

Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung —
Kunstuniversität Linz
Institut für Medien, Abteilung Medien-, Kunst- und Kulturtheorien

Bebilderte Stimmen, be-stimmte Bilder

Zur Inszenierung von Stimmen und über ihre Potentiale
für *sekundäre Zeugenschaft* anhand Claude Lanzmanns *Shoah*

David Haunschmidt, BA

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (MA)

Betreut von: Univ. Prof. Dr. phil. Angela Koch

Datum der Approbation:

Unterschrift der Betreuerin:

Salzburg, 2022

Inhalt

i. Abstract

1. Einleitung	6
2. Shoah, Stimmen und sekundäre Zeugenschaft	16
2.1. Zum Begriff der <i>sekundären Zeugenschaft</i>	21
2.2. <i>Shoah</i> – Definition eines neuen Zeugenschafts-Modus?	29
3. Stimmen hören – Zeugenschaft zwischen Affektion und Rationalisierung	36
3.1. Zur Ethizität der Stimme – Appell zur Verantwortung	37
3.2. Zur Wirkung stimmlicher Materialität	39
3.3. Zur Evokation einer verantwortlichen Gesellschaft	43
4. Medialisierung der Stimme	49
4.1. Zum Verhältnis von Authentizität, Indexikalität und Affektion	59
4.2. Stimmlich evozierte Irritationen – Ein Vergleich von <i>Shoah</i> mit anderen Filmen	65
4.3. Claude Lanzmann als <i>voice of the textual system</i>	72
5. Resümee und Ausblick	86
6. Literaturverzeichnis	88

i. Abstract

Mit zunehmender Auflösung des generationellen Zusammenhangs mit der NS-Zeit gewinnen audiovisuell aufgezeichnete Interviews vor allem im Kontext der pädagogischen Vermittlung des Holocaust an Bedeutung – mitunter deshalb, weil sie eine leibhaftige Präsenz der Überlebenden vermitteln können. Damit werden im Zeugenschaftsprozess auch Stimmen zusehends relevanter. Mit ihnen lassen sich nicht nur Inhalte mitteilen, sondern sie verweisen auch auf individuelle Merkmale ihrer »Besitzer*innen« wie Physis, Kultur oder Gefühlslagen. Im vorliegenden Text werden die Möglichkeiten, Potentiale und Grenzen sogenannter *sekundärer Zeugenschaft* – der Zeugenschaft durch Personen, die von der Shoah entweder nachträglich erfahren haben oder die selbst nicht direkt in das Vernichtungsgeschehen involviert waren – anhand von Stimmen untersucht. Claude Lanzmanns Film *Shoah*, in dem die Gegenüberstellung von Orten und Worten zentral ist, bildet die Grundlage für die Analyse.

Bei der Diskussion der stimmlichen Bedeutungsdimensionen wird insbesondere deren ambivalente Wirkung im Zeugnisprozess berücksichtigt, an die sich zentrale Fragestellungen der Arbeit anschließen. Einerseits stellen mündliche Berichte ›lebendige‹ Zeugnisse dar und können – anders als die tendenziell abstrakten Holocaust-Darstellungen der Historiografie – die Leibhaftigkeit, Subjektivität und Individualität von Zeitzeug*innen vermitteln; für *sekundäre Zeugenschaft* können emotionale und ästhetische Erfahrungen, wie sie aus dem Rezipieren solcher Berichte hervorgehen, mitunter entscheidend sein. Andererseits weisen Theoretiker*innen, die zu *sekundärer Zeugenschaft* forschen, darauf hin, dass es entscheidend ist, eine kritische Distanz zu den originären Zeug*innen und deren Erzählungen zu wahren, um diese kognitiv – und nicht nur emotional – entgegennehmen zu können. Da die Stimme sowohl affizierender Laut als auch Trägermedium von Bedeutung ist, stellen sich folgende Fragen: Stehen die affektiven und emotional involvierenden Aspekte der Stimme im Widerspruch zu den Anforderungen *sekundärer Zeugenschaft*? Wie können Zuhörer*innen Verantwortung für die Berichte von Zeitzeug*innen übernehmen? Und vermag die Filmtechnik überhaupt, Qualitäten wie Authentizität, Ereignishaftigkeit und Sinnlichkeit aufzuzeichnen und wiederzugeben? Zur Behandlung genannter Themen wird *Shoah* mit Theorien des Films und der Zeugenschaft, sowie mit Texten zu Alterität und Ästhetik gegengelesen.

1. Einleitung

In Claude Lanzmanns Film *Shoah*¹ werden unterschiedliche Gruppen von Augenzeug*innen – eingeteilt in Täter*innen, KZ-Überlebende und sogenannte *By-Standers*² – gezeigt, wie sie Zeugnis vom Vernichtungsprogramm im Nationalsozialismus ablegen. Die Interviewten berichten in der gefilmten Gegenwart von ihren Erlebnissen, wobei oftmals gezielt somatische Indikatoren für deren psychische Zustände – beispielsweise Mimik, Gestik und stimmliche Artikulation – filmtechnisch registriert werden. Die Interviewsequenzen alternieren mit Kameraschwenks oder -fahrten an Orte, die mit dem Holocaust entweder direkt in Verbindung stehen, oder die den historischen Orten ähneln. Die Aufnahmen von mit üppiger Vegetation überwucherten Mauerüberresten oder mittlerweile nicht mehr befahrenen Zuggleisen werden mit den individuellen Schilderungen des Vernichtungsgeschehens ›überlagert‹. Regisseur und Filmemacher Claude Lanzmann wollte den Film – der seit seinen ersten Aufführungen in europäischen Kinos regelmäßig in kulturellen, politischen und pädagogischen Kontexten gezeigt wird – ursprünglich *Der Ort und das Wort* nennen.³

¹ Der Begriff ›Shoah‹ leitet sich vom hebräischen *Ha-Shoah* ab und lässt sich mit ›Zerstörung‹ bzw. ›Katastrophe‹ übersetzen. Seit 1948, der Staatsgründung Israels, wird er zur Bezeichnung der Ermordung von Jüd*innen im Nationalsozialismus verwendet. Lanzmanns Film *Shoah* etablierte den Begriff auch in Europa und Amerika, wo er oft synonym mit dem verbreiteten Begriff ›Holocaust‹ gebraucht wird. Das Wort ›Shoah‹ stammt im Gegensatz zu dem aus dem Griechischen stammenden Begriff ›Holocaust‹ (was übersetzt ›vollständig verbrannt‹ bedeutet) aus dem Sprachschatz der Opfer des Nationalsozialismus (vgl. GRA Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus (2015): *GRA-Glossar Shoah*, <https://www.gra.ch/bildung/glossar/shoah/> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2022)). Diesbezüglich ist aber auch festzuhalten, dass »[...] ›Shoah‹ [...] als Begriff, vor allem aufgrund seiner Anklänge an Naturkatastrophen, kontrovers diskutiert [wurde, D. H.], bevor er sich mit der Macht des Faktischen zunehmend als Bezeichnung für die Judenvernichtung in der ganzen Unvorstellbarkeit ihres Ausmaßes [sic] durchsetzte.« (absolut MEDIEN GmbH (2016): *Shoah. Ein Film von Claude Lanzmann. Materialsammlung*. Fridolfing, S. 6).

² Lanzmann bezieht sich mit der Einteilung der Interviewten in diese drei Gruppen auf den Buchtitel *Täter, Opfer, Zuschauer* des mit ihm befreundeten Historikers Raul Hilberg. *By-Standers* lassen sich als Zeug*innen definieren, die vom Vernichtungsgeschehen wussten, die diesem jedoch nicht ausgesetzt waren, wie etwa die Bewohner*innen der nahe der KZ gelegenen Dörfer. Mit dem Interview des Historikers tritt eigentlich eine zusätzliche vierte Instanz in Erscheinung, die Zeugenschaft über den Holocaust ablegt. Martina Thiele betrachtet neben Hilberg auch den Juristen Alfred Spiess, der in den Treblinka-Prozessen die Anklage vertreten hat, und Hanna Zaidl, Tochter von Motke Zaidl, der die Massenerschießungen in Ponar bei Wilna überlebt hat, als neutrale Informant*innen (vgl. Thiele, Martina (2015): *Trauma wahrnehmbar werden lassen: Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen in Claude Lanzmanns Film Shoah (1985)*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 39 (2015) 4, S. 80, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56584-2> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2022).

³ Vgl. ebd., S. 79. Dies bedingt offensichtlich auch die Titelwahl für einen Text, in dem Lanzmann über die Entstehungsgeschichte und ›Machart‹ seines Films berichtet (siehe dazu Lanzmann, Claude (2000/1985): *Der Ort und das Wort. Über Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 101–119).

Um die Interviews aufzuzeichnen, ist das Filmteam durch die USA, Polen, Deutschland und Israel gereist und hat zwischen 1976 und 1981 circa 350 Stunden Filmmaterial gedreht. Die Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Martina Thiele hält zur Gestaltung des Filmes fest: »Aufgrund der Tatsache, daß [sic] es kaum historische Bilddokumente von der Vernichtung der Juden gibt, und die wenigen existierenden zu Propagandazwecken von den Nazis hergestellt worden sind, hat sich Lanzmann für die Form des Augenzeugenberichts entschieden.«⁴ Doch nicht etwa bloß, um den Mangel an bildhaftem ›Beweismaterial‹ für das Vernichtungsgeschehen ›notdürftig‹ zu kompensieren, stellt Lanzmann historische Orte und mündliche Berichte ins Zentrum des Filmes, sondern letztlich auch, um das Filmmaterial als authentisch zu kodieren. Angesichts der enormen Rolle, die Authentizität und Beglaubigung in Zeugnisdiskursen spielen, möchte ich mich in diesem Text der Frage widmen, *was genau* anhand der Interviews in *Shoah* bezeugt werden kann – wo sich Orte und Worte als maßgebliche Vermittlungsinstanzen vergangener Erfahrungen, Zustände und Situationen erweisen.

Es bietet sich an, diesen Fragen im Kontext sogenannter *sekundärer Zeugenschaft* nachzugehen, die Ulrich Baer in Anlehnung an Lawrence Langer als »Zeugenschaft durch Vorstellungskraft« bzw. »Zeugenschaft der Erinnerung« definiert.⁵ Dieser ›Modus‹ des Bezeugens besitzt wesentliche Schnittpunkte mit dem Rezipieren medial vermittelter Zeugnisse wie jener in Lanzmanns Film – Personen, welche die Shoah selbst nicht erlebt haben, können dabei Berichte von Überlebenden bzw. Augenzeug*innen der Shoah ›in zweiter Instanz‹ bezeugen. Dementsprechend handelt es sich auch bei den im Kontext der

⁴ Thiele, Martina (2001): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. [Dissertation in Soziologie und Sozialwissenschaften]. Göttingen, S. 379 f., <http://dx.doi.org/10.53846/goediss-3583> (zuletzt aufgerufen am 22.01.2022).

⁵ Baer, Ulrich (2000): *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11. Lawrence Langer hält dazu fest, dass sich der gegenwärtige Erinnerungsdiskurs nicht mehr um das Wissen über den Holocaust dreht, sondern um die Suche nach einem Modus des Erinnerns, der Verantwortlichkeit *durch* Vorstellungskraft ermöglicht. Vgl. Langer, Lawrence (2000): *Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 53.

*holocaust education*⁶ zunehmend an Bedeutung gewinnenden⁷ videografierten Zeitzeug*innen-Interviews um sekundäre Zeugnisse. Die Berichte der in *Shoah* Interviewten – jener, die *dabei* waren – eröffnen zwar einen direkt und authentisch wirkenden Zugang zur Geschichte⁸, das sagt jedoch kaum etwas über die Potentiale dieser Zeugnisse für *sekundäre Zeugnenschaft* aus. Zu einer ausführlicheren Analyse gilt es, Faktoren zu berücksichtigen, die sowohl das Berichten für die originären Zeug*innen, als auch die Entgegennahme des Mitgeteilten seitens anderer verkomplizieren bzw. »krisenhaft« gestalten.⁹ Dazu gehört unter anderem, dass die Erfahrung von Verfolgung und des Vernichtungsgeschehens sprachlich schwer zu vermitteln ist, da sie aufgrund ihrer traumatisierenden Ausmaße von Betroffenen oft nicht vollständig in deren Bewusstsein integriert werden konnte. Überlebende der Shoah sind Zeug*innen inkommensurabler Erfahrung, die sie an sekundäre Zeug*innen nur *in Ermangelung* »treffender« Begriffe für das Erlebte vermitteln können. Weil solche Berichte konventionellen Vorstellungen von Zeugnissen widerstreben, erfordert ihre Entgegennahme durch Zeug*innen aus zweiter Hand einen verantwortungsvollen Umgang, der mitunter darin besteht, Widersprüche oder Unzulänglichkeiten im vernommenen Bericht anzuerkennen und diese nicht etwa für »fehlleitend« zu erklären, falls sie sich nicht mit historischen Fakten decken.

Sekundär zu (be)zeugen bedeutet, Zeugnisse kritisch – die Grenzen der eigenen Erkenntnis reflektierend – entgegenzunehmen, kann aber auch bedeuten, diese (mit kreativen Mitteln) überhaupt erst auszudrücken. *Shoah* – von Rezipient*innen mitunter als

⁶ Seit den 1980er Jahren herrscht in zahlreichen Ländern eine Diskussion darüber, wie man sich mit dem Thema Holocaust im Rahmen der Erziehungsarbeit auseinandersetzen sollte. Als Überbegriff für pädagogische Konzepte zu diesem Zweck hat sich der Begriff »Holocaust-Education« etabliert (vgl. Wetzel, Juliane (2008, 26. August): *Holocaust-Erziehung*. In: *bpd.de*, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39843/holocaust-erziehung> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2022).

⁷ Siehe zur zunehmenden Relevanz von videografierten Zeitzeug*innen-Interviews: Bibermann, Irmgard / Dreier, Werner / Ecker, Maria / Gautschi, Peter / Kempfer, Guido / Körte-Braun, Bernd / Lücke, Martin (2016): *Vermittlung der Shoah im schulischen Alltag in einer Tablet unterstützten Lernumgebung. Schlussbericht zur Pilotstudie*. Bregenz: *_erinnern.at_*, S. 4 f., https://www.erinnern.at/media/38f626387436ee41f30d1c4e9d779d64/Schlussbericht_Forschungsprojekt_SISAT_25-10-16.pdf (zuletzt aufgerufen am 22.06.2022).

⁸ Vgl. Bertram, Christiane (2015). *Lebendige Erinnerung oder Erinnerungskonserven und ihre Wirksamkeit im Hinblick auf historisches Lernen*. In: *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 28(1-2), S. 179. <https://doi.org/10.3224/bios.v28i1-2.09> (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).

⁹ Vgl. Baer 2000, S. 13.

»Kunstwerk«¹⁰ bezeichnet – hat bereits vor diesem Hintergrund etwas mit *sekundärer Zeugenschaft* zu tun. Dem trägt die formale Gestaltung des Films Rechnung: *Shoah* adressiert bzw. provoziert die Vorstellungskraft des Publikums, indem historisches Bildmaterial von den Konzentrationslagern ausgespart, auf die musikalische Untermalung des Gezeigten verzichtet und dem Publikum keine ›erklärende Logik‹ zu den präsentierten Bildern zur Seite gestellt wird. So sind im Film weder Archivaufnahmen¹¹ zu sehen, noch werden *Voice-Overs*¹² oder Text-Einblendungen eingesetzt, um das Gezeigte mit Fakten zu ergänzen oder ›singgemäß‹ zu ordnen. Montage und Rhythmus des Films wirken ›entschleunigt‹ und laden die Rezipient*innen dazu ein, sich kontemplativ auf das Zu-Hörende und Zu-Sehende einzulassen. Die Aufnahmen von ehemaligen Orten der Shoah sparen die den Berichten entsprechenden Geschehnisse ›an sich‹ aus und werfen das Publikum auf sich selbst zurück; es gilt, das Nicht-Dargestellte mittels persönlicher Imagination zu vervollständigen.

Das gesprochene Wort spielt in *Shoah* also eine entscheidende Rolle. Dabei ist die Stimme Trägermedium von Bedeutung und führt zugleich – als klangliches Ereignis – sinnliche Anteile mit sich. Folglich kann festgehalten werden, dass man, indem man etwas sagt, stets auch etwas *zeigt*¹³, weshalb die Stimme auch als »Schwellenphänomen«¹⁴ bezeichnet

¹⁰ Vgl. Ossowski, Maria (2018, 9. Juli): *Claude Lanzmann. Spuren der Ewigkeit*. In: *Jüdische Allgemeine*, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/spuren-in-die-ewigkeit> (zuletzt aufgerufen am 31.01.2022) sowie Midding, Gerhard (2018, 5. Juli): *Aufzeichner des Unsagbaren*. In: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-07/claude-lanzmann-filmemacher-tot> (zuletzt aufgerufen am 31.01.2022).

¹¹ Eine Ausnahme bildet ein Schwarzweißbild von der Vernichtung des Warschauer Ghettos, das gegen Ende des Filmes bildfüllend gezeigt wird. Die Kamera entfernt sich jedoch bald von diesem Bild; es stellt sich schließlich heraus, dass es sich in einem Bildschirm in einem Museum befindet, in dem Yitzhak Zuckerman interviewt wird. (vgl. Lanzmann, Claude (Regie) (1986): *Shoah* [Film] [DVD]. Fridolfing: Absolut Medien. Zweiter Film. Teil 2. Kapitel 18, 01:57:50. Dass die Kamera in dieser Szene buchstäblich von der historischen Aufnahme ›abrückt‹, deutet Sue Vice als Anspielung auf Lanzmanns Absicht, kein Archivmaterial einsetzen zu wollen (vgl. Vice, Sue (2011): *Shoah*. Hampshire: Palgrave Macmillan. S. 38 f.) .

¹² »Eine Stimme, die der Zuschauer nicht direkt einer im Bildausschnitt sichtbaren Person physikalisch zuschreiben kann, wird Voice-Over genannt.« (Bender, Theo/ Kaczmarek, Ludger/ Wulff, Hans Jürgen (o. D.): *Voice-Over*. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637?s\[\]=voice&s\[\]=over](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637?s[]=voice&s[]=over) (zuletzt aufgerufen am 22.06.2022).

¹³ »Es wirkt in unserem Sprechen eine vorsymbolische, eine präverbale und nichtpropositionale Dimension, in der es weniger um das geht, *was* wir sagen, vielmehr um das, *wie* wir etwas sagen. Und dieses ›Wie‹ spezifiziert nicht bloß den semantischen Gehalt unserer Rede [...] Dieses ›Wie‹ erzeugt vielmehr einen affektiven Boden unserer Verständigung, eine sympathische oder antipathische Bezugnahme auf den anderen, ein Begehren oder eine Abwehr [...]« (Krämer, Sybille (2006): *Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus*. In: Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 274).

¹⁴ Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (2006): *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*. In: Dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 12.

wird. Mit ihren, bei jedem Menschen unterschiedlichen, klanglichen Eigenschaften verweist die Stimme auf die individuelle Verfassung bzw. Stimmung der Sprechenden, vermittelt deren Intention und lässt nicht zuletzt auch Rückschlüsse über deren Alter, Geschlecht und Herkunft zu. Im Kontext medialer Inszenierung, respektive in einem Interviewfilm wie *Shoah*, gewinnen Stimmen zusätzliche Bedeutungsdimensionen, die für den vorliegenden Text von Interesse sind: Sie können synchron oder asynchron mit der sprechenden Person im Bild gezeigt, jedoch auch getrennt von einem zuordenbaren Subjekt – sozusagen von ›außerhalb der Leinwand‹ – inszeniert werden. Je nachdem, wie Stimmen erscheinen – ob ›kontrolliert‹ oder ›willkürlich‹, ob als ›Live-Ton‹ im Bild oder als ›unsichtbare‹, auktoriale Erzähler*innen-Instanz aus dem Off¹⁵ – wirkt sich dies nicht zuletzt auch auf die Authentizität des Gezeigten aus. Zeugenschaft für Zeug*innen wird folglich auch maßgeblich davon beeinflusst, wie Stimmen dargestellt werden.

In *Shoah* sind hauptsächlich die Stimmen der Zeug*innen zu hören, die durch das Fehlen von Filmmusik umso präsenter wirken. Pausen bzw. Unterbrechungen während des Zeugnisgebens werden von einigen Theoretiker*innen als Indizien für die traumatischen Erfahrungen der Sprechenden interpretiert.¹⁶ Die individuellen Sprechweisen unterscheiden sich von Person zu Person, und so gibt es auch Zeug*innen, deren Sprachduktus und Intonation gewohnte Zuschreibungen an ›Opfer‹ verwehren, etwa weil sie angesichts ihrer schrecklichen Erfahrungen ›zu‹ gefasst wirken oder weil ihre Berichte – entgegen der Erwartungshaltung des Publikums – irritierend sachlich bzw. neutral anmuten. Auch die Evidenz des Filmmaterials wird in *Shoah* körperlich, respektive stimmlich hergestellt, was neben neben der gewählten Filmtechnik und der Editierung des Materials auch mit Lanzmanns spezieller Art der Interviewführung zusammenhängt: Er stellt den Zeug*innen Detailfragen und lässt sie einstige Handlungen oder Szenen in Form

¹⁵ Der Begriff ›Off‹ stammt von der englischen Bezeichnung *off the screen* für ›hinter der Szene‹. Die Quelle des Klages, in diesem Fall der Stimme, ist dabei nicht im Bild zu sehen, sondern befindet sich außerhalb des filmischen Geschehens (vgl. Windisch Lysann (2012): *Die Stimme aus dem Off. Medienanalyse von Off-Texten in Kinderdokumentationen*. In: *Television* 25/2012/1, S. 13, https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-1/Windisch-Stimme_aus_dem_Off.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022)).

¹⁶ Vgl. Thiele, Martina 2015, S. 81 und Felman, Shoshana (2000): *Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 224.

sogenannter Reenactments¹⁷ nachstellen. So werden die Interviewten dazu veranlasst, verdrängte Erfahrungen erneut zu ›erleben‹, da sie so nicht nur geistig, sondern auch ›physisch‹ in die Vergangenheit zurückversetzt werden – eine Inszenierungsstrategie, die aufgrund der (Re-)Traumatisierung der Opfer teils kontrovers diskutiert wird.¹⁸

Lanzmanns Stimme ist auch insofern bedeutend, als sie keine auktoriale Erzähl-Instanz bildet, und das Gezeigte nicht, wie in vielen Dokumentarfilmen üblich, um ein für das Verständnis der Zusammenhänge erforderliches ›Wissen‹ ergänzt oder es anderweitig kommentiert. Dennoch prägt der Regisseur den Film mit seiner ›ideologische Stimme‹ – seinen inszenatorischen Entscheidungen – und trägt damit unter anderem dazu bei, eine Unvergleichbarkeit bzw. Unerklärlichkeit des Holocaust auszudrücken: Mit Lanzmanns Verzicht auf den Einsatz einer die Bilder begleitenden Filmmusik und auf Archivaufnahmen werden Mittel ausgeklammert, die dem Publikum üblicherweise suggerieren sollen, wie es sich angesichts der ›Thematik‹ zu fühlen hat, was es für ›wirklich‹ oder ›wahr‹ zu halten hat, letztlich: wie es das Gezeigte interpretieren soll. Lanzmann ist, gerade indem er das Gezeigte als Regisseur und Produzent *nicht* näher bestimmt, für eine aporetische¹⁹ Dimension des Filmes verantwortlich, für irritierende und für die *sekundäre Zeugenschaft* wesentliche Momente, die in den folgenden Kapiteln noch ausführlicher behandelt werden.

Bei der Analyse der Bedeutung der Stimme für Zeugenschaft ist zu berücksichtigen, dass sie einerseits – als affizierender Laut – auf seelische Vorgänge einwirkt und andererseits – als Sprache – gleichzeitig Trägermaterial von Botschaften ist, die sich an den Verstand

¹⁷ »Mit [dem Begriff Reenactment, D.H.] werden verkörperte Vergegenwärtigungen vergangener Ereignisse bezeichnet, die hier und jetzt vollzogen werden, ein je spezifisches Verhältnis zur Vergangenheit herstellen und damit zugleich ein je [sic] besonderes Verständnis von Geschichte implizieren oder auch deutlich artikulieren. Reenactments werden in diesem Sinne als Wiederholungen verstanden, die niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen, d.h. leiblich ins Gedächtnis zurückholen. Sie tragen sich vielmehr selbst als Ereignisse hier und heute zu.« (Fischer-Lichte, Erika (2012): *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*. In: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (2012): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2012, S. 13.

¹⁸ Thiele 2015, S. 78. Vergleiche auch Colombat, André Pierre (1993): *The Holocaust in French Film*. Metuchen, New Jersey / London: Screech Press, S. 630. Im Detail wird auf diesen wie auch weitere Kritikpunkte bzgl. Shoah in Kapitel 4 eingegangen.

¹⁹ Der aus dem Griechischen stammende Begriff bedeutet »unlösbarer Widerspruch, Unlösbarkeit, Widersprüchlichkeit; besonders wenn sich in der Darlegung eines Problems gleichwertige, widersprüchliche Argumente gegenüberstehen.« (*Aporie*. In: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Aporie> (abgerufen am 28.06.2022.))

richten. Da die Stimme zwischen diesen Dimensionen oszilliert, scheint ihre Rolle für *sekundäre Zeugenschaft* naheliegend, zumal letztere auch darin besteht, Zeugnisse leibhaftig-ästhetisch zu erfahren – solange in dieser Erfahrung auch Momente kritischer Reflexion aufgehen. Aufgrund ebendieser ›Doppelbödigkeit‹ als sinnliches und sinngabendes Geräusch zugleich sind Stimmen fundamental für intersubjektive Prozesse und bilden insofern einmal mehr eine grundlegende Voraussetzung für den Zeugnisakt. Dies verdankt sich der Tatsache, dass sie – noch bevor sie als Trägermedium konkreter Botschaften fungieren – den Appell *in sich* tragen, sich ihnen anzunehmen. Mit besonderem Augenmerk auf die phänomenologisch-ethische Begrifflichkeit von Verantwortung nach Emmanuel Lévinas²⁰ möchte ich verdeutlichen, dass persönliche Anteilnahme, und in weiterer Folge auch das gesellschaftliche Interesse an Zeugenschaft, stimmlich hervorgebracht und darüber hinaus gesichert werden kann.

Vorliegende Arbeit soll nicht zuletzt auch einen Beitrag zu der Diskussion leisten, welche (medialen) Formate sich für die Auseinandersetzung mit Zeitgeschichte als nachhaltig erweisen – insofern, als sie nach der Shoah Geborene immer wieder von neuem in Betroffenheit, zur Verantwortung ziehen können. Da Videos von Zeitzeug*innen die persönlichen Berichte und die Physis der Berichtenden kombinieren, wirken sie besonders ›präsent‹ und authentisch – Qualitäten, mit denen sie durch keine anderen Zeugnisse zu ersetzen sind. Außerdem sind Videointerviews dauerhaft archivierbar und potentiell jederzeit wiederaufführbar. Umso interessanter erscheint mir die Frage, ob das tatsächliche Interesse an einer solchen Wiederaufführung nicht erst durch jene Aspekte geweckt wird, die der Stimme inhärent sind, deren Erklingen als »eindringlich[e]«²¹,

²⁰ Lévinas Definition von Verantwortung geht über Begriffe wie ›Verpflichtung‹, ›Rechenschaft‹ oder ›Anteilnahme‹ gegenüber anderen, die sich oftmals in Appellen an kulturell hervorgebrachten Normen ethischen Verhaltens erschöpfen, hinaus. Verantwortung wird von Lévinas vom Ausgesetztsein an die Andersheit des Anderen ausgehend gedacht. In Kapitel 3 wird diese Definition deutlicher ausgeführt.

²¹ Sybille Krämer und Doris Kolesch beschreiben die Stimme als »eindringlichen« bzw. »aufdringlichen« Appell an andere (vgl. Kolesch/ Krämer 2006, S. 11.) Zur appellativen Funktion der Stimme siehe Kapitel 3.

»überraschend[e]«²² Erfahrung bzw. als das »Versprechen zwischenmenschlicher Bindung«²³ beschrieben wird.

André Schmitz, ehemaliger Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten in Berlin, statuiert: »Trotz oder gerade wegen der vielen Jahrestage und Gedenkveranstaltungen und ungeachtet unserer aufrichtigen Beteuerung gegen das Vergessen müssen wir aufpassen, nicht in Ritualen zu erstarren, die kommende Generationen nicht mehr erreichen. Lebendiges Erinnern und Gedenken gelingt nicht über den Verstand allein.«²⁴

Mir persönlich wurde, als ich *Shoah* zum ersten Mal im Zuge eines öffentlichen Screenings im *Audimax* der *Kunstuniversität Linz*, gesehen habe, bewusst, was ›lebendiges Gedenken‹ für mich bedeutet, da ich es umgehend den im Film zu hörenden Stimmen zuschreiben konnte. Diese scheinen mir zurückliegende Ereignisse, die ich selbst nicht miterlebt habe, besonders ›plastisch‹, beinahe ›greifbar‹ zu vermitteln – ähnlich, wie es der Filmkritiker Jean-Louis Comolli in einer Passage seines Textes *Oralität und Orakel – Zur Trennung von Körper und Stimme* andeutet: Comolli schildert anhand der Beschreibung einer Videoarbeit mit dem Titel *Intervista*, wie sich ein junger Mann – der Videokünstler Anri Sala selbst – auf die Suche nach den ›verlorenen‹ Worten seiner Mutter Valdet macht. Während eines Umzuges entdeckt Sala eine Filmrolle mit Aufnahmen von Valdet, die zeigen, wie sie an einer Demonstration gegen das Regime des albanischen Diktators Enver Hoxha teilnimmt. Weil die Tonspur des Filmmaterials fehlt, bittet Sala seine Mutter, die verlorenen Worte in der Bildspur ›wiederzufinden‹, und ihm diese mit ihrer Stimme mitzuteilen. Dies scheint zunächst seltsam, schließlich stünden dem Sohn auch die Untertitel des Videos zur Verfügung, um in Erfahrung zu bringen, was seine Mutter gesagt hat. Doch es geht ihm vor allem darum, die Worte Valdets mit deren eigener Stimme gesprochen zu hören. Zwar versucht er zunächst, ihre Worte zu rekonstruieren, indem er ihre Lippen liest, doch »die

²² Bernhard Waldenfels hält fest, dass sich das Selbst im Hören fremder Stimmen sogar erst konstituiert. (vgl. Waldenfels, Bernhard (2003): *Stimme am Leitfaden des Leibes*. In: Epping-Jäger, Cornelia / Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont, S. 25. Dazu ausführlicher in Kapitel 3.

²³ Mersch, Dieter (2006): *Präsenz und Ethizität der Stimme*. In: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 227. Dazu ausführlicher in Kapitel 3.

²⁴ Schmitz, André (2010): *Rede zum Jahrestag der Befreiung von Auschwitz am 27. Januar 2010 im jüdischen Gemeindehaus in Berlin*. <https://www.auschwitz.info/de/gedenken/gedenken-2015-70-jahre-befreiung/zitate-zu-auschwitz.html> (zuletzt aufgerufen am 22.01.2022).

Entzifferung der Phoneme [...] hat zwar die Worte zurückkehren lassen, nicht aber die Stimme.«²⁵ Der Sohn schlägt schließlich vor, seine Mutter selbst möge Lippen lesen und er simultan die Untertitel wiedergeben. Durch die sich ergebende zweistimmige Synchronisation werden die Worte wieder »[...] in einer Sprache gesprochen, die nun verkörpert ist, es ist die Sprache der individuellen Erfahrung, der Erfahrung des Verlusts, des Verschwindens des revolutionären Überbaus [...]«²⁶ Indem die Erfahrungen der Mutter durch ihre Stimme verlebendigt werden, gelingt es den beiden, etwas vom »verlorenen Sinn« der vergangenen Ereignisse wiederherzustellen.²⁷ Aus Perspektive des Sohnes erwirkt das Zuhören die Vergegenwärtigung einer Vergangenheit, die er selbst nicht erlebt hat; für seine Mutter vollzieht sich im Sprechakt die Reminiszenz verdrängter und nicht verarbeiteter Erfahrungen.²⁸

Diese Überlegungen zur ›Vergegenwärtigung verlorenen Sinnes‹ haben m. E. einen transzendenten Beiklang. Es soll im Folgenden nicht darum gehen, zu behaupten, dass man durch das Anhören von Zeug*innen an deren Erfahrungen ›teilnehmen‹ kann. Dennoch sind Comollis Bemerkungen m. E. bedeutsam, da sie auf Qualitäten ästhetischer Erfahrung bei der Auseinandersetzung mit Geschichte bzw. zur Veranschaulichung selbiger verweisen. Sie haben mich schließlich dazu inspiriert, Lanzmanns *Shoah* noch einmal bewusst anzuhören. Dabei zeigte sich, dass gewisse Stimmen – insbesondere die des KZ-Überlebenden Filip Müller – vermögen, mich von den entsprechenden Berichten ›betroffen‹ zu fühlen. Müllers fragende Intonation, der einzigartige Klang seiner Stimme und die Art und Weise, wie er Worte artikuliert, gehen mit dem Inhalt des Erzählten eine spezielle Verbindung ein, die mich den Schrecken seiner Erlebnisse besonders intensiv ›nachempfinden‹ lässt, wobei ich dies nicht nur seiner individuellen Erzählweise, sondern

²⁵ Comolli, Jean-Louis (2013/2006): *Oralität und Orakel – Zur Trennung von Körper und Stimme*. In: Kamensky, Volko / Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 2013, S. 230.

