



Abb. 1 Die Hochzeit von Max und Annie Peereboom

Michael Renov

Historische Diskurse des Unvorstellbaren

Peter Forgacs' 'The Maelstrom

Kürzlich sponserte die National Foundation for Jewish Culture im Rahmen des 20-jährigen Jubiläums des San Francisco Jewish Film Festivals – das erste einer Reihe amerikanischer jüdischer Filmfestivals – die „First Conference of American Jewish Film Festivals“. Ein Programmpunkt der Tagung war „The Holocaust Film as Genre“, der sich mit der bisweilen unbequemen Tatsache auseinandersetzen sollte, dass auch heute noch der Holocaust Quelle und Gegenstand zahlreicher Dokumentarfilme jüdischer Filmemacher ist. Diese auch Generationen nach dem Ereignis immer noch wirkmächtige, obsessive Rückkehr zur Shoah wird manchmal als übertriebene Konzentration auf jüdisches Opfertum gesehen, als mangelnde Bereitschaft, sich aktuelleren Themen und solchen, die stärker auf ein „empowering“ abzielen, zuzuwenden. Woher kommt diese Faszination, die der Holocaust für jüdische Filmemacher ausübt? Ist die Shoah zur Matrize jüdischen Leidens schlechthin geworden oder hat die Aufarbeitung dieses Themas durch Dokumentarfilmer ebenso wie bei den Historikern zu immer neuen historiografischen oder philosophischen Erkenntnissen bei Filmemachern und Wissenschaftlern geführt? Auch wenn man die Bedeutung der Filme von Alain Resnais, Marcel Ophüls und Claude Lanzmann anerkennt, so bleibt doch die Frage, ob uns jüngere Filme neue Einsichten vermitteln. Kann es sein, dass wir unter einer Holocaust-Ermüdung leiden? Dies sind eine Reihe von Fragen, die den Ausgangspunkt dieses Artikels darstellen.

James E. Young erörtert diese Hartnäckigkeit der Erinnerung an den Holocaust ganz hervorragend in seinem Buch *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, in dem er umfassend dokumentiert, wie der Holocaust zu einem Brennglas wurde, in dem sich alle Aspekte jüdischer Erfahrung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts brechen. Dabei ersetzen manchmal Archetypen die historische Repräsentation. So wurde der „Holocaust Jude“ selbst in Werken nicht-jüdischer Autoren zur wiederkehrenden Figur, wie etwa in den berühmten Werken von John Berryman, Anne Sexton und Sylvia Plath – allesamt Schriftsteller, die Selbstmord begingen (vgl. Young 1992, 190). Die Bedeutung des Holocaust als Topos wird nirgendwo deutlicher als in dem erst vor kurzem aufgetauchten Begriff des „Armenischen Holocaust“ zur Bezeichnung des Genozids von eineinhalb Millionen Armeniern durch die Türken zwischen

1905 und 1923, eines Ereignisses also, das sich Jahrzehnte vor der Errichtung der Nazi-Todeslager abspielte. Das Wort „Holocaust“, das erst in den späten 1950er Jahren in den kritischen und populären Wortschatz einging, um ganz spezifisch die Ermordung europäischer Juden zu bezeichnen, wird so rückwirkend auf den armenischen Kontext bezogen, um auf das enorme Ausmaß des Verbrechens zu verweisen. (vgl. Young 1992, 141–149)¹

Wenngleich der Holocaust ein Begriff geworden ist, der obsessiv verwendet wird – Hayden White, um nur einen von vielen zu nennen, bezeichnete den Holocaust als „the paradigmatic ‘modernist’ event in Western European history“ (White 1996, 30) –, so wird seine Darstellung immer noch mit äußerster Strenge unter die Lupe genommen. Für Zeugenberichte des Holocaust steht viel auf dem Spiel – man erinnere sich nur an die Behauptungen jener, die den Holocaust leugnen –, und so konzentriert man sich auf die unmittelbare Transkription von Erfahrung, wobei derjenige, der sie aufzeichnet, so weit wie möglich als neutrales Medium agiert, als „das Instrument der Ereignisse“ (Young 1992, 42). Aber die Auffassung, ein Text – sei er literarisch oder filmisch – könne eine reine und normative Wiedergabe der Ereignisse sein, ignoriert die radikale Mimesiskritik, die u. a. von Robert Scholes geäußert wurde: „It is because reality cannot be recorded that realism is dead. All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only *poesis*.“ (Scholes 1975, 7) Der Holocaust als Dokumentarfilm-Genre ist ein privilegierter Ort für Debatten über den ontologischen Status des dokumentarischen Diskurses. Ich möchte hier Peter Forgacs’ *THE MAELSTROM: A FAMILY CHRONICLE* (NL 1997) als einen Film untersuchen, der nicht nur die Auslöschung einer holländischen jüdischen Familie durch die Shoah, sondern auch das Problem historischer Repräsentation an sich und die dynamische Grenze zwischen Transkription von Zeugenberichten und ästhetischer Konstruktion behandelt. Wie wir sehen werden, ist Forgacs gleichzeitig Schreiber, Zeuge und Dichter. Zunächst muss jedoch etwas über das diskursive Feld gesagt werden, in das sich *THE MAELSTROM* einschreibt.

