# Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.) Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer  $\cdot$  Sibylle Schmidt Hg.

# Zeugen in der Kunst

#### Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: Litsus (2004), Performance am 31. Mai 2015 am "4A Centre for Contemporary Asian Art" in Sydney, im Rahmen von "MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident". Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von "Gallerysmith" in Melbourne und dem "4A Centre for Contemporary Asian Art" in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn (Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München Printed in Germany Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

### Sigrid Weigel

# Bilder, Stimmen, Gesichter Zur Dramaturgie verschiedener Zeugnis-Arten in Yael Hersonskis Film zum Archivfilm über das Warschauer Ghetto: *A Film unfinished* (2010)

Die Redewendung, sich ein Bild der Geschichte – oder auch von einem bestimmten Ereignis - zu machen, hat in den vergangenen Jahrzehnten ihren metaphorischen Charakter verloren. Nicht nur in den populären Medien werden die Vorstellungen von der Vergangenheit zunehmend von visuellen Bildern beherrscht; auch die Methoden der Historiographie haben sich deutlich verändert. Neben den herkömmlichen, überwiegend schriftlichen Dokumenten finden immer mehr andersgeartete Hinterlassenschaften und Überlieferungen als historische Quellen Verwendung: alle denkbaren Artefakte, Bauten und Alltagsgegenstände, literarische Texte, mündliche Überlieferungen, Berichte von sogenannten Zeitzeugen, verschiedenste Arten von Bildern u.v.m. Je näher das in Frage stehende historische Geschehen der Gegenwart ist, umso mehr setzt sich sein Bild aus Photographien, Filmen und Zeugenbefragungen zusammen. Damit hat sich der quellenkritische Terminus des Zeugnisses in der Geschichtswissenschaft enorm ausgeweitet. Auf das philologisch-editorische Konzept des (Text-)Zeugen<sup>1</sup> zurückgehend, waren Zeugnisse ursprünglich gesicherte Dokumente, d. h. Schriftstücke, deren Authentizität (im Sinne von Echtheit), Herkunft, Datierung, Autorschaft, Zweck, Adressat und Überlieferungswege quellenkritisch überprüft werden konnten. Mit der jüngsten Ausweitung und Vervielfältigung historischer Quellen wird nicht nur der Unterschied zwischen textuellen bzw. materiellen Zeugnissen einerseits und Personen-Zeugen andererseits eingeebnet, auch nimmt die ohnehin bestehende Vieldeutigkeit des Zeugnisbegriffes weiter zu, so dass sich die Konturen des Zeugnisbegriffes vollends zu verwischen drohen.

Um der Vieldeutigkeit des Zeugenbegriffes zu entgegnen, ist es notwendig und sinnvoll, zwischen *historischen Zeugnissen* (überlieferte Quellen und Dokumente, die quellenkritisch geprüft werden), *juristischer Zeugenschaft* (als prozessualer Funktion im Zusammenhang eines zeitlich begrenzten, geregelten Verfahrens von Befragung und Beweisführung) und dem *Bezeugen* von Überlebenden (ein inter-subjek-

<sup>1</sup> Das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* führt z. B. unter dem Lemma "Edition" aus: "Zeugnisse sind alle autoreigenen und fremden Nachrichten oder Berichte, die über die Entstehung des Werkes bzw. seine Druckgeschichte Kunde geben, z. B. Briefstellen, Gespräche, Zitate.", Berlin 2001, Bd. 1, S. 314.

tiver Akt, der ein Gegenüber voraussetzt) zu unterscheiden² – dies jedenfalls in systematischer Perspektive, die unabdingbar ist, gerade um die realiter oft vorkommende Überlagerung dieser verschiedenen Modi der Zeugenschaft im konkreten Fall, etwa wenn Überlebende als Gerichtszeugen auftreten, überhaupt analysieren zu können. Insbesondere die Einbeziehung von visuellen Bildern und von sogenannten Zeitzeugen in das Register historiographischer Zeugnisse hat jüngst jedoch die Polysemie und Unschärfe des Konzepts deutlich verstärkt. Im Zuge dieser Entwicklung erhalten die Momente von Visualität und Gegenwärtigkeit eine enorme Bedeutung – beides Eigenschaften, die auch die affektive Aufladung des Zeugnisses erhöhen.

So erzeugen etwa Filme und Photos den Eindruck einer Gegenwärtigkeit des Vergangenen, von dem eine große Suggestivkraft ausgeht; diese medial hervorgebrachte Gegenwärtigkeit scheint die Distanz zwischen den betreffenden Ereignissen und der Gegenwart einzuebnen und suggeriert eine Unmittelbarkeit zum zurückliegenden Geschehen, während die Betrachter doch als reine Beobachter zugleich in Distanz dazu bleiben. Diese Wirkung gründet nicht zuletzt darin, dass Photos und Filme, wie Walter Benjamin gezeigt hat, die Illusion apparatefreier Bilder erzeugen, während der aufwendige Produktionsprozess für den Betrachter unsichtbar bleibt.<sup>3</sup> Die Präsenz, die durch die Erzählungen und Erinnerungen von Überlebenden hergestellt wird, ist dagegen von anderer Art. Indem die Person, die "dabei gewesen ist", als leibhaftiges Gegenüber auftritt und von ihren Erfahrungen spricht, werden die Betrachter in eine Zuhörsituation versetzt, eingebunden in eine intersubjektive Konstellation, die es erfordert, eine Haltung gegenüber dem Zeugen einzunehmen. Damit kommt die Frage von Glaubwürdigkeit, Überzeugungskraft und Vertrauenswürdigkeit<sup>4</sup> des Zeugen, die jedes Wissen durch Zeugenschaft betrifft, gleichsam automatisch ins Spiel - wie unbewusst oder bewusst dies auch immer geschehen mag. Man kann keinem Gegenüber ins Gesicht schauen und keiner Stimme zuhören, ohne dass sich – unwillkürlich – eine auch affektiv gefärbte Haltung zum Gegenüber und eine Bewertung des Gehörten einstellen.

<sup>2</sup> Sigrid Weigel: "Zeugnis und Zeugenschaft. Klage und Anklage. Zur Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs", in: Zeugnis und Zeugenschaft. Einstein Forum Jahrbuch 1999, Berlin 2000, S. 111–135, in franz. Übersetzung: "Témoignage au sens strict et témoignage juridique, plainte et accusation", in: Emmanuel Alloa, Stefan Kristensen (Hg.): Témoignage et survivance, Metispresses 2014, S. 77–107.

<sup>3</sup> Walter Benjamin: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1939)", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Ralf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt am Main 1972–1999, Bd. 1, S. 495.

<sup>4</sup> Zum Aspekt des Vertrauens vgl. Sybille Krämer: "Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft", in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117–140.

