

Harald Weilnböck

Claude Lanzmanns *Shoah* und James Molls *Die letzten Tage*

Psychotraumatologische Analysen von Bearbeitungen der Shoah im Film

In: *Erinnerte Shoah - Die Literatur der Überlebenden. The Shoah Remembered - Literature of the Survivors*. Beiträge des Internationalen Kolloquiums an der Technischen Universität Dresden unter der Schirmherrschaft von Bundespräsident Johannes Rau (25.-31. Mai 2000). Hatikva. Judentum in Mitteleuropa 1. Kongressband hg. von Walter Schmitz. Dresden: Thelem 2003. Im Druck.

Die Vorstellungen und Einschätzungen, die sich die zeitgenössische Öffentlichkeit über den Völkermord an den europäischen Juden, kurz: die sogenannten Shoah, bildet, wird durch keinen Faktor so nachhaltig geprägt wie durch bildmediale Bearbeitungen. So wäre z.B. gar nicht daran zu denken, den heutigen Bewußtseinsstand über die Shoah zu ermessen, ohne mit den langfristigen Wirkungen der Fernsehserie *Holocaust* oder Steven Spielbergs *Schindlers Liste* (oder in jüngerer Zeit Roberto Benignis *Das Leben ist schön*) zu rechnen, die im jeweiligen historischen Moment ihres Erscheinens weithin rezipiert und kontrovers diskutiert wurden. Die kulturwissenschaftliche Frage jedoch, anhand welcher Kategorien diese Wirkungen präzise zu bestimmen und zu beurteilen wären, ist weithin ungeklärt. Dementsprechend hitzig und ergebnisarm verlaufen die feuilletonistischen und oft auch die akademischen Debatten, die sich mit Regelmäßigkeit nicht nur an filmischen Bearbeitungen der Shoah entzünden und nicht selten die ganze Bandbreite zwischen hohem Lob und Zensuraufrufen ausmessen. Bei den zwei Filmen, die ich hier genauer in den Blick nehmen möchte, beschränke ich mich bewußt auf ein jüngeres Genre des Dokumentarfilms, das wesentlich auf Zeitzeugeninterviews beruht. Denn dieses Genre gewinnt zunehmend an Bedeutung. Dabei soll versucht werden, Kategorien zu ermitteln, die die medial-interaktiven Wirkungs- und Handlungspotentiale dieser Filme für ihre jeweiligen Zielpublika zu beschreiben und funktional einzuschätzen erlauben. Gleichzeitig soll es aber auch darum zu tun sein, grundlagentheoretische Orientierungen für

übergreifende Fragen der medial-gesellschaftlichen Traumabearbeitung zu entwickeln.

Psychotraumatologische Grundlegungen für die Analyse der medialen gesellschaftlichen Vergangenheits-Bearbeitung

Die diesen Bereich der soziokulturellen Interaktion betreffende Grundfragestellung ist genauso schnell formuliert, wie es schwierig ist, ihr in methodisch und *handlungstheoretisch* fundierter Weise nachzugehen: Was leisten Medienprodukte für die psychosoziale Bearbeitung von traumatischer Vergangenheit? Zu bestimmen und einzuschätzen sind also die medial-gesellschaftlichen *Interaktionshandlungen* zwischen dokumentarischen und ästhetischen Produkten und ihren Zielpublika. Welches sind die Modi und Funktionen sowie die Wirkungen, die für einzelne mediale Aufbereitungen von Traumathemen kennzeichnend sind? Pointiert formuliert: Inwiefern liegt jeweils ein mediales Produkt vor, das ein psychotraumatologisch erfolgreiches Durcharbeiten von traumatischer gesellschaftlicher Vergangenheit unterstützen kann, bzw. inwiefern wird ein solches Durcharbeiten von diesem Produkt u.U. sogar eher erschwert? – Wie bei allen handlungstheoretischen Fragen stellt sich hier eine überaus komplexe Aufgabenstellung dar. Jedoch aus einem (bürgerlichen) Kunstverständnis heraus, das traditionsgemäß den Anspruch erhebt, *medien-handelnd* zur Bildung und Erbauung der Gesellschaft beizutragen, und das im Speziellen beansprucht, auch heilende, psycho- und sozialtherapeutische Wirkungen erzielen zu können, sollte man sich – zumindest wissenschaftlicherseits – um eine möglichst exakte qualitative Bestimmung seiner jeweiligen handlungsdynamischen Funktionen und Wirkungen bemühen. In methodischer Hinsicht müssen dabei gerade die Kulturwissenschaften die Tatsache im Bewußtsein behalten, daß dergleichen komplexe Aufgabenstellungen im Grunde ohne empirische Rezeptionsforschung nicht erschöpfend bearbeitet werden können. Ferner gilt stets die Empfehlung der qualitativ-soziologischen Ansätze, Hypothesen in multifaktorialer Weise zu bilden und zu verkürzten, monokategorialen Wertungen des hermeneutischen Interpretierens konstruktiv entgegenzuarbeiten. Immerhin: Hinsichtlich der Wahl eines günstigen theoretischen Referenzrahmens ist seit jüngerer Zeit eine hilfreiche Orientierungsmöglichkeit in Sicht. Wer sich mit den kulturellen Darstellungen von historisch-gesellschaftlichen Traumata beschäftigt, wird in denjenigen Wissenschaften die am meisten sachgemäße Unterstützung finden, die sich mit der Wirkung und Therapie von seelischen Verletzungen befassen: Dies ist vor allem die neue Wissenschaft der Psychotraumatologie, und dies sind ferner die psychosozialen Therapiewissenschaften im allgemeinen, insbesondere

die psychoanalytische Beziehungstheorie, die den Bereich der nicht so sehr punktuellen als mikrologisch-kumulativen psychischen Verletzungen im Verlauf individueller Sozialisationen in den Blick nimmt.¹

Was also ist erfolgreiche soziokulturelle Vergangenheits-Bearbeitung in psychotraumatologischer Hinsicht? Unter welchen Voraussetzungen und Bedingungen wirkt ein medialer und/oder ästhetischer Vergangenheitsdiskurs gesellschaftlich und individuell traumatherapeutisch? Wie wirken dabei die Ebenen des individual- und sozialtherapeutischen Durcharbeitens zusammen, deren Wechselwirkung gerade für die Einschätzung von medialen Diskursphänomenen unerlässlich ist? Hierzu können aus der Sicht der individuellen Traumatherapie einige grundlegende Orientierungsperspektiven skizziert werden: Traumatherapeutische Interaktion erfolgt grundsätzlich dann, wenn die Erbschaft der manifesten und latenten Gewalt, die durch Traumata erzeugt worden ist, aufgehoben wird und der Kreislauf des ewigen Wiederholungszwangs und der transgenerationalen Weitergabe von Formen des (selbst-) destruktiven Agierens unterbrochen ist.² Welches jedoch sind die Kriterien, anhand derer abgelesen werden kann, daß dies der Fall ist? Ein grundsätzliches Kriterium für erfolgreiches traumatherapeutisches Durcharbeiten ist, daß affekt- und erfahrungshaltige persönliche Erinnerung an – sowie faktisches Wissen über traumatische Erlebnisse aktiviert werden und ein psychoaffektiver Prozeß des Trauerns und der mentalen Erfahrungsintegration einsetzt. Dies beinhaltet, daß traumatische Erfahrung überhaupt erzählbar wird, und zwar in einem narrationstheoretisch fundierten Sinn *erzählbar*, so wie die therapiewissenschaftliche Erzähltheorie die affekthaltige Erinnerungserzählung bzw. wie die qualitativ-soziologische Narratologie (z.B. im Umfeld der Biographieforschung und der *oral history*) die Funktion des narrativ-biographischen Erzählens begreifen. So unterscheidet die soziologische Narrationsforschung verschiedene, psychisch und funktional unterschiedlich akzentuierte Modi der

¹ Nichtsdestoweniger ist gerade in den Geisteswissenschaften ein Zögern bzw. eine kontraproduktive Adaption psychotraumatologischer Begriffe festzustellen, die diese Begriffe in mitunter irreführender Weise einsetzt. Vgl. meinen Titel: Harald Weilnböck: Psychotraumatologie. Über ein neues Paradigma für Psychotherapie und Kulturwissenschaften. In: www.literaturkritik.de 10 (2001) (<http://www.literaturkritik.de/txt/2001-10/2001-10-0102.html>).

² Gottfried Fischer: Psychoanalyse und Psychotraumatologie. In: Trauma. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Hg. v. Wolfram Mauser und Carl Pietzcker. Bd. 19. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 11-26, spricht von einer Aufhebung des Traumas im „dreifachen dialektischen Sinn“ (S. 16) des Aufbewahrens der Erinnerung, des Eliminierens ihrer traumatischen Wirkung im Hier und Jetzt und des Aufhebens der traumakompensatorischen Mechanismen hin zu einem neuen Welt- und Selbstverständnis, das Ergebnis von psychischer Erfahrungsintegration ist. Vgl. auch Gottfried Fischer u. Peter Riedesser: Lehrbuch der Psychotraumatologie. München: Ernst Reinhardt 1998, S. 206ff.

mündlichen Darbietung.³ Und die psychoanalytische Erzähltheorie vollzieht eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen „zentrifugalem“ und „zentripetalem“ Erzählen.⁴ Und wo die soziologische Narrationsforschung von der narrativ-biographischen *Arbeit* des/r BiographIn spricht, ist in der Psychotherapie von der therapeutischen *Arbeit* des/r KlientIn die Rede. Dabei stimmen beide, bisher nicht miteinander interagierenden wissenschaftlichen Felder grundsätzlich darin überein, daß das Kriterium des affekt- und assoziationshaltigen *narrativen Erzählens* an einen Modus der Erinnerung und Darstellung geknüpft ist, in dem ein Erzähler die ihm eigenen persönlich-biographischen und emotionalen Erfahrungsrelevanzen – gerade auch dann, wenn sie traumatischer Natur sind – so weitgehend wie möglich erschließt und sie nicht vielmehr vermeidet, argumentativ umgeht oder mit allgemeinen Sprachlösungen bezeichnet, deren Funktion es ist, die traumarelevanten oder konflikthaften Affekte und Inhalts-Assoziationen abzuwehren. Erst diese Qualität von *narrativem Erzählen* schafft die Voraussetzung dafür, daß die traumatischen Erfahrungsinhalte betrauert und somit auch psychisch integriert werden können und nicht etwa in einem diffusen Mischgefühl der Melancholie oder Angstlust verbleiben, das die affektive Quelle von Wiederholungszwang und neuerlicher Destruktivität ist. In analytischer Hinsicht zeichnet sich psychische Erfahrungsintegration durch eine Auflösung von *dissoziativen* Affekt- und Inhalts-Abspaltungen aus. Erzählbarkeit in diesem theoretisch präzisierten Sinn ist also keineswegs selbstverständlich schon dann hergestellt, wenn über traumatische Thematiken gesprochen wird.

³ Vgl. Gabriele Rosenthal: *Erzählte und erlebte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a. Main: Campus 1995; und Wolfram Fischer-Rosenthal: *Strukturelle Analyse biographischer Texte*. In: *Quantitative Einzelfallanalysen und qualitative Verfahren*. Hg. v. Elmar Brähler u. Carola Adler. Gießen: Psychosozial Verlag 1996, S. 147-208. Die sequentielle Analyse der mündlichen Stegreiferzählung differenziert qualitativ unterschiedliche Modi (u.a. das Erzählen in Abgrenzung zu anderen Artikulationsformen wie dem Bericht oder der Argumentation) und gelangt dementsprechend in der Auswertung zu differentialen Einschätzungen.

⁴ Brigitte Boothe: *Der Patient als Erzähler in der Psychotherapie*. Göttingen: Vandenhoeck 1994, beschreibt ein Wechselverhältnis von narrativer Erfahrungs- und Erinnerungsvertiefung und narrativer Abwehr von Erfahrung und Erinnerung; sie differenziert die Begriffe des zentripetalen, auf affirmative „Selbst-Bestätigung“ zielenden Erzählens und des zentrifugalen, auf erweiternde „Selbst-Transzendenz“ zielenden Erzählens (S. 37f.). Nur „im zweiten Fall ist damit zu rechnen, daß die Erzählung im Therapieprozeß auf Veränderung hinarbeitet. [...] Erst [die] differenzierte Selbstplatzierung sowie Platzierung eines getrennten Gegenübers in der Erzählung fordern eine Handlungs- und/oder Geschehensentwicklung als Veränderungsbewegung zwischen Start- und Ergebnissituation der Erzählung, die ein offenes, konfliktreiches, differenziertes Aushandeln zwischen divergierenden Interessen und Positionen artikuliert.“

Ein weiterer wesentlicher Indikator für traumatherapeutisch wirksames Erzählen (und kulturelles Interagieren) ist, daß die Affekte der Aggression sowie die Handlungsfunktionen von Ressentiment/Gewalt und (Auto-)Destruktion, die sich als Folge von Traumatisierung ergeben, eine nachhaltige Moderation erfahren. Jedoch: Die Erscheinungsweisen von (struktureller) Gewalt sind mitunter schwer zu erfassen; auch dürfen sie nicht vorschnell mit manifester Destruktivität oder mit Affekten der Aggression in eins gesetzt werden. (Gerade für Therapie-Phasen der Erinnerung an abgespaltene Erfahrungen der traumatischen Gewalt ist durchaus mit Äußerungen von Aggression zu rechnen, die keineswegs notwendig eine Blockierung, sondern vielmehr einen Anstoß des psychischen Durcharbeitens zur Folge haben.) Neben der Funktion des Trauerns ist auch die Öffnung und Vertiefung von Affekten der Freude zu nennen, die mit dem Abbau von destruktiven Latenzen und der psychischen Integration von traumatischen Erfahrungen erzielt werden. Die hier zugrundeliegende Bestimmung des Affekts der Freude erfolgt in differentialer Abgrenzung von Affekten der Melancholie/Depression, aber auch von manisch-enthusiastischen Impulsen, die prinzipiell Abwehrfunktion haben.⁵ Dabei stellt dieser Begriff der Freudfähigkeit einen affektiven Indikator dar, der im allgemeinen weniger theoretische Beachtung erfährt, jedoch für die KlientInnen von Therapie nichtsdestoweniger eine essentielle persönliche Bedeutung hat. Darüber hinaus wird das Fortschreiten von traumatherapeutischen Prozessen und die Entwicklung von zunehmend erfahrungs- und affekthaltigen Narrativen im einzelnen daran zu messen sein, daß sich die psychischen Abwehrmechanismen und die „traumakompensatorischen Schemata“,⁶ derer sich eine je individuelle Person in je spezifischer Weise bedient, lockern und ein Mehr an Erfahrungsmöglichkeit und Handlungsspielraum entsteht. Im Interaktionsverhalten der Person wird dies dazu führen, daß keine oder kaum noch suggestive und doppelbindende Interaktions-Mechanismen von ihr ausgehen und sie selbst für diese auch wenig empfänglich sein wird. Das betrifft die direkte und die mediale Interaktion gleichermaßen. Denn die Entwicklung von narrativer Interaktionsfähigkeit steht der Eskalation von suggestiven/doppelbindenden wie auch dissoziativen Verarbeitungsmodi

⁵ Gerade in dieser Unterscheidung weisen sowohl der Bereich der intellektuellen und feuilletonistischen Öffentlichkeit wie der der Kulturwissenschaften Unsicherheiten auf, und es empfiehlt sich, die entsprechenden Fachwissenschaften zu konsultieren. Vgl. meinen Titel: Harald Weinböck: Die verklärte Melancholie der (post-)modernen Intellektualität. Ein Votum für Beziehungs-/Gruppenanalyse und Psychotraumatologie in den Geisteswissenschaften. In: Psychosozial 25, H. 1 (2002), S. 123-139.

⁶ Für psychotraumatologische Grundlegungen sei in erster Linie auf Fischer/Riedesser (wie Anm. 2) verwiesen.

entgegen und vermag somit der transgenerationalen Weitergabe von Traumatik Einhalt zu gebieten.⁷

Diese grundlagentheoretischen Bestimmungen, die für die individuelle traumatherapeutische Arbeit gültig sind, können im Sinne einer ersten begrifflichen Orientierung auch auf Fragestellungen des sozialtherapeutischen Durcharbeitens von traumatischen Erfahrungen in der gesellschaftlich-medialen Handlungssphäre übertragen werden. Freilich ist schon die subjekttheoretische Bestimmung der Entitäten ‚Gesellschaft‘, ‚Öffentlichkeit‘ und ‚medialer Diskurs‘ nicht komplikationslos. Denn Intentionalität als Schlüsselkriterium für Subjektivität (und als unabdingbares Element jedes handlungstheoretischen Verständnisansatzes) kann für kollektive Entitäten nicht in gleicher Weise angenommen werden, wie sie für Individuen prinzipiell gegeben ist. Und so können Gesellschaften nicht im wörtlichen Sinn traumatisiert werden; Traumatisierungen treffen zunächst immer Einzelne. Nichtsdestoweniger unterhalten (Teil-)Gesellschaften verschiedene (mediale) Diskurse über Traumathemen. Und diese Diskurse, die je unterschiedliche Formen und Modi annehmen, die zeitlichen Konjunkturen folgen und die die Prozesse der Traumabearbeitung funktional mehr oder weniger befördern bzw. behindern können, wirken konkret *medien-handelnd* auf Einzelne in ihrer persönlichen Traumabearbeitung zurück. Die therapieanaloge Betrachtung von gesellschaftlich-medialer Traumabearbeitung darf also keinesfalls dazu führen, daß die essentielle Differenz zwischen der je persönlich erfahrenen Traumatik (eines/r AutorIn oder RezipientIn) und den öffentlich/medial verhandelten Traumathemen auf gesellschaftlicher Ebene aus dem Blick gerät. Sie ist bereits für das individualtherapeutische Arbeiten bedeutsam.⁸ Und gerade für kulturwissenschaftliche Untersuchungen ist

⁷ Eine grundlegende neuere Formulierung der Doppelbindung erfolgt bei Thea Bauriedl: *Beziehungsanalyse. Das dialektisch-emanzipatorische Prinzip der Psychoanalyse und seine Konsequenzen für die psychoanalytische Familientherapie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1984, S. 30ff. u. S. 123. Vgl. auch meinen Titel: Harald Weilnböck: ‚Was die Wangen rötet, kann nicht übel seyn.‘ *Die Beziehungsanalyse der Entfremdung bei Hölderlin und Heidegger*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. Ferner in knapper Zusammenfassung durch Thea Bauriedl: *Beziehungsanalyse*. In: *Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse*. Hg. von Wolfgang Mertens. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1993, S. 345-51, bes. S. 349f.: Hier formuliert Bauriedl ihre grundsätzliche theoretische „Verbindung von intrapsychischen mit interpsychischen Vorgängen zu einem Gesamtsystem“, das die „Doppel-Bind-Theorie“ und Bauriedls eigene „psychoanalytische Theorie der intrapsychischen Ambivalenzspaltung“ zusammenführt. Das Konzept geht davon aus, „daß die intrapsychische ‚Ursache‘ der doppelten Botschaften, die eine Person aussendet, als Ausdruck von deren intrapsychischer Ambivalenz zwischen Wünschen und Ängsten“ verstanden wird.

⁸ Sie hat dort zu der Erkenntnis geführt, daß therapeutisches Arbeiten in einem gesellschaftlichen Kontext, der dem Typus der Traumatik Respekt und Einfühlung versagt, schwierig ist, so z.B. bei den psychischen Spätfolgen von Holocaust-Überlebenden in den

diese Differenz ganz unerlässlich. Denn das Spannungsfeld zwischen den je individuellen/mikrosozialen Affekt- und Erfahrungsrelevanzen von Einzelnen und den gesellschaftlich-medialen Relevanzen spezifischer Traumathemen für Gruppen ist für die ästhetische und soziokulturelle Interaktion insgesamt konstitutiv.

Für dieses interaktive Spannungsfeld gilt grundsätzlich, daß seine beiden Dimensionen (individuell/mikrosozial vs. gesellschaftlich) für kein existierendes Individuum vis-à-vis einer medialen Darstellung zu irgendeinem gegebenen Zeitpunkt inhaltlich und affektiv völlig deckungsgleich sein können. Auch bei scheinbar vollkommener Überschneidung von medialem Thema und persönlicher Erfahrung wird das spannungsvolle Wechselverhältnis zwischen beiden Dimensionen immer bestehen bleiben, bzw. es wird stets möglich sein, es als Spannungsfeld aktiv aufrecht zu erhalten. Und dieses Spannungsfeld des interaktiven Handelns definiert den Bereich, in dem sich sowohl die individuelle/mikrosoziale als auch die gesellschaftliche Traumabearbeitung vollzieht; denn Traumabearbeitung ist grundsätzlich narrativ-dialogisch und bedarf der personalen und sozialen *Differenz* der Beteiligten.⁹ Für diejenigen Rezipienten-Gruppen, die nicht direkt von den Erlebnissen des medialen Traumathemas betroffen sind, bzw. für die zweite und die folgenden gesellschaftlichen Generationen von RezipientInnen (nach einem historischen Trauma) kommt zu dieser grundsätzlichen Differenz (der individuellen/mikrosozialen und gesellschaftlichen Dimension) eine weitere hinzu: Nicht-Betroffene und Nachfahren verfügen in ihrer eigenen Lebenswelt und Traumastruktur über keinen unmittelbaren Erfahrungszugang zum medialen Traumathema. Die Differenz vergrößert sich mit zunehmender biographischer und historischer Distanz zwischen Autor und Rezipient. Je größer jedoch diese Distanz, desto mehr müssen die Produktions- wie die Rezeptionsprozesse auf interpersoneller psychischer Einfühlung und Imagination beruhen. Und dabei kommen unwillkürlich spezifische *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* zur Wirkung, d.h. es bilden sich psychische Assoziationen und Übertragungen zwischen dem dargestellten Traumathema und den historisch anders bedingten und

unmittelbaren Nachkriegsgesellschaften, die sich aufgrund von sozialen Impulsen der Schuldabwehr bzw. der Überlebensschuld verweigerten, oder auch bei Vergewaltigung in einem strafrechtlichen Milieu der Verharmlosung.