In der jüdischen Tradition kommt dem Schreiber der Stellenwert eines heiligen Wächters zu. In einer Talmudgeschichte ermahnt Rabbi Ishmael einen Schriftgelehrten: „Gib acht. Wenn du ein einziges Wort ausläßt oder hinzufügst, kannst du die Welt zerstören.“ (zit. in Young 1992, 42) In der Zeit nach dem Ho-

1 Es muss hinzugefügt werden, dass es leidenschaftliche Debatten um den Begriff Holocaust als Bezeichnung für die Katastrophe des europäischen Judentums während des Zweiten Weltkriegs gab (*sho’ah* und *churban* wurden als Alternativen vorgeschlagen), da das Wort etymologisch an Vorstellungen von (Brand-)Opfer gebunden ist, die eher der christlichen als der jüdischen Tradition zuzuordnen sind.

locaust kam es zu erregten Debatten um die Ethik der Darstellung. So gab es schwerwiegende Argumente dafür, dass Metaphern, ja jegliches Bemühen um eine Darstellungsform an sich ein Affront gegen die Faktizität des Schreckens des Holocaust sei. In seinem Buch *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature* bringt Alvin Rosenfeld dies auf den Punkt:

There are no metaphors for Auschwitz, just as Auschwitz is not a metaphor for anything else...Why is this the case? Because the flames were real flames, the ashes only ashes, the smoke always and only smoke....the burnings do not lend themselves to metaphor, simile, or symbol – to likeness or association with anything else. They can only „be“ or „mean“ what they in fact were: the death of the Jews. (Rosenfeld 1980, 27)



Abb. 2 Der jüngste Sohn und einzige Überlebende der Peereboom Familie bei der Hochzeit von Max Peereboom.

Und doch hat die Forderung, von Leiden und Tod Zeugnis abzulegen, diese Einwände immer wieder umgangen: für viele Überlebende ist dies eine Notwendigkeit. Im Vorwort von *Survival in Auschwitz* drückt Primo Levi dies folgendermaßen aus:

The need to tell our story to 'the rest,' to make 'the rest' participate in it, had taken on for us, before our liberation and after, the character of an immediate and violent impulse, to the point of competing with our other elementary needs. The book has been written to satisfy this need: first and foremost, therefore, as an interior liberation. (Levi 1993, 9)²

Traumatische Erfahrungen sind aber meist unzugänglich, sie sind tief in der Seele vergraben. Der Zugang zu Erinnerungen und das Erzählen der Erinnerungen sind komplexe therapeutische Prozesse (siehe Felman/Laub 1992, 57–74). Wenn Überlebende Zeugnisse ablegen, nehmen sie – wenn sie glaubhaft sind – die Form eines „dokumentarischen Realismus“ an. Young meint jedoch, dass es „bedenklich und unverantwortlich“ sei, darauf zu insistieren, dass die Ich-Erzählungen vom Holocaust tatsächlich die dokumentarischen Beweise

2 A.d.Ü.: siehe dazu auch den Brief Primo Levis an den Übersetzer Heinz Riedt in Levi 1992, 7 f.

böten, die sie selbst intendierten (Young 1992, 37). Es ist das Verdienst Forgacs', als filmender Historiograph und Vermittler von Zeugenberichten einen kontextuellen Rahmen dafür geschaffen zu haben, dass für einen bestimmten Überlebensdiskurs der Anspruch der Evidenz erhoben werden kann.³

Der ontologische und ethische Status der Holocaust-Berichte ist sehr kontrovers: sind sie Geschichte, Erinnerung, Kunst, Therapie oder sogar politisches Traktat? Elie Wiesel, einer der bekanntesten Zeugen und Schriftsteller, hat in Anlehnung an Adornos atavistische Aussage („nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“) über die Unmöglichkeit einer Holocaust-Literatur geschrieben: „There is no such thing as a literature of the Holocaust, nor can there be. The very expression is a contradiction in terms. Auschwitz negates any form of literature, as it defies all systems, all doctrines.“ (Wiesel zit. in Rosenfeld 1980, 14) Wiesel hat jedoch auch vom unverbrüchlichen Bedürfnis gesprochen, sich zu erinnern: „For me, writing is a *matzeva*, an invisible tombstone, erected to the memory of the dead unburied.“ (Wiesel zit. in Rosenfeld 1980, 27)

Was haben wir aus der scheinbaren Unversöhnlichkeit dieser beiden Aussagen Wiesels zu folgern? Einerseits: keine Literatur, keine ästhetischen Kanons, keine Geschmackshierarchien, kein Aufspüren generischer Transformationen, also: kein am Schmerz gewonnenes Vergnügen – und andererseits: das verzweifelte Bedürfnis, sich des Verlustes zu erinnern. Eric Santner meint, dass es die Narrativisierung des Holocausts ist, der Impuls, „die Geschichte zu erzählen“, der die Gefahr eines „narrativen Fetischismus“ aufkommen lässt. Dies bedeutet nach Santner „a strategy of undoing, in fantasy, the need for mourning by simulating a condition of intactness, typically by situating the site and origin of loss“ (Santner 1992, 144). Der Akt des Erzählens entspringt so gesehen der Unfähig-