# 1. Zum Problem der Augenzeugenschaft

Im Schatten des skizzierten Bedeutungswandels von Zeugnissen ist eine deutliche Renaissance der Augenzeugenschaft zu verzeichnen, obwohl diese doch lange Zeit für die wissenschaftliche Historiographie - von Droysen bis Koselleck - als überkommenes Prinzip antiker Geschichtsschreibung galt.<sup>5</sup> Dabei hat sich die Bedeutung von Augenzeugenschaft selbst allerdings deutlich verändert. Während sie sich in der fachwissenschaftlichen Methodendiskussion auf die Augen des Historikers und das von ihm selbst Gesehene bezog, kennt die Gegenwart zahlreiche Spielarten von Augenzeugen. In seinem Buch Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence (2001), das sich dem Zeugnis der Bilder widmet, behandelt Peter Burke Bilder als eine wichtige Form historischer Quellen. "They record acts of eyewitnessing", so Burke. Damit bezieht er sich zum einen auf Bezeugungsgesten von Malern innerhalb ihrer piktorialen Darstellung, wie die berühmte Formel "Jan van Eyck fuit hic" auf van Eycks Arnolfini-Hochzeit, "as if the painter had acted as a witness to the couple's marriage"; zum anderen beruft Burke sich auf Ernst Gombrichs Beobachtung zum ,eyewitness-principle' der Malerei, "in other words the rule which artists in some cultures have followed, from the ancient Greeks onwards, to represent what – and only what – an eyewitness could have seen from a particular point at a particular moment"6. Burkes Konzept eines ,eyewitnessing' der Bilder ist also einerseits eine Figuration des ,as-if-witness' (das van Eyck-Beispiel) und andererseits der Bildausschnitt von einem Geschehen, der sich einem bestimmten, räumlich und zeitlich begrenzten Blickpunkt verdankt (Gombrich). Wenn das Gombrich-Zitat die Malerei als piktoriale Nachahmung von Augenzeugenschaft charakterisiert, kehrt Burke das Verhältnis um und schreibt auf diese Weise den Bildern prinzipiell die Qualität der Augenzeugenschaft zu.

Selbstverständlich ist ihm klar, dass auch Bilder gelesen sein wollen; und er sieht gerade darin die große Herausforderung für die Geschichtswissenschaft. Während nämlich "source criticism" seit langem fester Bestandteil in der Ausbildung von Historikern ist, so Burke, sei der "criticism of visual evidence" unterentwickelt – ein Mangel, dem er mit seinem Buch zu begegnen sucht, indem er an zahlreichen Beispielen seine Quellenkritik von Bildern vorführt. Bemerkenswert ist dabei die "legal analogy" seines Ansatzes, wenn er das Vorhaben seines Buches formuliert, nämlich: "[to] investigate the uses of different kinds of image as what the lawyers call 'admissible evidence' for different kinds of history". Bilder als "acts of eyewitnessing" werden von ihm also als historische Zeugnisse behandelt und in Analogie zum juristischen Prozess auf ihre Evidenz hin geprüft. Sprechend ist dafür die Metapher, die Burke von Ruskin zitiert: "As the art critic John Ruskin (1819–

7 Ebd.: S. 13-14.

<sup>5</sup> Vgl. Nino Luraghi: "The Eyewitness and the Writing of History – Ancient and Modern", in: Amelie Rösinger/Gabriela Signori (Hg.): *Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächerübergreifenden Vergleich*, München 2014, S. 13–26.

<sup>6</sup> Peter Burke: Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence, London 2001, S. 14.

1900) perceptively observed, the evidence of photographs ,is of great use if you know how to cross-examine them'."8 Die Bilder stehen also im Zeugenstand vor Gericht, wo ihre Brauchbarkeit als historisches Zeugnis überprüft wird. Damit mündet die Frage nach der Zeugenschaft der Bilder, sofern diese unter dem Regime des *eyewitnessing* steht, in ein wechselseitiges Verweissystem zwischen *testimony*, *evidence* und *witness* – was der Klärung und Trennschärfe der Konzepte nicht unbedingt dienlich ist.

Dagegen ist die Verknüpfung des Augenzeugenprinzips mit dem von Gombrich skizzierten Darstellungsprinzip der Malerei aber durchaus aufschlussreich für das Konzept des Augenzeugen als solchem, denn Gombrichs Beschreibung – "to represent what – and only what – an eyewitness could have seen from a particular point at a particular moment." – bringt in dankenswerter Klarheit die perspektivische Relativität des Augenzeugen auf den Punkt: die zeitliche und räumliche Begrenzung durch die Abhängigkeit vom Stand- und Blickpunkt des einen Zeugen, womit sich diese Art Zeugnis als Wirklichkeitsausschnitt darstellt. Positive Evidenz, die durch das Medium eines Augenpaares geht, ist immer kontingent.

An dieser Stelle ist eine Bemerkung zum Übersetzungsproblem angebracht, da die semantischen Schnittmengen zwischen den verschiedenen Begriffen im Englischen andere sind als im Deutschen. Während im Englischen der personale Charakter in witness als Verb und als Substantiv, das die Person bezeichnet, die aussagt oder bezeugt, klarer von testimony als Produkt oder Dokument unterschieden ist, kann im Deutschen das Zeugnis sowohl das Dokument als auch den Akt des Bezeugens meinen, während das Wort Zeuge den personalen Status betont – allerdings nur sofern man den überkommenen philologischen Terminus Zeuge für Monumente der Literaturgeschichte oder für Textzeugen im Kontext historisch-kritischer Editionen<sup>10</sup> hinter sich lässt. Das englische evidence und das deutsche Wort Beweis weisen hingegen eine höhere Übereinstimmung auf, auch wenn für beide jeweils auch noch andere Übersetzungsmöglichkeiten existieren.

Zurück zum Problem von Bildern als historische Zeugnisse. Das Potential von Bildern im allgemeinen als Zeugnisse der Geschichte resümiert Burke am Ende in der Einsicht, Bilder seien wertvolle Zeugnisse nicht weil sie einen direkten Einblick in die soziale Welt, sondern weil sie einen Zugang zu zeitgenössischen Sichtweisen auf diese Welt eröffneten.<sup>11</sup> Wenn Burke in diesem Statement die Bilder nicht mehr als Zeugnisse für das Dargestellte, sondern als Quellen der Darstellungsweisen ihrer Zeit bewertet, bleibt von ihrem besonderen Status der Augenzeugenschaft nicht mehr viel übrig; was bleibt, ist die gängige Nutzung historischer Bilder. Allerdings muss auch für diese eingeschränktere Nutzung von Bildern bedacht werden, dass sich die zeitgenössische Sichtweise auf die Welt weniger leicht erschließt, wenn man es nicht mit handgemachten Bildern, sondern mit Photos und Filmen zu tun

<sup>8</sup> Ebd.: S. 25.

<sup>9</sup> Ebd.: S. 14.

<sup>10</sup> Nach der Definition in Anm. 1.

<sup>11</sup> Ebd.: S. 187.

hat. So gilt für den Film, wie Burke selbst feststellt, dass seine Stärke darin bestehe, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, Ereignisse aus eigener Anschauung mitzuerleben. Darin aber genau liege auch die Gefahr des Mediums, weil diese Augenzeugenschaft – ebenso wie ein Schnappschuss – eine illusorische sei. "The director shapes the experience while remaining invisible."<sup>12</sup>

Damit aber, so wäre hinzuzufügen, ist der Status dieses Mediums als Zeugnis immer schon prekär. Wenn der Akt des Zeugens stets "in der ersten Person"<sup>13</sup> geschieht, wie Derrida hervorgehoben hat, dann sind Filme und Photos schon deshalb nur bedingt als Zeugnisse zu begreifen, weil in ihnen die Geste "ich zeuge" in der Apparatur, Perspektive und Einstellung aufgehoben ist und darin unsichtbar wird. Die Einstellung im Film bedeutet, so Gertrud Koch in ihrem Buch mit dem sprechenden Titel *Die Einstellung ist die Einstellung*, dass "aus der Technizität der Aufnahmeapparatur und der Physikalität der Objektwelt ein drittes, das filmische Bild"<sup>14</sup> konstruiert wird.

