaten Keller und in einer Gaskammer eines ehemaligen Konzentrationslagers entstanden sind.

Szenen wie die aus Steven Spielbergs *SCHINDLERS LISTE* (1993), in der nackte Häftlinge verunsichert einen Duschaum betreten, geistern unmittelbar auf, wenn man die nackten Körper in *BEREK* in den Kellerraum eintreten sieht. Auch ohne den Hinweis am Ende des Videos fungiert die Anfangssequenz als Zitat an Spielbergs Bildern, die in den Kanon der ›Bilder des Holocaust‹ eingegangen sind. Scham, Angst und Beklemmung sind an der Körperhaltung der entblößten Personen abzulesen. Diese Gefühle übertragen sich auch auf den Zuschauer, der in die Rolle eines Mitspielers versetzt wird.

Das anschließende unbefangene Fangspiel jedoch weckt gemischte Gefühle: Man ist verwirrt, berührt, irgendwie beschämt. »Die Zusammenführung des Raums, in dessen Wänden der bestialische Völkermord vollstreckt wurde, mit dem unbeschwerten Spiel der nackten wie die getöteten Opfer ihrer Würde beraubten Menschen schockiert.«³¹¹ Die Gaskammer, die als ein Ort des stillen Gedenkens üblicherweise mit Ernst, Distanz und Entsetzen betreten wird, wird in *BEREK* vom Herumlaufen, Ticken und Lachen eingenommen. Der Künstler Artur Żmijewski selbst sagt zu der »visuelle[n] Grammatik des Films«³¹²:

»Bei *BEREK* sind es die grün-gelben Flecke von Zyklon B an den Wänden und die nackten Männer, die in der Gaskammer Fangen spielen. Es beruht auf einer Wahrnehmungsdissonanz zwischen einem korrekten, also stillen und zurückhaltenden Verhalten an einem solchen Ort und dem abrupten Eingriff der nackten, von der Bewegung erhitzten Körper. Das Ergebnis ist das Gefühl einer nahezu obszönen, pornografischen Erleichterung. Niemand stirbt, und gleichzeitig vermittelt das Bild vitale, sexuelle Energie.«³¹³

Diese »Wahrnehmungsdissonanz« wird durch den Eingriff in den gewohnten Umgang mit Erinnerungsorten wie Auschwitz hergestellt: Er ist entgegen unserer Erwartungen nicht länger ein Ort des Gedenkens, Trauerns und der Stille. Im Gegenteil, es ist dem Zuschauer nicht möglich, sich der Nacktheit

311 Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek 2011, Fangspiel, in: Małgorzata Omilanowska (Hg.): *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, 655.

312 Artur Żmijewski im Gespräch mit Joanna Warsza 2011, Künstler sind in der Lage, dieselben Ereignissequenzen in Gang zu setzen wie Politiker in: Tomasz Dąbrowski und Stefanie Peter (Hg.): *Zeitgenössische Künstler in Polen*, 101-114, 112.

313 Ebd., 112.

und dem bewegten Spiel zu entziehen und eine distanzierte Position zu dem Wahrgenommenen einzunehmen. »Ich habe das Gefühl, dass in der Erinnerung etwas vollbracht werden muss, eine Erregung, eine Ekstase der Erinnerung, eine wiederkehrende Welle wirklichen Schmerzes«, ³¹⁴ sagt Żmijewski in einem Interview. In diesem Sinne kann man seine Arbeit als einen Versuch verstehen, die Betroffenheit von der Erinnerung aufzubrechen und den Schmerz der Erinnerung erfahrbar zu machen. Die Arbeit bewirkt ein »Aufbrechen der Distanz« ³¹⁵ und ein »Hineintreten in den Konflikt der Ruhe und des Ernstes dieses Ortes«. ³¹⁶

Historischen Orten, »an denen sich ein vergangenes Geschehen abgespielt hat« ³¹⁷, kommt eine besondere Rolle bei der Erinnerung und Vergewärtigung von Geschichte zu. »Auch wenn ein solches Geschehen selbst dort nicht mehr zu sehen ist, sind diese Orte doch Schauplätze der Imagination« ³¹⁸, beschreiben Geimer und Hagner dieses Phänomen. Die Gaskammer wird von Żmijewski als ein solcher »Schauplatz der Imagination« eingesetzt, indem er das Fangspiel in der Gaskammer inszenieren lässt. In *BEREK* tritt ein, was im völligen Widerspruch zu unserer Erwartung und zur Ahnung dessen, was sich hier vermutlich vor siebzig Jahren real ereignet haben mag, steht. Diesem Widerspruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart – früher wurden in den Kammern Menschen ermordet; heute spielen nackte Menschen darin Fangen – muss sich der Zuschauer stellen.

Einzigere »realer« Zeuge des Grauens sind »die grün-gelben Flecke von Zyklon B an den Wänden« ³¹⁹, jene Spuren des Vergangenen, die im Jetzt noch aufzufinden sind. Folgt man diesen Spuren und versucht, sich vorzustellen,

314 Artur Żmijewski und Marta Konarzewska (Hg.) 2011, *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, (eigene Übersetzung), 126.

315 Katarzyna Bojarska zitiert nach: Izabela Kowalczyk 2010, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, (eigene Übersetzung), 257.

316 Ebda., 257.

317 Peter Geimer und Michael Hagner 2012, *Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen*, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, 9-19, 11.

318 Ebda., 11.

319 Artur Żmijewski im Gespräch mit Joanna Warsza 2011, *Künstler sind in der Lage, dieselben Ereignissequenzen in Gang zu setzen wie Politiker*, in: Tomasz Dąbrowski und Stefanie Peter (Hg.): *Zeitgenössische Künstler in Polen*, 101-114, 112.

was sich an diesem Ort tatsächlich abgespielt haben mag, stößt man schnell an die Grenzen des Vorstellbaren oder es stellen sich Widerstände ein, weil die Auseinandersetzung zu schmerzhaft ist. Auf ähnliche Weise wie Lanzmanns SHOAH, greift auch BEREK nicht auf Annäherung an das Geschehene zurück, sondern zielt auf die Aktivierung des Imaginären im Zuschauer ab. Es geht nicht um die Darstellung dessen, ›was passiert ist‹, vielmehr fungiert der Ort als stummer Zeuge, ohne zu zeigen, was sich hier zugetragen hat. Żmijewski »strebt keineswegs dahin, zu zeigen wie es wirklich war.«³²⁰ Seine Arbeit zielt vielmehr darauf ab, durch die Provokation auf das Gedenken selbst aufmerksam zu machen.