3 Es gibt zahlreiche Forschungsarbeiten zur Tradition des *testimonio* in der lateinamerikanischen Literatur, die die besondere Verbindung von Erzählquelle (ein Bauer oder Abhängiger, der Analphabet ist oder keine Möglichkeit zum Schreiben hat) und dem Übersetzer, der die Geschichte an ein Lesepublikum vermittelt, betont. An diese Tradition knüpfen auch Zeugnis-schriften von anderen marginalisierten Gruppen (Feministinnen, Homosexuelle, Menschen mit nicht-weißer Hautfarbe) und ganz unterschiedliche Formen des Video-*testimonios* an (siehe hierzu Beverly 1992, 91–114 und Noriega 1996, 207–228). Der Status von *THE MAELSTROM* als Zeugen-Diskurs beruht darauf, dass die Peerebooms Zugang zu Repräsentationsmitteln, aber aufgrund ihres frühzeitigen Todes keinen Zugang zu den historischen Aufzeichnungen hatten. Der Film ähnelt den Tagebuchaufzeichnungen von Menschen, die untergegangen sind, wie Anne Frank, Moshe Flinker, Chaim Kaplan. Die Besonderheit des Films liegt in der Rolle von Forgacs, der einem zeitgenössischen Publikum durch das Ausgraben der *Home Movie*-Aufnahmen ein beeindruckendes Zeugnis zugänglich macht, indem er aus den Peereboom-Aufnahmen, anderem Archivmaterial und diversen akustischen Elementen ein ergreifendes Kunstwerk komponiert. Hinsichtlich des Stellenwertes von *THE MAELSTROM* als Zeugnis könnte man Forgacs als Künstler oder als jemanden bezeichnen, der das Werk „hervorgebracht“ hat.

keit oder der Weigerung zu trauern, wobei der Verlust oder traumatische Schock auf die Ebene der Repräsentation verschoben wird. Anders ausgedrückt: die Erzählung nimmt der Geschichte ihren Stachel. Santners Auffassung teilt viele der Kritikpunkte, die gegen *SCHINDLER'S LIST* (*SCHINDLERS LISTE*, USA 1993, Steven Spielberg) und *LA VITA È BELLA* (*DAS LEBEN IST SCHÖN*, Italien 1997, Roberto Benigni) vorgebracht worden sind – Filme, die ein halbes Jahrhundert nach den in ihnen gezeigten Ereignissen erregte Debatten, zahllose Tagungsvorträge und sogar ganze Bücher nach sich gezogen haben (siehe Loshitzky 1997).

Ebenso leidenschaftlich wie Verbote gegen Ästhetisierung oder Narrativisierung des Holocaust verhängt werden, wird die Forderung erhoben, Zeugnis abzulegen. Manche Kritiker stützen sich dabei auf die Bibel, um die Notwendigkeit der Zeugenschaft zu belegen. James Young zitiert das 3. Buch Moses: Wer „[...] Zeuge [ist], da er es gesehen oder darum gewußt hat, aber er zeigt es nicht an und läßt damit Schuld auf sich“ (Young 1992, 38). Die Last, das Wissen um die Katastrophe zu teilen, hat eine ganze Generation von Zeugen und Überlebenden bedrückt, und dies setzt sich auch in den nachfolgenden Generationen fort, bei den Kindern und Enkelkindern der Überlebenden, die sich erinnern, erzählen und ihren Zeugenbericht weitergeben oder aber dessen Unmöglichkeit. Hier stoßen wir auf die besondere Neigung des Dokumentarfilms, Zeugenberichte aufzuzeichnen und ihnen Gewicht zu verleihen. Seit *NUIT ET BROUILLARD* (*NACHT UND NEBEL*, Frankreich, Alain Resnais), dem 1955 am zehnten Jahrestag der Befreiung der Lager entstandenen Film, wurden zahlreiche sehr unterschiedliche Dokumentarfilme gedreht, die Aspekte der Shoah behandeln. Kann es sein, dass der Dokumentarfilm, der lange Zeit (meiner Meinung nach ganz zu unrecht) eher mit Wahrheit als mit Schönheit assoziiert wurde, gegen die Gefahr der Ästhetisierung des Schreckens immun war?⁴ Vielleicht wird der Vorwurf der Fetischisierung mit Hilfe von Narrativisierung auch durch den Gebrauch dokumentarischer Formen gemildert, die weniger mit dem Erzählen von Geschichten gleichgesetzt werden. Eine wichtige Form nicht-fiktionaler Medienproduktionen sind Videoaufnahmen und archivierte Zeugnisse von Überlebenden wie die im Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies an der Yale University oder in der von Steven Spielberg gegründeten Survivors of the Shoah Visual History Foundation, die mehr als 50.000 uneditierte Zeugenberichte aufgezeichnet hat.