## 2. Bild- und Schriftzeugnisse aus dem Warschauer Ghetto

Tatsächlich steckt die Quellenkritik photographischer und filmischer Bilder<sup>15</sup> noch in den Kinderschuhen. So ist etwa unser Bild vom Warschauer Ghetto weitgehend durch Photos geprägt, die aus den Kameras von SS-Angehörigen, Wehrmachtssoldaten oder Mitgliedern der Propagandatruppen der Nazis stammen. Da Photographien zumeist ihren historischen Index nicht mit sich tragen und auch selten datiert und mit Herkunft und Autorschaft versehen sind, erfordert der Umgang mit ihnen einen erhöhten Aufwand an Bildkritik. In dem Film 912 Days of the Warsaw Ghetto (2001), der für das Jewish Historical Institute in Warschau produziert wurde, trifft man beispielsweise auf Sequenzen, die Filmrollen entstammen, die, wie man heute weiß, im Auftrag der Nazi-Propaganda gedreht wurden. Dabei handelt es sich um die Rohfassung eines unfertigen Films über das Warschauer Ghetto, der im Mai 1942 von professionellen Kameraleuten, die im Dienste des Regimes standen, produziert wurde und zu einem großen Teil aus gestellten, inszenierten Sequenzen besteht. 1954 in der DDR aufgefunden, lagern die acht Rollen mit der Originalbeschriftung "Ghetto" heute im Bundesarchiv. Der genannte polnische Film, der Ein-

<sup>12</sup> Ebd.: S. 159.

<sup>13</sup> Jacques Derrida: "A Self-Unsealing Poetic Text'. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses", in: Zur Lyrik Paul Celans, hg. v. Peter Buhrmann, Text & Kontext. Zeitschrift für Germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe. Zur visuellen Konstruktion des Judentums, Bd. 44, S. 147–182, Zitat S. 158.

<sup>14</sup> Gertrud Koch: Die Einstellung ist die Einstellung, Frankfurt am Main 1992, S. 9.

<sup>15</sup> Zu Methoden der Quellenkritik von Photos vgl. Wolf Buchmann: "Woher kommt das Photos' Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven", in: *Der Archivar*, H. 4/1999, S. 296–306. Und Diethart Kerbs: "Methoden und Probleme der Bildquellenforschung", in: Andreas Hallen (Hg.): *Revolution und Fotografie. Berlin 1918/19*, Berlin 1990, S. 241–262.

stellungen aus dem buchstäblich obskuren Filmmaterial enthält, ist nur ein Beispiel unter unzähligen. Die Bilder aus diesem geheimen Film von 1942 sind weit verbreitet, da sie nach dem Krieg jahrzehntelang für Ausstellungen, Dokumentarfilme und pädagogische Zwecke genutzt wurden, so dass sich deren Sichtweise in das visuell geprägte kulturelle Gedächtnis mehrerer Generationen eingebrannt hat.

Es wäre ein – dringend gebotenes – Mammutunternehmen, wollte man sämtliche Museen, Ausstellungen, Publikationen und Filme über das Warschauer Ghetto daraufhin überprüfen, ob sie Sequenzen oder Einzelbilder aus diesen Filmrollen enthalten, um sie aus allen Präsentationen mit dokumentarischem Anspruch zu entfernen. Um sich das Ausmaß der Arbeit vorzustellen, ist ein Seitenblick auf den Konflikt um die Photos in der Wehrmachtsausstellung hilfreich. So hat die hochkarätig besetzte Historikerkommission, welche die Ausstellung Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944 vom Hamburger Institut für Sozialforschung (1995)<sup>16</sup> quellenkritisch untersuchte, nachdem nicht nur von politisch interessierter Seite, sondern auch aus fachhistorischen Kreisen an etlichen Photos Kritik laut geworden war<sup>17</sup>, fast ein Jahr gebraucht, um festzustellen, "dass von den 1433 Fotografien der Ausstellung" tatsächlich einige wenige (weniger als 20) nicht die Wehrmacht betrafen. 18 Ein vergleichbares Vorhaben zur Überprüfung derjenigen Bilder, die als Zeugnisse aus dem Warschauer Ghetto kursieren, wäre ungleich umfangreicher; aber es hätte mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit hinsichtlich des Anteils der belasteten Photos, die Teil der NS-Propaganda sind, ein genau gegenteiliges Ergebnis.

Die Herkunft der genannten Filmrollen war lange unbekannt. Jedoch hätte ein Blick in die Zeugnisse von Ghettoinsassen, deren Aufzeichnungen die Zerstörung des Ghettos überlebt haben, die Entstehungsgeschichte der Aufnahmen erhellen können. Denn Berichte über die Ankunft des Filmteams im Ghetto, über dessen Arbeitsweise und einzelne konkrete Anweisungen zu gestellten Szenen finden sich sowohl in dem Tagebuch, das der Vorsitzende des Warschauer Judenrates Adam Czerniaków in den Jahren 1939–1942 geführt hat<sup>19</sup> – es liegt seit 1964 im Archiv von Yad Vashem und wurde 1968 erstmals veröffentlicht –, als auch in etlichen Tagebüchern aus dem Ringelblum-Archiv, jenem Untergrundarchiv mit Aufzeich-

<sup>16</sup> Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.): Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944, Hamburg 1995.

<sup>17</sup> Zur photohistorischen Dimension, u. a. auch zur mangelnden quellenkritischen Grundlage der Argumente der exponiertesten Kritiker der Ausstellung vgl. Miriam Y. Arani: "Und an den Fotos entzündete sich die Kritik'. Die 'Wehrmachtsausstellung', deren Kritiker und die Neukonzeption. Ein Beitrag aus fotohistorisch-quellenkritischer Sicht", in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, H. 85/86, 2002, S. 97–124.

<sup>18</sup> Omer Bartov, Cornelia Brink, Gerhard Hirschfeld, Friedrich P. Kahlenberg, Manfred Messerschmidt, Reinhard Rürup, Christian Streit, Hans-Ulrich Thamer: *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung 'Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*', Hamburger Institut für Sozialforschung, November 2000.