Wie bereits im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit beschrieben, wurde BEREK nicht nur kontrovers diskutiert, sondern auch im Herbst 2011 nach der Eröffnung der großen deutsch-polnischen Ausstellung *Tür an Tür* im Berliner Martin-Gropius Bau nachträglich aus dem Programm entfernt. An der empfundenen Grenzüberschreitung zeigt sich eine weiterhin aktuelle Frage nach den Darstellungsmodi und Strategien der Sichtbarmachung der Shoah. Denn auf der einen Seite kann BEREK als geschmacklose Provokation angesehen werden.

Auf der anderen Seite lässt sich die provokante Zusammensetzung von heiterem Spiel und Gaskammer als kritischer Eingriff oder Spiel mit den vorhandenen Erinnerungsbildern verstehen. Indem durch das Fangspiel in der Gaskammer eine allgemeingültige Konvention, mit dem Erinnerungsort Gaskammer distanziert und ›respektvoll‹ umzugehen, gebrochen wird, wird der traumatische Ort auf provokante Weise zur Diskussion gestellt. Implizit geht BEREK damit auch auf den ›Bilderstreit‹ der Shoah ein, indem die Frage nach der Funktion und den Gebrauch von Bildern diskutiert wird, und thematisiert gleichzeitig die Debatte um die Existenz von Bildern aus dem Inneren der Gaskammern.

320 Justyna Balisz 2008, Verkörperte Geschichte. Erinnerung an die Tragödie des Zweiten Weltkrieges in ausgewählten Kunstwerken von Mirosław Bałka, Magdalena Abakanowicz und Artur Żmijewski, in: Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften*, 188-211, 207.

So sucht BEREK nach künstlerischen Lösungen, gewohnte Bilder von Geschichte zu erschüttern und zu erweitern. Die Frage nach den Formen der Darstellung ist dabei zentral: Welche Kunstwerke bewegen und was machen sie mit uns? Welche Rolle spielt unsere Wahrnehmung und unser Wissen darüber? Wie lässt sich Vergangenes durch Kunst neu, erfahrbar, wahrnehmbar machen? Wie lässt sich Geschichte sichtbar machen, so dass wir uns davon berührt, verstört, beunruhigt fühlen? BEREK zeigt eine mögliche Strategie der Vergegenwärtigung von Geschichte und zählt auf diese Weise »zu den bedeutendsten Werken der zeitgenössischen polnischen Kunst, die auf den Massenmord Bezug nimmt«³²¹. Das Video tut dies, indem es Fragen an den erinnerungskulturellen Umgang mit Erinnerungsstätten und an das vorhandene Bildgedächtnis aufwirft und auf einer Metaebene auf die ›Monumentalisierung von Erinnerung‹ eingeht. So ist BEREK keine Arbeit über die Shoah selbst, sondern über die erinnerungskulturellen Praktiken der Shoah.

5.2 Nasz śpiewnik (2003)

NASZ ŚPIEWNIK (engl. OUR SONGBOOK) zeigt Überlebende der Shoah, die Liebes- oder Volkslieder aus den Kindertagen vorsingen. Das Singen und Summen der Liedertexte und Melodien setzt Erinnerungen in Gang, doch bereits zu Beginn des Videos wird sehr deutlich, dass sie verblasst und bruchstückhaft sind. In der Anfangssequenz erklärt Jakób Auerbach (mit dem Hinweis, dies soll nicht von der Kamera aufgenommen werden), dass er sich nicht mehr an alle Worte des Liedtextes erinnern könne. Dann macht er ein Zeichen, um anzudeuten, dass die Kamera nun aufnehmen soll. Er beginnt zu singen. Nach wenigen Strophen fehlen ihm allerdings die Worte, so dass das Singen in ein Summen der Melodie übergeht.

Wiederholt sind Abbrüche des Singens und das Suchen nach den richtigen Liedzeilen zu sehen, so dass kaum ein Lied in voller Länge erklingt. Es ist viel-

321 Małgorzata Bogdańska-Krzyżanek 2011, Fangspiel, in: Małgorzata Omilanowska (Hg.): *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, 655.

mehr eine Montage von Liedfragmenten und damit von Versuchen, den bruchstückhaften Überresten der Erinnerung nahe zu kommen.

»Ja znałam tyle pieśni, ale teraz wszystko wyszło mi z głowy..../

Ich kannte so viele Lieder, aber jetzt ist alles meinem Gedächtnis entfallen...«

sagt Hana Katz, nachdem sie ein Liebeslied abbricht. Hana Katz lebte in der Piłsudski Straße Nummer 54 in Warschau. Sie ist – wie die anderen Protagonisten des Videos – eine polnische Jüdin, die später nach Israel ausgewandert ist. Als Artur Żmijewski die Überlebenden 2003 während eines Künstlerstipendiums in Tel Aviv – zum Teil im Krankenhaus oder Altersheim – filmt³²², sind sie bereits im hohen Alter. Eine der Protagonistinnen wird im Krankbett gezeigt. Sie ist sehr schwach und kann kaum noch sprechen und hört schlecht. Auf die Frage hin, wie sie heißt, stellt sie eine Gegenfrage:

»Jak ja się nazywam?/

Wie ich heiße?«

und überlegt einen Moment lang, bis sie ihren Nachnamen nennt: »Haber«.

Obwohl die enge Kadrierung der Gesichter der Protagonisten an Lanzmanns Ästhetik anschließt, ist *NASZ ŚPIEWNIK* eine Gegenbewegung zu *SHOAH*. In Lanzmanns Film sind das Ringen nach Worten und die Abbrüche der Erzählung elementarer Bestandteil der Zeugnisse der Überlebenden, die die Schwierigkeiten des Bezeugens belegen. Aber anders als in Lanzmanns Film, wo die Protagonisten mit sich kämpfen, um ihre Erfahrungen in Sprache zu übersetzen, haben die Überlebenden in *NASZ ŚPIEWNIK* Mühe, sich Lieder ins Gedächtnis zu rufen. Damit treten die Protagonisten von *NASZ ŚPIEWNIK* nicht als Zeugen auf, vielmehr führt Żmijewski insbesondere ihre schwindende Erinnerung vor.