4 Nicht dass der Holocaust-Dokumentarfilm einer ganz spezifischen, immer wieder geäußerten Kritik ausweichen könnte, nämlich der, dass er Gefahr läuft, die Opfer des Naziterrors durch ihre Abbildung zusätzlich zu dehumanisieren. Wem schadet dieser ethische Verstoß? – Den Toten, den überlebenden Familienmitgliedern und dem Publikum.

Es gibt aber keine diskursive Wiedergabe von Geschichte ohne künstlerische Eingriffe und Narrativisierung. Joris Ivens spricht über sein ständiges Bemühen, die harten Bedingungen der streikenden Arbeiter in *BORINAGE* (Belgien 1933, Joris Ivens/Henri Storck) zu entästhetisieren. „Our aim was to prevent agreeable photographic effects distracting the audience from the unpleasant truths we were showing.“ (Ivens 1969, 88) In *Claiming the Real* betont Brian Winston nachdrücklich, dass der Dokumentarfilm Narrativisierung nicht vermeiden könne, da sie eine grundlegende Voraussetzung menschlichen Verstehens darstelle. Andere Verfahren, narratives Material zu organisieren, funktionieren nach Winston besser im Kopf als auf der Leinwand (vgl. Winston 1995). Sicherlich hat der Dokumentarfilm lange damit gekämpft, seine Subjekte in eine Geschichte einzubinden: Allekorialak/Nanook, die kämpfenden streikenden Arbeiter in Harlan County, sogar die Louds von Santa Barbara. Aber letztendlich ist der Dokumentarfilm immer der anti-ästhetischen, anti-narrativen Kritik ausgeliefert.

Es gibt die Auffassung, dass die Historiographie an sich, also die disziplinär verankerte Geschichtsschreibung weit davon entfernt sei, immun gegen ästhetische und narrative Determinationen zu sein. In seinen einflussreichen Essays „Le discours de l’histoire“ und „L’effet de réel“ fragt Roland Barthes: „Is there in fact any specific difference between factual and imaginary narrative, any linguistic feature by which we may distinguish on the one hand the mode appropriate to the relation of historical events...and on the other hand the mode appropriate to the epic, novel or drama?“ (Barthes 1970) Sehr zum Unbehagen vieler Historiker argumentiert Barthes, dass historische Diskurse sich linguistisch nicht wirklich von anderen narrativen Formen unterscheiden. Barthes’ Auffassungen sind sowohl für Wissenschaftler, die sich mit dem Dokumentarfilm befassen, als auch für Dokumentarfilmer besonders relevant, denn seiner Meinung nach stützen Diskurse über „objektive“ Geschichte ihre Behauptungen auf eine „referentielle Illusion“, wobei Techniken und Institutionen ständig versuchen, dem „Realen“ Authentizität zu verleihen. „All das besagt, daß dem ‚Realen‘ zugetraut wird, sich selbst zu genügen, daß es stark genug ist, jede Idee einer ‚Funktion‘ zu dementieren [...] und daß das Da-gewesen-Sein der Dinge ein hinreichender Grund für das Sprechen ist“ (Barthes 2000, vgl. Barthes 1970). Dieser Meinung sind auch eine Reihe von Filmwissenschaftlern wie etwa Noël Carroll, die den Dokumentarfilm als Möglichkeit feiern, objektives und verbürgtes Wissen zu produzieren.

Hayden White hat dagegen den Begriff der „Fiktionen der Darstellung des Faktischen“ geprägt, mit dem er unterstreicht, wie sehr der Diskurs des Historikers und der des Schriftstellers sich überschneiden, sich ähneln oder miteinander korrespondieren (vgl. White 1978, 121). In einer Art und Weise, die von vielen professionellen Historikern als skandalös empfunden wurde, wies White den

Rationalismus der im 19. Jahrhundert verankerten historischen Methode zurück, in der Geschichte als realistische Wissenschaft *per se* verstanden wird, wobei Geschichte als Untersuchung des Realen den Untersuchungen dessen, was nur vorstellbar ist, gegenübergestellt wird.

Der Dokumentarfilm hat in seinem Versuch, sich vom Spielfilm als seinem hegemonialen Anderen zu unterscheiden, diesen vermeintlichen Dualismus zwischen dem Realen und dem Vorstellbaren geerbt. Ich glaube, dass die filmische Praxis von Peter Forgacs – und hier beschränke ich mich auf den 1997 entstandenen Film *THE MAELSTROM* – die institutionalisierte Trennung zwischen dem Realen und dem Vorstellbaren dekonstruiert, indem er historische Diskurse des Unvorstellbaren produziert. Weil Forgacs sein visuelles Quellenmaterial aus den Tiefen zahlreicher Archive in der ganzen Welt hervorholt und vor allem restaurierte Amateuraufnahmen verwendet, verschafft er den ZuschauerInnen Zugang zu unbekannten und unerwarteten Welten.