²⁶ Ebd., S. 231.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

auch den authentisch, bzw. indexikalisch anmutenden Dimensionen seiner so dargestellten Stimme zuschreibe.²⁹

Was in der erinnernden Rede der Zeug*innen ›virulent‹ bzw. ›akut‹ wird, vermag das Medium Video mit seinen Aufzeichnungs- und Wiedergabequalitäten also zu speichern. Anne Eusterschulte beschreibt Zeug*innenvideos als »Resonanzraum der Aus- und Ansprechbarkeit«.³⁰ Zeug*innen »irreversibler Verletzungen, mitunter Traumatisierungen«³¹ haben darin erst die Möglichkeit, ihre Erfahrungen – wenn auch nur in begrenztem Ausmaß – für andere erfahrbar zu machen; das Medium bietet Zeug*innen die einzigartige Möglichkeit, sich kraft der Stimme von ihren Erfahrungen ›zu befreien‹, sind diese doch »[...] ganz an die bezeugende Person gebunden [...]«.³² Zuhörende werden, anders gesagt, in Mitleidenschaft gezogen, indem sie die Stimme anderer gleichzeitig auch immer ›in sich‹ wahrnehmen bzw. somatisch mit dem eigenen Körper spüren.

Angesichts der bisherigen Ausführungen lässt sich die These aufstellen, dass die Stimmen in *Shoah* in vielerlei Hinsicht darauf einwirken können, wie Zeitzeug*innen wahrgenommen und deren Berichte gedeutet werden; sie können für die Lebendigkeit und Brisanz von Zeugnissen sorgen, dem Gezeigten und Gehörten Authentizität verleihen und fremde, historisch zurückliegende Erfahrungen ›greifbarer‹ erscheinen lassen. Zu diskutieren ist nun, ob und inwiefern genau diese Wirkungsweisen Potentiale für *sekundäre Zeugenschaft* liefern.

²⁹ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 56, 02:14:10-02:26:07. Müller machte seine Erinnerungen an die Massenvernichtung im KZ Auschwitz-Birkenau auch in seinem 1980 erschienenen Buch *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz* der Öffentlichkeit zugänglich. Seinen Bericht in literarischer Form zu erfahren ist ähnlich intensiv und erschütternd wie den Passagen zuzuhören, in denen Müller in *Shoah* interviewt wird – die Erschütterung beruht m. E. auf Müllers Wortwahl und der detaillierten Schilderung seiner Erinnerungen. Siehe dazu Müller, Filip (1979): *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*. Deutsche Bearbeitung von Helmut Freitag. München: Verlag Steinhausen.

³⁰ Eusterschulte, Anne (2016): *Leibliches Hören. Responsivität und Zeugenschaft. Ein Essay*. In: Knopp, Sonja/ Schulze, Sebastian/ Eusterschulte, Anne (Hg.): *Videographierte Zeugenschaft. Ein interdisziplinärer Dialog*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 72, <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783845281001/videographierte-zeugenschaft>. (zuletzt aufgerufen am 25.05.2022).

³¹ Ebd.

³² Ebd.

2. *Shoah*, Stimmen und sekundäre Zeugenschaft

Die in dieser Arbeit zentralen Themen – der Film *Shoah*, Stimmen und die *sekundäre Zeugenschaft* – sollen im folgenden Kapitel näher erläutert und miteinander verbunden werden. Zu Beginn sollen Theorien, die sich dem Stellenwert der Stimme beim (Be)zeugen im Film widmen, vorgestellt werden. Anhand einer Darstellung der Dimensionen des Zeugenschaftsbegriffs und dessen Bedeutungswandel im Kontext diskursiver Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit und des Holocaust, möchte ich die komplexen Anforderungen an *sekundäre Zeugenschaft* darlegen und diese dem Film *Shoah* gegenüberstellen.

Die Literaturwissenschaftlerin Shoshana Felman zeigt in ihren Überlegungen zu Lanzmanns Film ein enges Verhältnis zwischen Stimme und Zeugenschaft auf: »What is otherwise untestifiable is thus transmitted by the signature of the voice. The film as a visual medium hinges, paradoxically, not so much on the self-evidence of sight as on the visibility it renders to the voice, and on the invisibility it renders tangible, of silence.«³³ Dabei verwendet Felman den Begriff ›Stimme‹ nicht nur buchstäblich, sondern auch metaphorisch, wie sich im weiteren Verlauf ihres Textes zeigt. So lassen sich, ihr zufolge, auch anhand von Claude Lanzmanns ›ideologischer‹ Stimme – als derjenige, der die Interview-Settings definiert, der die Zeug*innen für den Film ausgesucht hat und der für die formale Gestaltung des Filmes verantwortlich ist – Bezüge zwischen Stimmen und Zeugenschaft herstellen.

Die Stimmen in *Shoah* sorgen Felmans Überlegungen zufolge auch für ein irritierendes Moment: Dadurch, dass die Zeug*innen-Aussagen in vielen Szenen übersetzt werden müssen, und dabei stets etwas des ursprünglich Gesagten verloren geht – etwa weil dieses mit anderen Begriffen wiedergegeben wird oder weil durch das Dolmetschen auch die Zeitspanne zwischen Offenbarung und Rationalisierung der Inhalte verlängert wird – werden Rezipient*innen auf Distanz zu den Zeug*innen und ihren Aussagen gehalten und

³³ Felman, Shoshana (1992): *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*. In: Felman, Shoshana / Laub, Dori (Hg.): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, S. 278.

müssen feststellen, dass sie die Augenzeugenschaft der Vernichtung niemals vollends ›stellvertreten‹, sondern ihr höchstens beobachtend beiwohnen können. Durch die Vielsprachigkeit der Interviews und im Zuge des Dolmetschens von einer in die andere Sprache wird darüber hinaus die Inkommensurabilität der im Film dargelegten Standpunkte der Zeug*innen verstärkt.³⁴ Felman hält außerdem fest, den Zuschauer*innen werde durch die formale Gestaltung von *Shoah* ein Assoziationsraum überlassen, um die Bedeutung des Gezeigten selbstständig zu erfassen.³⁵

Inwiefern steht dieser Assoziationsraum nun mit dem Thema der Zeugenschaft in Bezug? Jürgen Habermas hat bereits 1986 festgestellt, wie wichtig es ist, die Ausmaße der Shoah an künftige Generationen *als* inkommensurabel zu vermitteln, um nicht im ritualisierten Gedenken den Abschluss der Erinnerungsarbeit zu bewirken: »Diese Toten haben erst recht einen Anspruch auf die schwache anamnetische Kraft einer Solidarität, die Nachgeborene nur noch im Medium der immer wieder erneuerten, oft verzweifelten, jedenfalls umtreibenden Erinnerung üben können.«³⁶ In gegenwärtigen Theorien zur Zeugenschaft gewinnt die Frage nach ›adäquaten‹ Medien bzw. Formaten zur Darstellung der Shoah erneut an Aktualität.

Bereits vor dem Hintergrund, dass die Shoah jede Zeugenschaft verunmöglichen sollte – was sich auch in der engeren Definition des Begriffs Holocaust ausdrückt³⁷ – stellt sich die Frage, ob herkömmliche Konzepte von Zeugenschaft überhaupt anwendbar sind, um die Ausmaße der Shoah zu *verstehen*. Denn Zeugenschaft im herkömmlichen Sinn ist eng mit (visueller) Evidenz und der Möglichkeit, sich als Zeug*in in einem bestimmten Rahmen äußern zu können, verbunden. Neben der Rolle der Personen, die Jahrzehnte nach der NS-

³⁴ Vgl. Felman 2000, S. 182 f.

³⁵ Felman 1992, o. S.

³⁶ Habermas, Jürgen (1986, 7. November): *Vom öffentlichen Gebrauch der Historie: Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf*. In: *Die Zeit*. <https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/Chapter14Doc12Intro.pdf> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).

³⁷ Das Wort ›Holocaust‹ leitet sich vom griechischen Wort *holókaustus* ab und bedeutet ›völlig verbrannt‹. Seine Verwendung in der Auseinandersetzung mit der Vernichtung der europäischen Juden und Jüdinnen wird zum Teil kontrovers diskutiert, da er von Martin Luther in seiner Übersetzung des Neuen Testaments verwendet wird, um das Ritual der Huldigung Gottes durch die Verbrennung eines Opfertiers verwendet wurde. Kerl-Hermann Rechberg zufolge ist die religiöse bzw. theologische Konnotation problematisch, wenngleich sich die Bezeichnung ›Holocaust‹ spätestens mit der Fernsehserie *Holocaust – die Geschichte der Familie Weiß* international durchgesetzt hat. (Vgl. Rechberg, Karl-Hermann (2020): *Einleitung*. In: *Täterschaft in der Gedenkstättenpädagogik*. Springer VS, Wiesbaden, S. 4-5).

Zeit von den Schrecken der Shoah berichten, hat sich auch die Bedeutung von historischen Dokumenten und biografischen Nachlässen innerhalb betreffender Zeugenschaftsdiskurse im Laufe der Zeit verändert – im Zuge mehr oder weniger intensiver individueller wie auch öffentlicher Auseinandersetzung mit den Themen Nationalsozialismus und Holocaust, ebenso wie durch unterschiedliche juristische, erinnerungspolitische und -kulturelle Bestrebungen. So kann beispielsweise gezeigt werden, dass öffentliches Interesse daran, von KZ-Überlebenden *selbst* etwas über den Holocaust zu erfahren, lange Zeit gefehlt hat bzw. erst sukzessive dem dominierenden, tendenziell evidenzbasierten Geschichtsverständnis zur Seite gestellt wurde.

Gegenwärtig ist die Frage, wie die Erfahrungen und das Wissen über die Geschehnisse in den Konzentrationslagern an nachfolgende Generationen zu vermitteln sind, von zunehmender Bedeutung. Theoretiker*innen wie Ulrich Baer, Shoshana Felman oder Dori Laub sprechen in diesem Zusammenhang von einer Krise der Zeugenschaft.³⁸ Wer an wessen Stelle sprechen darf, wie mit historisch bedeutsamen Orten umzugehen ist und welche Schlüsse aus der Auseinandersetzung mit dem Holocaust gezogen werden sollen, sind nur einige der ungeklärten Fragen, die sich in diesem Kontext stellen.

Auch Claude Lanzmanns *Shoah* kann als Versuch betrachtet werden, die Schwierigkeiten *sekundärer Zeugenschaft* filmisch auszudrücken. Dafür ist bereits die erste Sequenz des Films, in der der Zeitzeuge Simon Srebrnik am Ort der Vernichtung interviewt wird, beispielgebend: Während sich das Filmteam und der Zeitzeuge dem ehemaligen Standort des Lagers Chełmno nähern, wo Srebrnik die Leichen der Ermordeten in den Krematorien verbrennen musste, fällt auf, wie die Umgebung, an die er nach Jahrzehnten wieder zurückkehrt, auf das Innenleben des Zeugen einwirkt. Der Zeuge gibt seinen Bericht sichtlich ergriffen und erwähnt wiederholt, dass es unmöglich sei, das, was hier geschehen ist, in Worte zu fassen.³⁹ Die Szene ist nur eine von vielen, in denen Lanzmann Vergangenes mit der Gegenwart bzw. der filmischen Erzählzeit engführt und dadurch ein

³⁸ Vgl. dazu die Artikel in Baer 2000.

³⁹ Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 5, 00:06:01-00:09:45.

›Kollabieren der Zeitlichkeit‹ erzeugt, das Sue Vice in ihrer umfangreichen Analyse des Films näher beschreibt:

Documentaries such as *Łódź Ghetto* (Alan Adelson, 1989) and *Night and Fog* (Aain Resnais, 1955) not only include a great deal of [...] archive material, but construct meaning out of the contrast between present-day and wartime footage, particularly when the two are edited together or appear in the close juxtaposition of montage. In *Shoah*, it is not such contrast but the collapse of temporal difference that Lanzmann seeks.⁴⁰

Auch einige andere Interviews in *Shoah* finden an den tatsächlichen ›Schauplätzen‹ der Vernichtung statt, während Lanzmann in anderen Sequenzen wiederum aktuelle Aufnahmen, die offenbar nichts mit dem Holocaust zu tun haben, mit Berichten über die Ermordungen kombiniert – mit dem Effekt, dass die Shoah als etwas Unabgeschlossenes, in die Gegenwart Hineinreichendes erscheint. Dies wird beispielsweise in jener Szene deutlich, in der Lanzmann ein mit ›Geheime Reichssache‹ betiteltes Dokument vorliest, das am 5. Juni 1942 an den SS-Offizier Walther Rauff geschickt wurde.⁴¹ Darin steht in der für den NS-Jargon typischen ›verschwommenen‹ und ›technisch‹ anmutenden Begrifflichkeit unter anderem geschrieben: »Seit Dezember 1941 wurden beispielsweise mit 3 eingesetzten Wagen 97 000 [sic] verarbeitet, ohne daß [sic] Mängel an den Fahrzeugen auftraten. ... Die Verbindungsschläuche zwischen Auspuff und Wagen rosten des öfteren durch, da sie im Innern durch anfallende Flüssigkeiten zerfressen werden. ...«⁴² Die parallel dazu montierten Bilder zeigen die Industrielandschaft des Ruhrgebietes, wobei diese Montage unterschiedliche Lesarten zulässt: Einerseits zeugt sie von Lanzmanns Anspruch, die industrielle Ermordung, wie sie sich auch im Brief ausdrückt, ohne Rückgriff auf Archivaufnahmen auszudrücken, andererseits legt Lanzmann mit dieser Metapher nahe, die florierende Industrie und Wirtschaft sogenannter ›entwickelter‹ Länder im Jetzt als eine Art Hinterlassenschaft der Massenvernichtung aufzufassen. Die Aufnahme von einem Fahrzeug der Firma *Sauer* – Lastwagen dieser Firma benutzten die Nazis auch als ›Gaswagen‹, um die Gefangenen zu töten – impliziert das Kollidieren von

⁴⁰ Vice, Sue (2011): *Shoah*. Hampshire: Palgrave Macmillan, S.27.

⁴¹ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2, Kapitel 29, 01:48:12-01:54:33.

⁴² zitiert nach: absolut MEDIEN GmbH 2016, S. 29. Bei den erwähnten Fahrzeugen handelt es sich um die sog. ›Gaswagen‹, in denen die Nazis die Gefangenen mit den Abgasen der Wagen vernichteten.

Historischem und Aktuellem einmal mehr. Die Montage lässt in Szenen wie diesen einen Assoziationsraum entstehen, in dem man als Rezipient*in beginnt, die historischen Zeugnisse mit der Gegenwart in Bezug zu setzen und das Vernichtungsgeschehen als etwas in die Jetztzeit Hineinreichendes, als etwas sich auf das Jetzt Auswirkendes zu begreifen.

Shoshana Felman verweist im Kontext der *sekundären Zeugenschaft* anhand des Films auch auf das spontane Aussetzen der Stimmen, während die Zeug*innen ihre Berichte geben. »The testimony stumbles on, and at the same time tells about, the impossibility of telling.«⁴³ Damit bezieht sich Felman insbesondere auf die oben erwähnte Szene mit Simon Srebrnik, dem es kaum gelingt, seine Erinnerungen an seine Gefangenschaft im KZ Chelmno in Worte zu fassen. Felman schlägt vor, Srebrniks Stimme und Erzählweise als physische Spuren seiner Erfahrungen bzw. Erinnerungen zu verstehen, wobei sein »loss of voice« als Kennzeichen seiner Traumatisierung gedeutet wird.⁴⁴ Im Zeugnis von Srebrnik manifestiert sich darüber hinaus jene Dimension der Stimme, zu der Theoretiker*innen wie Anne Eusterschulte, Sebastian Schulze und Sonja Knopp festhalten, sie erschwere die Aneignung und den »verstehenden Nachvollzug« durch Zuhörende:

Sie [videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah, Anmerkung D. H.] setzen uns nicht selten einer verstörenden Intensität dessen aus, was im Laufe eines videographierten Dialogs aus subjektiver Erinnerung des Interviewten zur Sprache kommt, zeigen das Ringen um eine sprachliche Form, um das Sprechen und Versprachlichen und die Adressierung an den oder die Hörenden. Das so entstehende dialogische Geschehen mit all seinen sprachlichen Nuancen, impliziten Konnotationen, emotionalen wie gestischen Ausdrucksformen verweigert sich einer vorschnell stillstellenden Aneignung oder einem verstehenden Nachvollzug und problematisiert geradezu die Rekonstruierbarkeit dessen, was ›wirklich‹ passiert ist.⁴⁵

⁴³ Felman 2000, S. 224.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Schulze, Sebastian/ Knopp, Sonja/ Eusterschulte Anne (2006): *Videographierte Zeugenschaft. Überlebendenzeugnisse im interdisziplinären Dialog*. In: Dies. (Hg.): *Videographierte Zeugenschaft. Ein interdisziplinärer Dialog*. Weilerwist: Verbrück Wissenschaft, S. 14. Online verfügbar unter <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783845281001/videographierte-zeugenschaft>. (zuletzt aufgerufen am 25.05.2022).

Es wurden erste Berührungspunkte zwischen Stimmen und Zeugenschaft genannt, die in Folge einer genauer Beschreibung der *sekundären Zeugenschaft* und Lanzmanns Film noch deutlicher herausgearbeitet werden.

2.1. Zum Begriff der *sekundären Zeugenschaft*

In der letzten Zeile von Paul Celans Gedicht *Aschenglorie*, »Niemand / zeugt für den / Zeugen«⁴⁶, klingt an, dass die Überlebenden als Quelle für ihr Wissen und ihre Erfahrungen durch andere nicht zu ersetzen sind. Als primäre Zeug*innen sind sie darauf angewiesen, von der ›Gemeinschaft‹ sekundärer Zeug*innen als ebendiese unersetzbare Quelle anerkannt zu werden, fernab von ihrer ›Funktion‹ als ›Beweismittel‹. Zudem verweist das Zitat auf eine für nachkommende Generationen bzw. ›Außenstehende‹ notwendige Voraussetzung, wollen sie über die ihnen selbst fremden Erfahrungen Zeugenschaft ablegen: Bewusstsein für einen verantwortungsvollen Umgang mit Zeugnissen, der die Anerkennung des Gehörten – auch ohne dessen Verifizierung – impliziert.

Zeug*innen sind auf Adressat*innen angewiesen, die sie im Moment des Erzählens nicht nur anerkennen, sondern auch ›begleiten‹, wie Dori Laub und Shoshana Felman zu Beginn der 1990er-Jahre aufgezeigt haben.⁴⁷ Es kommt vor, dass Überlebende aufgrund ihrer traumatischen Erlebnisse ohne Unterstützung anderer nichts bezeugen können, da ihnen ihre eigenen Erinnerungen teils nicht mehr zugänglich sind. Immer wieder wird und wurde von Überlebenden auf die Grenzen ihrer Sprache verwiesen, wenn es darum geht, von der Shoah zu berichten. Zeug*innen aus zweiter Hand sind deshalb umso mehr darauf angewiesen, sich ihrer Vorstellungskraft zu bedienen und das, was sprachlich nicht mitgeteilt werden kann, zu imaginieren. Für die Entgegennahme eines Überlebenden-Berichtes kann es relevant sein, kritisch zuzuhören, worunter Dori Laub versteht, dass Adressat*innen vermeiden sollten, den Redefluss ihres Gegenübers zu unterbrechen oder

⁴⁶ Celan, Paul (1983): *Aschenglorie*. In: Alleman, Beda/ Reichert, Stefan/ Bücher, Rudolf (Hg): *Gesammelte Werke*, Band 2. Frankfurt am Main, 1983, o.S.

⁴⁷ Vgl. Felman 1992.

Einzelheiten infrage zu stellen – selbst wenn diese vom eigenen, vermeintlich ›besseren‹ Wissen abweichen mögen.⁴⁸ Diese Form der Entgegennahme ermöglicht es, Komponenten eines Berichtes hervorzubringen, die durch ›Wissensbestätigung‹ womöglich ausgespart blieben oder »aus ihrer bisherigen Bahn gebracht«⁴⁹ würden.

Ulrich Baer statuiert, dass »Zeuginnen und Zeugen als Gedächtnisträger [...] singular und nicht zu ersetzen sind [und folglich, D. H.] die Grenzen und Risiken [...] der sekundären Zeugenschaft sorgfältig untersucht werden [müssen]«.⁵⁰ Eine kritische Untersuchung dieser Grenzen setzt auch die Reflexion gesellschaftlicher Normen des Erinnerns und Gedenkens, respektive des institutionellen Framings von Zeitzeug*innen voraus – eine zusehends komplexe Aufgabe, da sich die ›Funktionen‹ von Zeitzeug*innen mit zeitlicher Distanz zum Nationalsozialismus mehr und mehr ausdifferenzieren. Gegenwärtig, rund 80 Jahre nach dem Holocaust, spielen sie eine Rolle im juristischen Sinn, als Darsteller*innen in Inszenierungen, sowie als ›Forschungsobjekte‹ oder Bestandteil von Exponaten im musealen Kontext. Die damit einhergehenden unterschiedlichen Konzeptionalisierungen von Zeug*innen haben eine von Deutungsmustern autonome Auseinandersetzung mit ihnen und ihren Berichten zunehmend verkompliziert. Hinzu kommt, dass eine breitere Auseinandersetzung mit Berichten von Überlebenden nach dem Ende der NS-Zeit nur zögerlich eingesetzt hat, obgleich die Betroffenen ihre Erfahrungen teilweise schon zur Zeit ihrer Verfolgung ausführlich dokumentiert hatten.

In Österreich wurde die nationalsozialistische Vergangenheit des Landes rasch zum »Opfermythos« deklariert, verdrängt oder tabuisiert. Bereits unmittelbar nach Kriegsende inszenierte sich Österreich als Opfer des nationalsozialistischen Deutschlands. »Insgesamt orientierte sich die Geschichtspolitik der beiden Großparteien [SPÖ und ÖVP, Anmerkung D.H] an den Bestrebungen zur Integration der ehemaligen NationalsozialistInnen, während die Erinnerung an den antifaschistischen Freiheitskampf, aber auch die Kritik an antidemokratischen und antiösterreichischen Aktivitäten von „unbelehrbaren“

⁴⁸ Vgl. Laub, Dori (2000): *Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 68 ff.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 73.

⁵⁰ Baer 2000, S. 11.

ehemaligen Nationalsozialisten und von Neonazis [...] zunehmend als kommunistisch galt.«⁵¹ In parteipolitischen Ansprachen wurde ein antifaschistischer Konsens Österreichs suggeriert und behauptet, die österreichische Bevölkerung sei gezwungen worden, sich Hitlers Politik zu fügen.⁵² SPÖ und ÖVP warben zunächst auch »mit Zusagen hinsichtlich der milden Behandlung der »Ehemaligen« um Wähler*innen-Stimmen.«⁵³ Ab Ende der 40er-Jahre kam es zu einer Aufwertung ehemaliger Nazis, von denen viele ihrer politischen Ämter auch später nicht mehr enthoben wurden.

Erst mit Beginn der 80er Jahre sollten die Opfer des NS wie auch die Frage der Täterschaft von Österreicher*innen wieder in den öffentlichen Fokus rücken. Heidemarie Uhl bemerkt, dass sowohl die österreichische Erstausstrahlung der Serie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978) als auch die Causa Waldheim dazu beigetragen haben, dass die oft an Stammtischen oder in Familienerzählungen, jedoch auch in Schulbüchern und im Gedenkkontext perpetuierte Vorstellung von Österreich als ›Opfer‹ des NS zusehends an Halt verlor. Mit der erwähnten Serie wurde die Frage nach den Dimensionen von (Mit-)Täterschaft auch in den Haushalten lauter, während mit der Debatte um Kurt Waldheims Täterschaft »die Widersprüche des österreichischen Geschichtsbildes«⁵⁴ offensichtlich wurden.

Seit den 1970er-Jahren gab es verstärkt Bemühungen, den Holocaust ›wissenschaftlich‹ zu erforschen bzw zu debattieren, womit auch die Opfer und Täter*innen des Nationalsozialismus stärker in den Fokus rückten.⁵⁵ Letztere spielten in den ersten Jahrzehnten nach 1945 vorrangig im juristischen Kontext eine Rolle, wobei als ›Täter‹ vorerst nur prominente bzw. hochrangige ›Befehlsgeber‹ des NS-Regimes galten, während

⁵¹ Uhl, Heidemarie (2004): *Die Transformation des Österreichischen Gedächtnisses*. In: Di Michele, Andrea/ Steinacher, Gerald (Hg.): *Geschichte und Region/Storia e regione* 13/2. *Faschismen im Gedächtnis/La memoria dei fascismi*. Innsbruck/ Wien/ Bozen, S. 32. https://storiaeregione.eu/attachment/get/up_292_14696102947266.pdf. (zuletzt aufgerufen am 26.05.2022).

⁵² Vgl. ebd, S. 28.

⁵³ Ebd, S.29.

⁵⁴ Ebd, S. 48.

⁵⁵ Wie kontrovers diese Debatten auch zu der Frage geführt wurden, welche Konsequenzen aus der Shoah für das historisch-politische Selbstverständnis zu ziehen sind, verdeutlicht der in Deutschland geführte »Historikerstreit« um 1986/1987, ein intellektueller, polemischer Streit im Feuilleton und in den Leserbriefspalten der großen Tages- und Wochenzeitungen Deutschlands. Siehe dazu Herbert, Ulrich (2008): *Der „Historikerstreit“ – Politische, wissenschaftliche, biographische Aspekte*. In: Kronenberg, Volker (Hg.): *Zeitgeschichte, Wissenschaft und Politik – Der „Historikerstreit“ –20 Jahre danach*. Wiesbaden: Springer VS, S. 92 ff.).

man bei anderen Handlanger*innen des NS-Regimes von ›Gehilfen‹ sprach. Erst ab den 1980ern wurde problematisiert, Täter*innen als Gruppe trennscharf von etwa ›Befehlsempfängern‹ und auch der Gesellschaft insgesamt abzugrenzen. So hält Karl-Hermann Rechberg fest, dass die Veröffentlichung einer Fotosammlung des deutschen Investigativjournalisten Ernst Klee einen breiten Diskurs hinsichtlich der Täterschaft in Deutschland bewirkt habe, der zunehmend auch auf Funktionär*innen des Sicherheitsdienstes oder der ›Euthanasieanstalten‹ zu fokussieren begann.⁵⁶ Auch die Forschung begann sich im darauffolgenden Jahrzehnt der Täterschaft Einzelner zu widmen. Die Tätergruppen und auch die Definition des Tatbegriffes differenzieren sich seither weiter aus.⁵⁷

Seit den 1980er Jahren sind viele Länder bestrebt, die ›Aufarbeitung‹ des Holocaust auch in die Erziehungsarbeit einzubinden. Während bis in die 1990er Jahre im Stile sogenannter *Schockpädagogik* schockierende Aufnahmen von Leichenbergen die Dimensionen der Shoah zur Darstellung kamen – die Opfer blieben dabei weitgehend anonymisiert – bearbeitet der jüngere öffentliche Diskurs, wie Aleida Assmann bemerkt, originäre Zeugnisse »nachträglich mit Formen der politischen Verantwortung und einer Erinnerungskultur [...], die die Empathie und Solidarität mit den Opfern in den Mittelpunkt stellt.«⁵⁸ Damit wandert die Problematik einer Überdetermination der Opferperspektive in den Vordergrund:

Zeitzeugen befinden sich heute – wieder – in einer diskursiven Competition of Suffering und konkurrierende Erinnerungen drohen sich bisweilen zu Opferkonkurrenzen auszuwachsen. [...] Subjektives Opferempfinden, so nachvollziehbar es auf individualpsychologischer Ebene sein mag, muss nicht zwangsläufig zur Aufklärung geschichtlicher Prozesse führen, sondern kann auch ihrer Relativierung Vorschub leisten. Zeitzeugen entbinden uns keineswegs von kritischer Distanz und einordnender Intervention, ganz im Gegenteil.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Rechberg, KH. (2020): *Kontextuelle Rahmung: Auseinandersetzung mit NS-Täterschaft an einem sogenannten „Täterort“*. In: *Täterschaft in der Gedenkstättenpädagogik*. Wiesbaden: Springer VS, S. 16.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. Assmann, Aleida (2007): *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*. In: Elm, Michael/ Kößler, Gottfried (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt a. M: Campus, S. 43 f.

⁵⁹ Skriebeleit, Jörg (2011): *Das Verschwinden der Zeitzeugen. Metapher eines Übergangs*. In: Kalinke, Heinke M.: *Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen*. Oldenburg 2011/2012, S. 9. https://www.bkge.de/Downloads/Zeitzeugenberichte/Skriebeleit_Verschwinden_der_Zeitzeugen.pdf (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).

Die sich im Bisherigen abzeichnende Komplexität der Zeitzeugenschaft erfordert neue Modi des Bezeugens, deren Erforschung in aktuellen Publikationen einen zentralen Stellenwert einnimmt. So fungiert die bereits zitierte Stelle »Niemand zeugt für den Zeugen« in Paul Celans Gedicht als Titel für einen von Ulrich Baer herausgegebenen Band, der Texte zu den Bedingungen und Zielen *sekundärer Zeugenschaft* versammelt. Baer statuiert, dass sich weder die Erfahrungen originärer Zeug*innen ›nacherleben‹, noch das fremde Leid durch Mitgefühl lindern lassen.⁶⁰ Dazu wird folgender Gegenentwurf entwickelt:

Die diffizile Frage nach der Möglichkeit einer sekundären Zeugenschaft [...] wird [...] als ein notwendiger und verantwortungsvoller und schließlich kritischer Vorgang der Rezeption und Aufnahme der Zeugnisse [aufgefasst, D.H.], durch welchen die Last der Überlieferung von Erfahrungen jenseits des Erfahrbaren mit den Zeuginnen und Zeugen geteilt wird.⁶¹

Zu den am sekundären Zeugenschaftsprozess beteiligten Akteuren gehören neben Augenzeug*innen nicht nur Generationen nach der Shoah, sondern auch Zuschauer*innen bzw. ›Dabeistehende‹.⁶² Sämtlichen im Band *Niemand zeugt für den Zeugen* versammelten Texten lassen sich m. E. drei Punkte entnehmen, die auf essentielle Kennzeichen *sekundärer Zeugenschaft* verweisen: Verantwortung, kritische Rezeption und das Teilen von Erfahrung jenseits des Erfahrbaren.

An letzteres schließt sich nicht zuletzt auch die Frage nach der Relevanz von Authentizität als Bezugspunkt für *sekundäre Zeugenschaft* an. Authentizität wird in Theorien der *sekundären Zeugenschaft* nicht etwa als eine den Augenzeugen ›gehörende‹ Echtheit verstanden, die die Qualität oder Gültigkeit eines Zeugnisses besiegelt, sondern vielmehr als das Sich-Ereignen wechselseitiger Ansprache, also als Vollzug des Zeugnisprozesses per se⁶³. Im Unterschied zur juristischen Befragung wird das Zeugnis bei *sekundärer Zeugenschaft* nicht als Prozess eines interaktiven Geschehens, bei dem Wahrheit ermittelt

⁶⁰ Vgl. Baer 2000, S. 25.

⁶¹ Ebd., S. 17.

⁶² Vgl. ebd., S. 21.