Szenen wie die in *SHOAH*, in der der Friseur Abraham Bomba beschreibt, wie er in Treblinka die Haare seiner Freunde und Bekannten schnitt, bevor sie

322 Während des Aufenthalts in Israel sind weitere Produktionen entstanden: *LISA* (2003), *ITZIK* (2003) und *PIELGRZYMKI* (2003).

in den Gaskammern umkamen, gibt es nicht. Ebenso wenig spielt die Umgebung eine Rolle. Den Bildraum erfüllen stattdessen die Gesichter der Überlebenden, an denen abzulesen ist, dass sie konzentriert ihrer Aufgabe, sich die Liedertexte in Erinnerung zu rufen, nachgehen. Weder werden Details aus dem Leben, das Überleben des Krieges und der Lager, noch die Umstände ihrer Ausreise nach Israel thematisiert. Es werden lediglich die Heimatorte der Protagonisten Krakau, Breslau, Warschau, Łódź und Rzeszów benannt.

So vereinen sich die nebeneinander montierten Liederfragmente durch die gemeinsame Erfahrung, als Jüdin oder Jude in Polen der Verfolgung entkommen zu sein und nach Israel ausgewandert zu sein, zu ›unserem Gesangsbuch‹ (die Übersetzung von ›nasz śpiewnik‹). Dieses gemeinsame Schicksal verbindet die Protagonisten, jedoch bleiben alle individuellen Lebensgeschichten unerwähnt. Offen bleibt, ob sie vor oder kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach Israel flüchteten oder sich im Zuge einer zunehmend judenfeindlichen Situation im Nachkriegs-Polen der 1960er Jahre zur Emigration gezwungen sahen.

Die zweite Hälfte des Videos nimmt auf die polnisch-jüdischen Beziehungen Bezug, in der die Protagonisten die polnische Nationalhymne vorsingen. Dieser Akt wirft nicht nur Fragen der Identität und nationalen Zugehörigkeit auf, sondern begibt sich damit auch in das ambivalente Spannungsverhältnis der Beziehungen zwischen Polen und Israel. Einerseits steht Polen für den Ort der Herkunft und Heimat, für die sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit der Protagonisten. Andererseits wird durch das Vorsingen der polnischen Hymne von nach Tel Aviv ausgewanderten Juden auch das Bild von Polen als einem »Un-Ort«³²³ evoziert, wo sich die schrecklichen Verbrechen des Zweiten Weltkrieges ereigneten und wo heute kaum mehr jüdisches Leben stattfindet.

»Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy/

Noch ist Polen nicht verloren, solange wir leben«

323 Claude Lanzmann 2012, *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*, 546.

lauten die ersten Hymnenzeilen, die sich aufgrund der Konstellation auf mehrfache Weise interpretieren lassen und umgekehrt auch heißen könnten: Wenn ›wir‹ nicht mehr leben, wird Polen verloren sein. Wenn wir, die letzten jüdisch-polnischen Überlebenden, nicht mehr da sind, wird in Polen das jüdische Erbe und damit der Reichtum der Kultur Polens verloren sein. Diese implizite Sinnebene bezieht sich sowohl auf den schmerzhaften Verlust der Heimat der Überlebenden als auch auf den Verlust Polens, wo bis zum Zweiten Weltkrieg die größte jüdische Gemeinde Europas lebte. So verweist *NASZ ŚPIEWNIK* nicht nur auf die (schwindende) Erinnerung der Überlebenden und die polnisch-israelische Geschichte, sondern lässt auch – und darin liegt seine besondere Wirkungskraft – für einen Moment eine vergangene und verschwundene Welt polnischen Judentums zum Leben erwecken.

5.3 80064 (2004)

Der Film *80064* zeigt Józef Tarnawa, einen 92-jährigen polnischen Überlebenden von Auschwitz. Die Arbeit beginnt mit einer Nahaufnahme des Gesichts des Protagonisten. Tarnawa, mit Anzug und weißem Hemd, sitzt auf einem Sessel und zeigt ein Foto von sich als Häftling in Auschwitz. Seinen linken Ärmel krepelt er hoch und zeigt die Häftlingsnummer, die an seinem Unterarm tätowiert ist: 80064. Die Tätowierung ist als sichtbare Spur der NS-Verbrechen in seinen Körper eingeschrieben. Manchmal, erzählt er, geht er in die Gedenkstätte und zeigt den Touristen seine Häftlingsnummer, die ihm vor 61 Jahren im Konzentrationslager gestochen wurde. Sie ist blass und undeutlich geworden. Ein Freund habe die Ziffern auf seinem Unterarm vorgezeichnet, berichtet er.

»Dla tego mam taki ładny numer, do dzisiaj mam ten numer, 61 lat./

Deshalb habe ich solch eine schöne Nummer, bis heute habe ich die Nummer, 61 Jahre.«

Im weiteren Verlauf des Videos sehen wir, wie Tarnawas Häftlingsnummer erneut nachgestochen wird. Zuvor jedoch findet eine Auseinandersetzung zwischen dem Überlebenden und dem Künstler statt. Żmijewski, der in diesem Video sehr präsent ist, fragt Tarnawa, ob die Nummer nun nachtätowiert werden soll. Tarnawa – obwohl er anscheinend vorher zugesagt hatte, seine Nummer vor der Kamera ›auffrischen‹ zu lassen – bittet Żmijewski darum, ihn in Ruhe zu lassen. Er habe es sich anders überlegt und werde glücklich, wenn die Nummer nicht noch einmal in sein Fleisch eingeritzt werde, wiederholt er mehrfach. Als Żmijewski daraufhin versucht, ihn umzustimmen, beginnen beide ein Streitgespräch über die Folgen und den Sinn des Eingriffs: über die Differenz zwischen Original und Erneuerung, Authentizität und Fälschung. Während Żmijewski behauptet, die erneuerte Nummer würde mehr Sichtbarkeit und Leserlichkeit erlangen, argumentiert Tarnawa, dass das ›Auffrischen‹ der Tätowierung ihre ursprüngliche Form und Bedeutung verfälschen würde. Solch ein Eingriff würde zwangsläufig nicht nur in den Prozess des natürlichen Verblassens eingreifen, sondern auch etwas Neues hinzufügen: Die ursprüngliche KZ-Nummer wäre dann nicht mehr das, was sie ist.