Es lohnt sich, Forgacs Arbeitsmethode kurz zu beschreiben. Seit den frühen 1980er Jahren hat der in Budapest lebende Künstler Amateur- und *Home Movie*-Aufnahmen aus verschiedenen Quellen gesammelt. Forgacs' Ausgangsbeobachtung war die Tatsache, dass die Erfahrung der Ungarn unter dem Kommunismus in offiziellen Berichten wie z. B. in sowjetischen Geschichtsdarstellungen „von oben nach unten“ fast nicht auftauchte. Einen besseren Zugang zum Verständnis des gesellschaftlichen Lebens im Ungarn der Kriegs- und Nachkriegszeit boten die Amateuraufnahmen, die die Rituale des Alltagslebens, die Banalität der Straßenszenen, Familientreffen und wichtige Lebensstationen zeigten. So begann Forgacs, obsessiv Bilder zu sammeln. *Found Footage*, Archivbilder und *Home Movies*, die er dabei zusammentrug, bilden das Rohmaterial für seine Ausgrabungen der Vergangenheit.

Es wäre aber falsch zu denken, Forgacs sei eher Historiograph als Künstler. Forgacs' breites filmisches Werk ist streng festgelegten strukturellen und ästhetischen Prinzipien verpflichtet.⁵ Die Filme beinhalten fast keine Aufnahmen, die Forgacs selbst gedreht hat, sondern bestehen aus sorgfältig geschnittenem, ja neu orchestriertem Archivmaterial, das hinsichtlich der Zeitverhältnisse manipuliert und sogar neu eingefärbt sein kann. So signalisiert Forgacs sein Desinteresse an einer unverfälschten Reproduktion der Vergangenheit. In allen Filmen arbeitete er

5 Forgacs hat fast dreißig Filme gedreht. Sieben Filme sind von Arte in Deutschland ausgestrahlt worden: *THE BARTOS FAMILY* (Ungarn 1988), *DUSI AND JENO* (Ungarn 1989), *THE DIARY OF MR. N.* (Ungarn 1990), *EITHER –OR* (Ungarn 1996), *FREE FALL* (Ungarn 1997), *THE DANUBE EXODUS* (Niederlande 1997, auch vom ZDF ausgestrahlt) und *MEANWHILE SOMEWHERE* (Ungarn 1994, auch vom NDR ausgestrahlt).

mit dem bekannten ungarischen Komponisten Tibor Szemzo zusammen, dessen bemerkenswerte Musik den Ton auf dieselbe Stufe stellt wie das Visuelle. Es sind Filme, die gehört und gesehen werden müssen. Die Begegnung mit Geschichte entfaltet sich sowohl über die oft als minderwertig betrachteten Bilder als auch über Szemzos eindringliche instrumentale und vokale Arrangements. So entstehen eher meditative Arbeiten als autoritative Dokumente der Vergangenheit.

Man könnte sagen, dass Forgacs Kompilationsfilme macht, also einem Filmtypus zugeordnet werden können, der bislang wenig erforscht ist. Forgacs ist ein meisterhafter Cutter. In *THE MAELSTROM* sind die geretteten Bilder dank der meisterhaften Schnitttechnik voll unheimlicher historischer Resonanzen: Die Aufnahmen werden in unterschiedlicher Geschwindigkeit und oft als Standbilder gezeigt, die Gesten und Blicke anhalten und so die Unaufhaltsamkeit der Zeit aufheben. Szemzos bewegende chorale und instrumentale Passagen unterstreichen die Bilder mit wechselnden Tonarten. Die Einblendung von geschriebenem Text und *Voice over*-Stimmen, in denen explizit Gesetze, öffentliche Dekrete und politische Reden der Zeit zitiert werden, verweist auf eine progressive Zeitebene und eine präzise historische Matrix.

Wir, d. h. das Publikum, wissen erschreckend mehr als diejenigen, die die Bilder gemacht haben. Weil wir um die bevorstehende Katastrophe wissen, ist es für uns kaum erträglich, wenn wir eine holländische jüdische Familie, die Peerebooms, dabei beobachten, wie sie einen Tag vor Hitlers Einmarsch in Polen Vorbereitungen für eine Reise nach Paris treffen. Uns berührt der Anblick eines jüdischen Gottesdienstes in der Amsterdamer Rapenberg-Synagoge, ein Tableau der tausendjährigen Tradition europäisch-jüdischen Lebens, das bald darauf ausgelöscht sein sollte. Und wir sind betroffen vom Bild einer Familie (unser Filmemacher Max Peereboom, seine Frau Annie, ihre Stiefmutter und ihre beiden kleinen Kinder), die um den Tisch sitzt, näht und packt und in der Nacht vor ihrer Deportation nach Auschwitz die letzten Vorbereitungen trifft. Während wir zuschauen, liest eine weibliche Stimme die Liste der persönlichen Gegenstände vor, die jeder Deportierte mitnehmen durfte: eine Tasse, ein Löffel, ein Arbeitsanzug, zwei Hemden, ein Pullover, zwei Unterhosen, zwei Paar Socken, zwei Decken, eine Serviette, ein Handtuch und Hygieneartikel. Mit dieser Intonation von Alltagsdetails bringt uns Forgacs in unmittelbaren Kontakt mit Arendts Banalität des Bösen. Die Anweisung der Jüdischen Auswanderungsbehörde, die eine Umsiedlung in ein Arbeitslager vorspiegelt, ist eine rhetorische Täuschung, um diejenigen, die der Endlösung zugeführt werden sollten, ruhig zu stellen. Die freudige Zuversicht der Peerebooms in diesen letzten Bildern belegt den Erfolg dieser Taktik.