<sup>19</sup> Im Warschauer Ghetto. Das Tagebuch des Adam Czerniaków 1939–1942. Mit einem Vorwort von Israel Gutman (hebr. Übers. 1968, poln. Orig. 1972, engl. 1979), München 1986.

nungen und Photos aus dem Ghettoleben, das der jüdische Historiker Emanuel Ringelblum 1941 begründet hatte. Einige der Behälter, in denen die Mitglieder seiner Geheimorganisation Oneg Schabbat - Freude am Sabbat ihr Archiv im August 1942, als die bevorstehende Deportation und Vernichtung des Ghettos absehbar war, an verschiedenen Orten des Ghettos vergraben hatten, wurden 1946 und 1952 wiederaufgefunden: an die 30 000 Blatt Archivmaterial, das heute im Jüdischen Historischen Institut von Warschau archiviert ist. 20 Bei Czerniaków liest man z. B. unter dem 3. Mai 1942: "Um 10 Uhr erschienen die Filmleute von der Propaganda. Sie machten Aufnahmen in meinem Büro. Man inszenierte, wie Antragsteller und Rabbiner zu mir hereinkommen. Dann wurden alle Bilder und Tafeln abgenommen. Auf meinen Schreibtisch stellte man einen 9armigen Leuchter, an dem alle Kerzen brannten." Unter dem 5. Mai: "Die Filmleute machen weiterhin Aufnahmen. Äußerste Armut und Luxus (Kaffeehäuser). Positive Gegenstände filmen sie nicht." Am 13. Mai: "Ich fragte, warum nicht das Schulwesen usw. gefilmt wird." Am 19. Mai: "Morgen soll auf Verlangen der Filmleute in einer Privatwohnung ein Ball stattfinden." Und zwei Tage später: "Am Spätnachmittag sehe ich durchs Fenster, wie vom Friedhof auf einem Leichenwagen Blumen zum Ball gefahren werden. "21 Und so fort.

Der Historiker Samuel Kassow, der das Ringelblum-Archiv erforscht hat, nennt die Aufzeichnungen der Juden aus dem Ghetto "Zeitkapseln"<sup>22</sup>. Sie wurden in der Absicht aufgeschrieben, von Erfahrungen zu zeugen, von denen die Menschen, die sie betrafen, womöglich nicht mehr würden zeugen können. Im Angesicht der bevorstehenden Vernichtung und der geringen Chance zum Überleben wurde die künftige Zeugenschaft an die vergrabenen Aufzeichnungen übertragen: Das Überleben von Zeugnissen sollte - in einer schwer vorstellbaren Zeit "danach" - die Zeugnisse von Überlebenden ersetzen, weil man unsicher war, ob es überhaupt Überlebende geben würde. Damit tragen diese schriftlichen Zeugnisse eine bemerkenswerte zeitliche Signatur. Zeugnisse werden oft als schriftliche oder mündliche Medien der Erinnerung beschrieben, als Medien eines gleichsam retrospektiven Wissens über vergangene Begebenheiten – weshalb Michel Foucault sie in Gegenstellung zur Prophetie diskutiert.<sup>23</sup> Die Aufzeichnungen aus dem Ghetto entstanden hingegen in einer zeitlichen Unmittelbarkeit zum Geschehen, dies aber mit Blick auf eine künftige Erinnerung, der sie als Zeugnisse der dann vergangenen Ereignisse dienen würden. Damit eignet den Aufzeichnungen derjenigen, die größtenteils nicht überlebt haben, eine ähnliche Zeitstruktur wie Photographien, in denen ,hier und jetzt' der Augenblick abgelichtet und im Blick auf sein Vergangen-Sein-Werden festgehalten wird. Der große Unterschied besteht allerdings darin,

<sup>20</sup> Vgl. dazu Samuel D. Kassow: Ringelblums Vermächtnis, Reinbek 2010.

<sup>21</sup> Im Warschauer Ghetto (Anm. 19), S. 250-267.

<sup>22 &</sup>quot;Die Wahrheit soll leben – das Untergrundarchiv im Warschauer Ghetto. Interview mit Samuel D. Kassow", bpb (Bundeszentrale für politische Bildung), 08.05.2013.

<sup>23</sup> Michel Foucault: *Die Wahrheit und die juristischen Formen* (1994), Frankfurt am Main 2002, S. 40.

dass Bilder und Filme mit dokumentarischem Anspruch, wie die Augenzeugenschaft allgemein, ganz überwiegend das Leben anderer ablichtet, während die schriftlichen Aufzeichnungen zumeist von den eigenen Erfahrungen sprechen. Und dies bedeutet für die Zeugnisfrage einen Unterschied ums Ganze! Bildzeugnisse betreffen überhaupt weniger ein "Wissen durch andere", als dass es sich um Momentaufnahmen im Blick auf andere handelt. Während man aber gewohnt ist, Erinnerungen und Zeugnisse einzelner Überlebender auf ihre Perspektive und Rhetorik hin zu befragen, eignet visuellen Bildern die Suggestivkraft des Dokumentarischen und Faktischen, der nur schwer zu entkommen und zu entgegnen ist. Bildkritik ist bislang eine Aufgabe von Fachleuten, von Bildwissenschaftlern geblieben und noch nicht zum Bestandteil der basalen Kulturtechniken geworden.

#### 3. A Film Unfinished

Angesichts der unterentwickelten Quellenkritik filmischer Bildzeugnisse aus dem Warschauer Ghetto hat die israelische Filmemacherin Yael Hersonski dieses Manko mit filmischen Mitteln ausgeglichen – und überboten. Denn ihr Film A Film Unfinished (2010, dt. Geheimsache Ghettofilm)<sup>24</sup> präsentiert eine genaue Analyse des genannten, im Auftrag der Nazis produzierten Filmmaterials aus dem Warschauer Ghetto und seiner Herstellung. Dafür nutzt ihr Film verschiedene historische Dokumente sowie eine später aufgefundene Rolle mit filmischem Restmaterial zu dem NS-Ghetto-Film-Projekt von 1942, das Rückschlüsse auf die Machart des Films zulässt, und konfrontiert dieses Archivmaterial mit schriftlichen Zeugnissen, und zwar den genannten Tagebuchaufzeichnungen von damaligen Ghetto-Bewohnern. Dieser Teil der Arbeit von Hersonski lässt sich als Quellenkritik filmischer Dokumente verstehen; das Ergebnis besteht im Nachweis, dass die einzelnen Szenen inszeniert oder gestellt wurden, ferner in der Rekonstruktion der Methoden der Kameraleute und zudem in der Erörterung der Frage, was die Absicht der Aufnahmen gewesen sein mag: "Was wollten sie damit zeigen?"

Doch der Film geht über eine solche archäologische Recherche zur Entstehung des Ghettofilms von 1942 hinaus, indem er selbst eigene, gänzlich andersartige szenische Momente einsetzt. Er vergegenwärtigt nämlich den Schauplatz der Zeugenschaft für die Zuschauer, indem er ihn in Echtzeit re-inszeniert. Wenn auf diese Weise verschiedene Arten von Zeugnis aufeinandertreffen, werden diese im doppelten Sinne reflektiert: Sie spiegeln sich gegenseitig und setzen dadurch eine Reflexion über Figuren der Zeugenschaft in Gang. Eine besondere Rolle kommt dabei fünf Überlebenden des Ghettos zu, denen die Rohfassung des Ghettofilms aus dem Archiv in einem Kinoraum vorgeführt wird, so dass die Zuschauer deren Kommentare und auch deren sprachlose bzw. unausgesprochenen Reaktionen miterleben.

<sup>24</sup> Shtikat Haarchion, engl. A Film Unfinshed, dt. Geheimsache Ghettofilm. Regie: Yael Hersonski, Kamera: Itai Neeman, Schnitt: Joelle Alexis, Produktion: Noemi Schory, Itay Ken–Tor, 89 min., 2010, Belfilms ltd, Tel Aviv, DVD: 2011 absolut Media.

Das heißt, dass wir als Zuschauer von *A Film Unfinished* den Überlebenden zusehen, wie sie den im Auftrag der Nazis produzierten Ghettofilm sehen, der an jenem Ort gedreht wurde, dem sie entronnen sind.

