

Regine-Mihal Friedman

Generationen der Folgezeit

Der neue Film der Zeugenaussagen

Vor einigen Jahren wies Elie Wiesel darauf hin, dass eine neue Art der Literatur entstanden ist. Er schrieb: „Wenn die Griechen die Tragödie erfunden haben, die Römer die Epistel und die Renaissance das Sonett, erfand unsere Generation eine neue Literatur, die der Zeugenaussage“ (Wiesel 1977, 9). Dementsprechend hat Shoshana Felman ihrer herausragenden Studie über das einflussreiche Meisterwerk von Claude Lanzmann den Titel „À l'âge du témoignage“ gegeben (Felman 1990). SHOAH (F 1974–1985) inspirierte nicht nur viele wissenschaftliche Stellungnahmen, sondern auch eine neue Art des Filmemachens. In all den Ländern, in denen Überlebende der jüdischen Katastrophe Zuflucht fanden, haben ihre Kinder und nun auch ihre Enkelkinder (nicht nur im biologischen Sinne) Filme initiiert, produziert und gedreht. Sie wurden als „Zeugen der Vorstellung“ bezeichnet¹, als Wahlzeugen, Ersatzzeugen, die entschlossen sind, sich gegen Paul Celans Behauptung zu stellen: Niemand / zeugt / für den Zeugen“ (Celan 1996, 117).

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten viele Überlebende, in ihren Schriften eines der dunkelsten Kapitel in der Geschichte der Unmenschlichkeit heraufzubeschwören.² Jetzt nehmen sich die zweite und dritte Generation dieser Herausforderung an. Das Hauptanliegen meines Textes ist es zu untersuchen, wie sie in ihren filmischen Arbeiten – in den Worten Friedländers – die „Grenzen der Darstellung“ ausloten (Friedländer 1992). Dabei ist der Umfang dieses Essays natürlich begrenzt. Ich werde nicht die zunehmende Anzahl derjenigen Spielfilme ansprechen, die sich den komplexen und manchmal qualvollen Beziehungen zwischen den Generationen widmen, den Beziehungen zwischen den Nachkommen und deren Eltern, die zuvor Opfer gewesen waren. Auch werde ich mich nicht mit den experimentellen Bemühungen befassen, deren Symbolisierungskraft viel Staunen und Lob geerntet hat. Stattdessen konzentriert sich diese Arbeit auf einen neuen Typ der Amateur- und Familienproduk-

1 Alan L. Berger zufolge wurde diese Phrase zuerst von Norma Rosen verwendet, siehe Berger 1997 bzw. Rosen 1974.

2 Annette Wieviorka (1992) listet in ihrem hervorragenden Buch fast einhundertfünfzig solcher Werke, die zwischen Kriegsende und dem Jahre 1948 veröffentlicht wurden, auf.

tion. Die Form der Zeugenaussage unterscheidet sich in diesen Filmen von dem Beweismaterial, das von Yad Vashem in Jerusalem, dem Fortunoff Archiv in Yale oder der von Steven Spielberg gegründeten Shoah Visual History Foundation gesammelt wird. Diese Einrichtungen engagieren sich auch in größeren Arbeitsfeldern, da sie akademische Forschungen, die auf den Aussagen der Überlebenden beruhen und die wiederum neue Forschungsgebiete eröffnet haben, unterstützen. Obwohl mein eigenes Bestreben der gleichen Motivation entspringt – einerseits in Bezug auf die Verletzlichkeit der alternden Augenzeugen, andererseits in Bezug auf die revisionistischen Versuche, die Shoah zu negieren –, halte ich etwas Abstand zu diesen monumentalen Unternehmungen. Stattdessen konzentriere ich mich darauf, wie in einigen Filmen ein bestimmtes Übereinkommen hinsichtlich des Aussagens der Überlebenden ausgearbeitet wird, ein Übereinkommen, das einen spezifischen Transferenzraum zwischen Augenzeugen und Interviewer bietet – einen Raum, der eine besondere Qualität des Zuhörens und Einfühlungsvermögens impliziert.

Vor dem Bewusstsein: israelische Kindheitsgeschichten

Zwei amerikanische Psychotherapeuten, Edward E. Mason und Eva Fogelman, produzierten, schrieben und führten Regie bei einem der ersten Dokumentarfilme über das hier zu verhandelnde Thema: *BREAKING THE SILENCE: THE GENERATION AFTER THE HOLOCAUST* (1984). Helen Epstein, eine weitere Mitarbeiterin, hatte 1979 einen Bestseller veröffentlicht, *Children of the Holocaust: Conversations with the Sons and Daughters of Survivors*, der die psychologischen Eigenschaften der zweiten Generation beschreibt. Von Interesse ist hier, wie sie die Schwierigkeiten schildert, die sie als junge Studentin in den frühen 70er Jahren in Israel hatte:

Der Holocaust war implizit in den Monumenten, im Lebensstil und in den Gesichtern der Menschen, mit denen ich in Israel lebte, vorhanden. Jedoch war es ein Thema, das selten angesprochen wurde [...]. Tief drinnen sehen sich Israelis als Lots Frau: Sie haben Angst, dass sie sich, wenn sie sich umdrehen und auf den Holocaust zurückblicken, in eine Salzsäule verwandeln werden. (Epstein 1979)

Diese biblische Metapher kann auch auf das israelische Kino angewendet werden, in dem – Geoffrey Hartman zufolge (1999) – „der längste Schatten“ kaum dargestellt wurde. Ich verweise hier nur auf die Figur der tränenreichen jüdischen Lorelei, die auf ihre schmerzliche Vergangenheit zurückblickt, während

ihre Verwandtschaft vorwärts eilt und sie in ihrer schrecklichen Trauer zurücklässt. Frauen waren in der Tat für das „Kino des Schattens“ von entscheidender Bedeutung – sowohl auf als auch hinter der Leinwand –, als ob sie dafür verantwortlich gewesen wären, nicht nur das Leben weiter zu geben, sondern auch die Erinnerung zu übermitteln.

Die in Israel zwischen 1974 und 1985 vorgeführte, bahnbrechende Trilogie von Haim Gouri, David Bergman und Jacques Ehrlich *THE EIGHTY-FIRST BLOW*, *FLAMES IN THE ASHES* und *THE LAST SEA* leitete eine neue Auseinandersetzung mit der jüdischen Tragödie ein. Dieses Dokumentationsrequiem beruhte auf Archivquellen und orchestrierte „unstimmige Instrumente“: in *THE EIGHTY-FIRST BLOW* wurde das Filmmaterial von den Tätern gefilmt, die Tonspur hingegen aus Aussagen zusammengestellt, die die Opfer während des Eichmann-Prozesses zu Protokoll gegeben hatten. Der etwas rätselhafte Titel *THE EIGHTY-FIRST BLOW* bezieht sich auf ein Lied aus dem Film, das von dem Dilemma eines kleinen Jungens erzählt, der in einem Konzentrationslager mit achtzig Hieben bestraft wurde und der später, als er seine Geschichte erzählte, nicht mit dem Unglauben zurechtkam, der ihm ins Gesicht schlug. Somit ist der einundachtzigste Schlag eine Anspielung auf die Ignoranz und Unwissenheit des „Yishuvs“ – der jüdischen Siedlungen in Mandatspalästina – und eine Anspielung auf die der Ignoranz folgenden Gleichgültigkeit, wenn nicht sogar Arroganz, mit der die Überlebenden bei ihrer Ankunft im Versprochenen Land behandelt wurden.