In dieser letzten Szene (und für zeitgenössische Juden hat sie ganz und gar den Charakter einer Urszene) wird Forgacs' Meisterschaft ganz besonders deutlich.



Abb. 3 und 4 Das Alltagsleben zweier Familien.

Nach fast einer Stunde, in der wir immer stärker emotional eingebunden wurden (wir sind ja Gäste bei Hochzeitsfeiern und Familienausflügen der Peerebooms und bei den ersten Schritten des Babys), nehmen wir in der 57. Minute des Films an den letzten Momenten einer europäischen jüdischen Familie teil. Es ist ein historischer Anblick, der sowohl allgemeingültig als auch ganz spezifisch ist. Der ungarische marxistische Kritiker Georg Lukács schrieb einmal, dass es „das Ziel ... in jeder großen Kunst [ist]: ein Bild der Wirklichkeit zu geben, in welchem der Gegensatz von Erscheinung und Wesen, von Einzelfall und Gesetz, von Unmittelbarkeit und Begriff usw. so aufgelöst wird, dass beide im unmittelbaren Eindruck des Kunstwerks zur spontanen Einheit zusammenfallen“ (Lukács 1977a, 73). *THE MAELSTROM* kommt diesem Ziel nahe, indem er das Schicksal von 120.000 ermordeten holländischen Juden in der detaillierten Darstellung einer einzigen Familie in einer Ausnahmesituation zeigt. Max Peerebooms Kamera filmt Bilder seiner Frau, seiner Schwiegermutter, seiner Tochter, nichts weiter. Die Grenze dieser Bilder liegt in der erschütternden Unkenntnis um die kommenden Ereignisse. Aber Forgacs ermöglicht den metonymischen Schritt zur weltgeschichtlichen Dimension, wenn er im Laufe des Films die historische Leinwand verbreitert, indem er dem Material Peerebooms Aufnahmen von der Hochzeit Kronprinzessin Julianas sowie Amateuraufnahmen eines nationalsozialistischen Hitlerjugend-Lagers und eines holländischen Nazi-Ausbildungslagers in Terborg gegenüberstellt. Gegen Ende arbeitet Forgacs immer längere *Home Movie*-Aufnahmen einer zweiten Familie ein, nämlich der Arthur Seyß-Inquarts, eines österreichischen nationalsozialistischen Ministers, der zum Reichskommissar der besetzten holländischen Gebiete ernannt worden war.

Gegen Ende der dreißiger Jahre ist Seyß-Inquart wie Jozeph Peereboom – der *pater familias* und Herausgeber der holländischen jüdischen Zeitung *Nieuw Israelietisch Weekblad* – ein erfolgreicher Mann, ein stolzer Vater und ein

liebvoller Großvater. Wir sehen Aufnahmen von ihnen, wie sie mit ihren jeweiligen Familien spielen. Die Versatzstücke der *Home Movies* – das Winken, Lächeln, das Hüpfen auf die Kamera zu, das Vorzeigen des Nachwuchses – sind fast identisch. Aber diese Parallelkonstruktion ist auch ein Kollisionskurs. In schneller Folge schränken Seyß-Inquarts Verordnungen die Teilnahme der Juden am öffentlichen Leben ein, verweigern ihnen den Zugang zu öffentlichen Plätzen und Institutionen, enteignen ihren Besitz, terrorisieren und verhaften Menschen in nächtlichen Razzien, evakuieren jüdische Familien aus ganz Holland, siedeln sie im Amsterdamer Ghetto an und deportieren sie am Ende in die Todeslager quer durch Europa. (Die Schicksale des älteren Seyß-Inquart und Peereboom trennen sich dramatisch, bevor sie im frühzeitigen Tod der beiden wieder zusammen kommen: Seyß-Inquart wird in den Nürnberger Prozessen hingerichtet.) An einer Stelle wird uns sogar ein flott gekleideter Seyß-Inquart beim Tennisspielen mit Heinrich Himmler gezeigt, dem Meister aller Henker, dem Mann, der sich mit dem Versprechen brüstete, die Auslöschung der Juden zu einem „ungeschriebenen Blatt der Geschichte“ zu machen (Himmler 1976, 133).

