

Trauma Kultur Gesellschaft

Herausgegeben von Ursula Gast, Reinhold Görling,
Christian Gudehus, Andreas Hamburger,
Gabriele Schwab, Jürgen Straub, Annette Streeck-Fischer,
Wolfgang Wöller und David Zimmermann

3
2024
Tod

Impressum Trauma Kultur Gesellschaft

ISSN 2752-2121 (print)
ISSN 2752-213X (digital)
www.psychosozial-verlag.de/tkg
2. Jahrgang, 2024, Heft 3
<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2024-3>

Herausgeberinnen und Herausgeber:
PD Dr. Ursula Gast,
Prof. Dr. Reinhold Görling,
PD Dr. Christian Gudehus,
Prof. Dr. Andreas Hamburger,
Prof. Dr. Gabriele Schwab,
Prof. Dr. Jürgen Straub,
Prof. Dr. Annette Streeck-Fischer,
PD Dr. Wolfgang Wöller,
Prof. Dr. David Zimmermann

Derzeit geschäftsführend:
PD Dr. Christian Gudehus,
Prof. Dr. Annette Streeck-Fischer

Redaktionelle Assistenz:
Alexander Husenbeth, Marie Scheliga

Manuskripte:
Die Herausgeberinnen und Herausgeber freuen sich über die Zusendung von Manuskripten, die im Peer-Review-Verfahren begutachtet werden: traumakulturgesellschaft@ipu-berlin.de
Bitte beachten Sie dazu die Schreibanweisungen der *Trauma Kultur Gesellschaft*.

Erscheinungsweise:
vierteljährlich

Verlag, Abonnementbetreuung:
Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG
Walltorstraße 10
35390 Gießen
Tel.: 0641/969978-26
Fax: 0641/969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Bezug:
Jahresabonnement 65,90 € (zzgl. Versand)
Einzelheft 22,90 € (zzgl. Versand)
Studierende erhalten 25 % Rabatt auf das Abonnement (gegen Nachweis).
Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen:
Anfragen zu Anzeigen bitte an den Verlag: anzeigen@psychosozial-verlag.de
Die Anzeigenpreise finden Sie in den auf der Verlagshomepage hinterlegten Mediadaten.

Copyright:
© 2024 Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG, Gießen
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Tod Editorial <i>Reinhold Görling</i>	5
<i>Faces as traces</i> Über filmische Trauerarbeit und Eingedenken in THREE MINUTES – A LENGTHENING von Bianca Stigter <i>Reinhold Görling</i>	9
»Die Schublade war für mich wie ein Zauberwald« Ethnografische Lektüren der Präsenz der Toten in alltäglichen Lebens-Todeswelten <i>Carol A. Kidron</i>	25
Der vermeidbare Tod Formen der Zugehörigkeit in gegenwärtigen Kriegen <i>Nitzan Rothem</i>	41
Anthropologie und Ethik Im Gespräch mit dem Anthropologen und Philosophen Nigel Rapport über die Bedeutung der Philosophie von Emmanuel Lévinas für eine anthropologische Wissenschaft, über kosmopolitische Liebe und über den Tod <i>Reinhold Görling</i>	55

Jetzt abonnieren
und attraktive Prämien und Rabatte sichern!

Trauma Kultur Gesellschaft



<http://psychosozial-verlag.de/tkg-abo>

Im **Schnupperabo** erhalten Sie zwei Hefte zum Preis von einem:
22,90 € statt 45,80 €.

Bis vier Wochen nach Erhalt der zweiten Ausgabe steht Ihnen ein Sonderkündigungsrecht zu. Wenn Sie bis dahin nicht kündigen, erhalten Sie die Zeitschrift im regulären Jahresabonnement (vier Ausgaben zum Preis von jährlich 65,90 €).

Im **Prämienabo** erhalten Sie als Einführungsangebot das Jahresabo mit 35 % Rabatt zum Preis von 42,84 € statt 65,90 €.

Wenn Sie das Prämienabo nicht bis acht Wochen vor Ablauf des Bezugszeitraums kündigen, verlängert es sich zum regulären Preis von 65,90 €.

Zum Prämienabo können Sie eine der folgenden Buchprämien wählen:

Dreiner: *Trauma verstehen und bewältigen*

Straub: *Psychologie ohne Individuum?*

Hirsch: *Trauma*

Wöller: *Dissoziation*

Rumpel et al. (Hg.): *Weiterleben nach Flucht und Trauma*

Studierende erhalten mit Nachweis 25% Rabatt auf das reguläre Abonnement. Rabatte können nicht kumuliert werden. Die Preise verstehen sich jeweils zzgl. Versandkosten (jährlich Inland: 9 €, Ausland: 19 €).



Tod

Editorial

Trauma Kultur Gesellschaft, 2(3), 2024, 5–7
<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2024-3-5>
<http://www.psychosozial-verlag.de/tkg>

Ein Heft zum Thema Tod herauszugeben, birgt viele Risiken, eines davon ist das der Anmaßung. Wie kann man über etwas angemessen schreiben und sprechen, das so sehr mit allen unseren Lebensäußerungen verbunden ist und über das wir doch so wenig sagen können, weil es nichts ist, das wir begrenzen, uns als Objekt gegenüberstellen können.