⁶³ Vgl. ebd., S. 16.

wird, sondern als Resultat eines Dialogs betrachtet.⁶⁴ Authentizität im Sinne von ›Echtheit‹ oder ›Glaubwürdigkeit‹ bezieht sich also nicht auf die Kongruenz des Erzählten mit akkreditierten Fakten, sondern auf die Verlässlichkeit des Beziehungsverhältnisses zwischen primären und sekundären Zeug*innen, welches wiederum die wechselseitige Anerkennung der beteiligten Akteure und deren Äußerungen voraussetzt. Folglich definiert sich die Verantwortung sekundärer Zeug*innen gegenüber den primären als der Akt, dem Aufruf zur Anerkennung des Gegenübers » [...] vor jeglicher gesetzlichen oder empirischen Verpflichtung und vor der Möglichkeit [...] [ihn] abzulehnen [...]«⁶⁵ Folge zu leisten.

Mit der »kritischen Rezeption«, die Ulrich Baer bei seiner Beschreibung *sekundärer Zeugenschaft* erwähnt, ist ein zwar rationaler, jedoch »über ein Verständnis der Geschichte als Wissensbildung hinausgehender«⁶⁶ Rezeptionsmodus gemeint. In Geoffrey Hartmans Konzept der *intellektuellen Zeugenschaft*, die dieser synonym mit *sekundärer Zeugenschaft* verwendet, wird dieser Modus näher beschrieben. Wesentlich für Hartmans Überlegungen ist, dass man als intellektuelle*r Zeug*in angehalten wird, defizitäre Erfahrung durch intellektuelle Arbeit zu kompensieren. Spätere Generationen begegnen dem Thema des Holocaust immer aus einer mehrdeutigen Position, die von geringem bis hin zu übermäßigem Interesse bestimmt sein kann. Der Bezug primärer Zeug*innen zu ihrem Erleben lässt sich durch niemanden ersetzen und sekundäre Zeug*innen bleiben stets ›von außen wahrnehmende‹ Beobachter*innen, denen es prinzipiell auch immer frei steht, sich mit der Vergangenheit *nicht* auseinander zu setzen. Das eigene Dasein der nach der Shoah geborenen Generationen muss nicht zwingend emotional mit der ihnen fremden Vergangenheit verbunden sein. Hinzu kommt, dass sich das Vernichtungsgeschehen nach wie vor allzu leicht verdrängen lässt. Gleichzeitig kommt es vor, dass sich einige sekundäre

⁶⁴ Vgl. Schneider, Christian (2007): *Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte*. In: *Mittelweg* 36 (3/2007). Hamburg: Hamburger Edition, S. 63.

⁶⁵ Baer 2000, S. 23. Hier bezieht sich Baer auf Jaques Derridas Begriff von ›Verantwortung‹ in Derrida, Jaques (1994): *Politiques d'amitié. Suiivi de L'oreille de Heidegger*. Paris: Editions Galilée.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 25.

Zeug*innen gar in den Stand von »Adoptivzeugen«⁶⁷ versetzen und dazu tendieren, die Distanz zwischen sich und den primären Zeug*innen aufzukündigen. All das ruft eine Auseinandersetzung den Plan, die zwischen Einfühlung und Distanz oszilliert, die das sekundäre Bezeugen der Shoah zu einem ›beunruhigenden‹ Unterfangen macht, und eben dadurch zur kritischen Reflexion der eigenen Position gegenüber dem Thema veranlasst.

Ein solcher reflexiver Prozess setzt einen zeitlichen Abstand zum Holocaust voraus und bedarf auch selbst einer gewissen Dauer. Künstlerische Auseinandersetzungen können Hartman zufolge durch ihre Ästhetik und die Einforderung von Kontemplation die benötigte ›Balance‹ zwischen ›zu‹ geringer und übermäßiger Identifikation mit betreffendem Thema herstellen. Künstlerische Werke wie Bücher oder Theaterstücke sind imstande, einen reflexiven Prozess in Gang setzen, bei dem sich Rezipient*innen trotz mangelnder persönlicher Betroffenheit – durch emotionalen oder gedanklichen Nachvollzug – mit einer Erzählung auseinanderzusetzen. Darüber hinaus können Versuche, die Shoah zur Darstellung zu bringen, durch ihre Ästhetik Betroffenheit bei Betrachter*innen auslösen. Dieser liegt die Diskrepanz zugrunde, sich einerseits als passive*r, unbeteiligte*r Zuschauer*in zu fühlen und gleichzeitig den Drang zu verspüren, handeln zu wollen.⁶⁸ Dies klingt auch in Dominick La Capras Definition von *sekundärer Zeugenschaft* an; er beschreibt sie als »[...] empathic unsettlement in the attentive secondary witness [...]; it involves a kind of virtual experience through which one puts oneself in the other's position while recognizing the difference of that position and hence not taking the other's place.«⁶⁹

Die von La Capra beschriebenen Zustände von Erschütterung bzw. Betroffenheit ähneln den Erfahrungen von Theaterbesucher*innen, wenn sie sich mit dem Bühnengeschehen auseinandersetzen: Ihr Urteilsvermögen bleibt erhalten, obwohl ihre Imagination durch die emotionale Anteilnahme am Bühnengeschehen angeregt wird:

⁶⁷ Hartman spielt darauf an, dass das gegenwärtige Interesse am Thema Holocaust droht, sich zu einer ›Obsession‹ auszuwachsen. Vgl. Hartman, Geoffrey (2000): *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*. In: Ulrich Baer (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 35 ff.

⁶⁸ Hartman 2000, S. 36.

⁶⁹ La Capra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, S. 78.

Die Distanz zwischen dem Zuschauer und der tragischen Handlung wird [...] überbrückt. Die meisten Zuschauer [...] würden indes abstreiten, an einem Leid Gefallen zu finden, das tatsächlich stattgefunden hat und nicht der Vorstellung entspringt. Sich schmerzhaften Ereignissen im gedanklichen Nachvollzug oder mittels der Mimesis auszusetzen, schafft ein Gefühl von ästhetischer Befriedigung oder der scheinbaren Bewältigung, das wir nur mit Zögern als wertvoll bezeichnen. Daher rechtfertigen wir diese Form der freiwilligen Zeugenschaft als Arbeit.⁷⁰

Im Gegensatz zu Theaterinszenierungen, deren kathartische Wirkung darin besteht, dem Publikum anhand der Fiktion bzw. Virtualität inszenierter Geschehnisse eine Konfrontation mit Konflikten – und möglicherweise auch deren Bewältigung – zu ermöglichen, werden Zeitzeug*innen-Berichte nicht im Kontext von Unterhaltung rezipiert und handeln nicht zwingend von realen Geschehnissen. Hartmans Vergleich mutet insofern zynisch an. Mir scheint an seinen Bemerkungen jedoch wichtig zu sein, dass es für die *sekundäre Zeugenschaft* förderlich ist, wenn Darstellungen von der Shoah ein subjektives Moment bei den Betrachter*innen anregen. Theater, bei dem Rezipient*innen dem Wahrgenommenen *selbst* noch etwas hinzufügen müssen, und nicht einfach bloß Fakten präsentiert bekommen, kann eine ›lebendige‹ Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema ermöglichen. Im Gegensatz zu Fakten, Namen, Opfer- und Jahreszahlen kann eine Theaterinszenierung zum Thema Holocaust zu einer ästhetischen Erfahrung werden, die entgegen ihrer Konnotation als ›befriedigend‹ imstande ist, ambivalente Gefühlsregungen – Unbehagen und Staunen, Einfühlung und kritische Distanz – hervorzurufen. Auch für die Vermittlung an künftige Generationen sind solche ›lebendigen‹ Zeugnisse fundamental, die nicht nur Verletzung und Verzweiflung hinterlassen.⁷¹

Die oben dargelegte Verbindungen zwischen *sekundärer Zeugenschaft* und (künstlerischer) Darstellung lässt sich auch in *Shoah* verorten, zumal Lanzmann durch Interviewführung, Montage und Auswahl der Zeug*innen einen Kontext erzeugt, in dem das Publikum

⁷⁰ Hartman 2000, S. 39.

⁷¹ Vgl. Angerer, Christian (2012): *Das literarische Mauthausen*. In: Glück, Barbara / Bundesministerium für Inneres (Hg.): *KZ-Gedenkstätte Mauthausen, Mauthausen Memorial 2011. Forschung, Dokumentation, Information (Jahresbericht 2011)*. Wien, S. 17.

neben körperlich und stimmlich präsenten Zeug*innen auch Szenen zum ›In-Sich-Gehen‹ präsentiert bekommt, in denen das Wahrgenommene durch die eigene Vorstellungskraft ergänzt werden kann – oder vielmehr *muss*. Im Zuge einer ausführlicheren Beschreibung des Films im nachfolgenden Abschnitt möchte ich zeigen, dass Lanzmann in seiner Darstellung der Shoah jede Ordnung bzw. Kausalität des Holocaust vermeidet und eben dadurch sein Publikum zur Suche nach subjektiven Bezugspunkten anregt.

2.2. *Shoah* – Definition eines neuen Zeugenschaftsmodus?

Lanzmann formuliert mit *Shoah* eine neue Sicht auf Zeugenschaft, die von den bis in die 1980er dominierenden Geschichtsbildern, ebenso wie von anderen filmischen Auseinandersetzungen mit dem Thema Holocaust seiner Zeit abweicht. Letztere waren besonders häufig geprägt von schockierenden Bildern, die zu Aussagen von ›Fachkundigen‹ montiert wurden, wobei Interviews mit Zeitzeug*innen selbst – wenn überhaupt – nur punktuell gezeigt wurden, um die Evidenz des Materials zu unterstreichen. Im Gegensatz dazu stehen in *Shoah* die Erzählungen der Zeug*innen im Zentrum und bestimmen den Großteil dessen neuneinhalbstündiger Spieldauer. Dies lässt sich nicht zuletzt auch als Reaktion auf das wachsende Interesse an Holocaust-Zeugnissen ›aus erster Hand‹ deuten, das sich mit dem Übergang des Nationalsozialismus vom kommunikativen in das kulturelle Gedächtnis bzw. im Zuge eines Generationenwechsels von Augenzeug*innen zu deren Nachfahren allmählich herausgebildet hat.⁷²

Shoah behandelt das Thema der Augenzeugenschaft auf mehreren Ebenen: Erstens wird der Zeugenschaftsprozess selbst dokumentiert – genauer die Erzählungen von 33 Interviewten in Gegenwart (An-)teilnehmender, zu denen neben Lanzmann auch eine Reihe von Dolmetscher*innen zählt. Eben dadurch wird zweitens auch die Bezeugung durch das Publikum thematisiert; durch die Repräsentation einer Zeugenschaftsgemeinschaft im Film werden den Betrachter*innen Identifikationsfiguren angeboten und

⁷² Vgl. Keilbach, Judith (2010): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag, S. 8. und S. 14.

die Berichte zusätzlich authentifiziert. Die spezielle Montage des Films bringt aber auch mit sich, dass man als Rezipient*in darüber in Unsicherheit gerät, ob man selbst zur*m Augenzeug*in wird oder nicht; einerseits zeugt man als Rezipient*in eindeutig ›mit eigenen Augen‹ für Schauplätze der Shoah – man sieht die Körper der Interviewten, in die sich Auswirkungen des Vernichtungsgeschehen ›eingeschrieben‹ haben. Andererseits wird man vor visuellen ›Leerstellen‹ gestoßen – abgelegene Lichtungen und Waldränder lassen das Vernichtungsgeschehen maximal erahnen und bieten sich eher als Projektionsflächen für die persönliche Imagination denn als tatsächliche Schauplätze an.

Aufgrund des Fehlens eines *Voice-Over*-Kommentars, der die Bilder kontextualisiert und erklärt und aufgrund des Mangels an wissenschaftlichen Belegen, die das Gezeigte ergänzen, ist es schwierig, eine eindeutige Aussage des Films festzustellen⁷³. Dem Publikum werden außerdem keine klar dechiffrierbaren ›Handlungsstränge‹ angeboten – es muss den ›Sinn‹ des Gezeigten folglich für sich selbst definieren. Lanzmann antwortet auf die Frage, ob er während der Montage des Filmes an das Publikum und seinen Wissensstand gedacht habe: »Das war eine wichtige Frage [...] Schließlich habe ich mir gesagt, dass ich nicht alles sagen muss, dass die Leute sich auch Fragen stellen sollen. Der Film ist auch dazu da, daß [sic] die Leute weiter daran arbeiten. Während der Vorführung des Films, aber auch danach.«⁷⁴

Die Inszenierung nimmt in einigen Aspekten Bezug auf ein filmrhetorisches Vokabular, das sich seit dem 1962 in Jerusalem abgehaltenen *Eichmann-Prozess* gegen den deutschen SS-Mann Adolf Eichmann, ein weltweites Medienereignis, allmählich herausgebildet hat. Das acht Monate andauernde, im TV ausgestrahlte Gerichtsverfahren zog wachsende Aufmerksamkeit für die Verbrechen des Nationalsozialismus nach sich, während es gleichzeitig neue ›Codes‹ audiovisueller Zeugenschaft etablierte. So nahm die filmische Registrierung des körperlichen Ausdrucks von Befragten sowie die Repräsentation

⁷³ Es ist in diesem Zusammenhang erneut darauf hinzuweisen, dass das Interview mit dem Historiker Raul Hilberg in *Shoah* sehr wohl als eine Sequenz gedeutet werden kann, die eine Art ›Expert*innenperspektive‹ vermittelt.

⁷⁴ Lanzmann 2000/1985, S. 118. Darin spiegelt sich abermals die These wider, dass der Film für sekundäre Zeug*innen insofern Potentiale mit sich bringt, als er sie dazu anregen kann, sich Kraft der eigenen, individuellen Imagination einen Eindruck von der Shoah zu ›erarbeiten‹.

individueller Berichte einen zunehmenden Stellenwert in Videos mit Zeitzeug*innen ein.⁷⁵ Der *Eichmann-Prozess* sollte die Geschehnisse des Holocaust nicht bloß ein weiteres Mal beweisen, sondern vor allem einen multiperspektivischen Eindruck von den Geschehnissen, die Täter*innen–Motive ebenso wie die Perspektiven der Opfer vermitteln.⁷⁶ Zu diesem Zweck wurden Aussagen verschiedener Handlanger*innen des NS-Regimes jenen von KZ-Überlebenden und solchen von mehr oder weniger außenstehenden Augenzeug*innen gegenübergestellt. Die Anwesenheit von Überlebenden *of flesh and blood*, die der Hauptankläger und Generalstaatsanwalt Gideon Hausner zuvor eigens gecastet hatte, sollte die Berichte um affizierende Dimensionen anreichern und so auch zur einer unmittelbareren bzw. emotionaleren Auseinandersetzung des Publikums mit den Zeug*innen führen. Der didaktische Wert der videografierten Prozesse lag vor allem darin, dem ›kalten‹ Charakter historischer Dokumente persönliche, individuelle Berichte zur Seite zu stellen, um eine Grundlage für ein tieferes Verständnis des Vergangenen zu schaffen.⁷⁷ Das Sammeln von unterschiedlichen Zeug*innen–Aussagen, wie sie im *Eichmann-Prozess* stattfanden, wurde nach und nach zum Initial weiterer Interviews und diente schließlich auch bei der Herstellung von Videoarchiven wie dem renommierten *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* oder dem *Visual History Archive* der *USC Shoah Foundation*⁷⁸ als Vorbild. Auch *Shoah* wurde in zahlreichen Aspekten von den Befragungen im *Eichmann-Prozess* inspiriert. Beispielsweise hatten viele der berichtenden Zeug*innen zuvor auch darin ausgesagt.⁷⁹

Das Bemühen um eine auf Einzelberichten Betroffener basierende Geschichtsdeutung stand auch unter dem Einfluss der jungen Historiker*innen-Generation der 1960er und

⁷⁵ Laut Anette Wieviorka markiert der Eichmann-Prozess einen zentralen Wendepunkt in der öffentlichen Wahrnehmung von Opfer des NS-Regimes ebenso wie von Täter*innen, weshalb sie als dessen unmittelbare Folge »the advent of the witness« beschreibt (Wieviorka, Anette (2006): *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press, S. 56).

⁷⁶ Ebd., S. 68 f.

⁷⁷ Ebd., S. 70.

⁷⁸ Dessen Gründung geht wiederum auf die von Steven Spielberg im Jahr 1994 gegründete *Shoah Foundation* zurück.

⁷⁹ Wieviorka nennt die im Film vorkommende Zeug*innen Simon Srebrnik, Mordechai Podchlebnik und Jitzhak Zuckerman (vgl. Wieviorka 2006, S. 81).

1970er Jahre, die den Anspruch verfolgte, sich bei der Rekonstruktion der Vergangenheit stärker auf die »mündlich erfragte« Geschichte KZ-Überlebender zu stützen.⁸⁰ Damit wurde die sogenannte *Oral History* zur Erforschung des Holocaust herangezogen, eine in den 1930er Jahren aufkommenden Methode, um (geschichts)wissenschaftliche Erkenntnisse anhand von mündlichen Berichten zu gewinnen.⁸¹ Sie setzte sich in den Europa durch, »[...] um als Gegenerzählung zu einer traditionellen Politikgeschichte eine Geschichte-von-unten zu schreiben [...]»⁸² Dies markierte einen Bruch mit der vorhergehenden historiografischen Forschung, bei der gewöhnlich – wie auch im juristischen Verfahren – nach der Glaubwürdigkeit eines Zeugnisses gefragt wurde; Augenzeug*innen wurden dabei auf ihre epistemischen Qualitäten reduziert. Unter dem Primat einer möglichst großen Übereinstimmung mit institutionell autorisiertem Wissen, das im Übrigen auch fundamental auf Dokumenten von Täter*innen basiert, wurden individuelle Berichte lange Zeit – wenn überhaupt – nur als zusätzliche Quellen *neben* evidenten Beweisen anerkannt.

Die neuen Forschungsansätze sollten außerdem Gegenentwürfe zu einer hegemonialen Geschichtsdeutung darstellen, bei der lange Zeit auch ein Misstrauen gegenüber den Aussagen von Zeitzug*innen vorherrschte.⁸³ Als die wichtigste Motivation der *Oral History* nennt Herwart Vorländer die »bewußte oder unbewußte Einsicht [...], daß [sic] Geschichte nicht nur gestaltete, sondern auch (und zumeist) erlebte, erfahrene (und auch erlittene) Geschichte ist und daß [sic] sie gerade als solche, im reagierenden Handeln und

⁸⁰ Vgl. Ecker-Angerer, Maria (o.D.): *Der Zeitzuge / die Zeitzugin*. In: *Handbuch jüdische Kulturgeschichte*. [Onlinepublikation], URL: <https://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/der-zeitzeugedie-zeitzeugin/> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).

⁸¹ Voraussetzung für die *Oral History* war technisches Equipment, »das imstande ist, die Stimme beziehungsweise die Stimme und das Bild der Beteiligten aufzunehmen.« Siehe dazu: Taubitz, Jan (2016): *Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzugenschaft*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 67. https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00053890/Taubitz_Holocaust_Oral_History.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.07.2022).

⁸² Taubitz 2016, S. 70.

⁸³ Dieses Misstrauen herrscht mitunter immer noch, was sich etwa in historischen Veröffentlichungen zeigt, die sich den Berichten von Augenzeug*innen oftmals nur zögernd widmen, weil sie sich zur vor Gericht gewünschten Evidenzerzeugung nicht eignen (vgl. Michaelis, Andree (2014): *Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen*. In: Schmidt, Sibylle/ Krämer, Sybille/ Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeitzugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript, S. 273 ff). Sigrid Weigel problematisiert dieses Misstrauen dahingehend, dass sie es für vermessen hält, angesichts des Vernichtungsgeschehens, Neutralität und Objektivität von den Überlebenden einzufordern. Sie hält fest, dass es im juristischen Diskurs mit Überlebenden der Shoah notwendig sei, »[...] Sorge zu tragen, dass sie dabei nicht noch einmal zu Opfern werden.« (Weigel, Sigrid (2000): *Zeugnis und Zeitzugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs*. In: Zill, Rüdiger (Hg.): *Zeugnis und Zeitzugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, S. 122).

im Verhalten von einzelnen oder Gruppen, in hohem Maße wirkungsmächtig sein kann.«⁸⁴ Dies erlaubt einen Perspektivenwechsel – weg vom Primat der (geo-)politischen Entwicklungen und deren prominenten Schlüsselfiguren hin zu einzelnen Persönlichkeiten, deren Geschichten Gesellschaftsstrukturen, Mentalitäten und das Bewusstsein von Minoritäten ausdrückt, die in den Geschichtsbüchern auch heute oft noch unbeachtet bleiben.⁸⁵ Geschichte ›von unten‹ ist darüber hinaus bedeutsam, weil erst durch sie ›Alltagserfahrung‹ in anerkanntes ›Wissen‹ übersetzt werden kann. So offenbaren Einzelberichte von ›Betroffenen‹, dass zahlreiche Routinen des alltäglichen Lebens im Kontext von Ernährung, Arbeit, Wohnen, Sexualität etc. in einer hegemonialen und als linear konzipierten Geschichtsauffassung kaum eine Rolle spielen.⁸⁶

Die Bedeutung ›mündlich erfragter Geschichte‹ für die Zeitzeugenschaft scheint auch Lanzmann in seinem Film zu würdigen, wenn es auch Zeitzeug*innen gibt, die der *Oral History* mit Skepsis gegenüber stehen.⁸⁷ Jolande Withuis äußert Kritik an der »[...] naive[n] Vorstellung aus der frühen *Oral History*, dass Menschen gleichsam über einen inneren Speicher verfügen, in dem alles, was sie erlebt haben, bewahrt bleibe [denn, D.H.] so wird [...] vorausgesetzt, dass Menschen sich an ihre »tatsächlichen Erfahrungen« erinnern, ohne dass diese durch die nachträgliche Interpretation verändert würden.«⁸⁸ Tatsächlich können sich in der Erinnerung eigene Erfahrungen mit jenen anderer vermengen. Darüber hinaus können traumatisierende Erfahrungen dazu führen, dass nachträgliche Schilderungen von tatsächlichen Fakten abweichen – eine Problematik, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch eingehender diskutiert wird.

⁸⁴ Vorländer, Herwart (1990): *Mündliches Erfragen von Geschichte*. In: Ders. (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, S. 8.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 12.

⁸⁷ »Während sich die Historiker der zweiten Generation auf die Suche nach den Überlebenden des Holocaust machten, verstummte eine ganze Generation von Zeugen biologisch und kulturell. Viele Repräsentanten des politischen Widerstands konnten mit den neuen Fragen an die Geschichte nichts anfangen, vor allem jene Generation, die bereits vor 1938 politisch aktiv gewesen und zu den ersten Opfern von NS-Repressalien geworden war.« (Uhl, Heidemarie (2012): *Vom Pathos des Widerstands zur Aura des Authentischen. Die Entdeckung des Zeitzeugen als Epochenschwelle der Erinnerung*. In: Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 235).

⁸⁸ Withuis, Jolande (2012): *Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs in den Niederlanden*. In: Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 158.

In *Shoah* scheinen die Zeug*innen-Aussagen gerade aufgrund ihrer Heterogenität weniger der Rekonstruktion *der einen* stimmigen Geschichte des Holocaust zu dienen, als vielmehr der Darstellung von Widersprüchen und der Unordnung von ›Wissen‹. Lanzmann lässt auf verzweifelte Berichte von Überlebenden die ›gleichgültige‹ Sichtweise von Täter*innen folgen. Den Interviewten werden Fragen zu Details gestellt, die in den meisten geschichtswissenschaftlichen Texten – für unwesentlich befunden – ausgespart bleiben. Beispielsweise fragt Lanzmann in einer Szene einen Einwohner von Grabow, ob er froh oder traurig sei, dass hier keine Jüd*innen mehr leben.⁸⁹ Die rhythmische Montage des Films bildet dabei eine Allegorie der Mannigfaltigkeit an Perspektiven zum Massenmord der Nationalsozialisten, wie sie auch aus den Interviews selbst hervorgeht.

Mimik, Gestik und Stimme der Dargestellten werden zu Indikatoren für deren körperliche Verfassungen und Gefühle und werden so zum Ausdrucksmittel evidenter Erfahrungen. Dies wird besonders anhand der filmtechnischen Akzentuierung emotionaler Sequenzen während einzelner Interviews deutlich. Nicht zuletzt auch die sprachliche Artikulation der Zeug*innen legt Rückschlüsse auf deren innerliche Vorgänge nahe, etwa wenn Zeugnisse mit Unterbrechungen, in unterschiedlichen Tempi oder variierender Intonation gegeben werden.

Sogenannte Reenactments sind für die Repräsentation der Emotionen und Affekte der Interviewten im Film besonders zentral und tragen Sven Kramer zufolge zu einer »Vergegenwärtigung der Vergangenheit«⁹⁰ bei. In einigen der Interviews lässt Lanzmann die Befragten ihre Erinnerungen schildern, während sie gleichzeitig angeleitet werden, Bewegungen bzw. Handlungen zu mimen, die sie so oder ähnlich auch in der Vergangenheit ausgeführt haben. Dadurch werden die mitunter verdrängten Erinnerungen der Betroffenen erneut präsent, was sich unter anderem in deren plötzlich einsetzenden physischen Reaktionen äußert. Beispielgebend ist das Interview mit Abraham Bomba, einem ehemaligen Friseur, der im KZ Auschwitz–Birkenau anderen Gefangenen die Haare schneiden musste, ehe diese in den Gaskammern ermordet

⁸⁹ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2, Kapitel 18, 1:10:21.

⁹⁰ Kramer, Sven (1999): *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 39.

wurden.⁹¹ Bombas Erzählungen waren Lanzmann zufolge anfangs »neutral, objektiv, unbeteiligt, als ginge ihn alles, was er erzählen muss, nichts an [...] beinahe harmonisch.«⁹² Daher versetzt Lanzmann Bomba in ein der Vergangenheit ähnelndes ›körperliches‹ Empfinden, indem er ihn in einem extra angemieteten Frisiersalon in Tel Aviv seine Bewegungen des Haare-Schneidens nachstellen lässt und ihn währenddessen zu Details seiner Erlebnisse befragt. Bombas Ergriffenheit in Folge seiner traumatischen Erinnerungen wird durch *Close-Ups* auf das Gesicht des Interviewten herausgestellt. Die authentifizierende und emotionalisierende Wirkung dieser Szene scheint nicht zuletzt ihre Popularität als Element im Ausstellungskontext⁹³ sowie in der Pädagogik⁹⁴ zu bedingen.

Resümierend ist festzuhalten, dass *Shoah* wesentliche Anforderungen an *sekundäre Zeugenschaft* insofern erfüllt, als der Film durch seine formal-ästhetische Gestaltung die nachträgliche Bezeugbarkeit des Holocaust mit ›Störungen‹ bzw. ›Barrieren‹ versieht, und so sekundäre Zeug*innen zu intellektueller Arbeit *herausfordert*. Man sieht authentische, lebendige Zeitzeug*innen, wie sie ihre Erfahrungen, um entsprechende Wörter ringend, ›mit Hand und Fuß‹, schildern, und so einen Eindruck von den Schrecken des Holocaust erahnen lassen. Dennoch gelingt es nicht, sich als Betrachter*in gänzlich in deren Erfahrungen einzufühlen, da die persönliche Vorstellungskraft an deren Grenzen gestoßen wird, was durch die Bilder, die der Film zeigt, metaphorisch übersetzt wird: Im Dargestellten klafft eine Lücke – die Ausmaße der Shoah können in keinen Bildern Entsprechung finden. Das Rezipieren von *Shoah* ähnelt insofern der von Geoffrey Hartman beschriebenen Position von Theaterbesucher*innen; die Urteilskraft tritt nicht angesichts schockierender Bilder in den Hintergrund, sondern wird durch die visuellen ›Leerstellen‹ bzw. Aussparungen in Lanzmanns Film beständig angesprochen.

⁹¹ Vgl. Lanzmann 1986, zweiter Film, Teil 2, Kapitel 2, 00:16:40-00:34:48.

⁹² Lanzmann, Claude (2010/2009): *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*. Aus dem Französischen von Heber-Schärer, Barbara; Skwara, Erich Wolfgang; Steinitz, Claudia. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt, S. 555.

⁹³ Vgl. De Jong, Steffi (2012): *Im Spiegel der Geschichten. Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges*. In: *WerkstattGeschichte. Nr. 62: Museum und Zeitzeugenschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 24 ff.

⁹⁴ Vgl. Langford, Barry (2008): *Mass Culture /Mass Media /Mass Death: Teaching Film, Television, and the Holocaust*. In: Eaglestone, Robert/ Langford, Barry (Hg.): *Teaching Holocaust, Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan, S. 69.

Lanzmanns Inszenierung von Zeitzeug*innen als Akteur*innen, die ihre singulären Berichte weder vor Gericht, noch in einem wissenschaftlichen Setting geben, entbindet sie von ihrer Vergleichbarkeit mit epistemisch notwendigem oder ›gesichertem‹ Wissen. Zwar greift der Regisseur dabei auf Strategien zurück, die bereits vor seinem Werk bemüht wurden, um die Relevanz der einzelnen Zeug*innen aufzuzeigen, doch meines Erachtens übersetzt Lanzmann diese zum ersten Mal in ein Format, das den einzigartigen Status von Zeitzeug*innen auch künstlerisch-ästhetisch untermauert – als Projektionsfläche für die Schwierigkeiten einer an die Grenzen des Deutungsvermögens führenden Zeugenschaft.

3. Stimmen hören – Zeugenschaft zwischen Affektion und Rationalisierung

Im Titel der vorliegenden Arbeit *Bebilderte Stimmen, bestimmte Bilder* klingt bereits die wechselseitige Beeinflussung von Ton und Bild an, die in Filmen vorliegt. Das andernfalls mehrdeutige Bildmaterial wird in *Shoah* insofern ›bestimmt‹, als es infolge der Erzählungen, die in *Shoah* zu hören sind, kontextualisiert und emotional ›aufgeladen‹ wird. Andererseits wirken die Bilder auf die Wahrnehmung der Stimmen ein, etwa dann, wenn die Stimme durch das Bild auf ihren dazugehörenden Körper zurückgebunden oder von diesem bewusst getrennt wird – womit jeweils unterschiedliche Effekte einhergehen, die in den folgenden Kapiteln noch ausführlich beschrieben werden. Auch die Absenz gewisser Stimmen beeinflusst die Wirkung des Filmmaterials: Erst wenn ein das Material ›ordnender‹ *Voice-Over*-Kommentar fehlt, wie dies in *Shoah* der Fall ist, können die Zeugnisse und ihre Montage die bereits erwähnte Allegorie zur Inkommensurabilität der Vernichtung manifestieren.

Im Film sind Ton und Bild untrennbar miteinander verbunden, was die Analyse von Stimmen verkompliziert. Wichtige stimmliche Aspekte, die für die *sekundäre Zeugenschaft* fundamental sind, werden nämlich erst deutlich, wenn man sie vorerst noch unabhängig vom Bild betrachtet – sozusagen ›unbebildert‹. Ich möchte zunächst mit einem Exkurs über die Stimme als Laut fortfahren, um zu verdeutlichen, dass sie als ›Appell zur

Verantwortung« per se eine grundlegende Voraussetzung für Zeugenschaft ›in sich‹ trägt. Anschließend möchte ich mich der Seite der Adressat*innen widmen, wobei zu untersuchen ist, ob sich Zeugnisnehmen im affektiven Akt des Hinhörens bereits erfüllt oder ob es dazu nicht auch eines Diskurses – oder eines Filmes? – bedarf, dem das Gehörte gegenüberzustellen ist.

3.1. Zur Ethizität der Stimme – Appell zur Verantwortung

Im Kapitel 2.1 wurden drei Aspekte *sekundärer Zeugenschaft* betont: Verantwortung, kritische Rezeption und das Teilen von Erfahrung jenseits des Erfahrbaren. Wodurch sich Verantwortung genau auszeichnet, kann auch anhand des Hörens ausführlicher beschrieben werden: Ulrich Baers Begriff von Verantwortung als der Akt, dem Aufruf anderer, sie anzuerkennen, bedingungslos zu folgen, wird bei näherer Betrachtung bereits durch das Erklingen einer Stimme in die Wege geleitet: »Wie alles Akustische haben Stimmen etwas Eindringliches [...] anders als das Auge ist das Ohr nicht verschließbar«⁹⁵. Stimmen haben aus diesem Grund eine gewisse Autorität, die Aufmerksamkeit potentieller Adressat*innen – auch gegen deren Willen – an sich zu reißen. Dies liegt nicht nur daran, dass sich die Ohren bei gewissen Lautstärkepegeln nicht vollends abdichten lassen⁹⁶, sondern auch daran, dass Stimmen einer Art ›ethischem Signal‹ gleichen.

Als etwas »Vorkulturelles« bzw. »Nichtkulturelles« bedeuten sie zunächst nichts anderes als »daß [sic] sie bedeute[n]«.⁹⁷ Als quasi inhaltsleere Botschaft führen sie dennoch das Ersuchen mit sich, bekundet zu werden. »Indem man seine Stimme braucht, tritt man »je schon« Macht an den Anderen ab [...] Die zitternde Stimme fleht um Gnade, um Sympathie, um Verständnis, und es liegt in der Macht des Hörers, all dies zu gewähren oder zu versagen.«⁹⁸ Die Stimme zu erheben, ist damit auch der performativer Vollzug,

⁹⁵ Krämer, Sybille (2003): *Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache*. Berlin, S. 3. Online unter https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/emeriti/kraemer/PDFs/Negative_Semiologie_der_Stimme.pdf (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022).

⁹⁶ Dies wird auch im Kontext der Kriegsführung missbraucht. Siehe dazu die umfassende Analyse von Goodman, Steve (2012) *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. London: MIT Press.

⁹⁷ Dolar, Mladen (2007): *His Masters Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 38.

⁹⁸ Dolar 2007, S. 110.

andere in den Zeugenstand zu rufen – eine Geste, die darum bittet, dass man sich dem Äußerungssubjekt annimmt.⁹⁹ Hinhörende reagieren auf den Appell – wenn sie ihn auch ignorieren – und alleine, dass der Wunsch, eine dialogische Konstellation zu etablieren, der Stimme geradezu eingeschrieben ist, beweist ihre Funktion als Vorbedingung jedes Zeugnisaktes. Für Dieter Mersch sind Stimmen – im Unterschied zur Schrift – ein Ort der Verbürgung¹⁰⁰. Während die Präsenz der Stimme einen lebendigen, interpersonellen Akt voraussetzt, »schweigt« die Schrift, die einzig wie ein Monolog entgegengenommen werden kann.¹⁰¹ Man verbürgt im Sprechen also – und zwar gerade indem man sich *trotz* der Möglichkeit, zurückgewiesen oder ignoriert zu werden, anderen aussetzt – ein Versprechen der Bindung.¹⁰² Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass über einen weder Sprachkenntnis noch Wortgewandtheit voraussetzender Gebrauch der Stimme *als Laut* bereits Säuglinge verfügen, um auf ihre Bedürftigkeit hinzuweisen.¹⁰³ Dieter Mersch zufolge steht diese ›Appellfunktion‹ der Stimme mit ihrem Potential zu affizieren in Verbindung – genauer mit dem Begehren der Zuhörer*innenschaft, das sich hinter der Äußerung verbergende Subjekt zu identifizieren.¹⁰⁴ Das affektive Moment entspricht dabei dem Verlangen, dem Fremden zu begegnen und dadurch Alterität zu erfahren – also mit etwas in Berührung zu kommen, das sich einer näheren Klassifizierung, Ergründung und Bestimmung entzieht. Es handelt sich bei der Hörerfahrung also immer auch um die Erfahrung eines Fremden bzw. Anderen, das gleichzeitig anzieht und abstößt und dadurch auch zur Tuchfühlung mit der eigenen Identität avanciert. Mersch beschreibt das gleichzeitige Auftreten von Anziehung und Abstoßung im Hören auch als »eigentümliche Dialektik des Entzugs«¹⁰⁵ und hält dazu fest:

⁹⁹ Vgl. Mersch 2006, S. 227.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 224.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 222.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 227.

¹⁰³ Krämer 2003, S. 3.

¹⁰⁴ Vgl. Mersch 2006, S. 212 f.

¹⁰⁵ Mersch 2006, S. 212 f.

Wie also einem Anderen begegnen, wie einem Heterogenen [...] oder einer unbekanntem Gebärde standhalten, ohne sie zunächst als solche interpretieren und damit aneignen zu wollen [...] ? Die Geste des Verstehens sucht dabei das Beunruhigende oder – im Wortsinne – Unheimliche auf dem Umwege des Verständnisses in ihre Nähe zu ziehen, es am Beispiel des Eigenen zu prüfen und anzuerkennen.¹⁰⁶

Bernhard Waldenfels wiederum begründet die stimmlich evozierte zwischenmenschliche Bindung mit dem Staunen. Stimmen bringen ihm zufolge die »Enteignung eines Selbstbewusstseins«¹⁰⁷ mit sich, da man im Zuge des Sprechens und Hörens stets über sich selbst in Verwunderung gerät. Das Vernehmen einer Stimme, die nicht eigenmächtig – etwa als innerer Monolog – erzeugt wurde, überführt den Status des*der Zuhörer*in als Subjekt im klassischen Sinn in denjenigen des Selbst; das Hören einer Stimme bringt das Selbst hervor. »Zwischen dem Wem-Status des ›Patienten‹, dem etwas zustößt oder zufällt, und dem Wer-Status dessen, der darauf eingeht, sich abschirmt, sich dagegen wehrt, aber so oder so antwortet, liegt ein Sprung.«¹⁰⁸ Waldenfels' Theorie von der »Enteignung eines Selbstbewusstseins« ist Dieter Merschs Alteritätstheorie insofern ähnlich, als beide das Sich-Angesprochen-Fühlen mit einem identitätsstiftenden Moment verbinden.

3.2. Zur Wirkung stimmlicher Materialität

Als Schwellenphänomene, die zwischen Laut und Sinn oszillieren, ist es genau genommen schwierig, die appellative Wirkung der Stimme *ausschließlich* ihren klanglich-lauthaften Qualitäten zuzuordnen. »Beide Aspekte des Ereignens und der Materialität sind im Moment ihres Einsatzes [der Stimme, D.H.] gleichzeitig gegeben.«¹⁰⁹ Im Sprechen oder Singen werden Stimmen beispielsweise auf spezielle Weise artikuliert. Dabei können ein spezieller Sprachduktus oder materielle Besonderheiten der Stimme zur Geltung kommen, welche Hörer*innen affizieren und somit für die Appell-Funktion der Stimme mitverantwortlich sind.

¹⁰⁶ Mersch, Dieter (2007): *Die Frage der Alterität: Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs*. In: Dalfart, Ingolf U. / Stoellger, Phillipp (Hg.): *Hermeneutik der Religionen*. Tübingen: Mohr Siebeck, o. S.

¹⁰⁷ Waldenfels 2003, S. 21.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Vgl. Mersch 2006, S. 211.

Die »Rauheit« einer Stimme vermittelt bei Roland Barthes die genuine Materialität – in seinem Text ein Synonym für die Signifikanz – des Körpers. Sie rückt mit zunehmender Dressierung der Stimme – also dadurch, dass sie einer Norm, Kultur bzw. einer Ausdruckswirkung angepasst wird – in den Hintergrund. »Rauheit« ist Komponente des »Genotext[es]«, ein »signifikantes Spiel, das nichts mit der Kommunikation, der Darstellung (von Gefühlen) und dem Ausdruck zu tun hat.«¹¹⁰ Diesen Genotext wiederum unterscheidet Barthes vom Phänotext, der stets im Dienst der Kommunikation steht, der das ist, »woraus der Stoff der kulturellen Werte gewebt ist«¹¹¹ Darin klingt an, dass sich in der Materialität von Stimmen eine Art ›willkürliche‹ Authentizität bzw. Individualität ausdrückt. Ähnlich verbindet Sybille Krämer mit dem Hören die Erfahrung »eine[r] irreduzible[n] Menschlichkeit«¹¹², da Stimmen Aufschluss über Alter, Geschlecht, Befindlichkeit und Sozialisierung des*der Sprechenden geben. Die Erfahrung ebendieses Menschlichen lässt auf eine Präsenz von Leiblichkeit schließen und wird dadurch auch für Dieter Mersch einmal mehr zum Ausgangspunkt zwischenmenschlicher Affizierung.¹¹³ Wirkt sich die Materialität der Stimme aber dadurch auch auf die Zeugenschaft aus?

Auf die Bedeutung der sich stimmlich manifestierenden Menschlichkeit im Zusammenhang mit Zeugenschaft kommt Steffi De Jong zu sprechen: Exponate wie Schüsseln oder Kleidungsstücke von Inhaftierten, wie man sie in Holocaust-Museen oft zu sehen bekommt, vermitteln keine Erinnerung an die Menschen und deren Erfahrungen; sie sind ihr zufolge »[...] Prototyp einer [...] von den Tätern produzierten Sammlung. Ein Nebenprodukt des industriellen Massenmordes [...]«¹¹⁴. Historische Objekte, wie persönliche Gegenstände bewahren ihr zufolge die Leblosigkeit der Personen und bringen

¹¹⁰ Barthes, Roland (2015/1990): *Die Rauheit der Stimme*. In: *Der entgegenkommende und der Stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 272.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Krämer 2006, S. 18. Ähnlich definiert auch Mladen Dolar die Stimme als etwas »unbedingt Menschliches«, was er anhand der Anekdote über einen Automaten verdeutlicht, der die menschliche Stimme nachahmen sollte. Er zeigt damit, dass auch Maschinen durch die Nachahmung der menschlichen Stimme einen subjekthaften Charakter bekommen (vgl. Dolar 2007, S. 14f).

¹¹³ »Materialität bezeichnet immer eine Singularität. Jede Stimme ist einzigartig und einmalig wie der Augenblick, in dem sie mich anspricht, mir ›zuspricht‹, mich, mittels ihrer Affektion, anrührt und einbezieht.« (vgl. Mersch 2006, S. 212). Auch Sybille Krämer hält die Materialität der Stimme für einen affizierenden Aspekt (vgl. Krämer 2003, S. 2).

¹¹⁴ De Jong 2012, S. 27.

das einzelne Opfer in einer gleichförmigen Masse zum Verschwinden.¹¹⁵ Zeitzeug*innen-Videos sind hingegen eine Darstellung des Menschlichen, das noch nicht vergangen ist und können – ausgestellten Relikten zur Seite gestellt – Erinnerung verlebendigen.¹¹⁶ Erwähntes Menschliches kann man maßgeblich auch der Leiblichkeit der in Videos festgehaltenen Stimmen zuschreiben: So konservieren Videointerviews historische, teils verschwindende Sprechweisen bzw. Dialekte, die den Zeitzeug*innen eine zusätzliche individuelle und menschliche Komponente verleihen, wodurch Rezipient*innen neben einem persönlichen und intimen Ausdruck einer historischen Person nicht zuletzt auch einer Differenz zwischen der eigenen und der fremden Erfahrungswelt gewahr werden können:

[...] while the aim is to record the memories of people who have experienced extraordinary events, something else is recorded as well: the witnesses use words and expressions that are disappearing. Their stories of expulsion and migration can often be heard in the accents with which they speak. Words from languages little used today, like Yiddish, enter their speech, and they use dialects and intonations that are disappearing. The voices of witnesses appear to be here and at the same time not quite here anymore: they exemplify the passage of time while at the same time freezing it.¹¹⁷

Mit De Jongs Anmerkungen lässt sich eine Funktion der Stimmen in *Shoah* festhalten, die sie mit den im Film vorkommenden Landschaftsaufnahmen gemeinsam haben – sie repräsentieren konkretes Vergangenes, das im Begriff ist, sich zu verändern: Ähnlich, wie die Landschaft in *Shoah* zum Zeugnis sukzessiver Verschüttung bzw. Verdeckung wird – und damit auch metaphorisch für das Vergessen steht – kommt im spezifischen Klang von Zeug*innen-Stimmen eine Differenz zwischen »damals« und heute zum Ausdruck, die daran erinnert, dass die Möglichkeit, mit lebendigen Zeitzeug*innen dialogisch in Kontakt treten zu können, zeitlich begrenzt ist.

Da die Zeug*innen-Stimmen in *Shoah* weder von Musik noch von *Voice-Over*-Kommentaren »übertönt« werden, können sie umso effektiver zum Ausgangspunkt einer

¹¹⁵ De Jong 2012., S. 21.

¹¹⁶ De Jong merkt auch an, dass Ausstellungspraktiken, bei denen leblosen Gegenständen lebendige Interviews zur Seite gestellt werden, das Authentizitäts-Empfinden von Museumsbesucher*innen steigern. Authentizität wird im Ausstellungskontext also nicht alleine durch die (behauptete) Echtheit von Gegenständen bewirkt, sondern durch die Kombination mit im Idealfall von authentischen Zeug*innen dargelegten Narrativen. Diese Kombination bewirkt De Jong zufolge die einzigartige Museumserfahrung, weil so die kognitive Auseinandersetzung ebenso wie die sinnliche angesprochen werden (vgl. ebd. S. 20 f).

¹¹⁷ De Jong 2018, S. 98.

Zeugenschaft entlang der eben beschriebenen phänomenologisch-ethischen wie auch affektiven Dimensionen fungieren. Lanzmann selbst konstatiert beispielsweise, dass die Stimme von Filip Müller, einem KZ-Überlebenden, der in *Shoah* zu Wort kommt, für die emotionalisierende Wirkung seines Berichtes entscheidend ist:

[...] zwei Filip Müller würde es nie geben, nicht zweimal diese bronzene, vibrierende Stimme, die lange nach seinem genauen, dramatischen Bericht nachhallt, diese gedankliche Tiefe und die Höhe der Reflexion, durch drei Jahre in der Hölle geschmiedet.¹¹⁸

Müller, ein slowakisch-jüdischer Überlebender der ›Liquidierungen‹ des sogenannten ›Sonderkommandos‹ von Auschwitz und Birkenau, berichtet in einer Szene von seinem ›Dienst‹ im Verbrennungsraum des sog. ›Krematoriums 1‹ im sog. ›Stammlager Auschwitz‹. Seine Stimme ertönt zunächst aus dem Abseits der Bildfläche, während die Kamera auf eine Wand im Inneren des Konzentrationslagers zoomt.¹¹⁹ Müller erzählt von der Ankunft im KZ und schildert, was er gesehen hat, als er sich zum ersten Mal durch den Gebäudekomplex bewegte; die Kamera imitiert seine Perspektive währenddessen, und bewegt sich durch das entsprechende Gebäude. Erst dann ist auch der Zeuge selbst im Bild zu sehen. Seine fragende Intonation suggeriert, dass es für ihn selbst schwer ist, zu verstehen, was er erlebt hat. Doch als er die Worte des ›Unterscharführers‹ zitiert, mit denen sie zum Betreten des Krematoriums gezwungen wurden, verändert sich der Ton, und wirkt bestimmt, unbeirrbar, nahezu aggressiv. Wenn Müller hingegen von den toten Menschen, von Koffern und Kleidungsstücken spricht, die er gesehen hatte, wirkt seine Stimme besänftigend, als spräche er zu Kindern. Seine Stimme mutet gar lyrisch an, was in Wechselwirkung mit den inhaltlichen Aspekten seiner Erzählung irritiert.

Was Lanzmann im oben angeführten Zitat unter der »gedankliche[n] Tiefe und [...] Höhe seiner Reflexion« versteht, bleibt fraglich. Es scheinen sich in der Stimme des Interviewten jedenfalls Aspekte seiner persönlichen Verfassung während der Rekapitulation seiner Erfahrungen abzuzeichnen. Im Wechsel zwischen leise-zurückhaltender und laut-

¹¹⁸ Lanzmann 2010, S. 543.

¹¹⁹ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 56, 02:14:10-02:26:07.

bestimmter Betonungen des Gesagten lassen sich bedeutende von weniger relevanten Momenten unterscheiden. Das Wechseln von Zeitformen oder sprachliche Aussetzer bzw. Pausen beim Wiedergeben des Erinnerten fungieren als Indizes für die Schwierigkeiten, die den Betroffenen beim Bezeugen seiner traumatischen Erfahrung begleiten. Nicht zuletzt erinnert man sich an den Klang von Müllers einzigartiger Stimme auch noch Jahre nachdem man *Shoah* gesehen hat – sie vermag sich m. E. sogar noch stärker einzuprägen als die Bilder im Film.

Anhand der Szene lässt sich auch ein weiterer, für das filmische Medium charakteristischer, stimmlicher Effekt beschrieben: Müllers Stimme ist zunächst ein »acousmètre«, worunter Michel Chion ein körperloses Subjekt, »[...] kind of a talking and acting shadow [...]«¹²⁰ versteht. Die Stimme scheint nirgendwo her zu kommen bzw. kann keiner sichtbaren Quelle zugeordnet werden. Um solche »ursprungslose« Stimmen, die nicht an ihre dazugehörigen Körper zurückgebunden werden, handelt es sich auch bei *Voice-Overs*; ihr Erklingen kann mit dem Empfinden einer allwissenden, omnipräsenten bzw. panoptischen Instanz einhergehen, da es die Zuhörer*innen in einen Zustand ursprünglichen Hörens versetzt, ähnlich dem eines Ungeborenen im Mutterleib.¹²¹ Zwar verweilt Müllers Stimme nicht auf Dauer »außerhalb« des Filmbildes, doch für die Zeit, die sie noch nicht an ihren Körper gekoppelt ist, mutet sie besonders »innerlich« bzw. »eindringlich« an.

Wie anhand des Interviews mit Filip Müller angedeutet wurde, können Stimmen dank ihrer klanglichen Eigenschaften buchstäblich in »Mitleidenschaft« ziehen, Zeugnisse um eine intime Komponente erweitern und dafür sorgen, dass sie länger in Erinnerung bleiben.

3.3. Zur Evokation einer verantwortlichen Gesellschaft

Bisher blieb eine Erklärung dafür ausständig, wie – zwar affizierendes, jedoch letztlich passiv anmutendes – Angesprochenwerden einen kritisch reflektierenden Prozess in Gang

¹²⁰ Vgl. Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, S. 21.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 24–27.

setzen kann. Ich möchte dem im folgenden Abschnitt nachgehen – und damit auch die semantischen Dimensionen der Stimme zur Diskussion stellen.

Was sprachlich Mitgeteiltes – Laute, Worte, Sätze oder Texte – im Kontext von Wissen, Erinnern und Gedenken bedeutet, führt zurück zu der Frage, wie es von Einzelpersonen bis hin zu Gesellschaften entgegengenommen, verwaltet, hierarchisiert, tradiert oder reproduziert wird; sie im vorliegenden Textes ausführlich zu behandeln, würde den Rahmen sprengen. Für das Weitere ist jedoch entscheidend, zu untersuchen, wie es zur Auseinandersetzung mit Diskursen kommen kann, *indem* man etwas Gesagtem ausgesetzt wird. Dazu schlage ich einen Exkurs in die Alteritätsethik von Emanuel Lévinas vor.

Ähnlich wie Dieter Mersch zeigt auch Lévinas, dass die Erfahrung eines Entzugs für die Subjektconstitution wesentlich ist. Dieser Entzug wird durch den Anderen hervorgerufen. Es ist darauf hinzuweisen, die naheliegende Identifizierung des Anderen mit dem anderen Menschen zu vermeiden. Die Bedeutung des Anderen ist bei Lévinas ›zwischen‹ konkreten, in Raum und Zeit situierten Akteur*innen und einer Entität angesiedelt, die sich nicht in den Verstehens- und Deutungshorizont eingliedern lässt, in die jedes Subjekt jedoch ›hineinragt‹.¹²² Die Erfahrung seiner Andersheit bzw. Fremdheit sorgt dafür, ihn ›für sich‹ definieren zu wollen, ihn mit dem Ich zu vergleichen, zu bewerten, ihm zuzustimmen oder ihn abzulehnen. Der Andere erzeugt dadurch das Ich; das Subjekt erlebt in seinem Dem-Anderen-Ausgesetztsein die eigene Existenz als Teil eines pluralistischen Gefüges, in dem es gilt, dem Anderen einen Platz in sich selbst einzuräumen. Das Ich wird sich dadurch seiner Verwundbarkeit, seines Begehrens, seiner Scham oder eben auch seiner Verantwortung bewusst. Den Bezug des Anderen zu letzterer verdeutlicht Carla Schriever in folgender Passage:

Das Gebot der Gewaltfreiheit [...] evoziert gleichermaßen den Wunsch, den Anderen zu töten, um nicht in die unendliche Verantwortung für das Leben des Anderen eintreten zu müssen und in seiner gewohnten Subjektzentriertheit fortleben zu können. Die Begegnung mit dem Anderen durchbricht das Schema, und sie fordert den Selben zur

¹²² Vgl. Lévinas, Emanuel (2016/1998): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Übersetzt von Wiemer, Thomas und Alber, Karl. Freiburg/München: Karl Alber i.d. Nomos Verlag, S. 38 f.

Handlung im Rahmen einer Verantwortlichkeit auf, für die er sich nicht entschieden hat. Im Angesicht des Leidens des Anderen versteht der Selbe seine Beanspruchung im Appell des Anderen und begreift gleichzeitig, das er bereits zu spät in die Tat eintritt [...]¹²³

Die grundlegende Struktur von Subjektivität ist bei Lévinas »Für-Den-Anderen«¹²⁴. Dieser Andere wird dabei nicht zwangsläufig von einer Person repräsentiert, sondern kann auch als sämtliche anderen verstanden werden. Ein dem Appell des Anderen ausgeliefertes Subjekt scheint angesichts Lévinas Thesen also immer schon insofern in das Gesagte ›involviert‹, zumal es nicht umhinkommt, Entscheidungen und Urteil in Bezug auf das Zu-Verantwortende zu fällen. Es konstituiert sich also im Zuge des Angesprochen-Werdens als urteilsfähiges, reflektierendes Subjekt. Wie sich zur Urteilskraft befähigte Subjekte in Bezug auf Gesellschaft bzw. zum im öffentlichen Diskurs verhalten, lässt sich anhand Lévinas' Ausführungen über den »Dritten« darlegen:

Wenn die Nähe [des Anderen; D. H.] mir allein den Anderen und niemanden sonst zur Aufgabe machte, ›hätte es kein Problem gegeben‹ – nicht einmal im allgemeinsten Sinne des Wortes. Die Frage wäre nicht entstanden, auch das Bewusstsein nicht und ebensowenig das Selbstbewußtsein [sic]. Die Verantwortung für den Anderen ist eine Unmittelbarkeit, die der Frage vorausgeht: eben Nähe. Sie wird gestört und sie wird zum Problem mit dem Eintritt des Dritten.¹²⁵

Der Dritte lässt sich als diejenige Instanz beschreiben, welche die Verantwortung für den Anderen in Beziehung zu allen anderen Ansprüchen der öffentlichen Sphäre setzt bzw. als ›im Plural‹ vorliegende Alterität, die sämtliche miteinander konfligierenden Ansprüche zu einem akuten ›Problem‹ macht. Es führt zu der Frage »[w]elcher hat Vortritt vor dem Anderen? [...] Der Dritte führt einen Widerspruch in das Sagen ein, dessen Bedeutung angesichts des Anderen bis dahin nur in eine einzige Richtung ging. Von selbst findet nun die Verantwortung eine Grenze, entsteht die Frage: ›Was habe ich gerechterweise zu tun?‹«¹²⁶ Erst in Gegenwart dieser Pluralität von Ansprüchen wird für das (zuhörende)

¹²³ Schriever, Carla (2018): *Der Andere als Herausforderung. Konzeptionen einer neuen Verantwortungsethik bei Lévinas und Butler*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 60.

¹²⁴ Flatscher, Matthias (2016): *Was heißt Verantwortung? Zum alteritätsethischen Ansatz von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida*. In: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* Band 3, Heft 1. [Onlinepublikation]. Salzburg, S. 133.

¹²⁵ Lévinas 2016/ 1998, S. 342.

¹²⁶ Lévinas 2016/ 1998, S. 343.

Subjekt die Frage nach der Verantwortung im Sinne eines Urteilens und Handelns dringlich.¹²⁷

Meiner Ansicht nach lassen sich diese Bemerkungen nun insofern auf die *sekundäre Zeugenschaft* übertragen, als das dem*der konkreten Zeitzeug*in zuhörende Subjekt gleichzeitig auch immer anderen (gesellschaftlichen) Appellen bzw. Diskursen ausgesetzt ist und die Frage ›akut‹ wird, was es tun kann bzw. soll. Mit Lévinas Theorie vom konflikthaften Aufeinandertreffen von Diskursen im Zuge der ›Anrufung‹ durch Zeitzeug*innen, wird deutlich, wie wichtig das gesprochene Wort *als Botschaft* ist – und damit die *sinnhafte* Dimension der Stimme. Das Hören eines Zeugnisses geht gemäß bisheriger Ausführungen immer auch mit der Konfrontation des Selbst mit anderen, sich vom Mitgeteilten unterscheidenden Zeugnissen, anderen Meinungen, anderem Wissen einher. Für Rezipierende fungieren vor diesem Hintergrund auch die in Lanzmanns Film einander abwechselnden singulären Berichte, die stets neue Perspektiven auf das Vernichtungsgeschehen offenbaren, als Lévinas Figur des Dritten.

Insofern wird nicht zuletzt – und entgegen des mit ihrem Opferstatus oftmals einhergehenden Eindrucks, sie seien passiv oder hilflos – deutlich, dass Zeitzeug*innen mit ihrer Stimme bemächtigt sind, eine moralische Gesellschaft hervorzubringen: »Indem der Zeuge und die Zeugin für ihr Zeugnis außerhalb des Gerichts Gehör finden, bringen sie performativ und interaktiv eine moralische Gesellschaft hervor, die selbst keine feste Gestalt oder Institution hat. Sie entsteht allein dadurch, dass an sie appelliert wird.«¹²⁸

Die Stimme hat auch aufgrund ihrer Flüchtigkeit und Unvollkommenheit eine privilegierte Rolle gegenüber dem mit ›Stabilität‹ und ›Fixierung‹ konnotierten Text: Cornelia Vissmann und Markus Krajewski statuieren, dass Texte »stumm« sind, während Kommentare »weiterwuchern« und prinzipiell unabschließbar sind. »Kommentare halten demnach den stets vom Veralten und Vergessen bedrohten Text in der Diskussion. Er wird in einen Diskurs eingebunden, ein buchstäblich ununterbrochenes, in alle Richtungen

¹²⁷ Vgl. Flatscher 2016, S. 149.

¹²⁸ Assmann 2007, S. 8.

ausstreunendes Gespräch.«¹²⁹ Folglich bedürfen auch schriftlich festgehaltene Normen bzw. Gesetze der Überführung in einen flüchtigen Status, um tatsächlich ›angehen‹ bzw. Betroffenheit auslösen zu können. Sie bleiben auf diese Weise, zumindest in demokratischen Ordnungen prinzipiell änderbar, da diskutabel.

Zumal ein erstrebenswerter Modus *sekundärer Zeugenschaft* darin besteht, einen ›Abschluss‹ des Erinnerns zu erschweren, indem Erfahrungen des Holocaust so vermittelt werden, dass sie nicht irgendwann – ›aufgearbeitet‹ – in Vergessenheit geraten, sondern weiterhin emotional bewegen und zum Reflektieren anstoßen, kommt Stimmen von Zeitzeug*innen – sofern die Bedingungen, unter denen sie hervorgebracht werden und wahrgenommen werden es zulassen – eine entscheidende Rolle zu. Dank ihrer alteritätsethischen Dimension, ihrer Flüchtigkeit und ihres einzigartigen Klages können sie der Normalisierung ›fixierter‹ Moralappelle wie der »Pflicht, zu erinnern« entgegenzuwirken, indem sie die Einnahme eines Platzes im sozialen Geschehen markieren¹³⁰ – etwas, das zur Norm erklärte Regeln nicht können.¹³¹

An diesem Punkt stellt sich nun aber auch die Frage: Können die Stimmen, wie sie in *Shoah* inszeniert werden, die erwähnten Dimensionen entfalten? Stellt der Film Bedingungen bereit, um die Ansprüche an *sekundäre Zeugenschaft* zu erfüllen? Was eine einfache Antwort auf diese Frage erschwert, ist, dass im Film keine Voraussetzungen für eine reale interaktiv-dialogische Situation zwischen Zuhörenden und Zeitzeug*innen gegeben sind. Dennoch mag die Tatsache, dass man den Zeitzeug*innen in *Shoah* mit Geduld begegnen *muss* – aufgrund der beträchtlichen Dauer des Films und weil die Montage des Materials eben nicht rasant, sondern kontemplativ wirkt – eine Möglichkeit darstellen, um mit der Phänomenologie des Zuhörens in Kontakt zu kommen. Es scheint

¹²⁹ Krajewski, Markus/ Vismann, Cornelia (2009): *Kommentar, Code und Kodifikation*. In: Ajouri, Philip/ Klenner, Jost Philipp/ Vismann, Claudia (Hg.): *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft III/1 Frühjahr 2009 *Kommentieren*. München: C.H. Beck, S. 7.

¹³⁰ Vgl. Mersch 2006, S. 233.

¹³¹ Mladen Dolar hält dazu fest: »Die Norm [kann letztlich, D.H.] ohne eine ›persönliche Note‹, ohne jene minimaoistische Überschreiten, die das Kennzeichen der Individualität ist [nicht, D.H.] angewandt werden.« (Dolar 2007, S. 33f.).

insofern möglich, durch die Stimmen affektiv angesprochen und zur Reflexion des Erzählten bewegt zu werden. Andererseits müssen auch die individuellen Voraussetzungen der Adressat*innen und die Art und Weise, in welcher Form der Film konsumiert wird, berücksichtigt werden. Das für *Shoah* typische Hin und Her zwischen über 30 Interviews konfrontiert Zuseher*innen mit ständig neuen Perspektiven von wiederum verschiedenen Gruppen von Zeitzeug*innen, worin ein Potential für eine persönliche Auseinandersetzung mit pluralistischen Sichtweisen angelegt ist. Dies wird verstärkt, indem auch die Dolmetscher*innen gezeigt werden, wie sie auf die Zeug*innenberichte reagieren und wie sie das Gesagte im Übersetzungsprozess letztlich auch uminterpretieren.

Aleida Assmanns Bemerkungen sind in diesem Kontext besonders aufschlussreich, zumal sie auf die Frage fokussieren, welcher Voraussetzungen die Zuhörenden bedürfen, um die ›Nachhaltigkeit‹ von Zeitzeug*innen zu sichern bzw. um Erinnerungskulturen lebendig zu halten. Als »moralische Zeugen« sind Zeitzeug*innen fundamental auf eine spezielle gesellschaftliche Haltung ihnen gegenüber angewiesen: »Wie der religiöse Zeuge ist auch der moralische Zeuge auf einen sekundären Zeugen angewiesen, der seine Botschaft aufnimmt. [...] Ohne Aufnahme der Botschaft des moralischen Zeugen wäre sein Überleben, das ihm die zwingende Verpflichtung zur Zeugenschaft auferlegte, sinnlos geworden.«¹³²

Diese Bemerkung halte ich insofern für wichtig, als sie darauf verweist, dass ein zur Sprache bringen des Vernichtungsgeschehens auch auf Bedingungen angewiesen ist, die im zuhörenden Gegenüber respektive in Gesellschaften zu verorten sind – Bildung, Forschung, Interesse, Kulturen des Erinnerns, um nur einige Faktoren zu nennen. Die Ansprechbarkeit anderer ist also auch eine Frage derer kognitiver Voraussetzungen und Bemühungen, nicht zu vergessen. Kritikwürdig erscheint mir in den erwähnten Ausführungen jedoch, die Bedeutung ihres Überlebens in den Kontext eines ›Nutzens‹ oder ›Sinns‹ ihres Überlebens zu stellen. Diese Formulierung führt unweigerlich zu der Frage, *für wen* sich ein Nutzen oder Sinn ergeben soll. Sollte es um den Nutzen für die Überlebenden gehen, so mutet es zynisch an, zu behaupten, sie hätten überlebt, um ›Sinn‹

¹³² Assmann 2007, S. 42.

zu stiften – als sei es nicht viel wichtiger, hervorzuheben, dass sie glücklicherweise und trotz der hohen Unwahrscheinlichkeit, nicht getötet zu werden, überlebt haben. Und auch, wenn man auf den von Assmann offensichtlich gemeinten Nutzen für Generationen oder Gesellschaften ›nach der Shoah‹ fokussiert, bleibt die sich hinter dieser These verbergende Setzung fraglich, etwas müsse, um sinnvoll zu sein, sinnstiftend für jemand anderen bzw. für eine Gemeinschaft sein.