Während der quellenkritische Teil von Hersonskis Film eine Dekonstruktion der dokumentarischen Täuschung des "Ghetto"-Films leistet, die – so meine These – weitgehend auf der kognitiven Ebene wirkt und es schwer hat, immer wieder das Bewusstsein über den Konstruktionscharakter des Gesehenen gegen die Übermacht der Bilder aufzubieten, kommt mit der Re-Inszenierung einer Konstellation der Zeugenschaft, kommt mit der Einbeziehung der Überlebenden eine andere Dimension zum Zuge. Diese Komposition versetzt den Zuschauer in die Position des Gegenübers, welche eine notwendige und unverzichtbare Voraussetzung für den Akt des Bezeugens darstellt. Denn *ohne Gegenüber kein Zeugnisgeben*. Mit diesen szenischen Teilen antwortet der Film auf die oft beobachtete Wirkungslosigkeit einer dokumentarischen Aufklärung über propagandistische oder antisemitische Filme, reagiert auf die weitgehend vergeblich bleibenden Versuche, den behaupteten dokumentarischen Charakter von Photos oder Filmen mit dokumentarischen Mitteln zu widerlegen. Stattdessen stellt der Film die Szene der Zeugenschaft selbst ins Zentrum.

Der Film beginnt im Vorspann mit einer Kamerafahrt ins Bundesarchiv, um das betreffende Filmmaterial vorzustellen, und eröffnet schon damit den Blick auf die Archivherkunft der Bilder. Eine Sprecherin, die das Gesehene durchgehend aus dem Off kommentiert, verkörpert diese Konfiguration eines Films über einen Archivfilm, womit A Film Unfinished als Filmessay eingeführt wird. Von dieser Sprecherin erfährt man, dass es um die Rohfassung eines Films geht, der ohne Tonspur überliefert ist, von den Nazis als Propagandamaterial eingesetzt werden sollte, aber nicht fertig geworden ist, und dass unbekannt ist, warum das Projekt abgebrochen wurde. Außerdem erfährt man, dass das Material in der DDR in einem Bunker im Wald aufgefunden wurde, wo es zusammen mit Unmengen anderen Propagandamaterials bei Kriegsende von den Nazis versteckt worden war. Es handelt sich um den einzigen Film, der im größten Ghetto entstanden ist, das von den Deutschen errichtet wurde, gedreht zweieinhalb Jahre nach Einrichtung des Ghettos, in dem nahezu eine halbe Million Juden auf einer Fläche von weniger als 4 km<sup>2</sup> eingesperrt waren, und drei Monate, bevor die Deportation der Ghetto-Bewohner nach Auschwitz begann. Der Charakter eines Filmessays kommt auch darin zum Ausdruck, dass die Sprecherin in ihren Kommentaren ihre Fragen formuliert, die ihre Recherche geleitet haben: Warum wurde der Film gedreht? Was sollten die Bilder belegen? Wie authentisch sind sie? Was zeigen sie wirklich? Und was zeigen sie nicht?

Datierung	1942	1942	1942	Späte 60er	2010
Quelle	Rollen mit Filmmaterial zum "Ghetto"- Film-	Rolle mit Restmaterial zum "Ghetto"- Film-	Tagebücher von Ghetto- Bewohnern	Verhörproto- koll eines Zeugen im Kontext eines Gerichtsver- fahrens	Überlebende
Zeugnis- Art	Historisches Quellen- material	Historisches Quellen- material	Aus der Vergangenheit überlieferte Zeugnisse von (Nicht-) Überlebenden	Juristische Zeugen- aussage	Leibhaftiges Bezeugen
Präsenta- tion in "A Film Unfinished"	Bilder	Bilder	Stimmen	Reenactment	Gesichter und Stimmen in Echtzeit

Komposition verschiedener Zeugnis-Arten in "A Film unfinished"

#### 4. Bilder und Stimmen aus dem Archiv

Wenn in *A Film unfinished* Sequenzen aus den von den Nazis hinterlassenen Filmrollen vor unseren Augen abrollen, werden sie mit zeitgenössischen Dokumenten unterlegt – bzw. kontrastiert, die über die Dreharbeiten oder deren Kontext Aufschluss geben können. Da sind zum einen die genannten Tagebuchaufzeichnungen aus dem Ghetto; weil es sich auch bei diesen Zeugnissen um historisches Material handelt, werden auch sie als Archivmaterial vorgestellt. So legt der Film den Zuschauern die neun kleinen Hefte vor, die der Vorsitzende des Judenrats Czerniaków hinterlassen hat. Und bevor ausführlich verschiedene Stimmen aus Aufzeichnungen des Ringelblum-Archivs zu Worte kommen, führt der Film uns in das damalige Vorhaben des jüdischen Historikers ein, möglichst viele Menschen im Ghetto dazu zu bewegen, Zeugnis abzulegen, damit, so Emmanuel Ringelblum, ein vielseitiges und objektives Bild entstehen möge; währenddessen fährt die Kamera an den Kästen mit den archivierten Materialien entlang. Im Unterschied zum Tagebuch von Czerniaków lagern darin die Zeugnisse unzähliger Stimmen, die, wie die Sprecherin formuliert, gemeinsam ein großes Bild ergeben.

Um gänzlich anderes Material handelt es sich bei den Schriftstücken, die im Zusammenhang der Lagerverwaltung durch die SS entstanden sind, ihrem Status nach gewöhnliche historische Dokumente: vor allem die Wirtschaftsberichte und die Wochenberichte vom Kommissar des Ghettos, unterzeichnet mit "Unterscharführer H. Auerswald"<sup>25</sup>. Dabei handelt es sich um Verwaltungsdokumente, die

<sup>25</sup> Es handelt sich um den Juristen Dr. Heinz Auerswald (1908–1979), der von 1941 bis 1943 als Kommissar für das Ghetto tätig war.

offen den Stempel ihrer Herkunft und ihres Zweckes tragen und die in sterilen, passiven Satzstrukturen daherkommen, "so als ob die Dinge von selbst geschähen", wie die Sprecherin kommentiert. Erstellt wurden diese Dokumente auf den Schreibmaschinen im Brühlschen Palais in Warschau, das sich die SS als Quartier ausgewählt und in Besitz genommen hatte.

Der Film komponiert auf diese Weise ein spannungsgeladenes Zusammen- und Widerspiel zwischen den Bildern des Archivfilms einerseits und den Zitaten der historischen Dokumente und Tagebücher andererseits, wobei er die letzteren buchstäblich zu Wort kommen lässt. Die Zitate daraus werden als Stimmen in ihrer jeweiligen Originalsprache eingespielt und in Untertiteln übersetzt. Auf diese Weise werden nicht nur die Umstände der Entstehung des Ghettofilms aufgeklärt und dessen Bilder und filmische Botschaften als Ergebnis gezielter Inszenierungen kenntlich gemacht. Zugleich werden der medial bedingten, suggestiven Unmittelbarkeit der Filmbilder die Stimmen von Zeugnissen aus der Vergangenheit entgegengesetzt, die ein vielstimmiges, vielsprachiges Kontrastbild zum Gesehenen erzeugen: deutsche, polnische, jiddische und hebräische Stimmen mit ihrer jeweiligen Diktion und Färbung. Das Gegeneinander von Bildern und Stimmen bildet eines der kompositorischen Leitmotive des Films, mit dem zugleich eine der Schichten in der archäologischen Recherche zum Archivmaterial filmisch präsentiert wird. Es sind filmisch vergegenwärtigte Stimmen überlieferter Zeugnisse, die aufgeboten werden, um den vorgetäuschten dokumentarischen Charakter von historischen Quellen aus dem Archiv zu destruieren.