»Es gibt Kulturen des Todes. Wenn man eine Grenze passiert, ändert man den Tod. Man wechselt den Tod, man spricht nicht mehr den gleichen Tod da, wo man nicht mehr die gleiche Sprache spricht«, schreibt Jacques Derrida (1998 [1996], S. 48). Es gibt Kulturen des Todes, aber es gibt keine Kultur des Todes schlechthin, weil nichts so sehr den Beginn von Kultur markiert und immer grundlegend für jede Kultur bleiben wird wie der Bezug auf den Tod. Alles biologische Leben ist wahrscheinlich endlich, aber das Bewusstsein des Sterbens ist mehr als biologisch, es ist etwas, das, auch wenn andere Lebewesen über etwas Vergleichbares verfügen mögen, für den Menschen universell ist und damit zugleich etwas, das nicht »durch und durch« kulturell ist, wie Derrida formuliert (ebd., S. 73). Es gibt nichts, in dem sich das Biologische, das sich alle Menschen teilen, und das Kulturelle, Soziale und Politische so sehr kreuzen und zugleich verbinden, wie den Tod.

Aber – könnte man ergänzend zu Derridas Überlegungen fragen – sprechen

wir denn in den verschiedenen Lebensbereichen, in denen wir uns bewegen, nicht auch einen anderen Tod, selbst wenn wir in derselben Sprache und in derselben Kultur aufgewachsen sind und leben? Es gibt Bereiche, in denen der Bezug auf den Tod so explizit ist, dass es möglich scheint, in der Beobachtung des Sprechens und Handelns diese transitive Beziehung zu beschreiben. Dazu gehören zwei sicher nie ganz voneinander zu trennende Felder, in denen wir uns alltäglich auf den Tod beziehen, ihn durch unsere Praxis, unsere Handlungen, Rituale und Symboliken beschreiben: das eine Feld ist das der Trauer, des Verlusts und des Überlebens, das andere ist das des Umgangs mit dem Sterben und der Bedrohung des Lebens von Individuen, etwa im medizinischen und betreuenden Alltag eines Krankenhauses oder in kriegerischen Auseinandersetzungen, um nur zwei Extreme zu benennen.

Wenn etwas so sehr alle Lebensäußerungen prägt wie der Tod, lässt sich die Auswahl der Themen, in denen das exemplarisch beobachtet und beschrieben werden kann, nur schwer systematisch begründen. Zufall und Aktualität spielen eine große Rolle. Im dritten Heft dieser Zeitschrift zum Thema »Gewaltfolgen« hatten wir einen Aufsatz der israelischen Anthropologin Carol A. Kidron (2023) in Übersetzung publiziert, der in der komparativen ethnografischen Studie die alltäglichen Praktiken beschreibt, in denen

junge Menschen eine Verbindung zu ihren Großeltern knüpfen, die sie nie persönlich kennenlernen konnten, weil diese Opfer genozidaler Gewalt geworden waren. Dieser Aufsatz von Kidron enthielt eine Kritik an einigen der gängigen Konzepte der Theorie des Traumas und seiner trans-generationalen Weitergabe. Da hier implizit auch die Frage formuliert war, ob die Vorstellung von Trauer, wie sie maßgebliche psychologische und auch psychoanalytische Traditionen prägt, nicht einer Revision unterzogen werden müsse, entstand der Wunsch, sie zur Mitarbeit an diesem Heft einzuladen. Die hier vorliegende Ausgabe entstand dann auch in intensiver Diskussion mit Kidron. Über sie entstanden die Kontakte zu Nitzan Rothem und Nigel Rapport, zwei weiteren Autoren dieses Heftes. Für all dies gilt Carol Kidron unser großer Dank.

Reinhold Görlings Beitrag nimmt seinen Ausgang in der Reflexion über *THREE MINUTES – A LENGTHENING*, einem 69 Minuten langen Film der niederländischen Historikerin Bianca Stigter. In seinen visuellen Bildern arbeitet Stigters Film ausschließlich mit drei Minuten langen Amateuraufnahmen, die der im Alter von vier Jahren nach Amerika ausgewanderte Geschäftsmann David Kurtz im August 1938 während einer Urlaubsreise in seiner polnischen Geburtsstadt Nasielsk belichtete. Stigters Arbeit ist Trauerarbeit, so jedenfalls wird es in Görlings Beitrag verstanden. Doch wenn diese Intuition, dieser Eindruck zutrifft, was bedeutet das, was Stigter macht, für das Verständnis dessen, was Trauer ist oder sein kann?

In *Carol A. Kidrons* Beitrag geht es um Formen und Weisen eines Ineinander von Lebens- und Todeswelten in sozialen und familiären Räumen, um alltägliche Praktiken, in denen die Toten eine Präsenz im Leben der Menschen haben oder erhalten.

Im Zentrum stehen dabei drei aus ihrer ethnografischen Feldforschung in Israel gewonnene Vignetten, denen entnommen werden kann, wie sehr diese selbst entworfenen Formen der selbstverständlichen Präsenz von Verstorbenen mit der kulturellen, sozialen und ästhetischen Herstellung von Sinn und der Interaktion in und zwischen Familien verbunden sind. Kidrons Einsichten zeigen auch, dass diese gelebte Wirklichkeit vielen Annahmen über die Trennung von Leben und Tod, die westliche Soziologen, Anthropologen und Psychologen noch immer hegen, widerspricht.