Das kritische Überdenken dieser Einstellung stellte das Hauptthema für die verschiedenen „Kindheitsgeschichten“ während der 80er Jahre dar. In diesem Genre denkt der erwachsene Künstler noch einmal über seine Vergangenheit nach, beispielhaft sind dafür die versteckten Autobiographien *THE WOODEN GUN* von Ilan Moshenson (1979) und *HIDE AND SEEK* von Dan Wollman (1982). Beide Filme konfrontieren uns und verwerfen sodann den Heldenkult und den Kult der Stärke, der während der frühen Jahre des Staates Israel in der Erziehung propagiert wurde und dessen logische Folge eine Geringschätzung der Schwachen war, in diesem Fall der verachteten und zurückgewiesenen Überlebenden. Die Schuldgefühle und die Scham, die in diesen Geschichten der Wiedergutmachung hervortreten, geben einen Hinweis darauf, wie sich die Mentalität ändert und die Leute Andersartigkeit (*Otherness*) wahrnehmen. Judd Neeman beschwört in Bezug auf diese Filme „die psychologische Starre“ und „die emotionale Betäubung“ herauf, die der Neue Israeli – der *Sabra* – gegenüber den Holocaustopfern gezeigt hat, die sich angeblich wie „die Schafe zur Schlachtbank haben führen lassen“.

Die zionistische Ideologie hielt es immer für wichtig, dass Menschen sich zu Kämpfern entwickelten, ein korrigierender Eingriff, der als nötig betrachtet wurde, um dem endemischen Widerwillen der Diaspora-Juden, die Waffen nicht einmal zur Selbstverteidigung verwendeten, entgegenzuwirken. (Neeman 1995, 131)

In dieser Behauptung zeigt sich die Übereinstimmung Judd Neemans mit Oz Almog's Klagegedicht in *The End of the Sabra Myth and the Decline of Zionist Theology* (1997). Laut der Weberschen Analyse von Almog ist der Gefühlsverlust des *Sabra* auf seine vollkommene Treue zum Zionismus zurückzuführen, der eine soziale Revolution und eine nationale Religion „in ihrer charismatischen Phase“ darstellt:

In diesem säkular-religiösen Kontext wird die Rolle des *Sabra* als ein Neuling der zionistischen Jugendbewegungen und der landwirtschaftlichen Siedlungen ersichtlich. Er war der Jünger zu Füßen seiner zionistischen, hassidischen Rabbiner; der junge Bursche, der der heiligen, zionistischen Sache dient; und der stolze, geliebte Schützling, der zionistische „*yeshiva bocher*“. Er wurde trainiert, um die Last der heiligen Gebote der Jugendbewegung, der Palmah oder der israelischen Armee (IDF) anzunehmen, und er erfüllte gewissenhaft die hochtrabenden Erwartungen seiner Lehrer. (Almog 1997, 9)

Neeman und Almog sind sich beide der Schuldgefühle bewusst, die gegenwärtig das israelische Gewissen durchdringen. Hinsichtlich der Ursache ihrer Entstehung sind sie jedoch unterschiedlicher Meinung. Für Almog sind es die „Routinisierung des Charisma“ und die daraus zwangsläufig resultierende Erosion der revolutionären Leidenschaft, die den Weg für eine ausgleichende Gerechtigkeit für die zuvor Geächteten ebneten:

Zeitungsartikel, zeitgenössische Filme und Romane, akademische Bücher und Artikel – sie alle reflektieren die wachsende Tendenz unter den Opfern des Zionismus, Gruppen und Individuen, Wiedergutmachung zu verlangen. Einer nach dem anderem steigen die vom Zionismus Geschädigten empor – Immigranten arabischer Länder und Überlebende des Holocaust, Palästinenser und israelische Araber, ultraorthodoxe Juden und radikale Feministinnen – und öffnen das Hornisennest der Vergangenheit, egal, ob real oder imaginär. (Almog 1997, 12)

Neemans Verknüpfung der israelischen Schuld mit der Zerstörung der europäischen Juden ist weniger deterministisch und stärker historiographisch ausgerichtet.

Die israelische Öffentlichkeit betrachtet die Geburt des Staates als eine Folge des Holocausts, und dies manchmal in einem Ausmaß, dass der Holocaust zur eigentlichen Ursache der Eigenstaatlichkeit wird. Dieses viel diskutierte historische Zusammentreffen kann an sich die enorme Investierung öffentlicher Schuld in den Holocaust erklären [...] Schuld und ihre soziale Manifestierung in Bezug auf den Holocaust beschäftigen das Kino der Schatten in den 1980er Jahren. (Neeman 1995, 132)

Dass es keinen nationalen Konsens über zwei zentrale historische Krisen der 80er Jahre – den Libanonkrieg und die Intifada – gab, ist laut Nurith Gertz Grund dafür, dass der *Sabra*-Mythos spürbar zu verschwinden begann und das „Cinema of Otherness“ aufkam (Gertz 1992). Somit wagte es eine Serie von Filmen, verstümmelte und gebrochene männliche Protagonisten zu zeigen, deren mentale und physische Integrität angeschlagen war: eine Problematik, die vor den 80ern kaum angesprochen wurde. In einem dieser Filme, *BELL ROOM* (1988), brachte der Regisseur Amos Gutman auf außerordentlich talentierte Weise Homosexuelle, deren Existenz zuvor verleugnet wurde, auf die israelische Leinwand. Sein letztes Werk vor seinem frühzeitigen Tod, *AMAZING GRACE* (1992), ist inzwischen zu einem weltweiten Kultfilm der Schwulengemeinde geworden.

„Die Zeit der Zeugnisse“

Diese Offenheit gegenüber dem vormaligen Außenseiter lässt sich auch an der neuen Positionierung des Überlebenden (oder der Kinder des Überlebenden) erkennen, deren Perspektive in Tsippi Troppes *TEL AVIV –BERLIN* (1987) und Elie Cohens *AVIYA'S SOMMER* (1988) aufgegriffen wird. Die *AVIYA'S SOMMER* zu Grunde liegende „Geschichte eines kleinen Mädchens mit einem seltsamen Namen“, dem in Lacans Terminologie zweimal der Name-des-Vaters eingraviert wurde (hebräisch: Avi = Mein Vater; Ya = Gott), war ursprünglich ein Theaterstück für Kinder, das die hohe Dame der israelischen Bühne und Leinwand, Gila Almagor, geschrieben und aufgeführt hat. Der Text wurde später in verschiedene Sprachen übersetzt und erhielt, wie der Film, internationale Anerkennung. Mit Cohens *Under the Domin Tree* (*Unter dem Maulbeerbaum*) folgten 1995 ein weiteres Buch und ein weiterer Film, die zeigten, wie die jugendliche Aviya in Institutionen aufwächst, die für die Kinder von Überlebenden und für Kinder, die selbst Überlebende sind, bestimmt sind. *The Seventh Million* von Tom Seveg (1995) – eine Anspielung auf die nach der Shoah

immigrierten Überlebenden – ist kürzlich ins Bewusstsein der Neuen Historiker und auch der weniger neuen Historiker gedrungen. Das Thema wurde jedoch zuvor mit künstlerischer Sensibilität aufgegriffen: Wie bereits der israelisch-palästinensische Konflikt so wurde auch diese Problematik zuvor schon im Kino angesprochen.

Im gleichen Jahr wie AVIYA'S SOMMER wurde mit Orna Ben-Dors Film BECAUSE OF THAT WAR (1988) eine „Epoche der Zeugnisbekundung“ auf der israelischen Leinwand eingeleitet. Diese Zeitspanne hätte mit „The Return of the Voice“ („Die Wiederkehr der Stimme“) umschrieben werden können, um Shoshana Felmans Artikel über Claude Lanzmanns *Shoah* aufzugreifen (Felman/Laub 1992). Mit der Buzuki Musik, dem Rhythmus eines berühmten Popsängers, Yehuda Poliker, und den Liedtexten seines Partners, Yaakov Guilad, aus ihrem Album „Ashes and Dust“ drückt Ben-Dors Film ein Gefühl der Abwesenheit und des Verlustes der zweiten Generation aus. Im Laufe der Zeit wurde die Bedeutung dieser Dokumentation neu eingeschätzt: Paul Celans elliptischer Formel zufolge bahnte sie den Weg für eine Serie von Filmen, in denen Eltern, Verwandte, Bekannte und Freunde über „*das was war*“ befragt wurden.

Lanzmanns *Opus Magnum* war selbstverständlich der entscheidende, unbestreitbare Einfluss für Ben-Dor und ihre Nachfolger. Aber während Shoah ausdrücklich die Prozeduren der Vernichtung durch Interviews mit Opfern, Tätern und Zuschauenden hinterfragte, spürten die filmischen Aussagen in Israel den Weg des Über- und Weiterlebens auf. Einige dieser Filme, die durch leichtere und billigere Aufnahmetechniken ermöglicht wurden, ähneln den so genannten Familienfilmen (*family movies*) und sind Lichtjahre von der Magie des Kinos entfernt, die, nach Jean-Louis Baudry, ein archaisches menschliches Verlangen, das schon in Platons Höhlenmythos aufgezeigt wurde, realisiert hat (vgl. Baudry 1994). Spielbergs SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE, USA 1993) beweist, dass selbst ein Film über den Holocaust dieses tausendjährige Sehnen zu befriedigen vermag. Gertrud Koch hat jedoch gezeigt, dass Spielbergs Film frühere Filme zu diesem Thema wiederverwertet hat und uns den nötigen *effet de réel* bietet, indem er uns gibt, was wir zu erwarten gelernt haben (zit. in Hansen 1996, 299). Einige Kritiker des Films haben selbst einen positiven Aspekt strikt abgelehnt: diesen flüchtigen Blick auf die „zwischenräumliche Freiheit“ – die Möglichkeit, die bestehen bleibt, im Bereich des absolut Bösen eine begrenzte moralische Entscheidung zu treffen. Für diese Kritiker konstituiert die gesamte Unternehmung das beste Beispiel für einen „erzählerischen Fetischismus“, der von Eric Santner durch folgende Begriffe definiert wurde:

Unter erzählerischem Fetischismus verstehe ich die Konstruktion und Anwendung einer Erzählung, die bewusst oder unbewusst so gestaltet ist, dass sie die Spuren des Traumas oder des Verlusts, aus dem diese Erzählung hervorgegangen ist, auslöscht. Die Verwendung der Erzählung als Fetisch könnte mit einem etwas anderen Modus symbolischen Verhaltens kontrastiert werden, den Freud als *Trauerarbeit* bezeichnet hat. Der Fetischismus der Erzählung ist wie die Trauer eine Reaktion auf den Verlust, auf eine Vergangenheit, die sich auf Grund ihrer traumatischen Auswirkung weigert zu verschwinden. Durch symbolische, im Dialog vermittelte Dosen der Erinnerung und Wiederholung wird die Trauerarbeit zu einem Prozess der Aufarbeitung und Integration der Verlustrealität oder der Realität des traumatischen Schocks. Trauerarbeit ist ein Prozess des Übersetzens, der Verbildlichung und des Begreifens von Verlust [...] Der narrative Fetischismus hingegen ist die Art, wie die Unfähigkeit oder die Verweigerung zum Trauern traumatische Ereignisse in Erzählungen verwandelt. Er ist eine Strategie, die in der Phantasie die Notwendigkeit der Trauer zu zunichte machen will, indem sie einen Zustand der Unversehrtheit simuliert, typischerweise indem der Ort oder der Ursprung des Verlustes verlegt wird. Der Fetischismus der Erzählung erlöst einen von der Last, seine Selbstidentität unter „posttraumatischen“ Bedingungen rekonstituieren zu müssen [...]. (Santner 1992, 144)

Die filmische Zeugenaussage als „Lieu de Deuil“

Santners Reihe binärer Oppositionen nähert sich einer anderen Alternative, die von Freud inspiriert und von Dominick LaCapra vorgebracht wurde. Trauern wird hier als Aufarbeitung betrachtet, Melancholie dagegen als Ausleben. Auch an dieser Stelle besitzt das Ausleben eine mimetische Verbindung zur Vergangenheit, welche so dargestellt und wieder gelebt wird, als sei sie vollkommen gegenwärtig. Trauern dagegen beinhaltet eine Beziehung zur Vergangenheit, die den Unterschied zum Jetzt erkennt und zu ihm eine bestimmte performative Verbindung aufbaut, die „ein kritisches Urteil und eine Reinvestierung in das Leben, insbesondere in das Sozialleben ermöglicht“ (LaCapra 1998, 43).

In seinem Buch *History and Memory after Auschwitz* (1998) zeigt LaCapra auf überzeugende Weise, dass bestimmte psychologische Begriffe sowohl auf individuelle als auch auf kollektive Phänomene angewendet werden können, wobei er darauf achtet, die in allen Gesellschaften erkennbaren, existentiellen und strukturellen Traumata und die spezifischen Eigenschaften historischer Trau-

mata auseinander zu halten. Seine fundamentalen Fragen zur Ausarbeitung der so genannten *Lieux de Deuil* vertiefen meine eigenen Gedanken bezüglich der Filme der Zeugenschaft:

Welche Rolle spielen kleinere *face-to-face*-Gruppen wie zum Beispiel Hilfsgruppen für Traumaopfer? [...] Können sie als Stätte der Trauer dienen und darüber hinaus zur Aufarbeiten von Problemen? Können bis zu einem gewissen Grad vielleicht sogar Interviews, Zeugenaussagen wie auch andere Arten des Diskurses, Dialogs und der Debatte – die Historiographie miteinbezogen – die Funktion einer solchen Stätte übernehmen? Falls ja, unter welchen Bedingungen? (LaCapra 1998, 44).

In den meisten Filmen, die ich nachfolgend noch vorstellen werde, ist die „Übertragung“ oder die „Situation der Übertragung“, wie sie sowohl von Friedländer als auch von LaCapra beschrieben wird, die gleiche. Im Zentrum all dieser Bestrebungen befinden sich die gefährdete Gegenwart und die bedrohte Existenz des alternden Augenzeugen. Den Überlebenden gegenüber steht der mitfühlende Interviewer, dessen Empfindungen zwischen totaler Ignoranz und vollkommener Identifikation schwanken können, der aber als einfühlsamer Beobachter eine Art gedämpftes Trauma miterleben kann. In den Worten von Dori Laub:

Wenn jemand der Erzählung eines Traumas zuhört, wird er ein Teilnehmer und ein Mitbesitzer des traumatischen Ereignisses: Durch sein Zuhören wird er teilweise selber einer traumatischen Erfahrung ausgesetzt. Die Beziehung des Opfers zum Trauma wirkt sich deshalb auf die Beziehung des Zuhörers zum Trauma aus, wobei dieser die Verwirrung und Verletzung, das Angstgefühl und die Konflikte, die das Traumaopfer fühlt, mitfühlen wird [...] (1992, 57).

Dass die Wissenschaft sich zur Zeit mit Trauma beschäftigt, ist ein Hinweis auf das unvermeidbare Erbe der Trauer, auf das Vermächtnis der Schmerzen dieser „Children of Job“ (Berger 1997), die eine „Narbe ohne Wunde tragen“ (Cohen zit. in Sicher 1998). Es stellt sich die entscheidende Frage, welche Art der Erinnerung diese Kinder im Vergleich zu den Erinnerungen der Überlebenden hervorrufen werden. Die in den Filmen der Zeugenaussagen vollzogene Kollaboration und Kooperation zwischen den Generationen setzt sich mit diesen verschiedenen Schichten und Arten der Erinnerung, auf die sich die Forschung zum Holocaust unlängst konzentriert hat, auseinander.

Gewöhnliches Gedächtnis (common memory), Tiefengedächtnis (deep memory), Rememories und Post-Memories

Lawrence Langer hat in *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (1991) eine erweiterte Typologie aufgestellt, die auf den von den Fortunoff Video Archives in Yale gesammelten Berichten von Überlebenden beruht. Langer griff verschiedene Erinnerungen heraus: qualvolle, gedemütigte, beschmutzte und unheldenhafte. Seine bahnbrechende Studie verfeinert in erster Linie die Unterscheidung zwischen „deep memory“ (Tiefengedächtnis) und „common memory“ (gewöhnlichem Gedächtnis), wie sie die französische Autorin Charlotte Delbo in dem vierten und letzten Teil ihrer Auschwitzerinnerungen vorgenommen hat (1995). Wie Primo Levi so versuchte auch Charlotte Delbo gleich nach ihrer Befreiung aus dem Lager Zeugnis abzulegen, verschob aber dann die Publikation der ersten drei Bände ihrer Tetralogie bis in die sechziger Jahre und später. Fast vierzig Jahre nach den Ereignissen zeigt *La Memoire et les Jours* (1985) ihre späteren Empfindungen. Sie unterscheidet nun zwischen zwei Arten der Erinnerung: zwischen ihren schmerzlichen Erinnerungen, die in ihrem früheren Buch beschrieben waren, und deren unerwartetem, verwirrendem Wiedererscheinen und unbewusstem Wiederauftreten in ihren Alpträumen und Visionen (Delbo 1985, 13). *La Memoire et les Jours* bildet somit die akute Beschreibung eines Traumas oder – in den Worten von Judith Greenberg – von *Rememories*. Es handelt sich um „paradoxe Situationen, in denen das Ereignis in dem Moment, in dem es stattfindet, – auf Grund der Distanzierung, Betäubung, Evakuierung oder des während des traumatischen Moments erfolgenden ‚Vergessens‘ – nicht zugänglich ist, während es nach einer gewissen Zeit von dem Überlebenden Besitz ergreift“ (Greenberg 1998, 320). Studien über Traumata beschäftigen derzeit die Wissenschaft und haben einen interdisziplinären Dialog gefördert. Dies geschieht wiederum in Folge von Lanzmanns Film *SHOAH*, der in demselben Jahr vollendet wurde, in dem Delbos letztes Werk kurz vor ihrem Tod erschien.

Delbo beobachtete auf eine genaue Art und Weise die Schwankungen, unter denen der Überlebende fortwährend leidet: Schwankungen zwischen dem, was Delbo externes oder intellektuelles Gedächtnis nennt, und dem Tiefengedächtnis, also dem Gedächtnis der Sinne, der physischen Spuren, welche die grauenhaften Visionen lebendig halten. Ihre Schlussfolgerungen veranlassten Langer zu folgender Einschätzung:

Gewöhnliches Gedächtnis besitzt zweierlei Funktionen: es stellt das Selbst im Sinne seiner normalen Routinen vor und nach dem Lager wieder her, aber es bietet auch aus der distanzierten Perspektive der Gegenwart Darstellungen davon, wie es damals gewesen sein musste. Somit zweifelt das Tiefengedächtnis am gewöhnlichen Gedächtnis und ist doch gleichzeitig von ihm abhängig. Es weiß, was das gewöhnliche Gedächtnis gar nicht wissen kann, aber trotzdem auszudrücken versucht. [...] Gleichzeitig gräbt das Tiefengedächtnis – häufig in derselben Aussage – unterhalb der Oberfläche der Erzählung, um die Geschehnisse, die die Beschwichtigung des gewöhnlichen Gedächtnisses unterminieren, hervorzubringen. (Langer 1991, 6)

Saul Friedländer ist von der heuristischen Funktion, die die Zeugenaussagen der Überlebenden besitzen, überzeugt. In seinem einflussreichen Artikel *Trauma, Memory and Transference* fasste er diese wichtige Unterscheidung mit seiner für ihn kennzeichnenden eleganten Präzision wie folgt zusammen:

Gewöhnliches Erinnern tendiert dazu, die Kohärenz, das Abschließen und möglicherweise auch eine befreiende Gesinnung wiederherzustellen. Der Versuch, ein kohärentes Selbst aufzubauen, scheitert jedoch auf Grund der unnachgiebigen Wiederkehr des verdrängten Tiefengedächtnisses. [...] Tiefengedächtnis und gewöhnliches Gedächtnis sind nicht aufeinander reduzierbar. (Friedländer 1994, 253f)

Für die späteren Generationen, die sich weder auf direktes Miterleben noch auf persönliche Erinnerung berufen können, sind weitere Begriffe notwendig. Marianne Hirsch stellte hier zum Beispiel ihre Arbeitshypothese der „post-memory“ auf, ein Begriff, den sie intensiv überarbeitet hat, seitdem sie ihn wie folgt definierte:

Eine kraftvolle Form der Erinnerung und zwar genau deshalb, weil ihre Verbindung zu ihrem Objekt oder Ursprung nicht durch einen Erinnerungsprozess sondern durch eine imaginäre Investition und Kreation vermittelt wird [...] Post-memory kann all jenen zugeschrieben werden, die unter der Dominanz von Erzählungen aufgewachsen sind, die sich vor ihrer Geburt ereignet haben. Ihre eigenen Geschichten wurden durch die Geschichten der vorherigen Generation ersetzt und somit durch traumatische Ereignisse geformt, die weder völlig verstanden noch wieder belebt werden können. (Hirsch 1996, 662)

In einem früheren Artikel erscheint Hirsch, die selbst ein Kind Überlebender ist, darauf bedacht, zwischen Geschichte (history) und den verschiede-

nen Ebenen des Gedächtnisses, *memory* und *post-memory*, scharf zu unterteilen:

Post-memory unterscheidet sich von *memory* durch eine Distanz der Generation und von Geschichte durch eine tiefe persönliche Verbindung. *Post-memory* sollte auf *memory* zurückreflektieren und zeigen, dass diese genauso durch Erzähl- und Imaginationsprozesse konstruiert und vermittelt wird. (Hirsch 1992–1993, 8f)

Außerdem wird diese neu entdeckte Art des Gedächtnisses heutzutage unausweichlich von den so genannten „massenkulturellen Technologien der Erinnerung“ genährt (Burgoyne 1997, 105), die es Individuen ermöglichen, Geschehnisse, die sie nicht durchgemacht haben, so zu erleben, als ob sie ihre eigenen wären. Ein Comicbuch wie Art Spiegelmans *Maus: a Survivor's Tale* oder das United States Memorial Museum in Washington bieten für Alison Landsberg eine lebhaftere Erfahrung der Vergangenheit, die Subjektivität formen und prägen kann. Das, was sie als einen „erfahrungsbasierten Modus“ beschreibt, ergänzt den kognitiven Modus durch Betroffenheit, Sinnlichkeit und Greifbarkeit. Sie hat aus diesem Grund den Begriff „prosthetic memory“ (Prothesengedächtnis) geprägt, um die „öffentlich zirkulierenden Erinnerungen zu beschreiben, die nicht organisch gebunden sind, aber trotzdem mit dem eigenen Körper erlebt werden [...] sie werden wie ein künstliches Glied vom Körper getragen“ (Landsberg 1997, 66).

CHOICE AND DESTINY (WAHL UND SCHICKSAL, Tsipi Reichenbach, 1993)

In den israelischen Filmen der Zeugenaussagen hat sich im Anschluss an *BECAUSE OF THAT WAR* ein geläufiges Muster ergeben. Die Nachforschung über die Geschichte der überlebenden Eltern vollzieht sich häufig im Rahmen einer Rückkehr zu den traumatischen Stätten des Ursprungs, ob in Polen, Ungarn, Österreich oder Tschechien; indem man zusammen entlang der Via Dolorosa der Vergangenheit geht. Interessanterweise haben sich manche dieser Familien-erzählungen intuitiv an den Rat gehalten, der von Raul Hilberg und später von Claude Lanzmann in einem anderen Kontext gegeben wurde: sie beide legen nahe, sich an das Spezifische, das beiläufige Detail oder die belanglose Tatsache zu halten, um so die Aussage zu befreien (Lanzmann 1990).

Tsipi Reichenbach ist dieser Empfehlung mit ihrem Film *CHOICE AND DESTINY* (WAHL UND SCHICKSAL, 1993) meisterhaft gefolgt. Der Film ist ihren Eltern,

die auch die Hauptprotagonisten sind, gewidmet. Anfangs blicken uns Fruma und Yitzhak Goldberg mit einem leichten Lächeln aus ihrem antiquierten Hochzeitsphoto an. Dann erscheinen beide, nun als fast Achtzigjährige, in ihrem jetzigen Aussehen in einer Nahaufnahme. Zu diesen ersten Bildern hört man den Klang einer Uhr, die daraufhin gezeigt wird, als sie gerade Sieben schlägt. Fortan wird sie unaufhaltsam den Raum und den Rhythmus des Films bestimmen. Als die Uhr Eins schlägt, essen die Goldbergs zu Mittag; um Sieben hören sie die Radio-Nachrichten und sehen die Nachrichten nochmals um neun im Fernsehen. Am Ende jeder Hauptsequenz steigt Yitzhak auf eine Leiter und zieht die Uhr vorsichtig auf, geht ins Bett und schläft sofort ein. Fruma liegt mit weit geöffneten Augen im Bett und hört die Uhr wiederholt bis in die Nacht hinein schlagen...

Zu Beginn des Films ist das alte Paar in seinem altmodischen Wohnzimmer in ein altmodisches Sofa gesunken und lauscht gespannt den Nachrichten aus einer riesigen Radioanlage. Sie berichten vom Besuch des polnischen Premierministers, Lech Walesa, und dessen an das jüdische Volk gerichteten Entschuldigung für die Massenmorde, die zur Zeit der Nazi-Besatzung in seinem Land begangen wurden. Gegenwartsgeschichte betritt das Zimmer, angefüllt mit den schmerzlichen Erinnerungen dieser Opfer des Holocaust, die zuerst vom Terror der Nazis und nach dem Krieg vom polnischen Antisemitismus verfolgt wurden. Selbst die Stimme des Sprechers klingt wie ein seltsamer Überrest aus einer anderen Welt: dem zerstörten und für immer verlorenen „Jiddischland“.

Eine von Reichenbachs maßgeblichen Entscheidungen ist diese unerwartete Auferstehung der vergessenen Stimme aus dem Exil. Da in Israel nur Hebräisch als offizielle Sprache anerkannt war, wurde Jiddisch lange Zeit stillschweigend vermieden. Später, als Jiddisch wieder in Filmen oder in Liedern gehört werden konnte, wurde es mit dem Alt-Sein, das häufig eine fehlende Integrierung und Entfremdung verkörperte, assoziiert. In CHOICE AND DESTINY verwendet die Regisseurin, die selbst noch eine junge Frau ist, als Interviewerin überraschenderweise die vergangene Sprache ihrer Eltern.

Nicht weniger unerwartet, wenn nicht sogar verblüffend wirkt die Entscheidung der Regisseurin, das tägliche Leben eines betagten Rentnerpaares geduldig zu rekonstruieren, anstatt es einfach nur zu dokumentieren. Wohlüberlegte Erwägungen sind in das minutiöse Nachspielen des Alltags miteingeflossen, von der Erledigung und Routine der Hausarbeit bis zur Wiederholung gleicher Gesten. Mal um mal sitzen sich Fruma and Yitzhak am Küchentisch gegenüber und nehmen das von ihnen zubereitete Essen schweigsam zu sich.

Die größte Aufmerksamkeit schenkt der Film jedoch der Vorbereitung der zwei Familienfeste. Größte Sauberkeit und Ordnung herrschen in der Küche

von Fruma und Yitzhak, in der ein traditionelles Gericht nach dem anderen sorgfältig zubereitet und verfeinert wird. Dieses Szenario deutet die beruhigende Wirkung der Ordnung an, was von dem unausweichlichen Klang der Uhr unterstrichen wird.

Später scheint diese behütete Häuslichkeit einen perfekten Hintergrund zu bieten, die notwendige Kontrastwelt zu den verwirrenden Geschichten, die der Vater erzählt. Während er das Schabbat-Brot – *Halab* und *gefüllte Fisch* – mit seiner Großfamilie isst, berichtet Yitzhak seinen Töchtern beispielsweise von den hungernden Hundehaltern in Auschwitz-Birkenau, die zum Tode verurteilt wurden, weil sie das für die Tiere vorgesehene Futter gegessen hatten. Grundsätzlich berichten die meisten Anekdoten von der Suche nach Essen. Eine eigenartige Geschichte beschreibt zum Beispiel durstige Gefangene, die bei einem Transport von Auschwitz nach Mauthausen, da sie zuvor gesalzene Dosennahrung essen mussten, ihren eigenen Urin tauschten.

Im Stadtpark, wo gerade seine Enkelkinder spielen, stellt eine weitere Serie von Erinnerungen die Zerstreuung von Yitzhaks Familie dar und erzählt von dessen Transporten zwischen den Konzentrationslagern. Überraschenderweise scheint die Tragödie in seinen Anekdoten zu fehlen, und die Dramatik wirkt gedämpft, wenn Yitzhak halb lächelnd und fast auf eine ironische Weise mit einer gleichmäßigen, weichen Stimme zu erzählen beginnt. Häufig tritt ein Hauch schwarzen Humors in Erscheinung wie in der merkwürdigen Geschichte, in der eine Gruppe von Insassen befohlen wurde, das Lager so zu verkleinern, dass die Wachtürme außerhalb der Tore stehen. Gegen Ende ihres Auftrags fanden sich die Häftlinge außerhalb der Tore wieder. Unerwarteterweise entschlossen sie sich aber nicht zu fliehen, denn sie wussten, dass ein solcher Versuch zum Scheitern verurteilt war. Das Problem der Häftlinge bestand darin, wieder in das Lager hineinzukommen: Weil niemand es verlassen hatte, konnte auch keinem erlaubt werden, wieder hineinzugehen!

An dieser Stelle erwidert Yitzhak den irritierten Fragen seiner Tochter mit kurzen, trockenen Antworten: Man konnte nirgendwo hingehen, weil das Lager nicht von Wald umgeben war! Sich den jüdischen Partisanen anschließen? Sie konnten nur in den Wäldern überleben. Polnische Partisanen? Die jagten ebenfalls die flüchtenden Juden... Manchmal ist es unmöglich, das eigenartige Talent des Geschichtenerzählers und das geübte Auge der Regisseurin, mit dem sie die Gelegenheiten ergreift, auseinander zu halten. Später im Film berichtet Yitzhak von den ungarischen Juden, die sich weigerten zu glauben, dass der aus den Krematorien aufsteigende Rauch von brennenden Leichen stammt, und die sich vormachten, es handele sich um eine Bäckerei. Er fügt sehr nüchtern hinzu: „Wenn der Rauch weiß war, wussten wir, dass es Frauen waren; bei Männern

war er schwarz. Frauen brannten besser.“ Im gleichen Moment versetzt Fruma dem Karpfen, den sie unter ihrem Küchenhammer festhält, einen überraschenden Schlag.

