

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

„SVJEDOK – DER ZEUGE“ (2012)
ODER: KANN EIN FILM EIN ZEUGNIS SEIN?¹

1.

Józef Tarnawa, ein Überlebender von Auschwitz, in Großaufnahme in einem Sessel. Er zeigt seine verblasste, eintätowierte Häftlingsnummer: Es ist die Nummer 80064. Er berichtet von deren Entstehung. 80064: so auch heißt dieses Video, 2004 gedreht von dem international renommierten wie auch umstrittenen polnischen Künstler Artur Zmijewski.² Mit der Großaufnahme des Überlebenden ruft der Film fast schon vertraute Bilder videographierter Augenzeugenschaft auf, denken wir nur an die gefilmten Interviews der Yale Archives for Holocaust Testimonies³ oder Claude Lanzmanns Film *Shoah*⁴. Doch dann weitet sich die filmische Einstellung und wir werden gewahr: Der Überlebende sitzt in einem Tätowierstudio. Der Filmemacher Artur Zmijewski kommt nun selbst ins Bild; er redet auf den Überlebenden ein, will ihn bewegen, seine Häftlingsnummer hier im Studio zu erneuern, sozusagen: ‚nachgravieren‘ zu lassen. Józef Tarnawa sträubt sich, doch Zmijewski lässt nicht locker. Es folgt ein quälendes Streitgespräch kreisend um die Erneuerung der Nummer; es endet damit, dass der Überlebende seinen Widerstand aufgibt. Die Nummer wird nachtätowiert.

Keine Frage: Dieser Film, so provozierend, irritierend und sogar schmerzvoll es ist, ihn anzusehen, gilt uns als ein streitbarer Beitrag zur Filmkunst. Ein in der Bildpolitik der Genozidaufarbeitungen übliches und verbreitetes Genre, das Interview mit überlebenden Augenzeugen, wird hier aufgerufen und zitiert, dann jedoch – fast gnadenlos – konterkariert und annulliert. Als Zuschauer sehen wir, wie der Überlebende ein weiteres Mal einem – ungeheuerlich anmutenden – Gewaltakt unterworfen wird. Wo

1 Für hilfreiche Kommentare danke ich Sibylle Schmidt und Andreas Straßer.

2 Zur Darstellung u.a. der Werke von Artur Zmijewski: Magdalena Uçar: *Zeugenschaft im Bild. Strategien der Sichtbarmachung der Shoah im polnischen Dokumentar- und Kunstfilm nach 1989*, Dissertation an der Universität Potsdam, eingereicht im Februar 2015.

3 Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, gegründet 1981 in New Haven an der Universität von Yale durch Laurel Vlock, Dori Laub, William Rosenberg. Dazu Geoffrey Hartman: „Von Überlebenden lernen. Das Videozeugen-Projekt Yale“, in: ders.: *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, Berlin 1999, S. 194–215. Zur videographierten Holocaustzeugenschaft dieses Archivs: Michael Elm: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin 2008, S.183ff.

4 Dazu: Claude Lanzmann: „Der Ort und das Wort. Über Shoah“, in: Ulrich Baer (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“*. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 101–118.

eigentlich Empathie, Verständnis und Respekt seitens des Interviewers zu erwarten sind, rückt der Interviewer und Filmemacher in die Position eines den Überlebenden unerbittlich und geradezu verletzend Bedrängenden. Was der polnische Auschwitzüberlebende im Lager erlebt und erfahren hat, ob er ein Jude ist, wer er überhaupt ist und was aus ihm nach Auschwitz geworden ist: All dies spielt keine Rolle im Film und wird nicht thematisiert. Der Überlebenden ist – in einem provokanten Akt zeitversetzter Wiederholung – nichts als eine Nummer; um diese dreht sich alles.

Bei aller Irritation, die von diesem Werk – wie auch von anderen Filmen Artur Zmijewskis – ausgeht, erfüllt *80064* doch das, was die Kunstreflexion von herausfordernder ästhetischer Inszenierung erwartet: Das audiovisuelle Medium wiederholt in Form eines perfiden Reenactments ein Ereignis – die Tätowierung der Nummer – das nun mit ästhetischen Mitteln und grotesk ins Absurde verschoben noch einmal aufgeführt wird. Damit realisiert der Film, was durchaus als ein Siegel künstlerisch inszenierter Wahrnehmung gilt: Unsere Erwartungen und Einstellungen werden nicht bedient, vielmehr wird mit diesen ‚gespielt‘, um sie zu irritieren und zu dekonstruieren. Gemäß unserem Avantgarden geneigten westeuropäischen Kunstverständnis: Nicht eingängige und eindeutige Botschaften zu übermitteln ist Sache der Künste, sondern Ambivalenzen aufzuweisen, irritierende Sichtweisen zu entwickeln, die gewöhnliche Welt und ihre Stereotype auf den Kopf zu stellen. Sobald dann ein Film genau dies erfüllt, schlägt die Stunde der ästhetischen Kenner-schaft und der gewitzten Interpretation: Die Deutungen der Kunstkritiker können dann selber zu einer Art von Kunst, zumindest zu einer Kunstfertigkeit werden: Die Theorie der Kunst ist mit paradoxaler Kunst dann ganz bei sich selbst.

2.

Doch unser Essay handelt *nicht* von einem solchen Film, den wir mit leichter Hand ins Genre von Filmkunstwerken einsortieren könnten, welche auf die distanzierende Suspension gewöhnlicher Einstellungen abzielen. Der Film *80064* gilt uns hier nur als Kontrastfolie – wir kommen zum Schluss auf ihn zurück – für einen anderen Film: Auch er handelt von und mit einem Überlebenden: *Svjedok – Der Zeuge*, 2012 von dem Österreicher mit bosnischen Wurzeln Haris Bilajbegovic am Originalschauplatz gedreht. Aus der Sicht des oben zu avantgardistischer Filmkunst Gesagten beschreitet dieser Film einen anderen Weg: Er ist frei von der Distanzierung und Selbstironisierung dessen, was er zur Darstellung bringt. Er handelt von einem Massaker, das Tschetniks, serbische Milizionäre, an bosnischen Muslimen verübten, und will ein historisches Geschehen, das durch keinerlei Medien aufgezeichnet wurde, gleichwohl als ein historiographisch verbürgtes Geschehen darstellen.⁵ Die angestrebte Authentizität erhält der Film durch die Autorität des Augen-

⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Svjedok_%E2%80%93_Der_Zeuge und <http://www.meinbezirk.at/villach/chronik/massaker-im-bosnien-krieg-orf-strahlt-film-eines-villachers-aus-d1413284.html>, Zugriff am 30.7.2015.

zeugen Rajif Begic, der seine Hinrichtung durch serbische Soldaten als einziger überlebte und um dessen Erzählung sich der Film dreht. Der Anspruch ist, real Geschehenes zu zeigen. Keine Fiktion, ein *Faktum* wird dargestellt. Das ist die unmissverständliche und durch keine Verfremdungseffekte durchkreuzte Botschaft. Der Film war für den Deutschen Menschenrechtsfilmpreis 2012 nominiert; er ist zu sehen auf DVD, auf Youtube und wird – anlässlich des 20. Jahrestages des Srebrenica Massakers – vom ORF3 am 25. und 30. Juli 2015 als einer von sechs Filmen zum Generalthema ‚Titos Erbe‘ viermal ausgestrahlt.

31. Mai 1992: Das bosnische Dorf Vrhpolje im Bezirk Sanski Most in Bosnien-Herzegowina wird von Tschetniks überfallen, die männlichen muslimischen Bewohner werden zusammengetrieben, gewaltsam zu der Brücke von Vrhpolje geführt; unterwegs schon werden vier der Männer erschossen; die anderen müssen sich – auf der Brücke angekommen – nebeneinander auf der Brücke aufstellen, einzeln ins Wasser springen. Nach dem Sprung im Wasser schwimmend, wird einer nach dem anderen durch Gewehrsalven getötet. Rajif Begic überlebt diese Hinrichtungsaktion, indem er nach dem Sprung im Wasser untertaucht, sein ausgezogenes, den Fluss hinuntertreibendes T-Shirt vom Kugelhagel durchsieben lässt und sich selbst ins Ufergebüsch retten kann. Als Überlebender – so betont er im Film – will er im Namen der Toten, unter denen auch sein Bruder ist, dazu beitragen, dass die Täter zur Rechenschaft gezogen und bestraft werden. Aus dem Überlebenden eines Kriegsverbrechens ist sein einziger Zeuge geworden: Zehn Jahre nach diesem Geschehen, also 2002, sagt Begic vor dem Den Haager Tribunal aus, dass die Verbrechen der serbischen Armee unter Goran Hadzic und Ratko Mladic verfolgt (die allerdings erst 2011 gefasst wurden).⁶ Begic‘ Aussagen führen zur Verurteilung der unmittelbar an den Brückenmorden beteiligten Haupttäter.