Schließlich lässt Tarnawa den Eingriff über sich ergehen und wird in 80064 vor laufender Kamera wiederholt tätowiert. Am Ende des Films antwortet Tarnawa auf die Frage, ob ihm die Nummer nun gefalle:

»Czy mi się teraz podoba? Czy ja wiem? On mi się nigdy nie podobał. Podobać mi się nie mógł, proszę Pana. W jakich warunkach był robiony i dla czego był robiony ten numer? Pewno on jest ładniejszy w tej chwili, on jest bardziej widoczny, on się rzuca w oczy. Teraz każdy pozna, że jest odnawiany. Renowację przeprowadziłem, tak jak mebla jakiegoś./

Ob sie mir gefällt? Was weiß ich? Sie hat mir nie gefallen. Gefallen konnte sie mir nicht. Unter welchen Bedingungen wurde sie gemacht und wieso wurde die Nummer gemacht? Natürlich ist sie schöner im Moment, mehr sichtbar, sie springt ins Auge. Jetzt erkennt jeder, dass sie erneuert wurde. Ich habe eine Renovierung durchgeführt, wie bei einem Möbelstück.«

Durch die »Renovierung« der Nummer »springt sie ins Auge« und ist jetzt »mehr sichtbar«. Was Tarnawa ironisch mit »wie bei einem Möbelstück«

kommentiert, ist eine Re-Inszenierung des gewaltsamen Einschreibens in seinen Körper, ein Akt der Entmenschlichung, auf eine Nummer reduziert zu werden. Durch den Eingriff in die ursprüngliche Nummer am Unterarm, die seit seiner Gefangenschaft in Auschwitz in seinen Körper gewissermaßen als »verkörperte Geschichte« eingeschrieben ist, wurde die Nummer zwar vor dem Verblässen oder drohenden Verschwinden bewahrt. Jedoch hat sie durch die Erneuerung tatsächlich eine neue Facette hinzubekommen.

»I don't know whether he was a Jew or not, I never asked him about that«³²⁴, erklärt Artur Żmijewski in einem Interview. Doch obwohl diese Frage unklar bleibt, fungiert Tarnawas Körper in 80064 als transgenerationaler und transnationaler Gedächtnisträger der Shoah. Die Einschreibung der KZ-Nummer – zweitrangig, ob er jüdischer Häftling war oder nicht – ist zentral in der Videoarbeit und dominierte die Wahrnehmung auf Tarnawa in seinem persönlichen Leben, so Żmijewski weiter:

»All his subsequent life, he was visible only because of and through the number – it was almost his sole capital. The number and the coagulated, frozen story about the camp. Józef Tarnawa died last summer – and it's not him we remember, but the number. No spectator has ever asked me who the man was by profession, whether he had kids, and so on. It's incredible how permanent the perception of this man as a number, initiated by the Nazis, proved to be.«³²⁵

Żmijewski selbst trägt mit seinem Film auf provokative und brutale Weise einerseits dazu bei, die Nummer und Tarnawas verkörperte Geschichte nicht zu vergessen. Andererseits macht er das auf eine grausame Art, indem er den Zeugen in gewisser Hinsicht zur Spur reduziert und so den Überlebenden vorführt. Denn es ist klar, dass der Überlebende die Erneuerung nicht aus freien Stücken macht, sondern Żmijewski ihn hartnäckig und eindringlich davon überzeugt. Auf diese kontroverse Art und Weise wirft Żmijewskis Arbeit 80064 Fragen nach dem Verblässen von Spuren auf und fragt nach den Formen, wie die Erinnerung an die Verbrechen von Auschwitz aufrechterhalten werden kann.

324 Artur Żmijewski in conversation with Miklós Erhardt 2008, Art must not always speak meekly, http://www.landofhumanrights.eu/de/projekt/budapest/interview_miklos_eng.pdf (4.3.2014), 2.

325 Ebda., 2.

»Wenn man über die Shoah etwas *wissen* will, muß man sich der Bilder entledigen«³²⁶, gibt Didi-Huberman Wajcmans Aussage wieder. Im Gegensatz dazu zeigen uns Żmijewskis Arbeiten jedoch, dass mit jedem Bild bereits ein Repertoire an Bildern geweckt wird, derer wir uns nicht einfach entledigen können. Vielmehr verdeutlichen seine provokativen Arbeiten, dass gerade durch Bilder Erinnerungsprozesse in Gang gesetzt werden können. Durch solche radikalen Bilder wie die von der Erneuerung der KZ-Nummer oder dem nackten Fangspiel in der Gaskammer lösen Artur Żmijewskis Videos affektive Reaktionen beim Zuschauer aus, bei denen gewissermaßen der Zuschauer die Erinnerung fortsetzt. Obwohl Żmijewski mit Zeugen arbeitet, geht es bei den besprochenen Filmen weniger um den ›Zeugen an sich‹, sondern um eine Konfrontation, die durch eine Aktion – Fangspiel in der Gaskammer, Singen der polnischen Nationalhymne oder Erneuerung der Häftlingsnummer – ausgelöst wird. Damit ist sein Ansatz einerseits an die lokale Geschichte und Erinnerung geknüpft. Andererseits sind Żmijewskis Filme einem internationalen Publikum zugänglich und wirken auf einer transnationalen Ebene. Seine Arbeiten sind als ›Nachbilder der Shoah‹ zu verstehen, die auf die Erinnerungsprozesse selbst, auf den Umgang mit dem Bildergedächtnis und das Verschwinden der Erinnerung der Zeugen verweisen. Auch wenn Lanzmann als Vorbild zu erkennen ist, hat sich Żmijewski in seinen Filmen von der Funktion der Zeugen in SHOAH doch wesentlich distanziert. Tomasz Łysak bemerkt:

»Żmijewski turned out to be an insubordinate pupil of Lanzmann's (provided that we can legitimately use that phrase), which is proved beyond doubt in BEREK (violating the holy ring of fire to encircle the Holocaust) or in 80064, in which the reconstruction transgresses a mere return to the past.«³²⁷

326 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 224.