Wenn seine Tochter an ihren Versuchen festhält zu begreifen, wie er solches Elend überleben konnte, antwortet Yitzhak mit einem einzigen Wort, das er abwechselnd auf Jiddisch oder Hebräisch ausspricht und das gleichzeitig Erklärung und Bewertung ist: „goral“. Der Begriff ist ein Teil des Filmtitels. Genau genommen sollte es vielleicht als „Schicksal“ übersetzt werden, was in jüdischer Denkweise soviel bedeutet wie „unabwendbare Existenz“, „absurd und bedeutungslos“; wohingegen „Bestimmung“ eine intendierte, sinnvolle und zielgerichtete Existenz meint: also ein Ding der absoluten Unmöglichkeit im Reich des Nazibösen, wo den Opfern niemals eine „Wahl“ gelassen wurde. Dieses Gefühl blinden Schicksals wiederholt sich in den meisten Berichten des Vaters, die immer mit einem ultimativen, grausamen Tod enden, den er mit einem knappen „geendigt“, „fertig“ oder manchmal auf hebräisch mit einem „Zehuze“ kommentiert: „Das war’s...“

Im Laufe des Films erhalten die rituellen, fast schon zwanghaften Wiederholungen einen anderen Charakter, jenseits der zuvor angeblich beruhigenden Normalität. Wenn ihr Mann jeden Tag um Fünf ausgeht, um seine Kumpels zu treffen, schließt sich Fruma im Haus ein, indem sie vorsichtig jedes einzelne der zahlreichen Schlösser an der Vordertür verriegelt. Neben ihren Ängsten und ihrer Schlaflosigkeit scheint es ihr auch unmöglich, sich auszuruhen und eine Pause einzulegen. Während ihr Mann mit weiteren überraschenden Anekdoten und düsteren Geschichten fortfährt, macht Fruma, ohne ein Wort zu sagen, ununterbrochen mit ihrem zwanghaften Reinigen, Waschen, Wischen und Kochen weiter: eine umherziehende Stille. Ein- oder zweimal wird gezeigt, wie sie sich hinsetzt, doch ihr auf die Uhr fixierter Blick verrät, dass sie über die noch anstehende Hausarbeit, die nächsten zu erledigenden Aufgaben nachdenkt. Frumas Ausdruck, ihre Blicke und ihre Körpersprache beweisen, dass sie intensiv zuhört. Manchmal scheint jedoch eine abweisende Geste oder eine des Zurechtweisens, wenn nicht sogar des Verzweifels ihre Versuche zunichte zu machen, in den Erinnerungen ihres Mannes Bedeutung (wieder) zu finden.

Der Film endet mit Frumas Aufschrei, als sie die Namen ihrer verlorenen Familienmitglieder nacheinander aufruft. Fruma stellt das Unternehmen ihrer Tochter in Frage, als sie die absolute Enttäuschung ihrer Erwartungen ausdrückt: Für Fruma sollte der filmische Ausflug in die Vergangenheit – Tsipis zweiwöchige Reise nach Polen – eine Möglichkeit darstellen, etwas über das Verschwinden ihrer Verwandten herauszufinden, einen Grabstein zu legen, an dem sie ihre Erinnerung und Trauer ausrichten kann. Die wenigen Bilder des

„dort drüben“, die die Regisseurin für ihren Film nach Israel zurückgebracht hat, bestätigen jedoch, dass die Toten der Familie, verstreut in den Massengräbern von „Toitland Europa“, für immer ohne eine Grabstätte bleiben werden... „Morgen, morgen werde ich dir mehr erzählen“ ist am Ende des Films das unerfüllte Versprechen der alten Dame an ihre Tochter.

Die „Alltäglichkeit“, die sture und pingelige Nähe zum Alltagsdetail lässt CHOICE AND DESTINY Stück für Stück zu etwas Experimentellem, wenn nicht sogar zu etwas Avantgardistischem werden. Das herrschende Prinzip, die „Dominante“ im Sinne Jakobsons taucht hier immer wieder als Obsession für Essen, Ordnung und Sauberkeit auf, die angeblich die meisten Überlebenden des Holocaust aufweisen. Zudem veranschaulicht und erläutert es die Schwankung zwischen den zwei verschiedenen Arten des Gedächtnisses, wie sie von Langer und Friedländer analysiert wurden. Die Erinnerungen des Vaters liegen im gewöhnlichen Gedächtnis (common memory), das, wie oben zitiert, „das Selbst wiederherstellt, im Sinne seiner normalen Routinen vor und nach dem Lager, aber auch aus der distanzierten Perspektive der Gegenwart Darstellungen bietet in Bezug auf die Frage, wie es damals gewesen war“. Fruma, die Mutter, erscheint dagegen als Verwahrungsort einer anderen Art des Erinnerns, „das am gewöhnlichen Gedächtnis zweifelt und gleichzeitig von ihm abhängig ist,... das weiß, was das gewöhnliche Gedächtnis gar nicht wissen kann, aber trotzdem versucht, sich auszudrücken [...] Das Tiefengedächtnis gräbt unterhalb der Oberfläche der Erzählung, um die Geschehnisse auszugraben, welche die versichernde Ruhe des gewöhnlichen Gedächtnisses unterminieren“ (Langer 1991, 6).

In einem späteren Artikel, der von Lyotards Gedanken zu „den Juden“ inspiriert wurde, bietet Langer – und dies wiederum basierend auf seinem aufmerksamen Betrachten der Videoaussagen zum Holocaust – mit einer neuen Wahrnehmung der Zeit eine zusätzliche Erläuterung zu seiner früheren Unterteilung. Er unterscheidet hier zwischen der chronologischen Zeit des gewöhnlichen Gedächtnisses und der andauernden Zeit des Tiefengedächtnisses:

Niemand kann im Bereich der andauernden Zeit zur Genesung kommen, weil nichts wiedererlangt wird, sondern nur aufgedeckt und wieder zugedeckt wird, und alles wieder unter dem vergeblichen Versuch der Offenbarung „wie es war“ begraben wird. Erinnerungen an den Holocaust können nicht dazu verwendet werden, den Glauben zu bestätigen, oder mit dem Ziel, abzuschließen oder Klarheit zu erlangen [...] überlebende Opfer sind Zeugen der Unmöglichkeiten ihres damaligen Lebens; wir tendieren dazu, diese als Möglichkeiten zu übersetzen, indem wir sie behutsam in die chronologische Zeit einführen, als Wunden, die geheilt werden

sollen; als Beschimpfungen, die heimgezahlt, oder Tode, die transzient und erlöst werden sollen ... Nur durch die „im Anschluss erfolgende“ Erfindung einer mythischen Narrative können wir eine Ausdrucksform rekonstruieren, die ihren Tod von einem Ereignis, das vergessen werden kann (weil es unerträglich ist), in ein unvergessliches verwandelt. Aber dadurch wird die Sprache nur der Stille aufgesetzt; und die Stille selbst wird dadurch nicht erhellt. Lyotard besteht darauf, dass „diese Stille eine Störung des Selbst, sein Auseinanderbrechen, signalisiert“. Und dieses Auseinanderbrechen des Selbst ist ein zentrales und permanentes Vermächtnis der Ereignisse, die wir Holocaust nennen [...]. (Langer 1993, 265)

Beide Wissenschaftler, Langer und Friedländer, gelangten in abschließender Analyse zu einer zweifachen Schlussfolgerung. Zuerst wird mit den Überlebenden auch ihr Tiefengedächtnis zwangsläufig verloren gehen. Dies bestätigt den Drang der manchmal fehlgeleiteten Versuche der neuen Generation, Beweismaterial nicht nur zu bergen, sondern sich auch der Misere der damaligen Opfer anzunähern. Zudem gelangen Langer und Friedländer zu ihrer zweiten weitreichenden Einschätzung, nämlich dass kein erlösendes Abschließen durch die trostlosen und verzweifelten Zeugenaussagen erwartet werden kann: „Gedächtnis und Überleben sind für diese Zeugen scheinbar nicht verbunden mit den kathartischen Wiederentdeckungen eines harmonischen Selbst, einer heroischen Erinnerung, eines verbindenden moralischen Prinzips...“ (Friedländer 1994, 255).