2012 wird der Film *Svjedok – Der Zeuge* uraufgeführt. Der Filmemacher möchte – wie er sagt – den Opfern des Krieges ein Denkmal in Form eines Films setzen.⁷ Die Erzählung Begic‘ bildet die chronologische Achse des Films. Rajif Begic ‚spielt‘ also sich selbst. Er ist der Überlebende, der im Film in einer Pluralität von Zeugenfunktionen auftritt: In den eingeblendeten Archivaufnahmen seiner Aussage vor dem internationalen Strafgerichtshof ist er ein *Gerichtszeuge*. Im Studio sitzend mit Großaufnahmen seines Gesichts und seiner Hände berichtet er vom Ereignis als ein *Zeitzeuge*. Auch wenn er die Originalschauplätze des Geschehens noch einmal abschreitet, agiert er wie ein *Zeuge der ‚oral history‘*. Als Überlebenszeuge sieht er sich in der Position eines *moralischen Zeugen*, der betont, denen eine Stimme geben zu wollen, die mit ihrem Tod verstummt sind. Montiert mit Begic‘ Schilderungen

⁶ 158 Zeugen waren für den Prozess gegen Mladic geladen.

⁷ „Mir war es wichtig, den Opfern ein Mahnmal zu errichten. Während der Dreharbeiten konnte ich sehen und spüren wie es den Menschen ‚ergangen‘ ist und was sie durchleben mussten. Meine Großeltern mussten ihren Sohn an der Brücke zurücklassen.“ aus: „Möchte Mladic in die Augen sehen“, Interview mit Haris Bilajbegovic, <http://www.meinbezirk.at/villach/chronik/moechte-mladic-in-die-augen-sehen-d245315.html>, Zugriff am 22.6.2015.

sind in einem Reenactment⁸ nachgestellte, spielfilmartig inszenierte ‚eingeschwärtzte‘ Szenen des Geschehens; hier spielen die bosnischen Dorfbewohner, allesamt Mitleidende am Krieg, mithin Zeitzeugen, sich selbst wie auch die Tschetniks an den Originalschauplätzen. Aus der Perspektive des Überlebenden gedreht, werden die Abläufe nicht nur dokumentiert, sondern ziehen die Zuschauer affektiv in den Terror des Geschehens hinein, sodass – ein kleines Stück weit – die Erfahrung des Überlebenden durch die Zuschauer miterlebbar wird.⁹ Und schließlich werden skelettierte Überreste sekundenschnell eingeblendet als Hinweis auf die im Umfeld der Brücke ausgegrabenen, später ausgewerteten DNA-Spuren, die den Opfern des Massakers zugeordnet werden konnten; deren Tod ist nun also ‚bewiesen‘.

Die Konventionalität der eingesetzten Darstellungsmittel erschließt kein filmästhetisches Neuland. Der Film schafft weder eine selbstkritische Distanz zu Gehalt und Mitteln seiner Darstellung, noch eine – sei es sinnliche oder intellektuelle – Irritation seitens der Zuschauer – es sei denn, man ist über den unbefangenen ‚live-appeal‘ der nachgespielten Szenen irritiert. Eine Irritation, die dann allerdings schwindet, wenn man sich bewusst wird, dass es die Zeitzeugen und Leidtragenden des Bosnienkrieges selbst sind, die die ‚Wiederaufführung‘ dessen, was ihnen zugestoßen ist, für den Film realisierten. Der Film zielt auf Ergriffensein und Parteinahme. Er hat eine Botschaft, und diese ist geradlinig und unzweideutig: Das filmisch vergegenwärtigte Ereignis ist wirklich geschehen, und es ist ein genozidmotiviertes Verbrechen der Serben an den Bosniern.

In der Theorie des Dokumentarfilms werden zwei Optionen des Dokumentarischen unterschieden entlang der vertrauten Unterscheidung von Alltäglichem und Sublimem, von populären und künstlerisch verfremdenden Darstellungsmethoden, von naiv authentischem und ästhetisch gebrochenem Dokumentarismus.¹⁰ In diesem Register betrachtet, gehört Zmijewskis *80064* zum ästhetischen Dokumen-

8 Zur Auseinandersetzung mit künstlerischen Reenactment-Praktiken: Sven Lütticken (u.a.) (Hg.): *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam 2005; dazu medientheoretisch: Maria Muhle: „History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments“, in: Lorenz Engell/Frank Hartmann/Christiane Voss (Hg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013, S. 113–134. Der Theaterregisseur Milo Rau hat theatrale Nachstellungen als Formen künstlerischer „Gegenwahrheiten“ (Ebd., S. 92) inszeniert, so 2004 den Ceausescu-Prozess; dazu Maria Muhle: „Omer Fast: 5000 feet is the best. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime“, in: *Dokument und Dokumentarisches, Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, (2014) 2, S. 91–101.

9 Zum Phänomen der ästhetischen Immersion: Laura Bieger: *Ästhetik der Immersion*, Bielefeld 2007; Robin Curtis/Christiane Voss (Hg.): Sonderheft „Immersion“, *montageAV* 17 (2008) 2.

10 Vgl. Muhle: „Omer Fast: 5000 feet is the best“ (Anm. 8), S. 92ff. Zur aktuellen Diskussion über Dokumentarfilme: Thomas Austin/Wilma de Jong (Hg.): *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, Berkshire 2009; Friedrich Balke/Oliver Fahle: „Einleitung in den Schwerpunkt“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (=Dokument und Dokumentarisches) (2014) 2, S. 10–18.

tarismus – wenn auch in einer überspitzenden Radikalform – und Bilajbegovic‘ Film realisiert eher einen naiv authentischen Dokumentarismus.

Doch wenn auch *Svjedok – Der Zeuge* ohne avantgardistische Ambition ist in Inhalt und Form, kann er gleichwohl zum Anlass werden, um den Zusammenhang von Film und Zeugenschaft zu reflektieren. Uns interessiert die Frage: ‚Können Filme selbst Zeugnisse sein?‘ Indem der Film darauf eine ungewöhnliche Antwort gibt, enthüllt er eine ganz eigene Art von Sublimität und unterwandert damit die allzu wohlfeile Entgegensetzung von naiv-authentischem und ästhetischem Dokumentarismus.

Der Film erhebt einen Wahrheits- und Realitätsanspruch: Ein historisches Wissen soll erworben werden. Doch was heißt es, durch einen Film *Wissen* zu erwerben? Was wir sehen, ist eine künstliche Welt bewegter Bilder, durch den Filmemacher inszeniert, geschnitten, kombiniert und montiert. Als produziertes Bildwerk ist der Film dem Fiktionalen zugehörig. Was berechtigt uns zu glauben, dass die Ereignisse so, wie sie im Film vorgeführt werden, ein historisch verbürgtes Faktum sind, von dem wir nach Anschauen des Films tatsächlich *wissen* und das wir nicht nur *glauben*?

Schon der Titel *Svjedok – Der Zeuge* zeigt, dass der Anspruch, der Film dokumentiere Faktisches und zeige nicht nur Fiktionales, in der Gestalt des Zeugen authentifiziert wird, dessen Erzählung auditiv vorgibt, was – in einigen Szenen – dann auch zu sehen ist. Der Zeuge wird nicht als Rolle gespielt – so etwa, wie die Serben in den Spielfilmanteilen durch Bosnier dargestellt werden – sondern es ist der Überlebende Rajif Begic selbst, der als Zeuge in den Film eintritt und auftritt. Doch welche Art von Wahrheitsgarantie können Zeugenaussagen beanspruchen? Werden nicht die Ungewissheiten angesichts filmischfiktionaler Bildwelten – Ungewissheiten, welche die Frage betreffen, ob und in welcher Weise dem dokumentarischen Filmgehalt eine vorgängige Realität entspricht – noch verstärkt, indem eine *zweite* Art von Ungewissheit auftritt: diejenige, die der Zeugenschaft selbst inhäriert, insofern der Zeuge als einziger Überlebender von einem Ereignis spricht, das ebenfalls irreversibel vergangen ist und zu dem das Auditorium keinen Zugang hat und haben kann? Wie kann die Wahrheitslücke zwischen Film und historischer Realität geschlossen bzw. überwunden werden mithilfe einer weiteren und zweiten Wahrheitslücke, die zwischen jeder Zeugenaussage und bezeugtem Ereignis für die Empfänger des Zeugnisses – und zwar grundsätzlich – klafft?¹¹

Das ist die Frage, um welche die folgenden Überlegungen kreisen. Unsere Vermutung ist, dass dieser Film, dessen dokumentarische Bedeutung durch die Figur des Überlebenszeugen sowie durch eingeblendete Archivaufnahmen von dessen Den Haager Zeugenvernehmung gesichert wird, gegenüber dem ‚bloßen‘ Doku-

11 Zu den Aporien des Bezeugens: Sybille Krämer: „Vertrauenschenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft“, in: Sibylle Schmidt/Sybille Krämer/ Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011.

mentarfilm einerseits¹² und der ‚bloßen‘ Zeugenaussage in leiblicher Kopräsenz mit den Zeugnisempfängern andererseits¹³ ein Drittes ins Werk setzt, insofern er *als Film* nicht einfach ein Dokumentarfilm bleibt, sondern ein *Zeugnis* gibt und zwar in einem Sinne, mit dem sich das Zeugnis terminologisch vom Dokument, von der Spur¹⁴, vom Index, aber auch vom Beweis unterscheidet.

3.

Jacques Derrida spricht vom Zeugnisablegen als einem *poetischen* Akt¹⁵: Es geht Derrida nicht nur darum, dass Poesie und Zeugnis beide etwas Singuläres in Worte fassen, was in seiner Einzigartigkeit sich zugleich einer Mitteilung durch Worte entzieht; vielmehr geht es um eine tiefergehende Ähnlichkeit zwischen Zeugenaussage und Literatur, die im *Fiktions*charakter beider gründet. Denn jedes Zeugnis impliziert strukturell die Möglichkeit, dass es auch anders gewesen sein könnte – anderenfalls wäre es kein Zeugnis – und ist daher stets: fiktiv. Sosehr der Überlebende und jedweder Augenzeuge körperlich ein Teil oder gar Opfer jener Situation gewesen ist, für die er zeugt, so sehr bleibt doch für diejenigen, die das Zeugnis hören, die bezeugte Situation unzugänglich und entzogen. Hierin wurzelt die Aporie des Bezeugens. Die Sicherheit, dass etwas ein Zeugnis ist, besteht gerade in der Unsicherheit seines Gehalts.¹⁶ Für die Empfänger einer Zeugenaussage führt also keine Brücke über den Zeitenbruch zwischen der Gegenwart der Bezeugung und

12 Zur Theorie und Praxis des Dokumentarfilms jenseits der schlichten Herstellung von Wirklichkeitsbildern: Balke/Fahle: „Einleitung in den Schwerpunkt“, Austin/de Jong: *Rethinking Documentary* (Anm. 10).

13 Zur Theorie der Zeugschaft und zur Rolle leiblicher Präsenz: Sibylle Schmidt: „Wissensquelle oder ethisch-politische Figur? Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugschaft“, in: Schmidt/Krämer/Voges: *Politik der Zeugschaft* (Anm. 11), S. 47–65.

14 Zur Konzeption der Spur: Sybille Krämer: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Sybille Krämer/Werner Kogge/Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007, S. 11–33.

15 Vgl. Jacques Derrida: „Poétique et politique du témoignage“, in: Marie-Louise Mallet/Michaud Ginette (Hg.): *Jacques Derrida*, Paris 2004. Als deutsche Version: Jacques Derrida: „A Self-Unsealing Poetic Text“. Zur Poetik und Politik der Zeugschaft“, übers. von K. H. Nielsen, in: Peter Buhrmann (Hg.): *Zur Lyrik Paul Celans*, (=Text und Kontext. Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Band 44) Kopenhagen, München 2000, S. 147–182. Jacques Derrida: „Bleibe. Maurice Blanchot“, Wien 2003.

16 So etwa wird der Fall ‚Binjamin Wilkomirski‘ erklärbar, bei dem der Schweizer Bruno Dösselker mit dem als Autobiographie angelegten Roman ‚Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948‘, der in neun Sprachen übersetzt wurde, sich die Opfererzählung einer jüdischen Kindheit andichtete: Stefan Mächler: *Der Fall Wikomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*, Zürich 2000.

dem irreversibel vergangenen bezeugten Ereignis. Ein Zeugnis ist kein Beweis. Für Derrida hat jedes Zeugnis daher den Status einer literarischen Fiktion.¹⁷

Er entfaltet diese Gedanken in der Reflexion über ein künstlerisches Genre, welches durch ein intimes Verhältnis von Kunst und Zeugenschaft geprägt ist. Paul Celans Gedicht *Aschenglorie* liest Derrida als poetisches Zeugnis eines Überlebenden der Shoah¹⁸ so, wie er Maurice Blanchots Erzählung *Der Augenblick meines Todes* als autobiographisches Zeugnis¹⁹ deutet: Literatur und Poesie sind in diesen Werken also *selbst* Akte des Zeugnisgebens geworden. Kunstwerk und Zeugnis werden somit nicht nur in eine Analogie zueinander gesetzt, sondern das Kunstwerk rückt in die Rolle ein Zeugnis abzulegen. Beide gehen umstandslos und direkt eine Verbindung ein: Diese Art von Kunst *ist* Zeugnis und das Zeugnis selbst – eben dies ist Derridas Umkehrschluss – ist Kunst. So bringt die (be)zeugende Literatur nur besonders deutlich zum Ausdruck, was für jedweden Akt des Zeugnisgebens auch außerhalb seiner literarischen Darstellung und Bearbeitung immer schon gilt. Derrida zieht daraus eine radikale Konsequenz: Er entbindet das Zeugnisgeben von seinem Wahrheitsanspruch, er entwindet es dem Feld des Wissens und der Epistemologie und gliedert es ein in die Domäne des Fiktiven und der Kunst. Doch ist dies die einzig mögliche Konsequenz aus der konstitutiven Unsicherheit jedes Zeugnisses?

Während wir Derrida darin folgen wollen, dass Kunst – unter bestimmten Bedingungen – selbst zum *Zeugnis* werden kann, teilen wir nicht seine Voraussetzung, die Kunst prinzipiell jenseits von Wahrheitsfragen zu situieren, und wir folgen ihm auch nicht in seiner Schlussfolgerung, das Zeugnisablegen zu einem künstlerischen und rein fiktionalen Akt zu machen und damit auch für das Zeugnis den Wahrheitsbezug durchzustreichen. Im Ergebnis dieser knappen Auseinandersetzung mit Derrida, wollen wir zwei Gedanken festhalten: Unter bestimmten Umständen kann ein Kunstwerk als Akt der Bezeugung gelten. Und: Dies bedeutet gerade nicht, es vom Wahrheitsanspruch zu entbinden. Wo Kunst Zeugnis ablegt, ist sie in die Wahrheitsfrage notwendig involviert.

4.

Dass künstlerische Fiktionen nicht nur ästhetische Erfahrungen, sondern darin zugleich eine Art von *Wahrheit* eröffnen, ist ein die Künste immer schon und immer wieder beflügelnder Impuls. Er verdichtet sich im Bonmot, dass Kunst eine Lüge sei, die uns Wahrheit zu erkennen lehrt. Ein Bereich allerdings – und damit kommen wir unserem Thema ein Stück näher – in welchem der Wahrheitsbezug

17 Es ist „[...] was nicht strukturell in sich die Möglichkeit der Fiktion [...] impliziert [...], kein Zeugnis.“ Vgl. Derrida: „*Bleibe. Maurice Blanchot*“ (Anm. 15) S. 28.

18 Vgl. Derrida: „A Self-Unsealing Poetic Text“. (Anm. 15); siehe auch Paul Celan: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 2005.

19 Maurice Blanchot: *Der Augenblick meines Todes*, Berlin 2003.

von künstlerischen Artefakten sinnfälliger Weise auf der Hand liegt, bildet das Genre des Dokumentarfilms.

„Könnte das gelogen sein?“ ist jene Frage, die – sofern sie von Betrachtern an einen Film gestellt werden kann – für Dirk Eitzen ein Ausweis dafür ist, dass es sich bei einem Film um einen *Dokumentarfilm* handelt.²⁰ „Ein Dokumentarfilm ist jeder Film, jedes Video oder jede Fernsehsendung, dem prinzipiell unterstellt werden kann, es sei gelogen.“²¹ Es ist dieses heuristische Prinzip, also die Haltung des Rezipienten, verbunden allerdings mit gewissen filmischen Konventionen sowie Informationen durch den Verleih, die aus einem Film einem Dokumentarfilm machen.

Der Unterschied von Fakt und Fiktion zählt. Ein Dokumentarfilm tritt mit dem Anspruch auf, dass das, was der Film darstellt nicht einfach erfunden, sondern (vor)gefunden ist. Daher soll ein Dokumentarfilm so *wahrgenommen* werden, *als ob* er etwas behauptete.²² Keine intrinsischen und deutlich markierten Genre Grenzen unterscheiden den Dokumentarfilm vom Spielfilm. Vielmehr ist es die „Lesart“ und der „Interpretationsrahmen“²³, welche entscheiden, ob ein Film als Spiel und Fiktion oder als wahrheitsfähiges Dokument gilt, und diese rezipientenverankerte Differenz führt auch zu unterschiedlichen Zuschauerreaktionen. Das Publikum muss dem Film – wie Dirk Eitzen feststellt – „vertrauen“.²⁴

Das ‚Vertrauen‘ seitens der Zuschauer ähnelt augenfällig jenem Vertrauen, welches die Adressaten eines Zeugnisses dem Zeugen entgegenzubringen haben, damit neues Wissen durch die Zeugenaussage seitens des Auditoriums überhaupt entstehen kann.²⁵ Entscheidend ist also, dass er das Dokumentarische von der Rezeption her definiert. Wenn man nun Dokumentarfilm und Zeugenaussage versuchsweise analog setzt hinsichtlich eines ihnen eigenen Wahrheitsanspruches unter den Bedingungen konstitutiver Ungewissheit seitens des Publikums und dabei eine rezeptionsorientierte Perspektive einnimmt, dann impliziert dies eine interessante Verschiebung: Gewöhnlich ist die Figur des Zeugen das Aktionszentrum von Zeugnenschaft, während das Auditorium zum Empfänger des Zeugnisses wird. Doch wenn Dokumentarfilm und Zeugnis ablegen strukturell übereinstimmen hinsichtlich der in der Schwebe bleibenden Wahrheit sowie dem dadurch erforderlichen Vertrauen in das Zeugnis, und wenn zumindest beim Dokumentarfilm klar ist, dass eine spezifische Wahrheitserwartung bzw. -unterstellung seitens der Zuschauer erst den Film zu einer Art von Dokument macht, dann kann – vor diesem Horizont – auch der Vorgang der Bezeugung selbst sich ein Stück weit vom Zeugen weg

20 Dirk Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, in: *montageAV7* (1998) 2, S. 13ff.

21 Ebd., S. 26.

22 Ebd., S. 21.

23 Balke/Fahle (Anm. 10) sprechen sogar im Anschluss an Austin/de Jong (Anm.10) vom ‚operative turn‘ in der ‚Theorie des Dokumentarischen‘.

24 Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm?“ (Anm. 20), S. 13.

25 Zum Vertrauen des Adressaten eines Zeugnisses: Krämer: „Vertrauenschenken“ (Anm. 11).

und hin auf die Zuhörer und Adressaten verlagern. Das Bezeugen bleibt nicht einfach ein Sprechakt, sondern wird zu einem Resonanzprozess. Nicht nur, dass die Zeugenschaft stets eines Gegenübers bedarf²⁶: Es sind *erst* die Fragen und Interessen der potenziellen Rezipienten, welche eine von Vergangenen berichtende Rede – eine Erinnerung an etwas – als Vorgang einer *Bezeugung* konstituieren. Das Sprechen des Zeugen ist zuerst einmal: das Antworten auf Fragen, die ein Auditorium ihm stellt.

In der Perspektive dieser rezeptionsorientierten Sicht auf das Zeugnis erkennen wir die grundständige Relationalität von Zeugenschaft, die wir als eine *triadische Relation* zu begreifen haben, welche den Zeugen, das Zeugnis und den Adressaten verbindet.²⁷

Bleiben wir aber noch bei der Erörterung von Konzept und Phänomen des Bezeugens und fragen uns: Welche Rolle spielt dies hinsichtlich des prekären Wahrheitsgehaltes des Zeugnisses?

5.

Die Philosophen Richard Moran²⁸ und Benjamin McMyler²⁹ entwickeln einen nicht-evidentiellen, nicht beweisorientierten Ansatz in der Epistemologie der Zeugenschaft, der als „Second-Person-Model“ bekannt geworden ist. Gemäß diesem Ansatz bleibt die Zeugenaussage keine Behauptung (assertion), die auf ihre Evidenz zu überprüfen wäre, sondern ist eine *Zusicherung* (assurance), vergleichbar der Übernahme einer Bürgschaft. Die Adressaten des Zeugnisses können deshalb dem Zeugnis als Bekundung einer Wahrheit vertrauen und daher tatsächlich *neues Wissen* durch das Zeugnis gewinnen, weil eine wechselseitige Zusammenarbeit und Verpflichtung diesen Wahrheitsstatus absichert: Indem der Zeuge die Adressaten anspricht, durch diesen Akt der *persönlichen* Anrede also, übernimmt er ihnen gegenüber eine personenbezogene Bürgschaft im Sinne einer Wahrheitsgarantie für das, was er sagt. Indem die Adressaten dem Zeugen vertrauen, nehmen sie dessen Bürgschaft an und sind als Empfänger des Zeugnisses entlastet von kritischer Kontrolle und eigenhändiger Evidenzermittlung. Wie bei jeder Bürgschaft gilt auch hier: Sollten sich Probleme hinsichtlich der Wahrheit der Zeugenaussage zukünftig

26 Dazu: Ulrich Baer (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt am Main 2000; Sigrid Weigel: „Zeugnis und Zeugenschaft. Klage und Anklage“, in: Gary Smith/Rüdiger Zill (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft*, Berlin 2000, S. 111–135; Sibylle Schmidt: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*, Konstanz 2015.

27 Paul Frosh: „Telling Presences: Witnessing, Mass Media and the Imagined Lives of Strangers“, in: ders./Amit Pinchevski (Hg.): *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, New York 2011, S. 49–72.

28 Richard Moran: „Getting Told and Being Believed“, in: *Philosophers' Imprint* 5 (2005) 5, S. 1–29.

29 Benjamin McMyler: *Testimony, Trust and Authority*, Oxford 2011.

ergeben, so steht der Zeuge mit seiner Person und seinem Namen dafür – nachträglich³⁰ – ein. Die Rechtfertigung dessen, was gesagt wird, ist somit keineswegs, wie noch Derrida annimmt, suspendiert bzw. von Wissensansprüchen generell entbunden und durch den bloßen Glauben *ersetzt*. Vielmehr ist alles, was mit einer möglichen Rechtfertigung zu tun hat, ‚nur‘ *verschoben*: Von der Gegenwart evidentieller Überprüfung zur Zukunft eines möglichen praktischen Einstehens des Zeugen für das Bezeugte. In dem Verhältnis zwischen Zeugen und Adressaten trägt sich damit eine auf die Zukunft gerichtete Temporalität ein. Das Wesentliche aber ist: Soziale Relationen bekommen eine rechtfertigende Funktion in einem kooperativen Prozess, der Zeuge und Auditorium verbindet.

Wir sehen also: Die triadische Struktur zwischen Zeuge, Zeugnis und Auditorium entpuppt sich als Form einer dynamischen Kooperation, welche die Vergangenheit des bezeugten Ereignisses, die Gegenwart der Beziehung von Zeuge und interessiertem Auditorium und mögliche zukünftige Folgen des Zeugenaktes genau verbindet.

Wenn Dirk Eiken die Frage: ‚Kann dies gelogen sein?‘ zum Merkmal des Dokumentarfilms macht, so ist mit der dieser Frage entsprechenden Einstellung bei den Zuschauern gerade nicht notwendig impliziert, dass die Zuschauer Verzicht leisten sollten auf kritische Evaluierung des Realitätsgehaltes des dokumentierenden Films. Im Gegenteil: Wie bei jedem historischen Dokument ist eine kritische, quellenkritische Prüfung des dokumentierten Gehaltes immer möglich und oftmals geboten. Damit stoßen wir auf einen folgenreichen Unterschied zwischen Dokument und Zeugnis. *Ein Zeugnis ist kein Dokument*, sowenig wie es ein Beweis ist. Sofern man dem hier entwickelten nicht-evidentiellen, interpersonalen Ansatz in der Erklärung von Zeugenschaft folgt, ist das Vertrauen des Auditoriums in das Zeugnis in gewisser Weise ‚bedingungslos‘, um nicht zu sagen: ‚blind‘.

Doch diese Auffassung einer durch eine persönliche Relation gestifteten Beziehung nahezu ‚blinden Vertrauens‘ zwischen Zeuge und seinen Adressaten birgt Probleme: Muss dieser Ansatz nicht versagen, sobald die Adressaten anonym und massenhaft sind, sobald also ein Medium wie Film, Fernsehen oder Video die testimoniale Unmittelbarkeit³¹ leiblicher Kopräsenz außer Kraft setzt und ein komplexer technischer, organisatorischer, sozialer Apparat sich zwischen Zeuge und ‚sein‘ Auditorium schiebt?

30 Zu dieser Nachträglichkeit und dem Recht auf ‚Aufschub‘ (*deferral*): Ebd., S. 61.

31 Gert Gooskens: „Das Jahrhundert des Zeugen? Über Fernsehen und Film“, in: Schmidt/Krämer/Voges: *Politik der Zeugenschaft* (Anm.11), S. 141–158, negiert infolge der Aufhebung der leiblichen Unmittelbarkeit und des Fehlens kausalphysischer Involviertheit seitens der Zuschauer von Film und Fernsehen grundsätzlich die Zeugenschaft dieser Medien.

6.

„Das ist eine Rehabilitierung des Zeugnisses“, charakterisiert Claude Lanzmann seinen Film *Shoah*, in dem jüdische Mitglieder der Sonderkommandos durch die Schilderungen ihrer Tätigkeit und ihres Erlebens in Konzentrationslagern erzählen, was in keinem Archiv zu finden ist.³² Lanzmann bezieht mit diesen ‚Interviews‘, die durch keine Stimme aus dem Off unterbrochene ‚Zeugenreden‘ par excellence verkörpern, Stellung gegen die Unsagbarkeit des Holocaust, indem er mit dem Film nicht einfach unerhörte Dokumente bereitstellt, sondern *Zeugnisse*.³³ Auf diesen Unterschied zwischen seinem Film, der bezeugt und einem Archiv, das ‚nur‘ dokumentiert, kommt es Lanzmann an.

Doch wie kann es sein, dass ein Film, der sich an ein anonymes Publikum richtet, der also auf die Kopräsenz zwischen Zeuge und Auditorium verzichten muss und – in medientechnischer Hinsicht – zweifellos durch den Filmemacher als Bildwelt inszeniert und damit zuerst einmal fiktional ist, gleichwohl *bezeugt*?³⁴ Das Zweite-Person-Modell zehrte von einer Grundintuition, die nahezu allen Konzepten von Zeugenschaft eigen ist: Das Bezeugen ist ein Akt – sei er nun primär epistemologisch oder ethisch konturiert – der sich zwischen Personen vollzieht, die idealerweise in einer Situation leiblicher Gegenwärtigkeit miteinander verbunden sind. Doch wenn ein *Film* bezeugt, also eine symbolische Darstellung und nicht eine Person, so ist das eine Entgrenzung des Konzeptes von Zeugenschaft und die Frage entsteht: Wie ist das möglich, oder – radikaler noch – ist eine solche Erweiterung des Zeugenkonzeptes überhaupt sinnvoll?

Paul Frosh bejaht diese Frage. In seiner Untersuchung der Bezeugungsfunktionen von Massenmedien führt er den Begriff des ‚witnessing text‘ ein, der sich auf massenmediale Darstellungen in Funk und Fernsehen, Video und Film bezieht.³⁵ Ein solcher Text repräsentiert nicht einfach eine Welt, sondern bezeugt sie; er erwirbt eine „witnessing agency“.³⁶ Massenmediale Zeugnisse – verstanden im Sinne solcher Bezeugungsfunktion – sind dann gegeben, wenn ein Film so mit den Zuschauern interagiert, dass nicht nur eine imaginierte Erfahrung bezüglich des gefilmten Geschehens seitens der Zuschauer hervorgerufen wird, sondern wenn der Film sich selbst als ein Akt von Bezeugung *markiert*. Das ist dann der Fall, wenn – anders als beim ‚abbildenden‘ Photo, bei dem schon durch seine Genese eine gewisse kausale Verbindung mit dem Abgebildeten gegeben ist, als dessen physische Spur das Photo gelten kann – der Film seine Bezeugungsentention mit filmi-

32 Claude Lanzmann: „Das Unnenbare benennen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton 2015, S. 3 (<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/claude-lanzmann-ueber-shoah-das-unnenbare-benennen-13391716.html> Zugriff am 29.07.2015).

33 Ebd.; Lanzmann: „Der Ort und das Wort“ (Anm.4).

34 Dass Inszeniert-sein und Zeugnis-sein sich beim Film gerade nicht ausschließen betont auch Lanzmann: „Der Ort und das Wort“ (Anm.4).

35 Frosh: „Telling Presences“ (Anm. 27).

36 Ebd., S. 61/63.

schen Mitteln ausstellt und realisiert. Ist dies der Fall, dann werden die anonymen Zuschauer zu *persönlichen* Adressaten des Zeugnisses im Modus des massenmedialen Ausstrahlens ‚for anyone-as-someone‘³⁷: Nicht ‚jedermann‘, vielmehr *jemand* wird adressiert und der bin ich selbst.

Für Paul Frosh ist in dieser *witnessing agency* die Wahrheitslücke (*veracity gap*) und Ungewissheit annulliert, die Bildwelt und Reales trennt, und der Film kann als wahre Repräsentation eines Ereignisses rezipiert werden.

Wir allerdings wollen den Blickpunkt umkehren: Gerade, dass diese Wahrheitslücke auch dann, wenn der Film als Zeugnis gilt, *nicht* zu schließen oder zu überspringen ist, macht die strukturelle Analogie, die ‚Familienähnlichkeit‘ zwischen der personalen und der massenmedialen Zeugenschaft deutlich.

Denn bedenken wir: Auch der Augenzeuge agiert nicht einfach als kausale Spur eines Ereignisses – wäre das der Fall, so fungierte er wie ein Evidenzbeweis; vielmehr handeln Augenzeugen *symbolisch*, also mittels sprachlicher *Darstellung*, und es ist gerade diese Diskursivierung eigener Erfahrung, die als Sprechakt zugleich die Möglichkeit eröffnet sowohl für Irrtum oder gar absichtsvolle Lüge wie auch dafür, dass der Zeuge die Bürgschaft und Garantie für den Wahrheitsgehalt seiner Rede übernimmt und offeriert. Dieser Wahrheitsgehalt ist im Zeugnis immer nur ‚versprochen‘ und ‚zugesichert‘, keinesfalls aber als Beweis oder Spurensicherung evident gemacht.³⁸ In ähnlicher Weise fungiert dann auch der bezeugende Film, der als inszenierte und komponierte Abfolge von Bildsequenzen in sich selbst kein Wahrheitsnachweis ist noch sein kann, wohl aber, insofern dies selbstbezüglich im Film markiert ist, als *Film* den Realitätsanspruch erheben kann, dass die Welt, die er symbolisch generiert und zeigt, so gewesen ist, wie der Film sie *vorführt*. Die Zuschauer sollen den Film *nicht* in dem Sinne als real wahrnehmen, wie bei einem Photo wahrzunehmen ist, dass zu einem bestimmten Augenblick eine Konstellation aus Licht und chemischer Reaktion sich als Spur einer sensitiven Oberfläche eingepägt hat. Ein Film, der bezeugt, ist vielmehr so anzuschauen, *als ob* er die Wiedergabe eines historischen Geschehens sei. Das ‚als ob‘ markiert die nicht zu überspringende Lücke und persistierende Ungewissheit seitens der Zuschauer. Denn genau dies ist auch die Situation des Auditoriums angesichts ‚gewöhnlicher‘ Zeugenaussagen: Man soll die Zeugenrede wahrnehmen, *als ob* sie wahr sei, ohne jedoch die Gewissheit zu haben, dass sie es ist.

Ziehen wir ein erstes Resümee: Die Funktion, zu bezeugen, kann – unter bestimmten Umständen – auch einem Film zugesprochen werden. Damit allerdings ist die Bezeugungsfunktion nicht einfach von einer Person auf ein Ding übergegangen, vielmehr von einem *sprachlich-symbolischen* Konstrukt, das in der Zeugenaussage verkörpert ist, zu einem *filmisch-symbolischen* Konstrukt. Charakteristisch für Zeugenschaft ist – hierin weichen wir von Frosh ab – dass die Empfänger des Zeug-

37 Michael Warner: *Publics and Counterpublics*, New York: Zone Books 2002, S. 161 zit. nach Frosh „Telling Presences“ (Anm. 27), S. 65; Vgl. Paddy Scannell: „For-anyone-as-someone-structures“, in: *Media, Culture & Society* 22 (2000) 1, S. 5–24.

38 Schmidt: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft* (Anm. 26), S. 117ff.

nisses mit einer unaufhebbaren epistemischen Ungewissheit konfrontiert sind und bleiben. Würden sie diese dadurch überwinden, dass das Zeugnis kritisch auf seine Evidenz hin überprüft wird, so würde ein Zeugnis behandelt wie ein Beweis. Bezogen auf den Film heißt das, der Film wäre nicht als ein Zeugnis zu deuten, vielmehr ‚nur‘ als ein Dokument, dessen ‚Aussagen‘ historisch-kritisch zu überprüfen sind. Dass ein Zeugnis, obwohl nicht als Beweis fungierend, gleichwohl *Wissen* übermittelt und ihm also nicht nur ‚geglaubt‘ werden muss (wie Derrida annimmt), sondern sein Gehalt auch gewusst werden kann, wird nun in dem Zweite-Person-Modell für Zeugenschaft dadurch erklärt, dass der Zeuge die Adressaten persönlich anspricht und durch diese persönliche Perspektivierung seines Sprechaktes eine epistemische Verpflichtung, eine Bürgschaft für die Wahrheit gegenüber den Adressaten übernimmt. Dies allerdings setzt eine leibliche Kopräsenz zwischen Zeuge und Auditorium voraus – und genau diese ist durch das Dazwischentreten der filmischen Apparatur nicht gegeben. Haben wir uns also im Kreis gedreht?

Nicht ganz, denn jetzt tritt eine Frage zutage: Wenn ein Film die Eigenschaft, ein genuines Zeugnis abzulegen, auf eine nicht evidentielle und sich damit vom gewöhnlichen Dokumentarfilm abhebende Weise annehmen kann – wie Frosh das generell für bezeugende symbolische Darstellungen in Anspruch nimmt: Was wäre dann das filmische Pendant für die kooperative soziale Relation, die mit dem Bezeugen verbunden ist, für die in Vertrauen basierte Verbürgung des Zeugen gegenüber seinem Auditorium? Es scheint sich eine Antwort aufzudrängen: Könnte nicht *stellvertretend* der Filmemacher – *statt* des Zeugen – als Autor des Films eben diese Form von Bürgschaft als ein Wahrheitsversprechen, das mit seinem Film verbunden ist, übernehmen für den Zeugen und gegenüber den Zuschauern? Hätten wir dann nicht einen klassischen Fall ‚sekundärer Zeugenschaft‘, ein Begriff, der im Anschluss an die Zeugnisse von Überlebenden insbesondere des Holocaust gebildet wurde?

7.

„Niemand zeugt für den Zeugen“ lautet die oft zitierte letzte Gedichtzeile in Paul Celans *Aschenglorie* – und doch verdichtete sich in der einfühlsamen, oft videographischen ‚Arbeit‘ mit den Überlebenden des Holocaust³⁹ die Leitidee einer *sekundären Zeugenschaft*.⁴⁰ Gewalterfahrung – so Protagonisten dieser Idee – traumati-

39 Allgemein zur Zeugenschaft der Überlebenden des Holocaust: Andree Michaelis: „Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah“, in: Schmidt/Krämer/Voges: *Politik der Zeugenschaft* (Anm. 11), S. 265–285 und zur filmischen Zeugenschaft: Elm: *Zeugenschaft im Film* (Anm. 3).