327 Tomasz Łysak 2010, Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 115-135, 130.

6 Schluss

»Um sich zu erinnern, muß man sich ein Bild machen.«³²⁸

Im Dilemma um die ›Bilder der Shoah‹ zeigt sich Zeugenschaft als eindrucksvolle Strategie der Stichtbarmachung und »Spezialform der Erinnerung«³²⁹, die sich seit Claude Lanzmanns Film SHOAH geformt, weiterentwickelt und modifiziert hat.³³⁰ Wie wir gesehen haben, ist Lanzmanns Film darüber hinaus auch Vorreiter und Vorbild vieler polnischer Produktionen und spielt für das Land in mehrerlei Hinsicht eine wichtige Rolle. Polen als ›Schauplatz des Holocaust‹ befindet sich seit der politischen Wende von 1989 in einer intensiv geführten Debatte, an der die Kunst ganz entscheidend beteiligt ist. Insbesondere die Mittäterschaft der Polen an der Shoah ist dabei in den Vordergrund der Aus-

328 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 53.

329 Gertrud Koch 1992, Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, 143-169, 159.

330 So wird in anderen künstlerischen Arbeiten u.a. reflexiv auf Lanzmanns Film verwiesen. Catharina Winzer beschreibt die Arbeit WINTERREISE des polnischen Künstlers Mirosław Bałka als eine Reflexion über SHOAH: »Auf den ersten Blick mutet WINTERREISE wie ein vertrauter Beitrag des Künstlers zur Spurensuche nach dem Holocaust in Polen an, wo die Bedeutung des Dargestellten – zum Beispiel des Teiches zur Entsorgung der Asche aus den Krematorien – durch die Erinnerungsleistung des Betrachters stets neu gefüllt werden muss. Die Arbeit zielt jedoch noch in eine andere Richtung: Es ist bezeichnend, dass sich Bałka im Gespräch über WINTERREISE auf Claude Lanzmanns Film SHOAH von 1985 bezieht.« (Catharina Winzer 2010, *Polnische Gegenwartskunst und die Erinnerung an den Holocaust im globalen Zeitalter*: Zbigniew Libera, Mirosław Bałka, Wilhelm Sasnal, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, 137-160, 148.)

einandersetzung gerückt. An der Intensität und Radikalität der Filme lässt sich das große Bedürfnis ablesen, Spuren im jetzigen Polen aufzusuchen und diesen Teil der schmerzhaften polnischen Geschichte zum Thema zu machen.

»Niemand / zeugt für den / Zeugen«, Paul Celans viel zitierten letzten Zeilen aus *Aschenglorie*, die die Unersetzbarkeit des Zeugen beteuern, bekommen angesichts der aussterbenden Augenzeugenschaft der Shoah in den kommenden Jahren eine neue Bedeutung. Die Erinnerung an die Shoah wird schließlich vollständig in das kulturelle Gedächtnis übergegangen und wir auf Dokumente, literarische und filmische Zeugnisse sowie das Wissen der sekundären Zeugenschaft der zweiten und dritten Generation angewiesen sein. Dreißig Jahre nach Erscheinen von SHOAH stehen wir nun an der Schwelle der aussterbenden Überlebenszeugen. Die meisten der Zeugen aus den hier besprochenen Filmen leben nicht mehr: 2006 verstarb Simon Srebnik, 2007 der Protagonist von *80064*, Józef Tarnawa, im Jahr 2009 starb Marek Edelman. Die Abwesenheit der Zeugen wird die Bedeutung der gefilmten Zeugnisse in Zukunft noch verstärken.

Dieser Wandel in der Erinnerungskultur am Ende der »era of the witness«, in der wir uns momentan befinden, wird in der aktuellen Kunst aufgegriffen. Auf diese Transformation und die Tatsache, dass wir in naher Zukunft ausschließlich auf gefilmte Zeugnisse und andere Artefakte zurückgreifen werden, reagiert die Kunst, indem sie den Wandel der Formen der Erinnerungskultur mit reflektiert. So kommt ein wesentlicher Unterschied zwischen Lanzmanns filmischem Zeugnis und den Arbeiten des Künstlers Artur Żmijewski zum Vorschein. Bei Żmijewski erscheint der Zeuge nicht länger in seiner Funktion als Überlebenszeuge, sondern wird vielmehr in eine Aktion oder Inszenierung eingebunden, mit der auf Prozesse von Zeugenschaft reflexiv verwiesen wird. Damit geht Żmijewski auf einer Meta-Ebene auf die Tendenzen von visueller Zeugenschaft ein, die die Kunst seit den achtziger und neunziger Jahren eingeschlagen hat.

Zwar spielen bei beiden, Lanzmann und Żmijewski, sowohl der Zeuge als auch der historische Ort eine Rolle, aber auf je unterschiedliche Weise. Wie bereits SHOAH, so zielen die Filme von Żmijewski ebenfalls nicht auf eine ›Re-

konstruktion von Geschichte«, sondern betrachten Zeugenschaft als einen aktiven Prozess des Herstellens von Erinnerung. Während bei Lanzmann jedoch die Rückkehr zu konkreten Orten des traumatischen Geschehens sowie Nachgestelltes und Nacherlebtes eine Rolle spielte, radikalisiert Żmijewski diese Art von Nachstellung und Nacherleben in seinen Arbeiten, indem er beispielsweise bei dem Auschwitz-Überlebenden die gewaltvolle Einschreibung der KZ-Nummer tatsächlich wiederholen lässt.

Durch das Wiedereinschreiben der Nummer, Vorsingen oder Fangenspielen wird ein Akt vollzogen, der durch Widersprüchlichkeit und entgegen der Erwartungen einen emotionalen Prozess im Zuschauer in Gang setzt. Durch diese Strategie wird ein aktiver Prozess der Erschließung des Vergangenen losgelöst. Żmijewskis Arbeiten sind daher im Sinne der ›Ästhetik der Zeugenschaft‹, die SHOAH eingeleitet hat, als Bruchstücke des fragilen Erinnerens und als ›Nachbilder der Shoah‹ zu verstehen. Diese ›Zeugen ohne Worte‹ verhandeln durch Bilder erinnerungskulturelle Spuren und so changieren BEREK, NASZ ŚPIEWNIK und 80064 zwischen einem regionalen, Polen-spezifischen und einem transnationalen Erinnerungsdiskurs.