Der dritte Beitrag, geschrieben von der israelischen Kulturwissenschaftlerin *Nitzan Rothem*, geht auf eine Entwicklung ein, die sie in der Folge der Ereignisse vom 7. Oktober 2023 in der israelischen Gesellschaft und ihrem Verständnis von Überleben, Opfer und Trauer beobachtet. Es geht dabei insbesondere um Veränderungen der Reaktionen und der Diskussion über die Geiselnahme von Soldaten und Zivilisten durch die Hamas. Rothems These ist, dass im Zuge des Krieges mit einer lange gültigen Ethik der Verpflichtung der Gemeinschaft für ihre als Geisel genommenen Mitglieder gebrochen wird. Zugleich reflektiert Rothems Beitrag das Problem, dass die international anerkannten Grundsätze über Kriegsgefangene in heutigen fortgesetzten Kriegen, deren Akteure zumindest auf einer Seite nicht mehr Nationalstaaten sind und die eine neue zeitliche Dynamik besitzen, die eher von der Vermeidung von Friedensverträgen als vom Wunsch der Beendigung der Kampfhandlungen geprägt ist, kaum noch greifen.

Der anschließende und finale Beitrag ist ein Gespräch mit dem englischen Anthropologen und Philosophen *Nigel Rapport*. Anlass dazu war sein in diesem Frühjahr erschienenes Buch über die Bedeutung der Philosophie von Emmanuel Lévinas für

die anthropologische Wissenschaft. Kaum ein anderer Philosoph hat den Tod so sehr zum Zentrum seines Denkens gemacht wie Lévinas – den Tod des Anderen, nicht den eigenen. Diese Hinwendung zum Anderen und Nächsten führt Lévinas dazu, die Empfindung der Nicht-Gleichgültigkeit des Anderen zum Ausgang des Denkens zu machen und von der ›Ethik als erster Philosophie‹ zu sprechen. Rapport zieht daraus den Schluss, dass dem einzelnen Individuum mit seiner immer singulären Weise, die Möglichkeiten seines Lebens zu entfalten, das Interesse der Anthropologie zu gelten habe. Das verbindet sich für Rapport mit der Idee einer ›kosmopolitischen Politesse‹ und der ›Liebe als öffentlicher Tugend‹.

*Reinhold Görling
im August 2024*

Literatur

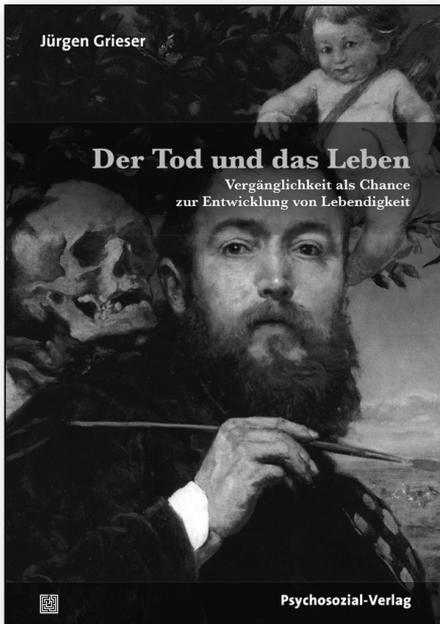
- Derrida, J. (1998 [1996]). *Aporien. Sterben – Auf die ›Grenzen der Wahrheit‹ gefaßt sein*. Wilhelm Fink.
- Kidron, C. A. (2023). Die Wiederbelebung unterbrochener Bindungen. Eine vergleichende Studie über die Beziehung israelischer Nachkommen des Holocaust und kambodschanischer Nachkommen des Völkermordtraumas zu den Toten des Genozids. *Trauma Kultur Gesellschaft*, 1(3), 37–65.



Jürgen Grieser

Der Tod und das Leben

Vergänglichkeit als Chance zur Entwicklung von Lebendigkeit



2018 · 227 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-2831-0

Jürgen Grieser zeigt auf, wie der Tod von Kindheit an über die ganze Spanne des Lebens hinweg entscheidend zu unserer psychischen Entwicklung beiträgt und als existenzielle Herausforderung einen basalen Antrieb für die Gestaltung und Weiterentwicklung der psychischen Welt des Menschen darstellt. Dabei beleuch-

tet Grieser gezielt einen weitgehend blinden Fleck von Entwicklungspsychologie und Psychoanalyse: Denn obwohl der Tod den Menschen ständig begleitet und die Auseinandersetzung mit dem Tod der Ursprung von Philosophie und Religion war, scheinen sich Psychologie und Psychoanalyse so wenig wie möglich mit ihm beschäftigen zu wollen.

Basierend auf einer breiten Übersicht über die Erscheinungsformen des Todes im Verlauf des Lebens stellt Grieser Lösungsstrategien vor, die der Mensch entwickeln kann, um mit dem Wissen um seine Sterblichkeit konstruktiv umzugehen: Mobilisierung der Libido, Erleben der Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens und schließlich Erfahrungen der Transzendenz. Alle drei Elemente spielen nicht zuletzt eine wichtige, erleichternde Rolle, wenn es darum geht, den furchterregenden letzten Schritt im Leben, das Sterben, in Angriff zu nehmen. Anregungen, wie dem Thema Tod in der Psychotherapie mehr Raum gegeben werden könnte, beschließen Griesers Überlegungen.