⁹ Schon auf ökonomischer und institutioneller Ebene ist dieses Wechselverhältnis unhintergebar. Einerseits nämlich ist die (auktoriale) Produktion (und damit die Voraussetzung für die je individuelle Rezeption) eines Shoah-Filmes ohne ein bestimmtes Maß an gesellschaftlich-historischer Erfahrungsrelevanz für ein weiteres soziales Umfeld gar nicht denkbar; denn ohne diese entsteht kein Film. Andererseits muß ein solcher Film eine unmittelbare Anknüpfung an die je individuellen Traumarelevanzen der empirischen RezipientInnen (auch des empirischen Autors) herstellen können; denn sonst findet er kein Publikum.

qualitativ anders strukturierten Traumaerfahrungen der je persönlichen Erlebenssphäre.

Diese *Empathie-Resonanzen* stellen die eigentliche Substanz des therapeutischen Durcharbeitens auf gesellschaftlicher Ebene dar. Ihr prinzipiell hoch emotionaler Charakter wird von den gängigen didaktischen Begriffen des Geschichtsbewußtseins und der historischen Einsicht gemeinhin übersehen bzw. unterschätzt. Und auch für die *Empathie-Resonanzen* gelten die zwei grundsätzlichen Handlungstendenzen, daß sie schwerpunktmäßig entweder in der Funktion des wechselseitigen Durcharbeitens oder der Abwehr zum Tragen kommen. Daraus folgt: Je mehr sich solche *Empathie-Resonanzen* über zeitliche und thematische Distanzen der Generationenfolge hinweg erstrecken, desto mehr muß im medial-gesellschaftlichen Darstellen und Bearbeiten von kollektiven Traumata – in Analogie zu Freuds Begriff der Deckerinnerung – mit Phänomenen der Deck-Empathie und der Traumasucht gerechnet werden.¹⁰ Diese Nutzung eines kollektiv präsenten Traumathemas arbeitet mit vielfältigen psychischen/psychosozialen Mitteln der Identifikation, Verdeckung und Idealisierung, die für den Autor (und dessen disponierte Rezipienten) die Funktion haben, die Erinnerung an andere, persönlich und historisch näherliegende Traumata abzuwehren.¹¹ Weil also in jedem konkreten Akt der Produktion und Rezeption einer medialen Traumadarstellung die Inhalte und Affektbesetzungen der individuellen/mikrosozialen und der gesellschaftlichen Traumadimensionen interferieren und spezifische *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* erzeugen, müssen immer beide Dimensionen gleichermaßen in den Blick genommen werden. Daraus ergibt sich die konkrete Arbeitsanforderung, bei der Diskussion des jeweiligen Medienprodukts immer auch die aktuelle zeitgenössische Lebenswelt der Zielpublika und deren Traumarelevanzen mit zu bedenken. Wie sich die Darstellung des historischen Traumathemas zu dieser Lebenswelt und ihren Traumarelevanzen konkret verhält und inwiefern sie die Ausbildung von *Empathie-Resonanzen* eher befördert als behindert, muß somit als eine Grundfragestellung jeglicher psychotraumatologischen Einschätzung wahrgenommen werden.

Das interaktiv wirksame Spannungsfeld, in dem sich die individuelle/mikrosoziale und gesellschaftliche Traumabearbeitung vollzieht, lebt in seiner narrativ-thematischen Reichweite und dialogischen Lebendigkeit ganz wesentlich von der inneren Differenziertheit und Pluralität der

¹⁰ Zum Begriff der Traumasucht vgl. Bernhard Wutka u. Peter Riedesser: Ernst Jünger. Heroisierung und Traumasucht. In: Mauser/Pietzcker (wie Anm. 2), S. 151-162, hier S. 154. Ferner Fischer/Riedesser (mit van der Kolk) (wie Anm. 2), S. 137 u. S. 355.

¹¹ Zu psychischen Deckphänomenen vgl. Christa Rohde-Dachser: Das Borderline-Syndrom. Bern: Huber 2000, S. 100ff.; zu psychosozialen Abwehrformen vgl. Stavros Mentzos: Interpersonelle und institutionalisierte Abwehr. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1988.

beiden konstitutiven Ebenen. So umfassen die unterschiedlichen Teilgruppen auf gesellschaftlicher Ebene immer auch verschiedene Gruppen von Opfer- und Täterrepräsentanten. Überhaupt wird man aufgrund der gesamtgesellschaftlichen Vernetzung grundsätzlich davon ausgehen müssen, daß alle sozialen Teilgruppen ein spezifisch interessengesteuertes, mithin kein neutrales Verhältnis zu den medial verhandelten Traumathemen hat. Und aufgrund dieses interessengesteuerten Verhältnisses werden diese Teilgruppen, vermittelt der Diskurse und Medien des öffentlichen Raums, in Interaktion treten und dabei mehr oder weniger traumatherapeutische Wirkungen erzeugen. Diese Gemengelage auf der gesellschaftlichen Ebene findet eine Entsprechung in der Komplexität von psychischen und psychosozialen Prozessen auf der individuellen und mikrosozialen Ebene der Handlungsdynamik von Einzelnen. Denn die innerpsychische/mikrosoziale Konstellation von Affekten und Handlungsimpulsen eines Individuums, das in Handlungskontexten mit destruktiven Aspekten steht (von Akuttraumatisierungen ist hier abzusehen!¹²), beinhaltet sowohl psychosoziale Opfer- als auch Täterfunktionen. Gerade in der Psychotherapie der mehrgenerationalen und mikrotraumatischen Beziehungsstörungen erweist sich, daß der je Einzelne, infolge von geschichtlich langfristig bedingten Traumaerfahrungen, unwillkürlich als Element eines komplexen Funktionskreises der transgenerationalen Weitergabe von Destruktionspotentialen in Funktion tritt. Dabei fallen ihm zumeist sowohl aktive als auch passive Funktionsanteile zu. Das heißt: Auf dieser Ebene kann er, in obzwar durchaus unterschiedlicher Proportion, jeweils mit Anteilen an Opfer- und Täterfunktionen gesehen werden. Insgesamt besteht also ein komplexes Funktionsgefüge von verschiedenen Einflußfaktoren in innerpsychischer sowie gesellschaftlicher Handlungsdimension, die untereinander Interferenzen ausbilden. Traumabearbeitung im medial-gesellschaftlichen Raum wird immer von alle Einflußfaktoren gleichermaßen betroffen sein.

Ferner zu berücksichtigen ist eine dritte Dimension: die des Medienhandelns im engeren Sinn – in Hinsicht auf seine verschiedenen modalen und textgrammatischen Optionen.¹³ Denn die Bandbreite der

¹² Die Recherche von psychischen Täteranteilen verbietet sich in der Therapie von akut Traumatisierten; vgl. Fischer/Riedesser (Anm. 2), S. 180ff. Zudem muß insistiert werden: Wer sogenannte Täteranteile von Opfern in einem anderen als wissenschaftlichen Kontext diskutiert (etwa im politischen oder juristischen), begeht einen Kategorienfehler und beschreitet unzulässige Argumentationsweisen!

¹³ Michael Charlton u. Karl Neumann-Braun: Medienkindheit – Medienjugend. Eine Einführung in die aktuelle kommunikationswissenschaftliche Forschung. München: Quintessenz 1992, haben ein handlungstheoretisches Struktur- und Prozeßmodell des Medienhandelns sowie der Mediennutzungs-Sozialisation vorgelegt. Auf der konzeptuellen Grundlage der britischen Sprachpsychologie und von deren Begriff des *dialogism* wird Medienrezeption als

Darstellungs- und Diskursformen, wie man sie im Bereich der öffentlichen Medien vorfindet, bietet unterschiedliche formale Möglichkeiten der thematischen Aufbereitung. Neben den diversen Textsorten, Traditionen und Genres der – immer teilweise auch ästhetischen – Darstellung von historischen Ereignissen ist es vor allem die grundsätzliche Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Mitteln, die die Bandbreite der Bearbeitungsformen kennzeichnet und die einer sozialtherapeutischen Traumabearbeitung je spezifische Möglichkeiten bietet, aber auch Risiken beinhaltet. Wenn also z.B. eine mediale Darstellung der Shoah, die wie die US-Fernsehserie *Holocaust* mit Mitteln des gängigen TV-Serien-Melodramas arbeitet, auf öffentlichen Widerspruch wie auch Zuspruch trifft, dann liegt jeweils ein Zusammenwirken von verschiedensten Faktoren auf den drei Ebenen der individuellen, gesellschaftlichen und medialen Interaktion vor: Zu einem Zeitpunkt, an dem die Überlebenden, also die unmittelbar Traumatisierten (der ersten Generation), demographisch stark vertreten waren, mußte im Bereich der individuellen Faktoren zwangsläufig viel Widerstand entstehen. Nachvollziehbarerweise überwog dort das Empfinden, daß die persönliche Traumaerfahrung gerade in affektiver Hinsicht durch melodramatische Darstellungsmuster kaum angemessen beschreibbar ist. Darüber hinaus mag die für unmittelbar Traumatisierte nur zu verständliche Abwehr gegen jegliche Thematisierung des erlebten Traumas hinzugekommen sein. (Die Forderung nach einer medialen Genre-Eingrenzung auf rein dokumentarische Verfahren war häufig ähnlich motiviert.) Manche Überlebende jedoch, und vor allem die Nachfahren, haben, je nach innerfamiliärer Delegation und Tradierung, differenziert reagiert. Und eine größere gruppen- und generationenübergreifende Öffentlichkeit hat gerade die medial weit verbreitete und leicht faßliche Form der melodramatischen Inszenierung geschätzt, weil sie ihr einen ersten Zugang zu dieser Thematik ermöglichte. Inwiefern politische Vertreter der Überlebenden strategischen Anlaß sowohl zu Widerspruch als auch zur Befürwortung sehen mögen, ist leicht vorstellbar; in beide Strategien lassen sich in plausibler Weise politische Interessen investieren. Dabei steht diesem kurzen hypothetischen Szenario für die Überlebenden-Gruppen ein ähnlich facettenreiches Bild von Affekten und Motivationen auf Seiten der Täter- und Beteiligten-Gruppen gegenüber. Die hohe handlungsdynamische Komplexität von Prozessen der medialen Traumabearbeitung erfordert, stets alle kon-

regelgeleitetes soziales (Medien-)Handeln des Subjekts aufgefaßt und mit den Mitteln der qualitativ-empirischen Rezeptionsforschung erforscht. „Die Leser-Text-Interaktion muß im Rahmen dieser [handlungstheoretischen] Konzeption als ein wechselseitig orientiertes soziales Handeln verstanden werden.“ (S. 25.) Vgl. auch Michael Charlton: Rezeptionsforschung als Aufgabe einer interdisziplinären Medienwissenschaft. In: Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien. Hg. v. Michael Charlton u. Silvia Schneider. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 16-40.

textuellen Aspekte des Handlungsdreiecks Autor/mediale Form/Rezipient zu berücksichtigen.

Weil die Handlungsdynamik von Erinnerung und Abwehr sowie von Opfer- und Täteranteilen generell von hoher Konflikthaftigkeit gekennzeichnet ist, weist therapeutisches Interagieren immer auch affektiv turbulente Verlaufsphasen auf. Dies trifft selbstverständlich für die individualtherapeutische Handlungsebene zu und definiert den Gegenstand des psychischen Durcharbeitens. Für die Ebene der medienvermittelten gesellschaftlichen Traumadiskurse gilt dies in verstärktem Maße. Denn dieser Bereich ist von vielen konstitutiven Konfliktlinien durchzogen. Dies vor allem deshalb, weil auf gesellschaftlicher Ebene in sehr viel prägnanterer Weise als auf individueller und individualtherapeutischer die Dynamiken der politischen Auseinandersetzung und des strategischen Handelns eine Rolle spielen. Sie sind spezifischen politisch-rechtlichen und auch verwaltungs- und versicherungstechnischen sowie verbandspolitischen Zielsetzungen verpflichtet. Und da politisch-strategische Handlungen grundsätzlich einer kämpferischen Intention folgen, sind sie mit den Erfordernissen des sozialtherapeutischen Durcharbeitens, das Prozesse der Empathie, Introspektion und des integrativen Vertrauens beinhaltet, weitgehend inkompatibel. Das traumatherapeutische Durcharbeiten auf gesellschaftlicher Ebene ist also in doppeltem Maße Gefährdungen ausgesetzt; zu den persönlich-psychischen Widerständen kommen die strategisch-politischen. Zudem fehlt im öffentlichen Raum, was im therapeutischen zumindest im idealtypischen Fall gewährleistet ist: der haltende Schutzrahmen, der von der maximal selbstreflexiven Position der TherapeutIn sichergestellt wird und eskalative Verläufe aufhalten und neuerlich einbinden kann. Im ungeschützten öffentlichen Raum ist es sehr viel schwerer, die Dynamiken von persönlich-psychischen Widerständen und Strategien, die dort auch durch (groß-)gruppendynamische Prozesse zusätzlich intensiviert werden (und eine entsprechend große Neigung zur unkontrollierten Regression aufweisen), in einem Rahmen der konstruktiven Auseinandersetzung zu halten.

Aufgrund der bisher ausgeführten Überlegungen gehe ich von der Annahme aus, daß die Prozesse des medial-gesellschaftlichen Durcharbeitens von Themen des traumatischen Erlebens in analoger Weise den Grundgesetzmäßigkeiten folgen, die die Psychotraumatologie (und die Beziehungsanalyse) für ihren in erster Linie individualtherapeutischen (und systemischen) Arbeitsbereich ermittelt hat. Wenn Durcharbeiten von Traumatik in sozialtherapeutischer Dimension erfolgreich verläuft, werden sich bei allen beteiligten Gruppen Wahrnehmungs- und Handlungsmodifikationen ergeben, die im Horizont einer Moderation von destruktiven Affekten/Impulsen stehen. Sowohl bei den Gruppen der Opfer(-Nachfahren) als auch bei denen der Täter(-Nachfahren) werden sich – in inhaltlich je verschieden

akzentuierter Weise – Erweiterungen der Wahrnehmung und Erinnerung sowie der gesellschaftlichen Handlungsoptionen ergeben. (Sie können mit entsprechenden *soziologischen* Erhebungsmethoden nachgewiesen werden.) Vor allem jedoch werden sie geeignete Handlungen der konkreten gesellschaftlichen Kompensation (eines freilich de facto Nicht-Wiedergutzumachenden) auf den Weg bringen. Diese Wahrnehmungsmodifikationen werden sich dabei immer auch auf psychischer (und mikrosozialer) Ebene, also bei den je partizipierenden Individuen, niederschlagen, d.h. sie werden im Gefüge der persönlichen Empfindungen und Vorstellungsweisen wirksam sein. (Und dort wird Veränderung mit den entsprechenden *psychologischen* Erhebungsmethoden nachweisbar sein.)

Es werden also im Folgenden für die sozialtherapeutischen Funktionen von medialer Traumabearbeitung in wenngleich modifizierter Weise dieselben Kriterien geltend gemacht, die für die Traumatherapie im engeren individualtherapeutischen Sinn maßgeblich sind: Zunächst gilt das Kriterium der Erschließung von Erinnerung und faktischem Wissen sowie der erfahrungs- und affekthaltigen Erzählbarkeit von traumatischer Erfahrung, die mit der Freisetzung von Affekten der Trauer (und der Freude) einhergeht. Auch auf kollektiver Ebene ist diese Form des Erzählens nicht schon dann hergestellt, wenn über traumatische Thematiken öffentlich gehandelt wird. (Dann müßte jede Thematisierung der Shoah in gleichem Maße traumatherapeutische Wirkung beanspruchen können.) Auch hier orientiert sich die angestrebte Erzählbarkeit an thematischen und affektiven Relevanzen, die jedoch nicht mehr, oder nicht mehr nur, die je individuellen, biographisch bedingten Relevanzen und Affekte sind, sondern immer auch die der beteiligten gesellschaftlichen Gruppen insgesamt. Die Frage lautet also: Inwiefern vermag ein Film/Medienprodukt es, das oben genannte *narrative*, d.h. erfahrungs- und affekthaltige Erzählen von traumatischen Erlebnissen umzusetzen? Dabei erstens inhaltlich: Wie bringt er es zur Darstellung? Und zweitens formal: Inwiefern regt er analoge Prozesse des *narrativen Erzählens* im (impliziten) Zuschauer selbst an? Und für den (impliziten) Zuschauer einer nicht unmittelbar betroffenen Gruppe bzw. einer nachfolgenden Generation gilt: Inwiefern regt der Film dazu an, neben und zusammen mit der Einfühlung in das dargestellte Traumatema auch die eigenen, nicht direkt mit dem historischen Ereignis verbundenen Traumata des zeitgenössisch-aktuellen Lebensbereichs narrativ zu bearbeiten (also ggf. zu erzählen), die in Form von persönlichen *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* unwillkürlich aktiviert werden. Und weil die Zugänglichkeit der persönlichen *Empathie-Resonanzen* für den Erfolg des Durcharbeitens unentbehrlich ist, lautet die Gegenfrage: Oder hat das Traumatema des Films im Bezug auf die zeitgenössischen *Trauma-*

Assoziationen Deckfunktionen und betreibt eine Deck-Empathie mit dem historischen Trauma?

Ähnlich gilt dies auch für das Kriterium der Moderation im Affekthaushalt und Handlungsbereich von Aggression, Ressentiment/Gewalt und (Auto-)Destruction. Eine erfolgreiche gesellschaftliche Traumabearbeitung wird sich, ähnlich wie im individualtherapeutischen Bereich, sicherlich auch darin niederschlagen, daß eine nachhaltige kollektive Affektmoderation von destruktiven Affekten/Impulsen stattfindet. Jedoch sollte aufgrund der subtilen Erscheinungsweisen von (struktureller) Gewalt die Operationalität dieses Kriteriums nicht überschätzt werden. Es entspräche einer irreführenden Verkürzung, wollte man annehmen, daß Filme, in deren Inhalt Affekte der reaktiven Aggression herausragen oder die aufgrund ihrer Form die Zuschauerschaft aggressiv einstimmen, prinzipiell eine psychotraumatologisch ungünstige Funktion ausüben. Die sehr viel komplexere Frage ist zu bestimmen, ob im Übertragungsverhältnis vom Film zum Zuschauer verdeckte Aggressionsübertragungen vermittelt werden, die dann auf seiten des impliziten Zuschauers zu einer vergrößerten Disposition des unbewußten Ausagierens von Aggression und Ressentiment führen und die Prozesse der Empathie und des Trauerns blockieren. (Erneut sei hier an die Notwendigkeit von qualitativ-empirischer Rezeptionsforschung erinnert!) Dies gilt analog für die Erzeugung von Affekten der Freude (im Unterschied zu Depression sowie Manie/Enthusiasmus und auch Melancholie), ein Kriterium, das keineswegs nur für das Genre der Komödie bzw. für Szenen mit (impliziten) Rezeptionsreaktionen des Lachens bedeutsam ist. Abgesehen von diesen beiden *allgemeinen* Kriterien, die einen generell hohen Indikationswert besitzen, ist auch in gesellschaftlicher Dimension immer das *spezifische* Affektübertragungs-Gefüge des Films mit einzubeziehen. Und in dieser Perspektive müssen dann auch andere Mechanismen aus dem weiten Feld der gesellschaftlichen und institutionellen Abwehrformen Berücksichtigung erfahren.¹⁴ Diese institutionellen Formen entsprechen den psychischen Abwehrmechanismen und traumakompensatorischen Schemata,¹⁵ die in individueller Dimension wirksam sind.

Angesichts dieser grundsätzlichen therapieanalogen Bestimmung von Kriterien einer erfolgreichen gesellschaftlichen Traumabearbeitung im kulturellen/medialen Feld ist eine wichtige Bemerkung hinzuzufügen: Der hier vorgelegte Konzipierungsversuch wäre vollkommen mißverstanden, wenn er normativ aufgefaßt würde im Sinne einer Festsetzung von

¹⁴ Zu den Begriffen der gesellschaftlichen Abwehrformen und des psychosozialen Arrangements vgl. Mentzos (wie Anm. 11).

¹⁵ Für psychotraumatologische Grundlegungen sei in erster Linie auf Fischer/Riedesser (wie Anm. 2) verwiesen.

günstigen Bearbeitungsmodi bzw. einer Markierung und eventuell sogar (kunstkritischen) Sanktionierung von ungünstigen Modi. Die angeführten Kriterien sollen vielmehr dazu beitragen, historische Formen des kulturellen Umgangs mit traumatischen Inhalten psychosozial nachvollziehbar und in ihren funktionalen Wirkungen einschätzbar zu machen. Hinsichtlich von Medienprodukten, die hinter den Möglichkeiten von medialer Traumabearbeitung im psychotraumatologischen Sinn zurückbleiben, stellt sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht keine normative, sondern einzig die rekonstruktive Frage, aufgrund welcher historischer Umstände dies der Fall ist und welche handlungsdynamischen Konsequenzen dies hat. Auch gilt für kulturelle Äußerungen, was für Therapieverläufe im Feld der empirischen Psychotherapien immer schon maßgeblich war: Individuelle Therapie setzt an je spezifischen Prozeßstufen ein und begleitet unterschiedlich weitgespannte persönliche Entwicklungsphasen. Entsprechend können kulturelle Äußerungen prinzipiell an allen Verlaufsmomenten des traumatischen bzw. traumatherapeutischen Prozesses ansetzen und im Rahmen eines einzelnen Werkes oder Genres unterschiedlich weite Wege der sozialtherapeutischen Affekt-Umwandlung gehen. Sie können unwillkürlich das Blockiertsein im (ästhetisierenden) Abwehr-Agieren thematisieren oder punktuell Aspekte des Erlebens in dissoziativen Zuständen; sie können ihren thematischen Schwerpunkt auf singuläre Erfahrungen einer ansatzweisen Öffnung von dissoziativen, traumaschematischen Verfestigungen der Wahrnehmung setzen; oder sie können bis hin zum vollständigen Nachvollzug eines Durcharbeitens von Traumatik reichen, das auch die Gefühle der Trauer über das Erlebte oder der freudvollen Auflösung seiner psychischen Wirkungen erschließt. Und in all diesen thematischen Bereichen kann auf der (formalen) Ebene der Rezeptionssteuerung entweder die (konkordante) Abwehr-Übertragung von *Deck-Affekten* oder die (komplementäre) Übertragung von *abgewehrten Affekten* überwiegen (die dann im Affekt-Containing des Zuschauers neu erschlossen und durchgearbeitet werden können).¹⁶

¹⁶ Zu den Begriffen der (*Gegen-*)*Übertragung* und des (bei Bion noch etwas idiosynkratisch gefaßten) *Containing* vgl. Ross A. Lazar: Container-Contained, bzw. Reinhard Herold u. Heinz Weiß: Übertragung. In: Handbuch der psychoanalytischen Grundbegriffe. Hg. v. Wolfgang Mertens u. Bruno Waldvogel. Stuttgart: Kohlhammer 2000, S. 114-118 bzw. S. 759-771. Franziska Lamott: Übertragung – Gegenübertragung. In: Handbuch Gruppenanalyse. Hg. v. Rolf Haubl & Franziska Lamott. Berlin: Quintessenz 1994, S. 181-194. Karl König: Übertragung und Gegenübertragung. In: Praxis der Gruppenpsychotherapie. Hg. von Volker Tschuschke. Stuttgart: Thieme 2001, S. 160-163.