So gelingt es Forgacs, die Peerebooms als Schnittstelle zwischen dem Allgemeinen und dem Partikularen sowie als Akteure in einem schicksalhaften historischen Drama zu zeigen, wie Lukács dies in seinem einflussreichen Essay „Erzählen und Beschreiben“ gefordert hat. Lukács stellt hier die Darstellungsformen naturalistischer Romanschriftsteller wie Flaubert und Zola, die in detailgenauen Beschreibungen glänzen, dem epischen Bogen meisterhafter Erzähler wie Scott, Balzac und Tolstoi gegenüber. In den großen Romanen der Letzteren „erfahren wir von Ereignissen, die als solche bedeutsam sind durch das Schicksal der an ihnen beteiligten Personen, durch das, was die Personen in der reichen Entfaltung ihres menschlichen Lebens für das Leben der Gesellschaft bedeuten. Wir sind das Publikum von Ereignissen, an denen die Personen der Romane handelnd beteiligt sind. Wir erleben diese Ereignisse“ (Lukács 1977b, 119). Wir sind keine passiven Zuschauer der Vernichtung, sondern werden in Forgacs’ Film ins Zentrum des Mahlstroms geführt. Wir bekommen einen Eindruck vom Leben derer, die darin eingeschlossen waren, und wir dürfen stellvertretend für die Tausenden, die in den Tod geschickt wurden, die letzten Augenblicke einer holländischen jüdischen Familie miterleben.

Ich halte Forgacs’ Werk für eine radikale Intervention im Genre des Holocaust-Films und eine Herausforderung an die kanonische Historiographie. Hayden White vertritt die Meinung, dass die rationalistische Ausrichtung der Geschichtswissenschaft als Disziplin und Institution ihren Repräsentanten den Preis abverlangt, den konzeptuellen Apparat ihrer Diskurse und die poetischen

Aspekte ihres Schreibens zu unterdrücken (siehe White 1996). Ich würde dasselbe für den Dokumentarfilm der vergangenen vierzig Jahre behaupten. Was ich an anderer Stelle die analytische und expressive Funktion des Dokumentarfilms genannt habe, ist weder im Direct Cinema noch im Geschichtsfilm auf der Basis von Interviews – Filme, denen ein beobachtendes und interaktives Verfahren zugrunde liegt – zur Entfaltung gekommen (vgl. Renov 1993, 12–36). Forgacs' Film fesselt aufgrund seiner formalen Innovation und analytischen Schärfe und ist damit einer Tendenz verpflichtet, die Peter Wollen vor langer Zeit als Wessenszug der europäischen (im Gegensatz zum nordamerikanischen) Avantgarde charakterisiert hat. Der Film entspricht so dem, was Wollen in seinem einflussreichen Artikel „Die zwei Avantgarden“ folgendermaßen beschrieben hat:

In gewissem Sinn geht Godard in seiner Arbeit zurück an die eigentliche Bruchstelle, an der die moderne Avantgarde begann – er ist weder Realist noch Expressionist oder Abstraktionist. Und auch Picasso's Gemälde „Demoiselles D'Avignon“ ist weder realistisch noch expressionistisch oder abstraktionistisch. Es trennt Signifikant von Signifikat und bestätigt – wie es eine solche Trennung tun muß – die Vorrangstellung des ersten, ohne in irgendeiner Weise das zweite aufzulösen (Wollen 2001, 172).

THE MAELSTROM nähert sich einer verhängnisvollen Phase der europäischen Vergangenheit, ohne den Versuch zu machen, sie festzuschreiben. Seine Evokation einer unwiderruflichen Geschichte – der Untergang einer Familie – bietet keine Erklärung und kein Entrinnen. Und doch sammeln sich historische Bedeutungen an. Signifikation wird verlagert, aber nicht aufgelöst.

In dieser Praxis schlägt sich Forgacs' Auseinandersetzung mit dem, was White den konzeptuellen Apparat genannt hat, nieder, d. h. Forgacs arbeitet wie ein selbstreflexiver Historiograph, der sich seiner Methoden zutiefst bewusst ist. Angesichts der zentralen Rolle, die der Komponist Tibor Szemzo spielt, muss man zudem von einer gemeinsamen poetischen Praxis sprechen. Obwohl hierüber noch viel mehr zu sagen wäre, möchte ich mit dem Verweis auf Forgacs' doppelte Loyalität schließen – die Loyalität hinsichtlich der historischen Genauigkeit (seine Funktion als Zeuge/Schreiber) und hinsichtlich des Poetischen. Sein Werk lässt sich am ehesten im Kontext verwandter, zeitbasierter Kunstpraktiken wie beispielsweise Avantgarde-Theater und Performance Kunst, minimalistische Musik und Experimentalfilm verorten, die seit den 1970er Jahren in Europa entstanden sind. In THE MAELSTROM hat Forgacs die Metapher einer überwältigenden Naturkatastrophe, in der die Protagonisten des Films verstrickt sind, konkretisiert. Der Film ist aber daraufhin angelegt zu zeigen, dass diese katastrophalen Ereignisse nicht von der Natur, sondern von Menschen

produziert wurden. Der Film beginnt mit körnigen Aufnahmen von massiven Wellen, die über Wellenbrechern zusammenschlagen. Eine gutgelaunte Menschenmenge läuft – von der Gewalt der Brandung gleichzeitig angezogen und abgestoßen – immer wieder auf die Gefahr zu, weicht dann wieder vor ihr zurück und misst sich so mit dem Meer. Der oft zitierte „Wirbelsturm der Geschichte“, in dessen Fänge das holländische Judentum bald darauf geraten sollte, wird so auf das Element des Wassers übertragen. Es ist aber vor allem Forgacs' innovativer Umgang mit der Zeitstruktur des Films, der seinen Versuch, die Mahlstrom-Metapher zu materialisieren und zu konkretisieren, in ganz besonderem Maße auszeichnet. Durch konzeptuelle Strenge und den Zusammenschnitt zahlreicher vielschichtiger visueller und akustischer Elemente schafft Forgacs eine Form, die er „Zeitspirale“ genannt hat.⁶ Die fiktiven Peerebooms sind in einem Strudel zeitlicher Überlappungen, Schleifen und Gegenüberstellungen verfangen – ebenso wie die Geschichte die Peerebooms aus Fleisch und Blut in ihren Krallen gefangenhielt.