4. Zur Medialisierung der Stimme

Für eine differenziertere Beantwortung der Frage, ob ein Film wie *Shoah sekundäre Zeugnenschaft* anhand der Stimme ermöglicht, muss auch die medialisierte Form der Interviews in *Shoah* beachtet werden, was es im folgenden Kapitel zu untersuchen gilt.

Der Titel des vorliegenden Textes, *bebilderte Stimmen, be-stimmte Bilder*, sollte die Wechselwirkung zwischen Bildern und Klängen in *Shoah* andeuten. Mit der Schreibweise *be-stimmt* will ich nicht nur ausdrücken, dass im Film bestimmte – im Sinne von ›ausgewählte‹ bzw. ›spezielle‹ – Aufnahmen gezeigt werden, sondern auch, dass die Bilder mittels Filmtone buchstäblich mit einer ›eigenen Stimme‹ ausgestattet werden. Die (Körper-)bilder der Interviewten werden durch die Stimme auch ›näher bestimmt‹, zumal sich ihre Identität als Überlebende bzw. Augenzeug*innen der Shoah maßgeblich darin ausdrückt, *was* und *wie* sie es sagen. Darüber hinaus soll der gewählte Titel darauf aufmerksam machen, dass es plausible Gründe dafür gibt, das oft behauptete Primat des Bildes gegenüber der Tonebene zu hinterfragen, wie etwa Gunnar Iversen zeigt:

Bislang scheinen die Filmwissenschaften die auditiven Dimensionen weitgehend vernachlässigt zu haben; insbesondere wie sehr der Ton das Bild determiniert und darüber hinaus auch die Rolle, die dem Ton bei der Aufzeichnung von Leben zukommt, um dann anschließend wieder die Menschen und Kulturen auf der Leinwand ›erlebbare‹ zu machen.¹³³

¹³³ Iversen, Gunnar (2013/2006): *Ton als Mehrwert. Die Rolle des Tons in der Theorie des Dokumentarfilms und der Visuellen Anthropologie*. In: Kamensky, Volko/ Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk, S. 173.

Anders als bei der ›alltäglichen‹ sinnlichen Erfassung der Realität rezipiert man Bilder im Film ausschnitthaft und zweidimensional, wobei Objekte vergrößert, verkleinert oder perspektivisch verzerrt erscheinen können. Auch die Räumlichkeit und Qualität von Klängen ist beim Rezipieren vor der Leinwand im Vergleich zum ›natürlichen‹ Hören unterschiedlich. Es bedarf daher einer ›Vereinbarung‹ zwischen Publikum, Darsteller*innen und Filmemacher*innen, damit das Gezeigte auch unter den Bedingungen des Kinos wirkt, *als ob* es den ›realen‹ Seh- und Hörgewohnheiten entspricht. Dieses ›Als-ob‹ wird maßgeblich auch von der speziellen Ton-Bild-Konstellation im Film gestützt, die Michel Chion als *Synchrese* bezeichnet. Dieser aus den Begriffen ›Synchronität‹ und ›Synthese‹ bestehende Neologismus beschreibt die Verschmelzung von bestimmten Geräuschen mit Filmbildern bei gleichzeitiger Wiedergabe. Auch Stimmen und Körperbilder können im Zuge der Nachsynchronisation durch (andere) Sprecher*innen in *Synchrese* treten – vorausgesetzt, sie werden lippensynchron gesprochen¹³⁴ – oder, wenn sie zum Zeitpunkt der Dreharbeiten gleichzeitig aufgezeichnet werden.

Insbesondere bei dokumentarischen Formaten ist die *Synchrese* maßgeblich am Authentizitätseffekt des Gezeigten beteiligt; hier verstärkt der Originalton, dem Mikrofonrauschen oder andere Qualitätseinbußen ›anzuhören‹ sind, die Referenzialität der Bilder zusätzlich: »Unlike Hollywood-style fiction, whose narrative pleasure rests on its heightened vocal intelligibility, clarity, and comprehensibility, documentary's pleasure and promise [...] lies in its capacity for sonic fidelity.«¹³⁵ Der *Synchrese* ist zudem ein identitätsstiftendes Moment inhärent, wie ich in einem Exkurs in deren Entstehungsgeschichte veranschaulichen möchte.

Oksana Bulgakova stellt fest, dass die Stimmen von Darsteller*innen in frühen Filmen, im Gegensatz zur Situation im Theater, auf Kosten des Körperbildes verloren gingen. Stimmen wurden erst im Rahmen der Filmaufführung ›nachträglich‹ reproduziert.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Chion, Michel (1994/1990): *Audio-Vision. Sound on Screen*. Übersetzt von Murch, Walter / Gorbman, Claudia. New York: Columbia University Press, S. 63.

¹³⁵ Rangan, Pooja: (2017): *Audibilities: Voice and Listening in the Penumbra of Documentary: An Introduction*. In: *Discourse*, 39(3). Detroit, Michigan: Wayne State University Press, S. 284.

¹³⁶ Bulgakowa, Oksana (2018): *Filmstimme*. In: Hentschel, Frank / Moormann, Peter (Hg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 233.

Diese »Phantomerfahrung« der getrennt vom Geschehen auf der Leinwand ›aufgeführten‹ Klänge suggerierte dennoch Authentizität und Natürlichkeit.¹³⁷ Aufzeichnung und Inszenierung von Stimmen folgten der Prämisse, (fiktionalen) Charakteren einen gewünschten Ausdruck zu verleihen – wenn dies auch ein artifizielles Arrangement von Person und Stimme erforderte. So wurde oft ungeachtet der jeweiligen Darsteller*in nach ›passend‹ erscheinenden Stimmen für die jeweiligen Rollen gesucht:

Ein Star konnte mehrere Stimmdoubles haben. Vor der Einführung der Mischung Mitte der 1930er-Jahre haben diese Doubles die nicht tonogenen Stars noch während des Drehs synchronisiert. Alfred Hitchcock begann *Blackmail* (GBR 1929) als einen Stummfilm. Als beschlossen wurde, die Produktion in einen Tonfilm umzuwandeln, wurde die tschechische Schauspielerin Anny Ondra simultan von der Britin Joan Barry vertont, die neben der Kamera saß. Rita Hayworth sang in jedem Film mit einer neuen Stimme, doch schien das niemanden zu stören.¹³⁸

In einzelnen Werken scheint sich jedoch auch auszudrücken, dass die Entzweiung von Stimme und Sprecher*in für Irritation gesorgt hat. So erzählten Filme wie *La Tête d'un homme* (FRA 1933, R: Julien Duvivier) und *Étoile sans lumière* (FRA 1949, R: Marcel Blistène) vom »[...] Raub der Stimme mit Hilfe der Technik, der zum Verlust der Identität, des Verstands und der Stimme führte.«¹³⁹ Im englischsprachigen Raum, wo Kommunikationstechnologien wie das Telefon und der Telegraf erfunden wurden, gab es um das Jahr 1900 Tendenzen, Stimmen ihrer Akzente zu entledigen, was als Kennzeichen eines »phonetischen Narrativ[s]«, betrachtet werden kann, das suggerierte »[...] die soziale Mobilität [...] durch Stimmtraining und Akzentauslöschung zu erreichen [...]«¹⁴⁰ Dies hängt wiederum mit der damals in Kolonialländern vorherrschenden Vorstellung zusammen, individuelle Freiheit bedeute auch die Loslösung der Identität von Herkunftsindizien.¹⁴¹

¹³⁷ Vgl. Bulgakowa 2018, S. 233.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 234.

¹⁴⁰ Ebd., S. 234.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

Ab Mitte der 50er-Jahre brachten technische Erneuerungen schließlich jenen Darstellungskanon der Stimme hervor, der auch heute noch die meisten Filme prägt; der Filmtone und die Stimme konnten aufgrund immer kleinerer und mobilerer Kamerasysteme synchron aufgezeichnet werden und ließen es zu, einen Eindruck von ›Realismus‹ zu kreieren. Die Präsenz der Stimme der Darsteller*innen brachte infolge wiederum eigene Konventionen des Sprechens am Filmset hervor; »[...] der Ton hatte die Stimme entblößt.«¹⁴², denn die detaillierte Abbildbarkeit der Sprache brachte unter anderem mit sich, dass ›unbeabsichtigte‹ Manifestationen wie Atem, Stimmbrüche oder beschlagene Stimmen immer deutlicher bemerkbar wurden. Es ist nicht eindeutig feststellbar, ob der Dokumentarfilm sich diese ›Verunreinigung‹ der Ton- und Stimmebene zu Nutze machte oder ob die ›realistische‹ Tonaufzeichnung vielmehr eine wesentliche Voraussetzung für dokumentarisches Filmschaffen war. Oksana Bulgakowa hält dazu lediglich fest:

Direct cinema und cinéma vérité haben die Duldung der Undeutlichkeit und nicht identifizierbarer Geräusche sowie die Simultaneität der einander überlagernden Stimmen zugelassen, ja geradezu begünstigt. Die dokumentierten Personen hatten ungeschulte Stimmen, sprachen unvollendete, abgebrochene Sätze mit Akzenten oder in teilweise falscher Aussprache oder verdeutlichten den Eindruck der Unmittelbarkeit durch ihr Räuspern, Stottern und eine eigentümliche Intonation, dessen vokale Ästhetik auch für den Spielfilm übernommen wurde.¹⁴³

In Anbetracht obiger Überlegungen scheint nicht nur plausibel, dass Klänge in ähnlicher Maße wie Bilder für die filmtechnische Erzeugung von Realitätseffekten sorgen, sondern auch, dass Stimmen kraft ihrer Souveränität bzw. Unkontrollierbarkeit die Etablierung eines Filmvokabulars mitbegünstigt haben, in dem sich die Identität der Darsteller*innen durch die ›Bestimmung‹ deren Körper mit der jeweils eigenen Stimme vermitteln kann.

Mit einer Bemerkung von Oksana Bulgakowa steht ein weiterer Effekt der Synchronität zur Diskussion, der für die Zeugenschaft anhand des filmischen Mediums entscheidend ist: »Die Stimme kann einen Star etablieren, doch kann sie zugleich auch die Etablierung eines Film-Individuums verweigern.«¹⁴⁴ Die Bild-Ton-Synchronität ist bei näherer Betrachtung

¹⁴² Bulgakowa 2018, 236.

¹⁴³ Ebd., S. 240.

¹⁴⁴ Ebd., S. 243.

ausschlaggebend für die ›Vollständigkeit‹ der dargestellten Personen in einem Film oder Video, wie auch Markos Hadjioannou bemerkt:

With synchronized-sound cinema practices, the representation of the speaking body is standardized according to the logic of a naturalized unity that places the voice in a harmonious synchronic relationship with the body. [...] The body exists; it speaks and acts within the world to which it belongs concurrently. [...] The temporal dimension, in other words, of this unifying audiovisual treatment of the voice-body relation in cinema is one of a complete presentness.¹⁴⁵

Erst die Synchronität von Ton und Bild ermöglicht es demzufolge, einen aufgrund von Medialisierungsprozessen vergrößerten, verkleinerten oder abgeschnittenen, aber in jedem Fall zweidimensional dargestellten Körper *dennoch* in seiner ›kompletten Präsenz‹ aufzufassen. Sind Bild und Ton synchron, werden Körper und Stimme auf der Leinwand sozusagen zu einer »Einheit« verschmolzen, die Mary Ann Doane als »fantasmatischen Körper« bezeichnet.¹⁴⁶

Die Synchrese ist zudem unabdingbar für die Dechiffrierbarkeit von Schweigen im Film. Erst die audiovisuelle Wechselwirkung – und nicht etwa das Bild alleine – lässt es zu, Schweigen bzw. Stille als solche(s) dechiffrieren zu können:

By endowing the film with a synchronized ›sound track‹ and bringing the voice to this added track, the talkies allowed us not only to hear silence (until then, on occasions when the continuous musical accompaniment was interrupted, there was no true silence within the fiction itself, but only a silence imposed on the filmgoer by the deaf cinema), but also to have truly silent, mute characters. The deaf cinema, having presented them in among speaking but voiceless characters, wasn't able to make their silence heard.¹⁴⁷

Die Gleichzeitigkeit von Ton und Bild ermöglicht es, zu identifizieren, ob eine Person *tatsächlich* still ist, oder etwa bloß, weil die Stimme filmtechnisch nicht abgebildet wird. Als Voraussetzung für die videografierte Darstellung von Schweigen, die den bisherigen

¹⁴⁵ Hadjioannou, Markos (2017): *Documenting the Son/Iconic Discord*. In: *Discourse* 30 (3). Detroit, Michigan: Wayne State University Press, S. 360.

¹⁴⁶ Doane, Mary Ann (1980): *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. In: *Yale French Studies*, Nr. 60, S. 34, <https://de.scribd.com/document/382085626/The-Voice-in-Cinema-Mary-Ann-Doane> (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).

¹⁴⁷ Chion 1999, S.95.

Ausführungen zufolge wesentlich für die Zeugenschaft anhand des Films ist¹⁴⁸, kann folglich die gleichzeitige Darstellung des Mundes als Ursprung des Schweigens mit ebendiesem Schweigen auf akustischer Ebene beschrieben werden.¹⁴⁹

Resümierend kann festgehalten werden, dass im Zuge der formalen Gestaltung von *Shoah* Stimmen ob ihrer Medialisierung an die ihnen zugehörigen Körper zurückgebunden werden. Synchronie verleiht den Zeug*innen zusätzliche körperliche Präsenz und lässt es zu, den ›Grund‹ für stille Momente nicht etwa im fehlerhaften Aufzeichnungsverfahren oder der Wiedergabe zu suchen, sondern innerhalb der filmischen Wirklichkeit.

Rekurrierend auf die andere im Titel dieses Textes verwendete Formulierung *be-stimmte Bilder*, möchte ich als nächstes auf einen Effekt zu sprechen kommen, der entsteht, wenn an sich ›nicht sprechende‹ Filmbilder durch vorausgehende Berichte ›zum Sprechen‹ gebracht werden. Beispielgebend dafür ist etwa jene Szene, in der Jan Piwonski, der zur Zeit der Deportationen Weichensteller am Bahnhof von Sobibór war, mit Lanzmann und dem Filmteam durch ein Waldstück spaziert und erzählt: »Das ist der Reiz unserer Wälder, diese Ruhe und Schönheit. Aber so ruhig war es hier nicht immer. Damals hallte der Wald hier wider von Schreien, Schüssen, Hundegebell.«¹⁵⁰ Die auf den Bericht folgende Totale von dem nunmehr ›ruhenden Wald‹ (es ist nur Vogelgezwitscher und das Rascheln des Windes in den Blättern zu hören) erzeugt einen stillen ›Resonanzraum‹, in dem die soeben gehörte Aussage des Zeitzeugen nachklingt und ein grauenvolles ›innerliches Hören‹ nach sich zieht: Die beschriebenen Geräusche aus der Vergangenheit scheinen ›aus dem stillen Wald‹ zu erklingen. Was hier geschehen ist, wird in diesem

¹⁴⁸ Die Effekte ›gefilmter‹ Stille vermag auch das Interview mit Jan Karski zu demonstrieren. Karski war ein polnischer Offizier, der sich der polnischen Untergrundarmee Armia Krajowa anschloss und maßgeblich daran beteiligt war, die polnische Exilregierung in London und die US-amerikanische Regierung über die systematische Ermordung der Jüdinnen und Juden zu informieren, nachdem er über einen unterirdischen Weg, den der jüdische Widerstand errichten konnte, in das Warschauer Ghetto gekommen war. In genannter Szene, die sich auch in seinem Buch *Story of a Secret State – My Report To The World* finden lässt, schildert der Zeitzeuge die Ermordung von Gefangenen durch zwei Jungen der ›Hitler-Jugend‹ im Warschauer Ghetto. Als er beschreibt, wie es ihn »paralysiert« hatte, die Tötung mitanzusehen, verschrägt es ihm die Sprache; nur noch Andeutungen von Worten sind zu hören, ehe er in Tränen ausbricht. Die Zäsuren in seiner Stimme werden so zum Vehikel für seine Augenzeugenschaft, indem sein Bericht und seine traumatisiert wirkende Erzählweise kulminieren (vgl. Lanzmann 1986, zweiter Film, Teil 2, Kapitel 7, 01:10:00).

¹⁴⁹ Fraglich bleibt folglich, ob Schweigen in rein akustischen Aufnahmen von Zeitzeug*innen oder bei Hörspaziergängen überhaupt abgebildet werden kann. Bei solchen Aufnahmen ist tendenziell unklar, was einem Aussetzen der Stimme zugrunde liegt, da man die sprechende Person nicht auch zu sehen bekommt – und somit der Körper als ›Schauplatz‹ des Schweigens prinzipiell ausständig bleibt.

¹⁵⁰ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 9, 00:19:20-00:20:00.

Moment vorstellbar; umgekehrt wird jedoch die Tatsache, dass dies hier tatsächlich geschehen ist, auf sonderbare Weise unvorstellbar, da das, was zu sehen ist, es nicht (mehr) abbildet. Ebenso stellt sich dieser Effekt in einer Szene ein, in der der ehemalige Lokomotivführer Henrik Gawkowski von Lanzmann gefragt wird: »Hat man sich an die Schreie [aus dem Inneren der Wagons während der Deportationen, Anm. D. H] gewöhnt?«¹⁵¹ oder wenn andere *By-Standers* aus der Nähe des ehemaligen Lagers Treblinka gefragt werden, ob es sie nicht gestört habe, so nah an den Schreien zu arbeiten.¹⁵²

Zur Medialisierung der Stimme sei abschließend noch näher auf die genannten ›Realitätseffekte‹ eingegangen. Ich habe die »Duldung von Undeutlichkeit« und den forcierten Eindruck von Unmittelbarkeit, was Bulgakowa als Kennzeichen des *direct cinema* beschreibt, als wesentliche Grundvoraussetzungen für die Repräsentation authentischer Sprech- und Ausdrucksweisen beschrieben. Es ist m.E. wichtig, all dem eine Definition des Begriffes ›authentisch‹ zur Seite zu stellen, nicht zuletzt, um dem möglichen Missverständnis vorbeugen, es ginge mir in diesem Text darum, die Echtheit oder Wahrhaftigkeit der Zeug*innen zur Debatte zu stellen oder sie für allein von Inszenierungsverfahren abhängig zu erklären. Dieses Missverständnis wäre der Tatsache geschuldet, Authentizität als ›Wirklichkeit‹, ›Wahrhaftigkeit‹, ›Echtheit‹ zu verstehen, als Gegenbegriff zu ›erfunden‹, ›manipuliert‹ oder ›gestellt‹.

Tatsächlich lässt sich der aus dem Griechischen stammende Begriff *authéntes* am ehesten mit ›Urheber*in‹ übersetzen. In dieser ursprünglichen Verbindung mit Urheberschaft bzw. Autorschaft wird er auch gegenwärtig, vor allem in der Theologie, Kunst und Textkritik verwendet.¹⁵³ Wie Matías Martínez erörtert, ist Authentizität nur hinsichtlich einer von vier Bedeutungsdimensionen als (künstlich) erzeugter Eindruck von Realität zu verstehen – wenn »[...] in der künstlerischen Gestaltung Mittel verwendet werden, die einen

¹⁵¹ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 32, 01:09:28.

¹⁵² Vgl. ebd., Kapitel 24, 00:58:17.

¹⁵³ Vgl. Martínez, Matías (2004): *Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust*. In: Ders. (Hg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 10 f.

Wirklichkeitseffekt erzeugen«. ¹⁵⁴ Diese Bedeutung von Authentizität wäre auch hinsichtlich der Authentizitätseffekte von Filmen zutreffend: »Das Attribut ›realistisch‹ bzw. ›authentisch‹ ergibt sich zum einen aus einer spezifischen filmischen Gestaltung, die Wahrnehmungsgewohnheiten entspricht [...], zum anderen daraus, daß [sic] an Kenntnisse des Zuschauers angeknüpft wird und dieser sich daher in die jeweilige Situation hineindenken und -fühlen kann.« ¹⁵⁵ Aspekte ebensolcher authentifizierenden filmischen Gestaltung wurden im Kontext der *Synchrese* bereits angeführt.

Historische Personen, ihre Zeugnisse und Texte sind immer schon im Sinne der referenziellen und der autorisierenden Dimension des Begriffs authentisch wie auch Dokumente und Fotografien, die es vom Holocaust gibt. In anderen Worten: die in *Shoah* interviewten Personen authentifizieren sich sowohl durch ihre Autorschaft und Autorität über ihre geschilderten Erinnerungen als auch durch ihren historischen Bezug bzw. durch ihre Identität mit der Vergangenheit als authentische Zeitzeug*innen. ¹⁵⁶

Hier ›schließt sich der Kreis‹ zum Beginn dieses Kapitels: Sind die Referenz und Autorschaft nicht die entscheidenden Faktoren, welche individuelle – und besonders mündliche – Überlebendenberichte so wertvoll für *sekundäre Zeugenschaft* machen? Und bedarf die Vermittlung dieser Authentizität nicht gerade jener Inszenierungsstrategien, die Lanzmann in *Shoah* bedient? Wenn dokumentarische Formate zur Erzeugung ihrer Authentizität ›unkontrollierte‹ Stimmen abbilden, und wenn diese sich in Folge dessen wie in *Shoah* unabhängig von ihrer Ausrichtung an Faktoren der ›Unterhaltung‹ oder ›Effizienz‹ ereignen können, denen Film und Fernsehen gewöhnlich folgen, erhalten Zeitzeug*innen eine Möglichkeit, zahlreiche Dimensionen ihrer Authentizität – im Sinne ihrer Autorschaft und historischen Referenz – auszudrücken; ihr eigenes Idiom, ihre

¹⁵⁴ Martínez 2004, S. 25. In diesem Kontext wird etwa auf die künstlerische Suggestion von Referenz durch die Verwendung von Schwarzweiß-Filmen oder deren Imitation verwiesen, um auch in modernen Filmen den Anschein von Authentizität zu erwecken.

¹⁵⁵ Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 170.

¹⁵⁶ Der vierte Bedeutungsaspekt von ›authentisch‹ – neben Gestaltung, Referenz und Autorschaft – tritt mit der Funktion bzw. Inszenierung insbesondere von Kunstwerken in Erscheinung: Ihre authentische Qualität bzw. ihre ›Aura‹ gewinnen Kunstwerke oft dadurch, dass sie einzigartig, rar oder unverfügbar erscheinen, was sich auch durch eine zeitlich oder räumlich begrenzte Rezeptionssituation begünstigen lässt. (vgl. Martínez 2004, S. 10 f.)

individuelle Erzählweise, und damit auch die Spuren, die das Vernichtungsgeschehen in ihrer Sprache hinterlassen hat.

George Didi-Hubermans Bemerkungen zur unersetzlichen Qualität von vier Fotografien, die Gefangene des ›Sonderkommandos‹ im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau aufgenommen haben, lassen sich vor diesem Hintergrund auch auf den ›Wert‹ von mündlichen Augenzeug*innenberichten beziehen: »Übertragen auf die mündliche Rede des Zeugen entspricht es [das eigentliche Fundament dieser Bilder, Anm. D.H.] der besonderen Art und Weise der Artikulation: seinem Zögern, seinen Pausen, der Schwerfälligkeit des Tonfalls.«¹⁵⁷ Mit dem ›eigentlichen Fundament‹ der Aufnahmen meint Didi-Huberman die Paradoxie, dass diese trotz der vermeintlichen Unmöglichkeit, dass Gefangene jemals unbemerkt ein Foto schießen können, entstanden sind und dass diese auf die Antizipation eines menschlichen Außen schließen lassen, obwohl dieser Gedanke angesichts des Vernichtungsgeschehens unmöglich scheint.¹⁵⁸ Analog zu den Fotografien aus Auschwitz und den beinahe unentzifferbaren Schriften der Gefangenen, die später in Flaschen unter der Erde gefunden wurden, sind Berichte von Überlebenden analog zu Didi-Hubermans Überlegungen Zeugnisse »trotz allem«¹⁵⁹ und insofern unersetzbar, als sie das vielbeschworene Diktum der ›Unsaybarkeit‹ bzw. ›Undarstellbarkeit‹ der Shoah widerlegen:

Ein einziger Blick auf diesen Überrest an Bildern, auf dieses erratische Korpus aus Bildern trotz allem genügt, um zu verstehen, daß es nicht länger möglich ist, über Auschwitz in den absoluten Begriffen des »Unsaybaren« und »Unvorstellbaren« zu sprechen. [...] Die vier Fotografien, die im Sommer 1944 von den Mitgliedern des Sonderkommandos aufgenommen wurden, richten sich an das Unvorstellbare, als das die Shoah heute so häufig angesehen wird, und sie widerlegen es auf tragische Weise.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 62.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Damit beziehe ich mich auf Didi-Hubermans Feststellung, dass Bilder und Äußerungen trotz allem – trotz der Unvorstellbarkeit und Inkommunikalität des Genozids – diesen überdauern haben und insofern als Zeugnisse von zentraler Bedeutung sind.

¹⁶⁰ Didi-Huberman 2007, S. 44.

In *Shoah* alternieren Berichte von Zeitzeug*innen, die eine detaillierte Beschreibung der Ermordungen in den Konzentrationslagern zeigen, mit Berichten, die ›unmöglich‹ scheinen. Indem erstere beweisen, dass es sehr wohl möglich ist, über Auschwitz zu sprechen, erheben sie sich als Gegenstimme zur oft vorherrschenden Meinung, dass vom Holocaust nur in den absoluten Begriffen des »Unsagbaren« und »Unvorstellbaren« gesprochen werden kann. Doch würden alleine diese Stimmen im Film repräsentiert, würde dies über die Tatsache hinwegtäuschen, dass das Vernichtungsgeschehen in vielen Fällen die Sprache der Überlebenden korrumpiert hat.¹⁶¹

Für die erwähnte Manifestation des »trotz allem« sind m. E. auch die individuellen Sprechweisen der Interviewten fundamental bzw. die von ihnen verwendeten Begriffe samt deren Artikulation. Denn die Stimmen der Zeitzeug*innen tragen immer auch Anteile von anderen Stimmen in sich. Beispielsweise schildert Filip Müller in einer Interviewpassage die Ankunft der Deportationszüge in Auschwitz-Birkenau und zitiert dabei die Worte der Gefangenen, wenn er erzählt: »Ich konnte ihren Gesprächen entnehmen, wie sie sagen: ›fachowitz‹, das heißt ›Facharbeiter‹, ›harginnen‹, also ›man wird uns töten‹. Und nachdem ich diese Wörter gehört hatte, war mir klar, was sich im Gehirn dieser Leute abspielte.«¹⁶² In einer anderen Szene wiederholt Müller die Worte der Täter und mimt dabei auch die Intonation deren Appelle: »Wir brauchen alle! Nur ihr müsst euch jetzt ausziehen, denn ihr müsst desinfiziert sein. Wir müssen für eure Gesundheit sorgen.«¹⁶³ Auf derartige Zitate, ist m. E. übertragbar, was Didi-Huberman den Fotos aus Auschwitz zuschreibt: Es handelt sich um Bruchstücke, die den Vernichtungslagern entgegen der Intention der Täter entrissen wurden.¹⁶⁴ Sie markieren mit ihrer Eindeutigkeit bzw. mit ihrem ›So-Sein‹ einen Unterschied zu dem in der öffentlichen Sphäre kursierenden generalisierenden und simplifizierenden ›Wissen‹. Sie bringen den ›unvorstellbaren‹ Prozess der Vernichtung außerdem mit ›gewöhnlichen‹

¹⁶¹ Aber eben nur insofern, als es vielen Überlebenden schwer fällt, ihre Erfahrung begrifflich wiederzugeben. Auch wenn es ihnen die Stimme verschlägt, können sie eben dadurch ihr Sprechen-Wollen ausdrücken. Alleine die Lautseite der Stimme wird so zu einem Zeugnis, das nicht korrumpierbar erscheint.

¹⁶² Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2, Kapitel 5, 00:21:50-00:22:12.

¹⁶³ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2, Kapitel 5, 00:24:49-00:24:59.

¹⁶⁴ Vgl. Didi-Huberman 2007, S. 63 ff.

Begriffen zum Ausdruck – und überführen die vagen Umschreibung der Nationalsozialist*innen¹⁶⁵ in eine unmissverständliche Sprache. Genannte Umschreibungen sind oft auch den Interviews mit den Täter*innen zu entnehmen.¹⁶⁶

Die authentische Sprache der Zeug*innen scheint, wie oben gezeigt, von jener der Nazis aber auch von jener der Gefangenen ›bewohnt‹ zu werden. Im Hören von Zeug*innenstimmen kann die Vergangenheit so auf irritierende Weise mit dem Jetzt verbunden erscheinen.

4.1. Zum Verhältnis von Authentizität, Indexikalität und Affektion

Im Folgenden möchte ich untersuchen, wie Authentizitätseindrücke, die sich auf die stimmliche Materialität und auf den Klang beziehen, mit Affektion in Verbindung stehen und wie sich solche affizierenden Momente im Zu-Hörenden auf *sekundäre Zeugenschaft* auswirken.

Die Analyse kann ihren Ausgangspunkt erneut in der zu Beginn zitierten Bemerkung Shoshana Felmans finden: »What is otherwise untestifiable is thus transmitted by the signature of the voice«¹⁶⁷. Der Begriffs *signature* lässt sich hinsichtlich seiner etymologischen Bedeutung auch als Zeichen (lateinisch: *signatura*) bzw. als etwas Spurhaftes interpretieren. Irina Leimbacher wiederum setzt den ›spurhaften‹ Charakter von Stimmen mit Affektion in Bezug: Beim Hören handelt es um eine stets »haptische«

¹⁶⁵ Raul Hilberg beschreibt den NS-Jargon in *Shoah* folgendermaßen: »Everything is left to inference from general words. [...] the very wording ›final solution‹ or ›total solution‹ or ›territorial solution‹ leaves something to the bureaucrats that they must infer. [...] it was an authorization to invent [...] to begin something that was not as yet capable of being put into words.« (vgl. Lanzmann, Claude (Regie). (1986): *Shoah* [DVD]. Fridolfing: Absolut Medien. Erster Film. Teil 2. Kapitel 6, 00:33:00-00:33:50).

¹⁶⁶ Eine Interviewpassage in *Shoah* zeigt den ehemaligen SS-Unterscharführers Franz Suchomel, wie dieser einen Plan des Vernichtungslagers Treblinka beschreibt. Dabei zeigt sich, wie es ihm auch heute noch gelingt, das Vernichtungsgeschehen sprachlich so zu umschreiben, dass die Ermordungen und die Gaskammern dabei nicht explizit genannt werden. So erwähnt Suchomel, man habe das Warschauer Ghetto »geleert« oder, dass das Lager in Treblinka, als er es zum ersten Mal gesehen hatte, im »Hochbetrieb« gewesen (vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 55, 02:01:20-02:01:31). Auch der Nazi-Kommissar Franz Grassler, der ab 1941 für das Warschauer Ghetto zuständig war, versucht in *Shoah* über seine Verantwortung hinwegzutäuschen: Auf Grassler Aussage: »Die jüdische Selbstverwaltung hat gut funktioniert, das weiß ich«, entgegnet ihm Lanzmann mit der Frage: »...gut funktioniert für? Für was? Für welches Ziel?«. Daraufhin Grassler: »Ja schon für die Selbsterhaltung.«, woraufhin Lanzmann erwidert: »Nein, für den Tod.« (vgl. Lanzmann 1986, zweiter Film, Teil 2., Kapitel 16, 01:52:10-01:52:39).

¹⁶⁷ Felman 1992, S. 278.

Angelegenheit, die existenziellen Kontakt zu den Sprechenden erlaubt.¹⁶⁸ Die Installation *Mouths of Ash* (2003) des Künstlers Juan Manuel Echavarria beispielsweise zeigt singende, kolumbianische Zeug*innen politischer Gewalt, deren gewaltsame Erfahrungen durch das Zuhören auch für die Rezipient*innen spürbar werden: »While the details of the stories recounted are traumatic, it is the haptic qualities of the voices that seem to embody that trauma and mark us most strongly, that guide our embodied listening and how we recall their experience after the fact.«¹⁶⁹, hält Leimbacher dazu fest. Diese Bemerkung erinnert an die zu Beginn des Textes angeführte Beobachtung Jean-Louis Comollis – dass nämlich anhand des Zuhörens ein Kontakt zu Vergangenen hergestellt werden kann, obwohl dieses selbst nicht erlebt wurde.

