

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

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

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

Internet: www.fink.de

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

ISBN 978-3-7705-6020-2

Sybille Krämer, Sibylle Schmidt

ZEUGEN IN DER KUNST EINLEITUNG

Ein Mann sitzt mit gesenktem Kopf vor einer schwarzen Wand. Wie Gewehrschüsse treffen auf der Wand Päckchen weißen Pulvers auf und zerplatzen. Sie hinterlassen Spuren auf der schwarzen Fläche, auf dem Kopf und den Schultern des Mannes, und nach und nach erfüllt ein weißer Staubnebel den ganzen Raum. Der Mann sitzt reglos und schweigend da, als sei er gelähmt und ganz unfähig, sich vor dem Beschuß zu schützen. Nach einigen Minuten hat er sich in eine gespenstische weiße Figur verwandelt.

In der Performance *Litsus* des indonesischen Künstlers Dadang Christanto sind es die Besucher und Besucherinnen einer Kunstaustellung, welche die ‚Schüsse‘ abfeuern und so in die Rolle von Tätern versetzt werden.¹ Der Künstler selbst setzt sich in seiner Performance an die Stelle der Opfer und macht ihr Schweigen sichtbar. Sein Kunstwerk ist ein Zeugnis politischer Gewalt: Christanto thematisiert in seinen Werken immer wieder die systematische Gewalt und die politischen ‚Säuberungsaktionen‘ des 1966 bis 1998 währenden Suharto-Regimes in Indonesien. Vom Oktober 1965 bis April 1966 kamen bei Massakern durch das Militär fast eine Million Menschen zu Tode: Kommunisten, angebliche Kommunisten, ethnische Chinesen und Angehörige anderer ethnischer Gruppen wurde die Schuld für einen politischen Aufstand aufgebürdet, sie wurden getötet oder für viele Jahre in Zwangslager verschleppt, ihre Angehörigen stigmatisiert. Die Militärdiktatur ist für die indonesische Gesellschaft immer noch mit Schweigen und persönlichen Traumata behaftet – erst in jüngerer Zeit, u.a. durch literarische Verarbeitungen und Filme wie „The Act of Killing“ und „The Look of Silence“ von Joshua Oppenheimer, aber auch durch eine zunehmende Fülle von publizierten Zeugnissen und Memoiren findet allmählich eine gesellschaftliche Aufarbeitung dieser Jahre statt. Christanto, der als Kind erlebte, wie sein Vater verschleppt wurde, bringt in seinen Performances die Ohnmacht der Opfer und ihrer Angehörigen zum Ausdruck. *Litsus* erinnert an eine vergleichsweise subtile Szene der Gewalt: Im Jahr 1990 wurden alle zukünftigen Mitglieder des Parlaments einem psychologischen Test unterzogen, durch den ihre politischen Ansichten, vor allem aber ein möglicher Einfluss

1 Dadang Christanto: *Litsus* (2004). Das Titelbild dieses Bandes zeigt eine Aufführung am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, als Teil der Performance-Ausstellung „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida.

durch kommunistisches Gedankengut oder andere unerwünschte politischen Strömungen überprüft wurde. So überblendet Christantos Performance in doppelbödiger Weise zwei höchst unterschiedliche Szenen der Zeugenschaft: Einerseits die Szene der historischen Situation „Litsus“, in der ein Mensch auf die Probe gestellt wird und seine politische Gesinnung zu bezeugen hat; andererseits die künstlerische Szene der Performance „Litsus“, in der ein Künstler die Rolle des Zeugen für ein verdrängtes Kapitel der jüngeren Geschichte übernimmt. Durch diese Zusammenführung zweier Aspekte des Zeugnisablegens erscheint das Kunstwerk selbst als eine Form praktizierter Zeugenschaft: Der Künstler wird zum Zeugen, weil er sich selbst exponiert, sich selbst auf die Probe stellt und durch den Einsatz seiner leiblichen Existenz für die Wahrheit seiner Kunst zeugt. Der Künstler beglaubigt sein Kunstwerk: durch sein Leben und mit seinem Leben.

Zeugenschaft und Kunst verbindet traditionell ein zwiespältiges, ja widersprüchliches Verhältnis. Zuerst einmal scheint klar: Künstlerische Produktion und Akte des Zeugnisgebens schließen einander *grundsätzlich* aus. Ein Zeugnis ist gerade *kein* Erzeugnis. Zeugen sollen Tatsachen wiedergeben, nichts erdichten. Schon Aristoteles bestimmte das Zeugnis als ein „kunstloses Überzeugungsmittel“, weil seine Evidenz nicht der Kunstfertigkeit des versierten Redners entspringt, der durch rhetorische Mittel überzeugen will. Daher bleibt das Zeugnisgeben ein Fremdkörper im rhetorischen Diskurs, denn das Zeugnis bildet die Spur des Realen in der Welt der Sprache und der Fiktionalität der Kunst. Zeugnis und Kunst sind – so scheint es – grundverschieden: Als Zeuge zu sprechen, schließt aus, als werkschaffender Künstler und kreativer Autor zu sprechen. Nach dem deutschen Strafprozessrecht ist Zeuge „eine Person, die [...] ihre Wahrnehmungen über Tatsachen durch Aussage kundgeben soll.“² Stellt das bekundete Geschehen sich als Fiktion heraus, verliert es seinen Status als ein Zeugnis.