40 Der Begriff geht zurück auf: Terrence de Pres: *The Survivor. The Anatomy of Life in the Death Camps*, New York 1976 und Lawrence L. Langer: *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New York 1991; dazu Geoffrey Hartman: „Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah“, in: Baer: „Niemand zeugt für den Zeugen“ (Anm. 26), S. 35–53; Dori Laub: „An Event without a

siert ihre Opfer so stark, dass von einem Wissen, einer Erinnerung, einem Verstehen des Erlittenen kaum gesprochen werden kann: Das Schweigen, nicht das Reden wäre dann die dem Trauma ‚natürlich‘ folgende seelische Reaktion. Es ist dann erst das aktive, mitfühlende Zuhören – denn die „Erzählung entsteht im Zuhören und Gehörtwerden“⁴¹ – mit dem die sich dem Zeugen zuwendende Person zum Mitproduzenten⁴² des Zeugnisses wird und dadurch „eine Art der zweiten Zeugenschaft übernimmt“⁴³. Diejenigen, die nicht selbst das traumatische Ereignis erlebt haben, übernehmen also für überlebende Zeugen, die aufgrund des Traumas „ihre Erfahrungen nicht gänzlich belegen können“, eine Art Mitverantwortung und „sogar eine Art ‚stellvertretende Zeugenschaft“⁴⁴.

Doch schafft diese Einstellung gegenüber den Überlebenden nicht auch ein Problem? Die Überlebenden gelten als mehr oder weniger gehandicapte, eingeschränkte Zeugen, deren Leerstellen durch die Teilnahme der Zuhörenden aufzufüllen ist.⁴⁵ Es ist erst diese ‚Zweitzeugenschaft‘, welche die durch traumatische Erfahrung überdeckte Erzählung in die Authentizität eines ‚originären‘ Zeugenberichtes überführt. Doch werden damit die Überlebenden nicht ein weiteres Mal zu ‚Opfern‘, denen etwas fehlt, was just diejenigen beisteuern können, die selbst nicht Opfer traumatisierender Gewalt waren und in der autorisierten Position des ‚kreativ Zuhörenden‘ sind? Sosehr in klinischen und therapeutischen Kontexten das Selbstverständnis des Interviewers als Mitgestalter der Opferberichte geboten sein kann und sogar geboten ist⁴⁶, so problematisch bleibt doch – wenn es generell um das Zeugnis durch Überlebende todbringender Gewalt geht – diese Selbstermächtigung zum ‚stellvertretenden Zeugen‘.⁴⁷ Christian Schneider, ein Kritiker der ‚sekundären Zeugenschaft‘ bemerkt lakonisch: „Der Ohrenzeuge wird zum Erlöser des Augenzeugen“.⁴⁸ Kurz und bündig: Konzepte ‚stellvertretender Zeugenschaft‘ tendieren dazu, die Differenz zwischen dem, der einer traumatisierenden Gewaltsituation ausgesetzt war und dem, der dieser Situation eben nicht ausgesetzt gewesen ist, zu annullieren.

Witness: Truth, Testimony and Survival“, in: Shoshana Felman/ders. (Hg.): *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York/London 1992, S. 75–92; Dori Laub: „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens“, in Baer: „Niemand zeugt für den Zeugen“ (Anm. 26), S. 68–83.

41 Ebd., S. 68.

42 Stevan Weine: *Testimony After Catastrophe. Narrating the Traumas of Political Violence*, Evanston, Ill. 2006, S. 33f. charakterisiert die Rolle des ‚sekundären Zeugen‘ im Rahmen der Holocaust Zeugenschaft so: „[...] testimony must be co-created by a survivor and an authoritative listener [...]“ und „[...] the listener actually knew more than the survivor“.

43 Ulrich Baer: „Einleitung“, in: ders.: „Niemand zeugt für den Zeugen“ (Anm. 26).

44 Ebd., S. 11; dazu auch Elm: *Zeugenschaft im Film* (Anm. 3), S. 183–222.

45 Diese kursorische Beschreibung wird der möglichen Fruchtbarkeit, dem Problembewusstsein, mit welchem die Interviewer sich mit den schwierigen Seiten des ‚aktiven Zuhörens‘ auseinandersetzen, selbstverständlich nicht gerecht.

46 Dazu Weine: *Testimony After Catastrophe* (Anm. 42).

47 Vgl. dazu Ebd. S. 25, die kritische Auseinandersetzung von Weine mit Dori Laub.

48 Christian Schneider: „Trauma und Zeugenschaft“, in: *Mittelweg* 36 (2007), 3, S. 59–74, S. 65.

Damit wird die sublimale Struktur von Zeugenschaft, die auf dem Gefälle beruht zwischen dem Zeugen, der in ein Ereignis leiblich-seelisch involviert ist und dem Adressaten des Zeugnisses, für den das Ereignis eine niemals zugängliche Vergangenheit verkörpert, eingegebenet in einer Weise, welche die unerreichbare Position des Zeugen – ein Stück weit – nivelliert.

Wohl wissend, dass wir dem Konzept der ‚sekundären Zeugenschaft‘ im Kontext der Reflexion der Holocaust-Zeugenschaft hier nicht gerecht werden können, begnügen wir uns mit diesen wenigen Bemerkungen in der Hoffnung, dass eines doch klar geworden ist: Wenn wir nach dem filmischen Pendant fragen für die in ‚gewöhnlichen Zeugenakten‘ sich vollziehende Bürgschaft des Zeugen gegenüber seinen Adressaten, dann ist die Idee, dass der Filmemacher selbst die Rolle übernimmt, für den Zeugen zu bürgen, für ihn Verantwortung zu übernehmen und durch seine Autorität der Zeugenaussage Realität und Authentizität zu verleihen, zwar naheliegend, gleichwohl aber kein gangbarer Weg. Paul Celans „Niemand zeugt für den Zeugen“ evokiert unübertroffen das Dilemma der Zeugenschaft – und das umso mehr, wenn der Zeuge der einzige Zeuge ist – und dieses Dilemma kann durch ‚sekundäre Zeugenschaft‘ nicht kompensiert und erst recht nicht suspendiert werden.

Und doch ist etwas an der Richtung, die in der Debatte über sekundäre Zeugenschaft eingenommen wird und die darin besteht, zuhörende Personen als ‚Mitspieler‘ beim Bezeugen an zentraler Stelle zu situieren, durchaus angemessen. Schon das Zweite-Person-Modell in der analytischen Philosophie über ‚testimony‘ geht aus von der *personalen* Verbindung zwischen Zeuge und Adressaten, und insofern die Idee sekundärer Zeugenschaft gerade im Zusammenhang videographierter Interviews mit Überlebenden entstanden ist, wird damit der Weg beschritten, die personale Beziehung „Zeuge-Interviewer“ zu einem Aspekt massenmedial vermittelten Zeugnisses auszuweiten: Das ist gegeben, wenn der interviewende Zuhörer zugleich derjenige ist, der den Film produziert. Eine wichtige Weiche ist damit gestellt. Es geht um das Verhältnis des Filmemachers zum Bezeugenden, von dem wir an dieser Stelle nur sagen können: Dieses Verhältnis soll *nicht* – in quasi rückbezüglicher Terminologie – in den Termini einer zweiten, stellvertretenden Form von Zeugenschaft beschrieben und begriffen werden. Wie aber dann? Um darauf eine Antwort zu finden wollen wir uns – endlich! – dem Film *Svjedok – Der Zeuge* zuwenden.

8.

Unsere Grundidee ist, dass dieser Film nicht nur als ein Dokumentarfilm, sondern auch als eine Form von ‚Zeugnis‘ aufzufassen ist, weil im Medium des Films ein soziales, geradezu intimes Verhältnis zwischen Überlebenszeuge und Filmemacher gestiftet wird, das nicht als funktionales, vertragsorientiertes Verhältnis zwischen Schauspieler und Filmproduzent, aber auch nicht im Sinne einer sekundären Zeugenschaft des Filmemachers gegenüber dem Opfer eines Verbrechens zu deuten ist. Vielmehr zeigt der Filmemacher mit der Art, wie der Film gemacht wird, ein hohes *Vertrauen* in den Bericht des Zeugen. Das, wovon der Film ein Zeugnis ist, bezieht

sich also gar nicht auf das im Film bezeugte und dokumentierte Geschehen. Vielmehr ist das, was der Film vordergründig als Zeugenbericht über ein Kriegsverbrechen zeigt, ‚hintergründig‘ das Zeugnis nicht einer Katastrophe, sondern einer *Freundschaft* und einer persönlichen Verbundenheit zwischen Zeuge und Filmemacher, eine in der Machart des Films selbst verkörperte Sozialität, welche dann – kommunitaristisch ausgeweitet⁴⁹ – auch die Zuschauer zum Teil dieser im Medium des Films gestifteten Gemeinschaft machen kann, deren Band kraft der zentrierenden Kraft des Überlebenszeugnisses im Film eine politisch-ethnische Solidarität ist.

Gehen wir über zum Film *Svjedok – Der Zeuge*.