Faces as traces

Über filmische Trauerarbeit und Eingedenken in THREE MINUTES – A LENGTHENING von Bianca Stigter

Reinhold Görling

Trauma Kultur Gesellschaft, 2(3), 2024, 9–24
<https://doi.org/10.30820/2752-2121-2024-3-9>
<http://www.psychosozial-verlag.de/tkg>

Zusammenfassung: Bianca Stigters Film arbeitet ausschließlich mit drei Minuten Filmmaterial, das ein amerikanischer Geschäftsmann im Sommer 1938 in seiner polnischen Geburtsstadt Nasielsk belichtet hat. Die Bilder, >aus dem Fluss der Zeit< gerissen, erlauben Stigter eine künstlerische Begegnung mit Menschen und ihrem Leben, die im Bewusstsein geschieht, dass sie wenig mehr als ein Jahr später verschleppt und ermordet wurden. Im analytischen Nachvollzug der filmischen Arbeit entstehen Konturen eines Verständnisses von Trauer, die der Philosophie von Walter Benjamin und Emmanuel Lévinas oder der psychoanalytischen Theorie von Wilfred R. Bion näher ist als dem von Freud in >Trauer und Melancholie< eingeführten und immer noch weitgehend anerkannten Konzept der Trauer.

Schlüsselwörter: Shoah, Essayfilm, >Trauer und Melancholie<, Walter Benjamin, Emmanuel Lévinas, Bianca Stigter, Trauer

Drei Minuten, die aus dem Fluss der Zeit genommen sind

In einem Schrank im Haus seiner Eltern in Palm Beach Gardens, Florida, fand Glenn Kurtz 2009 eine Spule mit einem 16mm-Film, den sein Großvater auf einer Reise nach Europa 1938 belichtet hatte. Die Entdeckung geschah nicht ganz zufällig. Kurtz hatte nach seinem Studium in den 1980er Jahren einige Zeit in Wien gelebt und arbeitete 2008 an einem Roman über zwei Brüder, assimilierte Juden, denen es gelungen war, nach dem Einmarsch der Deutschen in Österreich am 12. März 1938 zu fliehen (Kurtz, 2014, S. 9). Auf einer Veranstaltung zum 70. Jahrestag dieses Ereignisses, die das Österreichische Kulturinstitut in New York durchführte, sah Kurtz ein neun Sekunden dauerndes

Filmdokument über eine der vielen Reibpartien, zu denen auf der Straße als jüdisch identifizierte Wiener Bürger nach dem >Anschluss< gezwungen wurden.¹ Das Holocaust Memorial Museum der Vereinigten Staaten, das über eine Kopie des im Österreichischen Filmmuseums befindlichen Originals verfügt, beschreibt das Geschehen: Ein Mann im dunklen Anzug schrubbt den Bürgersteig, dann ein zweiter Mann und eine Frau, der ein Besen in die Hand gedrückt und die von einem Mann in SA-Uniform am Arm ergriffen und der Kamera vorgeführt wird. Passanten schauen zu. Diese Szene, schreibt Kurtz, habe ihm in Erinnerung gerufen, dass sein Großvater auf der mit seiner Frau und

¹ Siehe dazu <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004444>

einem befreundeten Paar und einer Verwandten des Paares durchgeführten Reise 1938 eine Filmkamera dabei hatte und dass in der Familie auch einmal über Aufnahmen gesprochen wurde, die während des Aufenthaltes in Polen entstanden sind. Erst beim dritten Besuch im Haus seiner Eltern gelang es ihm, diesen Film in einem der im Keller aufgestellten Schränke zu finden. Drei Minuten des Films zeigen in Polen aufgenommene Bilder. Ein Teil des Films ist in Farbe, die Kodak-Filmkamera verfügte über ein Kassettensystem, das den Wechsel von teilbelichtetem Filmmaterial erlaubte. Die Filmschicht war kurz vor ihrer Zerstörung, das Zellulose-Material war durch das Essigsäure-Syndrom, welches durch die Reaktion mit der Feuchtigkeit in der Luft entsteht und zu seiner Schrumpfung führt, schwer beschädigt. Hunderte Gesichter sind in dem Film zu sehen, Menschen, die auf die Kamera reagierten und interagierten. Kurtz übergab den Film dem Holocaust Memorial Museum, ein Speziallabor rettete, was noch zu retten war. »Alles Bedeutungs-volle, alles, was erklärte, was ich sah, blieb außerhalb der Einstellungen oder war in ihnen begraben«, schreibt Kurtz (Kurtz, 2014, S. 7, Übersetzung R. G.). Mit einer VHS-Kassette, die das Museum vom Material erstellte, begann Kurtz die Recherche unter Familienmitgliedern und Bekannten, die den Holocaust überlebt hatten und noch am Leben waren. Gleichzeitig machte das Holocaust-Museum das Dokument auf seiner Homepage öffentlich. Dort sah es die Enkelin von Maurice Chandler, einem der Jugendlichen, die in dem Film abgelichtet sind, und erkannte ihren noch lebenden Großvater.