Friedländer betont im gleichen Artikel, dass in der ganzen jüdischen, historischen und historiographischen Tradition auf die Katastrophe immer Erlösung folgte und zwar in einem dialektischen *Hurban/Geula*. Die Archivaussagen, die von den überlebenden Opfern der Shoah zusammengetragen wurden, unterstützen diese Annahme jedoch nicht. Friedländer widerlegt die von einigen jüdischen Gelehrten vorgebrachte Hypothese, dass in der Folge der dritten *Hurban* die jüdische Welt dem erlösenden Mythos entgegensieht.

Gut fünfzig Jahre nach den Ereignissen scheint kein mythisches Gebilde von der jüdischen Imagination Besitz zu ergreifen; die beste Literatur und Kunst, die sich mit der Shoah beschäftigen, bieten auch keine erlösende Gesinnung [...] In keinem der jüngsten Kunstwerke ist das Fehlen eines Abschlusses offensichtlicher als in Claude Lanzmanns Film SHOAH [...] (Friedländer 1994).

Israelische Gedenkfilme unterscheiden sich in dieser Hinsicht von den auf Film festgehaltenen Aussagen der verschiedenen Gedenkstätten, da sie sich einer

verzweifelten Schlussfolgerung wie dieser nicht anschließen. Sie sehnen sich sogar nach einem Abschließen als Happy End. Wie das umstrittene Ende von *SCHINDLERS LISTE* zeigen die abschließenden Bilder dieser Filme die erneuerte, vergrößerte Gemeinschaft: sie enden mit einer Versöhnung zwischen den Generationen, mit einer familiären Apotheose.

Selbst Reichenbachs Film kann sich diesem Appell an die Hoffnung nicht entziehen, trotz oder gerade wegen des letzten Verzweflungsrufs ihrer Mutter. Fruma ist sich nun des letztendlichen Verlusts ihrer Erwartungen bewusst, staunt aber darüber, dass sie in der Lage ist – in den Worten von Sara R. Horowitz (1997) – „der Leere eine Stimme zu geben“. Der Film endet mit dem Stundenschlag der Uhr und bringt Fruma so wieder in die chronologische Zeit zurück, da wir sie, was höchst unwahrscheinlich ist, dabei sehen, wie sie ihre Augen schließt und die Fähigkeit einzuschlafen wiedererlangt.

Eine Trilogie des Überlebens

Als Reichenbachs *CHOICE AND DESTINY* 1993 auf der Berlinale erstmals gezeigt wurde, beurteilte man ihren Versuch der Schließung als naiv. Ihr nächstes Werk *THREE SISTERS* (*DREI SCHWESTERN*, 1998), eine Fortsetzung von *CHOICE AND DESTINY*, hat sich jedoch darauf konzentriert, die Veränderung, die in ihrer Mutter stattgefunden hat, zu untermauern. *THREE SISTERS* beginnt wie *CHOICE AND DESTINY* mit einer Photographie: einem Schnappschuss dreier lächelnder junger Frauen, der nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen wurde. Dann sitzt Fruma noch einmal an ihrem Küchentisch, diesmal serviert sie jedoch weder Mahlzeiten, noch füllt sie *kreppalab* mit Hackfleisch. Konzentriert wie eine junge Schülerin schreibt sie unermüdlich ihre Memoiren nieder, eine Aufgabe, der sie während des gesamten Films nachgeht. Vier Jahre sind vergangen, und Fruma hat inzwischen eine Metamorphose durchgemacht. Sie schaut elegant aus und wirkt selbstbewusster. Sie ist diejenige, die die Familie zu leiten scheint: so kümmert sie sich zum Beispiel um den Arzt ihres Mannes, da sich Yitzhak, geschwächt und weniger redsam, einer Operation unterziehen musste. Von dieser Szene an ist der Film in eine melancholische Stimmung getaucht, die stark an Krankheit, Altern und Verfall erinnert. Anhand von Frumas vielen Telefongesprächen mit ihren beiden Schwestern – das Telefon übernimmt hier die Rolle der Uhr in *CHOICE AND DESTINY* – wird offenbar, dass ihre älteste Schwester Carola in dem Alterswohnheim, in dem sie seit einem Jahr lebt, unglücklich ist und zu Depressionsanfällen neigt. Später im Film wird sie versuchen, sich umzubringen. Esther, die jüngste Schwester, besucht regelmäßig

ihren bettlägerigen, halb gelähmten Mann Izhar in einem Krankenhaus, pflegt ihn, wäscht ihn und müht sich damit ab, seinen steifen Körper zu bekleiden.

Reichenbach zeigt, wie ihre Tante Esther an den Strand geht. Sie spielt damit wieder mit einem Kontrasteffekt. Am Strand genießt Esther in vollen Zügen das Sonnenbaden unter den spielenden, jungen Leuten. Indem wir ihre Sichtweise annehmen, ist es möglich, ihr Bewusstsein ihres eigenen körperlichen Verfalls nachzufühlen – ein Verfall, der dadurch beschleunigt wird, dass sie im Konzentrationslager, wo sie als Dreizehnjährige eingeliefert wurde, stundenlang stehend arbeiten musste, was in ihren angeschwollenen Beinen Krampfadern verursachte. Nun drückt Esther ihren Zorn und ihre Empörung darüber aus, alt geworden zu sein, und umso mehr verhält sie sich wie die hübsche, attraktive und sogar kesse Frau, die sie einstmals gewesen sein muss.

Die Familienbilder, über die Esther mit ihrer Nichte spricht, nachdem ihr Mann während der Dreharbeiten zum Film verstarb, belegen diesen Einblick. Sie bestätigen Jean Coctaus Aphorismus, dass Photographien den Tod bei der Arbeit zeigen. In diesem zweiten Teil des von der Tochter konzipierten Triptychons ist Yitzhak nicht mehr der ergreifende Geschichtenerzähler, der von den unzähligen, im Dunkeln verbliebenen Holocaustgeschichten berichtet. „Der längste Schatten“ spielt dennoch eine große Rolle und beeinflusst die Schicksale aller im Film. Esthers auf Hebräisch (und nicht Jiddisch) erzählte Familiengeschichten beziehen sich nicht direkt auf den Holocaust: Sie berichten von unerwidelter Liebe, verpassten Chancen, verbrauchtem Leben. Interessanterweise wird Tsipi Reichenbachs Œuvre, indem sie die Lebenslinien ihrer nächsten Verwandten in all ihren Details zusammenbringt, zu einer Erzählung der Auflösung, des Trauerns und des Verlusts mit weit reichender, ja sogar universeller Anziehungskraft. Es ist also höchst bedeutsam, dass sie das einzige Mal ihre drei Schwestern zusammen am Grab von Izhar zeigt.

Reichenbach beabsichtigte den letzten Teil ihrer Trilogie jenen Kindern zu widmen, die wie sie mit ihren überlebenden Eltern immigriert sind und das Versprochene Land in den Jahren nach der Staatsgründung erreicht haben. Bei ihrer Ankunft konnten die neuen Immigranten nicht selbst wählen, wo sie leben möchten, da ihnen ihre neuen Wohnorte von den Behörden zugeteilt wurden. Für ihren Film kam Reichenbach nach Lydda zurück, wo sie aufgewachsen ist und wo ihre Eltern kleine, einfache Häuser bewohnten, die für die Massenimmigration der 50er Jahre gebaut wurden. In CHOICE AND DESTINY ist es kein Zufall, dass Fruma das Fenster in dem Moment öffnet oder sich um die Blumen auf dem Balkon kümmert, in dem die Stimme des Muezzins diesen geschlossenen Wohnbereich durchdringen kann, einen Wohnbereich, der von einer merkwürdigen Kombination aus mitteleuropäischem, kleinbürgerlichem Geschmack

und dem funktionalen (Mangel an) Stil des israelischen Urbanismus bestimmt wird. Nur einmal verlässt Fruma im Film den geschützten Bereich ihres Hauses und geht mit ihrem Mann zum Markt, und nur ein einziges Mal entdecken wir in dieser Szene jenseits der gräulichen Zementklötze der Wohnsiedlung die Moscheen und Türme einer alten arabischen Stadt. Während das alte Paar behutsam das Gemüse und die farbenfrohen Früchte, die sie für ihre jiddische Küche benötigen, auswählt, unterhalten sich die anderem lautstark auf Arabisch, und es erklingt orientalische Musik. Diese unbehagliche Begegnung zweier Welten, diese problematische Kreuzung in einem Altneuland, bildet einen Brennpunkt, den Reichenbach in ihren zwei vorhergegangenen Filmen, die sie den Überresten einer verlorenen Kultur gewidmet hat, nicht anschneiden konnte. Darin besteht jedoch die Herausforderung, die sie demnächst in ihrem neuen Werk unter dem Arbeitstitel *CITY WITHOUT PITY* aufgreifen wird.

Tsipi Reichenbach hat mit Marianne Hirsch gemeinsam, was diese einflussreiche Wissenschaftlerin als „intersubjektiven, generationsübergreifenden Erinnerungsraum bezeichnet, der ausdrücklich mit kulturellem und kollektivem Trauma verbunden ist. Dieser Raum wird durch eine Identifikation mit dem Opfer oder mit dem Zeugen des Traumas bestimmt“ (Hirsch 2001, 10). Was in dieser letzten Umformulierung der Idee der *post-memory* meine Aufmerksamkeit erregte, ist das umfassende Verlangen, das diese Positionierung fordert:

Es ist die Frage, ob die traumatischen Erfahrungen – und somit auch die Erinnerungen – von anderen als eine Erfahrungen so angenommen werden, als ob man sie selbst erlebt hat, und sie dadurch in seine eigene Lebensgeschichte eingraviert. Es ist zudem die konkretere Frage der ethischen Beziehung zu dem unterdrückten oder verfolgten Anderen, für die *post-memory* als ein Modell dienen kann: da ich mich der Erinnerungen meiner Eltern „entsinne“, kann ich mich auch der Leiden der anderen „entsinnen“ ... (Hirsch 2001, 10).

In unserer gegenwärtigen Situation – ich beende diese Studie im April 2002 – ist eine dringende Frage notwendig: „wie kann sich eine Identifikation der Beschlagnehmung und Vereinigung widersetzen, wie kann sie es vermeiden, die Distanz zwischen dem Selbst und den anderen, also das Anderssein des anderen, auszulöschen“? (Hirsch 2001, 11)

Literatur

- Almog, Oz (1997) The End of the Sabra Myth and the Decline of Zionist Theology. In: *Israel Studies Bulletin* 13, 1, S. 8–15.
- Baudry, Jean-Louis (1994) Das Dispositiv : Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: *Psyche* 48, 11, S. 1047–1074.
- Berger, Alan L. (1997) *Children of Job: American Second-Generation Witnesses to the Holocaust*. Albany: State University of New York Press.
- Burgoyne, Robert (1997) *Film-Nation: Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Celan, Paul (1996) Aschenglorie [1967]. In: Ders. *Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 117.
- Delbo, Charlotte (1985) *La Memoire et les Jours*. Paris: Berg International.
- (1995) *Auschwitz and After*. Übers. v. Rosette Lamont. New Haven/London: Yale University Press.
- Epstein, Helen (1979) *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Felman, Shoshana (1990) À l'âge du témoignage: SHOAH de Claude Lanzmann. In: *Au sujet de SHOAH. Le film de Claude Lanzmann*. Hrsg. v. Bernard Cuau, Michel Degny u.a. Paris: Belin, S.45–155.
- / Laub, Dori (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York/London: Routledge, S. 204–283.
- Friedländer, Saul (1992) (Hrsg.) *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University Press.
- (1994) Trauma, Memory and Transference. In: *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*. Hrsg. v. Geoffrey H. Hartman. Oxford: Blackwell, S. 252–263.
- Gertz, Nurith (1992) A World without Boundaries: Israel National Identity in the Eighties as Expressed in Cinema and Literature. In: *Discours Social / Social Discourse* 4, 3&4, S. 155–170.
- Greenberg, Judith (1998) The Echo of Trauma and the Trauma of Echo. In: *American Imago* 55, 3, S. 319–347.
- Hansen, Miriam Bratu (1996) Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory. In: *Critical Inquiry* 22, 2, S. 292–312.
- Hartman, Geoffrey H. (1999) Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin: Aufbau-Verlag.
- Hirsch, Marianne (1992–93) Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory. In: *Discourse* 15, 32, S. 3–30.

- (1996) Past Lives: Post-Memories in Exile. In: *Poetics Today* 17, 4, S. 659–686.
- (2001) Surviving Images: Holocaust Memories and the Work of Post-Memory. In: *The Yale Journal of Criticism* 14, 1, S. 5–37.
- Horowitz, Sara R. (1997) *Voicing the void: muteness and memory in Holocaust fiction*. Albany: State University of New York Press.
- LaCapra, Dominick (1998) *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press.
- Laub, Dori (1992) Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: Feldman/Laub 1992, S. 57–74.
- Landsberg, Alison (1997) America, the Holocaust and the Mass Culture of Memory: Toward a Radical Politics of Empathy. In: *New German Critique*, 71, S. 63–86.
- Langer, Lawrence L. (1991) *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. London/New Haven: Yale University Press.
- (1993) Memory's Time: Chronology and Duration in Holocaust Testimonies. In: *The Yale Journal of Criticism* 6, 2, S. 263–273.
- Lanzmann, Claude (1990) In: *Au sujet de SHOAH. Le film de Claude Lanzmann*. Hrsg. v. Bernard Cuau, Michel Degny u.a. Paris: Belin.
- Laub, Dori (1992) Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening. In: Feldman/Laub 1992, S. 57–74.
- Neeman, Judd (1995) The Empty Tomb in the Postmodern Pyramid: Israeli Cinema in the 1980s and 1990s. In: *Documenting Israel*. Hrsg. v. Charles Berlin. Cambridge Massachusetts: Harvard College Library, S. 117–151.
- Rosen, Norma (1974) The Holocaust and the American Jewish Novel. In: *Midstream* 20, 8, S. 54–62.
- Santner, Eric (1992) History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. In: *Friedländer* 1992, S. 143–155.
- Segev, Tom (1995) *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust*. New York: Hill and Wang.
- Sicher, Ephraim (1998) *Breaking Crystal: Writing and Memory after Auschwitz*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Wiesel, Elie (1977) The Holocaust as a Literary Inspiration. In: Ders. *Dimensions of the Holocaust*, Evanston: Northwestern University Press.
- Wieviorka, Annette (1992) *Déportation et génocide: Entre la Mémoire et l'Oubli*. Paris: Plon.