- (1) Zuerst die Vorgeschichte: 2006 drehte der in Kärnten lebende Haris Bilajbegovic bereits einen Kurzfilm *Most – The Bridge*, der vom Verschwinden der von den Serben auf der Brücke Vrhopolje ermordeten muslimischen Männer handelt. Dieser Film ist als Spielfilm angelegt und soll ein Mahnmal nicht für ein einzelnes, sondern für eine Vielzahl serbischer Kriegsverbrechen in der Region um die Brücke des Verbrechens sein.⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt war der Geschehensablauf auf der Brücke noch unbekannt. Zu den auf der Brücke Verschollenen – deren Namen und Bild in *Most* angezeigt wird – gehörte auch der Sohn des Großvaters des Filmemachers, also sein Onkel. Dieser Großvater spielt selbst in *Most* wiederum die Hauptrolle. Jedenfalls ist der Filmemacher über das Geschick seiner im Dorf ansässigen Familie, über den Verlust seines Onkels mit dem Geschehen realiter verbunden. Wie dann in *Svjedok* auch – sind in *Most* die Darsteller zugleich Zeitzeugen und Leidtragende dieses Ereignisses gewesen. Die engagierte Unterstützung der Dorfbewohner macht das Drehen des Low-Budget-Films überhaupt erst möglich. Das Nachspielen der Gewaltszenen – ein klassisches Reenactment *durch die Betroffenen selbst* – ist zweifellos ein wichtiger Beitrag zur Aufarbeitung des traumatischen Erbes durch die Leidtragenden und mit einer Art von ‚Histotainment‘, der Vermengung von Dokumentation und Unterhaltung, nicht zu verwechseln. So entsteht schon in *Most* eine durch das Ereignis wie seine Verfilmung gestiftete enge Beziehung zwischen Filmemacher und seinen Darstellern und Darstellerinnen. Der Film *Most* erhält zwischen 2007 und 2008 über 20 internationale Auszeichnungen. Erst nach der Produktion dieses Films begegnet der Filmemacher dem einzigen Überlebenden Rajif Begic. Dieser bezeugt 2010 vor dem Den Haager Kriegstribunal das Geschehen auf der Brücke; er wird dabei von

49 Einen Zusammenhang von Dokumentarfilm, der Gabe und dem Kommunitarischen entwickelt: Marion Froger: „Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (2014) Oktober, S. 65–78, hier S. 73ff.

50 Persönliche Mitteilung von Haris Bilajbegovic am 22.7.2015.

Haris Bilajbegovic begleitet.⁵¹ 2010 werden die Leichen der auf der Brücke ‚verschwundenen‘ Männer in einem Massengrab gefunden. Mit dem Film *Svjedok – Der Zeuge* schließt sich – so Haris Bilajbegovic – der Kreis seiner Recherche über die Wahrheit dessen, was auf der Brücke geschehen ist.⁵²

- (2) Im Horizont dieser Vorgeschichte wird die Merkwürdigkeit erklärbar, dass erst 20 Jahre *nach* dem Kriegsverbrechen dieser Film gedreht wird:⁵³ Mit der Exhumierung und Identifizierung der Leichen sind beweiskräftige *Indizien* vorhanden, mit den archivierten und in den Film als *Dokumente* auch integrierten Aussagen des einzigen Überlebenden vor dem Kriegstribunal hat sich die völker- und strafrechtliche Bedeutung, die eine *Zeugenaussage* haben kann, juristisch bereits erfüllt. Der Tatbestand, wer von wem wann und wie ermordet wurde, ist weitgehend aufgeklärt: Einige der Täter zum Zeitpunkt der Verfilmung von *Svjedok* – wie im Abspann auch dokumentiert – sind in der Zwischenzeit verurteilt. Vor diesem Horizont eines bereits beweiskräftig untermauerten Ereignisses wird klar: Die Erzählung des Überlebenden innerhalb des Films muss mehr sein als ‚nur‘ die Vergegenwärtigung eines vergangenen Geschehens im Sinne von dessen objektiver Rekonstruktion. *Ein* Zweck liegt auf der Hand: Die Aufbereitung als Film eröffnet die Chance, das Wissen über das Verbrechen in die breite Öffentlichkeit zu bringen und – im Bündnis mit der suggestiven Kraft filmischer Bildwelten – den Schock über das wahrgenommene Geschehen im Film mit einem moralischen Apell zu verbinden. Tatsächlich betont der Filmemacher, den Kriegsoptionen und ihren Angehörigen ein Denkmal setzen zu wollen. Worin jedoch besteht – über das Dokumentarische hinaus – das Surplus in der Bedeutung des Films? Die Antwort gibt schon der Titel: Es ist die Figur des Zeugen im Film.
- (3) Der Bericht des einzig Überlebenden, Rajif Begic, bildet die Achse der Filmentwicklung. In Großaufnahme von Gesicht und Händen, akustisch begleitet durch seine Stimme, wird der Überlebende ins Bild gesetzt und mit diesem Arrangement werden durchaus die bekannten videographierten Überlebenden-Interviews aufgerufen. Doch anders als in den manchmal zögerlichen, stockenden, sprachlich immer auch gebrochenen Berichten von Überlebenden brutaler Gewalt und Genozid, spricht hier der Zeuge mit selbstbewusster Eloquenz. Dieser Bericht, 20 Jahre nach der ihm zugrundeliegenden katastrophalen Erfahrung in die Kamera gesprochen, zeigt kein ‚Opfer‘, keinen gebrochenen Mann, dem ein Interviewer in mitfühlender Interaktion zur Seite

51 https://de.wikipedia.org/wiki/Most_%E2%80%93_The_Bridge, http://www.kleinezeitung.at/s/kultur/3960147/Haris-Bilajbegovic_Ich-schaeue-den-Verbrechern-ins-Auge und <https://iwpr.net/global-voices/witness-recalls-sanski-most-bridge-killings>.

52 Vgl. <http://www.meinbezirk.at/villach/chronik/moechte-mladic-in-die-augen-sehen-d245315.html>, Zugriff am 22.6.2015.

53 Zu zeitnahen Zeugnissen über den Krieg in Bosnien-Herzegowina s. das Kapitel „Testimonies from Wartime in Bosnia-Herzegovina“ in: Weine: *Testimony after Catastrophe* (Anm. 42), S. 47–70.

stehen müsste. Eine ‚stellvertretende Zeugenschaft‘ – das wird unmissverständlich klar – ist hier überflüssig; der Zeuge wird als jemand gezeigt, der für sich selber – und für die Wahrheit seines Berichts – einstehen kann und will. Der Film stellt dieser Intention des Zeugen eine öffentlichkeitswirksame Bühne bereit, damit der Überlebende ein Narrativ, *sein* Narrativ entwickeln kann, welches den roten Faden nicht nur des Films abgibt, sondern durch die diskursive Darstellung des Erlebens, einem durch extreme Gewalterfahrung geschädigten Leben Kohärenz, vor allem aber: Sinn verleiht. Diese Sinndimension wird in der Zeugenrede akzentuiert: Denn von diesem Ereignis im Namen der Toten zu zeugen, den Ermordeten eine Stimme zu geben – so berichtet es wenigstens Rajif Begic – gräbt sich vom ersten Überlebenaugenblick in ihn ein, als sein Vorhaben und seine Verpflichtung. Dass wir zweifeln können, ob tatsächlich schon in Augenblicken durchlebter Todesangst solche Intention überhaupt gespürt werden kann, ist dabei eine unerhebliche Frage. Denn *dass* dem Überlebenden jedenfalls im *Nachhinein* eine solche moralische Verantwortung zuwächst resp. bewusst wird und von ihm bereitwillig auch übernommen wird.⁵⁴ Darauf kommt es alleine an, denn diese moralisch-politische Verantwortung ist es, die ein Band virtueller Gemeinschaftlichkeit aus Zeuge, Filmemacher und Zuschauer knüpft, die für uns einen Fluchtpunkt dieses Films markiert.

- (4) Entlang der Zeugenrede entwickelt der Film die Chronologie des Geschehens auf der Brücke als eine Montage aus (i) indexikalisierten und archivierten Dokumenten der Zeugenaussage Begic‘ aus dem Den Haager Archiv, (ii) aktuellem Zeugenbericht in frontaler Großaufnahme im Studio, (iii) Abschreiten der realen Schauplätze mit dem Zeugen und vor allem (iv) dem Nachspielen einiger Szenen an den Originalschauplätzen mit den Dorfbewohnern, die als Zeitzeugen und Leidtragende das Ereignis miterlebten. Den Szenen des Reenactment liegt jede filmische Dekonstruktion des dargestellten Ablaufes fern; das Medium minimalisiert sich im Zuge eines bewusst inszenierten ‚live-appeals‘. Wenn man Maria Muhles Begriff des ‚naiven Dokumentarismus‘⁵⁵ in Anschlag bringen will, so ist klar: In diesen nachgespielten Szenen ist das Geschehen nicht *repräsentiert*, vielmehr *präsentiert*; die Kluft zwischen Fakt und Fiktion wird nicht thematisch. Das Faktum allerdings, das dabei evoziert wird, ist nicht einfach ‚das Ereignis‘, sondern ‚das Ereignis wahrgenommen in und aus der Perspektive seines überlebenden Opfers‘. Kraft dieser filmisch forcierten unmittelbaren ‚Realitätshaltigkeit‘ mittels der Einstellung der Erlebensperspektive des einzigen Zeugen, erleben wir als Zuschauer – ein kleines Stück weit – etwas, das von Ferne dem Grauen dieser Situation ähnelt. Sosehr der

54 Tatsächlich haben viele überlebende Kriegsoffer in Bosnien und Herzegowina – wie Bilajbegovic betont – Angst vor Gericht auszusagen und möchten auch nicht mit der Vergangenheit konfrontiert werden. (<http://www.meinbezirk.at/villach/chronik/massaker-im-bosnienkrieg-orf-strahlt-film-eines-villachers-aus-d1413284.html>).