Auf den ersten Blick scheint es einer esoterischen Transzendierung des Hörens gleichzukommen, es zum Ausgangspunkt einer tatsächlichen ›Berührbarkeit‹ von historisch Zurückliegendem zu erklären. Doch die physikalische Verbundenheit der Stimme mit ihrem Äußerungssubjekt wirkt angesichts der Tatsache plausibel, dass aufgezeichneten Tonspuren indexikalische Eigenschaften zugeschrieben werden. Charles S. Pierce vollzog anhand von Fotografien eine Neudefinition des Begriffs Indexikalität; ihm zufolge herrscht ein kausal-physikalischer Konnex zwischen Fotografien und Referenz, da erstere unter Bedingungen entstehen, die sie physisch, Punkt für Punkt mit dem Original verbinden.¹⁷⁰ Da es sich auch bei der Tonaufnahme um die Aufzeichnungen physikalischer Vorgänge handelt, steht diese mit Umfeld und Zeitpunkt ihrer Entstehung in einer Ähnlichkeitsbeziehung; die ursprünglichen realen Töne und der technisch ›reproduzierte‹ Ton stehen über Tonhöhe, Dauer und Lautstärke miteinander in Verbindung¹⁷¹.

¹⁶⁸ Leimbacher, Irina (2017): *Hearing Voice(s): Experiments with Documentary Listening*. In: *Discourse*, 39 (3), S. 298.

¹⁶⁹ Ebd., S. 309.

¹⁷⁰ Geimer, Peter (2009): *Bilder durch Berührung. Fotografie als Abdruck, Spur und Index*. In: Ders. (Hg.): *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 21.

¹⁷¹ Einige Theoretiker*innen halten Bilder für Repräsentationen, während die Tonspur für eine Reproduktion des aufgezeichneten, ursprünglichen Tons gehalten wird. Laut Alan Williams kann man niemals den Ton als ganzes aufnehmen, sondern lediglich einen Ausschnitt. Aus diesem Grund können Aufnahmen Ton niemals reproduzieren, da sie keine Aufnahmen von räumlichen Konventionen sind (vgl. Williams, Alan (1980): *Is Sound Recording Like a Language?* In: *Yale French Studies*, 60, o. S. und Plantinga, Carl R. (1997): *Indexikalität und Ton*. In: Kamensky, Volko/ Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 2013, S. 50 f.

Zu welchen Empfindungen Anzeichen für Indexikalität führen können, lässt sich auch anhand von Roland Barthes' Bemerkungen zur Fotografie darstellen. In seinem Text *Die Helle Kammer* hält Barthes fest: »Hier [in der Fotografie, Anm. D. H.] gibt es eine Verbindung aus zweierlei: Aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der Fotografie ansehen.«¹⁷² Barthes zufolge evozieren Bilder ein Gefühl von Melancholie, das er auch empfindet, wenn er die Stimme von Sängern hört, die nicht mehr leben, ein sogenanntes »Es ist so gewesen«¹⁷³, das er gegen Ende der 16. Auflage seines Textes auch als das »zweite punctum« der Fotografie bezeichnet:¹⁷⁴ »Nun weiß ich, dass es noch ein anderes punctum [...] gibt als das des »Details«. Dieses neue punctum, nicht mehr eines der Form, sondern eines der Dichte, ist die Zeit, ist die erschütternde Phase des Noemas »Es ist so gewesen«, seine reine Abbildung.« Barthes sagt schließlich auch, dass sich anhand des indexikalischen Charakters von Bildern eine Gefühlsregung bei ihm einstellt, die er sogar mit einem Modus der Zeugenschaft vergleicht: »Wichtig ist, daß [sic] das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß [sic] die Zeugenschaft der Fotografie [sic] sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht.«¹⁷⁵ Zusammenfassend drückt sich in Fotografien Barthes zufolge also eine Inaktualität aus, die ihn, ähnlich wie auch das »erste« punctum, affiziert bzw. berührt.

Hito Steyerl wiederum verbindet die dokumentarische Form mit Affektion: Gerade die Tatsache, dass dokumentarisches Material die nicht vollständig zu klärende Frage nach seiner Wahrheit aufwirft, rufe Affekte hervor.¹⁷⁶ Folgendes Zitat bringt ihre These deutlicher zum Ausdruck:

¹⁷² Barthes, Roland (2016/1989): *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Laube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 86.

¹⁷³ Ebd., S. 89.

¹⁷⁴ Barthes konstatierte in seinem Text, dass die Anziehungskraft, die gewisse Fotos auf ihn ausüben, von einem »studium« und »punctum« abhängen. Während das Studium sein kulturell und sozial geformtes Interesse auf sich ziehen, etwa weil eine Fotografie einer gewissen historischen Epoche entspringt oder kompositorischen Regeln folgt, ist das punctum für Barthes etwas, das ihn verletzt (vgl. ebd., S. 33 ff.).

¹⁷⁵ Ebd., S. 99.

¹⁷⁶ Vgl. Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Verlag Thuria und Kant, S. 13 f.

Die ständige Unsicherheit darüber, ob dokumentarische Wahrheit möglich ist oder ob sie von vornherein verworfen werden muss, der ständige Zweifel, ob das, was wir sehen, auch mit der Wirklichkeit übereinstimmt, stellen keinen Mangel dar, der verleugnet werden muss, sondern im Gegenteil das entscheidende Charakteristikum dokumentarischer Formen. Ihr Merkmal ist die oft unterschwellige, aber trotzdem nagende Verunsicherung, die sie erzeugen, und mit ihr die Frage: Ist dies wirklich wahr?¹⁷⁷

Affekte evoziert dokumentarisches Filmmaterial insofern als es vom Publikum ein ›Management‹ ›realistischer‹ Eindrücke einfordert. Das Filmmaterial wirkt provisorisch, spontan, situativ und somit ›nach allen Regeln der (Film-)kunst‹ authentisch. So ist auch in *Shoah* das filmtechnische Markieren der körperlichen Erregung der Zeug*innen neben dem spurhaften Charakter der Stimmen, die aufgrund des dokumentarischen Originaltons zur Geltung kommen, an der Affizierung des Publikums beteiligt, an einer Affizierung durch zu Bild und Ton gewordener Körper. Die videografierten Zeugnisse ermöglichen Teilhabe durch die intime Nähe der Kamera und des Mikrofons zu den Zeug*innen. Auch wird es durch ebendiese Darstellung den Zeug*innen möglich, ihr eigenes Affiziertsein¹⁷⁸ von ihrer Erinnerung anhand ihrer Gestik und ihrer Sprache auszudrücken und auf diese Weise ihr Unbehagen körperlich an die Zuseher*innen zu übertragen.

Die Diskussion affizierender Zeitzeug*innenstimmen führt auch zu der Frage, wie es in Folge ›haptischen Hörens‹ um ein ›ausgewogenes‹ Verhältnis von Involvierung und kritischer Distanz bestellt ist, die Geoffrey Hartman grundlegend für *intellektuelle Zeugenschaft* hält. Kann die authentische Inszenierung von Stimmen ein auf Distanz beruhendes Verhältnis zwischen sekundären und primären Zeug*innen gefährden, indem sich Adressat*innen den Sprechenden besonders nahe fühlen? Läuft eine Darstellung von Zeug*innenberichten, die bisherigen Ausführungen zufolge stimmlich ›angehen‹ und besonders authentisch bzw. unmittelbar wirken, Gefahr, kritische Reflexion zu

¹⁷⁷ Steyerl 2008, S. 11. f.

¹⁷⁸ Besonders eindrücklich zeigt sich solches Affiziertsein auch in einer Szene, in der nahe des Vernichtungslagers Treblinka wohnende Männer interviewt werden. Als sie von Lanzmann gefragt werden, ob sie von dem Lager und der Vernichtung gewusst hatten, scheint plötzlich jeder von ihnen vor die Kamera zu wollen. Die Zeugen sprechen durcheinander und versuchen sich gegenseitig zu übertönen – als ob sie es besonders eilig hätten, ›ihre Version der Geschichte‹ im Film zu verewigen. Die Szene zeugt m. E. auch vom hohen ›Rechtfertigungsdruck‹ der Männer angesichts Lanzmanns Frage, die sich auch auf die mögliche ›Mitschuld‹ der Bewohner*innen bezieht (vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 24, 00:57:00).

verhindern? Ein problematischer Aspekt, der sich auf *Shoah* übertragen ließe, liegt darin, Stimmen für Traumata-Indikatoren zu halten und daraus zu schließen, man könne ebendiese Traumata selbst mit- oder nacherleben. Auch die kameratechnische Fixierung der Emotionen der Interviewten erscheint vor diesem Hintergrund kritisch.

Hartman verweist mitunter auf die Problematik einer »Überidentifikation« mit den Opfern: »Jede Identifikation kommt einer Überidentifikation nahe [...] Die Distanz zwischen dem Ich und dem Anderen wird verletzt und die Möglichkeit *intellektueller Zeugenschaft* zunichte gemacht.«¹⁷⁹ Cornelia Geißler hingegen problematisiert die Einfühlung in die Opfer des Holocaust, die sie für ein wesentliches Paradigma gegenwärtiger Erinnerungskultur hält: Durch Einzelbiografien und Selbstzeugnisse wird etwa in aktuellen Gestaltungskonzepten für Gedenkstätten versucht, eine »Opferperspektive« zu vermitteln – unter anderem, um die zunehmende Erfahrungsdistanz zu kompensieren.¹⁸⁰

Anhand einer Szene aus dem Spielfilm *Am Ende kommen Touristen* von Robert Thalheim lassen sich die kritischen Aspekte einer opferzentrierten Erinnerungskultur nachzeichnen. Die Szene zeigt die Abhaltung eines pädagogischen Workshops für Jugendliche in einer Gedenkstätte. Die Teilnehmenden sollen aufschreiben, wie sie sich beim Besuch der Gedenkstätte gefühlt haben.¹⁸¹ Nachdem sie auf diese Weise dazu angeregt werden, ihre Erfahrungswelt mit jener der Opfer zu parallelisieren, sollen sie Wünsche an die Zukunft formulieren. Als Höhepunkt des Workshops wird darum gebeten, Fragen an einen ehemaligen KZ-Häftling zu formulieren. Einer der Teilnehmenden bittet den Zeitzeugen, seine Häftlingsnummer herzuzeigen. Die Nummer ist jedoch nur noch schwer zu erkennen, woraufhin jemand bemängelt, dass gar nichts zu erkennen sei, woraufhin der KZ-Überlebende entgegnet, er habe die Nummer nicht nachmachen lassen.¹⁸²

Diese Sequenz verdeutlicht zum einen das Bemühen, Generationen nach der Shoah dazu anzuhalten, sich mit den Überlebenden projektiv zu identifizieren bzw. sich mit deren

¹⁷⁹ Hartman 2000, S. 42 f.

¹⁸⁰ Geißler, Cornelia (2015): *Individuum und Masse. Zur Vermittlung des Holocaust in deutschen Gedenkstättenausstellungen*. Bielefeld: transcript, S. 205 f.

¹⁸¹ Thalheim, Robert (2007): *Am Ende kommen Touristen* [Film]. Deutschland: 23/ 5 Filmproduktion GmbH, 00:14:05.

¹⁸² Thalheim 2007, 00:27:56.

Erfahrungen selbstreferenziell auseinanderzusetzen. Zum anderen zeigen sie das Scheitern des Anspruchs, defizitäre Erfahrung durch ein intimes Treffen mit der Person, die die Shoah erlebt hat, zu kompensieren.

Steffi de Jong bezieht Aspekte sentimentalisierender und opferzentrierter Inszenierungsstrategien auf den Einsatz von Sound. In Gedenkstätten oder Museen werden oftmals ergriffene, trauernde Stimmen als Bezugspunkte emotionaler Einfühlung eingesetzt. Historisches Wissen soll so auf eine sinnliche und nahegehende Weise vermittelt werden, wobei sich Geräusche besonders gut eignen, um immersive Erlebniswelten zu konstruieren: »In fact, cognitive psychologists argue that in spatial awareness our visual and auditory awareness work together to create a holistic picture. [...] hearing is often opposed to the sense of vision for its lack of boundaries and its intangibility. Hearing counts as the 'immersive' sense because it envelops us and we are therefore less likely to achieve critical distance«.¹⁸³ De Jong bemerkt, dass Besucher*innen von Gedenkstätten bzw. Museen nicht selten auch durch die Inszenierung von Klängen dazu angeregt werden, sich selbst in die Lage politisch Verfolgter hineinzusetzen. Sie beschreibt Ausstellungskonzepte, bei denen die Geräusche herabstürzender Bomben oder Klänge eines pochenden Herzens abgespielt werden, um bei den Besucher*innen Empathie hervorzurufen bzw. um diese emotional stärker in die Ausstellungen einzubinden. Die artifiziellen Herzschläge eines Monuments im *Museum of the Warsaw Rising* hingegen sollen Gefühle von Intimität, aber auch Angst bei den Besucher*innen auslösen und beabsichtigen, Gefühle von Angst und Beklemmung als anthropologische, Generationen verbindende Konstante zu inszenieren.¹⁸⁴ In Filmen vertreten im Nachhinein eingesprochene Stimmen aber auch jene von Zeitzeug*innen – in Form von *Voice-Overs*, wobei z.B. biografische Berichte oftmals mit einem gewissen Pathos eingesprochen werden, um die Gefühle der Rezipient*innen anzusprechen und mitunter auch eine (Selbst-)Anklage formulieren.¹⁸⁵

¹⁸³ De Jong, Steffi (2018): *Sentimental Education. Sound and Silence at History Museums*. In: *Museum and Society* 16 (1), S. 90, <https://doi.org/10.29311/mas.v16i1.2537> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).

¹⁸⁴ De Jong 2018, S. 97.

¹⁸⁵ Vgl. Keilbach 2010, 242 f.

In *Shoah* gibt es keine nachträglich hinzugefügten pathetischen Stimmen oder Klänge; alleine die im Bild zu sehenden Personen sprechen. Selbst den leiblich-affizierenden Inszenierung der Zeug*innen, die durchaus zu emotionalisieren vermögen, wird meines Ermessens stets ein ›Gegenstück‹ zur Seite gestellt, das eine »Authentizitätssehnsucht« oder einseitige Sentimentalisierung wenn nicht verhindert, so zumindest erschwert. Grund dafür liefert die bereits angesprochene Aporie der Shoah in Lanzmanns Film; zu den affizierenden, emotionalisierenden Aspekten der Interviews mischen sich solche, die den logischen Verstand auf eine Weise adressieren, die die Shoah als nicht integrierbar erscheinen lässt. Gleichzeitig kann festgehalten werden, dass die inkommensurable Darstellung des Holocaust sich ohne die authentischen Dimensionen und die nahegehenden Stimmen des Filmes nicht herstellen ließe, da sich genau im Kontrastieren der Wahrnehmung von ›Echtheit‹ bzw. ›Wahrhaftigkeit‹ und deren Verhinderung die jeweils eigene Vorstellung über die Shoah ständig neu bemessen muss.

4.2. Stimmlich evozierte Irritationen – Ein Vergleich von *Shoah* mit anderen Filmen

Im folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, dass die Durchdringung von Bildern und Klängen im Film Irritationen erzeugt, die wiederum essentiell für die *sekundäre Zeugenschaft* als Rezipient*in sind. Genauer handelt es sich dabei um Momente, die konventionellen Darstellungen von Zeitzeug*innen widersprechen und so nicht nur die persönlichen Vorstellungen von der Shoah fraglich erscheinen lassen, sondern auch die Deutungshoheit dokumentarischer Filmformate, respektive der Wissenschaften infrage stellen. Einerseits sorgt die Diversität der in *Shoah* zu Wort kommenden Stimmen für Widersprüche in der Wahrnehmung des Holocaust; neben KZ-Überlebenden werden mit den Tätern und sogenannten *By-Standers*, wie bereits erwähnt, auch Personen interviewt, die in Dokumentationen gewöhnlich nicht zu Wort kommen. Ebendieses Aufeinandertreffen einander widersprechender Aussagen führt zu einer zusätzlichen Steigerung pluraler Sichtweisen auf den Holocaust und lässt Diskurse, die auf eine endgültige Deutung der Shoah abzielen, suspekt erscheinen. Andererseits sorgt auch das

Fehlen eines sogenannten *Voice-Over*-Kommentars in *Shoah* für Irritation, da es somit keine Instanz gibt, die das Dargestellte für das Publikum ordnet: Üblicherweise leitet eine *aus dem Off* erfolgende Kommentierung des Gezeigten das Publikum zur ›korrekten‹ Interpretation der Bilder an. Die diese Kommentierung vollziehende Stimme wird von Bill Nichols auch »the Voice-of-God« genannt; er beschreibt sie als auktorial, erklärend und allwissend.¹⁸⁶

Dies trägt dazu bei, dass diese Stimmen üblicherweise die Objektivität und wissenschaftliche Akkuratess des Gezeigten untermauern.^{187, 188} Durch *Voice-Overs* wird das Dargestellte nicht nur entlang eines eigenen Narrativs ausgerichtet, sondern auch das Recht bzw. die Macht beansprucht, es mit umfassender Gültigkeit zu deuten, da der Kommentar zum Filmmaterial oftmals institutionalisiertes Wissen vermittelt. Darin klingt bereits an, wie bedeutend Geschichtsdokumentationen für die Verbreitung populärer Vorstellungen von der Shoah sind.

So demonstriert Judith Keilbach, Professorin für Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht, in ihrem Band *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*, dass bis etwa zum Ende der 1970er-Jahre Kompilationen aus historischem Bildmaterial und Zeitzeug*inneninterviews als zentrale Vermittlungsinstanz der Zeitgeschichte dienten. Inhaltlich wurden hauptsächlich die ›Ergebnisse‹ der Geschichtswissenschaft weiterverwertet und damit auch deren Prestige und Autorität übernommen. Dazu wurden abwechselnd historische Bilder, deren Entstehungskontext meist unklar blieb, und aufgezeichnete Gespräche bzw. kurze Statements von Zeug*innen gezeigt und unter dem Primat der eigenen Argumentation arrangiert. Besonders in frühen Geschichtsdokumentationen erschienen Zeitzeug*inneninterviews als kurze »Einspieler«, die das von der Dokumentation

¹⁸⁶ Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 105 f.

¹⁸⁷ »Vor allem im Dokumentarfilm ist die Off-Stimme als eine nicht-nominierte Inkarnation einer kommunikativen Instanz kritisiert worden, die unbegründete Deutungsmacht für sich reklamieren und dadurch den Zuschauer bevormunden. In vielen Sachfilm-Formaten des Fernsehens ist der Einsatz des Off-Sprechers bis heute verbreitet. Als Sprecher werden meist ausgebildete Schauspieler mit fundierter Stimm- und Sprechausbildung eingesetzt. Bis heute dominieren männliche Sprecher.« (Bruns, Katja: *Off-Sprecher*. In: In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offsprecher-7864> (zuletzt aufgerufen am 22. Juni 2022)).

¹⁸⁸ Vgl. Schmitz, Norbert M. (2012): *Forest of Bliss: Une poème réaliste. Zur ästhetischen Struktur eines poetischen Dokumentarfilms*. In: Robert Gardner's »Forest of Bliss«. *Dokumentarfilm als visuelle Poesie*. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 39.

hervorgebrachte Wissen bestätigten sollten, anstatt es selbst hervorzubringen. Keilbach verdeutlicht dies anhand der 14-teiligen Dokumentation *Das dritte Reich*, die Ende 1960 wöchentlich auf ARD gesendet wurde:

Die Transformation vom Spezifischen der persönlichen Erfahrung zum Exemplarischen der Zeit vollzieht sich dabei insbesondere auf der Tonebene durch die syntagmatische Anordnung von Voice-over-Kommentar und Interviewsequenz. Die persönlichen Berichte schließen sich immer an Aussagen des Voice-over-Kommentars an, der als Stimme der objektiven Geschichtsdarstellung fungiert und inhaltlich auf abstrakter Ebene benennt, was die Zeitzeugen danach als individuelle Erfahrungen beschreiben. In den Überleitungen zu den Interviewsequenzen wird deren exemplifizierende Funktion teilweise sogar explizit benannt und damit gleichzeitig das Rederecht der Zeitzeugen legitimiert.¹⁸⁹

Dass Lanzmann in *Shoah* plurale Sichtweisen in den Vordergrund stellt, anstatt nur eine Perspektive zu vertreten, mag auch damit zu tun haben, dass er sich an Vorgängerprojekten orientieren konnte. Der Film *Nacht und Nebel* (Alain Resnais, 1955) und ausgerechnet auch eine fiktionale Serie, der US-amerikanische Mehrteiler *Holocaust*, haben Judith Keilbach zufolge wesentlich zur Entstehung alternativer Holocaust-Darstellungen im Fernsehen beigetragen.¹⁹⁰ Für sie war eine Zunahme dargestellter Emotionen bezeichnet, die einerseits eine spezifische Nähe zu den Zuschauern herstellen und andererseits die Gegensätzlichkeit unterschiedlicher Standpunkte von Zeitzeug*innen ausdrücken sollten. Darüber hinaus wurde beansprucht, die Komplexität der Geschichte zu verdeutlichen, anstatt sie vereinfacht darzustellen, was wiederum als Auswirkung der Bemühungen um eine Geschichtsdeutung anhand von *Oral History* betrachtet werden kann. Dieser Impetus liegt auch Videosammlungen wie dem *Fortunoff Video Archive* zugrunde, das kurz bevor Lanzmann seinen Film fertiggestellt hatte, von der *Yale University* veröffentlicht wurde und dessen Produktionsweise als Vorlage für *Shoah* gedient haben könnte. Das Projekt hatte zum Ziel, tausende Interviews mit Augenzeug*innen »gegen das Vergessen« zu sammeln. Auch für *Shoah* filmte Lanzmann eine große Bandbreite von Personen, wobei er die Interviews in manchen Punkten ähnlich durchführte wie die Produzent*innen des *Fortunoff Video Archives*.

¹⁸⁹ Keilbach 2010, S. 149.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 27 u. 29.

Doch nicht nur *was* die dem Bildmaterial zur Seite gestellten Kommentare sagen, sondern auch *wie* sie es sagen, wirkt sich auf die Deutung des Publikums aus. In der ZDF-Doku *Die letzten Zeugen von Auschwitz - Mahner der Zukunft* (2020) geht ein pathetisch vorgetragener *Voice-Over*-Kommentar mit emotionalisierender Musik einher und beeinflusst auf diese Weise, wie sich Rezipient*innen im Hinblick auf das Thema zu fühlen haben.¹⁹¹ Auch in einer Ausgabe der Doku-Reihe *Schätze der Welt – Erbe der Menschheit* wird der biografische Bericht einer Zeitzeugin in Form eines *Voice-Overs* vorgetragen, wobei Aspekte der Aneignung ihrer Identität durch den Sprecher bemerkbar werden. Der Film beginnt mit Aufnahmen von der KZ-Gedenkstätte Auschwitz-Birkenau und Musik, die ›kalt‹ und ›einengend‹ anmutet. Anschließend ist der Off-Kommentar des Erzählers zu hören: »Am schlimmsten war, als man uns einmal rief, im Block 11 von Auschwitz Leichen aufzuladen. Ich werde nie vergessen, was ich dort gesehen habe«¹⁹², zitiert der Erzähler zu Beginn, weist seine Aussage aber nicht als Zitat des Opfers aus. Die Intonation der Stimme vermittelt, dass der Erzähler versucht, das ehemals vor Gericht Ausgesagte so vorzutragen, wie die Urheberin es vermutlich betont haben könnte. Dies irritiert, werden hier doch eigentlich zwei Rollen vermengt: Die mit Seriosität und Professionalität vortragende Stimme weckt Assoziationen mit den auktorialen Erzähler*innen-Stimmen aus Hörbüchern, wobei die Artikulation der Wörter suggeriert, die Person stünde *außerhalb* der erzählten Wirklichkeit. Gleichzeitig impliziert die Stimme Deckung mit der Rolle des Urhebers, weil sie »Ich« und »wir« sagt.

Die Absenz einer Kommentierung in *Shoah* hingegen bedingt, dass man sich als Rezipient*in der eigenen Vorstellungskraft bedienen muss, um den ›Sinn‹ des Gezeigten zu erfassen. Dazu trägt bereits der Vorspann bei, in dem sämtliche Informationen

¹⁹¹ Der Kontext, in dem der interviewte Holocaust-Überlebende Zeugnis abgelegt hat, bleibt unerwähnt; man erfährt nichts von einer der Aussage vorausgehenden Frage, ob er Gesagtes davor nicht vielleicht anders ausgedrückt hat oder ihm später noch etwas hinzufügte. Die auktoriale Erzählerin schildert eingangs: »Leon Schwarzbaum ist 98 Jahre alt. Im August 1943 wird er nach Auschwitz verchleppt. Eineinhalb Jahre war er dort [...] Mutter, Vater, Tanten, Onkel – alle in Auschwitz ermordet.« Anschließend wird der Zeitzeuge kurz eingeblendet, wie er fortfährt: »35 Menschen, das vergesse ich nicht und darum muss man den Menschen erzählen, was damals geschah. Und das ist meine Aufgabe.« ›Flankiert‹ wird die Interviewpassage mit dem Bild eines Familienfotos und der Aufnahme vom Stacheldraht-Zaun einer Gedenkstätte. Musikalisch unterlegt sind diese Bilder wiederum mit melancholisch wirkender Klaviermusik (vgl. ZDF – „Frontal 21“ (Produktion)/ Beate Frenkel (Regie) (2020): *Die letzten Zeugen von Auschwitz. Mahner der Zukunft*. [Dokumentarfilm]. Deutschland, 00:01:30-00:02:14.

¹⁹² SWR (Produktion) (2018): *Auschwitz, Polen*. Folge 182. In: *Schätze der Welt: Erbe der Menschheit* [Dokumentarfilm]. Deutschland: SWR, 00:00:00-00:02:30.

vorweggenommen werden, die man als Rezipient*in braucht, um den Kontext der später folgenden Aufnahmen zu verstehen.¹⁹³ Der Vorspann vermittelt dem Publikum neben einer Danksagung des Regisseurs an die am Film beteiligten Mitarbeiter*innen und Interviewpartner*innen einige Fakten zur Shoah (wie Namen, Daten und Opferzahlen), jedoch lässt er keine ungeklärten Fragen offen oder gibt den Rezipient*innen ein Rätsel auf. Auch in weiterer Folge werden keine Hoffnungen auf eine Erklärung für das Vernichtungsgeschehen geschürt, sondern Beschreibungen des Vernichtungsgeschehens aneinander gereiht, als sei die ›Aussage‹ des Films »und dann, und dann ...«.

Wo es in anderen Dokumentarfilmen der Logik effektiven Erzählens entsprechen würde, einen speziellen Aspekt eines Interviews hervorzuheben bzw. über diesen – oft in Form von Stellungnahmen durch Expert*innen – Resümee zu ziehen, werden die Interviews in *Shoah* mit ›Projektionsflächen‹ (Aufnahmen von Bahngleisen, Wiesen, Wäldern, etc.) für die eigene Imagination des Publikums montiert. In diesen ›unaufgeregten‹, ruhigen Bildern beginnt ein eigener Kommentar zu ›gedeihen‹, in dem sich die eigenen Gedanken mit den Worten der Interviewten vermengen.

Es kann dabei vorkommen, dass ein konkretes Bild eine Interviewpassage, die bereits vor längerer Zeit zu hören war, wieder in Erinnerung ruft oder dass andernfalls ›harmlos‹ oder ›nebensächlich‹ anmutende Details aus einem Interviews besonders grausam wirken, da sie eine Vorstellung induzieren, die sich an anderen kontemplativen Szenen des Filmes bereits herausgebildet hat. Manche Szenen in *Shoah* stehen somit weniger durch Kausalität in Verbindung als durch ihren Bezug zur Erinnerung und Imagination der Rezipient*innen.¹⁹⁴ Als Beispiel dafür kann bereits die erste Sequenz¹⁹⁵ des Films dienen,

¹⁹³ *Shoah* ist ein rollender Text vorangestellt, der die »Geschichte« bereits gänzlich vorweg nimmt. Erzählt wird darin ein verkürzter chronologischer Ablauf der Geschehnisse, von Deportationen bis zur Ermordung in den Gaskammern. Der Text widerstrebt dem Prinzip von Kontext und Hierarchie insofern, als er den Zuseher*innen kein ›Rätsel‹ mit auf den Weg gibt, das es zu lösen gilt. (vgl. Lanzmann 1986, Vorspann, 00:00:00-00:03:50).

¹⁹⁴ In manchen Szenen bewirkt bereits das Interview-Setting beunruhigende bzw. irritierende Momente, etwa wenn Dinge, die abseits der Interviewsituationen selbst zu beobachten sind, das Gesagte ›unpassend‹, ›unvorstellbar‹ erscheinen lassen. So sind in der Interviewszene mit Czeslaw Borowi, einem Polnischen *By-Stander*, der sein gesamtes Leben im Ort Treblinka verbracht hat und der in *Shoah* die *hier* stattgefundenen Deportationen beschreibt, Fußball spielende Kinder zu sehen (vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 25, 00:58:52). Das Bild unbekümmerter, und womöglich auch nichts von den Deportationen wissender Kinder in unmittelbarer Umgebung der Bahngleise scheint nicht vereinbar mit den Schilderungen des Zeitzeugen.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., Kapitel 2, 00:03:52-00:11:00.

die Simon Srebnik zeigt, wie er in einem Boot sitzt und ein Lied singt. Diese Szene wird zu einem Interview mit Bewohnern der Umgebung des ehemaligen Vernichtungslagers Chelmno montiert, in dem Srebnik gefangen war. Sie beschreiben, dass sie den einzigartigen Klang dieser Stimme oft aus der Ferne hören konnten. Wie aus dem Vorspann des Films bekannt ist, musste er als Gefangener in Begleitung eines NS-Wachmanns mehrmals pro Woche mit dem Boot den Fluß Ner hinauf zu den Ställen der SS fahren, um dort die Kaninchen zu füttern und dabei polnische Volksweisen singen. Die ›Elemente‹ Bootsfahrt, Interview und Vorspann treten erst sukzessive in Bezug miteinander und erzeugen Bilder im Kopf der Rezipient*innen, zu denen das gezeigte Material ›bloß‹ anregt: Es stellt sich der Eindruck ein, man würde beobachten, wie Srebnik, den herabwürdigenden und perfiden Befehlen der Nationalsozialisten ausgesetzt, auf dem Weg zur Kaninchen- Fütterung singen muss.

Meiner Ansicht nach sind die Absenz eines Kommentars, die damit einhergehende Ausständigkeit einer endgültigen Deutung des Filmmaterials und die scheinbare Unordnung der Szenen die Voraussetzungen für Irritationen in *Shoah*, auf die Lanzmann in einem Interview, veröffentlicht unter dem Titel *Der Ort und das Wort*, selbst Bezug nimmt:

Manchmal treffe ich Leute, die fest davon überzeugt sind, Dokumente in dem Film gesehen zu haben und die sich das einfach eingebildet haben. Der Film regt die Vorstellungskraft an. Jemand hat mir sehr treffend geschrieben: »Zum ersten Mal höre ich den Schrei eines Kindes in einer Gaskammer.« Darin liegt die Kraft der Suggestion und des Wortes.¹⁹⁶

Um einen weiteren Punkt zu nennen, den ich im Kontext der Medialisierung der Stimme für wichtig halte, sei noch einmal Augenmerk auf die Sprechweisen der Zeug*innen zu legen, die mit Lanzmanns Verzicht auf einen Kommentar und Filmmusik zum Gezeigten, umso mehr in den Vordergrund geraten; sie können in *Shoah* m. E. dazu anregen, normative Zuschreibungen an Opfer, die sich mitunter im Klang der Stimmen bestätigen würden, zu revidieren. Denn oftmals sprechen die Zeug*innen frei von Pathos und ohne Unterbrechungen, die man vielleicht erwarten würde, wenn ehemalige Häftlinge von

¹⁹⁶ Lanzmann 1985, S. 108.

ihren traumatischen Erfahrungen berichten. So werden in *Shoah* Berichte von Überlebenden gezeigt, die völlig ohne Unterbrechung erzählt werden, die einer klaren Chronologie folgen und äußerst detailliert anmuten. Ebenso sprechen die interviewten Überlebenden nicht grundsätzlich leise oder wirken etwa zurückhaltend; im Zeugnis von Rudolf Vrba, der im KZ-Auschwitz-Birkenau gefangen war, sucht man beispielweise vergeblich nach Indizien, die seine ›seelische Mitgenommenheit‹ angesichts seines Berichtes anzeigen würden – er schildert seine Erinnerungen sachlich, nahezu formell. Ungewöhnlich erscheint auch Vrbas Lächeln während er sein Zeugnis gibt.¹⁹⁷ Ähnlich zeigt sich auch anhand der Interviews mit Täter*innen, dass diese beim Darlegen ihrer Sichtweisen nicht zwangsläufig betreten bzw. reumütig wirken, sondern sich – wie besonders das Interview mit dem SS-Unterscharführer Franz Suchomel zeigt – als ›Experten‹ für die Vorgänge in den Lagern inszenieren. So gibt sich Suchomel an einer Stelle als ›Spezialist‹ für die Funktionen und Größendimensionen der Gaskammern, als wisse nur er selbst, wieviele Gefangene in Treblinka ermodet wurden. Ebenso auffällig werden die Strategien, die Suchomel anwendet, um zu vermeiden, sich zu seiner Schuld an den Ermordungen zu bekennen. Indem er in den lagerinternen Jargon von damals wechselt, ist es ihm möglich, sich von seinen Taten und Opfern zu distanzieren; die ›Sprache von Treblinka‹ scheint seine Anwesenheit als Täter heute wie damals zu verschweigen. Wenn er die Funktionen des Lagerkomplexes und Aufgaben des Kommandos erklärt, ist er selbst der Einzige, der in dieser Darstellung nicht vorkommt, wobei auch auffällt, dass er – im Gegensatz zu den Überlebenden der Lager – das Wort ›Ich‹ kaum in den Mund nimmt.¹⁹⁸

Nicht zuletzt erzeugt auch der Übersetzungsprozess der vielsprachigen Interviews ein irritierendes Moment im Film. Anders als in vielen anderen Dokumentationen findet die Übersetzung von einer in die andere Sprache nicht nachträglich via *Voice-Over* statt, sondern wird selbst – im Prozess ihrer Herstellung – dargestellt. Der Übersetzungsakt sorgt, wie Shoshana Felman konstatiert, für eine spezielle Metaphorik des Films, die sie als

¹⁹⁷ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 43, 01:31:37-01:35:42.

¹⁹⁸ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2., Kapitel 1, 00:00:00-04:16:00.

»language of translation«¹⁹⁹ bezeichnet. Dass der Film die Übersetzung der Zeug*innenaussagen von einer in die andere Sprache zunächst in voller Länge zeigt, ehe die Dolmetscher*innen die Aussagen wiedergeben – die wiederum erst später auch in den Untertiteln übersetzt werden – verzögert laut Felman den kognitiven Nachvollzug des Erzählten seitens der Adressat*innen. Dies lässt das Publikum ihr zufolge selbst zu Zeug*innen werden, die zwar sehen und hören, nicht aber die Bedeutung dessen, was gesprochen wird, umgehend rational verarbeiten können.²⁰⁰

Mit den Ausführungen der Theoretikerin Gabriela Stoicea lässt sich der Übersetzungsprozess einmal mehr als Darstellung einer Aporie, eines »Nicht-Weges« beschreiben. Die unterschiedlichen Sprachen und Stimmen eröffnen einen akustischen Raum, der eine abstrakte, unzulängliche Seite von Kommunikation »an sich« offenbart.²⁰¹ Was Sprachen voneinander trennt – nämlich, dass diese im Übersetzungsprozess eine subtile Bedeutungsänderung erfahren – lässt die Möglichkeit einer vollständigen Rationalisierbarkeit der Zeugnisse fraglich erscheinen; die am Dialog Beteiligten erfahren durch den Übersetzungsprozess, dass ihre jeweils eigene Sprache teilweise entwendet wird und in den Ohren anderer eine geringfügig andere Bedeutung gewinnt.

4.3. Claude Lanzmann als *voice of the textual system*

Der Filmtheoretiker Bill Nichols bezeichnet den ideologischen Subtext von Filmen als *the voice of the textual system* und statuiert, dass diese ›Stimme‹ im Zuge einer Analyse der rhetorischen und ästhetischen Gestaltung von Filmen offenkundig wird.²⁰² Er problematisiert, dass diese Stimme verleugnet werden kann, indem durch

¹⁹⁹ Felman 1992, S. 212.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 212

²⁰¹ Stoicea, Gabriela (2006): *The Difficulties of Verbalizing Trauma: Translation and the Economy of Loss in Claude Lanzmann's Shoah*. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 39 (2). Chicago, S. 43 f.

²⁰² Nichols, Bill (1983): *The Voice of Documentary*. In: *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 3. Berkeley, Kalifornien: University of California Press, S. 17 ff.

unterschiedliche Effekte suggeriert wird, das gefilmte Material zeige die objektive Wahrheit.²⁰³ Nichols erwähnt in seinen Texten *The Voice Of Documentary* und *Introduction to Documentary* unterschiedliche filmrhetorische Verfahren, mit denen die ›Wahrheit‹ der Aufnahmen autorisiert wird.²⁰⁴ Dazu gehören neben der bereits thematisierten Kommentierung des Gezeigten mittels gottgleicher Erzähler*innenstimme auch spezielle Verfahren der Kameraführung bzw. -positionierung, die suggerieren, die gefilmten Szenen hätten auch ohne Beteiligung des Filmteams *genau so* stattgefunden.

Die »Textur« eines Dokumentarfilms kann transparent gemacht werden, indem Filmemacher*innen das Gezeigte als Resultat subjektiver Entscheidungen bzw. konkreter Herstellungskontexte ausweisen. Liegt eine solche Transparenz vor, spricht Nichols von einem sogenannten »reflexive mode« des jeweiligen Dokumentarfilmes.» [...] we now attend to how we represent the historical world as well as to what gets represented. Instead of seeing through documentaries to the world beyond them, reflexive documentaries ask us to see documentary for what it is: a construct or representation.«²⁰⁵ Ein reflexives Moment ist auch dann gegeben, wenn Filme auf die filmrhetorischen Mittel zur Erzeugung von Realitätseffekten aktiv Bezug nehmen:

The reflexive mode is the most self-conscious and self-questioning mode of representation. Realist access to the world, the ability to provide persuasive evidence, the possibility of indisputable proof, the solemn, indexical bond between an indexical image and what it represents – all these notions come under suspicion.²⁰⁶

Angesichts der bereits beschriebenen Problematik, das Vernichtungsgeschehen darzustellen und in Anbetracht der kritischen Reflexion, die videografierte Zeugnisse von Rezipient*innen einfordern, ist ein (selbst)kritisches Moment in Filmen, die sich dem entsprechenden Thema widmen, m. E. wesentlich und kann gegeben sein, wenn die Bedingungen, unter denen das Filmmaterial entstanden ist, transparent gemacht werden.

²⁰³ Vgl. Nichols 1983, S. 17 ff.

²⁰⁴ Der bereits thematisierte Off-Kommentar ist nur eines dieser Verfahren. Oder: Die Kamera betrachtet die gefilmten Situationen im Modus des »direct cinema« als »fly on the wall«, als unbeteiligte Beobachterin, implizierend, dass die Szenen auch ohne Anwesenheit des Filmteams genau so stattgefunden hätten.

²⁰⁵ Nichols, Bill (2011): *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, S. 125

²⁰⁶ Ebd., S. 127 f.

Indem *Shoah* nicht etwa bloß ausgewählte Aspekte der Zeug*innenberichte als ›Ergebnis einer Befragung‹ zeigt, sondern auch der Prozess des Interviewens dokumentiert, werden wesentliche Aspekte der Herstellung des Filmmaterials offenkundig. Rezipierende können so dazu angeregt werden, über ihre eigene Position als sekundäre Zeug*innen zu reflektieren.

Ein ›reflexives Moment‹ in *Shoah* ist insofern auch Lanzmann selbst zuzuschreiben und verbirgt sich hinter dem Konzept und der formalen Gestaltung des Filmes. Lanzmanns Entscheidung, seine Gegenüber mittels Reenactments und den damit einhergehenden ›Triggerfaktoren‹ zum ›Wiedererleben‹ ihrer Erfahrungen anzuregen und diese Reenactments nicht ausschnitthaft, sondern mitsamt ihrer Entstehung zu zeigen, kontrastiert mit den Intentionen anderer Filmmacher*innen, in deren Werken Zeug*innen-Aussagen – wie in Kapitel 4.2. beschrieben – ohne Verweis auf das Setting, in dem sie sich ereignet haben, dargestellt werden.

In *Shoah* wirkt es, als wäre man als Zuseher*in ›dabei‹, wie ein mündliches Zeugnis ›entsteht‹ und ›sich entfaltet‹; Lanzmann dokumentiert in seinem Film die ›Steuerung‹ des Verlaufs der Interviews durch seine eigene Person, durch die Übersetzer*innen und durch andere Personen, die im Material selbst zwar nicht vorkommen, deren Manipulation des Filmsets jedoch in manchen Szenen offensichtlich wird. So wird verdeutlicht, dass Zeugnisse in komplexe und mitunter konstruierte Situationen eingebettet sind. Die Auswirkungen ›artificialer Faktoren‹ auf die Zeugnisse werden in einigen Szenen geradezu exponiert. Beipielsweise werden Motke Zaïdl und Itzhak Dugin, Überlebende der Massaker von Poneriai, am Ben Shemen Wald in Israel befragt, während im Hintergrund Rauchschwaden eines Feuers vorbeiziehen.²⁰⁷ Das offensichtlich extra für die Szene entfachte Feuer ›bebildert‹ den Bericht von den Ermordungen und Verbrennungen nicht nur, sondern fungiert gleichzeitig als Auslöser einer Vergegenwärtigung der vergangenen Ereignisse: »The fire in the present is neither a symbol nor a recreation; rather [...] it is a trigger, in this case for the spectator as well as the witness, to conjure up a mental image or conception of the scene described.«²⁰⁸

²⁰⁷ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 8, 00:16:34-00:17:00.

²⁰⁸ Vice 2011, S.29.

Auf ähnliche Weise wird auch die Auswirkung von inszenatorischen Anweisungen auf den Verlauf der Zeug*innenberichte festgehalten. So zeigt sich an anderer Stelle des Films, dass Abraham Bombas intensive und emotionale Rekapitulation seiner Erlebnisse konkrete Aufforderungen von Claude Lanzmann vorausgehen:

Am Anfang ist seine Sprache neutral und leer. Er übermittelt uns etwas, aber er übermittelt es schlecht. Zunächst [...] weil es ihm selbst weh tut, und dann, weil es ein bloßes Wissen ist, das er übermittelt. Auf meine Frage »Was war Ihr erster Eindruck, als Sie zum ersten Mal all diese nackten Frauen und Kinder ankommen sahen?« gibt er eigentlich keine oder bloß eine ausweichende Antwort [...] Ich versetzte ihn nun zurück in die Situation von damals, indem ich ihm sage: »Wie haben sie das gemacht? Machen Sie ihre Gesten von damals nach.«²⁰⁹

Bomba musste im ›Friseurkommando‹ des KZ in Treblinka den Frauen und Kindern vor ihrer Ermordung in den Gaskammern die Harre abschneiden. Das Interview für *Shoah* fand in einem extra für die Aufnahmen angemieteten Friseursalon in Tel Aviv statt. Lanzmann bewegt Bomba dazu, nachzustellen, wie das Haarschneiden genau vonstatten ging, wie genau er den Kamm hielt und in welche Richtung er seine Bewegungen vollzog. Neben den Bewegungen, zu denen Lanzmann Bomba anleitet, vermögen die vor Ort zu hörenden Geräusche (das Hantieren mit Kämmen, die metallischen Klänge der Scheren und das Surren von Rasierapparaten) seine Erfahrungen in die Gegenwart ›zurückzuholen‹.

Auch ein anderer wesentlicher Faktor für die Hervorbringung der Zeugnisse in *Shoah*, die Fragetechnik des Regisseurs, wird im Film nicht ›ausgeklammert‹, sondern als Teil des Zeugnisaktes ›zur Schau gestellt‹. In seiner Funktion als Interviewer wiederholt Lanzmann einzelne Wörter seines Gegenübers und setzt damit Impulse, um den Redefluss kontinuierlich instand zu halten. Diese Reaktion erinnert in einzelnen Aspekten an das »empathische Zuhören«, wie es der Traumaforscher Dori Laub beschreibt:

Manchmal wird mir [...] bewußt [sic], daß [sic] in der manifesten Rede, den Assoziationen und den Träumen des Patienten noch eine weitere feinere Melodie mitschwingt. Ein kaum wahrnehmbares Signal wird gegeben. [...]

²⁰⁹ Lanzmann 2000/1985, S. 108.

manchmal kann ich diese Melodie aufgreifen, und ich lasse sie dann in meinen Reaktionen widerhallen. Ich gebe zu erkennen, daß [sic] ich sie kenne, und gebe zu verstehen, daß [sic] ich verstehe [...] Und nur weil ich in diesem Fall aufmerksam und präsent genug war, das Kennwort wahrzunehmen, konnte die versteckte Stimme sich hinter der geschlossenen Stimme des Schweigens erheben und sich befreien.²¹⁰

»Emphatisches Zuhören« erfordert genaues Hinhören auf die Wortwahl und Intonation des Gegenübers sowie Aufmerksamkeit auf die eigenen Stimme als Zuhörer*in. Es gilt für Entgegennehmende eines Zeugnisses zu vermeiden, das Gehörte in Beziehung zum eigenen Kenntnisstand zu setzen, da die Erinnerungen von Personen, die traumatisierende Erfahrungen gemacht haben, oft nicht kongruent mit Fakten sind. Traumata können bedingen, dass Vergangenes nicht mehr chronologisch wiedergegeben werden kann bzw. dass sich Betroffene überhaupt nicht mehr ausdrücken können. Dies lässt sich auch als Auswirkungen der sogenannten *posttraumatischen Belastungsstörung* verstehen – eine oft erst Jahrzehnte später auftretende Reaktion auf ein überwältigendes Ereignis, bei der keine Beschreibung dieses Ereignisses mehr erfolgen kann.²¹¹ Wenn sich Zeitzeug*innen an die Shoah erinnern, ist dies, wie Laub erwähnt, nicht mit dem »Bergen« eines eigentlich Vergessenen zu verwechseln, sondern gleicht eher einem Wiedererleben, da es ein Fortbestehen der Vergangenheit im Gedächtnis der Betroffenen gibt. Was im Alltag kaum präsent ist, kann zum Zeitpunkt des Bezeugens so akut werden, dass die Vergangenheit zur wahrhaftigen Gegenwart wird.²¹² Diese Präsenz der Vergangenheit in der gegenwärtigen Erfahrung der Zeug*innen nennt Laub die »fortdauernde Zeit«²¹³ des Traumas.

Empathisches Zuhören ist essentiell, um das »verborgene Wissen« von Zeitzeug*innen zu gewinnen, was Laub anhand eines Interviews mit einer Holocaust-Überlebenden

²¹⁰ Überwältigende Ereignisse können zum Zeitpunkt des Geschehens nicht immer vollständig in das Bewusstsein integriert werden. Dennoch können sie unter Umständen nachträglich erfahren werden, wenn gewisse intrinsische oder äußere Reize dies veranlassen. Das Trauma erscheint dann häufig in Form einer sich aufdrängenden, ungewollten Erinnerung, und passiert im subjektiven Empfinden der Betroffenen gewissermaßen zum ersten Mal - verbunden mit verschiedensten physischen und psychischen Auswirkungen auf den*die Zeug*in, die die Verständlichkeit des Erlebten erheblich verkomplizieren (vgl. Laub, Dori (2000): *Zeugnis ablegen oder: Die Schwierigkeiten des Zuhörens*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 75 f.

²¹¹ Caruth, Cathy (2000): *Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S 85.

²¹² Laub 2000, S. 56.

²¹³ Ebd.

verdeutlicht, das er für das *Fortunoff Video Archive* aufgezeichnet hatte. In dem Video erzählt eine Überlebende von ihren Erfahrungen im KZ Auschwitz und kommt im Laufe ihres Berichtes auf das plötzlichen Explodieren von vier Schornsteinen zu sprechen. Dies führte zu einer Kontroverse zwischen Laub und einer Gruppe von Historiker*innen, die sich um die Frage drehte, welche historische Relevanz dem Zeugnis der Frau zu attestieren sei; dass sie von *vier* Schornsteinen berichtete, und nicht von einem – was wissenschaftlich korrekt ist – veranlasste einige Historiker*innen dazu, die Gültigkeit der Aussage infrage zu stellen.

Laub vertritt hingegen die Meinung, dass sich trotz der Inkongruenz mit gesicherten Fakten eine nicht zu vernachlässigende Wahrheit im Bericht der Zeugin zeigt. Er sagt, er habe ihre Stimme während der Erzählung generell als »flüsternd, teilnahmslos, fast monoton und klagend« empfunden. In dem Moment hingegen, als sie auf einen jüdischen Aufstand im Lager und auf die explodierenden Schornsteine zu sprechen kommt, ist ihre Erzählung von »Intensität, Leidenschaft und Farbe« geprägt.²¹⁴ Die Erzählung glich dann einem »Kometen, einem Schauer aus Bild- und Klangfetzen«. In Anbetracht der variierenden Dynamik der Erzählung, schlägt Laub vor, Augenmerk auf die subjektive Bedeutung der Ereignisse für die Zeugin zu legen anstatt nach der Akkuratess des Berichtes zu fragen: »Die Frau legt Zeugnis davon ab, wie der alles bezwingende Rahmen von Auschwitz gesprengt wurde, der keine bewaffneten jüdischen Aufstände erlaubte. Sie bezeugt, wie die Grundlagen des Systems zerbrachen. Darin besteht die historische Wahrheit ihres Berichts«²¹⁵ Die betreffenden Historiker*innen hingegen vertraten die Meinung, Laubs Sichtweise sei »irreführend« und betonten, es sei doch erwiesen, dass der Aufstand brutal niedergeschlagen wurde, nachdem der polnischen Widerstand die Juden und Jüdinnen verraten habe.²¹⁶ Laub hält fest, er habe von dieser historischen Wahrheit zwar gewusst, die Zeug*innen jedoch bewusst nicht korrigiert: »Während ich [...]

²¹⁴ Laub 2000, S. 70.

²¹⁵ Ebd., S. 71.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 73.

versucht hätte, mein Wissen zu bestätigen, hätte ich die Zeugenaussage von ihrer bisherigen Bahn gebracht«.217

Eine bereits erwähnte Szene zu Beginn des Filmes verdeutlicht Parallelen zwischen Claude Lanzmanns und Dori Laubs Weise zuzuhören: Als Simon Srebrnik in Anbetracht des Platzes, an dem das KZ früher stand, bemerkt: »Wer hier reingekommen ist, hat zurück schon keinen Weg mehr gehabt«, will Lanzmann ihn zunächst unterbrechen – offensichtlich um etwas zu fragen – doch Srebrnik spricht weiter. »Die Gaswägen sind hier reingekommen. Da waren zwei große Öfen. Dann haben die die Leute hineingeschmissen in den Ofen und das Feuer ist gegangen zum Himmel«.218 Der Regisseur wiederholt daraufhin: »Zum Himmel?«. Mit der Wiederholung von Srebrniks Worten äußert Lanzmann eine rhetorische Frage, deren Zweck es offensichtlich ist, den Redefluss zu halten, und nicht etwa die tatsächliche Höhe des Feuers in Erfahrung zu bringen. Lanzmanns Weise zu fragen, sorgt für die Vergewisserung seines Gegenübers, dass das Gesagte anerkannt wird, selbst wenn es sich um »unwesentliche Details« handeln mag. Auch der sanfte Klang von Lanzmanns Stimme trägt in Interviews wie diesem dazu bei, eine Vertrauensbasis zu seinem Gegenüber zu etablieren.219

Es ist an dieser Stelle festzuhalten, dass Lanzmanns Methode, seinem Gegenüber Fragen zu stellen, nicht mit einer therapeutischen Gesprächssituation zu vergleichen ist. Die Transformation vom »stillen Opfer« zum »erzählenden Überlebenden« kann in einer therapeutischen Sitzung, so Thomas Trezise, zweifelsfrei geschehen, aber es handelt sich dabei im Gegensatz zum Videointerview um eine intrasubjektive Beziehung zwischen Hörer*in und Zeug*in, bei der die Faktizität des Gesprochenen eine völlig nachgereichte

²¹⁷ Laub 2000, S. 73.

²¹⁸ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film. Teil 1. Kapitel 4, 00:08:30-00:08:40.

²¹⁹ Auch in den Interview mit den Tätern spielt Lanzmanns Stimme eine entscheidende Rolle: »Um einen Nazi reden zu lassen, stottern Sie besser, so kann er Ihnen mit den gesuchten Worten aushelfen und Ihnen diese bei der Gelegenheit gleich auch noch ausführlich erklären. Wenn Sie so wollen, war dies eine Methode, die ich angewandt habe. Mit einem perfekten Deutsch hätte ich nie Aussagen jener Qualität von den Tätern bekommen, wie wir sie in *Shoah* zu sehen und zu hören bekommen.« (Dax, Max/ Kevdes, Jan (2018, 6. Juli): „Unzerstörbar, dunkel, opak“ – Claude Lanzmann im Interview. In: spex.de. <https://spex.de/unzerstoerbar-dunkel-opak-claude-lanzmann-im-interview/> (zuletzt aufgerufen am 27.06.2022).

Bedeutung besitzt gegenüber der Rekonstitution der Betroffenen.²²⁰ Videointerviews – und dabei bildet *Shoah* keine Ausnahme – besitzen öffentlichen und didaktischen Charakter.

Anders als bei einer Therapie geht es Lanzmann m. E. nicht primär um psychologische Unterstützung der Zeitzeugen – auch wenn ihm dies ein Anliegen sein mag –, sondern um *seine* filmrhetorische Markierung einer neuen Perspektive auf Zeugenschaft. Wie Lanzmann in seiner Autobiografie *Der Patagonische Hase* behauptet, sei es seine Maxime bei der Produktion des Films gewesen, »nichts zu wissen«²²¹; es sei seine »Grunderkenntnis« gewesen, in *Shoah* als aufmerksamer Zuhörer fungieren zu müssen.²²²

Solche Passagen, in denen Lanzmann außerhalb der filmischen ›Wirklichkeit‹ auf seinen Film Bezug nimmt, können die Transparenz des in *Shoah* Gezeigten – zumindest für die an der Entstehung und Umsetzung des Films interessierten Rezipient*innen – zusätzlich erhöhen. So ist Lanzmanns Autobiografie zu entnehmen, dass er sich sein Wissen auf Basis eines intensiven Studiums der Akten des Treblinka-Prozesses um 1960 in Erfurt²²³ sowie im Zuge zahlreicher Treffen mit dem befreundeten Historiker Raul Hilberg²²⁴ erarbeitet hat. Bei der Auswahl der Überlebenden, die in *Shoah* sprechen sollten, konnte er auf die Werke anderer Filmemacher zurückgreifen, die sich im Bereich des Holocaustfilms profiliert hatten²²⁵ und Lanzmann habe zum Zeitpunkt der Interviews bereits alles Notwendige über ›seine‹ »Schauspieler« gewusst. Auf Basis ihrer Biografien aus vorausgegangenem Treffen konnte er gezielt entscheiden, welche Aspekte im jeweiligen Interview betont werden sollen.²²⁶

²²⁰ Trezise, Thomas (2013): *Witnessing Witnessing. On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*. New York: Fordham University Press, S. 23.

²²¹ Lanzmann 2010, S. 540.

²²² Ebd., S. 539.

²²³ Hier, schreibt Lanzmann, fand er die Zeugenaussagen von zwei seiner Protagonisten, Suchomel und Richard Glazar. Den deutschen Staatsanwalt Spieß, der ebenfalls im Film vorkommen sollte, lernte Lanzmann ebenfalls dort kennen. Vgl. Lanzmann 2010, S. 540.

²²⁴ Hilberg ist laut Colombat Lanzmanns wesentlichste Quelle gewesen, um sich auf die Produktion seines Filmes vorzubereiten. Aus dessen 1961 erschienenem Buch *Die Vernichtung der europäischen Juden* übernahm Lanzmann die Einteilung der im Film interviewten Zeitzeug*innen (vgl. Colombat 1993, S. 628).

²²⁵ Erwähnenswert sind etwa seine Recherchen zur Literatur Primo Levis, Robert Antelmes und David Roussets, die Bezüge zu Alein Resnais' Film »Nacht und Nebel« sowie der Rückgriff auf zahlreiche Interviews mit Überlebenden, die auch im Eichmann-Prozess ausgesagt hatten.

²²⁶ Vgl. Lanzmann 2010, S. 551.

Bei näherer Betrachtung ebendieser Aspekte fällt auf, dass Lanzmann mit *Shoah* ein Gegenbeispiel zu Videointerviews schafft, die an einer systematischen Evaluierung und Validierung von Zeug*innenaussagen über die Shoah ausgerichtet sind. Eine Gegenüberstellung von Lanzmanns Fragemethodik und jener, die in den Interviews für die *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* angewandt wurde, zeigt, dass es in *Shoah* darum geht, die Singularität jedes einzelnen Berichtes zu betonen, wodurch nicht zuletzt auch das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zur Diskussion gestellt wird.

So hält sich Lanzmann nicht an formelle Vorgaben bzw. Konventionen ›wissenschaftlicher‹ Zeug*innenbefragungen, wie dies etwa das *USC Shoah Foundation Institute*²²⁷ vorsieht. Hier folgt die Strukturierung der Interviews, die Formulierung und Reihenfolge der Fragen der Absicht, vergleichbares Wissen nach Vorgaben von »leading Holocaust historians and other oral history projects«²²⁸ zu erhalten. Diese Vorgaben werden den Interviewenden in vorausgehenden Trainingskursen anhand von *interviewers guidelines* vermittelt. Per Fragebogen sollten im Vorfeld zu den Interviews Chroniken der Befragten erfasst werden, aus denen dann wiederum konkrete Fragen abgeleitet werden. Zwischen diesen ›Vor-Interviews‹ und den eigentlichen Interviews liegt jeweils eine Vorbereitungsphase, in der die Interviewenden recherchieren, wozu ihnen vom Institut zahlreiche Unterlagen zur Verfügung gestellt werden.²²⁹ Die Interviews werden in die Passagen »prewar experience, war time experience, and postwar experience«²³⁰ eingeteilt. Erst kurz vor Ende des Gesprächs sollten »reflexive« Fragen auch auf weiterführende Themen abzielen, wie etwa auf die Erfahrung von Antisemitismus im Alltag oder zu formulierende Forderungen an gegenwärtige und zukünftige Generationen.

²²⁷ Die *Shoah Foundation* wurde 1994 vom US-amerikanischen Regisseur Steven Spielberg gegründet und verfolgt in erster Linie didaktische Ziele; die circa 52.000 Interviews aus 56 Ländern in 32 Sprachen wurden primär als Unterrichts- und Ausbildungsmaterial konzipiert. Digitalisiert und »verschlagwortet« stehen die einzelnen Videos, die jeweils zwischen zwei und zweieinhalb Stunden dauern, seither online zur Verfügung und werden auch gegenwärtig noch ergänzt.

²²⁸ USC Shoah Foundation Institute (2007): Interviewer Guidelines. California, S. 3., https://www.vha.fu-berlin.de/media/pdf/vha_interviewer_guidelines.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).

²²⁹ Ebd., S. 7.

²³⁰ Ebd., S. 5.

Interviewers are instructed to avoid a question and answer session. Rather than ask did you, could you, were you questions, interviewers utilize such open-ended phrasing as tell me about, or please describe. The interviewer encourages the interviewee to speak at length in a narrative style, as well as to share his or her reactions to what s/he witnessed.²³¹

Die fertigen Interviews mögen über ihre präzise Geplantheit hinwegtäuschen, denn die Befragten scheinen ihr Narrativ im Wesentlichen selbst bestimmen zu können. Fragen, die mit *tell me about* oder *please describe* eingeleitet werden suggerieren, eine potentiell ›freie‹ Erzählung zu ermöglichen. Doch sobald die Schilderungen der Zeug*innen beginnen, von den Interessen der Interviewenden abzuweichen, werden sie zurück in die gewünschten Bahnen gebracht, wobei sich deutliche Unterschiede zum oben beschriebenen Zuhören Claude Lanzmanns bemerkbar machen: »Sometimes the chronology of the story can be disrupted and the story becomes unclear. The Interviewer should then ask for clarification by saying “Please correct me if I’ve misunderstood, but did you say...?” [...] If appropriate, the interviewer should simply ask for the exact dates.«²³² Es gilt, die Befragten durch gezielte sogenannte »clarifying-questions« zu einer Verifikation ihrer Aussagen zu verleiten bzw. zur Chronologie der Ereignisse zurückzufinden, falls das Erzählte zu mehrdeutig wird.²³³

Im Zuge der Betrachtung in diesem Kapitel ist auch auf problematische Aspekte von Lanzmanns Film zu fokussieren. Martina Thiele hält fest, dass Lanzmanns schonungsloser Umgang mit den Tätern kaum für Kritik sorgt, während das Auslösen der traumatischen Erinnerungen der Überlebenden vor der Kamera zu Kontroversen geführt hat.²³⁴ Beispielsweise bemerkt Micha Brumlik, Pädagogikprofessor an der Universität Heidelberg: »Ich habe mich gefragt, ob es zulässig ist, die Überlebenden wie ein Kommissar mit Druck und guten Worten unter allen Umständen dazu zu bringen, das

²³¹ USC Shoah Foundation Institute 2007, S. 10.

²³² Ebd., S. 11.

²³³ Ebd., S. 10.

²³⁴ Thiele 2015, S. 87

Aufwühlendste, das ihnen widerfuhr, der Öffentlichkeit zu verraten.«²³⁵ Gleichzeitig deuten Rezipient*innen wie Klaus Kreimeier Lanzmanns bewusstes Auslösen von traumatischen Zuständen als Zeichen der Solidarität des Regisseurs mit den Opfern, da er den Betroffenen so dazu verhilft, nachfolgenden Generationen einen Eindruck vom Vernichtungsgeschehen zu vermitteln.²³⁶

Ein weiterer Kritikpunkt am Film bezieht sich auf Lanzmanns Feindseligkeit gegenüber Deutschen, die in *Shoah* [...] alle [als, D. H.] uneinsichtig, verlogen und voll Selbstmitleid [dargestellt werden, D. H.]. Lanzmann setzt Täter und Deutsche gleich. [...] Den deutschen Tätern und Mittätern stellt Lanzmann keine Fragen nach ihrer persönlichen Schuld, nach Gründen für ihr Handeln, denn er ist sich sicher, darauf nur Lügen zur Antwort zu bekommen.«²³⁷ Dazu ist anzumerken, dass es sich bei den deutschen Interviewten fast ausschließlich um Mit-(täter) handelt, die Lanzmann mit besonders ›provokanten‹ Fragen dazu bewegt, sich als solche erkenntlich zu zeigen. Ausdrücklich zeigt sich dies in den bereits erwähnten Interviews mit Franz Grassler und Franz Suchomel – letzterer wird in *Shoah* auch entgegen Lanzmanns Verprechen, das Gespräch nichtameratechnisch aufzuzeichnen, mit versteckter Kamera gefilmt. Dazu äußert sich Lanzmann wie folgt – und bestätigt damit auch Thieles Eindruck, dass der Filmemacher Deutsche und Täter*innen gleichsetzt: »Ich hatte eine damals technisch revolutionäre, zylinderförmige CCTV-Kamera, die ich unauffällig aus meiner Tasche herausragen lassen konnte. [...] Ich [...] hatte mit meinem Zeugen vereinbart, dass ich immerhin eine professionelle Tonaufnahme des Gesprächs machen dürfe. [...] Die Nazis haben die Juden systematisch angelogen. Ich zeige meine Lüge mit Stolz – der ganzen Welt.«²³⁸ Lanzmann, lässt sich als Kritikpunkt einbringen, hätte auch Deutsche zu Wort kommen lassen können, die sich gegen das NS-Regime gestellt haben bzw. die den Opfern geholfen haben.

²³⁵ Brumlik, Micha (1986, 16. Februar): *Der zähe Schaum der Verdrängung*. In: Der Spiegel 8/ 1986, o.S. <https://www.spiegel.de/kultur/der-zaehe-schaum-der-verdraengung-a-278a5e48-0002-0001-0000-000013518094> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2022).

²³⁶ Vgl. Kreimeier, Klaus: *Unsaqbares sagen. Claude Lanzmanns Film Shoah*. In: epd Film. H. 2/86, S. 26, zitiert nach Thiele 2001, S. 407.

²³⁷ Thiele 2001, S. 404.

²³⁸ absolut MEDIEN GmbH 2016, S. 32.

Auch Lanzmanns Darstellung der polnischen Bevölkerung wird problematisiert, da sie von Rezipierenden als antisemitisch empfunden wird. So bemerkt Martina Thiele: »Die antisemitischen Äußerungen der Polen, die Entschuldungsversuche und Halbwahrheiten werden im Film nicht kommentiert, nicht ergänzt oder widerlegt. Lanzmann streitet nicht mit den Polen, sondern läßt sie reden. Sie demonstrieren beispielsweise, daß sie mit einer Geste des Kehledurchschneidens auf die Juden in den Deportationszügen reagiert haben. Angeblich, um diese zu warnen. Das aber glaubt Lanzmann nicht.«²³⁹

Tatsächlich folgt in bestimmten Szenen förmlich ein antisemitischer Kommentar auf den anderen. So inszeniert Lanzmann in einer Szene, die vor der Kirche Chełmno gedreht wurde, ein Aufeinandertreffen dutzender Prozessionsteilnehmer*innen mit Simon Srebnik. Auf Lanzmanns Frage nach einer Erklärung für die Vernichtung der Jüd*innen, gibt ein Mann zur Antwort: »Sie waren die Reichsten«²⁴⁰, während der Organist der Kirchengemeinde schon bald darauf sagt, die Shoah sei eine Bestrafung der Jüd*innen durch Gott gewesen.²⁴¹ Zwischen den eben genannten Einstellungen finden Schnitte statt, die darauf schließen lassen, dass sich auch andere Personen zu Wort gemeldet haben, die Lanzmann nicht in seinem Film vorkommen lassen wollte. Lanzmann hätte genannten antisemitischen Äußerungen auch solche anderer Pol*innen zur Seite stellen können, die sich von erwähnten Aussagen distanzieren. Auch hätte der Regisseur Angehörige anderer Nationalitäten vor die Kamera holen können, um insgesamt ein differenzierteres Bild von *Bystanders* zu erzeugen, bei denen es sich in Shoah hauptsächlich um Pol*innen handelt.

Micha Brumlik hält der Kritik an Lanzmanns Darstellung der Pol*innen Folgendes entgegen:

Der Film [...] kann schon deswegen nicht antipolnisch sein, weil der einzige Held, den der Film besitzt, sieht man von den überlebenden Juden ab, ein Pole ist: der heute in den USA lebende Professor Jan Karski, ehemaliger Kurier der Londoner polnischen Exilregierung im Warschauer Getto. Karski, dem nach mehr als dreißig

²³⁹ Thiele 2010, S. 408.

²⁴⁰ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 2, Kapitel 26, 01:34:00.

²⁴¹ Vgl. ebd., 01:36:20.

Jahren des Schweigens Tränen in die Augen schießen, wenn er sich des Todes und des Elends im Getto, der Vergeblichkeit aller Anstrengungen, die Juden zu retten und der Gleichgültigkeit der Welt erinnert, tut, wovon hierzulande so viel geredet wird. Er trauert. Er durchlebt noch einmal Angst, Ohnmacht und Scham und bleibt trotzdem präzise bei den Tatsachen, ohne sich selbst oder die Alliierten, die damals gegen das nationalsozialistische Deutschland kämpften, zu schonen.«²⁴²

Dies lässt sich auch darum ergänzen, dass in *Shoah* auch andere Pol*innen zu Wort kommen, die offenbar versucht haben, den Gefangenen zu helfen. So erzählt ein Einwohner von Treblinka, er habe den Deportierten Wasser in die Wagons gereicht, obgleich er wusste, dass man beim Versuch, dies zu tun, sterben konnte.²⁴³ Darüber hinaus zoomt die Kamera auch in Momenten, in denen polnische Interviewte vom Vernichtungsgeschehen sichtlich ergriffen sind, in deren Gesichter; man könnte dies auch als Lanzmanns Versuch deuten, einer tendenziöse Darstellung entgegenzuwirken.

Abschließend möchte ich auch noch einmal auf die These rekurrieren, Lanzmann würde in *Shoah* abseits von Raul Hilberg keine Expert*innen sprechen lassen. Zieht man Texte heran, in denen er sich über den Entstehungsprozess seines Werkes äußert, wird deutlich, dass er selbst der wohl bedeutendste Spezialist in *Shoah* ist. Dies ist weniger als weiterer Kritikpunkt anzuführen, denn als eine entscheidende Tatsache anzumerken, die im Hinblick auf die zu Beginn dieses Abschnittes genannte Selbstreflexion des Films zu berücksichtigen ist. Dass Gespräche mit Zeitzeug*innen in *Shoah* ›spontan‹ wirken – als wären es jeder*m möglich, sie jederzeit auch ohne spezielle Vorkenntnisse zu führen – sollte nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass sie sich ohne Lanzmanns Wissen über seine Interviewpartner*innen, die entsprechenden Interviewmethoden und das Vernichtungsgeschehen nicht *so* ergeben hätten.

Lanzmanns Stimme ist schließlich sowohl im metaphorischen Sinn – als die dem Film seine einzigartige ›Textur gebende‹ Instanz – als auch im buchstäblichen Sinn – diejenige des Interviewers – wesentlich für die *sekundäre Zeugenschaft* als Rezipient*in. Das Publikum bekommt die Möglichkeit, Situationen zu beobachten, in denen sowohl Zeugnis

²⁴² Brumlik 1986, o. S.

²⁴³ Vgl. Lanzmann 1986, erster Film, Teil 1, Kapitel 24, 01:01:17.

abgelegt, als auch entgegengenommen wird, und erhält damit einen Eindruck von den herausfordernden Aspekten der Zeugenschaft, die in der vorhin erwähnten ›Krise‹ der Zeugenschaft anklingen. Der ›Resonanzraum‹ den die Zeug*innen für die Äußerung ihrer Erfahrungen im Kontext der Shoah erhalten und den das Publikum für das Hören ihrer ›inneren Stimme‹ erhalten, ist m. E. das Pendant zu Lanzmanns Entscheidung, seine Stimme als auktoriale Erzählinstanz aufzugeben und ihren Einsatz als Interviewer auf ein Minimum zu beschränken. Innerhalb dieses Raumes vermag sich das ›Bild‹ von Zeitzeug*innen, wie es in wissenschaftlich verwerteten Videozeugnissen und herkömmlichen Geschichtsdokumentarfilmen erzeugt wird, zu verändern; die Befragten können Aspekte ihrer erlebten Wirklichkeit umso eindringlicher vermitteln, wenn ihnen gestattet ist, *mit ihrem Körper* zu bezeugen. Gleichzeitig verweist *Shoah*, indem sich Lanzmann als Reporter in Szene setzt, der für die ein oder anderen Rezipierenden als Identifikationsfigur fungieren mag, auf die Notwendigkeit eines spezifischen Modus des Zuhörens, der sich durch Empathie, Aufmerksamkeit und Zurückhaltung in ›neuralgischen‹ Momenten auszeichnet. Letztendlich ist aber auch kritisch über die (möglicherweise sogar intendierte) ›verzerrende‹ Darstellung von By-Standers im Film nachzudenken, die den Euphemismus über die vermeintlich pluralen Perspektiven auf die Shoah in Lanzmanns Film im Endeffekt doch etwas trüben.

5. Resümee und Ausblick

In dieser Arbeit wurde versucht, zu verdeutlichen, dass der Film *Shoah* für sekundäre Zeug*innen wesentliche Potentiale bereithält, die mit der Inszenierung der Stimmen einhergehen. Es sollte gezeigt werden, dass Zeitzeug*innen *durch* das Medium Film einen Resonanzraum für die lebendige und damit ›angehende‹ Äußerung ihrer, sich mitunter in die Stimme ›eingeschriebene‹ Erfahrung der Shoah erhalten. Sekundäre Zeug*innen bekommen anhand dieser Stimmen affizierende Zeugnisse vermittelt, deren affektives Moment der Stimmen sich mit ihrem alteritätsethischen Charakter, aber auch mit Claude Lanzmanns Darstellungsweise begründen lässt. Wesentlich dabei ist besonders die spezifische Montage des Filmes, die zur Kontrastierung miteinander konfligierender Zeug*innen-Stimmen führt und Rezipierende mitunter in einen Modus ›ursprünglichen‹ Hörens versetzt, wodurch sie veranlasst werden, auch ihrer eigenen ›inneren‹ Stimme angesichts des Gezeigten/Gehörten Achtung zu schenken.

Sekundäre Zeug*innen erhalten mit *Shoah* ein Medium, das zwar keine dialogische Begegnung mit primären Zeug*innen ersetzen kann, das aufgrund seiner Inszenierungsweise die Präsenz von Überlebenden im Vergleich zu anderen Videozeugnissen erheblich steigert; filmtechnische Aspekte wie Originalton und die Synchronität des Filmtons mit den Bildern trägt dazu ebenso bei wie Lanzmanns Art der Interviewführung, die den Stimmen der Zeug*innen ihr ›angehendes‹ Moment entlockt, die gleichzeitig aber auch offenbart, welche Rolle die stimmliche Modulation für Interviewende dabei spielt, das ›Vertrauen‹ ehemaliger Täter*innen zu gewinnen und Zeitzeug*innen beim Zeugnisgeben zu unterstützen.

Aufgrund seiner spezifischen Montage erzeugt *Shoah* ein mitunter inkommensurables Bild des Holocaust, das in vielen Punkten Ansprüche an Darstellungsweisen erfüllt, die mit Konzepten der *sekundärer Zeugenschaft* vereinbar sind. Die Stimmen sind daran insofern beteiligt, als die dargestellte Vielsprachigkeit und Diversität unterschiedlicher Stimmen die Reflexion der Rezipient*innen adressiert. Der Film macht darauf aufmerksam, dass der Wert der subjektiven Erzählungen von Zeitzeug*innen weniger in ihrem ›Informationsgehalt‹ liegt – der in vielen Fällen ohnehin auch nachzulesen wäre – als

vielmehr in ihren Ausdrucksweisen, die sekundären Zeug*innen einen Eindruck dessen vermitteln können, was das Vernichtungsgeschehen für die Überlebenden bedeutet haben muss, mit welchen (sprachlichen) Strategien die Täter*innen sich ihrer Verantwortlichkeit bis heute entziehen und einige *By-Standers* sich die Vernichtung ›auf Distanz‹ hielten. Shoah stellt auch insofern einen bemerkenswerten Beitrag zur Erinnerungsarbeit dar, da neuneinhalbstündiges Zuhören für Rezipierende mitunter anstrengend empfunden werden kann und jene intellektuelle Arbeit erfordert, die Geoffrey Hartman für *sekundäre Zeugnenschaft* als wesentlich erachtet.

Stimmen sind, wie gezeigt werden konnte, immer schon der ›erste Schritt‹ hin zur Zeugnenschaft. Dabei ist zuallererst die Stimme die Geste, die an die Verantwortung anderer appelliert, die Geste: »Für-den-Anderen« und somit auch immer die Geste ›Für mich‹. Ob sie ein Gegenüber auch tatsächlich für ihre Belange erreicht, scheint jedoch eine Frage des individuellen Umgangs mit der Appellsituation zu sein. Lanzmanns Film greift diese Frage insofern auf, als er Resonanzräume erzeugt, in dem die Worte der Zeug*innen mit der ›inneren Stimme‹ kulminieren und man sich als Rezipient*in die Frage stellen kann, wie man das Gezeigte bzw. Gehörte verantworten soll.

Letztlich fällt es schwer, etwas darüber auszusagen, wie das im Film hervorgebrachte ›Wissen‹ im Kontext *sekundärer Zeugnenschaft* – versteht man darunter auch Praktiken des Erinnerns und Gedenkens, die von Generationen nach der Shoah ausgeübt werden – weiter behandelt wird. *Shoah* setzt sich mit seiner Tendenz zu einer transparenten Interviewführung dem diskursiven Zugriff aus, der – wie die teilweise aktuellen kritischen Reaktionen auf den Film verdeutlichen – nicht abzuebben scheint. Es bleibt fraglich, welche Rolle der Film zukünftig für die Thematisierung des Holocaust spielt und inwiefern sich die Kontexte ändern, in denen er aufgeführt wird.

Zum Schluss dieses Textes kann lediglich dafür plädiert werden, sich einen Film wie *Shoah* nicht nur anzusehen, sondern auch *anzuhören* – und so womöglich einen Eindruck davon zu bekommen, inwiefern sich körperlich erfahrene Zeugnisse von ›stillen Texten‹ unterscheiden. Darauf aufbauend könnte man weitere Überlegungen zu ›lebendigen‹ Vermittlungsstrategien für Zeitzeugnisse anstellen, die mir angesichts des bevorstehenden Ablebens von historischen Zeug*innen wichtiger denn je erscheinen.

6. Literaturverzeichnis

absolut MEDIEN GmbH (2016): *Shoah. Ein Film von Claude Lanzmann. Materialsammlung*. Fridolfing.

Agnew, Vanessa (2004): *Introduction: What Is Reenactment?* In: *Criticism* 46 (3), S. 327–339, <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss3/2> (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).

Angerer, Christian (2012): *Das literarische Mauthausen*. In: Glück, Barbara/ Bundesministerium für Inneres (Hg.): *KZ-Gedenkstätte Mauthausen, Mauthausen Memorial 2011. Forschung, Dokumentation, Information (Jahresbericht 2011)*. Wien, S. 15–26.

Assmann, Aleida (2007): *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*. In: Elm, Michael/ Kößler, Gottfried (Hg.): *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Frankfurt am Main: Campus, S. 33–51.

Baer, Ulrich (2000): *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–13.

Baranowski, Daniel (2009): *Simon Srebnik kehrt nach Chelmno zurück. Zur Lektüre der Shoah*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Barthes, Roland (2016/1989): *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Aus dem Französischen übersetzt von Dietrich Laube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (2015/1990): *Die Rauheit der Stimme*. In: *Der entgegenkommende und der Stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. 8. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–279.

Bender, Theo/ Kaczmarek, Ludger/ Wulff, Hans Jürgen (o. D.): *Voice-Over*. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637?s\[\]=voice&s\[\]=over](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/v:voiceover-1637?s[]=voice&s[]=over) (zuletzt aufgerufen am 22.06.2022).

Bertram, Christiane (2015). *Lebendige Erinnerung oder Erinnerungskonserven und ihre Wirksamkeit im Hinblick auf historisches Lernen*. In: *BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen* 28(1-2), S. 178–199, <https://doi.org/10.3224/bios.v28i1-2.09> (zuletzt aufgerufen am 23.06.2022).

Bibermann, Irmgard/ Dreier, Werner/ Ecker, Maria/ Gautschi, Peter/ Kempfer, Guido/ Körte-Braun, Bernd/ Lücke, Martin (2016): *Vermittlung der Shoah im schulischen Alltag in einer Tablet unterstützten Lernumgebung. Schlussbericht zur Pilotstudie*. Bregenz: [_erinnern.at_](https://www.erinnern.at), https://www.erinnern.at/media/38f626387436ee41f30d1c4e9d779d64/Schlussbericht_Forschungsprojekt_SISAT_25-10-16.pdf (zuletzt aufgerufen am 22.06.2022).

Brumlik, Micha (1986, 16. Februar): *Der zähe Schaum der Verdrängung*. In: *Der Spiegel* 8/ 1986, o.S. <https://www.spiegel.de/kultur/der-zaehe-schaum-der-verdraengung-a-278a5e48-0002-0001-0000-000013518094> (zuletzt aufgerufen am 07.07.2022).

Bruns, Katja: *Off-Sprecher*. In: *Das Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/o:offsprecher-7864> (zuletzt aufgerufen am 22. Juni 2022).

Bulgakowa, Oksana (2018): *Filmstimme*. In: Hentschel, Frank/ Moormann, Peter (Hg.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 231–246.

Caruth, Cathy (2000): *Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85–100.

- Celan, Paul (1983): *Aschenglorie*. In: Alleman, Beda/ Reichert, Stefan/ Bücher, Rudolf (Hg.): *Gesammelte Werke*, Band 2. Frankfurt am Main.
- Chion, Michel (1999): *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press 1999.
- Chion, Michel (1994/1990): *Audio-Vision. Sound on screen*. Übersetzt von Murch, Walter/ Gorbman, Claudia. New York: Columbia University Press.
- Colombat, André Pierre (1993): *The Holocaust in French Film*. Metuchen, New Jersey: Screecrow Press.
- Comolli, Jean-Louis (2013/2006): *Oralität und Orakel – Zur Trennung von Körper und Stimme*. In: Kamensky, Volko/ Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk, S. 228-251.
- Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Dax, Max/ Kevdes, Jan (2018, 6. Juli): „Unzerstörbar, dunkel, opak“ – Claude Lanzmann im Interview. In: *spex.de*. <https://spex.de/unzerstoerbar-dunkel-opak-claude-lanzmann-im-interview/> (zuletzt aufgerufen am 27.06.2022).
- De Jong, Steffi (2018): *Sentimental Education. Sound and Silence at History Museums*. In: *Museum and Society* 16 (1), S. 88-106, <https://doi.org/10.29311/mas.v16i1.2537> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).
- De Jong, Steffi (2012): *Im Spiegel der Geschichten. Objekte und Zeitzeugenvideos in Museen des Holocaust und des Zweiten Weltkrieges*. In: *WerkstattGeschichte. Nr. 62: Museum und Zeitzeugenschaft*. Bielefeld: Transcript, S. 18-40.
- Derrida, Jaques (1994): *Politiques d'amitié. Suivi de L'oreille de Heidegger*. Paris: Editions Galilée.
- Didi-Huberman, Georges (2007): *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Doane, Mary Ann (1980): *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. In: *Yale French Studies*, Nr. 60, S. 33–50, <https://de.scribd.com/document/382085626/The-Voice-in-Cinema-Mary-Ann-Doane> (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).
- Dolar, Mladen (2007): *His Masters Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ecker-Angerer, Maria (o.D.): *Der Zeitzeuge / die Zeitzeugin*. In: *Handbuch jüdische Kulturgeschichte*. [Onlinepublikation], <https://hbjk.sbg.ac.at/kapitel/der-zeitzeugedie-zeitzeugin/> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).
- Eusterschulte, Anne (2016): *Leibliches Hören. Responsivität und Zeugenschaft. Ein Essay*. In: Knopp, Sonja/ Schulze, Sebastian/ Eusterschulte, Anne (Hg.): *Videographierte Zeugenschaft. Ein interdisziplinärer Dialog*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 71-99.
- Eusterschulte, Anne/ Knopp, Sonja/ Schulze, Sebastian (2006): *Videographierte Zeugenschaft. Überlebendenzeugnisse im interdisziplinären Dialog*. In: Dies. (Hg.): *Videographierte Zeugenschaft. Ein interdisziplinärer Dialog*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 13-41, <https://www.nomos-elibrary.de/10.5771/9783845281001/videographierte-zeugenschaft> (zuletzt aufgerufen am 25.05.2022).
- Felman, Shoshana (2000): *Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 173–196.

- Felman, Shoshana (1992): *The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah*. In: Felman, Shoshana / Laub, Dori (Hg.): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, S. 204–283.
- Felman, Shoshana / Laub, Dori (1992): *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and history*. New York: Taylor & Francis.
- (Fischer-Lichte, Erika (2012): *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte*. In: Roselt, Jens / Otto, Ulf (2012): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript 2012, S. 13-52.
- Flatscher, Matthias (2016): *Was heißt Verantwortung? Zum alteritätsethischen Ansatz von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida*. In: *Zeitschrift für Praktische Philosophie* Band 3, Heft 1. [Onlinepublikation]. Salzburg, S. 125-164.
- França, Andréa (2011): *The reenactments in the documentary film*. In: *MATRIZES*, 4(1). Sao Paulo, S.149-161.
- Geimer, Peter (2009): *Bilder durch Berührung. Fotografie als Abdruck, Spur und Index*. In: Ders. (Hg.): *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 13-60.
- Geißler, Cornelia (2015): *Individuum und Masse. Zur Vermittlung des Holocaust in deutschen Gedenkstättenausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Goodman, Steve (2012) *Sonic warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. London: The MIT Press, 2012.
- Habermas, Jürgen (1986, 7. November): *Vom öffentlichen Gebrauch der Historie: Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf*. In: *Die Zeit*. <https://ghdi.ghi-dc.org/pdf/deu/Chapter14Doc12Intro.pdf> (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022)
- Hadjoannou, Markos (2017): *Documenting the Son/iconic Discord*. In: *Discourse* 30 (3). Detroit, Michigan: Wayne State University Press, S. 356–375.
- Hartman, Geoffrey (2000): *Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah*. In: Ulrich Baer (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 35-52.
- Herbert, Ulrich (2008): *Der „Historikerstreit“ – Politische, wissenschaftliche, biographische Aspekte*. In: Kronenberg, Volker (Hrsg.): *Zeitgeschichte, Wissenschaft und Politik – Der „Historikerstreit“ –20 Jahre danach*. Wiesbaden: Springer VS, S. 92-108.
- Hurst, Heike (1986, 1. Februar): *»Der erste befreiende Film seit 1945«*. Gespräch mit C. L. In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 27.
- Iversen, Gunnar (2013/2006): *Ton als Mehrwert. Die Rolle des Tons in der Theorie des Dokumentarfilms und der Visuellen Anthropologie*. In: Kamensky, Volko / Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk, S. 159–174.
- Keilbach, Judith (2010): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit Verlag.
- Krajewski, Markus / Vismann, Cornelia (2009): *Kommentar, Code und Kodifikation*. In: Ajouri, Philip / Klenner, Jost Philipp / Vismann, Claudia (Hg.): *Zeitschrift für Ideengeschichte* Heft III/1 Frühjahr 2009 Kommentieren. München: C.H. Beck, S. 5-16.
- Kramer, Sven (1999): *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

- Krämer, Sybille (2006): *Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus*. In: Kolesch, Doris/ Krämer, Sibylle (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–295.
- Krämer, Sybille (2003): *Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache*. Berlin. Online unter https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/emeriti/kraemer/PDFs/Negative_Semiologie_der_Stimme.pdf (zuletzt aufgerufen am 15. Juli 2022).
- Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (2006): *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*. In: Dies. (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11-15.
- La Capra, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Lagaay, Alice (2011): *Zwischen Lautlichkeit und Stille. Das Spiel von Präsenz und Absenz in der Stimme*. In: Butte, Maren/ Brandt, Sabina (Hg.): *Bild und Stimme*. München: Fink Verlag, S. 101-117.
- Langer, Lawrence (2000): *Die Zeit der Erinnerung. Zeitverlauf und Dauer in Zeugenaussagen von Überlebenden des Holocaust*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 53–67.
- Langford, Barry (2008): *Mass Culture/Mass Media/Mass Death: Teaching Film, Television, and the Holocaust*. In: Eaglestone, Robert/ Langford, Barry: *Teaching Holocaust, Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan, S. 63–77.
- Lanzmann, Claude (2010/2009): *Der Patagonische Hase. Erinnerungen*. Aus dem Französischen von Heberschärer, Barbara; Skwara, Erich Wolfgang; Steinitz, Claudia. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt.
- Lanzmann, Claude (2000): *Der Ort und das Wort. Über Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 101–119.
- Laub, Dori (2000): *Zeugnis ablegen oder die Schwierigkeiten des Zuhörens*. In: Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 68–84.
- Leimbacher, Irina (2017): *Hearing Voice(s): Experiments with Documentary Listening*. In: *Discourse*, 39 (3), S. 292-318.
- Lerch, Gisela (1986, 5. April): *Die Tränen sind der Einbruch der Wahrheit. Ein Gespräch mit Claude Lanzmann anlässlich der Ausstrahlung von Shoah im Bayerischen Fernsehen*. In: *Süddeutsche Zeitung*, S. 12.
- Lévinas, Emanuel (2016/1998): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Übersetzt von Wiemer, Thomas und Alber, Karl. Freiburg/München: Karl Alber i.d. Nomos Verlag.
- Martinez, Matías (2004): *Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust*. In: Ders. (Hg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 7-22.
- Mersch, Dieter (2007): *Die Frage der Alterität: Chiasmus, Differenz und die Wendung des Bezugs*. In: Dalfart, Ingolf U./ Stoellger, Phillipp (Hg.): *Hermeneutik der Religionen*. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 35–58.
- Mersch, Dieter (2006): *Präsenz und Ethizität der Stimme*. In: Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 211-236.

- Michaelis, Andree (2014): *Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen*. In: Schmidt, Sibylle/ Krämer, Sybille/ Voges, Ramon (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript, S. 265–284.
- Midding, Gerhard (2018, 5. Juli): *Aufzeichner des Unsagbaren*. In: *Zeit online*, <https://www.zeit.de/kultur/film/2018-07/claude-lanzmann-filmmacher-tot> (zuletzt aufgerufen am 31.01.2022).
- Müller, Filip (1979): *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*. Deutsche Bearbeitung von Helmut Freitag. München: Verlag Steinhausen.
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1983): *The Voice of Documentary*. In: *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 3. Berkeley, Kalifornien: University of California Press, S. 17–30.
- Nord, Cristina (2013, 7. Februar): Claude Lanzmann über „Shoah“ [Interview], URL: <https://taz.de/Claude-Lanzmann-ueber-Shoah/!5073864/> (zuletzt aufgerufen am 28.01.2022).
- Ossowski, Maria (2018, 9. Juli): *Claude Lanzmann. Spuren der Ewigkeit*. In: *Jüdische Allgemeine*, <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/spuren-in-die-ewigkeit/> (zuletzt aufgerufen am 23.06.2022).
- Pfeuffer, Sivio (2008): *Die Entgrenzung der Verantwortung. Nietzsche – Dostojewskij – Levinas*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Plantinga, Carl R. (1997): *Indexikalität und Ton*. In: Kamensky, Volko/ Rohrhuber, Julian (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin: Vorwerk 2013, S. 49-57.
- Rangan, Pooja: (2017): *Audibilities: Voice and Listening in the Penumbra of Documentary: An Introduction*. In: *Discourse*, 39(3). Detroit, Michigan: Wayne State University Press, S. 279-291.
- Rechberg, Karl-Hermann (2020): *Einleitung*. In: *Täterschaft in der Gedenkstättenpädagogik*. Springer VS, Wiesbaden, S. 1-7.
- Rechberg, Karl-Hermann (2020): *Kontextuelle Rahmung: Auseinandersetzung mit NS-Täterschaft an einem sogenannten „Täterort“*. In: *Täterschaft in der Gedenkstättenpädagogik*. Springer VS, Wiesbaden, S. 9-66.
- Schmitz, André (2010): *Rede zum Jahrestag der Befreiung von Auschwitz am 27. Januar 2010 im jüdischen Gemeindehaus in Berlin*. <https://www.auschwitz.info/de/gedenken/gedenken-2015-70-jahre-befreiung/zitate-zu-auschwitz.html> (zuletzt aufgerufen am 22.01.2022).
- Schmitz, Norbert M. (2012): *Forest of Bliss: Une poème réaliste. Zur ästhetischen Struktur eines poetischen Dokumentarfilms*. In: Robert Gardners »Forest of Bliss«. *Dokumentarfilm als visuelle Poesie*. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 29-78.
- Schneider, Christian (2007): *Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte*. In: *Mittelweg* 36 (3/2007). Hamburg: Hamburger Edition, S. 59–74.
- Schriever, Carla (2018): *Der Andere als Herausforderung. Konzeptionen einer neuen Verantwortungsethik bei Levinas und Butler*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Skriebeleit, Jörg (2011): *Das Verschwinden der Zeitzeugen. Metapher eines Übergangs*. In: Kalinke, Heinke M.: *Zeitzeugenberichte zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa im 20. Jahrhundert. Neue Forschungen*. Oldenburg 2011/2012, https://www.bkge.de/Downloads/Zeitzeugenberichte/Skriebeleit_Verschwinden_der_Zeitzeugen.pdf (zuletzt aufgerufen am 23.01.2022).
- Steyerl, Hito (2008): *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien: Verlag Thuria und Kant.

- Stoicea, Gabriela (2006): *The Difficulties of Verbalizing Trauma: Translation and the Economy of Loss in Claude Lanzmann's Shoah*. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 39 (2). Chicago, S. 43-53.
- Taubitz, Jan (2016): *Holocaust Oral History und das lange Ende der Zeitzeugenschaft*. Göttingen: Wallenstein Verlag. https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00053890/Taubitz_Holocaust_Oral_History.pdf (zuletzt aufgerufen am 5.07.2022).
- Thiele, Martina (2015): *Trauma wahrnehmbar werden lassen: Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen in Claude Lanzmanns Film Shoah (1985)*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 39 (2015) 4, S. 77-95. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssor-56584-2> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2022).
- Thiele, Martina (2001): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. [Dissertation in Soziologie und Sozialwissenschaften]. Göttingen, <http://dx.doi.org/10.53846/goediss-3583> (zuletzt aufgerufen am 22.01.2022).
- Treize, Thomas (2013): *Witnessing Witnessing. On the Reception of Holocaust Survivor Testimony*. New York: Fordham University Press.
- Uhl, Heidemarie (2012): *Vom Pathos des Widerstands zur Aura des Authentischen. Die Entdeckung des Zeitzeugen als Epochenschwelle der Erinnerung*. In: Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 224-246.
- Uhl, Heidemarie (2004): *Die Transformation des Österreichischen Gedächtnisses*. In: Di Michele, Andrea/ Steinacher, Gerald (Hg.): *Geschichte und Region/Storia e regione* 13/2. *Faschismen im Gedächtnis/La memoria dei fascismi*. Innsbruck/ Wien/ Bozen, S. 23-54, https://storiaeregione.eu/attachment/get/up_292_14696102947266.pdf. (zuletzt aufgerufen am 26.05.2022).
- USC Shoah Foundation Institute (2007): *Interviewer Guidelines*. California, https://www.vha.fu-berlin.de/media/pdf/vha_interviewer_guidelines.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).
- Vice, Sue (2011): *Shoah*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Vorländer, Herwart (1990): *Mündliches Erfragen von Geschichte*. In: Ders. (Hg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, S. 7-28.
- Waldenfels, Bernhard (2003): *Stimme am Leitfaden des Leibes*. In: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): *Medien/Stimmen*. Köln: DuMont, S. 19-35.
- Weigel, Sigrid (2000): *Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs*. In: Zill, Rüdiger (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*. Berlin: Akademie Verlag, S. 122-135.
- Wetzel, Juliane (2008, 26. August): *Holocaust-Erziehung*. In: *bpd.de*, <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39843/holocaust-erziehung> (zuletzt aufgerufen am 21.01.2022).
- Wieviorka, Annette (2006): *The Era of the Witness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Williams, Alan (1980): *Is Sound Recording Like a Language?* In: *Yale French Studies*, 60, S. 51-66
- Windisch Lysann (2012): *Die Stimme aus dem Off. Medienanalyse von Off-Texten in Kinderdokumentationen*. In: *Television* 25/2012/1, S. 13-15, https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-1/Windisch-Stimme_aus_dem_Off.pdf (zuletzt aufgerufen am 30.01.2022).
- Withuis, Jolande (2012): *Zeitzeugen des Zweiten Weltkriegs in den Niederlanden*. In: Sabrow, Martin/ Frei, Norbert (Hg.): *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*. Göttingen: Wallenstein Verlag, S. 157-175.

Websites:

DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, herausgegeben von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/wb/Aporie> (abgerufen am 28.06.2022).

GRA Stiftung gegen Rassismus und Antisemitismus (2015): *GRA-Glossar Shoah*, <https://www.gra.ch/bildung/glossar/shoah/> (zuletzt aufgerufen am 23.06.2022).

Filme:

Lanzmann, Claude (Regie) (1986): *Shoah* [Film] [DVD]. Fridolfing: Absolut Medien.

SWR (Produktion) (2018): *Auschwitz, Polen*. Folge 182. In: *Schätze der Welt: Erbe der Menschheit* [Dokumentarfilm]. Deutschland: SWR.

Thalheim, Robert (2007): *Am Ende kommen Touristen* [Film]. Deutschland: 23/ 5 Filmproduktion GmbH.

ZDF – „Frontal 21“ (Produktion) / Beate Frenkel (Regie) (2020): *Die letzten Zeugen von Auschwitz. Mahner der Zukunft*. [Dokumentarfilm]. Deutschland: ZDF.



CC BY-NC-ND 4.0 International
Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International