Auch wenn alle ausgewählten Filme verstören, unangenehm sind, Schmerz hervorrufen oder als Provokation angesehen werden können, zeichnen sie sich dadurch aus, dass sie dem Zuschauer etwas abverlangen: entweder den brutalen Berichten der Augenzeugen in MIEJSCE URODZENIA zuzuhören, die dekontextualisierten Archivbilder vom Warschauer Ghetto mit einem neuen Blick zu betrachten, die verschiedenen Perspektiven in SAŚIEDZI zu beurteilen und einzuordnen, um sich ein eigenes Bild von dem Massaker von Jedwabne zu machen, oder schließlich, sich auf die verstörenden Aktionen in Artur Żmijewskis Videos einzulassen, die das vorhandene Bildergedächtnis und unsere Erinnerungskultur hinterfragen.

Die Filme fordern – wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise – den Zuschauer heraus und zielen auf die Vorstellungskraft des Zuschauers ab. Sie setzen nicht (mit Ausnahme von Jolanta Dylewskas Film) auf Strategien der Sichtbarmachung durch Archivbilder, die den Blick der Täter oder der Alliierten immer wieder inszenieren, sondern auf die Aussparung der Sichtbarkeit,

die gerade die Vorstellungskraft des Zuschauers herausfordert. So beleuchten die Dokumentar- und Kunstfilme zwar in unterschiedlicher Form die Shoah, sie zeichnen sich jedoch alle dadurch aus, sich durch visualisierte Formen der Erinnerung dem Vergessen und dem Verdrängen entgegenzusetzen.

Die ›neuen‹ künstlerischen Bilder sind notwendig für eine lebendige Auseinandersetzung mit Geschichte und bieten einen spezifischen, sehr direkten Ansatz. Für eine gesellschaftliche Auseinandersetzung brauchen wir nicht nur Monumente, sondern auch die Beschäftigung mit Bildern, denn Bilder beziehen auf eine sehr ansteckende Art und Weise den Zuschauer ein. Durch solche künstlerischen Praktiken wird keine ›Archivierung‹ von Geschichte verfolgt, vielmehr ermöglichen Bilder, auf Geschichte zu verweisen, indem sie einen Denkprozess im Zuschauer anregen. Gerade diese Besonderheit von Bildern hebt Georges Didi-Huberman hervor, wenn er seine Ausführungen in *Bilder trotz allem* mit den folgenden Worten beendet:

»Die Frage nach den Bildern steht im Zentrum dieser Unruhe unserer Zeit, sie bestimmt unser ›Unbehagen in der Kultur‹. Es müßte gelingen, in den Bildern dasjenige zu erblicken, dessen Nachlebende sie sind. Damit die von der reinen Vergangenheit (diesem Abstrakten und Absoluten) befreite Geschichte, uns hilft, die Gegenwart der Zeit zu *erschließen*.«³³¹

Umgekehrt ermöglichen uns Bilder aber auch, durch gegenwärtige Bilder die Vergangenheit zu erschließen. Das zeigen uns die ausgewählten polnischen Dokumentar- und Kunstfilme nach 1989 eindrucksvoll.

331 Georges Didi-Huberman 2007, *Bilder trotz allem*, 256.

7 Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (2002): *Remnants of Auschwitz. Witness and the Archive*, New York: Zone Books.
- Alloa, Emmanuel (2012): Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns SHOAH und Rithy Panhs S21, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München: Wilhelm Fink, 207-229.
- Althaus, Hans Peter (2002): *Mauscheln: Ein Wort als Waffe*, Berlin: de Gruyter.
- Arendt, Hannah (1994 [1963]): *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York: Penguin Books.
- Assmann, Aleida (2010): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H.Beck.
- Bachmann, Michael (2010): *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah*, Tübingen: Francke Verlag.
- Baer, Ulrich (Hg.) (2000): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2000): Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder Die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 236-254.
- Balisz, Justyna (2008): Verkörperte Geschichte. Erinnerung an die Tragödie des Zweiten Weltkrieges in ausgewählten Kunstwerken von Mirosław Bałka, Magdalena Abakanowicz und Artur Żmijewski, in: Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Historie. Jahrbuch des Zentrums für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften*, Heft 1, Leverkusen: Budrich UniPress, 188-211.
- Barthes, Roland (2002): Der Tod des Autors, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 104-110.
- Behrens, Roger (2003): *Adorno-ABC*, Leipzig: Reclam.
- Benjamin, Walter (2007 [1940]): Über den Begriff der Geschichte, in: Walter Benjamin: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 129-140.
- Bikont, Anna (1997): A on krzycał: »Wszyscy jesteście kapo«, in: *Gazeta Wyborza*, 04.10.1997.
- Boehm, Gottfried (2007): Das Paradigma »Bild«: die Tragweite der ikonischen Episteme, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen: die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München: Wilhelm

- Fink Verlag, 77-82.
- Bogdańska-Krzyżanek, Małgorzata (2011): Fangspiel, in: Małgorzata Omilanowska (Hg.): *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Köln: DuMont, 655.
- Brink, Cornelia (1998): *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin: Akademie Verlag.
- Buchenhorst, Ralph (2011): *Das Element des Weiterlebens. Zur Frage der Darstellbarkeit der Shoah in der gegenwärtigen Kulturtheorie und Kunst*, München: Wilhelm Fink.
- (2008): Der Fotograf in der Gaskammer. Zu einer Debatte über die bildliche Darstellung der Shoah, in: Josef Früchtel und Maria Moog-Grünwald (Hg.): *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 53/2, Jahrgang 2008, 261-283.
- Caruth, Cathy (Hg.) (1995): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Cichocki, Sebastian, Charles Esche, Jane Farver et. al. (Hg.) (2005): *Artur Żmijewski. If it happened only once it's as if it never happened./ Einmal ist keinmal*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- (2001): Der Ort trotz allem, in: Georges Didi-Huberman: *Phasmes: Essays über Erscheinungen von Photographien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Köln: DuMont, 262-279.
- Döblin, Alfred (1993): *Reise in Polen*, München: dtv.
- Douglas, Lawrence (2000): Der Film als Zeuge. NAZI CONCENTRATION CAMPS vor dem Nürnberger Gerichtshof, in: Ulrich Baer (Hg.): *›Niemand zeugt für den Zeugen‹. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 197-218.
- Ebbrecht, Tobias (2011): *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Elm, Michael (2008): *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin: Metropol Verlag.
- Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.) (1992): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London: Routledge.
- Felman, Shoshana (1992): The Return of the Voice. Claude Lanzmann's SHOAH, in: Shoshana Felman und Dori Laub (Hg.): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York/London: Routledge, 204-283.
- (2002): *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge/London: Harvard University Press.
- Fritz Bauer Institut, Michael Elm, Gottfried Köbler (Hg.) (2007): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Gaensheimer, Susanne und Nicolaus Schafhausen (2001): Vorwort, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, Berlin: Vorwerk 8, 9-11.
- Geimer, Peter (2010): *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg: Philo Verlag.
- Geimer, Peter und Michael Hagner (2012): Vergangenheit im Bild. Einleitende Bemerkungen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München: Wilhelm Fink, 9-19.
- Goetschel, Willi (1997): Zur Sprachlosigkeit von Bildern, in: Manuel Köppen und Klaus Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 131-144.