In den drei Minuten der Filmaufnahmen lassen sich 24 verschiedene Einstellungen unterscheiden, einige dauern nur wenige Sekunden, viele sind mit einem Schwenk

der Kamera verbunden. Knapp eine halbe Minute zeigt die von David Kurtz mit der Hand gehaltene Kamera, wie Menschen durch das hohe Tor eines Gebäudes nach draußen treten, das unschwer als Synagoge zu erkennen ist. Eine sehr kurze Szene, von einem anderen Standpunkt aufgenommen, zeigt, wie sie in das Gebäude treten. Bianca Stigter beginnt ihren Film *THREE MINUTES – A LENGTHENING* (2021) mit der Wiedergabe dieser drei Minuten Film, auf der Tonspur begleitet von dem surrenden Klang der Mechanik eines Filmprojektors, die Szenenwechsel sind meist mit dem typischen Klicken verbunden, das durch die Verdickung des Films an Klebestellen verursacht wird und auch das Surren leicht verändert. Das Bild hält ein mit einer Aufnahme von einem anderen Ort, einem Hoteleingang in Zürich, wie sich im Laufe des Films zeigt, auf dem die Reisenden zu sehen sind, mit Ausnahme von Kurtz selbst, der die Kamera bediente. »These three minutes of life were taken out of the flow of time by David Kurtz in 1938«, beginnt die von der warmen, vollen und hochpräsenten Stimme der englischen Schauspielerin Helena Bonham Carter gesprochene Erzählerin zu erklären, während der Film im Zeitraffer rückgespult wird. Stigters Film hat eine Länge von 69 Minuten und arbeitet bis auf eine kurze Einstellung auf ein dreidimensionales Modell der Häuserzeile ausschließlich mit den Bildern des Films, wiederholt die Szenen, hält den Bilderfluss an oder spult zurück, manchmal werden Ausschnitte vergrößert. Eine kürzere Passage ist von einem digitalen Programm unterstützt: Mehr als 150 Menschen erscheinen im Film, erklärt die Erzählerin, während der Film aus Standbildern die Gesichter der Menschen rahmt, extrahiert und auf einem Tableau anordnet. Einige Aufnahmen entstanden im Innenraum einer Wohnung. Im starken

Kontrast, der sich durch das qua Fenster einfallende Licht ergibt, gehen die Personen in sich bewegende Schatten über, das Muster der Gardine wird zu einem abstrakten Gitter. Einmal ist eine Frau zu sehen, die sich, ihre Intimität schützend, von der Kamera abwendet und ihr langes Haar zu einem Knoten bindet: vielleicht die einzige Einstellung mit einem Anflug an Erotik, andere filmische und künstlerische Bilder dieser Geste aufrufend, die Begehren und Erinnerung verbindet. Sie gehört denn auch zu den mehrmals wiederholt in den Film montierten Einstellungen. Die Mehrzahl der Aufnahmen ist auf der Straße entstanden, rechts neben der Synagoge ist der Eingang zu einem Lebensmittelgeschäft zu sehen, weiter rechts davon, über Treppenstufen gelegen, eine erhöhte Tür zu einer Wohnung, aus der Menschen treten, unter ihnen eine Frau, die dem Mann hinter der Kamera mit einer Handbewegung etwas mitteilt, dahinter eine der drei Frauen aus Amerika, die in Richtung der Kamera lacht. Weiter rechts öffnet sich die Straße zum Markplatz des Ortes, eine kurze Einstellung zeigt ihn mit seinen Bäumen. Es sind Lindenbäume, wie ein zu Rate gezogener polnischer Botaniker erklärt hat.

Vor allem zu Beginn ist deutlich, dass Kurtz wohl zunächst eher die Architektur seiner Geburtsstadt Nasielsk filmen wollte, einem kleinen, etwa 40 Kilometer nordwestlich von Warschau gelegenen Ort, der damals um die 6.000 Einwohner zählte. Mehr als ein Drittel von ihnen war jüdisch, die Gemeinde lebte seit 400 Jahren dort. Kurtz wurde 1888 in Nasiesk geboren und migrierte mit seinen Eltern im Alter von vier Jahren in die USA. Die Menschen versammeln sich vor seiner Kamera, vor allem die Jugendlichen wollen im Film abgelichtet werden, oft gehen sie mit dem Schwenk der Kamera mit, um weiter im Bild zu bleiben. Manchmal sieht man, wie ein

Junge ein Mädchen aus dem Bild schubsen möchte, aber es bleibt bei der Geste. Die Freude, die Lust, gesehen zu werden, drängt die sozialen Differenzen zurück. Das gilt auch für die Hierarchie der sozialen Schichtung der Bevölkerung. In einer Passage des Films erklärt Maurice Chandler die Zeichen der Zugehörigkeit an den verschiedenen Mützen, die die Jugendlichen tragen. Wegen ihrer Ablehnung fotografischer Reproduktion von Menschen sind orthodoxe Gläubige nicht zu sehen, wie Chandler ausführt.

Alle Tonaufnahmen stammen aus unserer Gegenwart, auch wenn sie immer wieder sehr direkte Verbindungen zur filmischen Erzählung eingehen. Sie sind jedoch selten synchron, nehmen selbst in sich die zeitliche Spannung des Films auf, kündigen Veränderungen an oder insistieren auf Wahrnehmungen und übertragen die Bilder in spezifischer Weise in die Gegenwart. So hören wir Vogelgezwitscher, bevor die Erzählerin den dokumentierten Wetterbericht jenes Tages im August 1938 vorliest, an dem diese Aufnahmen entstanden sind. An einer anderen Stelle hören wir das Läuten einer Glocke, bevor der Bericht über die grausame Vertreibung der jüdischen Einwohner des Ortes durch die deutsche Armee mit der Information einsetzt, dass die Besatzer der jüdischen Bevölkerung befahlen, sich am Morgen des kommenden Tages zum Läuten der Glocken auf dem Markplatz zu versammeln.