55 Muhle: „Omer Fast: 5000 feet is the best.“ (Anm. 8), S. 99.

puristische Anspruch eines ‚reinen‘ videographierten Zeugeninterviews, das allenfalls ein imaginäres Miterleben auslöst, der – vielleicht sogar quellenkritischen – Distanz der Zuschauer förderlich sein kann, so sehr löst die schockierende Unmittelbarkeit⁵⁶ der nachgestellten Szenen in *Svjedok* eine solche Distanz gerade auf. Ob wir wollen oder nicht: Als Zuschauer fühlen wir mit.⁵⁷

Wenn wir an früherer Stelle mit Dirk Eitzen die Frage ‚Könnte das gelogen sein?‘ als Spezifikum jener Einstellung charakterisierten, die aus einem Film einen Dokumentarfilm werden lässt, so ist hier zu konzedieren: Genau auf diese quellenkritische, historiographische Distanz und Überprüfung zielt *Svjedok* nicht. Jenes ‚blinde Vertrauen‘, das der Filmemacher dem Zeugen entgegenbringt, indem er dessen Erleben im Präsenz-Modus nachgestellter ‚realer‘ Szenen einspielt und welches dem Vertrauen ähnelt, das Adressaten generell einem Zeugen entgegenbringen müssen, wenn sie dessen Aussage in ihren Wissensbestand integrieren wollen – wird auch den Zuschauern nahegelegt – oder sollten wir sagen: abverlangt? Doch möglich ist das nur – und hier berühren wir die entscheidende Differenz zwischen Film und einer Zeugenaussage in der leiblichen Kopräsenz von Zeuge und Auditorium – weil zum Zeitpunkt der Verfilmung von *Svjedok* die historische Sachlage bereits hinreichend geklärt war und diese einer quellenkritischen Erörterung gar nicht mehr bedurfte. Dann aber sind wir wieder bei der Frage: *warum* dann dieser Film?

9.

Marion Froger bringt in ihrer Auseinandersetzung mit Dokumentarfilmen das kulturalanthropologische Phänomen der Gabe ins Spiel, insofern bei einigen Dokumentarfilmen der „Datenwert des Bildes“ zurücktrete hinter seine Bedeutung, eine „kommunitaristische Verbindung“ zu stiften zwischen gefilmter Person, Filmemacher und Zuschauer.⁵⁸ Ist es aufschlussreich – so wollen wir jetzt fragen – dass das, was der Film *Svjedok* über die Dokumentation eines Ereignisses *hinaus* bedeutet, in der Erzeugung einer sozialen Beziehung zwischen Filmemacher und Zeuge besteht, die dann in der „Bildwerdung“ eben dieser „relationalen Erfahrung“⁵⁹ die Zuschauer ‚einlädt‘, ihrerseits diese Art von Verbindung aufzunehmen?

56 ‚Unmittelbar‘ im Sinne der filmischen Einstellung einer direkten Anwesenheit der Handkamera beim Geschehen und der Simulierung eines ‚Live-Modus‘ in der eingetübten Aufnahme.

57 Auch: Gertrud Koch (Hg.): *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main 1995.

58 Froger: „Die Gabe und das Bild der Gabe. Dokumentarische Ästhetik und Gemeinschaft“ (Anm. 49), hier S. 76.

59 Ebd., S. 72.

Gaben knüpfen zwischenmenschliche Beziehungen.⁶⁰ Sozialanthropologisch wird die Gabe als ein Akt verstanden, der eine Form von Gemeinschaft hervorbringt, die nicht auf der Geltung von Konventionen, Regeln und Gesetzen beruht.⁶¹ Vielmehr schafft das Übergeben einer Gabe ein Sozialverhältnis, das sich von den funktionalen durch Recht, Politik und Ökonomie geregelten Beziehungen unterscheidet und eine wechselseitige Nähe hervorbringt und in dieser wurzelt, wie sie für räumliche, nachbarschaftliche, familiäre, ethnische Gemeinschaften üblich ist. Die Freundschaft etwa verkörpert paradigmatisch eine solche ‚ungeregelte‘ Sozialität.

Durch Zufall sind Raijf Begic als Überlebender der Hinrichtung auf der Brücke, dessen Bruder dort getötet wurde, und Haris Bilajbegovic, dessen Onkel dort umkam, durch dieses Ereignis in eine schicksalhafte Verbindung gebracht. Was unintendiert und ohne Wissen der Beteiligten in einen Ereigniszusammenhang geraten ist, wird durch den Film zu einem intendierten gemeinschaftlichen Projekt, welches davon zehrt, dass beide, Filmemacher wie Überlebender, dem Impuls folgen, den Kriegstoten eine Stimme zu geben. Der Film erzeugt eine interpersonale Beziehung, die in den Termini des ‚Gebens‘ charakterisiert werden kann: Haris Bilajbegovic *gibt* dem überlebenden Zeugen einen filmischen Raum öffentlicher Aufmerksamkeit für seine Erzählung; indem er die nachgestellten Szenen im Live-modus einer Realpräsenz wahrer Geschehnisse inszeniert, *schenkt* er ihm ein fast blindes Vertrauen in das, was der Überlebende im Einzelnen über die Vorgänge auf der Brücke berichtet. Indem er dessen Erzählung zugleich einbettet in Indizien und archivierten Aufnahmen, *steuert* er als Filmemacher deren bis dato verfügbaren dokumentarische Beglaubigungen *bei*.

Und umgekehrt aus dem Blickwinkel von Raijf Begic: Dieser *gibt* mit seiner Erzählung jene Antwort, die der Filmemacher lange suchte, um das auch seine Familie betreffende Geschehen auf der Brücke rekonstruieren zu können.⁶² Der Überlebende überantwortet sich dem Filmemacher als eine Person, die mit darstellerischen Mitteln intim ausgeleuchtet wird: Er setzt sich dieser Veröffentlichung aus und gibt sich der anonymisierten Öffentlichkeit preis. Es gehört übrigens Mut dazu, auch 20 Jahre nach dem Verbrechen sich als dessen Augenzeuge zu bekennen, der zur Verurteilung der Täter in Den Haag beigetragen hat.

Beide: Filmemacher und Zeuge sind Gebende; beide auch sind Empfangende.

60 Zum Verhältnis von Gabe und Zeugnis inzwischen schon klassisch: Jacques Derrida: „Zeugnis, Gabe“, in: Elisabeth Weber (Hg.): *Jüdisches Denken in Frankreich*, Frankfurt am Main 1994, für den die Erzählung selbst ein Geben ist.

61 „Die wahre Gabe ist jene, deren Sinn nicht darin besteht, einer sozialen Konvention oder Regel gerecht zu werden, sondern die Verbindung zu einem Menschen zum Ausdruck zu bringen...“ Jacques Godbout: *Le don, la dette et l'identité. Homo donator versus homo oeconomicus*, zit. bei Froger 2014, S. 73; vgl. auch: Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 1968 und Iris Därmann: *Theorien der Gabe zur Einführung*, Hamburg 2010.

62 Daher unterscheidet sich auch die Darstellung dessen, was auf der Brücke geschah in *Most* und in *Sujudok*.

Die Produktion des Films knüpft für die daran Beteiligten ein Netz des Einverständnisses, das auch die bosnischen Dorfbewohner einschließt, welche in den nachgespielten Szenen – verteilt auf Opfer und Täterrollen – agieren. Den Film zu machen, sich am Film zu beteiligen wird zu *einer Handlung der Verbundenheit*, vielleicht auch zu einem Freundschaftsdienst, auf jeden Fall aber zu einem Akt sozialer Kooperation, politischer Artikulation und ethnischer Identifikation. Beglaubigt wird nicht einfach ein Zeugnis – beglaubigt wird eine soziale Beziehung, die in und durch den Film entsteht.

Hier wird drängend klar, worin der Unterschied zwischen Artur Zmijewskis *80064* und Bilajbegovic' *Svjedok – Der Zeuge* besteht: Die kommunitarische Dimension, die darin gegeben ist, dass durch den Film Filmemacher und Überlebender eine Gemeinschaft bilden, gründet in der persönlichen Beziehung von Vertrauen, Respekt und ethischem Impuls und zieht mit den Mitteln des Films, die Zuschauer hineinzieht in dieses Einverständnis, sofern sie sich von diesem ‚angesprochen‘, gar ‚ergriffen‘ fühlen – genau diese Möglichkeit einer kommunitarischen Verbindung zwischen denen, die eine Katastrophe nicht erlebt haben und denen, die sie durchlebt haben, wird durch *80064* grundlegend infrage gestellt, sabotiert und ad absurdum geführt. Doch trifft Artur Zmijewski dadurch vielleicht eine Wahrheit, die darin besteht, dass die respektvolle und einverständliche Gemeinschaftlichkeit mit den Überlebenden der Lager in der polnischen Gesellschaft gerade *nicht* gegeben war und ist?

Als ‚Kommentare‘ der Filmkunst zu den Möglichkeiten und Grenzen filmischer Präsentation von Überlebenden und des Umgangs mit Überlebenszeugnisse, können und müssen wir *beide* Strategien – die kommunitarische Vision (Bilajbegovic) wie deren kritische Infragestellung und radikale Negation (Zmijewski) – akzeptieren.