- Gross, Jan Tomasz (2001): *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, München: C. H. Beck.
- (2006): *Fear. Anti-Semitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation*, New York: Random House.
- Grynberg, Henryk (1972): *Der jüdische Krieg. Erzählung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2003): Obowiązek, in: Henryk Grynberg: *Monolog polsko-żydowski*, Wołowiec: Wydawnictwo czarne, 104-122.
- Haltof, Marek (2014): *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York/Oxford: Berghahn Books.
- Hartman, Geoffrey H. (Hg.) (1994): *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Oxford/Cambridge: Blackwell.
- (1996): *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
 - (1996): Learning from Survivors. The Yale Testimony Project, in: Geoffrey H. Hartman: *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 133-150.
- Heßler, Martina (2009): BilderWissen. Bild- und wissenschaftstheoretische Überlegungen, in: Ralph Adelman, Jan Frercks, Martina Heßler, Jochen Hennig (Hg.): *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Bielefeld: transcript, 133-161.
- Janicka & Wilczyk (2013): *Inne Miasto/ Other City*, Katalog zur Ausstellung, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Warschau: Argraf.
- Keilbach, Judith und Eva Hohenberger (Hg.) (2003): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk 8.
- Keilbach, Judith (2012): Mikrofon, Videotape, Datenbank. Überlegungen zu einer Mediengeschichte der Zeitzeugen, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein, 281-299.
- Keitz, Ursula von und Thomas Weber (Hg.) (2013): *Mediale Transformationen des Holocausts*, Berlin: Avinus Verlag.
- Kleeblatt, Norman L. (Hg.) (2002): *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, Katalog zur Ausstellung, New Brunswick, New Jersey/London: Rutgers University Press.
- Knoch, Habbo (2001): *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Koch, Gertrud (1992): Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren. Claude Lanzmanns Film SHOAH, in: Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 143-169.
- (1992): *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Köppen, Manuel und Klaus R. Scherpe (1997): Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Manuel Köppen und Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1-12.
- Kowalczyk, Izabela (2010): *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa: Academica wydawnictwo SWPS.
- Kramer, Sven (Hg.) (2003): *Die Shoah im Bild*, München: edition text-kritik.
- Krämer, Sybille (2005): Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten, in: E.P.I. Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut: *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3*, 16-19.

- (2011): Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft, in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Roman Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld: transcript, 117-139.
- Kwiet, Konrad (2010): Itzig, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindlichkeit in Geschichte und Gegenwart*, Band 3, 139-141.
- Langer, Lawrence L. (1991): *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven/London: Yale University Press.
- Lanzmann, Claude (1985): Site and Speech. An Interview with Claude Lanzmann about SHOAH, conducted by MarcChevrie and Hervé Le Roux, in: *Cahiers du Cinéma*. No. 374, July-August 1985, translated by Stuart Liebman, 18-23.
- (2000): Der Ort und das Wort, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 101-132.
- (2012): *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Laub, Dori (2000): Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeiten des Zuhörens, in: Ulrich Baer (Hg.): ›Niemand zeugt für den Zeugen‹. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 68-83.
- Levi, Primo (2010 [1947]): *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*, München: dtv.
- Litka, Piotr (2011): Odzyskiwanie pamięci. MIEJSCE URODZENIA Pawła Łozińskiego i SĄSIEDZI Agnieszki Arnold, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Łódź: Oficyna, 883-890.
- Lytard, Jean-Francois (1998): *Streitgespräche oder Sprechen ›nach Auschwitz‹*, Grafenau: Trotzdem-Verlag.
- Łysak, Tomasz (2010): Strategies of Recall in Post-1989 Polish Documentary and Artistic Films About the Holocaust, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 115-135.
- (2011): Jedwabne twarzą w twarz: Sąsiedzi Agnieszki Arnold i Jana Tomasza Grossa, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Łódź: Oficyna, 891-900.
- Majewski, Tomasz (2011): Sub specie mortis. Uwagi o SHOAH Claude'a Lanzmanna, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Łódź: Oficyna, 902-908.
- Majewski, Tomasz und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.) (2011): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Łódź: Oficyna.
- Marszałek, Magdalena (2010): Einleitung, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 7-23.
- (2010): Anamnesen. Explorationen des Gedächtnisses in der gegenwärtigen polnischen Literatur und Kunst (eine intermediale Perspektive), in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 161-179.
- Marszałek, Magdalena und Alina Molisak (Hg.) (2010): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Massalongo, Milena (2012): Bild und Zeugenschaft. Erkenntnis und Gedächtnis im Zeitalter des Zeugen, in: Peter Geimer und Michael Hagner (Hg.): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München: Wilhelm Fink, 177-205.