Eine weitere Schicht in der Archäologie der historischen Zeugnisse, mit denen der Ghettofilm von 1942 kontrastiert wird, entstammt einem Verhörprotokoll. Es handelt sich um die Aussagen des Kameramanns Willy Wist, die bald drei Jahrzehnte nach den Dreharbeiten des Nazifilms entstanden, im Zusammenhang eines Ermittlungsverfahrens, das Ende der 60er Jahre gegen den Kommandanten des Ghettos, den damaligen SS-Unterscharführers Heinz Auerswald angestrengt wurde. 26 Wist gehörte zu dem offenbar achtköpfigen Team, das sich vom 2. Mai bis 2. Juni mit aufwendiger Filmausrüstung im Ghetto aufhielt. <sup>27</sup> Im Archiv fand sich nur das Protokoll, nicht aber das Original der Tonbandaufnahmen von Wists Aussagen als Zeuge, in denen er ausführlich zu den Filmaufnahmen Stellung nimmt. Hersonski hat sich deshalb entschieden, das Verhör als Re-enactment zu inszenieren und die Aussagen des Kameramannes von einem Schauspieler (Rüdiger Voigt) sprechen zu lassen. Es ist eine sehr sparsame, zurückhaltende Inszenierung, eher szenische Lesung als gespielte Szene. Die Aufnahmen betonen die Situation einer juristischen Zeugenaussage, indem sie Utensilien wie Tonbandgerät und Akten mit Beweisstücken (Dokumenten und Photos) ins Bild rücken. Die Einstellung verzichtet auf eine Totale ebenso wie auf Großaufnahmen des ganzen Gesichts und

<sup>26</sup> Heinz Auerswald war nach dem Krieg als Anwalt t\u00e4tig. Das Ermittlungsverfahren wegen Beteiligung an NS-Verbrechen wurde eingestellt, nachdem er verstorben war.

<sup>27</sup> Anja Horstmann: "Das Filmfragment 'Ghetto' – eine erzwungene Realität und vorgeformte Bilder", bpb Bundeszentrale für politische Bildung, 08.05.2013.

schauspielerische Mimik; vielmehr sieht man durchweg nur einen Teil des Gesichts in unscharfen Bildern. Auf diese Weise stehen die Zeugenaussagen und ihre Sprache selbst im Zentrum.

Auffällig ist die nahezu bürokratisch sachliche Rhetorik des Befragten, der sich durchweg als ausführendes Organ eines Filmplans präsentiert, der nur den Vorgesetzten bekannt war: "Mir ist zu keiner Zeit bekannt geworden, zu welchen Zwecken die von uns abgedrehten Filme benutzt werden sollten. Dass sie Propagandazwecken dienen sollten, war mir natürlich vollkommen klar, zumal man, ganz extrem, den Unterschied zwischen armen und reichen Juden hervorhob." Und an anderer Stelle: "Ich erinnere mich, dass es eines Tages hieß, es sollten Aufnahmen in einem rituellen Bad gemacht werden." Auffällig an seiner Rhetorik sind auch die passivischen Formulierungen - man hob hervor, es hieß -, so als ob es keine identifizierbaren und verantwortlichen Akteure des Vorhabens gegeben hätte. Diese Rhetorik ist symptomatisch für Zeugenaussagen in Gerichtsverfahren wegen Beteiligung an NS-Verbrechen. Da die Zeugen, die in solchen Ermittlungsverfahren oder Prozessen aussagen, zumeist selbst in irgendeiner Weise – auch dann, wenn dies nicht im strafrechtlichen Sinne definierbar ist, – in das Geschehen verwickelt sind, bemühen sich ihre Aussagen nahezu regelhaft, eventuelle Schuld von der eigenen Person fernzuhalten und positionieren sich als ausführendes Organ gegenüber einem nahezu anonymen Apparat.

Über die Machart des Ghettofilms selbst gibt das Verhörprotokoll nicht sehr viel Aufschluss. Sehr viel erhellender war dafür die erst 1998 aufgefundene Filmrolle mit Restmaterial, das offenbar beim Rohschnitt herausgeschnitten wurde. Hier fanden sich z. B. verschiedene Einstellungs-Varianten zu einzelnen Szenen, was die professionelle Vorgehensweise belegt, die Suche nämlich nach dem für den Filmzweck wirkungsvollsten Ausschnitt, der wirkungsvollsten Ausleuchtung, Kamerafahrt etc. Insgesamt lassen sich vor allem zwei Prinzipien der filmischen Aussage ausmachen: zum einen die Darstellung krasser Kontraste zwischen zerlumpten, hungernden Gestalten einerseits und Reichen, die davon gänzlich unbekümmert ihr Luxusleben führen, andererseits; zum anderen das Nebeneinander von Kranken, Sterbenden und Toten, und vollkommen teilnahmslos an diesen vorübergehenden Passanten. Für beide Darstellungsprinzipien erschließt sich aus den Dokumenten, mit welchem Aufwand die Kameraleute derartige Szenen arrangiert und abgefilmt haben.

Auch wenn der genaue Zweck des Filmprojekts im Ghetto nicht überliefert ist, lässt er sich vor dem Hintergrund der umfangreichen Propagandapolitik des Dritten Reiches betrachten. Im Unterschied zu dem als Ergänzung zum Waffenkrieg geplanten "Propagandakrieg" mit der vom Regime dafür eigens eingerichteten Waffengattung der Propagandatruppe,<sup>28</sup> deren Arbeit eine recht eindeutige Ausrichtung hatte, berühren sich in den Photo- und Filmprojekten des Propagandaministeriums zum Thema Juden, Ghettos und Lager verschiedene, teils divergierende Zielrichtungen – wie sie ähnlich auch in den Kontroversen um die Errichtung eines

<sup>28</sup> Peter Longerich: Propagandisten im Krieg. Die Presseabteilung des Auswärtigen Amtes unter Ribbentrop, München 1987, S. 116ff.