Die Offenheit der Gesichter, die soziale Neugierde, die sie zeigen, steht gegen die Gewalt und sadistische Lust der Deutschen, die aus den Berichten über die Vertreibung deutlich wird. Sie erfolgte wenig mehr als ein Jahr später am 2. Dezember 1939. Der Film stützt sich in seiner Erzählung über die Handlungen der Deutschen auf zwei Quellen. Die bedeutendere sind die Augenzeugenberichte, die der Histori-

ker Daniel Ringelblum und seine Gruppe, die Oyneg Shabes, im Warschauer Ghetto über das Leben und die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung seit 1939 sammelten. Vor der Räumung des Warschauer Ghettos und der Deportation der Bevölkerung in das nur 80 Kilometer entfernte Vernichtungslager Treblinka und andere Orte des Mordes vergruben die Mitglieder der Gruppe die Dokumente in Milchkannen und Zinnkisten gesichert in der Erde des Ghettos. Ein großer Teil überstand die fast vollständige Zerstörung des Viertels durch die Deutschen im April 1943. Rachel Auerbach, eine Journalistin und Mitglied der Gruppe, die 1943 aus dem Ghetto flüchten konnte und in einem Versteck bis zur Befreiung Zuflucht fand, gehört zu den wenigen Überlebenden, die dieses vielleicht wichtigste Archiv der *oral history* nach dem Krieg der vor den Flammen schützenden Erde entbargen. Wie in vielen anderen Orten begann in Nasielsk die Deportation der jüdischen Bevölkerung mit der Entstellung der Menschen, dem Scheren der Bärte und der Haare, dann den Hieben mit den Peitschen, mit denen die aus ihren Wohnungen Gerissenen über versumpfte Umwege zum nächsten Bahnhof getrieben wurden, mit grundlosen Erschießungen und schließlich der Einsperrung in die fensterlosen Waggons ohne Wasser und Proviant für die mehrere Tage dauernde Fahrt.

Die andere Quelle ist ein Bericht von Johannes Blaskowitz, der als Kommandeur der 8. Armee am Überfall auf Polen beteiligt war, an den Oberbefehlshaber des Heeres. Blaskowitz sorgte sich über die Wirkung dieser sadistischen Gewalt auf die Disziplin seiner Truppe.

Während wir diese Berichte hören, hält das Bild an einer vergrößerten Einstellung einer der Aufnahmen ein, in der die Körnigkeit und die Verzerrung des

Bildes durch den Prozess der Schrumpfung ein abstraktes rhythmisches Muster aus grauen Farbtönen bilden. Wir bleiben visuell im Film, aber die direkte Konfrontation von dem, was der Film zeigt, und dem, worüber die Berichte handeln, wird vermieden.

Stigter, die Autorin und Regisseurin des Films, der von ihrem Ehemann Steve McQueen mitproduziert wurde, stützt sich auf die Erkenntnisse, die Glenn Kurtz über den Film seines Großvaters sammeln konnte, erweitert diese jedoch an mehreren Stellen durch die Analyse und Recherche der visuellen Spuren, die Stigter in den Bildern auffindet. Sie sind nicht auf das bezogen, was wir zunächst ahnen und dann wissen, was ein Jahr später an diesem Ort und mit seiner Bevölkerung geschehen sollte. Sie gelten den Zeichen, die sich ausmachen lassen, dem Namensschild etwa, das über dem Lebensmittelgeschäft hängt, den Bäumen, die den Marktplatz umsäumen, den Mesusas, den Schriftkapseln, die sich in den Türrahmen befinden, und dem Alltagsleben im Ort, den Stoffen der Kleider, den Knöpfen der Mäntel. Eine Knopffabrik befand sich seit Jahrzehnten in Nasielsk, deren Produkte weit über den regionalen Rahmen hinaus Absatz fanden. Die Deutschen übernahmen den Betrieb nach der Deportation der jüdischen Bevölkerung, was über einen deutschsprachigen propagandistischen Zeitungsbericht, erschienen in der *Deutschen Zeitung in den Niederlanden* mit dem Titel »Deutsche Mode aus Zichenau. Von der polnischen Wirtschaft zur deutschen Wertarbeit« belegt wird. Diese den Film durchziehende Doppelung der Zeit, die durch das Insistieren auf den Aufnahmen von 1938 und der im Auditiven sich vollziehenden Suche nach lesbaren Spuren entsteht, öffnet das chronologische Geschehen und führt zu einer ganz eigenen Gegenwärtigkeit der Bilder.

Faces as traces

»Nowadays monuments and memorials predominantly centre around names because a name is often all that is left of a person. The last prove of his or her existence. In this case, we have faces as traces« (THREE MINUTES – A LENGTHENING, 00:47:10).²

Die Entwicklungspsychologie hat in ihren Experimenten verdeutlicht, dass das Erkennen von Gesichtern zu den ganz frühen Fähigkeiten von Neugeborenen gehört. Dabei geht es nicht um das abstrakte Muster ›Punkt, Punkt, Komma, Strich‹, das in frühen Kinderzeichnungen auftaucht, sondern um das Erkennen und Wiedererkennen des singulären Gesichts eines anderen Menschen. Auch Geruch und Stimme gehören zu diesen frühen Mustern, doch sind hier die Grenzen zwischen dem eigenen und dem anderen selbst für Erwachsene kaum auszumachen – sie gehören zu einer sinnlichen Wahrnehmung, die auch im späteren Leben stark atmosphärisch bleibt. Das Gesicht aber ist ein Gegenüber, das keine Differenz ist, sondern eine Singularität, die sichtbar ist und doch nie hinreichend beschreibbar. Kaum etwas im Leben verbindet die Nähe des Anderen und seine Andersheit, seine singuläre Identität in ähnlicher Weise. Als ich das erste Mal auf Stigters Film aufmerksam wurde und ihn über einen niederländischen Streamingdienst sehen konnte, entstand ein intensives Gefühl der Zuneigung, ja der Liebe zu einigen der Men-

schen. Erst als ich im Jüdischen Museum in Berlin im Februar 2023 eine zweite Gelegenheit hatte, den Film nun auf einer mittelgroßen Leinwand zu sehen, begann ich zu begreifen, wie sehr diese Zuneigung sich der Zeitlichkeit anschmiegte, die Stigter in ihrem Film realisiert. Anders als die allermeisten Filme, die mit *found footage* arbeiten, um zur Erzählung von Geschichte beizutragen, stellt THREE MINUTES – A LENGTHENING nicht Individuen vor, über deren Leid und trauriges Schicksal wir im Laufe der Erzählung etwas erfahren, der Film dreht die Chronologie aber auch nicht einfach um. Zwei Zeiten bleiben den ganzen Film über in Spannung, die der historischen Narration der Vergangenheit und die der Gegenwärtigkeit von Menschen, von Individuen, denen ich sehend nahekomme und die doch durchzogen ist von ihrer Abwesenheit. Gegen Ende thematisiert der Film dieses dialektische Bild in einem inszenierten Dialog zwischen Maurice Chandler und der Erzählerin. Im Unterschied zu anderen Künsten, die sich von dem Augenblick ihrer Entstehung weitgehend lösen und die wir in ihrer Schönheit bewundern können, tragen Fotografie und Film die Spur der Evidenz in sich, dass diese Menschen einmal existiert haben: »You have the absence in the presence« (THREE MINUTES – A LENGTHENING, 00:46:43).

Die Abwesenheit in der Gegenwart ist von der Gegenwart einer Abwesenheit zu unterscheiden. Die erste verweist auf eine andere Zeit, mit der die Gegenwart verwoben ist, während die Gegenwart einer Abwesenheit ein Fehlen, einen Verlust markiert, das Resultat einer unumkehrbaren Chronologie der Zeit. In keinem Augenblick, so scheint es mir, kann es geschehen, dass wir beim Betrachten des Films vergessen, was ein Jahr später dort geschehen ist, aber doch nähert sich der Film und mit ihm der Zuschauer den Menschen als Le-

2 »Heutzutage stehen bei Denkmälern und Gedenkstätten überwiegend Namen im Mittelpunkt, denn ein Name ist oft alles, was von einer Person geblieben ist. Der letzte Beweis ihrer Existenz. In diesem Fall haben wir Gesichter als Spuren« (Übersetzung R. G.).

benden. Die Linearität der Zeit bricht auf. Nach dem Ende der Passage, welche die 150 Gesichter auf einem Tableau sammelt, nimmt der Film auf der Tonspur sprachliche Elemente und Stimmen auf, die wir schon in den vorherigen 45 Minuten vernommen haben. Jiddische, hebräische und polnische Wendungen, Namen und Ansprachen sind zu hören und werden mehrfach wiederholt, einige bislang ungehörte Stimmen tauchen auf. Die Rhythmik der Stimmen gliedert sich jedoch nicht in Sätze. Verschiedene Stimmen sprechen den Namen des Ortes aus und verraten dabei durch Betonung und Akzent die jeweilige Muttersprache. Bildlich vollzieht sich etwas Ähnliches. Wir sehen Elemente der Aufnahme aus der Wohnung, die Konturen der Personen, Andeutungen von Gesten, Schatten im durch das Fenster einfallenden Licht, abstrakte Muster, die das durch die Gardinen dringende Licht in diesen selbst und ihren Schatten konturiert. Ein melancholischer Swing erklingt, nach einigen Takten übersprochen von der Narration, dass Leslie Glodek, einer der wenigen Überlebenden, sich daran erinnert, dass an Samstagabenden im Restaurant getanzt wurde zur Musik, die das Radio in Übernahme von der BBC übertrug, unter dieser, so erinnert Glodek, das von dem aus Polen stammenden jüdischen Komponisten Bert Ambroise geschriebene und von seinem Orchester gespielte Lied *Chasing Shadows*. Wir hören die ersten Strophen einer 1935 mit dem Vokalisten Jack Cooper erstellten Aufnahme: »Chasing shadows, chasing love dreams in vain, while my heart keeps on singing just a lonely refrain. Chasing shadows, all is cloudy above, like a shadow, I'm drifting, hoping I'll find my love.«

Dies ist eine von zwei Stellen, in denen das ebenso komplexe wie strenge Prinzip der Tonmontage durch ein historisches

musikalisches Tondokument gebrochen wird. Beide Stellen spiegeln sich und verstärken so zusätzlich ihre affektive Intensität. Das zweite wird eingeleitet vom Bericht Maurice Chandlers, dass der bekannte Kantor Moshe Koussevitzky einmal in der Synagoge des Ortes gesungen habe. Wir hören eine Schallplattenaufnahme des von ihm gesungenen *Aneinu*, des hebräischen Anrufs Gottes »Antworte uns«. Das Filmbild zeigt ein dunkles, von sich leicht bewegenden kleinen helleren Flecken belebtes Bild. Am Ende reduziert sich die Vergrößerung, und das Bild wird erkennbar als die dunkle Tiefe, die der Blick durch die geöffnete Türe der Synagoge einfängt, durch die einmal mehr die Menschen ins Freie strömen.

»In one frame of my grandfather's film, at 3 minutes, 38 seconds, 28 hundredths of a second on the time code, two birds fly over the market square«, erklärt Maurice Chandler (*THREE MINUTES – A LENGTHENING*, 01:01:10). Der Film zeigt eine Gruppe von Menschen, wie in den meisten Aufnahmen nehmen sie weniger als die Hälfte der Vertikale des Bildes ein. Wieder agieren sie mit der Kamera, wenden ihr den Blick zu, eine Jugendliche bemüht sich im Gedränge der Menschen, nicht zur Seite gestoßen oder verdeckt zu werden. Sie lächelt glücklich im Bewusstsein, im Bild der Kamera zu sein, deren Laufgeräusch vermutlich zu vernehmen war. Der Lauf der Bilder stoppt in dem Augenblick, in dem die Vögel im Bild sichtbar werden. Mit einem kurzen Rücklauf setzt die Wiederholung der Passage an, Chandlers Betonung wirkt dabei nur wenig, aber doch bemerkbar anders. In der Wiederholung folgt dem angehaltenen Bild mit den Vögeln eine Vergrößerung. Kaum merklich ist ein dezentes Zwitschern von Vögeln zu hören. Daran schließt sich eben dieser Ausschnitt an, nun aber digital bearbeitet.

Die Vögel sind nicht mehr zu sehen. Auch beim wiederholten Betrachten stellt sich hier ein Schock ein. Die digitale Homogenisierung des Bildes löscht die Spuren aus. Das Vogelgezwitscher ist verstummt, wird dann aber noch einmal kurz und deutlich leiser eingeblendet. Der Film selbst scheint in der Erinnerung den Verlust zu empfinden. Die folgende Passage zeigt die ganze Szene in digitaler Bearbeitung, die mit der Körnigkeit und der durch die Schrumpfung erfolgten Risse auch andere Einzelheiten verschwinden lässt. Wohl lächelt die Jugendliche auch in dieser aufgearbeiteten Kopie, aber das Gefühl des Glücks und die Empfindung ihrer Nähe scheint verschwunden. Ist diese Homogenisierung das, was Walter Benjamin mit dem Verfall der Aura ansprechen wollte? Die Aura sei »ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit, die Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Benjamin, 1989 [1936], 1, S. 355). Oder muss man die Reihenfolge der Beziehung zumindest in diesem Falle umdrehen und von der ›Erscheinung einer Nähe‹ sprechen, so fern sie sein mag? Nichts lässt die Abwesenheit vergessen und doch kommt mir dieses singuläre Gesicht in dem nicht digital manipulierten Bild in einer fast körperlichen Präsenz nah.

Die beiden Vögel, die über den Marktplatz fliegen, sind in einem einzigen Filmbild überliefert. Es gibt sein Geheimnis nur preis, wenn es auch in der Zeit eines Sekundenbruchteils seiner Entstehung mit einer anderen Sensibilität unseres Auges als der gewöhnlichen betrachtet wird. Doch nicht nur unsere Wahrnehmung der Objekte verändert sich, die Zeit selbst erhält ein Volumen, der Augenblick hält ein, aber ein solcher Stillstand verweist nicht nur auf das, was in einem räumlichen Sinne jenseits des Rahmens liegt, sondern auch auf das, was in einem zeitlichen Sinne als Gleichzeitigkeit einer Vor- und Nachgeschichte in

das Ereignis des Augenblicks eingeht und Weisen der Wahrnehmung folgt, die sich an Verdichtungen, Verschiebungen und Assoziationen orientieren. An- und Abwesenheit verlieren ihre gegenseitige Ausschließlichkeit, die Wahrnehmung wird ambig. Gesichter sind nicht nur Spuren einer anderen Identität wie die Namen, sie sind nicht nur Spuren, die zu einer Identifizierung eines An- oder Abwesenden führen können, sie sind auch Spuren einer Weise des Sehens, die der Konstitution des Selbst voraus- oder zumindest mit ihr einhergeht. Sie stellen die Differenz zwischen dem Selbst und dem Anderen infrage, ohne doch auf eine Verschmelzung hinauszulaufen.

Eingedenken

Im ›Konvolut N‹ seines *Passagen-Werkes* notiert Benjamin einige Ausführungen Max Horkheimers aus einem an ihn gerichteten Brief, in dem dieser gegen die Idee einer Unabgeschlossenheit der Geschichte argumentiert, wie sie ihm Benjamin zuvor vorgetragen hatte. Man müsse an das jüngste Gericht glauben, nehme »man die Unabgeschlossenheit ganz ernst« (Benjamin, 1982, S. 589). Etwas einschränkend fährt Horkheimer fort: »Vielleicht besteht in der Beziehung auf die Unabgeschlossenheit ein Unterschied zwischen dem Positiven und Negativen, so daß nur das Unrecht, der Schrecken, die Schmerzen der Vergangenheit irreparabel sind.« Das gelte »zunächst im individuellen Dasein, in welchem nicht das Glück, sondern das Unglück durch den Tod besiegelt wird« (ebd.). Benjamin findet ein »Korrektiv dieser Gedankengänge« in der Überlegung, dass die Geschichte nicht nur eine Wissenschaft, »sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist« (ebd.).