- Mersch, Dieter (2003): Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild, in: Dieter Mersch (Hg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München: Wilhelm Fink, 151-176.
- (2010): Politik des Erinnerns und die Geste des Zeigens, in: Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*, München: Wilhelm Fink, 109-126.
- Michaelis, Andree (2011): Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen, in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld: transcript, 265-284.
- Mitchell, W. J. T. (2010): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago: University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc (2006): Das Darstellungsverbot, in: Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 51-89.
- Ochman Ewa (2011): Próby legitymizacji władzy w Polsce po zniesieniu stanu wojennego: przypadek SHOAH Claude'a Lanzmanna, in: Tomasz Majewski und Anna Zeidler-Janiszewska (Hg.) (2011): *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, Łódź: Oficyna, 337-360.
- Omlanowska, Małgorzata (Hg.) (2011): *Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Katalog zur Ausstellung, Köln: DuMont.
- Pantenburg, Volker (2001): Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text, in: Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, Berlin: Vorwerk 8, 13-41.
- Paradowska, Janina und Agnieszka Arnold (2001): Dieses Zählen von Skeletten, in: Ruth Henning (Hg.): *TRANSODRA 23. Die »Jedwabne-Debatte« in polnischen Zeitungen und Zeitschriften*, 252-257.
- Rancière, Jacques (2005): Über das Undarstellbare, in: Jacques Rancière: *Politik der Bilder*, Berlin: Diaphanes, 127-159.
- Sabrow, Martin (2012): Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein, 13-32.
- Sabrow, Martin und Norbert Frei (Hg.) (2012): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein.
- Schmidt, Sibylle (2011): Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse, in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Roman Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld: transcript, 47-66.
- Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer, Roman Voges (Hg.) (2011): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld: transcript.
- Schneider, Christian (2007): Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte, in: *Mittelweg 36*, 16. Jg., 2007, Heft 3, Hamburg, 59-74.
- Schneider, Christoph (2007): »Das ist sehr schwer zu beantworten und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen«, in: Michael Elm und Gottfried Kößler (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Frankfurt am Main 2007, 260-279.
- Schürmann, Eva (2008): *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Skoller, Jeffrey (2005): *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Sontag, Susan (1980): *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer.

- Stephan, Inge und Alexandra Tacke (2007): Einleitung, in: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.): *NachBilder des Holocaust*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 7-17.
- Thomas, Allan James (2003): Harun Farocki's Images of the World and the Inscription of the War, in: Ursula Biemann (Hg.): *Stuff it. The video essay in the digital age*, Institute for Theory of Art and Design Zürich (ith), Zürich: Edition Voldemeer, Wien/New York: Springer, 112-115.
- Turski, Marian (2010): *Polish Witnesses to the Shoah*, London/Portland, OR: Vallentine Mitchell.
- Uhl, Heidemarie (2012): Vom Pathos des Widerstands zur Aura des Authentischen. Die Entdeckung des Zeitzeugen als Epochenschwelle der Erinnerung, in: Martin Sabrow und Norbert Frei (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen: Wallstein, 224-246.
- Weckel, Ulrike (2012): *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Weigel, Sigrid (2000): Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ›identity politics‹, juristischem und historiographischem Diskurs, in: *Jahrbuch des Einstein Forums 1999. Zeugnis und Zeugenschaft*, Berlin: Akademie Verlag, 111-135.
- Wieviorka, Annette (2006): *The Era of the Witness*, Ithaca/London: Cornell University Press.
- (1994): On Testimony, in: Geoffrey H. Hartman (Hg.): *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Oxford/Cambridge: Blackwell 1994, 23-32.
- Winzer, Katharina (2010): Polnische Gegenwartskunst und die Erinnerung an den Holocaust im globalen Zeitalter: Zbigniew Libera, Mirosław Bałka, Wilhelm Sasnal, in: Magdalena Marszałek und Alina Molisak (Hg.): *Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 137-160.
- Young, James E. (1997): Einleitung. Darstellung und Konsequenzen der Interpretation, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 13-29.
- (1997): Video- und Filmzeugnisse des Holocaust, in: James E. Young: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 243-265.
 - (2002): *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Zimbardo, Philip G. und Richard J. Gerrig (1999): *Psychologie*, dt. Bearbeitung von Siegfried Hoppe-Graff und Irma Engel, 7. Auflage, Berlin/Heidelberg/New York/Barcelona/Hong Kong/London/Mailand/Paris/Tokio: Springer.
- Żmijewski, Artur (2011): »Künstler sind in der Lage, dieselben Ereignissequenzen in Gang zu setzen wie Politiker«. Artur Żmijewski im Gespräch mit Joanna Warsza, in: Tomasz Dąbrowski und Stefanie Peter (Hg.): *Zeitgenössische Künstler in Polen*, Göttingen: Steidl Verlag, 101-114.
- (2011): Ekstaza Pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz, in: Artur Żmijewski und Marta Konarzewska (Hg.) (2011): *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 120-130.
- Żmijewski, Artur und Marta Konarzewska (Hg.) (2011): *Żmijewski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Internet

- Bojarska, Katharzyna, <<http://www.obieg.pl/teksty/5638>> (18.8.2014).
- Bothe, Alina: Rezension zu: Keitz, Ursula von; Weber, Thomas (Hrsg.): *Mediale Transformationen des Holocausts*. Berlin 2013, in: H-Soz-Kult, 24.07.2013, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-20437>> (1.3.2014).
- Brill, Klaus: Rezension zu: POKŁOSIE, Exorzismus des Gewissens, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/polnischer-antisemitismus-im-film-poklosie-exorzismus-des-gewissens-1.1563038>> (03.04.2014).
- Kramer, Sven: Rezension zu: Weckel, Ulrike: *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*. Stuttgart 2012, in: H-Soz-u-Kult, 23.11.2012, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2012-4-169>> (6.12.2012).
- Laub, Dori: Not knowing is an active process of destruction. Why the testimonial procedure is of so much importance, Special Review Issue 2007, <http://www.traumaresearch.net/focus1/laub.htm> (15.1.2009).
- Schissler, Hanna: Rezension zu: Sabrow, Martin; Frei, Norbert (Hrsg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen 2012, in: H-Soz-Kult, 12.06.2013, <<http://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-19540>> (25.7.2013).
- Żmijewski, Artur und Miklós Erhardt: »Art must not always speak meekly«, 2008, http://www.landofhumanrights.eu/de/projekt/budapest/interview_miklos_eng.pdf (4.3.2014).

8 Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Dr. Dieter Mersch und Prof. Dr. Magdalena Marszałek für die Betreuung der Dissertation von der ersten Idee bis zur Fertigstellung. Weiterhin möchte ich mich bei meiner Familie und Freunden bedanken, die mich stets unterstützt und motiviert haben. Besonders danke ich Anna Dittmann, Hannah Georgi, Christina Nordine und Anne Ntinda für ihre hilfreichen Korrekturen und Verbesserungsvorschläge sowie die vielen intensiven Gespräche. Meinem Mann Eren Uçar gilt mein herzlicher Dank für seine liebevolle Unterstützung, Kraft und große Geduld.