"Instituts zur Erforschung der Judenfrage" zutage traten.<sup>29</sup> Bei dessen Eröffnung im März 1941 wurde einerseits der "Volkstod" der Juden durch Verelendung der europäischen Juden bei Zwangsarbeit in riesigen Lagern in Polen proklamiert<sup>30</sup>, während zugleich die Sammlung von Judaica im großen Stil institutionalisiert wurde. In dieser Sparte der Propaganda gerieten nicht selten schwer vereinbare Ziele und Interessen in Konflikt miteinander: so etwa die Konstruktion des Juden als Volksfeind und die Legitimierung der Vertreibung, dann eine Leistungsschau des Systems der Zwangsarbeit in den Lagern, andererseits aber Geheimhaltung der Vernichtungsmaschinerie und die Furcht, die Zustimmung der Bevölkerung aufs Spiel zu setzen.<sup>31</sup> Es ist denkbar, dass derartig widerstreitende Interessen dazu geführt haben, dass der Film nicht fertig gestellt wurde. Es ist aber auch möglich, dass durch die Propagandaabsicht des Films hindurch etwas sichtbar wurde, was den Auftraggebern nicht behagte. Dafür sprechen zwei Eintragungen in Goebbels Tagebuch. Am 27.4.42, also kurz vor Beginn der Dreharbeiten im Ghetto: "Himmler betreibt augenblicklich die große Umsiedlung der Juden aus den deutschen Städten nach östlichen Ghettos. Ich habe veranlasst, daß hier in großem Umfange Filmaufnahmen gemacht werden. Das Material werden wir für die spätere Erziehung unseres Volkes dringend brauchen. "32 Und wenige Monate später, am 23.8.42: "Einige grauenhafte Filmstreifen werden mir aus dem Ghetto in Warschau gezeigt. Dort herrschen Zustände, die überhaupt nicht beschrieben werden können. Das Judentum zeigt sich hier in aller Deutlichkeit als eine Pestbeule am Körper der Menschheit. Diese Pestbeule muß beseitigt werden, gleichgültig, mit welchen Mitteln, wenn die Menschheit daran nicht zugrunde gehen will."33 Angesichts des eigenen Schreckens über Bilder derjenigen Zustände, die die Deutschen im Ghetto selbst erzeugt hatten, war sich Goebbels möglicherweise der beabsichtigten volkserzieherischen Wirkung des Films nicht mehr so sicher.

Die Art und Weise, wie Aufnahmen aus dem Ghetto, die in propagandistischer Absicht hergestellt worden waren, in anderen Fällen benutzt wurden, lässt sich beispielsweise an der Art und Weise studieren, wie Photos, die der Wehrmachtsphotograph Josef Knoblauch ein Jahr zuvor, im Mai 1941, dort gemacht hatte, der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Am 24. Juli erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* 

<sup>29</sup> Dieter Schiefelbein: Das "Institut zur Erforschung der Judenfrage Frankfurt am Main". Vorgeschichte und Gründung 1935–1939, Frankfurt am Main 1993.

<sup>30</sup> Vgl. Reinhard Bollmus: Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, München 1970, S. 120; vgl. auch Dieter Schiefelbein (Anm. 29).

<sup>31</sup> Am Beispiel von Photos aus dem Ghetto Lodz wurde dies analysiert in: Florian Freund, Bertrand Perz, Karl Stuhlpfarrer: "Bildergeschichte – Geschichtsbilder", in: Hanno Loewy/ Gerhard Schoenberner (Hg.): "Unser einziger Weg ist Arbeit": das Ghetto in Lódz 1940–1944. Katalog zur Ausstellung des Jüdischen Museums, Wien 1990. Vgl. dazu auch Koch Einstellung (Anm. 14), S. 174 ff.

<sup>32</sup> Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. v. Elke Fröhlich, München 1995, Teil II, Bd. 4, S. 184.

<sup>33</sup> Ebd.: Bd. 5, S. 391.

eine Auswahl von Knoblochs Photographien unter der Überschrift "Juden unter sich. So lebt und haust das Volk, aus dem die Mörder von Bromberg, von Lemberg, Dubno, Bialystok hervorgingen. Ein Bericht aus dem Warschauer Getto."<sup>34</sup> Möglicherweise aber hatten die Auftraggeber des Ghettofilms die Befürchtung, dass die Wirkung der Filmbilder nicht in einer ebensolchen Botschaft aufgehen würde. Denn tatsächlich blicken einen – erkennbar noch durch die infamen Einstellungen und gestellten Arrangements hindurch – aus vielen Sequenzen Augenpaare an, deren eindringliche Blicke den Zuschauer ganz direkt und unmittelbar treffen.

# 5. Der Schauplatz des Zeugnisses als Gedächtnisszene

In vielen Berichten über Hersonskis Film wird der Kameramann als Zeitzeuge bezeichnet. Dieser speziell im Deutschen verbreitete Begriff, der sich besonders im populären Kontext von TV-Dokumentationen über den Zweiten Weltkrieg, das Dritte Reich und die deutsche Nachkriegsgeschichte durchgesetzt hat, 35 ist schon in sich problematisch. Als Bezeichnung für Personen, die im Stile der Oral History über ihre je individuellen Erinnerungen zu einem bestimmten historischen Ereignis befragt werden, suggeriert der Begriff, dass diese Menschen gleichsam für ihre Zeit sprechen könnten. Kein Mensch aber kann für eine ganze Zeit, für eine Epoche zeugen. Und gerade für 'Zeitzeugen' im Zusammenhang von Nazizeit und Zweitem Weltkrieg, die übrigens meist in Serie interviewt werden, ist vielfach beobachtet worden, dass ihre Statements durchweg eher den Zeitgeist vertreten, als dass sie ein Wissen vermittelten, zu dem es auf anderem Wege keinen Zugang gibt. "Zeitzeugen sind beteiligt an öffentlichen Deutungen und sie sind zugleich eng mit den bereits im öffentlichen Umlauf befindlichen Deutungen verbunden", so z. B. Rainer Wirtz, ähnlich wie auch Frank Bösch und mit ihnen andere Historiker. <sup>36</sup> In der Figur des Zeitzeugen wird der Akt des Bezeugens letztlich ad absurdum geführt, denn im Kern entspringt die Notwendigkeit von Zeugenschaft dem Mangel an Wissen durch Dokumente und Beweise; der personale Zeuge tritt an die Stelle eines positiven Wissens, wo dieses mangelt oder unverfügbar ist, auch im Falle des Gerichtszeugen. Jenseits juristischer Zeugenschaft aber geht es weniger um Evidenz als um Erfahrung. Deshalb auch kommt es immer wieder vor, insbesondere im Falle von Überlebenden, die als Zeugen in Verfahren wegen NS-Verbrechen aussagen,

<sup>34</sup> Fotografien aus dem Warschauer Getto, hg. v. Ulrich Keller, übersetzt v. Uta Ruge, Berlin 1987, S. 26.

<sup>35</sup> Vgl. Norbert Frei/Martin Sabrow (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen 2012.

<sup>36</sup> Rainer Wirtz: "Der mediale Augenzeuge", in: *Die Figur des Augenzeugen* (Anm. 5), S. 159–171, Zitat S. 162. Vgl. auch Frank Bösch: "Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren", in: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 51–73.

dass ihre Geschichten gleichsam aus der Rolle fallen und die Funktion der prozessrelevanten Aussage sprengen, dass sich der Akt des Bezeugens bei ihnen durch die kodifizierte und gesetzlich geregelte Funktion des Gerichtszeugen Bahn bricht. In ihrem Eichmann-Buch hebt Hannah Arendt eine solche Szene hervor, wenn sie von der Aussage des Zeugen Zindel Grynszpan berichtet: "Er sprach klar und fest, ohne Ausschmückung, nicht ein Wort zuviel", um dann seine Aussage vollständig wiederzugeben und zu resümieren: "Jeder, jeder soll *seinen Tag vor Gericht* haben – ein törichter Gedanke."<sup>37</sup> Dieser Kommentar verweist auf die Grenzen eines weltlichen Gerichts, wenn es um diese Art von Erfahrung geht; er spielt zugleich auf die biblische Vorstellung von einem anderen Gerichtstag an und auf die spannungsgeladene Beziehung zwischen Recht und Gerechtigkeit<sup>38</sup>, eines jener über den Eichmann-Prozess hinausweisenden Themen ihres Buches, die aber durch die skandalisierende, sich am Titel *Banalität des Bösen* und ihrer kritischen Überlegungen zur Rolle der Judenräte entzündenden Kontroverse überlagert wurden.

Zeugen vermitteln nicht repräsentatives Wissen darüber, "wie es denn gewesen ist', sondern ein *qualitatives Wissen*, d. h. sie berichten von spezifischen Erfahrungen, die dem Zuhörenden per se nicht zugänglich sind und zu denen es auf anderem Wege keinen Zugang gibt. Für diese Erfahrungen, denen sie in einer unwiederbringlich vergangenen Situation ausgesetzt waren, stehen die Zeugen mit ihrer Person leibhaftig ein. Insofern ist das Verhältnis des Zeugen zum Geschehen, für das er zeugt, *indexikalischer* Natur, indexikalisch im Sinne von Charles S. Peirce: "indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them."<sup>39</sup> Eine derartige indexikalische Verbindung zum bezeugten Geschehen wird durch die leibhaftige Präsenz des Zeugen sowohl 'damals-dort' als auch 'jetzt-hier' hergestellt.

Eine solche Position besetzen in Hersonskis Film die Überlebenden<sup>40</sup>, die das Ghetto aus der Perspektive derjenigen erfahren haben, die dort interniert waren. Die Inszenierung von *A Film Unfinished* lässt diese Zeugen auf gänzlich andere Weise zu Wort kommen als die Dokumente und Zeugnisse aus dem Archiv, die zum Zwecke einer quellenkritischen Analyse der Filmrollen genutzt werden. An die Stelle der Kontrastierung von Bildern und Stimmen tritt, sobald die Überlebenden auftreten, eine komplexe Blickkonstellation, die einen Schauplatz der Zeugenschaft inszeniert. Diese Art einer Dekonstruktion der gestellten Bilder aus dem Warschauer Ghetto ist vermutlich weit wirksamer als die präzise historische Analy-

<sup>37</sup> Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen (1964), München 1986. S. 273 f., Hvhg. S. W.

<sup>38</sup> In dieser Spur weist ihr Buch eine bemerkenswerte Nähe zu Walter Benjamins Kritik der Gewalt (1921) und seiner sprachlichen Arbeit an der biblischen Herkunft zentraler Begriffe weltlicher Einrichtungen auf; zum letzteren vgl. Sigrid Weigel: Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder, Frankfurt am Main 2008.

<sup>39</sup> Charles Sander Peirce: "What Is a Sign? (1894)", in: The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings, hg. v. Nathan Houser, Bd. 2, Bloomington, IL 1998, S. 5.

<sup>40</sup> Hanna Avrutzki, Luba Gewisser, Aliza Vitis-Shomron, Jurek Plonski, Shula Zeder.

se von Entstehung und propagandistischer Machart des Ghettofilms, weil sie die inter-subjektive Szene des Zeugens vergegenwärtigt.

Wenn die Gesichter dieser Zeugen aus dem Dunkel des Kinosaals auftauchen, wo sie nur durch das Licht der flimmernden Filmbilder erhellt werden, und wenn sie zu sprechen beginnen, um das Gesehene zu kommentieren, sehen wir, die Zuschauer, ihre angestrengten Blicke auf die infamen Bilder, die ihnen aus ihrer eigenen Vergangenheit entgegentreten. Wir sehen und hören den Widerhall dieser Bilder in ihren Erinnerungen, die durch den Archivfilm ausgelöst werden: Wir hören z. B. ihre eigenen Erinnerungen an die Filmleute und deren Verhalten gegenüber den Ghettobewohnern, hören Widerspruch und Richtungsstellungen zu einzelnen Sequenzen, erleben, wie einzelne Situationen und Personen aus dem Vergessen wieder auftauchen, oder auch ängstliche Fragen wie "Was ist, wenn ich jemanden sehe, den ich kenne?" oder "Was, wenn ich meine Mutter sehen würde?" Wir sehen, wie sich die Gesichtszüge anspannen und wie eine von ihnen, Luba Gewisser<sup>41</sup>, sich die Hand vor die Augen hält, als die Bilder der massenhaften Leichen auftauchen, und hören, wie sie sagt, dass sie das nicht mehr sehen könne, dann nach einer Pause, dass sie nun wenigstens weinen könne, und unvermittelt: "Ich bin ein Mensch." Dieser erratische Satz deutet an, was der Akt des Bezeugens, sofern er durch das Zuhören und Wissen-Wollen des Gegenübers initiiert wird, für den Überlebenden bedeutet: die Möglichkeit nämlich, Aspekte der Person zurückzugewinnen, die ihr durch das System totaler Herrschaft in Ghetto und Lager entzogen wurden - eines Systems der stufenweisen Zerstörung der Person, wie Hannah Arendt es in ihrem Buch über die Totale Herrschaft (1951) analysiert hat: die Zerstörung erst der juristischen Person, dann der moralischen Person, dann die Auslöschung der Erinnerung und schließlich die Anonymisierung des Todes. 42

Indem der Film den Widerschein der Archivbilder in den Gesichtern und Stimmen der Zeugen zeigt, gestaltet er eine Gedächtnisszene in Echtzeit, wie sie jedem echten Zeugnis einhergeht, d. h. demjenigen Zeugnis, das nicht bereits abgelagerte, in Fertigbildern und stereotypen Erzählungen erstarrte Reminiszenzen präsentiert. Der Film vergegenwärtigt die Szene des Bezeugens selbst, an der die Zuschauer auf diese Weise, filmisch vermittelt, unmittelbar teilhaben und dabei sehen können, wie die Zeugen heute, in großer zeitlicher Distanz zum Geschehenen, sprechen und wie die direkte Konfrontation mit Bildern vom Ort des Geschehens ihre Erinnerung buchstäblich zum Leben erweckt, reaktiviert durch die Schichten von Vergessen- und Überleben-Wollen, von Nichtvergessen-Können und Traumatisierungen hindurch.

Diese wiederbelebten Erinnerungen der Überlebenden erinnern mich an das, was man von den Rissen in den Ruinen der Memnonsäulen erzählt: dass sie zu tönen beginnen, wenn die Hitze der Sonne auf sie trifft. Die Überlieferung vom

<sup>41</sup> Vgl. das Interview zu ihrer Geschichte: "Sonst wäre ich ja nicht hier! Ein Gespräch mit Luba Gawisar", in: Anna Grupinska: *Im Kreis. Gespräche mit jüdischen Kämpfern*, aus dem Polnischen von Esther Kinsky (1991), Frankfurt am Main 1993, S. 159–169.

<sup>42</sup> Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft (1951), München 1986, S. 687 ff.

"Singen" der Memnonkolosse, den zwanzig Meter hohen, bei einem Erdbeben zerbrochenen Sitzfiguren vor dem Totentempel des Amenophis III., deren Bruchstellen bei Erhitzung zu tönen beginnen, ist ein sprechendes Bild für die Aufladung, die es braucht, damit die Spuren einer vorausgegangenen Katastrophe "zum Sprechen" gebracht werden.