Claude Lanzmanns Theorie der Darstellung der Shoah

Wie leistungsfähig die psychotraumatologischen Beobachungskriterien sind, wird an dem ersten der gewählten Filmprojekte besonders deutlich. Gerade in den vorwiegend intellektuellen und akademischen Zielgruppen gilt Lanzmanns *Shoah* (1985) seit Erscheinen als Optimum der filmischen Bearbeitung von historisch-kollektiver Traumaerfahrung. Die Begründungen, die für dieses im ganzen eher emphatische Urteil gegeben werden, sind konzeptuell nicht sehr präzise; d.h. sie beruhen häufig auf nicht hinlänglich explizierten Begriffen. Große Bedeutsamkeit wird der Tatsache beigemessen, daß Lanzmann auf alles dokumentarische Original-Material verzichtet. Die Vergangenheit im allgemeinen und das große historische Trauma im besonderen solle, so heißt es, nicht identitätslogisch abgebildet werden; und der prinzipiellen Unvergleichlichkeit und Nicht-Darstellbarkeit der Shoah sei unbedingt Rechnung zu tragen, was Lanzmann in exemplarischer Weise erreiche. Sein Film wende dabei das einzig verbleibende Verfahren der Darstellung an, nämlich: die notwendige ‚Leerstelle‘ eines kaum zu begreifenden Geschehens durch ‚mimetische Annäherung‘ zu umkreisen.¹⁷ Anstatt auf Original-Material setzt Lanzmann auf die subjektive Authentizität verschiedener Zeitzeugen sowie auf die suggestive Kraft der heutigen Bilder von Originalschauplätzen. So bewegt sich Lanzmanns Kamera durch unschuldig scheinende Landschaften und Wälder, die die Orte ehemaliger Massengräber sind; und sie besteigt die originale Lokomotive, um zur Rampe und zu den von Gras überwachsenen Grundmauern der Krematorien zu fahren. Dazu erfolgen in einer vielfach gebrochenen Montagetechnik die Aussagen verschiedener Zeitzeugen. Dieses Darstellungskonzept Lanzmanns entspreche, so heißt es, einer radikalen Neubestimmung des Begriffs der Zeugenschaft, demzufolge der Zuschauer als imaginations-fähiges Subjekt direkt angesprochen und in den Stand einer ‚sekundären Zeugenschaft‘ gehoben wird. Die nicht überbrückbare Differenz der verschiedenen Opfer-, Täter- und Nachfolge-Perspektiven, die Sigrid Lange mit François Lyotards Begriff des ‚Widerstreits‘ faßt,¹⁸ bedürfe einer notwendig stets unvollständigen ‚Übersetzung‘, die die ‚Imagination‘ mit einbezieht; und diese setze Lanzmann in optimaler Weise in Bewegung. Auch beruhe der Film wesentlich auf dem ‚multilingualen Hallraum‘ der Vielsprachigkeit.¹⁹ Die ästhetischen Genre-Referenzen, in die der Film seither gestellt wurde,

¹⁷ Gertrud Koch: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1992.

¹⁸ Sigrid Lange: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart. Bielefeld: Aisthesis 1999, S. 158ff.

¹⁹ James E. Young: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997, S. 248.

reichen von der großen musikalischen Komposition (Simone de Beauvoir) bis zum negativen Epos im Sinne Adornos (Sigrid Lange).

Für welche Funktionsstrategien und Wirkungen die emphatischen Begriffe der ‚mimetischen Annäherung an eine Leerstelle‘, der ‚sekundären Zeugenschaft‘, der ‚Übersetzung‘ oder ‚Imagination‘, des ‚multilingualen Hallraums‘ etc. in ihrer handlungstheoretischen Dimension konkret stehen, wenn man die Rezeptionssteuerung des Films analysiert, diese Frage scheint anderer als philosophischer Mittel zu bedürfen. Denn so unbestreitbar originär die Leistung von Lanzmanns Filmprojekt ist, zumal im Vergleich zur US-Fernsehserie *Holocaust*, die ihm voranging: Sie trägt meines Erachtens in vieler Hinsicht gerade eben nicht zu einem Durcharbeiten von traumatischer Erfahrungen bei, sei es auf der gesellschaftlichen oder auf der individuellen Ebene, was die beteiligten Opferzeugen und was Lanzmann persönlich betrifft. Mehr noch: Einige Aspekte von Lanzmanns Film verdienen Aufmerksamkeit dahingehend, wie gesellschaftliche Traumabearbeitung im ästhetischen Medium der Gefahr des Scheiterns ausgesetzt ist. Der Film ist darüber hinaus exemplarisch für eine Problematik der Traumabearbeitung in der zweiten Generation nach einem historischen Kollektiv-Trauma. Die kritische Auseinandersetzung ist meines Erachtens also vor allem deshalb vielversprechend, weil sie auf einer grundlagentheoretischen Ebene Einblicke in die Funktionszusammenhänge von erfolgreicher bzw. gescheiterter gesellschaftlicher Traumabearbeitung zu eröffnen verspricht.

Ich will meine Hypothesen und Einschätzungen vorab kurz summarisch aufführen: Lanzmanns Film folgt in mancher Hinsicht den oben benannten Interaktionsdynamiken der Deck-Empathie. Im Blickpunkt der Deck-Empathie stehen die Shoah-Opfer und -Überlebenden, wobei es definitionsgemäß die Funktion der Deck-Empathie ist, die Abspaltung von persönlichen Traumata (Lanzmanns und dessen disponierten Zuschauers) aufrecht zu erhalten. Die Evokation des größten und sensationellsten der historischen Traumata (zumindest aus westlicher Sicht) nimmt hier also mit die bewußtseinsferne Funktion an, den mikrologischen Traumata der eigenen, kleineren Sozialisationsgeschichte (der impliziten Zuschauer), die zumeist so unsensationell und schwer faßbar scheinen, auf dem Wege der Trauma-Identifikation eine verdeckte Form der Mitthematisierung zu geben. Dies führt letztendlich jedoch zur Abspaltung der persönlichen *Trauma-Assoziationen*. Unfraglich stellt Lanzmanns Film in vieler Hinsicht eine große Leistung dar. Bezüglich der Funktion des psychotraumatologischen Durcharbeitens wird ein solches Vorgehen jedoch kaum günstige Wirkungen entfalten können; und das heißt immer auch, daß es dazu disponiert ist, Dynamiken des (selbstdestruktiven) Wiederholungszwangs und (destruktiven) Ressentiments bzw. der Melancholie zu speisen und/oder ein Ausagieren im Bereich der transgenerationalen Weitergabe

von Traumatik zu betreiben. Der Film setzt gerade in seinen ästhetischen Akzentuierungen vielfältige Mittel der Suggestion und der Doppelbindung ein, die der Vermittlung von historischer Erkenntnis und dem psychosozialen Durcharbeiten wenig zuträglich sind und vielmehr der Erzeugung von reaktiver Aggression dienen, genauer gesagt: der Erzeugung eines Ressentiments und einer Feindbild-Projektion des *Anti-Antisemitismus*. Im einzelnen arbeitet die Strategie des anti-antisemitischen Ressentiments mit Mitteln des doppelbindenden Rezipientenbezugs, der Trauma-Identifikation bzw. Traumasaucht, der Erzeugung von fantasmatischen Fehlerinnerungen und mit Mitteln der kompensativen Gegenidealisation, die das Ressentiment und die Feindbild-Projektion stützt. Die dadurch erzielte Verdeckung von naheliegenden persönlichen Traumaerfahrungen hat ein entweder melancholisch oder aggressiv getöntes Ausagieren zur Folge, das im Falle Lanzmanns ein ästhetisches Ausagieren im Medium des Filmschaffens und des es begleitenden öffentlichen Auftretens ist.

Der amerikanische Historiker Dominick LaCapra hat für Lanzmanns Film und dessen Funktion für die Yale School of Deconstruction vor kurzem einen meines Erachtens grundlegenden Beitrag geleistet, auf dem meine psychotraumatologischen Überlegungen aufbauen werden;²⁰ dies umso entschiedener, als zu beobachten ist, daß LaCapras Kritik von der europäischen Lanzmann-Philologie im engeren Sinn nicht wahrgenommen wird. Und hierin deutet sich eine kontextuelle Interaktionskonsequenz der in seinem Film wirksamen Abspaltungsdynamiken an, die über den multiplikatorischen Effekt des akademischen Lebens auf weitere Bereiche der gesellschaftlichen Interaktion ausstrahlt. Dabei werde ich mich hier auf einen knappen Abriß der Ausführungen beschränken.²¹ Ein erster und noch rein verfahrenskritischer Ansatz der Beobachtung ist die allgemeine Feststellung, daß Lanzmanns Film (und der entsprechende Diskurs) die Shoah ‚sakralisiert‘, d.h. ihre Darstellung mit komplexen Regeln und Tabus belegt, wobei es letztlich dahin kommt, daß Lanzmanns eigener Film und dessen Verfahrensweise der Zeitzeugen-Interviews implizit als die einzige angemessene Form der Darstellung Gültigkeit beansprucht. Mit dem auch anderenorts vielfach erhobenen Anspruch, die Shoah sei ein einzigartiges und unvergleichliches historisches Ereignis, das sich jeder unmittelbaren Darstellung entzieht, lehnt Lanzmann alle direkten fiktionalen Inszenierungen ab. Im Zielfeld dieser Verurteilung liegt zunächst selbstverständlich die US-Fernsehserie *Holocaust*, aber auch

²⁰ Dominick LaCapra: Lanzmann's *Shoah*: „Here There Is No Why“. In: *Critical Inquiry* (Winter 1997), S. 231-269.

²¹ Eine ausführliche Darstellung erfolgt in: *Psychologie & Gesellschaftskritik* 26, 1 (2002), H. 101, S. 7-55. Der Ausschnitt und die Zusammenfassung hier sind grundsätzlich überarbeitet und vollziehen eine engere Verzahnung mit der psychotraumatologischen Literatur.

Steven Spielbergs *Schindlers Liste*.²² Schon der Anspruch der Unvergleichlichkeit und Nicht-Darstellbarkeit zeichnet sich durch eine spezifische Vernunftswidrigkeit aus, die zu analytischen Gedanken Anlaß gibt. Denn der wissenschaftliche und historiographische Grundsatz, daß jedes geschichtliche Ereignis einzigartig ist, aber nach Maßgabe von zu bestimmenden, interessengeleiteten Kategorien auch verglichen werden kann, ist freilich unzweifelhaft, wie auch das persönliche Recht jedes Einzelnen unverbrüchlich ist, zu versuchen, die Shoah ästhetisch und medial darzustellen – wie gelungen oder nicht dieser Versuch von anderen auch immer empfunden werden mag. Die Konzepte der Unvergleichlichkeit und des Darstellungsverbots entsprechen eher religiösen oder mythischen Denkformen, die manchen poststrukturalen Argumentationsfiguren durchaus wesensverwandt sind.²³ Analytisch betrachtet, handelt es sich dabei um Formen magischen Denkens, womit ein Hinweis auf dissoziative psychische Strukturen gegeben ist, wie sie Christa Rohde-Dachser im Zusammenhang von Phänomenen der dissoziativen (borderlinen) Denkstörungen diskutiert.²⁴ In jedem Fall ist, wo schwere historische Traumata in den Rang quasi-religiöser und magischer Gegenstände erhoben und mit einem Bilderverbot belegt werden, die Psychotraumatologie aufgerufen zu fragen, ob hier nicht Formen der Traumasucht bzw. der Abwehr von Traumabearbeitung wirksam sind und über die mediale Multiplikation allgemeine Verbindlichkeit zu erreichen suchen. Denn wo Fischer/Riedesser grundsätzlich unterstreichen, daß die transgenerationale Weitergabe niemals offen und bewußt erfolgt, sondern „in einem Bereich des Unausgesprochenen, Geheimnisvollen, in einer Verwischung der Grenzen

²² Die Rigorosität, mit der dies intendiert ist, führt zu Äußerungen wie der folgenden: „In Spielbergs Film ist keine Reflexion und kein Gedanke darüber spürbar, was der Holocaust ist und was Kino bedeutet. Denn wenn Spielberg nachgedacht hätte, hätte er seinen Film nicht gemacht – oder er hätte *Shoah* gemacht.“ – Miriam Bratu Hansen: *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*. In: *Critical Inquiry* 22 (Winter 1996), S. 292-312, hier S. 301.

²³ Innerhalb der literaturwissenschaftlichen Traumatheorie setzt sich Sigrid Weigel kritisch mit Cathy Caruths poststrukturalistischer „Universalisierung des ‚Traumas‘ als ‚Geschichte‘“ auseinander, der gemäß alle Geschichte – an und für sich und immer schon – als traumatisch und narrativ unzugänglich begriffen wird. Vgl. *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hg. v. Elisabeth Bronfen, Brigit R. Erdle u. Sigrid Weigel. Köln u.a.: Böhlau 1999 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*, 14), S. 55f. Deutlicher abgegrenzt noch hat Annegret Mahler-Bungers die eigentümliche Verklärung und Ontologisierung von psychotraumatologischen Phänomenen durch den Poststrukturalismus moniert. In: „Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.“ *Zur Literatur des Holocaust*. In: Mauser/Pietzcker (wie Anm. 2), S. 27-55. Vgl. auch meinen Titel *Weilnböck, Psychotraumatologie* (wie Anm. 1).

²⁴ *Das Borderline-Syndrom*. Hg. v. Christa Rohde-Dachser. (EA 1979.) 6. korrig. Aufl. Bern/Göttingen: Huber 2000.

von Fantasie und Realität“²⁵ müssen magische Denk- und Interaktionsformen mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet werden.

Ein oft unterschätzter weiterer Hinweis auf dissoziative Strukturen (und die entsprechenden Denkstörungen) ist es, wenn gehäuft sprachlogisch paradoxe Aussagen auftreten. In Lanzmanns Selbstkommentaren sind Paradoxien und Widersprüche sehr zahlreich. So insistiert Lanzmann auf der Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit der Shoah und versteht sie gleichzeitig als konsequente Kulmination der westlichen Kulturgeschichte, ohne die logische Spannung zwischen den beiden Aussagen wahrzunehmen. Eklatant und beunruhigend sind dergleichen logisch-begriffliche Spannung in Aussagen wie folgender, die Lanzmann über die verschiedenen Opfergruppen unter den Juden macht: „Es gibt Leute, die sind unschuldiger als andere. Die Juden aus Korfu sind für mich absolut unschuldig.“²⁶ Hier ist im Grunde eine Latenz der psychotraumatologisch vielfach beobachteten Selbstbeichtigung von Opfern wirksam, denn die in diesem Sinne ‚nicht ganz so absolut unschuldigen‘ Juden, etwa aus Frankreich und Deutschland, würden dann, in welcher Hinsicht auch immer, einer Mitschuld geziehen.

Der Modus des magischen Denkens wird dort beinahe zur emphatischen Gegenklärung, wo Lanzmann ein kategorisches Verbot jeder Warum-Frage erläßt. Denn die kausale Frage, warum die Juden getötet wurden, darf laut Lanzmann nicht gestellt werden: Diese Frage „enthülle sofort die ihr eigene Obszönität“. „Es liegt in der Tat eine absolute Obszönität im Projekt des Verstehens.“²⁷ Diese Warum-Frage sei „die aller falscheste“ der Verirrungen und habe regelmäßig „unendliche akademische Frivolitäten“ („canailleries“) zur Folge. Mit den Flammenschwertern eines vehementen gegenaufklärerischen Impetus geht Lanzmann gegen alles Kausal-Analytische und Intellektuelle vor.²⁸ Dies ist umso bemerkenswerter, als gerade für Traumatherapie mehr noch als für die klassische Psychotherapie gilt, daß die kausale Bearbeitung und die realitätsorientierte Rekonstruktion der traumatischen Situation unerlässlich ist.²⁹ Aus psychotraumatologischer Perspektive ist also bereits an dieser Stelle die Annahme plausibel, daß im dissoziierten Hintergrund einer solchermaßen energischen Verwerfung der Warum-Frage traumatische Erfahrungen wirksam sind, die um ihre Verdeckung fürchten. In ähnlicher Weise kann eine philosophische Bemerkung gelesen werden, die eine nicht nur

²⁵ Fischer/Riedesser (wie Anm. 2), S. 212f.

²⁶ Claude Lanzmann zit. in LaCapra (wie Anm. 20), S. 260.

²⁷ Ebd., S. 236f.

²⁸ In einer überaus eindrücklichen, aber auch nicht unproblematischen Szene des Films, der Kirchplatzszene in Chelмно, wird Lanzmann genau diese Frage selbst zum Einsatz bringen und durch sie einen spezifischen suggestiven Effekt erzeugen.

²⁹ Fischer/Riedesser (wie Anm. 2), S. 216.

ästhetische, sondern auch epistemologische Folgerung impliziert und sich in Form eines Paradoxons ausdrückt:

Blindheit sollte als der reinste Modus der Betrachtung verstanden werden, die einzige Möglichkeit, sich nicht von einer im wörtlichen Sinn blind-machenden Realität abzuwenden.³⁰

Diese Blindheit ist „die Hellsicht selbst“. Angesichts des Grauens der Shoah mag man geneigt sein, betroffen zuzustimmen. Analytisch gelesen, zeichnet sich jedoch im gegenstrebigem Begriff der ‚hellsichtigen Blindheit‘ eine psychosoziale Handlungsdynamik ab, die auf einer Abspaltung und Verdeckung von traumatischen Inhalten beruht: auf dissoziativer ‚Blindheit‘ nämlich. Dabei kann diese Verdeckungs- ‚Blindheit‘ dann insofern tatsächlich auch als subjektiv ‚hellsichtig‘ begriffen werden, als sie gerade bei einem Filmschaffenden, der wie Lanzmann einem ausdrücklich ästhetischen Anspruch folgt, eine intensive, sich als visionär verstehende Bilderwelt inspiriert. Vollends rätselhafte Züge nimmt dieses Warum-Verbot an, wenn man bedenkt (LaCapra weist darauf hin), daß Lanzmann sich dabei auf Primo Levi bezieht. Der jedoch hat das deutsche Zitat: „Hier ist kein Warum!“ keineswegs wie Lanzmann als quasi-ontologischen Grundsatz verstanden, sondern die zynische Antwort eines SS-Manns zitiert. Insofern Lanzmann sich in dieser sprachlichen Anleihe im Grunde also eine SS-Vokabel angeeignet und in seine filmästhetische Programmatik aufgenommen hat, zeigt sich eine besondere Zuspitzung des oben genannten kognitiven Musters der logisch-begrifflichen Widersprüchlichkeit. Dabei deutet sich neuerlich die für dissoziative Strukturen durchaus typische Täter-Identifikation und Opfer-Selbst-bezichtigung an (die in subtilerer Weise schon Primo Levis Buch selbst betrifft³¹).

Funktionen der Verdeckung und der interaktiven Weitergabe von Traumatik sind immer auch dort wirksam, wo doppelbindende Interaktions-Mechanismen ins Spiel kommen.³² Doppelbindung ist bei Lanzmann in eklatanter Weise bereits hinsichtlich seiner Verortung im Spektrum zwischen Dokumentarfilm und autonom-ästhetischem Kunstfilm aufweisbar. Einerseits nämlich signalisiert Lanzmanns *Shoah* in unzähligen Textmarkierungen, ein Dokumentarfilm zu sein. Andererseits jedoch erklärt Lanzmann selbst nur umso nachdrücklicher und kompromißloser, es handle sich *nicht* um einen Dokumentarfilm, sondern um eine nicht näher definierte Art von Autorenfilm, die somit

³⁰ Dieses sowie das folgende Zitat: Lanzmann zit. in LaCapra, S. 237.

³¹ Denis Baspinar: Autobiographische Berichte über erlebte Traumata. Psychologische Diplomarbeit. Lehrstuhl klinische Psychologie der Universität zu Köln. Köln 1998.

³² Vgl. Bauriedl (Anm. 7).

Legitimationsstrategien der Kunst-Autonomie für sich in Anspruch nehmen kann. (Eigentümlicherweise nämlich erklärt Lanzmann: „Was mich interessiert, ist der Film. Man konnte den Nazismus jetzt seit vierzig Jahren diskutieren; man braucht den Film dafür nicht.“³³) Mit dieser Textsorten-Unschärfe wird genau diejenige Handlungsdimension diffus, die die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten und Diskursformen des Medienhandelns betrifft. Deren Klärung ist jedoch für ein Fortschreiten nicht der ästhetischen, aber der sozialtherapeutischen Prozesse unerlässlich. Denn, wie oben bereits vermerkt, ist die interaktive Verwischung der Grenzen von Fantasie und Realität ein Mittel der transgenerationalen Weitergabe von Traumatik (vgl. Anm. 24); und mit der entschieden doppelbindenden Vagheit zwischen Dokumentation und Fiktion ist die Grenze von Fantasie und Realität direkt betroffen. Wo jedoch Doppelbindung und paradoxe Gebundenheit den Diskurs prägen, treten (immer auch intellektuelle) Entfernungsverbote, d.h. spezifische Denk-Gebote und -Verbote in Kraft, die dem therapeutischen Durcharbeiten hinderlich sind.

So nimmt es nicht Wunder, daß Lanzmann sich dann tatsächlich auch (fiktionale) Freiheiten des methodischen Vorgehens nimmt, die – genau besehen – jeden ernsthaft journalistischen oder qualitativ-soziologischen Autor beunruhigen müssen. Gerade die Interviews mit den Opfern/Überlebenden sind vielfach das Ergebnis von geprobt und inszenierten Dialogverläufen. Und die insistente und mitunter übergriffige Interviewführung zielt ausdrücklich primär darauf ab, das Gegenüber in den tränenvollen Zusammenbruch seiner Erzählung zu treiben: „Die Tränen sind der Einbruch der Wahrheit, der Einbruch des Wahren. Wie Spinoza sagt: Die Wahrheit erweist sich von selbst.“³⁴ Abgesehen davon, daß Lanzmann damit eigentlich dem melodramatischen Tränen-Rühren nahekommt, das doch den vielfach geschmähten seichten Genres vorbehalten ist, läuft diese Strategie dem Herstellen von Erzählbarkeit im psychotraumatologischen Sinn zuwider. Denn wo die von Tränen erstickte Stimme das primäre Ziel und nicht nur ein in Kauf genommener Umstand ist, weicht Erzählen dem – magischen – (Be-) Schweigen. Bezüglich Lanzmanns unbewußter Trauma-Identifikation wird man mutmaßen können, daß es ihm bei dieser Insistenz auf den

³³ Lanzmann, zit. in LaCapra (wie Anm. 20), S. 232.

³⁴ Diese Insistenz wurde vereinzelt bemerkt wie zuletzt von Heller, der sie jedoch nicht im eigentlichen Sinn kritisiert, sondern implizit sogar legitimiert, indem er Lanzmanns Rechtfertigung (mittels der ‚Tränen‘ der ‚Wahrheit‘ nach Spinoza) in zunächst unklarer (also doppelbindender), aber tendenziell affirmativer Weise zitiert. Heinz-B. Heller: Traumatische Vergangenheit – filmisches Präsenz. Zur Vergegenwärtigung der Shoah im Film. In: „Für ein Kind war das anders ...“. Traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland. Hg. v. Barbara Bauer u. Waltraud Strickhausen. Berlin: Metropol 1999, S. 332-339, hier S. 339.

Tränen des Anderen auch um jene Tränen zu tun ist, die der Interviewer seinerseits nicht zu weinen vermag, weil deren Erfahrungsinhalte in dissoziativer Verdeckung gehalten sind. Seine eigene Betroffenheit durch Trauma-Identifikation und Deck-Empathie bringt Lanzmann mit einem drastischen, aber auch unvermerkt präzisen Bild selbst folgendermaßen auf den Punkt: Die tiefste Funktion seines Films sei es, die überlebenden Zeitzeugen erst „künstlich wiederzubeleben und sie dann neuerlich zu töten, zusammen mit mir, indem ich sie begleite.“³⁵ Das Ziel ist die größtmögliche Identifikation mit dem Sterbemoment der Opfer. Auch die Insistenz, mit der Lanzmann am Status des künstlerischen Autorenfilms festhält, unterstreicht die *selbstdestruktive* Gewaltbereitschaft, mit der die Verdeckungsfunktion dieser Doppelbindung versehen ist. Lanzmann hat 350 Stunden Filmmaterial angehäuft, das keine Verwendung findet; darüber sagt er:³⁶

Wollen sie meinen tiefsten Wunsch wissen? Mein Wunsch ist es, das Material zu zerstören. Ich werde es vielleicht nicht tun. Aber wenn ich meiner Neigung freien Lauf lassen würde, würde ich es tun. Dadurch wäre zumindest bewiesen, daß Shoah *kein* Dokumentarfilm ist.

Wenn man bedenkt, daß die plausibelste Art, große Mengen an Filmmaterial zu vernichten, es ist, sie zu verbrennen, stellt sich unwillkürlich eine erschütternde bildliche Korrespondenz ein.

Retraumatisierung und Anti-Antisemitismus in den Interviews der polnischen Bauern

Im Film selbst kommen die Strategien der Doppelbindung und der Erzeugung eines Ressentiments des Anti-Antisemitismus vor allem in den Gesprächen mit den polnischen Anwohnern von Treblinka zum Ausdruck. Mit geschickter Zurückhaltung und jovialer Verbindlichkeit befragt Lanzmann ein altes Bauernpaar in Grabow nach seinem Lebensweg und dem Haus, in dem es wohnt und das jüdische Schnitzereien aufweist. Insgesamt erzeugt Lanzmann damit in subtiler Weise eine vage Suggestion, die eine antisemitische Haltung der Bauern wenn nicht gar eine direkte Beteiligung an der Deportation der jüdischen Bewohner und der Inbesitznahme der Häuser ahnen läßt.³⁷ Daß dergleichen Annahmen über die polnische Bevölkerung im allgemeinen historisch keineswegs unplausibel sind, ist unstrittig, geht aber an der hier

³⁵ Lanzmann zit. in LaCapra (wie Anm. 20), S. 265.

³⁶ Ebd., S. 266.

³⁷ Die Dialoge des Films werden nach dem Textbuch belegt: Claude Lanzmann: *Shoah*. Mit e. Vorwort v. Simone de Beauvoir. Düsseldorf: Claassen 1986, S. 119f.

sich stellenden Frage vorbei. Denn im Blick auf die einem medialen Produkt inhärenten Prozesse der Vergangenheitsbearbeitung ist der genaue Modus von Erhebung und Darstellung ausschlaggebend sowie deren Funktion für die implizite Rezeptionssteuerung der angezielten Publika. Hierzu ist festzustellen, daß Lanzmann es gänzlich mit der Erzeugung von Suggestionen bewendet sein läßt und diese nicht bis zu einem – in welcher Art auch immer – aussagekräftigen Befund konkretisiert. Das heißt konkret, daß er keine weiteren vertiefenden Fragen stellt, die z.B. eine Verantwortung der Bauern oder eventuelle Schuldgefühle bzw. deren Abwesenheit veranschaulichen könnten; er stellt auch keine allgemeinen narrativen Fragen, die weiteres Material über diese Dorfgemeinde erbringen könnten und die somit weiter reichende Einblicke in ihre Handlungssteuerung sowie in das Ausmaß und die spezifische Funktionsweise ihres Antisemitismus ermöglichen würden.³⁸ Solche narrativen Vertiefungsfragen werden vielmehr aktiv vermieden, um die suggestive Erzeugung eines anti-antisemitischen Affekts nicht zu gefährden.

Der über weite Strecken lediglich latent fühlbare Appell an ein anti-antisemitisches Ressentiments des Zuschauers wird später dadurch ausdrücklich bestärkt, daß sich Lanzmann selbst als Träger von aggressiven Impulsen einbringt. Im Interview mit Borowi erzählt dieser, wie die Wachen nachts durch die Waggonwände der stehenden Züge schossen, wenn die Gefangenen verbotenerweise miteinander sprachen. Lanzmann hat spontan den Eindruck, Borowi imitiere und verunglimpfe dabei den Klang des Jiddischen. Dies ist nachweislich eine Falschwahrnehmung Lanzmanns, denn Borowi hatte an keiner Stelle vom Jiddischen gesprochen, und daß er sich einer irgend abfälligen Intonation befleißigt habe, ist durchaus zweifelhaft.³⁹ Während Lanzmann Borowi unterstellt, er diffamiere den Klang des Jiddischen, obwohl er diese Sprache gar nicht verstehe, ist es vielmehr Lanzmann selbst, der kein Polnisch spricht und auch mit keinerlei interkulturellen Übertragungsschwierigkeiten durch die Übersetzung zu rechnen scheint, so daß er das Mißverständnis geradezu provoziert. Auf diese Weise entfalten diese und vergleichbare Suggestionen im Film eine ungebrochene Wirkungskraft. Lanzmann führt Borowi vor, und zwar ganz im Sinn seiner eigenen, unreflektierten Darstellungsbedürfnisse.

Die Verdächtigung Borowis setzt sich in einer weiteren Szene fort, in der Lanzmann ihn nach der im Film bereits mehrfach angesprochenen Halsabschneidungs-Geste fragt und dieser die im dörflichen Umfeld

³⁸ Alfred Sproede wies in der Diskussion unserer Tagung darauf hin, daß auf diese Weise nicht nur narratives Material, sondern auch historische Fakten verloren gehen, z.B. die Tatsache, daß das polnische Regime nach dem Krieg die vakanten Häuser der jüdischen Bewohner systematisch den polnischen Bauern zuwies, um die Erzeugung einer retrospektiven Komplizität der Bevölkerung zu forcieren.

³⁹ Lanzmann, *Shoah* (wie Anm. 37), S. 47.

gebräuchliche (durchaus fragliche) Erklärung bestätigt, daß es sich dabei um ein Zeichen der Warnung gegenüber den in Waggonen ankommenden, zumeist ahnungslosen Juden gehandelt habe. Als Lanzmann Borowi in dieser Geste imitiert, ist Borowi durch die Rollenüberschreitung des Interviewers in einer so heiklen Geste dermaßen verblüfft, daß er ihn lauthals anlacht. Dadurch erhält die Szene ein geradezu diabolisches Gepräge, denn es entsteht der verfängliche Eindruck, Borowi lache in einer zynischen oder sadistischen Intention.⁴⁰ Was sich auch bei wiederholtem Ansehen der Passage nur mit Mühe erkennen läßt, ist die Tatsache, daß der von der Kamera abgewandte Lanzmann durchaus mitlacht und Borowi damit sogar animiert. Es handelt sich hier um unmittelbar doppelbindendes Verhalten auf seiten des Interviewers. Mehr noch: Wenn man bedenkt, daß das joviale Mitlachen sich bei Lanzmann mit impulsiven Verdächtigungen und Zornesausbrüchen abwechselt (wie oben in der vermeintlichen Verunglimpfung des Jiddischen), dann zeigt sich hier das „Kippbild“ der „polaren Zustandswechsel“ bzw. die „Rollenzuschreibung“ und „plötzliche Rollenumkehr“, die Fischer/Riedesser im psychotraumatologischen Kontext von borderlin strukturierten Zuständen beschreiben – „dem Partner bleibt in diesem Skript kaum eine Chance [...]“.⁴¹ Zudem erfolgt gerade an dieser Stelle der Schnitt der Szene und deren Kontrastierung durch die Figur Gawkowskis, die im Sinne einer dissoziativen (Gegen-)Idealisierung zum guten Bauern aufgebaut wird und somit die suggestive Vorverurteilung der anderen stabilisiert. (Ausgerechnet Gawkowski, der damals nicht nur Anwohner war, sondern die Rangier-Lokomotive gefahren hat, genießt Lanzmanns besondere Sympathie; und er glaubt, an ihm eine tief empfundene Reue feststellen zu dürfen,⁴² die in einer kurzen Ein-Satz-Erklärung der Betroffenheit inszeniert wird.⁴³)

Auch jene viel beachtete Szene mit dem Überlebenden Simon Srebnik und seiner ehemaligen polnischen Dorfgemeinde in Chelmno gibt bei näherem Hinsehen Anlaß zu ähnlichen Überlegungen;⁴⁴ dies, obwohl oder gerade weil in der Szene auf geradezu gespenstisch anmutende Weise Mythen des katholischen Antisemitismus durchbrechen. So gibt der Organist des Gottesdienstes eine frappierende Erinnerungs-Fiktion zum Besten, der zufolge ein Rabbiner in der Nähe von Warschau angesichts der Besetzung durch die SS seiner Gemeinde versichert hätte, daß es nun an der Zeit wäre, die historische Schuld der Tötung Jesu' anzunehmen. Ohne Zweifel handelt es sich bei dieser Szene um ein einzigartiges Dokument von gruppenspezifischen Regressionsprozessen. In

⁴⁰ Ebd., S. 55.

⁴¹ Fischer/Riedesser (wie Anm. 2), S. 217 u. in einem ausführlichen Beispiel S. 103.

⁴² Vgl. Lanzmanns eigene Erzählung in: Shoshana Felman: In an Era of Testimony. Claude Lanzmann's *Shoah*. In: Yale French Studies 79 (1991), S. 39-81.

⁴³ Lanzmann, *Shoah* (wie Anm. 37), S. 55.

⁴⁴ Die entsprechenden Passagen im Textbuch: Ebd., S. 132-138.

handlungstheoretischer Hinsicht fragt sich jedoch vor allem, was die interaktiven Funktionen der Darstellung dieses Regressionsprozesses im Film sind und auf welche Affekte und Handlungsimpulse des impliziten Zuschauers abgezielt wird. Dem ist die übergeordnete Frage hinzuzusetzen, welche Bedingungen und Folgen es hat, daß in Lanzmann ein intellektueller Vertreter eines hochentwickelten Landes zur Bearbeitung eines kollektiven Verbrechens der Massenvernichtung, das mit hochmodernen Mitteln in einem geradezu globalisierten Zuschnitt ausgeführt wurde, ausgerechnet die ländliche Bevölkerung des damals okkupierten Polen in den Blick nimmt; eine Bevölkerung, die bis vor kurzem noch ein weitgehend vormodernes Leben führte und an deren langer antisemitischer Tradition ohnehin keinerlei Zweifel bestehen kann.

Der Handlungsablauf der Kirchplatzszene ist in gruppendynamischer Hinsicht durchaus erwartbar: Lanzmann bringt Srebnik, den einzigen Überlebenden, nach Jahrzehnten in die Dorfgemeinde, die an einem christlichen Feiertag nach dem Gottesdienst vor der Kirche zusammenkommt; man beginnt zu plaudern; im Gruppengespräch der Gemeinde äußern sich Überraschung und Anzeichen einer (eventuell manisch/melancholischen) Wiedersehensfreude im Gedenken an schlimme Zeiten. Man erinnert sich an den damals Halbwüchsigen, dessen Gesang auf dem Fluß zu hören war. Man erinnert sich, daß man den Juden verbotenerweise Nahrungsmittel zusteckte; auch: daß die Juden dafür Schmuck und Geld von den Wagen warfen. Lanzmann stellt teils historische Detailfragen, teils suggestive Fragen („Haben Sie die Juden vermißt?“ „Haben Ihnen die Juden leid getan?“) und vermeidet hier wie oben jegliche narrativen Vertiefungsfragen.⁴⁵ Zuletzt setzt Lanzmann auch die Warum-Frage ein (der er an anderem Ort ausdrücklich absagt). Hierauf wird der Reichtum der Juden angeführt. Der Kantor erzählt jene

⁴⁵ Der eminente funktionale Unterschied zwischen diesen Fragetypen wird dem ungeübten Beobachter vielleicht nicht sofort auffallen. So z.B. setzt Lanzmann die Frage: „Haben Sie die Juden vermißt?“ in suggestiver Weise ein. Ganz offensichtlich rechnet er gar nicht damit, daß Erlebnisse der Verlustempfindungen aktivierbar sind, und plaziert die Frage so, daß lediglich betretenes Schweigen oder eine wohlfeile Bejahung erfolgen können, die dann im Gesamtzusammenhang des Interviews den Eindruck der Unaufrichtigkeit der Gesprächspartners erzeugen muß. Dieselbe Frage als narrative Frage gestellt, bedürfte zunächst einer spezifischen Einstimmung der Gruppe in die Thematik von persönlicher Verlusterfahrung und würde dann in etwa lauten: „Können Sie sich an eine konkrete Situation in ihrem Leben seither erinnern, in der sie das Gefühl hatten, daß sie eine bestimmte Person der jüdischen Gemeinde vermißten? [...] Können Sie diese Situation erzählen?“ Die vorherige Einstimmung der Gruppe könnte jedoch aus psychologischen Gründen nicht darauf verzichten, das zu tun, was Lanzmann peinlich genau vermeidet: nämlich zunächst einmal die Gefühle des antisemitischen Ressentiments direkt anzufragen und narrativ zu erschließen. Erst dann wäre bei einer dermaßen spannungsvollen historischen Konstellation daran zu denken, Verlusterfahrungen anzufragen. Ein narratives Vorgehen bedürfte einer grundsätzlich anderen Haltung der Interviewführung.

Anekdote über den Rabbiner; auf Nachfrage verneint er eine biblische Schuld der Juden ausdrücklich und fügt dabei rationalisierend hinzu, daß Christus ohnehin keine Rache anstreben würde. Es geschieht, was geschehen muß, wenn die latente Aggressionsübertragung, die in Lanzmanns Interviewstil wirksam ist, auf die rationalisierende Verneinung eines redegewandten dörflichen Würdenträgers trifft: Eine einfache Bäuerin, jene, die bereits bei der Begrüßung die positiven Affekte gegenüber Srebnik in der (Groß-)Gruppe am nachdrücklichsten geäußert hat, bricht in emphatischer Weise mit einer archaischen biblischen Auslegung hervor:⁴⁶

Es war der Wille Gottes, das ist alles. [...] Pontius Pilatus [hat sich] die Hände gewaschen. [...] Aber die Juden haben gerufen: „Sein Blut komme über uns!“ Das ist das Ende, jetzt wissen sie alles.

Dieser großgruppendynamische Regressionsprozeß ist erschütternd und beeindruckend. Denn die Prozesse einer kollektiven antisemitischen Eskalation werden fühlbar. In inhaltlicher Hinsicht ist er freilich kaum überraschend, insoweit man über die soziokulturellen Voraussetzungen der ländlichen Bevölkerung Polens auch nur im Geringsten Vorkenntnisse hat.

Hinsichtlich der Funktionen der Rezeptionssteuerung des Films zeigt sich folgendes Bild: Die Sphäre des ländlichen Polens und seiner in relativ einfacher Weise lebenden Bevölkerung gewährt eine einzigartige (in Frankreich und Deutschland kaum realisierbare) Möglichkeit, eine akute szenische Wiederbelebung von solchermaßen archaischen antisemitischen Eskalationsdynamiken zu erzeugen und aufzunehmen. Die Zielpublika hingegen sind hoch entwickelte Gesellschaften in Europa und den USA. Der Eindruck, den die Darstellung vermittelt und der auch entschieden anvisiert ist, ist der eines So-muß-es-damals-gewesen-Sein. Insofern kann diese Szene als durchaus plausible Annäherung an einen Aspekt der historischen Ereignisse gerade auch in Polen gelten (dies umso mehr, seit vor kurzem der dokumentarische Nachweis einer entsprechenden Brand- und Mordeskulation in mindestens einer polnischen Gemeinde geleistet wurde⁴⁷). Mit Blick auf den hochmodernen Lebensbereich der von Lanzmann angezielten Publika sind in dieser Szene jedoch eher lebenswelt-ferne Aspekte der Shoah akzentuiert. Und für die Einschätzung der Funktionen der traumatherapeutischen gesellschaftlichen Vergangenheitsbearbeitung über die Generationsgrenze hinweg ist es, wie oben ausgeführt, wichtig, die Frage nach dem Bezug zur zeitgenössischen Lebenswelt der Zielpublika mit

⁴⁶ Lanzmann, *Shoah* (wie Anm. 37), S. 136f.

⁴⁷ Vgl. die jüngsten Befunde über das Pogrom von Jedwabne. In: *Der Spiegel* 22 (2001), S. 194ff.

einzu beziehen: Inwiefern bestärkt oder behindert die Form der medialen Darstellung den impliziten Zuschauer darin, reflexive Verbindungen der *Empathie-Resonanzen* mit lebenswelt-nahen und/oder persönlichen Traumaerfahrungen herzustellen? Hierzu ist festzustellen: Die beiden zentralen Aspekte, auf denen die Handlungseskalation dieser in einem eher archaischen Kontext situierten Szene beruht – der polnisch-katholische Antisemitismus und die unmittelbare gruppenspezifische Eskalation in einer dörflichen Gemeinde – haben zweifellos historische Relevanz.⁴⁸ Allerdings müssen die thematische Relevanz wie auch das Potential an *Empathie-Resonanzen*, die diese Aspekte für die zeitgenössischen Zielpublika und deren Traumabearbeitung aufweisen, als eher gering eingeschätzt werden.

Dadurch ist freilich keine zwingende Einschränkung für dieses und ähnliches Filmmaterial bedingt; denn in erster Linie entscheidend ist die Form der Aufbereitung. Vielmehr ergibt sich hier ein Hinweis auf eine im Film wirksame Diffusion der Ebenen von Vergangenheit und Gegenwart sowie der Repräsentanzen des Selbst und des Anderen bzw. des Archaisch-Fremden (die sich auch in Lanzmanns Selbstkommentaren in prägnanter Form nachweisen läßt⁴⁹). Und auch in dieser Hinsicht gilt es, insbesondere auf die funktionale Dimension zu achten: Denn indem hier in einem Bereich des Archaisch-Fremden eine Dynamik der Eskalation zur Ansicht gebracht wird, die Angst und Abscheu (sowie energische Verurteilung) erzeugt, die aber von den zeitgenössischen Handlungssphären der Zuschauer relativ weit entfernt ist und zudem eine latente Zeitebenen-Diffusion beinhaltet, entsteht ein spezifischer – dem Exotismus vergleichbarer – Effekt der impliziten Rezeptionssteuerung: Der Zuschauer erschauert, ist frappiert und eventuell ambivalent exotistisch fasziniert; gleichzeitig jedoch rückt sein Selbst und die Selbstreflexion seiner persönlichen Traumaerfahrungen (mit Opfer- sowie Täteranteilen) in die Ferne. Es kommt hinzu, daß die Funktionen der Selbstreflexion schon im Rahmen der Produktionsästhetik, nämlich bezüglich der Selbstreflexion des methodisch-filmischen Vorgehens, auf seiten des Films/Filmschaffenden, kaum ausgebildet ist. Der Film wie auch Lanzmanns Selbstkommentare verraten keinerlei selbstreflexives Bewußtsein darüber, daß die eskalative Regression der Dorfgemeinde von

⁴⁸ Wenngleich ihnen angesichts der hochmodernen, staatsbürokratisch zentralisierten und ideologisch eher atheistisch grundierten Ausführung der Vernichtung der europäischen Juden vielleicht nicht die vordringlichste Relevanz zukommt.

⁴⁹ Lanzmann zit. in LaCapra (wie Anm. 20), S. 261, nivelliert Differenzen der historischen Zeit sowie der Selbst- und Fremdperspektive auf eine Weise, die m.E. psychotraumatologischen Indikationswert hat. Herausragend ist die programmatische Leugnung aller historisch-zeitlichen Differenz: „Der Film ist die Abschaffung der Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart“; diese Forderung schließt mit dem Ausruf: „Ich habe diese Geschichte in der Gegenwart wiedererlebt“ [„j'ai revécue cette histoire au présent“], wobei dann auch die Subjekt-Objekt-Differenz verloren geht (S. 257 u. S. 261).

Chelmno ganz wesentlich auch auf die Gruppengesprächsführung und das Setting Lanzmanns zurückgeht. Eine Frage danach, was es für die Regressionsneigung der Gruppendynamik einer dörflichen Gemeinde auf dem Kirchplatz an einem christlichen Feiertag bedeutet, wenn ein westliches Kamerateam erscheint und zum Gespräch auffordert, nachdem der Gottesdienst umfassend und mit Close-up-Einstellungen auf Pfarrer, Kantor und Gemeinde aufgezeichnet wurde, ist keine Frage, die dieser Film sich stellen würde oder die dem impliziten Zuschauer naheliegen würde.⁵⁰

Während also die reflexive Besinnung des impliziten Zuschauers auf persönliche *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* in den obigen Szenen vor allem durch die Suggestion eines aggressiven Affekts des Anti-Antisemitismus behindert wird (was freilich auch hier wirksam ist und eine entsprechende Feindbild-Projektion herstellt), steht dem in dieser Szene darüber hinaus auch die (exotistische) Diffusion der Differenz von Gegenwart und Vergangenheit sowie von modernem Selbst und archaischem Anderen entgegen. Und insofern es besonders die Aufrechterhaltung und Stabilisierung der Differenz zwischen zeitlich-chronologisch verschiedenen Zuständen/Erlebnissen ist (zusammen mit der oben genannten Diffusion der Fantasie-Realitäts-Differenz), die für die Einleitung von traumatherapeutischen Veränderungen von zentraler Bedeutung ist, wird dieses Vorgehen eher abträgliche Wirkungen zeitigen (die freilich empirisch aufgewiesen werden müßten). Eine weitere Funktion dieses Vorgehens wird spürbar, wenn man in der langen Kameraeinstellung dieser Szene auf Srebnik achtet. Er befindet sich inmitten der Gemeinde und ist wie diese mit Blick zu Lanzmann und in die Kamera plaziert, als hätte Srebnik schon immer dazu gehört. So steht er auch während der eskalativen Passage jener katholisch-antisemitischen Bibelauslegung. Auf der Ebene des realen Geschehens im Moment der Filmaufnahme passiert dabei folgendes: Daß Srebnik gezwungen ist, wehrlos (und teilweise sogar unter Abnötigung von zustimmenden Gesten seinerseits) die Verdichtung eines religiösen Ressentiments zu ertragen, das für die Ermordung seiner Familie vielleicht nicht direkt verantwortlich war, aber zweifellos mindestens indirekt unterstützend gewirkt hat, muß unweigerlich eine Retraumatisierung Srebniks zur Folge haben. Dies gilt entschieden bereits für den Beginn dieser langen Szene, als Srebnik, und zwar auf direkte Veranlassung von Lanzmann, das deutsche Lied singt (*Dschingarassabum*), das er damals auf dem Fluß zu singen gezwungen

⁵⁰ Ganz zu schweigen von detaillierten Erwägungen (z.B. der Funktion der z.T. sehr umsichtigen Moderation durch die Übersetzerin). Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei hier die Leitfrage der Untersuchung noch einmal ausdrücklich unterstrichen: Nicht daß die polnische Bevölkerung einen tief verwurzelten katholischen Antisemitismus aufweist, wird hier befragt, sondern die Modi der Darstellung dieses Sachverhalts und die Funktionen, die diese für die Rezeptionssteuerung des Films beinhalten.

wurde. Auf der funktionalen Ebene erfolgt dabei eine spezifische Ästhetisierung der Opferposition: Sie rührt her von der Art und Weise, wie die Kamera in der Totalen lange auf Srebnik gerichtet ist und sich zuletzt im Zoom auf sein Gesicht zu bewegt; Srebnik seinerseits blickt verhalten mit einem milde und/oder schmerzhaft lächelnden Blick vor sich hin und mitunter direkt in die Kamera.

In der Position des impliziten Zuschauers (auf den dieser durch Lanzmann triangulierte Blick in die Kamera gerichtet ist) bedingt diese Ästhetisierung eine Affektlage, die zwischen moralischer Erschütterung und ruhiger Befriedigung changiert. Der Aspekt der Befriedigung und inneren Beruhigung, der für eine Szene der aggressiven Eskalation paradox ist, entspringt zunächst der einverständigen Gewißheit darüber, daß dasjenige eingetreten ist, was der intuitiven Erwartung entsprach. Darüber hinaus jedoch ist diese Beruhigung direkter Effekt einer *Ästhetisierung von Opfererfahrung* sowie einer *Trauma-Identifikation* in defensiver Funktion. Die Beruhigung verdankt sich also der Tatsache, daß hier ein Akt der psychischen Abwehr – und gerade eben nicht des Durcharbeitens von traumatischer Erfahrung – gelungen ist. Denn in der figuralen Position, die Srebnik hier besetzt, indem er als medialer Darsteller des Opfers fungiert (in problematischer Personalunion mit dem tatsächlichen Opfer), ist der sekundäre affektive Gewinn einer kontrollierten Retraumatisierung dargestellt, wie er einer Disposition der *Traumamasucht* bzw. der *Traumatophilie* entspricht. In dieser Handlungsdisposition wird die (Re-)Traumatisierung nicht in ihrer Gefahr, sondern in einer manischen und/oder „hedonistischen“ Dimension als „rauschhaft erhöhte Stimmungslage“ wahrgenommen und als kompensative affektive Selbststimulanz genutzt (die evtl. durch Endorphin-Ausschüttung verursacht wird, aber auch psychodynamischer Natur ist).⁵¹ Auf der Ebene des Medienhandelns schließt die Handlungsdisposition der Traumatophilie die deck-empathische Identifikation mit Darstellungen von Traumaopfern ein, wie sie oben analog anhand von Lanzmanns Selbstkommentaren in ihrer psychobiographischen Bedeutung sichtbar wurde (nämlich: die Opfer „künstlich wiederzubeleben“ und „neuerlich zu töten, zusammen mit mir“). In Szenen wie dieser wird die auktoriale Disposition der deck-empathischen Trauma-Identifikation dem impliziten Zuschauer zur eigenen Verinnerlichung nahegelegt; d.h. sie wird auf der Prozeßebene der medialen Text/Film-Rezipienten-Übertragung auf den Zuschauer übertragen (im psychoanalytischen Sinn der konkordanten Übertragung).

Während also die Kirchplatzszene auf den ersten Blick der Erzeugung eines nicht weiter hinterfragbaren Moments der Betroffenheit gewidmet zu sein scheint, birgt sie spezifische Handlungsfunktionen der Abwehr

⁵¹ Vgl. Wutka/Riedesser (wie Anm. 10) und Fischer/Riedesser (wie Anm. 2).

gegen traumatherapeutisches Durcharbeiten. Ihre hauptsächliche Funktion für die implizite Rezeptionssteuerung ist die Vermittlung von Wahrnehmungs- und Handlungsmustern der Traumaphilie, als da sind: das Muster der Deck-Empathie, der Trauma-Identifikation und der Opfer-Ästhetisierung. Diese Funktion kongruiert mit dem Aufbau von aggressiven Impulsen und Feindbild-Projektionen, wie er sich in den Szenen der Erzeugung von Affekten des Anti-Antisemitismus vollzieht. Denn die traumaphile Opfer-Ästhetisierung kann sich umso intensiver ausbilden, je mehr sie durch den projektiven Aufbau eines aggressiven Täterbildes unterstützt wird; selbstdestruktive und außendestruktive Impulse verschränken sich zu einem Übertragungskreislauf (mit projektiv-identifikatorischer Dynamik). Was in dieser traumaphilen Konstellation gerade eben *nicht* ermöglicht wird, ist die Gewärtigung von *tatsächlicher* persönlicher Traumaerfahrung auf seiten der Rezipienten (wie auch für Lanzmann selbst). Sie wird durch dergleichen Verfahren in Verdeckung gehalten. Dies betrifft insbesondere auch die Reflexion von eigenen Täteranteilen (wie sie sich für die Therapie von akuttraumatisierten Opfern grundsätzlich verbietet, jedoch für die nachfolgenden Generationen und für medial-gesellschaftliche Interaktion prinzipiell unerlässlich ist). Sie ist hier von vornherein unterbunden. Die Position, in der Srebnik Kraft der ungenuten Personalunion von Opfer und Opferdarsteller steht, ist eine interne Konsequenz dieser Übertragungskonstellation sowie von Lanzmanns ambivalent-doppelbindender Unklarheit seiner Genredefinition zwischen Kunst und Dokumentation. (In einem wirklich künstlerischen Genre hätte es gar nicht zu dieser Personalunion kommen müssen.) In psychotraumatologischer Hinsicht ist Srebniks Position hoch problematisch, denn sie bedingt eine systematische Retraumatisierung. Und insofern Srebnik persönlich nicht ohnehin bereits eine traumaphile Disposition aufwies, was eher unwahrscheinlich ist, wird er hier zum Opfer von Lanzmanns Strategie der Opfer-Identifikation und -Ästhetisierung. Dies betrifft analog auch den Zuschauer, der dazu animiert ist, auch für die eigene Wahrnehmung und Handlung entsprechende Abwehrmechanismen ins Werk zu setzen.

James Molls *Die letzten Tage*

James Molls Film ist die erste Dokumentarproduktion der *Shoah Foundation* von Steven Spielberg und wurde 1998 mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet. Es scheint beinahe, als hätten Moll und Spielberg sich Lanzmanns vielfach harte Worte zu Herzen genommen, denn die Grundstruktur des Films ist Lanzmanns Projekt insofern ähnlich, als Interviewaussagen von fünf Überlebenden (ungarischer Herkunft) arrangiert werden. Es kommen Ortsaufnahmen

vom heutigen Gelände u.a. in Auschwitz und Buchenwald hinzu, wohin die seit Kriegsende in den USA ansässigen Überlebenden mit der Kamera begleitet werden. Auch kommt in kursorischer Weise ein Historiker zu Wort, und es werden Ausschnitte eines Täter-Interviews eingefügt, das mit einem ehemaligen KZ-Arzt aus Auschwitz geführt wurde. Anders als Lanzmann jedoch unterlegt Moll die Interviews mit mannigfaltigen Originalbildern aus der Zeit der Nazi-Herrschaft. Der Film folgt der aufklärerischen Zielsetzung, der auch die weltweit extensive Interview-Tätigkeit der *Shoah-Foundation* verpflichtet ist: das Wissen um die Geschehnisse der Shoah in Form von mündlichen Zeitzeugenaussagen zu erhalten und solchermaßen ein persönlich akzentuiertes Andenken an die Opfer und Überlebenden zu erhalten. Das große Engagement und die Leistung der Foundation sind unfraglich. Wenn hier neuerlich der Blick auf die traumatherapeutischen Implikationen auch dieses Films gerichtet wird, dann erfolgt dies wiederum im grundlagentheoretischen Interesse: Die Grundfrage zielt auf die Bedingungen und Verfahren, die zur Entfaltung einer traumatherapeutischen Kultur des gesellschaftlichen Durcharbeitens im Feld der ästhetisch-dokumentarischen Interaktion beitragen können.

Molls Film ist in diesem Zusammenhang umso interessanter, als er die hervorstechendste Problematik von Lanzmanns Projekt, die Verwendung suggestiver Mittel und die Erzeugung von reaktiven Aggressionen und Feindbild-Projektionen, erfolgreich vermeidet. Allerdings haben die Überlegungen, die eingangs über die psychotraumatologischen Implikationen von medialer Interaktion angestellt wurden, zu einer übergeordneten Schwerpunktsetzung auf der Frage nach dem Verhältnis geführt, in dem das historische Traumathema zur aktuellen zeitgenössischen Lebenswelt der Zielpublika steht. Lässt der jeweilige Film/Text die selbstreflexive Aktualisierung auch jener (strukturellen) Gewalt- und Traumaerfahrung zu bzw. fördert er sie, die den zeitgenössischen Eigenbereich der Zielpublika betreffen und mit dem Traumathema in inhaltlicher oder struktureller Resonanz stehen? Diese Frage ist deshalb von zentraler Bedeutsamkeit, weil die zeitgenössischen Traumaerfahrungen während der Rezeption des historischen Traumathemas unwillkürlich in Form von *Empathie-Resonanzen* aktiv werden und auch für den Erfolg des Durcharbeitens unentbehrlich sind. Die Gegenfrage lautet deshalb: Oder hat das Traumathema im Bezug auf die zeitgenössischen Traumaerfahrungen Deckfunktionen und betreibt eine Deck-Empathie mit dem historischen Trauma? Gerade mit der zunehmenden historischen und generationalen Distanz zur Shoah gewinnt die Frage nach dem Möglichkeitsraum für die selbstreflexive Aktualisierung von *Empathie-Resonanzen* an Bedeutsamkeit.

In Molls Film, der mehrfach die Enkel-Interaktion der Interviewten thematisiert und eine Generation jünger ist als Lanzmanns Film, sind Faktoren enthalten, die dieser selbstreflexiven Aktualisierung

unwillkürlich Widerstände entgegenbringen. Dies hat mit seiner grundsätzlichen Handlungsstrategie zu tun: Man wird diesen Film vielleicht am prägnantesten als Ausdruck eines gesellschafts- und diskurspolitischen Angebots begreifen können, das den (ethnisch verschiedenen) amerikanischen und/oder westlichen Öffentlichkeiten eine Bestärkung des historisch-staatsbürgerlichen Selbstverständnisses und der ideologischen Grundwerte der politischen und wirtschaftlichen Freiheitsrechte anbietet und im Austausch für diese Bestärkung den unverbrüchlichen Erhalt der Erinnerung an das jüdische Schicksal in der Shoah einfordert. In inhaltlich-didaktischer Hinsicht fungiert die Erinnerung an die Shoah zudem als eine exemplarische Verdeutlichung der Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit dieser Grundwerte. Denn auf einer abstrakt-gedanklichen Ebene ist unmittelbar einleuchtend, daß diese Werte, verstanden als Bürger- und Menschenrechte, wären sie in Europa der dreißiger Jahre verlässlich in Kraft gewesen, den Völkermord an den Juden unmöglich gemacht hätten.

Ob dieser Gedankengang universell und in jeder Hinsicht gültig ist (oder ob die marxistische Faschismustheorie ins Feld zu führen wäre, die den Grundwert der ökonomischen Freiheit als repressiv ansieht und historisch mit dem Aufkommen der europäischen Faschismen in Beziehung setzt), ist hier nicht die Frage. Ganz unabhängig nämlich von der Richtigkeit der Annahmen im einzelnen, ist es das strategisch-diskurspolitische Moment in Molls Film (die Bestärkung westlicher Grundwerte im Austausch für das Gedenken an die jüdische Shoah), das einschneidende Konsequenzen für die Dimension der Traumabearbeitung hat. Allein die Tatsache, daß dem gesellschaftlichen Status quo des Zielpublikums auf indirekten konnotativen Wegen eine allgemeine und umfassende Legitimation ausgesprochen wird (was ja für die Darstellung des historischen Traumathemas der Shoah keineswegs zwingend notwendig gewesen wäre), muß zwangsläufig die Aktivierung von *Empathie-Resonanzen* mit denjenigen Traumaerfahrungen behindern, die sich aus dem Kontext dieses Status quo ergeben (also z.B. all jenen Traumaerfahrungen, die im Kontext der ökonomischen Freiheit der westlichen Welt stehen). Unter einer Blockierung der *Empathie-Resonanzen* eines Traumathemas muß jedoch immer auch die Qualität seiner Durcharbeitung leiden. Am kasuistischen Beispiel in der Dimension der wirtschaftlichen Freiheitsrechte gesprochen: Eine Person, die es aufgrund ihrer individuellen Disposition z.B. nicht vermag, über die aktuelle Frage der Lebenslage von ökonomisch und sozial Benachteiligten (etwa von Sozialhilfeempfängern, Arbeitslosen, verhaltensauffälligen Jugendlichen etc.) oder auch von ethnisch differenten Gruppen („Ausländern“) empathisch-abgegrenzte Vorstellungen zu entwickeln, wird dies auch für das historische Traumathema „Shoah“ nicht wirklich vermögen. Denn die beiden inhaltlich differenten Gegenstandsbereiche stehen über einen ihnen

gemeinsamen thematischen Rahmen in struktureller Korrespondenz und psychischer Resonanz miteinander: nämlich über den thematischen Rahmen der Handlungen/Erfahrungen von *Ausgrenzung*. Und sollte diese Person nichtsdestotrotz ausgeprägte Gesten der Betroffenheit über die Shoah zeigen (ohne daß ein unmittelbarer biographischer Bezug vorliegt), besteht Anlaß zu der Vermutung, daß sekundäre, abwehrdynamische Funktionen der Deck-Empathie wirksam sind. (Dies gilt analog für Medienprodukte, deren Struktur die Entfaltung von thematischen *Empathie-Resonanzen* erschweren oder verhindern, indem sie entsprechende Ideologeme geltend machen.) Die Güte und Tragfähigkeit der sozialtherapeutischen Traumabearbeitung im medialen Raum hängt also wesentlich davon ab, ob auch die aktuellen gesellschaftlich-thematischen und persönlich-assoziativen Resonanzen des historischen Traumathemas erreichbar sind und in den Rezeptionsprozeß mit eingehen können. Gerade auf der Ebene der medial-gesellschaftlichen Traumabearbeitung ist ein wirklich erfolgreiches Durcharbeiten eines singulären Traumas in Absehung von dessen engeren und weiteren Kontexten im Grunde nicht denkbar. (Bereits auf der individualtherapeutischen Ebene bestehen entsprechende Interferenzen.)

Aus diesem Grund muß die Frage nach den Korrespondenzen mit den aktuell-lebensweltlichen Umständen der Zielpublika, die bei der Bearbeitung eines historischen Traumathemas relevant werden, sowie nach der (selbstreflexiven) Aktivierbarkeit der entsprechenden *Empathie-Resonanzen* immer mitgeführt werden. In dieser Hinsicht fällt in Molls Film von vornherein auf, daß er ganz unüberhörbare Paukenschläge des Appells an ein hohes amerikanisches Selbstwertgefühl ertönen läßt. So erzählt z.B. Herr Lantos, daß ihm während der Überfahrt nach den USA nach seiner Befreiung gesagt wurde, er dürfe beim Dinner so viele Bananen und Orangen essen, wie er könne, und daß er dann gewußt habe: „Jetzt bin ich im Himmel.“ Ähnlich vernehmlich ist Frau Firestones Bemerkung nach dem Besuch in ihrem Heimatort, als sie nämlich doch froh war, „wieder in die USA zurückkehren zu können.“ Die Strategie der Bestärkung des staatsbürgerlichen Selbstverständnisses und der Grundwerte der amerikanischen und/oder westlichen Zivilisation verfährt jedoch auch in subtiler Weise; sie konkretisiert sich indirekt bereits in der einzigen Erzählsequenz, die in den Vorspann des Films vorgezogen ist: Dort gibt ein Überlebender seiner Verblüffung Ausdruck, daß die Nazis bis zuletzt wertvolle Ressourcen (Züge, Transportwege, Truppen) einsetzten, um den Völkermord an den Juden fortzuführen, obwohl dies die Verfolgung ihrer Kriegsziele ökonomisch gefährdete. Damit wird die Beobachtung, daß die Nazis sich nicht nur aller rechtlich-ethischen sondern auch der ökonomischen Rationalität verweigerten, als der verblüffendste Aspekt des NS-Regimes herausgehoben. (Dieses Darstellungsmoment kann

vielleicht auch in der Folge von *Schindlers Liste* gesehen werden, in dem der Retter vieler Juden dem Personenkreis der freien Unternehmer angehört.) Der thematische Auftakt des Vorspanns stellt damit einen indirekten Bezug zu dem gerade in den USA seit der Nachkriegszeit und bis heute häufig anzutreffenden Argument her, daß politischen Radikalisierungen und gewaltsamen Eskalationen wie der Shoah am wirksamsten mit der Durchsetzung des freien Welthandels (auf demokratischer Basis) vorzubeugen ist. Zudem ist nach diesem Auftakt das Thema der Freiheit des wirtschaftlichen und finanziellen Handelns insofern indirekt durchgängig präsent, als alle Überlebenden eine offensichtlich auch wirtschaftlich geglückte Nachkriegs-Biographie realisieren konnten (die sich zudem in den USA zugetragen hat).

Mit weit deutlicherer motivischer Eindringlichkeit wird die Demokratie als Kontextmoment der Welt der Überlebenden akzentuiert. Und dies geschieht bemerkenswerterweise insbesondere auf der bildlichen Ebene der entsprechenden Regierungsarchitektur. Vor allem das Mitwirken des amerikanischen Kongreßabgeordneten Tom Lantos unterstützt diesen Akzent. Lantos spricht eingangs über das beeindruckende Gebäude des ungarischen Parlaments, das in seiner Innen- und klassizistischen Außenansicht gezeigt wird. In einer der letzten Einstellungen schließlich schreitet Lantos die langen Stufen zur Säulenreihe des Senats hinauf. Überlegungen dergestalt, daß dem klassizistischen Gepräge dieser Gebäude als Motiv von Herrschaftsarchitektur eventuell eine gewisse Zwiespältigkeit innewohnt, können aufgrund des Modus' der kurzen Bildeinfügungen nicht angestellt werden.⁵² Bereits hinsichtlich dieses rein bildlich-architektonischen Aspekts der Demokratie-Motivik kann also gesagt werden, daß sie einen bildlich-thematischen Bereich berührt, der psychotraumatologische Relevanz hat, dessen Relevanz im Film jedoch gänzlich ausgespart bleibt.

Der ästhetisch-bildliche Befund entspricht einem inhaltlichen: Nicht etwa daß von Molls Film grundsätzlich verlangt werden könnte, auch dem Appell an eine historische Selbstreflexion der demokratischen und marktwirtschaftlich verfaßten Staaten zur Zeit des Nationalsozialismus Rechnung zu tragen. Selbstverständlich ist Moll vollkommen frei in der Wahl seiner thematischen Perspektive. Aber der Verzicht auf die selbstreflexive Dimension muß umso zwiespältigere und doppelbindende Wirkungen erzeugen, je mehr der Film motivisch-thematische Aspekte dieses Themenbereichs anspielungshaft aufnimmt. An einer Stelle

⁵² Kürzlich ist es aufgrund einer anderen architektonischen Thematik zu einer vergleichbaren Debatte gekommen. Der Plan für eine Veteranen-Gedenkstätte in Washington, das *National World War II Memorial*, ist in einer Weise monumental und klassizistisch geraten, daß manche Kommentatoren Assoziationen zum Stil von nationalsozialistischen Monumentalbauten wahrnahmen. Für Computeranimationen und zur Debatte vgl. <http://www.wwiimemorial.com/>.

geschieht dies in einer Weise, die über bildmotivisch-architektonische Anspielungen hinausgeht: Herr Lantos macht im Interview darauf aufmerksam, daß die Deportation der ungarischen Juden deshalb als historisch besonders bemerkenswert zu gelten habe, weil sie zu einem sehr späten Zeitpunkt erfolgte, an dem „alle Regierungen“ bereits über die Shoah Bescheid gewußt hätten. Damit ist ein Fragehorizont eröffnet, der die eventuellen Handlungsmöglichkeiten und Verantwortlichkeiten dieser Regierungen betrifft. Die entsprechenden Fragen wurden in der Öffentlichkeit in zum Teil überaus kontroverser Weise verhandelt. (Dabei wurden auch verfolgungstheoretische Argumentationsfiguren beschritten. So kam am Eskalationspunkt dieser Debatte der Verdacht auf, die Alliierten hätten sehr wohl gewußt, was in Auschwitz vorging, und hätten dennoch die für die Deportationen wichtigen Transportverbindungen nicht bombardiert.) Weder Herr Lantos noch der Film gehen dieser Fragedimension in irgendeiner Weise nach. Vielmehr nimmt Herr Lantos in einer plötzlichen thematischen Querbewegung seine Bemerkung lediglich zum Anlaß, erneut seine Verwunderung darüber zum Ausdruck zu bringen, daß Hitler, dessen Krieg zu diesem Zeitpunkt bereits als verloren gelten mußte, dennoch auf keinen Fall „den Kampf gegen die Juden verlieren wollte“. Und nachzuweisen, daß Hitler trotz allem den Kampf gegen die Juden nicht gewonnen hat, scheint eine zentrale unausgesprochene Motivation von Herrn Lantos sowie von Molls Film insgesamt zu sein. In psychotraumatologischer Dimension müßte man jedoch gerade hinsichtlich einer solchen strategischen Motivation präzisieren und eine grundsätzliche Überlegung anfügen. Denn wo auch nach langer Zeit – in wie auch immer moderierter Form – die Terminologie von Krieg, Kampf und Verteidigung wie auch personalisierte Impulse der Angst/Wut (z.B. auf die historische Gestalt Hitlers) dominieren, ist die Gefahr der Retraumatisierung bzw. der transgenerationalen Weitergabe von Traumatik (via medialer Produkte) nicht gebannt. Diese Gefahr wird im Film umso deutlicher, als der personalisierte Blick auf die Figur Hitlers dort konkret dazu führt, daß von einer Erwägung von partiellen, strukturellen Mitverantwortlichkeiten der alliierten und neutralen Regierungen vollkommen abgesehen wird. (Man denke an die Funktionen der Schweiz und ihrer Finanztransaktionen oder an Schweden, das achtzig Prozent seiner Exportaktivitäten in Kriegszeiten mit Deutschland abwickelte; beides Aspekte, die die Freihandels-Ideologie der westlichen Welt zentral betreffen.) Für Molls Film führen diese Befunde zu einer Zuspitzung der obigen Feststellungen: Denn hinsichtlich des Aspekts der historischen Selbstreflexion der demokratisch und marktwirtschaftlich verfaßten Staaten zeichnet sich hier nicht nur ein Verzicht, sondern eine Tendenz zur aktiven Verdeckung ab: Es ist eine Sache, den Fragehorizont der historischen Selbstreflexion nicht in den Film aufzunehmen; eine andere ist es,

Anspielungen auf ihn zu realisieren, um diese dann in apologetischer Weise aufzulösen und damit die Relevanz der selbstreflexiven Fragedimensionen insgesamt umso nachhaltiger auszublenden.

Ein weiterer Aspekt, der eine spezifische Akzentuierung der amerikanisch-westlichen Grundwerte erzeugt, ist die (politisch korrekte) ethnische Vielfalt, in der die drei Vertreter der amerikanischen Befreiungsarmee vorgestellt werden. Je ein Amerikaner der weißen (kaukasischen), der afro-amerikanischen und der japanischen Ethnie sprechen über ihre Erfahrungen bei der Befreiung der KZs. Sicherlich vermag dieses Bild des multiethnischen Miteinanders in der guten Sache auf sinnfällige Weise eine Zielvision zu veranschaulichen, die sich jeglichem Rassenwahn didaktisch entgegenhalten läßt. Hinsichtlich der impliziten *Empathie-Resonanzen* muß jedoch die Nachfrage gestellt werden, inwiefern diese akzentuierte multiethnische Harmonie in der Darstellung der amerikanischen Armee des zweiten Weltkriegs aus heutiger Perspektive die zum Teil hohe Spannung zwischen den verschiedenen sozialen Gruppen vernachlässigt. Denn diese Spannungen haben in der wechselvollen Gesellschaftsgeschichte der USA zu vielfältigen Traumatisierungen geführt. Dies betrifft insbesondere die afro-amerikanischen, aber auch die japanisch-amerikanischen Mitbürger, die, wie erst vor relativ kurzer Zeit weithin wahrgenommen wurde, während des Krieges von der amerikanischen Regierung in Camps interniert wurden. Die harmonisierende Ausblendung dieser Traumathemen erfolgt hier also in einer recht offensiven Weise, zumal sich diese Darstellungsprobleme unschwer anders moderieren oder auch ganz vermeiden lassen hätten. (Insofern der Anteil der Armeeingehörigen mit japanischem Familienhintergrund sicher nicht sehr groß gewesen sein wird, war dessen Berücksichtigung im Film keineswegs zwingend.) Während also die multiethnische Harmonisierung einem engeren Didaktik-Begriff genügen kann, führt sie unfehlbar auch eine Verringerung des Potentials der entsprechenden *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* herbei. Zugespitzt formuliert stellt sich dabei die Frage, ob hier nicht die inner-amerikanischen gesellschaftlichen Traumata per Deck-Empathie mit der Shoah-Thematik verleugnet werden.

Im folgenden soll darüber hinaus jedoch ein ganz spezifischer Aspekt dieser ethnischen Konstellation betrachtet werden, der weit über eine nur harmonisierende Funktion hinausgeht. Neben den Gefühlen des Entsetzens und auch der emotionalen Überforderung, die die Veteranen übereinstimmend zum Ausdruck bringen, sticht eine Affektäußerung des afro-amerikanischen Veteranen, Dr. Paul Parks, hervor und prägt sich dem Zuschauer besonders ein. Parks erzählt, wie er bei der Befreiung von Dachau entsetzt war und dann den Kommandanten des KZs der eigenen Armeeführung überstellen wollte. Dieser jedoch habe ihm ins Gesicht gespuckt, woraufhin Parks mit dem Anflug eines leichten Lächelns kurz

und trocken anfügt: „Then I shot him!“ Es handelt sich hierbei also um eine Handlungsszene der Quasi-Exekution des Kommandanten (der freilich mit hoher Wahrscheinlichkeit in Nürnberg hingerichtet worden wäre); sie ist direkt gefolgt von einer (auf das Damals bezogenen) Äußerung der Entschlossenheit, „Deutschland nie mehr hochkommen zu lassen“, auf daß es „dergleichen niemandem mehr zufügen“ könne.

Gerade vor dem Hintergrund des unmittelbaren Entsetzens über den Anblick des KZs in Dachau steht die menschliche Verständlichkeit der damaligen Reaktion von Parks außer Zweifel. Die interaktiven Implikationen der heutigen *Darstellung* dieser Interviewsequenz sind jedoch komplexerer Natur. Zunächst ist festzustellen, daß es sich hier um den Bericht eines Affekts der impulsiven Vergeltung handelt. Sie ist direkte Folge eines beleidigenden körperlichen Übergriffs (das Anspucken) und hat die Tötung eines Menschen zur Folge. Im engeren Rahmen der unmittelbaren Handlungsszene handelt es sich um einen Totschlag im Affekt. Dabei ist in der Präsentation offenkundig, daß der Ausführende damals und heute von Zweifeln an seiner Tat vollkommen unbelastet ist. In der zeitgenössischen Lebenswelt der westlichen Zielpublika findet diese Szene insofern eine besondere aktuelle Resonanz, als in dieser Lebenswelt (wie auch in ihren Medienprodukten) die direkte Ahndung von Kränkungen durch Akte der (tödlichen) Gewalt einen steigenden Stellenwert einnimmt und ein großes gesellschaftliches Problem darstellt. Zudem werden im Zuge der sukzessiven Wiedereinführung der Todesstrafe in den USA im öffentlichen Diskurs in ernsthafter Weise Konzepte des ‚Rechtes auf therapeutische Rache‘ diskutiert, die sich zunächst allgemein auf die Todesstrafe, aber auch konkret auf das Recht der Opferhinterbliebenen bezieht, an der Exekution des Täters teilzunehmen. Die hierdurch implizierten strafrechtlichen und moralischen Überlegungen mögen sich kontrovers gestalten. In psychotraumatologischer Hinsicht jedenfalls muß es als zweifelsfrei angesehen werden, daß die persönliche Erfahrung, die ein Opferangehöriger macht, wenn er an der Exekution des Täters teilnimmt und sie also psychisch mit vollzieht, nicht dem Durcharbeiten des Traumas dienen kann, sondern eine weitere Traumatisierung zur Folge hat. Handlungen der Rache – nicht unbedingt jedoch Impulse der reaktiven Aggression! – setzen den Kreislauf der Gewalt fort und verhindern das traumatherapeutische Durcharbeiten der Erfahrung. Wie auch immer man eine gesellschaftliche und juristische Beglaubigung des ‚Rechtes auf therapeutische Rache‘ führen mag; in traumatherapeutischer Hinsicht ist sie definitiv kontraindiziert. Und dies trifft analog auch auf mediale Darstellungen zu, die ein solches Recht suggerieren bzw. den entsprechenden Affekt bedienen.

Für Molls Film ist dahingehend zusätzlich zu bedenken, daß er die Quasi-Exekution des Lagerleiters von Dachau mit einem besonderen Akzent versieht, der beinahe dem einer religiösen Weihehandlung

gleichkommt: Abschließend berichtet Parks, daß einer der Gefangenen, die in Dachau befreit wurden, während seiner Haft insgeheim eine Menora aus alten Nägeln angefertigt hatte. Dieser Gefangene habe ihm die Menora testamentarisch vermacht und dessen Angehörige hätten ihn nach langjähriger Suche aufgefunden und ihm die Menora überreicht. Eine der letzten Einstellungen des Films zeigt in der Totalen die strahlende Menora. Es zeichnet sich hier ein figurales Tandem ab, das aus einem jüdischen, künstlerisch kreativen Überlebenden und einem afro-amerikanischen Soldaten besteht. (Für die beteiligten Ethnien hat dies insofern einen spezifischen Wiedererkennungswert, als jüdische und afro-amerikanische Gesellschaftsschichten sich zur Zeit des *Civil Rights Movement* als natürliche Verbündete empfanden und dabei in einem Verhältnis von akademisch geschulter Intellektualität und politischer Kampfbereitschaft standen.) Und es ist das figurale Arrangement des Tandems in seiner spezifischen Funktionsaufteilung, das diese Form der Umsetzung einer Exekution als quasi-religiöse Weihehandlung überhaupt erst ermöglicht. Die psychotraumatologische Problematik der Exekutionsmotivik wird zusätzlich gesteigert durch die weitgehende Aggressionsvermeidung auf seiten der Überlebenden. Denn die traumatherapeutisch potentiell fruchtbaren Affekte der reaktiven Aggression sind bei den Überlebenden selbst in einem nachgerade unheimlichen Ausmaß abwesend. So berichtet Frau Zisblatt über den Besuch in ihrer Heimatstadt, daß es ihre größte Sorge gewesen sei, die Leute könnten unfreundlich sein aus Angst, daß sie ihren ehemaligen Besitz einklagen wollte; und, dem vorbeugend, versichert sie ihnen nachdrücklich, daß dies nicht der Fall ist. Auch betrifft die einzige im Film gezeigte Begegnung mit damaligen nicht-jüdischen Nachbarn eine „freundliche“ („nice“) Person, die sich noch an Frau Zisblatt und ihre Mutter erinnert. Unter Tränen der Rührung tauscht man sich aus, allerdings nicht darüber – auch hier ist Moll ein entschiedener Anti-Lanzmann –, was mit dem Besitz von Frau Zisblatt geschah, „nachdem die Juden weg waren“, denn noch heute, so heißt es, „haben die Wände Ohren“. Konflikt- und Aggressionsvermeidung auf seiten der Überlebenden ist durchgängig und wird, weiter unten, in eklatanter Weise auch in einer Szene mit Frau Firestone (und Dr. Münch) aufweisbar sein. In dem Zusammenhang der Aggressionsvermeidung kommt den Passagen mit Dr. Parks die Funktion zu, als afro-amerikanischer Mitbürger eine projektive Delegation der Aggressions-Affekte aufzunehmen, kraft derer er die Aggression als impulsive Affekt-Handlung mit aller Unbedingtheit ausagiert. In psychotraumatologischer Hinsicht kommt hierbei ein mißliches Verfahren der Affektverarbeitung zur filmischen Umsetzung. Denn aufgrund dieser Projektion gehen die für das Durcharbeiten potentiell fruchtbaren *Aggressions-Affekte* verloren, während gleichzeitig die unkommentierte und motivational unterdeterminierte

Darstellung einer impulsiven *Aggressions-Handlung* erfolgt. In traumatherapeutischer Hinsicht bedingt dies abträgliche Wirkungen.

Nimmt man noch einen anderen Aspekt der historischen Lebenssphäre des amerikanischen Zielpublikums hinzu, gerät eine weitere Verdeckungsfunktion dieser Szenen in den Blick. Es kann nämlich füglich davon ausgegangen werden, daß es neben Parks Entsetzen über die KZs auch noch andere, inner-amerikanische Faktoren gab, die für seine impulsive Reaktion der Tötung des Kommandanten mit verantwortlich waren. Bei der den Affekt auslösenden Szene handelte es sich ja auch darum, daß ein weißer europäischer Offizier mittleren Alters einem jugendlichen afro-amerikanischen Gefreiten ins Gesicht spuckt. Und der Film macht darauf ausdrücklich aufmerksam, indem er die Fotos von Parks und dem Kommandanten aus dem Jahre 1945 einblendet. Damit ist die inner-amerikanische Thematik der Spannung zwischen der weißen und der afro-amerikanischen Ethnie berührt. Indem sie jedoch im Film entschiedenermaßen nicht angesprochen, sondern harmonisierend übergangen wird, entsteht ein doppelbindender Effekt. Dieser bewirkt die Anbahnung einer unbewußten Affekt-Resonanz, die Affekte der Empathie, aber auch der Aggression aus der inner-amerikanischen Auseinandersetzung betrifft und sie mittels einer deck-empathischen Überblendung mit dem Traumathema ‚Shoah‘ abspaltet. Hierbei kommt ein Funktionszusammenhang der semantischen Umwidmung von Aggressionsgesten zum tragen: Eine politische Aggressionsthematik, die der inner-amerikanischen Rassismusgeschichte zugehört und in der sich die politische Aggression der afro-amerikanischen Bevölkerung gegen die weißen Eliten des Landes richtete, geht mit ein in das Thema ‚Shoah‘. Die Aggression des afro-amerikanischen Protagonisten kann dann umso einvernehmlicher als gewaltsame Impulshandlung medial ausagiert und rezeptiv verinnerlicht werden, als hier der Weiße ein SS-Offizier und KZ-Kommandant ist. Dabei verschwindet der aktuellere, inner-amerikanische Konflikt und wird in seiner Aggressionslatenz im historischen Traumathema aufgelöst. Dies ist umso bemerkenswerter, als die aktuelle gesellschaftliche Relevanz, die diese Verdeckung von inner-amerikanischen Aggressionsthematiken zur Zeit des Erscheinens des Filmes hat, mit Händen zu greifen ist. Denn im Zuge der Verschlimmerung der sozialen Situation in den USA sind zunehmend antisemitische Äußerungen von seiten radikaler afro-amerikanischer Führungsgestalten (wie z.B. Louis Farrakahn) zu vernehmen.

Für die Thematik der filmischen Aggressionsvermeidung ist auch eine weitere Interviewäußerung von Frau Zisblatt bedeutsam, die darüber hinaus eine neuerliche Korrespondenz zur Sphäre der amerikanisch-westlichen Zielpublika herstellt. Frau Zisblatt berichtet darüber, wie sie, nachdem sie alle Verwandten verloren hat und nachdem sie angesichts einer grauenvollen Szene gegenüber Kindern „aufgehört hat, zu Gott zu

sprechen“, in für sie selbst überraschender Weise auch zu einer neuen Entschlußkraft und Bedingungslosigkeit findet: „Meine Seele werde ich mir nicht nehmen lassen; ich werde mich aus diesem Schmutz erheben und ich werde kämpfen, ich werde nicht als Asche enden.“ Die Beziehung zu Habitus und Grundwerten der westlichen Welt besteht in der Entschlossenheit und Zuversicht, sich wehren zu können und sich nicht kampflos dem Gegner ausliefern zu müssen. Gerade in ihrer unerschütterlichen Erfolgsgewißheit stellt diese kollektive alltagstheoretische Grundeinstellung ein Essential insbesondere des amerikanischen Selbstverständnisses seit Pionierzeiten dar. In psychotraumatologischer Hinsicht liegt hierin jedoch ein Faktor vor, der das Durcharbeiten von traumatischer Erfahrung eher behindert als fördert. Denn je bedingungsloser die Erfolgsgewißheit dieser Eigenermächtigung (,empowerment‘) artikuliert wird, desto mehr ist ihr auch ein Zwang zum Erfolg inhärent; d.h. sie wird dazu tendieren, manische Mechanismen zu aktivieren, Unschärfen der persönlichen Realitätsprüfung in Kauf zu nehmen und konkrete Erfahrungen der Schwierigkeit und des Scheiterns im (posttraumatischen) Weiterleben von Opfern zu verleugnen. In analytischer Hinsicht wird man diese Grundhaltung jedenfalls mit einem kollektiven Abwehrmechanismus gegen Ohnmachtsgefühle in Zusammenhang bringen müssen. Dem entspricht die Tatsache, daß diese resolute Erfolgsgewißheit für Shoah-Überlebende im Exil de facto eher eine Quelle des Unverständnisses gewesen war. Gerade dem pragmatisch zupackenden Typus des Amerikaners (aber auch des Israeli) war zumeist unverständlich geblieben, wie man sich ‚so passiv hat zur Schlachtbank führen lassen können‘. Daß es für Menschen Situationen der völligen Ohnmacht gibt, die schon als bloß subjektive Erlebnisse ganz und gar Ernst zu nehmen sind, stellt eine Einsicht dar, die für das Verständnis von traumatischen Erlebnissen von ebenso zentraler Bedeutsamkeit ist, wie sie dem pragmatisch-optimistischen Habitus vieler Nicht-Betroffener nichtsdestotrotz häufig verschlossen bleibt. In dieser Hinsicht setzt der Film mit Frau Zisblatts Bekundung eines kompromißlosen Überlebenswillens einen ausgesprochen abwehr-affirmativen Akzent. (Dabei wird die psychotraumatologisch eminent wichtige Frage, welche Handlungskonsequenzen sich aus dieser Kompromißlosigkeit im einzelnen für den Häftlingsalltag ergaben, überhaupt nicht angeschnitten.⁵³) Und als ob Frau Zisblatt für diese Bekundung von der

⁵³ Man denke an die enormen Skrupel, von denen nicht nur Funktionshäftlinge gepeinigt waren und die in Primo Levis Schriften eindrucklich zum Ausdruck gebracht werden. „Mensch ist, wer tötet, Mensch ist, wer Unrecht zufügt oder leidet; kein Mensch ist, wer jede Zurückhaltung verloren hat und sein Bett mit einem Leichnam teilt. Und wer darauf gewartet hat, bis sein Nachbar mit dem Sterben zu Ende ist, damit er ihm ein Viertel Brot abnehmen kann, der ist, wemgleich ohne Schuld, vom Vorbild des denkenden Menschen weiter entfernt als der roheste

Geschichte belohnt worden wäre, ist es ihr tatsächlich gelungen zu überleben.

Hinzu kommt die Tatsache, daß das Moment der persönlichen Wehrhaftigkeit, so wie Frau Zisblatt es begründet, in einer handlungsstrukturellen Einbettung präsentiert wird, die einer spezifisch amerikanischen Darstellungstradition entspricht; denn sie weist Strukturanalogien mit dem für das Selbstverständnis der USA konstitutiven Western-Genre auf. In seiner Affektdynamik beruht der Western im Wesentlichen auf einer (dissoziativen) Spaltung zwischen guten und bösen Figuren, wobei zunächst Kränkungen gegen die Seite der Guten und Gerechten akkumuliert werden, bis eine subjektive Grenze des Erträglichen überschritten ist und die Guten/Gerechten letztlich umso unerbittlicher zurückschlagen. Diese medial ritualisierte Affektdynamik besteht also aus zwei grundständigen Verhaltenskomponenten: einerseits der stoischen Aggressionsverdrängung, die die Akkumulation von Kränkung erst ermöglicht, indem sie weder klärende noch abwehrende Interaktionsmöglichkeiten wahrnimmt, und andererseits der letztendlichen Unerbittlichkeit und Zweifellosigkeit des Zurückschlagens. In einer für dissoziative Strukturen typischen, doppelbindenden Gespaltenheit lautet die bestimmende Handlungsregel: Du sollst nicht gekränkt und/oder aggressiv sein; wenn aber die Kränkung unerträglich ist, sollst du mit maximaler Unerbittlichkeit zurückschlagen. Zwar ist der Gegenstand von Molls Film mit dem Western-Genre in vieler Hinsicht nicht kompatibel. Die Weise jedoch, in der Frau Zisblatt ihren Impuls der Gegenwehr herleitet, folgt durchaus der Struktur der Kränkungsakkumulation, denn sie sagt, sie habe diesen Impuls erst dann mobilisieren können, als alle Verwandten verloren waren und sie das Äußerste an Grausamkeit erfahren hatte. Was also für die Überlebende, Frau Zisblatt, in der Zeit der äußersten Not eine unverzichtbare (Über-)Lebenshilfe dargestellt haben mag, korrespondiert in der Darstellung handlungsstrukturell und affektdynamisch mit einem wesentlichen Aspekt des Western-Genres. Diese Korrespondenz ist auch über diese Einzelszene hinaus im Film wirksam. Sie betrifft z.B. die Delegation der Quasi-Exekution an Paul Parks und die rückwirkende Verleihung der Menora. Denn auch hier sind die zwei Verhaltenskomponenten der stoischen Akkumulation von Kränkung wie des unerbittlichen Zurückschlagens enthalten. Sie sind hier lediglich auf die figurale Zweiheit von europäisch-jüdischem Überlebendem und afro-amerikanischem Offizier aufgeteilt. Und im weiträumigeren Vorlauf dieser Exekutionsthematik ist stoische Aggressionsverdrängung in eklatanter Weise im Zusammentreffen von Frau Firestone und Dr. Münch wirksam. Daß dieses Darstellungsmuster von

Pygmäe und der grausamste Sadist.“ Primo Levi: *Ist das ein Mensch.* (EA 1958.) München: Fischer 1998, S. 206. Vgl. Fischer (wie Anm. 2), S. 23.

Kränkungsakkumulation und unerbittlicher Handlung ebenfalls traumatherapeutisch kontraindiziert ist, bedarf kaum der Ausführung.

Der unbedingte und kämpferische Überlebenswille von Frau Zisblatt wird gerade die amerikanisch-westlichen Zuschauer auf vielfache Weise ansprechen. Dabei wird immer auch das spezifische Empfinden mitschwingen, daß Frau Zisblatt, und somit indirekt alle fünf Zeitzeugen, durch diesen Überlebenswillen auch für ihre Nachkriegs-Auswanderung in die USA disponiert waren und sich also in besonderer Weise qualifiziert haben – auch dafür, in die enge Auswahl dieses Films aufgenommen zu werden. Damit beruht dieses Empfinden jedoch implizit auf der selektiven Ausblendung der gescheiterten Nachkriegs-Biographien von Überlebenden. Und gerade die gesellschaftlichen Prozesse des Durcharbeitens von traumatischer Erfahrung müssen unfehlbar Schaden nehmen, wenn die psychosozialen Schwierigkeiten des Überlebens verleugnet werden. Die Ausblendung betrifft zunächst einmal die Ebene der bloßen Information: Denn unter Ausschluß der gescheiterten Nachkriegs-Biographien kann die langzeitliche traumatische Wirkung der Ereignisse der Shoah gar nicht hinreichend vermittelt werden. (Gleichzeitig sind die Nachkriegsgesellschaften aus der Pflicht entlassen, sich bewußt zu werden, was im Umgang gerade mit den am tiefsten traumatisierten Überlebenden versäumt worden ist.) Und auf der handlungsdynamischen Ebene der medialen Rezeptionssteuerung gilt, daß eine Haltung der Wehrhaftigkeit und des individualistischen Selbsthelfertums zwar vielfach lebenspraktisch nützlich und psychologisch förderlich sein mag. Sie allein wird jedoch – zumal in der medialen Multiplikation – keine nachhaltigen (trauma-)therapeutischen Wirkungen erzielen können, sondern sich ihnen eventuell sogar aktiv entziehen.

Unter diesen Voraussetzungen nimmt es nicht Wunder, daß einige der impliziten Empfehlungen, die der Film für die Bewältigung eines Traumas solchen Ausmaßes gibt, zwar menschlich verständlich (und im Horizont eines amerikanisch-westlichen Lebensentwurfs überaus respektabel) sind, aber psychotraumatologische Fragen aufwerfen. Tom Lantos hat nach eigenem Bekunden aus seinem Lebensschicksal die naheliegende Konsequenz eines unverbrüchlichen politischen Engagements „für die Menschenrechte“ gezogen, das er als jahrzehntelanges Mitglied des US-Senats wahrnimmt. Die kurze Einspielung der Sequenz einer Senatsrede von Lantos löst diesen Anspruch jedoch auf eine gleichermaßen emphatische wie inhaltlich vage Weise ein:

Als der einzige Überlebende des Holocaust, der je in den Kongreß der Vereinigten Staaten gewählt wurde, weiß ich, daß ich für alle spreche, Republikaner und Demokraten, wenn ich unsere Empörung ausdrücke über den jüngsten Terroranschlag [...]

Da die Einspielung genau hier abbricht, wird der konkrete Anlaß der Empörung nicht genannt, und es bleibt unklar, wie diese Anrufung des „Holocaust“ inhaltlich motiviert ist. Zudem will auch der generelle Anlaß, ein Terroranschlag, nicht recht zu den gängigen Arbeitsschwerpunkten von Menschenrechts-Aktivist*innen passen, so daß der Film hier lediglich einen vagen Impuls der Empörung über einen Gewaltakt setzt. Zudem ist für das mit dem pluralen Indefinitpronomen „alle“ beschworene Kollektiv bemerkenswert, daß sein grammatischer Bezug vage zwischen allen „Überlebenden“ und allen „Republikanern und Demokraten“ changiert. Implizit erhalten dadurch alle Kongreßangehörigen eine Konnotation als „Überlebende“, und es entsteht ein Moment der *kollektiven Opferidentifikation*, die sich tendenziell auf die gesamte amerikanische Bevölkerung ausdehnt. Diese Opferidentifikation ist zudem doppelbindend mit dem latenten Vorwurf verbunden, daß nur *ein* Shoah-Überlebender in den Kongreß gewählt wurde. Sowohl bloße Empörung als auch Doppelbindung und Opferidentifikation sind einem traumatherapeutischen Durcharbeiten auf gesellschaftlicher Ebene eher abträglich als förderlich (dies umso mehr, wenn es die Legislative des mächtigsten Staates der Welt ist, der die Opferidentifikation angetragen wird).

Auch die zweite der in der Darstellung von Tom Lantos sich empfehlenden biographischen Bewältigungsstrategien ist menschlich verständlich und gesellschaftlich respektabel. Lantos wird im Kreise seiner Familie und insbesondere seiner Enkel gezeigt. Dabei wird erzählt, daß Lantos' Kinder ein „besonderes Geschenk für ihre Eltern planten“, weil diese all ihre Angehörigen in der Shoah verloren hatten. Im Verlauf der Filmsequenz stellt sich heraus, daß mit diesem Geschenk die *siebzehn* Enkelkinder der Lantos' gemeint sind. Die Szenen der tollenden Enkel im Garten muten überaus sympathisch an und sind geeignet, neuerlich zu unterstreichen, wie sehr Lantos' Nachkriegs-Biographie als geglückt gelten kann. Wovon der Film damit entschieden absieht, ist die inzwischen vielfach dokumentierte Erfahrung von Shoah-Überlebenden, daß die Bewältigungsstrategie der Gründung einer möglichst großen Familie mitunter vielfältige psychosoziale Probleme aufgeworfen hat.⁵⁴ Gerade Lantos' Familie hätte sich vielleicht angeboten, einen Hinweis auf die große Hypothek zu geben, die den Kindern der Überlebenden häufig daraus erwachsen ist, daß sie in psychosoziale Funktionen der Traumabewältigung einbezogen waren. (Da an anderem Ort erwähnt wird, daß die Lantos *zwei* Töchter haben, muß davon ausgegangen

⁵⁴ Vgl. Der Holocaust im Leben von drei Generationen. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern. Hg. v. Gabriele Rosenthal. Gießen: Psychosozial-Verlag 1997. Unverlierbare Zeit. Psychosoziale Spätfolgen des Nationalsozialismus bei Nachkommen von Opfern und Tätern. Hg. v. Kurt Grünberg. Tübingen: Diskord 2001. Für weitere Literatur vgl. Vogt (wie Anm. 56), S. 118.

werden, daß das Geschenk der siebzehn Enkel von zwei Frauen erbracht worden ist.) Auf die Problematik der ‚zweiten Generation‘ irgend einzugehen, hätte die thematischen und die (komplementären) Übertragungspotentiale des Films sicherlich bereichert (ohne daß der Lebensleistung der Interviewten im geringsten Abbruch getan worden wäre). Ein umfassenderes Bild der transgenerationalen Aspekte der Traumabewältigung hätte z.B. schon dadurch gezeichnet werden können, daß die Zeitzeugen-Kinder, die im Film als die ständigen Reisebegleiter (und vor allem auch als Tröster) zu sehen sind, aber selbst im Hintergrund bleiben, eine eigene Stimme erhalten hätten.

Narrativ oder dissoziativ? Zur Differenz von subjektiv-erzählter und objektiv-sachlicher „Wahrheit“

Neben dem Kriterium der aktuellen *Trauma-Assoziationen* und *Empathie-Resonanzen* für die impliziten Zielpublika stellt die Frage, inwiefern suggestive bzw. doppelbindende Interaktionsdynamiken von auktorialer Seite aus wirksam sind, eine zweite wichtige Bestimmungsgröße des traumatherapeutischen Potentials eines Medienprodukts dar. Positiv formuliert, wäre die Abwesenheit von suggestiven Mitteln in einer Interview-Dokumentation vor allem daran zu messen, inwiefern der Entfaltung von *narrativem Erzählen* in seiner Prozeßgestalt und thematischen Feldstruktur Raum gegeben ist. In Lanzmanns Film war eine konstitutive Struktur des Differenzverlusts zwischen den Kategorien von Kunst und Dokumentation aufgefallen. Sie hatte spezifische Doppelbindungen in der impliziten Rezeptionssteuerung zur Folge und machte die Vermittlung von *narrativem Erzählen* gänzlich unmöglich. In Molls in vieler Hinsicht anders organisiertem Film zeigt sich nichtsdestoweniger ein vergleichbares Phänomen. Denn hier gerät die Differenzierung und Verhältnisbestimmung von subjektiv-narrativer Aussage und objektiv-wissenschaftlicher Kommentierung unter Diffusionsdruck. Saul Friedlander hatte die Wahrung der Differenz von subjektiver und objektiver Perspektive als grundsätzliche Anforderung an die Historiographie formuliert: Der historiographische Kommentar müsse durch die originale Stimme des Opfers unterbrochen werden, wie umgekehrt die kontextualisierende Ergänzung durch Dokumentation und wissenschaftliche Kommentierung unverzichtbar ist.⁵⁵ Diese beiden Dimensionen der geschichtswissenschaftlichen Erkenntnis beruhen auf je spezifisch eigenen Wahrheitsbegriffen, die zu nivellieren einer je persönlich drängenden (u.U. professionalisierten) Abwehrnotwendigkeit

⁵⁵ LaCapra (wie Anm. 20), S. 242, konfrontiert Lanzmanns Film mit dieser Forderung.

entsprechen mag, jedoch in jedem Fall weitreichende Beeinträchtigungen von Einsicht und psychosozialen Durcharbeiten bedingt.

Es handelt sich also im Falle einer differenz-nivellierenden Überblendung von wissenschaftlichem Kommentar und persönlich zeugender Narration nicht nur um ein methodologisches Problem im engeren Sinn (um das sich ein Filmprojekt nicht unbedingt bekümmern müßte). Denn nicht nur ist hier eine für erfolgreiches historiographisches Arbeiten wesentliche Grunddifferenz gefährdet. Darüber hinaus ist die Reichhaltigkeit der dem Film impliziten Interaktionsdynamik, mithin die Wirksamkeit der impliziten traumatherapeutischen Prozesse betroffen. Erfolgreiches gesellschaftliches Durcharbeiten von historischen Traumata beruht auf einem wechselseitigen Austausch der beiden Dimensionen und ist deshalb unbedingt auf deren klare differentiale Abgegrenztheit von einander angewiesen. Die mündliche Erzählung entfaltet das ihr eigene erkenntniserzeugende Potential nur in Bezug auf einen objektivierbaren Rahmen der Fakten- und Ereignisgeschichte; und diese muß ohne jene ihre persönlich verbindliche Substanz und die Vermittlungskraft ihrer Darstellung entbehren. Durch eine Nivellierung der Differenz sind die Voraussetzungen untergraben, derer sowohl die traumatherapeutischen Prozesse im persönlichen Erzählen als auch die kollektiv verbindliche Feststellung von historischen Sachverhalten und notwendigen Handlungskonsequenzen bedürfen. Deshalb auch sind die zwei sich unheilvoll ergänzenden psychosozialen Dynamiken, die zumeist in Form einer komplexen Hemmung des gesellschaftlichen Durcharbeitens ineinandergreifen, folgende: auf der einen Seite die direkte Verleugnung von historischen Fakten als Lüge und auf der anderen der häufig indirekt sich äußernde Mangel an persönlicher Bereitschaft und Fähigkeit, narrativ-biographisch und affekthaltig zu erzählen und entsprechend narrativ-empathisch zuzuhören.⁵⁶

Welches sind nun in Molls Film die konkreten Indizien dafür, daß die Differenz zwischen sachlich objektivierbarer und subjektiv-persönlicher Verbindlichkeit einem Nivellierungs-Druck ausgesetzt sind? Ein erster Hinweis ist bereits dem Text des Video-Covers zu entnehmen, in dem die Produzenten versprechen: „Alles was Sie gleich sehen werden, ist wahr.“ Eine Aussage von solch unbestechlicher Geradlinigkeit wird wahrscheinlich nur dort fallen, wo mit der Differenz zwischen subjektiver und objektiver Wahrheit grundsätzlich nicht gerechnet wird (und diese sich deshalb auch nicht produktiv entfalten kann). Auf eine entdifferenzierende Nivellierungs-Dynamik ist ferner dadurch

⁵⁶ Für psychoanalytische Grundlegungen hierzu vgl. Rolf Vogt: Typische Abwehrformen bei Deutschen gegen die Erinnerung an die Ermordung der Juden. Sozialpsychologische und individuell-klinische Aspekte. In: Die Gegenwart der Psychoanalyse – die Psychoanalyse der Gegenwart. Hg. v. Werner Bohleber u. Sibylle Drews. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 107-119.

hingewiesen, daß der professionelle Historiker, Dr. Rudolph Braham, der in den Film mit einbezogen wird, in Personalunion gleichzeitig als KZ-Überlebender ausgewiesen ist. Auch unterscheidet sich der Modus seiner Einlassungen qualitativ nicht wesentlich von denen, die z.B. Tom Lantos macht. Die differential besondere Position des objektiv recherchierenden Wissenschaftlers, die Raoul Hillberg in Lanzmanns Film inne hatte, ist hier also nur scheinbar vollgültig besetzt, denn sie wird in ihrer Differenz nicht hinreichend gewahrt und genutzt.

Darüber hinaus jedoch ist es auch die Grundstruktur des Films selbst, von der eine Nivellierung der Differenz zwischen sachlich objektivierbarer und subjektiv-persönlicher Wahrheit ausgeht: Trotz der großen persönlichen Präsenz, die die fünf Überlebenden in den kurzen Interviewausschnitten mitunter entwickeln, ist der Film in einer Weise geschnitten und arrangiert, daß der spezifische narrative Charakter der persönlichen Erzählung, wie die Narrationsanalyse ihn versteht, nicht zum tragen kommen kann. Erzählen im narrationsanalytischen Sinn (wie auch seine mediale Darstellung und/oder Inszenierung) bedarf einer ganz anderen Entfaltungsbreite, als sie hier gegeben ist.⁵⁷ Narratives Erzählen erschließt sich in seiner Strukturiertheit, d.h. in seiner Topographie von thematischen Feldern und sequentiellen Abfolgen; und mündliche Erzählung bildet *als ganze* eine je individuelle und situative Prozeßgestalt aus. So wie Molls Film organisiert ist, kann weder eine Struktur von thematischen Feldern noch eine Prozeßgestalt des Erzählens der je einzelnen Personen sich entfalten bzw. vermittelt werden. Diese ist hier schon aufgrund der rapiden Schnittfolge nicht möglich, in der der Film kurze Aussagen der einzelnen Interviewten arrangiert. Zudem folgen diese Ausschnitte einer selbständigen thematischen Ordnung des Regisseurs Moll und nicht der personell orientierten Ordnung der ErzählerInnen. So werden z.B. die Aussagen zweier Personen darüber, daß man im damaligen Ungarn die Bedeutung der politischen Entwicklung in Deutschland und Österreich unterschätzte, durch thematische Überblendung miteinander verschnitten: Person 1: „aber dann war da so ein naives, ich hasse das Wort, aber ich muß es benutzen, patriotisches Gefühl, daß wir Ungarn so etwas nicht machen“; Schnitt zu Person 2: „Hitler war in Deutschland, was die machen, wirkt sich nicht auf uns aus“; Schnitt. Auch die anschließenden Aussagen über die sich zunehmend einstellende Wahrnehmung, daß die allgemein als erfolgreich erachtete Assimilation der jüdischen Mitbürger in Ungarn/Budapest nicht trägt, verteilen sich über mehr als eine Person.

Der Film stellt so eine Verdichtung von thematischen Aussageschwerpunkten her. Die narrative Gestaltbildung der einzelnen Person wird

⁵⁷ Vgl. hierzu neuerlich Gabriele Rosenthal sowie Wolfram Fischer-Rosenthal (beide wie Anm. 3).

dadurch jedoch überschritten und durchquert. Persönliches Erzählen im Sinne der narrativ-biographischen oder der psychoanalytischen Erzählarbeit kann so nicht nachvollziehbar vermittelt werden. Zumal ja selbst dann, wenn die personale Grenze einer thematischen Aussage geachtet würde, keineswegs selbstverständlich bereits eine gestaltwahrende Darstellung von individuell-narrativer Präsentation gewährleistet ist – geht doch die Ebene der Gestaltbildung weit über die Einheit einer singulären thematischen Aussage hinaus und faßt deren assoziative Verzweigungen und persönlich-thematische Weiterungen mit ein. Darüber hinaus läßt sich für die überwiegende Mehrzahl der einzelnen Ausschnitte sagen, daß der Fragemodus, der den jeweils gemachten Aussagen implizit ist, nicht dem der offen-narrativen Frage entspricht, sondern dem der spezifischen Detail- und Kausalfrage. Bereits also auf der Ebene der Gesprächsführung, die nicht direkt sichtbar ist, scheint narrative Interaktion eher verhindert als befördert zu werden. Insbesondere jedoch ist die gestaltwahrende Darstellung der individuell-narrativen Präsentation durch die permanente Bebilderung der Aussagen verhindert. Als ob die Verhinderung des narrativen Erzählens und Zuhörens, die bereits dem Filmschnitt und der impliziten Fragetechnik inhärent ist, von vornherein antizipiert wäre und kompensiert werden wollte, werden die einzelnen Aspekte des jeweils Berichteten in schneller Folge mittels photographischer und filmischer Originalaufnahmen bebildert. Wenn also eine Interviewte davon berichtet, daß sie, in Auschwitz ankommend, zufällig ihren Vater erblickt und daß dieser Sichtkontakt die letzte Begegnung mit ihm überhaupt war, dann werden in kurzer Folge Fotos von Häftlingen in Auschwitz und ein Familienfoto des Vaters gezeigt. Das narrativ Vorgebrachte wird somit auch dort, wo es eigentlich in erster Linie persönlich-affektive Erlebnisse zum Ausdruck bringt, in den Stand des dokumentarischen Mediums für die Vermittlung von historischen Originalfakten gesetzt (die implizit beanspruchen, im Bild ihren objektivsten Ausdruck zu erfahren).

Auch dieses eigentümliche (dissoziative) Verfahren läßt sich als Konsequenz einer didaktischen und diskurspolitischen Strategie verstehen, die das Ziel hat, dem amerikanischen Zielpublikum, Satz für Satz per direkter Bebilderung die Faktizität der Shoah zu beweisen. Dem Publikum wird also gezeigt, daß, wie die Produzenten sagen, alles, was gesagt wird bzw. „was Sie sehen werden“, tatsächlich unzweifelhaft „wahr“ ist. So verständlich das Anliegen ist, eine unverbrüchlich wahre und objektiv bebilderte Erinnerung an die Shoah zu schaffen, so vergeblich ist der Versuch, auf diese Weise unverbrüchliche kollektive Erinnerung herzustellen; und zwar aus folgendem Grund: Erinnerung und empathische Einfühlung in einem sozialpsychologisch fundierten Verständnis kann nicht als wahre und bilddokumentarisch objektivierbare erzielt werden. Sie kann sich nur persönlich-subjektiv und je situativ

entfalten und ist dann persönlich erzählbar und verstehbar, d.h. sie vollzieht sich im dialogisch-interaktiv situierten Erlebnis der Erzählung vor und mit einem Anderen (und evtl. vermittelt eines Mediums). Wo jedoch das Entstehen von narrativer Erzählung und narrativ-zuhörendem Verstehen unterbrochen oder beeinträchtigt wird – sei es durch die insistente Reihung von objektiven Bilddokumenten, durch Filmschnitt oder andere Faktoren –, muß letztendlich auch die zeugende Kraft von Bilddokumenten Einbußen leiden: Kein Bild und kein Indizienbeweis, der nicht subjektiv als Lüge geleugnet werden könnte; es muß nur die Fähigkeit, die den Bildern inhärente narrative Geschichte zu hören, hinreichend gestört (bzw. ver-bildet) sein. Und diese Fähigkeit entsteht nicht unter dem Druck einer Flut dokumentarischer Bilder, sondern allein in der praktischen Ausübung und Kultivierung von narrativem Erzählen und Verstehen. Deshalb muß der Versuch, mittels dokumentarischer Bildunterlegungen eine unverbrüchliche, d.h. nachhaltig wirksame kollektive Erinnerung sicherzustellen, letztendlich scheitern.

Die Wahrung der Differenz zwischen subjektiv-narrativer und objektiv-sachlicher Wahrheit stellt also eine entscheidende Voraussetzung dafür dar, daß narratives Erzählen und die in ihm erfolgenden Prozesse des traumatherapeutischen Durcharbeitens den ihnen notwendigen Entfaltungsrahmen erhalten. In dieser Hinsicht bestehen in Molls Film aufgrund seiner Erzählstruktur allgemein ungünstige Bedingungen. Und nicht nur läßt sich die Ungunst der Bedingungen in ihren spezifischen Auswirkungen auf die angezielten Publika hypothetisch abschätzen (was dann empirisch zu prüfen wäre). Eine dieser Auswirkungen betrifft den Film in eklatanter Weise. Und an ihr wird sich auch erweisen, daß sich ein Defizit an narrativem Erzählen und narrativer Interaktion bis hin zu dissoziativen, d.h. affekt- und assoziations-bspaltenden Interaktionsstrukturen zuspitzen kann. Dabei zeichnet sich in grundlagentheoretischer Hinsicht ab, daß das konzeptuelle Gegenteil von narrativem Erzählen und traumatherapeutischem Durcharbeiten in Strukturen der dissoziativen Interaktion besteht. (Und diese liegen in der Tat immer auch dort vor, wo suggestiv und doppelbindend agiert wird.)

Der Film enthält drei Sequenzen eines Täterinterviews mit dem KZ-Arzt Dr. Münch, die in einer bemerkenswert unvermittelten Weise eingefügt sind. Die Position seiner Äußerungen ist genau wie die der Opfer einer rein thematischen Ordnung unterworfen. So z.B. erfolgen detaillierte Erläuterungen von seiner Seite zu den Verbrennungsgruben (die wegen der Überlastung der Krematorien in den letzten Kriegsmonaten in Auschwitz angelegt wurden) zu dem Zeitpunkt, als die Interviewsequenzen der Opfer und des Historikers Dr. Braham auf diese Thematik zu sprechen kommen. (Dabei wird dem Täterzeugen Münch beinahe ein gleichermaßen objektiver Status zugewiesen, wie die

dokumentarischen Bildunterlegungen ihn innehaben.) Münch erklärt das technische Prinzip der Gruben und fügt sachlich hinzu, daß diese sehr simpel „funktioniert“ hätten. Ferner berichtet der Arzt sachorientiert und kommentarlos, daß es in vielen der medizinischen Versuche um die Frage ging, wie man „Jüdinnen“ möglichst problemlos sterilisieren könne. Wie er in seine damalige Funktion gekommen war und wie er seine Handlungsweise heute einschätzt, kommt mit keiner Andeutung zum Ausdruck. Auch die sich dadurch umso mehr aufdrängende Frage, warum der Leiter einer medizinischen Experimentierstation in Auschwitz, der doch wahrscheinlich immense Schuld auf sich geladen hat, überhaupt unbehelligt in einem stattlich-bürgerlichen Ambiente zu Wort kommen kann, wird erst in einer um einiges späteren Sequenz berührt, und dort in insgesamt überaus ergänzungsbedürftiger Weise: In einem eigentümlich ungeschickten Gestus (der dissoziativen psychischen Strukturen zu folgen scheint) spricht der KZ-Arzt darüber, daß er von einem „Häftlings-Bekanntem“ aufgefordert wurde, Menschen zu retten. Daraufhin habe man Häftlinge in langfristige harmlose Versuchsreihen aufgenommen und dadurch gerettet. Aufgrund dessen sei er „in Auschwitz freigesprochen“ worden (was sich auf den Nürnberger Gerichtshof beziehen muß). Inwiefern es sich bei all dem tatsächlich um eine systematische, moralisch motivierte Rettungsaktion handelte oder/und um eine komplexe Schutzbehauptung, ist aufgrund der knappen Auswahl der Interviewteile und des emotionslosen Äußerungsmodus für den Zuschauer nicht erschließbar.

Ob diese abrupte Montage von Täteraussagen, die von dem Status-Unterschied zwischen Täter und Opfer vollkommen absehen zu wollen scheint (gleichzeitig aber ein nur ganz vages und zwiespältiges Persönlichkeitsprofil herstellt), beim Rezipienten eher Verblüffung und Verwirrung oder Entrüstung auslöst, ist kaum abschätzbar. Ebenso wenig ist spürbar, warum Moll dieses Interview überhaupt heranzieht und in welcher Absicht er die spezifischen Ausschnitte wählt. Ob er ein Moment des Skandals oder ein Motiv für die nach wie vor bestehende Gefahr des Antisemitismus einbringen wollte; ob er – vielleicht die für Spielberg vielfach dokumentierte Neigung zur allharmonischen Beilegung aufnehmend – eine Szene der Versöhnung herstellen wollte oder etwa sogar – die weitgehende Affekt-Abspaltung des Arztes mag diese Vermutung eingeben – eine Dimension des Tätertraumas andeuten wollte⁵⁸: all dies muß vollkommen ungewiß bleiben. Aus Hilflosigkeit wird man letztlich einen gänzlich äußerlichen und strategischen Beweggrund annehmen, demzufolge hier vielleicht der Eindruck der unwiderleglichen Faktizität der Shoah verstärkt werden soll, indem von Opfer- wie von Täterseite her sachlich einvernehmlich über Auschwitz gesprochen wird. Die Vagheit des Verfahrens läßt alle denkbaren

⁵⁸ In einer mündlichen Diskussion erwogen von Bernhard Giesen, Konstanz.

Intentionen als möglich erscheinen, und aufgrund eben dieser Vagheit müßte der Film eigentlich in jeder dieser Hinsichten als zwiespältig bzw. als mißglückt gelten. Denn keine dieser hypothetischen Intentionen zeitigt irgend greifbare darstellerische Maßnahmen, keine erfährt eine Wiederaufnahme und Weiterentwicklung, die eine ästhetische und/oder textgrammatische Struktur von wenigstens minimaler Kontinuität erzeugen könnte. Und dies hat Konsequenzen für die implizite Rezeptionsbeziehung des Films. Die – wie auch immer motivierte – Regieentscheidung Molls sowie ihre Durchführung (Moll besorgte gleichzeitig den Filmschnitt) verbleibt so vollkommen idiosynkratisch und nicht-nachvollziehbar, daß sie den Zuschauer außerstande setzt, in eine – wie auch immer – empathisch-abgegrenzte Rezeptionsbeziehung zu den Tätersequenzen zu treten. Genauer: Indem der Film sich in dieser Hinsicht intentional nicht (er-)klärt, sondern durch Unterlassung aktiv verunklärt, indem also keinerlei auktoriale Vermittlung und Orientierungsgebung erfolgt, ist dem Zuschauer nicht etwa alle Freiheit gegeben, sondern vielmehr jede Möglichkeit benommen, sich zu diesen Sequenzen konkret in Beziehung zu setzen. Eine Zuschauer-Interaktion, die inhaltlich und formal aus dem Film heraus begreiflich, mithin abgegrenzt und reflektierbar wäre, ist hier nicht möglich. Vielmehr ist der/die ZuschauerIn auf eine Position zurückgeworfen, in der er/sie nur eine affektiv entweder diffuse oder eskalativ-impulsive Haltung einnehmen kann. Und diese Strukturkonstante, die im Grunde bereits viele andere Sequenzen des Films betrifft, kommt hier umso deutlicher zum Vorschein, als die Einfügung von Täteräußerungen grundsätzlich viele Fragen aufwirft.

In psycho- und beziehungsanalytischer Perspektive entspricht eine solche Darstellungsdynamik einer *dissoziativen* Interaktionsstruktur, die durch Abspaltungen von affektiven und inhaltlich-assoziativen Aspekten einer spezifischen Szene (des Erlebens und/oder Darstellens) gekennzeichnet ist. Hier sind vor allem diejenigen Affekte und Assoziationen, die die Täterschaft Münchs betreffen, auktorial abgespalten; denn der Film setzt dahingehend – sei es in Interviewführung oder Filmschnitt – keinerlei Markierungen. Auch in der Auseinandersetzung mit Lanzmann, insbesondere mit seinen Selbstkommentaren, wurden dissoziative und projektive Dynamiken festgestellt. Bei Moll jedoch scheinen sie eine grundsätzlich andere Ausprägung anzunehmen, was sich schon daran zeigt, daß überhaupt keine projektiven oder suggestiven Dynamiken zum tragen kommen. Der eher übergriffigen, manchmal lärmenden Form, in der Lanzmanns Agieren Mittel der suggestiven Doppelbindung und des aggressivierenden Ressentiments des Anti-Antisemitismus mobilisiert, steht hier eine vollkommen aggressions- und affekt-enthobene Neutralität der impliziten auktorialen Intention gegenüber. Während Lanzmann sozusagen über die Maßen präsent ist und deshalb (sei es als Regisseur,

Interviewer oder Cutter) vielerlei suggestive Handlungsimpulse erzeugt, scheint Moll über die Maßen absent zu sein und beinahe erstarrt und/oder fasziniert neben sich zu stehen – einem Zustand der psychotraumatischen Derealisierung vergleichbar – und zwar solcherart, daß selbst die Erstarrung nicht zum Thema werden kann. Die Dichotomie der rein heuristischen Begrifflichkeit der auktorialen Präsenz-Absenz darf freilich nicht davon ablenken, daß beide Formen der auktorialen Haltung in psycho- und beziehungs-dynamischer Hinsicht gleichermaßen als Resultat von abgespaltenen – dissoziierten – Ambivalenzen zu begreifen sind.

Immerhin wird mit Hilfe dieser Dichotomie deutlich, daß das interaktions-theoretische Gegenteil von Suggestion und Doppelbindung nicht deren bloße Abwesenheit ist, die dann etwa an einer Negativkategorie der Nicht-Suggestivität zu messen wäre. Ein Negativbefund an persönlicher Intentionalität kann nicht Basis einer in psychohygienischer Hinsicht zuträglichen Interaktion sein; und sie kann deshalb auch kein zuträgliches (trauma-)therapeutisches Klima darstellen (das es erlaubte, konflikthafte oder traumatische Erfahrung psychisch zu integrieren). (Die therapie-theoretische Aktualisierung des Abstinenz-Begriffs und die Entwicklung der Gegenübertragungs-Analyse haben das eindrücklich gezeigt.) Denn nicht nur Suggestion, sondern auch die Abwesenheit von jeglicher auktorial-intentionaler Akzentuierung kann dissoziative Doppelbindungen herstellen. Das interaktive und psychodynamische Ziel, auf das hin *dissoziative* Interaktionsformen der Suggestion und/oder Übergriffigkeit zu überwinden wären, ist deshalb: die doppelbindungsfreie und ambivalenzfähige Intentionalität der Beteiligten; und diese schlägt sich am sinnfälligsten in *narrativer* Interaktion nieder. Dementsprechend zielt therapeutisches Arbeiten immer wesentlich darauf ab, die Voraussetzungen zu schaffen, unter denen es Individuen glückt, eine greifbare, also für Selbstbezug und Beziehungsaufnahme wirksame Intention zu entwickeln und interaktiv-narrativ zu kommunizieren. Analoge Kategorien sind auch an medienvermittelte Interaktionen anzulegen, insbesondere dann, wenn deren Potential für ein kollektives therapeutisches Durcharbeiten erörtert wird. Der dissoziative Modus, in dem bei Moll die Sequenzen des Täterinterviews eingefügt sind, stellt in dieser Hinsicht einen Faktor dar, der einer trauma-therapeutischen Interaktion des Durcharbeitens entgegensteht.⁵⁹

Dieser dissoziative Interaktionsmodus des Films wird dann in einem Abschnitt entschieden forciert, der als geheimer dramaturgischer

⁵⁹ Auch scheint sich der Regisseur hier in einer direkten Übertragung seines Gegenstandes zu befinden, denn die Struktur, die der Interaktionsmodus des KZ-Arztes aufweist, ist in ähnlicher Weise dissoziativ, d.h. affekt- und beziehungs-vergessen, wie der Modus der filmischen Darstellung und Konzeption, in dem diese Sequenzen aufbereitet werden.

Höhepunkt gelten könnte, wenn der Film dahingehend überhaupt eine nachvollziehbare, d.h. intentionale Dramaturgie enthielte. Frau Firestone nutzt ihren Aufenthalt an den Stätten ihrer Gefangenschaft, um das Schicksal ihrer Familie zu recherchieren. In einem lokalen Forschungsarchiv finden sich Gefangenenlisten, die abgekürzte Vermerke mit unklarer Bedeutung enthalten. Der Film erzeugt den Eindruck, daß es die naheliegendste der gangbaren Aufklärungsmöglichkeiten wäre, Frau Firestone mit Dr. Münch zusammenzuführen, auf daß sie diesen nach der Bedeutung der fraglichen Vermerke befrage. Nebeneinander sitzend und gemeinsam der Kamera zugewandt (nicht unähnlich Lanzmanns Kirchplatzszene mit Srebnik und den Dorfbewohnern), befinden sich die Überlebende und der KZ-Arzt in dessen Wohnzimmer und unterhalten sich mit größter Sachlichkeit. Es nimmt nicht Wunder, daß diese Begegnung von Frau Firestone (und wohl auch vom Zuschauer) letztlich nicht als fruchtbar erlebt werden konnte. Die Vermerke werden nicht geklärt; der Arzt meint angesichts der Listen, „es ist nichts, es ist alles gut, alles gut“, ohne daß deutlich wird, worüber eigentlich gesprochen wird. Die konkurrierende Zweisprachigkeit beider Personen erhöht die Verständigungsschwierigkeit eher, als daß sie ihr abhilft. Ferner fragt Münch nach der Länge des KZ-Aufenthalts der Schwester und erklärt, daß ein Tod nach sechs Monaten „eine normale Zeit“ gewesen wäre. Abschließend meint Münch, der offensichtlich gar nicht unterrichtet war, daß auch Frau Firestone in Auschwitz war: „Ach, sie waren auch [...] ja dann wissen Sie ja [...]“. Das Groteske dieser kurzen Szene ist von leiser Art, jedoch kaum zu überbieten. Und was in medien-interaktiver Hinsicht kein Problem darstellte, wenn ein fiktionales künstlerisches Produkt vorläge, das sich in nachvollziehbarer und kontinuierlicher Weise der Mittel der Groteske bedient (man denke an Hilsenrath, Tabori, Syberberg u.a.), hat in einem Produkt mit dokumentarischem Anspruch, originalem Personal und implizit therapeutischer Dimension ganz andere Handlungsimplicationen.

Dabei ist das Groteske dieser Szene keineswegs die unvermeidliche Konsequenz allein ihrer personalen Konstellation. Es ist nicht zwingend vergeblich, einen in Nürnberg entlasteten KZ-Arzt mit einer Überlebenden zusammenzuführen in der Hoffnung, daß daraus ein psychotraumatologisch fruchtbarer Austausch erwächst und eine entsprechende szenische Darstellung gewonnen wird. Es ist jedoch *beinahe* zwingend vergeblich. Jedenfalls bedürfte ein solches Ansinnen einer beträchtlichen methodologischen Umsicht und vielfältiger Vorkehrungen. Bei der vorliegenden Szene hingegen handelt es sich um eine Form von stark dissoziativ strukturierter (Medien-)Interaktion, die wesentliche inhaltliche und affektive Aspekte ausspart (mithin abspaltet). Das Ausmaß an Dissoziativität übersteigt dabei das der Einzelaufnahmen Münchs beträchtlich, weil die sich hier stellenden Fragen und der Vermittlungsbedarf (positiv formuliert: die medialen

Darstellungsmöglichkeiten) noch ungleich weiter zugespitzt sind. Und die knappe Nachbetrachtung von Frau Firestone, die später für sich räsoniert, daß sie „höflich sein wollte“, Münch aber „sehr ausweichend“ gewesen wäre und sie selbst dann ob der „Tausenden, die in seiner Klinik gestorben sind“, „doch sehr ärgerlich“ geworden wäre, unterstreicht diese Dissoziativität zusätzlich. Denn der emotionale Gestus von Frau Firestones Nachbetrachtung erweckt doch eher den Eindruck, als sei eine mittelschwere Kränkung des alltäglichen Soziallebens ihr Gegenstand. Vor allem sind der gegebene Ausschnitt des gesprochenen Dialogs wie auch der Bezug zwischen Dialog und Nachbetrachtung in sich unplausibel oder zumindest ergänzungsbedürftig. Denn man kann sowohl die Höflichkeit und den Ärger von Frau Firestone wie auch die Verhaltenheit Münchs in keiner *spezifischen* Weise identifizieren. Die Szene bietet nur den Ausschnitt eines kurzen, sachlichen und zumal überaus mißverständlichen Austauschs, und der dargestellte Dialog ist bei weitem nicht ausführlich genug, um dergleichen differenzierte Interaktionsdynamik (wie Höflichkeit, Ärger, Verhaltenheit) eindrücklich vermitteln zu können. Deshalb ist gar nicht recht auszumachen, was eigentlich, jenseits der Listenvermerke, das spezifische persönliche Anliegen von Frau Firestones (durchaus nicht notwendigem) Besuch bei Münch war. Man wird sich hier als Zuschauer gar nicht anders behelfen können, als sich vielerlei Dialogpassagen vorzustellen, die zwischen diesen beiden Personen stattgefunden haben müssen und auf die sich Frau Firestones Nachbetrachtung bezieht; aber der Film zeigt keine solchen Passagen. Und wie schon der gegebene Anlaß für dieses Treffen (die Klärung der Listenvermerke) wie ein linkischer Vorwand für eine ungenannt bleibende Absicht wirkt, mag man sich die (suggestive und/oder doppelbindende) Interaktion von seiten Molls gar nicht vorstellen, die Frau Firestone dazu bewogen hat, sich auf diese Begegnung einzulassen. Wie dem im einzelnen auch gewesen sein mag, die Interaktionsdynamik, die diese beiden Sequenzen zur Darstellung bringen und die der Film damit selbst gegenüber seinem impliziten Zuschauer ins Werk setzt, hat eine ausgeprägt dissoziative Struktur.

Insofern also Molls Film einer Strategie folgt, die eine systematische Bestärkung der historisch-staatsbürgerlichen und ideologischen Grundwerte und Lebensordnungen der amerikanisch-westlichen Welt anbietet und dafür den unverbrüchlichen (quasi monumentalen) Erhalt der Erinnerung an das jüdische Schicksal in der Shoah einfordert, bringt er eine durchweg legitime gesellschafts- und diskurspolitische Handlungsstrategie in Anschlag (die sich strukturell als Indiz einer ausdrücklichen Assimilationsbereitschaft verstehen läßt). Moll und Spielberg nehmen dabei jedoch zwangsläufig Kosten im traumatherapeutischen Handlungsbereich des Films in Kauf. Denn jede pauschale Bestärkung der aktuellen Lebensordnung der Zielpublika wird

zwangsläufig Defizite in der Thematisierbarkeit jener *Trauma-Assoziationen* bedingen, die dieser aktuellen Lebensordnung entspringen; und dies hat eine Beschränkung der Entwicklungsmöglichkeit von *Empathie-Resonanzen*, mithin von traumatherapeutischem Durcharbeiten auf gesellschaftlicher Ebene zur Folge. Dabei sind es in *Die letzten Tage* nicht nur einzelne Handlungsstrukturen des Films, die dem gesellschaftlichen Durcharbeiten von Traumaerfahrungen entgegenstehen (wie z.B. die implizite Verhinderung der Empathie-Resonanzen mit Trauma-Assoziationen von aktuellen Rassismus- und/oder (ökonomischen) Selektions-Thematiken; die Struktur der Kränkungsakkumulation, die Aggressionsverdrängung und die Suggestion/Delegierung eines ‚gerechten‘ Gewalt-Agierens als quasi-religiöse Weihehandlung; das (doppelbindende) Angebot einer pauschalen Opferidentifikation; die Ausblendung von Erfahrungen des Scheiterns im posttraumatischen Weiterleben von Opfern und das Absehen von der Zweite-Generation-Problematik etc.). Vielmehr geht bei Molls Film die Verpflichtung auf die genannte diskurspolitische Strategie so weit, daß der Modus der narrativen Interaktion (des narrativen Erzählens und Hörens) als ganzer suspendiert scheint und das traumatherapeutisch unverzichtbare Hinarbeiten auf narrative Erzählbarkeit generell abgewehrt wird. Und in der fatalen Fluchtlinie dieses Vorgehens steht die Bestärkung *dissoziativer* Interaktionsmuster, was einer Weitergabe psychotraumatischer Wirkungen entspricht. So erscheint in dem auf den ersten Blick so ganz anderen Film Molls letztendlich ein eigentümlich wahlverwandter Gegen-Lanzmann, der zwar keinerlei Suggestionen einsetzt, jedoch mittels absoluter auktorialer Enthaltensamkeit ähnlich dissoziative Dynamiken auf den Weg bringt.⁶⁰ Was also eventuelle Orientierungsmaßgaben für die wünschenswerte Entfaltung einer Kultur des gesellschaftlich-medialen Durcharbeitens von historischen Traumata (im Feld der ästhetisch-dokumentarischen Interaktion) anbetrifft, müssen für beide Filme spezifische Einschränkungen gemacht werden. Demgegenüber sind jedoch in letzter Zeit vereinzelte Projekte abseits der großen Produktionswege in Erscheinung getreten, die in dieser Hinsicht einen entschiedenen Schritt weiter zu gehen vermochten. Inwiefern z.B. Volker Koepps *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* jener traumatherapeutischen Kultur des gesellschaftlichen Durcharbeitens entschieden näher steht,⁶¹ kann aus den soeben erarbeiteten Kategorien unschwer abgeleitet werden. Hier deutet sich an,

⁶⁰ Inwiefern sich das große historische Trauma im persönlich-biographischen Hintergrund des jeweiligen Regisseurs bei Lanzmann in eher invasiven Interaktionsformen und bei Moll/Spielberg eher in Formen von Erfahrungsabsenz und -vermeidung vermittelt haben mag, ist eine rein psychobiographische Frage, der gesondert nachgegangen werden müsste.

⁶¹ Auch Andres Veiels Film *Black Box BRD*, der sich mit der Geschichte des westdeutschen RAF-Terrorismus einem ganz anderen gesellschaftlichen Traumabereich widmet, führt exemplarisch vor, wie narratives Erzählen in einen Dokumentarfilm eingebracht werden kann.

daß ein zukunftsweisendes Genre des Interview-Dokumentarfilms im Entstehung begriffen ist.