Die Unterscheidung von Zeugnis und Kunst, von Wahrheit und Fiktion ist nicht nur in lebenspraktischer und rechtlicher Perspektive bedeutsam; sie ist auch für die Kunst selbst wesentlich. Denn es ist ein Grundzug allen künstlerischen Schaffens, von der Wahrheitspflicht des Faktischen befreit zu sein und etwas darzustellen, das nicht *im* Wirklichen, sondern *mit* dem Möglichen spielt. Sicherlich: Kunst als soziale Praxis kann nicht verstanden werden, wenn nicht zugleich konzediert wird, dass in der Kunst sich ein Wahrheitsgeschehen ins Werk setzt. Dass Kunst eine Lüge sei, die die Wahrheit begreifen lehrt, ist ein hinreichend verbreiteter Gemeinplatz. Und für Martin Heidegger ist Kunst in ihrer Eigensinnigkeit gar nicht verstehbar, wenn sie nicht zugleich als etwas begriffen wird, das Wahrheit ins Werk zu setzen vermag.³ Zugleich ist klar, dass jene Art von Wahrheit, die zu stiften die Kunst für Heidegger geradezu ausmacht, keinesfalls von der Natur der Tatsachenwahrheit eines Zeugnisses ist. Der Autor und Regisseur Harold Pinter erinnert in seiner Nobelpreisrede

2 Werner Beulke: *Strafprozessrecht*, Heidelberg 2008, S. 115.

3 Martin Heidegger: „Holzwege“, in: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg): *Gesamtausgabe 5: 1. Abt., Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 21.

daran, dass die klare Unterscheidung zwischen dem Wirklichen und dem Nichtwirklichen, zwischen ‚wahr‘ und ‚unwahr‘ zu verflüssigen zwar zur Rolle des Autors gehöre. Doch zugleich bekennt Pinter in seiner Rede, dass dann, wenn er nicht als Literat, sondern als *Bürger* handelt, die Frage „Was ist wahr? Was ist unwahr?“ von einer nicht zu dispensierenden Bedeutung und Geltung ist.⁴

Wir sehen: Die Unterscheidung von Zeugnis und Kunst markiert eine Grenze. Als wie skandalös deren Übertretung empfunden wird, zeigt der bekannte Fall des Benjamin Wilkomirski: Dessen ‚Kindheitserinnerungen‘ an die Konzentrationslager Majdanek und Auschwitz wurden als literarisches Zeugnis preisgekrönt – bis sie sich als Fälschung herausstellten. Mehr noch: Nachdem sich das vermeintliche Zeugnis als bloße Fiktion entpuppte, wurde ihm auch die literarische Ehrung abgesprochen.⁵

Dennoch – und hiermit kommen wir zu jener Dimension im Verhältnis von Kunst und Zeugnis, die anerkennen muss, wie instabil die Grenze zwischen beidem ist – konstatiert Jacques Derrida, dass die rigide und für unsere Kultur konstitutive Entgegensetzung von Zeugnis und Kunst äußerst instabil, wenn nicht gar ein Irrgang ist. Das Zeugnis, so Derrida, ist „stets mit der *Möglichkeit* zumindest der Fiktion, des Meineides und der Lüge verbunden. Wäre diese Möglichkeit eliminiert, so würde kein Zeugnis mehr möglich sein und hätte auf jeden Fall seinen Sinn als Zeugnis verloren.“⁶ Denn ein Zeugnis, das vollständig von seinem Auditorium überprüft werden könnte, mithin evident wäre, wäre eben dadurch auch überflüssig: Es verdiente den Namen eines Zeugnisses nicht mehr. „Wenn [...] das Zeugnis folglich zum Beweis, zur Information, zur Gewissheit oder zum Archiv gierete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren.“⁷ Wir sehen also mit Derrida: Was ein Zeugnis ist, kann angezweifelt werden. Anderenfalls wäre es ein *Beweis* und kein Zeugnis. Und bedenken wir überdies: Zeugen *sprechen*. Doch die Sprache erschließt eben nicht nur den Raum wahrer, sondern auch falscher Aussagen. Janusköpfig eröffnet das Diskursive die Möglichkeit der Wahrheit wie der Lüge. „Könnte das gelogen sein“ ist jene Frage, die für Dirk Eitzen das Genre des Dokumentarfilmes vom bloßen Spielfilm unterscheidet⁸, und das ist eben auch eine Frage, die gegenüber jedem Zeugnis gestellt und durch das Zeugnis nicht zugleich beantwortet werden kann. Ohne möglichen Zweifel auch kein Zeugnis. Sind dann Zeugnis und Fiktion je mit letzter Gewissheit zu unterscheiden? Rücken das Zeugnis und die Kunst aufgrund ihres fiktionalen Kernes nicht auf eine merkwürdige Weise zusammen?

4 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-g.html (zuletzt abgerufen 26.1.2016)

5 Benjamin Wilkomirski: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Frankfurt am Main 1995; Irene Diekmann und Julius H. Schoeps (Hg.): *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*. Zürich 2002.

6 Jacques Derrida: *Bleibe*. Maurice Blanchot, Wien 2003, S. 25.

7 Derrida: *Bleibe* (Anm. 6), S. 28.

8 Dirk Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, in: *montage/AV7* (1998) 2, S. 13ff. Vgl. hierzu Sybille Krämers Beitrag in diesem Band.

Vielleicht ist das der Grund, warum Figuren von Zeugenschaft die Künste stets fasziniert und durchgehend beschäftigt haben. Die europäische Kunstgeschichte ist reich an bildlichen Darstellungen von Glaubenszeugen (*martyrs*: griech. Zeuge), und diese künstlerischen Verarbeitungen haben maßgeblich zu ihrer religiösen und kulturgeschichtlichen Wirkmacht beigetragen. Künstler haben Zeugenschaft in vielfältigen Formen dargestellt und kommentiert – und sich zuweilen selbst als Zeugen bedeutender Ereignisse verstanden und in Szene gesetzt.

Wie nie zuvor zeigt sich das intensive und zugleich spannungsvolle Verhältnis zwischen Kunst und Zeugenschaft dann im 20. Jahrhundert. Obwohl im Zusammenhang mit dem Holocaust oft von einer „Krise der Zeugenschaft“ die Rede ist⁹, insofern die Überlebenden allenfalls von der Unmöglichkeit des Bezeugens zeugen könnten,¹⁰ hat eben diese *Krise* der Zeugenschaft nicht nur eine nie dagewesene *Fülle* von Zeugnissen, sondern auch eine Vielzahl künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Zeugenschaft hervorgebracht. Aus der *Krise* der Zeugenschaft ist eine „Ära der Zeugenschaft“¹¹ geworden. Und dabei fällt auf: Es waren gerade nicht Recht, Geschichte oder Philosophie, sondern die Künste, die dem Phänomen der Zeugenschaft nach den Erfahrungen des Holocaust zu dieser Konjunktur verholfen haben. Die Zeugnisse von Überlebenden der Lager hatten in den an den Krieg anschließenden Dekaden keineswegs jene gesellschaftliche Bedeutung, die ihnen heute zugemessen wird. Die Opfer- und Überlebenszeugen wurden weder in den frühen NS-Prozessen, noch in der Historiographie als verlässliche Beweismittel und Quellen anerkannt – galten ihre Berichte doch als zu fragil, irrtumsanfällig und allzu leicht juristisch zu widerlegen. So stützten sich sowohl Staatsanwälte als auch Historiker zunächst fast ausschließlich auf schriftliche Dokumente und Aussagen der Täter und Täterinnen, um Ereignisse und (Straf-)Taten zu rekonstruieren.¹² Begleitet wird diese Auslassung der Opferperspektive von dem Diktum einer Unsagbarkeit, Unaussprechlichkeit der Leidenserfahrungen in den Lagern.¹³

9 Shoshana Felman/ Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York u.a. 1992.

10 Vgl. die Reflexionen Giorgio Agambens in ders.: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. 2003.

11 Annette Wieviorka: *L'ère du témoin*, Paris 1998.

12 „Die Entscheidung, [...] die von den meisten Teammitgliedern unterstützt wurde, war, dass wir, wann immer möglich, Dokumentarbeweise heranziehen wollten. [...] mir schien, dass man Zeugen, von denen viele von den Nazis verfolgt worden und ihnen daher feindlich gesonnen waren, immer der Voreingenommenheit beschuldigen könnte, dass man sie bezichtigen könnte, sich nicht richtig zu erinnern und sogar Meineide zu schwören.“ Robert H. Jackson: „Einleitung“, in: Whitney R. Harris: *Tyrannen vor Gericht. Das Verfahren gegen die deutschen Hauptkriegsverbrecher nach dem Zweiten Weltkrieg in Nürnberg 1945–1946*, Berlin 2008, S. XLIII.

13 Zum Topos des „Unsagbaren“ und dem Umgang mit Zeugenaussagen nach dem Krieg vgl. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, Paris 1992, S. 159–191, zit. nach Ulrich Baer: „Einleitung“, in: ders. (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a.M. 2000, S. 7–34, hier S. 12.

Doch im Gegenzug zu dieser täterorientierten gesellschaftspolitischen Praxis rückten künstlerische Genres und Aktivitäten in Literatur, Film und Theater zumeist die Zeugnisse der Opfer und Überlebenden in den Mittelpunkt. Es waren Literaten wie Primo Levi oder Paul Celan, die erstmals philosophische Fragen nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Bezeugens der Katastrophe aufwarfen. Adornos These, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch¹⁴, traten zahlreiche Lyriker mit ihren Werken entgegen – und verliehen damit auch dem Begriff der Zeugnenschaft eine neue Dimension. In der Dichtung ließ sich gerade die prekäre Evidenz des (Überlebens-)Zeugnisses – und das damit oft verbundene Leid der Überlebenden, ihr Wissen nicht zur Geltung bringen zu können – in all seinen existenziellen Implikationen für die Betroffenen darstellen: Das literarische Zeugnis bringt zur Sprache, was vor Gericht keine Geltung findet. Dient das juristische Zeugnis stets als Beweismittel für ein Urteil, so weist etwa Primo Levi eben diese Funktion des Zeugnisgebens von sich – und zeugt stattdessen von der „Grauzone“ zwischen Opfer und Henkern, die ein eindeutiges Urteil über die Ereignisse unmöglich macht.¹⁵ Claude Lanzmann beugt sich in seinem Film SHOAH nicht der Annahme von der Unsagbarkeit der Holocausterfahrungen. Es sind in SHOAH nicht einfach die (bewegten) Bilder, sondern das Sprechen der Mitglieder der Sonderkommandos, die von Überleben und Tod in den Konzentrationslagern auf eine Weise Zeugnis geben, die in keinem Archiv zu finden ist. Lanzmanns Film will explizit bezeugen und nicht einfach – für ein Archiv – dokumentieren.

„If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony.“¹⁶ Lässt sich mit Elie Wiesel also die Kunst des 20. Jahrhunderts als eine ‚Kunst der Zeugnenschaft‘ beschreiben?

Doch der Anspruch der Kunst, selbst Zeugnis sein zu wollen, wirft viele Fragen auf. Jede Zeugenaussage bezieht sich auf Adressaten, die angesprochen werden und durch ihr Vertrauen in die Zeugenrede das Zeugnis überhaupt erst konstituieren: Ein Zeugnis abzulegen ist kein einseitiger, von den Zeugen ausgehender Prozess, sondern eine soziale Interaktion zwischen Zeuge und Auditorium.¹⁷ Erst das Vertrauen der Zeugenadressaten *macht* aus der Zeugenrede tatsächlich ein Zeugnis. Doch in welche Position bringen bezeugende Kunstwerke ihre Rezipienten, die –

14 Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Band 10/1, Hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998; Kiedaisch, Petra, and Theodor W. Adorno. *Lyrik Nach Auschwitz?: Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.

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

16 Elie Wiesel: „The Holocaust as a Literary Inspiration“, in: ders. (Hg.): *Dimensions of the Holocaust*, Evanston 1977, S. 9, zit. nach Shoshana Felman/Dori Laub: *Testimony* (Anm.8), S. 6.

17 Vgl. hierzu Richard Moran: „Getting Told and Being Believed“, in: *Philosophers' Imprint* 5 (2005) 5, S. 1–29; Benjamin McMyler: *Testimony, Trust and Authority*, Oxford 2011; Sibylle Krämer: „Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugnenschaft“, in: Sibylle Schmidt, Sibylle Krämer, Ramon Voges: *Politik der Zeugnenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117–140; Sibylle Schmidt: *Episteme und Ethik der Zeugnenschaft*, Konstanz 2015.

gerade bei massenmedial vermittelten Künsten – nicht unmittelbar, sondern nur vermittelt, nachträglich und zumeist als anonymes Auditorium/Publikum durch das bezeugende Kunstwerk ‚angesprochen‘ werden? Sollen die Betrachter und Betrachterinnen in die Rolle von Richtern versetzt werden, die Zeugnisse anhören und sich auf ihrer Grundlage eine Meinung bilden und dann urteilen – wie dies etwa neuere Theaterprojekte suggerieren, die die Schaubühne zu einer Gerichtsbühne umwandeln und darauf aktuelle politische Ereignisse verhandeln? In extremer Weise hat dies zuletzt das von Milo Rau inszenierte „Kongo Tribunal“ zur Schau gestellt: Sechs Tage lang im Mai und Juni 2015 tagte in Bukava und Berlin eine international zusammengestellte Jury über den „Fall“ der Demokratischen Republik Kongo, die sich seit den 1990er Jahren im Dauerkriegszustand befindet. Das – fiktive – Gericht hörte vor Publikum 60 Zeugen und Experten an, um die Frage zu klären, inwiefern die internationale Staatengemeinschaft und Konzerne Mitverantwortung am Krieg im Kongo tragen.¹⁸ Oder finden wir uns, wie im Theater- und Zeitzeugenprojekt „Die letzten Zeugen“ von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann, vielmehr als ‚sekundäre‘ Zeugen und Zeuginnen angesprochen, die einen Impuls zu einer Ethik der Erinnerung aufnehmen und ihn, auf je eigene Weise, weitertragen? Aber ist der Anspruch auf ‚sekundäre Zeugenschaft‘ nicht immer auch eine Form von Anmaßung, welche Paul Celans „Niemand zeugt für den Zeugen“ abschwächt, indem die Opferzeugen in eine Art ‚unvollständiger Zeugen‘ transformiert werden, die der Mithilfe ‚stellvertretender Zeugen‘ bedürfen?¹⁹

Der vorliegende Band nimmt künstlerische Auseinandersetzungen mit Zeugenschaft im Film, im Theater, in der Literatur, in der Bildenden Kunst und in der Performancekunst in den Blick und stellt dabei grundlegende Fragen: Was gilt als Zeugnis und wer ist ein Zeuge? Wie verhalten sich Zeugnis, Wahrheit und Fiktion zueinander? Wie wird Zeugenschaft, wie wird die epistemische und moralische Rolle von Zeugnissen in der Kunst reflektiert und kommentiert? Dabei werden gattungsspezifische Aspekte der jeweiligen Kunstformen herausgearbeitet, aber auch allgemeinere Fragen über das Verhältnis von Kunst und Zeugenschaft thematisiert. Gewinnen wir, indem wir uns mit künstlerischer Zeugenschaft auseinandersetzen, auch einen neuen Blick auf Begriff und Phänomen von Zeugenschaft? Oder ist ein solch allgemeiner Begriff von Zeugenschaft gar nicht anzustreben angesichts der kaum überschaubaren Fülle unterschiedlicher Phänomene des Zeugnisgebens? Fragen über Fragen, auf welche dieser Band Antworten sucht. Doch wir möchten an dieser Stelle auch einige Thesen darüber artikulieren, welche Facetten von Zeugenschaft ganz spezifisch durch Kunst in den Blick geraten – und wodurch sich insbesondere die künstlerische Auseinandersetzung mit Zeugenschaft vom Umgang mit Zeugen und Zeuginnen in anderen Kontexten unterscheidet.

¹⁸ Siehe dazu Michael Bachmanns Beitrag in diesem Band.

¹⁹ Zur kritischen Auseinandersetzung mit ‚sekundärer Zeugenschaft‘ vgl. Christian Schneider: „Trauma und Zeugenschaft“, in: *Mittelweg* 36, 2007, S. 59-74, hier: S. 65.

1. Im Prozess dient das Zeugnis der Urteilsfindung – mit der richterlichen Entscheidung hat es seine Aufgabe erfüllt, die juristische Auseinandersetzung ist erst einmal abgeschlossen. In der Kunst aber wird die Bedeutung des Zeugnisses nicht aufgehoben im Verdikt: Es entzieht sich der Archivierung und Dokumentation, bleibt virulent und kann Generationen von Rezipientinnen und Rezipienten immer aufs Neue beschäftigen. Dem Zeugnis in der Kunst – führt es auch kein rechtskräftiges Urteil herbei – kommt so eine besondere Kraft zu, die ihm in anderen Bereichen nicht gegeben ist.
2. Klassischerweise wird das Zeugnis hinzugezogen, um eine Situation der Ungewißheit zu klären, eine Kontroverse zu schlichten.²⁰ Doch anders als Indizien und Dokumente, die erst durch Interpretation etwas ‚besagen‘, sind Zeuginnen und Zeugen selbst in der Lage zu sprechen – und können so auch da einen Widerstreit herbeiführen, wo bislang etwa nur Schweigen herrschte. Indem Kunst Zeuginnen und Zeugen als sprechende, expressive Subjekte zur Erscheinung bringt und somit wie ein Verstärker ihrer Stimmen fungiert, betont künstlerisch inszenierte Zeugenschaft diese ‚unruhestillende‘, prospektive, auf eine noch ausstehende Auseinandersetzung abzielende Funktion. Daher eignet ihr oft eine politische Dimension.
3. Verfügen einzelne Disziplinen über verschiedene Methodologien für den Umgang mit Zeugnissen, so ist es der Kunst eigen, dass sie unsere kulturellen Gewohnheiten im Umgang mit Zeugenschaft immer wieder hinterfragt und in Bewegung versetzt. So halfen die Künste im 20. Jahrhundert, dem juristischen und historiographischen Paradigma vom Zeugnis ein alternatives Konzept entgegenzustellen, in dem Zeugenschaft als Ausdruck einer existenziell bedrohlichen Erfahrung und als Geste der Erinnerung verstanden wurde. Auch heute sind es vor allem Künstlerinnen und Künstler, die Kritik üben an einer Ästhetisierung und Musealisierung des Zeugnisses²¹ – und damit an einer zum Teil wohlfeilen Betroffenheit, die diese auszulösen. Anders gesagt: Wenn Kunst Zeuginnen und Zeugen ‚auf die Bühne‘ holt, reflektiert sie damit allererst den aktuellen gesellschaftlichen Umgang mit diesen.

20 Paul Ricoeur hat herausgestellt, dass das Zeugnis klassischerweise stets in einem Kontext des Streits situiert ist: „On n’atteste que là où il y a contestation entre des parties qui plaident l’une contre l’autre et se font procès; c’est pourquoi le témoignage vient toujours comme preuve pour ou contre: pour ou contre des parties et leurs thèses. Cette notion de différend et de parties est éminemment généralisable. Elle s’éteint à toutes les situations dans lesquelles un jugement ou une décision ne peuvent être portés qu’au terme d’un débat, d’une confrontation, entre opinions adverses et points de vue opposés.“ Paul Ricoeur: „L’Herméneutique du témoignage“, in: Enrico Castelli (Hg.): *Le témoignage*, Paris 1972, S. 35-61, hier S.39.

21 Ein Beispiel dafür ist etwa Artur Zmijewskis Videoarbeit „80064“ aus dem Jahr 2004, in der der Künstler einen KZ-Überlebenden überredet, sich die Tätowierung auf seinem Unterarm erneuern zu lassen. Auch Milo Raus Kritik an einem künstlerischen Aktivismus, der sich in der Schaffung von Mahnmalen erschöpft, kann als Zurückweisung einer bestimmten Art von Zeugniskunst verstanden werden, die humanitäre Katastrophen ästhetisiert, vgl. Milo Rau: „Betroffenheit reicht nicht“, *Die ZEIT*, Feuilleton, 7.1.2016.

Über die Beiträge

Heike Schlie beleuchtet in ihrem Beitrag die vormoderne Rezeption der neu-testamentarischen ‚Urszenen‘ von Zeugenschaft und fragt am Beispiel einiger Epitaphien aus dem Frühwerk von Peter Paul Rubens, unter welchen Bedingungen Malerei testimoniale Qualitäten oder Fakultäten haben kann. Dabei geht sie von der eigentümlichen Doppelstruktur aus, die die religiösen Szenen der Zeugenschaft im Neuen Testament aufweisen: Das Zeugnis der Augenzeugen der Auferstehung wird erst durch den vermittelnden Bericht der Evangelistenzeugen für uns wahrnehmbar. Schlie zeigt, wie diese zweifache Zeugnisstruktur bei Rubens in verschiedene Bildstrategien umgewandelt wird: So wird der Maler selbst zum Zeugen, indem er im Akt des Malens die geschilderten Zeichen der Auferstehung sichtbar werden lässt. Die Betrachter wiederum werden durch den Bildvollzug zu Zeugen gemacht, indem die visuelle Darstellung zu körperlicher und emotionaler Teilhabe am Geschehen einlädt.

Das Szenario, den Auftritt eines Zeugen zu beobachten, ist uns heute aus dem Gerichtsfernsehen überaus vertraut. Doch im deutschsprachigen Raum war dies bis vor 200 Jahren nicht bekannt: Bis dahin urteilten Richter allein aufgrund von schriftlichen Protokollen der Zeugenaussage. *Thomas Weitin* zeigt, wie im Zuge der Aufklärung der Prozess und insbesondere die Anhörung von Zeugen zu einem öffentlichen und beobachtbaren Geschehen werden, und beschreibt, wie dieser mediale Wandel vom schriftlichen zum mündlichen Prozess in der Literatur reflektiert wird – in Schillers Diktum vom Theater als „Gerichtshof“ ebenso wie in Gerichtsszenen in Dramen von Goethe und Kleist. Die Literatur, so die These des Autors, nimmt die Dramatisierung des Rechts vorweg und reflektiert die Problematik des Gebärdenausdrucks und der Interpretation körperlicher Zeichen, noch bevor diese zu drängenden Fragen in der Rechtspraxis geworden sind.

Wie die Idee vom Gerichtstheater und die Figur des Zeugen äußerst wirksam für politische Ideologien instrumentalisiert werden können, das zeigen *Gianna Frölicher* und *Sylvia Sasse* in ihrem Beitrag zum sowjetischen Gerichtstheater: In den 1920er Jahre wurden in der Sowjetunion sogenannte Agitgerichte sehr populär, die politische Gespräche in Form von fiktiven Gerichtsverhandlungen darstellen. Die Zeugen bezeugten hierbei nicht ihre visuelle oder auditive Wahrnehmung eines Geschehens, sondern ihre politische Einstellung. Sinnliche Wahrnehmung hatte umgekehrt nur dann einen Wert, wenn sie der richtigen ideologischen Einstellung entsprang. Die Autorinnen untersuchen die Konsequenzen dieses Modells einer politischen Bekenntniszeugenschaft für das Rechtsverständnis, aber auch die Künste in der frühen Sowjetunion.

Aurélia Kalisky zeigt in ihrem Beitrag über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches Manifest, dass dokumentarisches Zeugnis und literarisches Erzeugnis einander keineswegs ausschließen. Sie kommentiert einen einzigartigen, literarisch programmatischen Text, der kurz vor der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz von einem Gefangenen namens Abraham Levite verfasst wurde. Er galt als Einleitung in eine Anthologie von Gedichten und Beschreibungen, die von Lagerinsassen geschrieben worden waren und die – mit Ausnahme von Levites Ein-

leitung – bis heute verloren sind. Die Autorin interpretiert den Text als Manifest für eine Neubegründung der Kunst unter dem Eindruck der genozidalen Katastrophe. Diese ‚Kunst der Zeugenschaft‘ erschöpft sich gerade nicht darin, dass Künstler den zum Schweigen gebrachten Opfern eine Stimme leihen – vielmehr sind es die Opfer selbst, die als Künstler das Wort ergreifen und durch ihre Kunst Zeugnis ablegen.

„Zeugenschaft“ kann nicht nur Chiffre einer spezifischen Auffassung von Kunst, sondern auch die Losung für eine bestimmte ästhetische Rezeptionshaltung sein. *Luisa Banki* rekonstruiert in ihrem Artikel über eine Celan-Lektüre Peter Szondis eine Methode literaturwissenschaftlicher Kritik, deren Ziel weder darin besteht, das Verhältnis von Fakt und Fiktion zu entschlüsseln, noch darin, allein formale Aspekte zu analysieren und dabei den historischen Bezugspunkt eines Gedichtes wie „Engführung“ von Paul Celan zu ignorieren. Peter Szondis Vorschlag für die philologische Auseinandersetzung mit Dichtung nach Auschwitz, so Banki, besteht vielmehr darin, durch die Lektüre den Weg der Dichtung nachzugehen und als Literaturkritiker in das intersubjektive Verhältnis der Zeugenschaft zum Autor einzutreten.

Markus Rautzenberg geht der Frage nach, inwiefern Fotografien ‚Zeugnis ablegen‘ können. Zwei künstlerische Werke dienen ihm dabei als Reflexionsgegenstände: Die Bilder Chris McCaws, die Fotografien des Sonnenlichts sind, und zugleich durch eingebrannte Spuren von der zerstörenden Kraft des Lichts zeugen; und Michelangelo Antonionis Film „Blow up“, in der die indexikalische Evidenz der Fotografie mit der sinngebenden Bildsprache des Films korreliert wird. Rautzenberg argumentiert, dass fotografische Bildmedien Aspekte von Zeugenschaft durchaus realisieren können: Zwar erhalten sie erst durch die Einbettung in ein Narrativ Sinn und Wahrheitsfähigkeit. Doch weil Medien immer auch selbst Teil der Körperwelt sind, kommt ihnen eine Fähigkeit zur materiell-körperlichen Zeugenschaft zu, die auch die Basis für jeglichen Beweiswert des menschlichen Zeugnisses ist.

Kann ein Film, der immer schon der Sphäre des Fiktionalen angehört, gleichwohl Zeugnis ablegen über ein Ereignis? Also dieses Ereignis nicht nur dokumentieren, sondern tatsächlich bezeugen? *Sybille Krämer* geht dieser Frage nach anhand eines Filmes von Haris Bilajbegovic über ein serbisches Massaker an männlichen bosnischen Muslimen, der um die Achse des Berichtes des einzigen Überlebenden kreist. Ihre These ist, dass der ‚Zeugniswert‘ des Films nicht etwa in der Dokumentation dieses Ereignisses und der gefilmten Aussage des Überlebenszeugen besteht: Vielmehr wird das Vertrauensverhältnis zwischen Filmemacher und Überlebenszeuge zum unsichtbaren Zentrum des Films, die Keimform einer kommunikativen Gemeinschaft, die dann ihrerseits als Angebot auch die Zuschauer mit einbeziehen kann. Beglaubigt durch den Film wird nicht einfach ein Zeugnis, sondern eine soziale Beziehung, die in und durch den Film entsteht.

Ludger Schwarte fragt in Auseinandersetzung mit dem Filmemacher Harun Farocki nach dem Potential von Bildern, Erfahrungen zu evozieren: Unter welchen Voraussetzungen können Bilder ihre Betrachter mit dem, was diese sehen, affektiv

verbinden und ethisch-politisch involvieren? Schwarte nennt dies die Fähigkeit der Bilder, ihre Betrachter zu „tingieren“ – und er sieht dies im Werk von Harun Farocki verwirklicht, der in seinen Filmen „untilgbare“ Bilder geschaffen hat: Nicht, indem sie das Leiden anderer darstellen oder es metaphorisieren, sondern indem sie, in Form „miniaturisierter Figurationen“ des Schmerzes, eine Ahnung des Leids anderer vermitteln. Sie erfüllen damit eine Funktion der Zeugenschaft, die gerade nicht auf die Übermittlung von Informationen zielt, sondern auf ein Wissen, das ‚unter die Haut‘ der Betrachter geht. „Tingierende“ Bilder ermöglichen eine kompassive Anteilnahme, provozieren extreme Reaktionen wie Ablehnung, Solidarisierung oder Selbstkritik – und wahren dabei doch die Fremdheit der anderen Erfahrung.

Sigrid Weigel widmet sich dem Problem von Bildern als historischen Quellen und der durch Filme und Fotografien vermittelten „Augenzeugenschaft“. Neben den herkömmlichen, schriftlichen Dokumenten werden heute zunehmend Artefakte, Alltagsgegenstände, Bauten und Bilder als historische Zeugnisse präsentiert. Eine Quellenkritik fotografischer und filmischer Bilder steht aber, so Weigel, noch am Anfang, wie ein drastischer Fall zeigt: Das 1942 im Auftrag der Nazi-Propaganda im Warschauer Ghetto gedrehte Bildmaterial wurde jahrzehntelang für Ausstellungen, Dokumentarfilme und zu Lehrzwecken verwendet. Yael Hersonskis *A Film Unfinished* (2010, dt. *Geheimsache Ghettofilm*) unternimmt eine kritische Untersuchung dieses Archivmaterials mit filmischen Mitteln, indem es die inszenierten Bilder mit schriftlichen Quellen und Zeugnissen konfrontiert. Der Film geht jedoch, wie Weigel zeigt, über eine Kritik visueller Evidenz hinaus, wenn er fünf Überlebende beim Betrachten der Archivbilder filmt: Die Propaganda-Macht der Bilder wird in der intersubjektiven Situation der Zeugenschaft dekonstruiert.

Als Zeugen gelten gemeinhin entweder unbeteiligte Beobachter eines Geschehens, oder die Opfer einer Tat. Doch was ist mit Täterinnen und Tätern, die einen Bericht über ihre eigenen Taten geben? Warum zögern wir, sie als Zeugen zu bezeichnen, und welche hermeneutischen und ethischen Fragen stellen sich im Umgang mit ihren Schilderungen? Anhand der beiden Filme „The Act of Killing“ und „The Look of Silence“ von Joshua Oppenheimer unternimmt *Sibylle Schmidt* eine Annäherung an das Phänomen der Täterzeugenschaft als einen Fall, der im theoretischen Diskurs um Zeugenschaft weitgehend ausgeblendet wurde. Sie untersucht, vor welche besonderen Schwierigkeiten Täterzeugnisse ihre Rezipienten stellen und zeigt, inwiefern die für die Praxis der Zeugenschaft konstitutiven Elemente ‚Wahrheit‘, ‚Vertrauen‘ und ‚Autorität‘ hier einer besonderen Reflexion unterzogen werden müssen.

Michael Bachmann wirft anlässlich von Milo Raus *Kongo Tribunal* die Frage auf, wie es in Theaterprojekten, die mit testimonialen Dramaturgien arbeiten, um das Verhältnis von Gericht und Bühne bestellt ist: Welche „Gerichtsbarkeit“ wird durch die Überführung von Zeugen auf die Theaterbühne behauptet? Anhand von drei Beispielen des Gegenwartstheaters seit den 60er Jahren wird untersucht, wie Gerichtsprozesse durch die theatrale Rahmung kommentiert und kritisiert werden: Sei es, wie in Peter Weiss' *Ermittlung* (1965), indem auf dem Theater eine Form der

Zeugenschaft erzeugt wird, die der Ermittlung von Wahrheit besser dienen soll als das reale juristische Verfahren, oder sei es, wie in *Ubu and the Truth Commission* (1997), dass durch den Einsatz von Puppen die ethische Verantwortung aufgezeigt wird, die der Umgang mit Opferzeugen erfordert. Im Spiel, so Bachmann, werden nicht nur Forderungen nach Gerechtigkeit artikuliert, sondern mitunter wird auch in Frage gestellt, ob Versöhnung und Gerechtigkeit angesichts bestimmter Verbrechen überhaupt möglich sind.

Der Theaterregisseur und -autor *Boris Nikitin* hinterfragt in der Fortsetzung seiner Überlegungen über den „Unzuverlässigen Zeugen“ die Konventionen des dokumentarischen Theaters. Ob vor Gericht oder im dokumentarischen Theater: Ein Zeuge gilt als zuverlässig, wenn er über eine stabile Identität verfügt. Doch diese Stabilität, so betont Nikitin, ist stets ein rhetorisches oder künstlerisches Konstrukt. In seinem Stück „*Imitation of Life*“ bricht Nikitin systematisch mit den Erwartungen des Publikums, das sich auf die Nicht-Fiktionalität des Dargestellten verlässt. Die Unzuverlässigkeit des Zeugen, so zeigt der Autor, ist zugleich der Keim seiner produktiven Kraft: Nicht in der vermeintlich verlässlichen Dokumentation, sondern in der performativen Veränderung der Wirklichkeit liegt das produktive, nämlich politische Potential von Zeugenschaft. Wie im Fall des Coming-outs kann die öffentliche Bezeugung einen Akt der Emanzipation und der Individuation bedeuten, welcher die Solidarität zwischen Subjekten ermöglicht.