Auch im neuen Jahrtausend bleibt der Holocaust eine scheinbar unerschöpfliche Quelle traumatischen Erinnerns, psychischer Investition, Projektion, historischer Re-Interpretation und erregter Debatten. Yosef Hayim Yerushalmi hat in seinem imposanten Buch *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* gezeigt, wie das jüdische Volk seit der Zerstörung des zweiten Tempels 70 n. Chr. bis ins 19. Jahrhundert immer dem Mythos den Vorzug vor der Geschichte gab. Dies ist immer doppelschneidig gewesen: die Mythen waren während der jahrhundertelangen Zerstreuung in der Diaspora lebensnotwendig, nach Yerushalmi haben sie aber in anderen Zeiten wie am Vorabend der Shoah das Überleben auf tragische Weise verhindert. Heutzutage, so Yerushalmi, „the burden of building a bridge to his people remains with the historian“ (Yerushalmi 1982, 100). Das Werk Peter Forgacs stellt eine solche Brücke dar. *THE MAELSTROM* stellt sowohl einen selbstkritischen Akt historischer Interpretation als auch ein formal innovatives Kunstwerk dar, dessen emotionale Wirkkraft sowohl Verständnis als auch Empathie bewirkt. Dabei tritt der Zeugenbericht an die Stelle von Archetypen, Metaphern werden aktualisiert und das Unvorstellbare wird Teil der Geschichte.

Aus dem Amerikanischen von Eva Warth

6 Persönliche Mitteilung des Autors, 11. Juli 2000.

Literatur

- Barthes, Roland (1970) Historical Discourse. [frz. Le discours de l'histoire, 1967]. In: *Introduction to Structuralism*. Hrsg. v. Michael Lane. New York: Basic Books, Inc, S. 145–155.
- (2000) Der Real(itäts)effekt [frz. L'effet de réel, 1968]. Übers. v. Konrad Honssel. In: *Nach dem Film*, 2, <http://www.nachdemfilm.de/no2/bar01dts.html>.
- Beverly, John (1992). The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative). In: *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Hrsg. v. Sidonie Smith & Julia Watson. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 911–111.
- Felman, Shoshana / Dori Laub (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.
- Himmler, Heinrich (1976) Himmler's Summation, October 4, 1943. In: *A Holocaust Reader*. Hrsg. v. Lucy S. Dawidowicz. New York: Behrman House, S. 130–140.
- Ivens, Joris (1969) *The Camera and I*. New York: International Publishers.
- Levi, Primo (1992) *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*. Übers. v. Heinz Riedt. München: dtv.
- (1993) *Survival in Auschwitz: The Nazi Assault on Humanity*. Übers. v. Stuart Woolf. New York: Simon & Schuster.
- Loshitzky, Yosefa (Hrsg.) (1997) *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on SCHINDLER'S LIST*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lukács, Georg (1977a) Kunst und objektive Wahrheit [1934]. In: *Kunst und objektive Wahrheit*. Leipzig: Reclam. S. 63–112.
- (1977b) Erzählen oder Beschreiben? [1936] In: *Kunst und objektive Wahrheit*. Leipzig: Reclam. S. 113–165.
- Noriega, Chon (1996) Talking Heads, Body Politic: The Plural Self of Chicano Experimental Video. In: *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Hrsg. v. Michael Renov & Erika Suderburg. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 207–228.
- Renov, Michael (1993) Toward a Poetics of Documentary. In: *Theorizing Documentary*. Hrsg. v. Michael Renov. New York: Routledge, S. 12–36.
- Rosenfeld, Alvin R. (1980) *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Santner, Eric L. (1992) History Beyond the Pleasure Principle. In: *Probing the Limits of Representation: Nazism and the „Final Solution“*. Hrsg. v. Saul Friedländer. Cambridge: Harvard University Press, S. 143–154.
- Scholes, Robert (1975) *Structural Fabulation*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.

- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins U.P.
- (1996) The Modernist Event. In: *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. Hrsg. v. Vivian Sobchack. New York: Routledge, S. 17–38.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. London: British Film Institute.
- Wollen, Peter (2001) Die zwei Avantgarden. In: *Kunst/Kino*. Hrsg. v. Gregor Stemmrich. Übers. v. Heinrich Koop. Köln: Oktagon Verlag, S. 164–176.
- Yerushalmi, Yosef Hayim (1982) *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*. Seattle: University of Washington Press.
- Young, James E. (1992) *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation* [engl.: *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation* 1988]. Übers. v. Christa Schuenke. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag.