

**Hans J. Wulff:**

## **Der Schock des Realen: Einige Bemerkungen zur ästhetischen und politischen Wirkungsdramaturgie von Ari Folmans WALTZ WITH BASHIR (2008)**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *tà katoprizómena - Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 61, 2009, URL: <http://www.theomag.de/61/hjw9.htm>.

Bibliographische Angabe dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-155>.

Eine ganze Reihe von Filmen hat es in den letzten Jahren übernommen, Kriegs- und Völkermord-Szenarien zu inszenieren, ohne den Krieg selbst darzustellen, sich vielmehr auf die langfristigen historisch-politischen Verwerfungen konzentrierend, die ihnen vorausgehen oder folgen, oder die sich der psychischen Vernarbungen annahmen, die Beteiligte davongetragen haben. Zur ersteren Gruppe rechnen Atom Egoyans Spielfilm *ARARAT* (2002) über den Völkermord an den Armeniern in der Türkei von 1915 oder der Dokumentarfilm *THE DEVIL CAME ON HORSEBACK* (2007) von Ricki Stern und Anne Sundberg, der die flächendeckende Ermordung der schwarzen Bevölkerung in der sudanesischen Provinz Dafur behandelt, erzählt aus der Perspektive eines amerikanischen Offiziers, der als Militärbeobachter vor Ort war und versucht, die amerikanische Öffentlichkeit von dem Völkermord zu unterrichten. Zur letzteren Gruppe rechnen Richard Robbins' experimentell-dokumentarischer Episodenfilm *OPERATION HOMECOMING: WRITING THE WARTIME EXPERIENCE* (2007) über die oft traumatisierten Erfahrungen amerikanischer Soldaten in Afghanistan und Irak ebenso wie das zweiteilige BBC-Docudrama *WARRIORS* (1999) von Peter Kosminsky über die englischen Truppen, die den Massenmord von Srebrenica erdulden mußten, ohne eingreifen zu dürfen.

Mit *WALTZ WITH BASHIR* ist ein höchst bemerkenswerter Film zu diesem kleinen Korpus dazugekommen, der klare Position bezieht, ohne pazifistischer Propagandafilm zu sein, und der in seiner Erzählung die Komplexität der politischen Wirklichkeit nicht vereinfacht. Die Verfahren, die der Film verfolgt, um den Zuschauer an die komplexe Thematik heranzuführen, ihn gleichermaßen zu bannen und zur Positionierung zu zwingen, sind ungemein raffiniert und deuten auf eine Dramaturgie hin, die nicht das Tätersein als Zentrum des Dramas fixiert. Der Film zeigt in Form einer Ich-Erzählung, wie Individuelles, Po-

litisches und Historisches miteinander in Kollision geraten und dass man *nicht nicht handeln* kann, weil man auch passiv in Verantwort steht.

### **Das Dokumentarische oder Der Diskurs der Bild-Modi**

*WALTZ WITH BASHIR* ist ein Dokumentarfilm, der sich als Animationsfilm verkleidet. Sein Thema ist dokumentarisch, es geht um die Suche nach einem vergangenen Geschehen. Das Verfahren ist das Nacherzählung der Suche nach Zeugen, der Sammlung von Zeugen und Aussagen. Dokumentarisierende Mittel finden sich bis in die Nomination der Akteure mittels Schrifteinblendung.

Es ist ein moderner Dokumentarfilm, aus einer konsequenten Ich-Perspektive erzählt. Aber er ist erweitert um Visionen, Träume, Erinnerungen nicht nur des Protagonisten. Damit bricht er schon auf der Ebene der Darstellung Prinzipien des Dokumentarischen, greift offen auf Mittel der Fiktion zurück, um sein Thema zu entfalten.

Aber er geht weiter. Die Animation ist das auffallendste Mittel, den dokumentarischen Impetus der Erzählung zu unterminieren. Der Film beugt sich der Stereotypizität des Genres der *talking heads*, zeigt die Sprechenden, die wissen, worum es einst gegangen ist. Die Interviews sind „echt“, entstammen nicht einem Drehbuch, sondern wurden in einem Ton-Studio aufgezeichnet. Dazu aber zeigt der Film Gesichter, die nicht dem Photographischen zugehören, sondern Erfindungen sind. Zwei Impulse überlagern sich - der eine fordert die Authentifizierung dessen, was die Zeugen *sagen*, der andere signalisiert: Die Figuren, die ich dir *zeige*, sind Fiktionen.

WALTZ WITH BASHIR erzählt die Geschichte einer Recherche, die ein Schlüsselereignis aus dem Libanon-Krieg 1982 aufklären soll. Der Autor und Regisseur Ari Folman war als 19-jähriger als Sergeant in der Infanterie der Israelischen Armee im Libanon. Vielleicht ist er selbst der Ich-Erzähler des Films, vielleicht sind es seine Träume, Erinnerungen, Blockaden. In den Interviews, die Folman gab, unterfüttert er die sich sowieso schon aufdrängende, vom Ich des Erzählers auf den Regisseur des Films schließende Annahme, dass der Film ein Stück autobiographische Bewältigung umfasse. Selbst die Gattung scheint sich so zu erschließen - das Ich des Films ist der Held einer Bildungs-Geschichte, einer Verdrängung, die schließlich aufgeklärt wird, und Folman hat den Film gemacht, weil das Filmemachen wie das Kunstschaffen allgemein eine Technik der Selbsttherapie ist.

Folmans Erzählungen zufolge bestand die erste Recherche darin, wie in einem Mosaik Einzeldaten über die erste Woche des Libanon-Krieges zusammenzutragen. Tatsächlich zentriert sich das Problem des Protagonisten und die Darstellung des Films aber auf eine Zeit, die viel später liegt. Der sogenannte Libanon-Krieg begann nach zweitägigen Bombardements am 6.6.1982, als die israelische Armee in den Süd-Libanon vorrückte, um die von dort aus operierenden Verbände der Palästinensischen Befreiungsfront PLO weiter von der israelischen Grenze abzurängen. Die Truppen rückten bis Beirut vor und kesselten fast zwei Monate lang PLO-Kämpfer, Teile der libanesischen Armee und nahezu eine halbe Million Zivilisten ein. Als am 14.9.1982 der Oberkommandierende der christlichen Falangemilizen und designierte libanesischer Staatspräsident Bachir Gemayel bei einem Bombenanschlag starb, für den man die PLO verantwortlich machte (der tatsächlich aber wohl vom syrischen Geheimdienst ausgeführt wurde), kam es unter den Augen der israelischen Besatzer zu einem mehrtägigen Massaker in den Flüchtlingslagern Sabra und Shatila in Beirut, dem mehr als 1000 Palästinenser zum Opfer fielen. So weit die Fakten - der Film wird am Ende den Massenmord fokussieren, er ist das entscheidende Erlebnis, das sich dem Gedächtnis des Protagonisten verweigert.

Bachir Gemayel ist der „Bashir“ des Titels.

Schon früh in der Planung des Films fiel Folman die Entscheidung, den Film nicht als Real-, sondern

als Animations-Film zu realisieren. Die Entscheidung ist äußerst folgenreich vor allem für die latente Wirkung, die der Film erzielen kann: Er spielt nämlich mit dem paradoxen Effekt, dass die Eindringlichkeit dessen, was man sieht, steigt. Nicht fällt. Man könnte ja annehmen, dass die offensichtliche Nicht-Realität dessen, was man sieht, das Reale aus dem Bewusstsein des Zuschauers verdrängen würde. Aber die Tatsache, dass es um Realität geht, bleibt immer bewusst. Das Reale hängt nicht am Photographischen.

Bilder eines jeden Films gehören in den Zusammenhang des Zeigens. Der Zuschauer im Kino weiß, dass ihm gezeigt wird, und er ist bereit, sich den Illusionen, den Erzählungen, den Sinnunterstellungen hinzugeben, die ihm angeboten werden, gleichgültig, ob es sich um offene Fiktionen oder um reklamierte Realität handelt. In WALTZ WITH BASHIR ist das Bildverhältnis selbst aber eine Sperre gegen das Versinken im Gezeigten, es bleibt durchgängig *analytisch*. Die Spaltung zwischen Bild und Gegenstand bleibt lebendig.

Die Bilder des Films sind Gegenstand einer Doppelwahrnehmung: Auf der einen Seite fügen sie sich in die epistemische und moralische Distanz, die den Rezipienten von Spielfilmen in sicherer Entfernung zum Gezeigten-Erzählten halten. Auf der anderen aber signalisiert der Film immer wieder, dass er nicht von Erfundenem handelt, sondern von Realem. Der Film exponiert Bilder eines Storyboards [1], genauer gesagt: eines *Animatic*, das hergestellt wird, um noch vor Beginn der Dreharbeiten eine Art imaginärer Rohschnittfassung des Films zu erzeugen, an der man die Plausibilität der Erzählung, die Kontinuität der Bild- und Szenenfolge und dergleichen mehr erkunden kann. Eigentlich ist ein Animatic eine Vorform des Films, eine „Ermöglichungsform“ des eigentlichen Films. Natürlich sind Animatics in der normalen Produktion von Filmen nicht so perfekt ausgeführt wie WALTZ WITH BASHIR. Aber die Spur, die formal von den Bildern ausgelegt wird, führt zurück in die Vorproduktion von Filmen. Führt zumindest die Experten zurück, sollte man ergänzen, weil der normale Zuschauer über das notwendige Fachwissen nicht verfügen kann. Auch für ihn ist aber deutlich, dass die Bilder von Real-Bildern abgeleitet sind oder auf Real-Bilder zielen. Die Bilder des Films stehen so neben einem zweiten Typus von Bildern, die der Film gar nicht zeigt. Darum wohnt

ihnen eine tiefe Abstraktheit inne, die schon in der Bildwahrnehmung begründet ist.

So ist immer klar, dass die Realbezüge der Bilder eigentlich dominant sind. Es sind Figuren, die der Film exponiert (darin dem Spielfilm verwandt). Und es ist eine dramatische Ausgangskonstellation, die aus dem Spielfilm stammt. All dieses spricht für die Erfundenheit des Erzählten. Die *aboutness* des Bildes bleibt bei alledem aber stabil. Die Dekodierung ist gerichtet auf eine mögliche Welt, eine „Diegese“, so, wie es der Spielfilm auch macht. Der Zuschauer geht aber durch die Bilder hindurch, bezieht sich und sein Verstehen auf das, wovon die Rede ist. Aber er tut es im Schutz der ästhetischen Distanz, die ihm durch den Skizzen-Charakter der Bilder garantiert ist.

Am Ende des Films wird diese Distanz und die mit ihr verbundene Sicherheit rabiat aufgekündigt. Die letzten Minuten gehören Real-Bildern, die wohl tatsächlich den Kameras von Berichterstattem entstammen, die am Ort des Geschehens waren. Sie lösen einen epistemischen Schock aus, weil sie so ganz unvorbereitet auf die Leinwand kommen. Die Erzählung ist zu Ende, es gibt keine Interviews mehr, die Figuren im Bild werden nicht mehr nominiert, selbst die Untertitel in den OmU-Fassungen hören auf. Es bleibt nur die Ursprachlichkeit der Klage derjenigen, die Opfer des Geschehens gewesen sind. Verstärkt wird die Vorsprachlichkeit dessen, was man nun sieht, durch eine langsam geschlagene Bass-Pauke, die etwas Gravitätsches hat (wie in einem Trauer-Marsch), zugleich aber eine Komponente der Bedrohlichkeit zu artikulieren scheint.

Was hier geschieht, ist ein ästhetischer Schock, der nur auf der Rezeptionsebene wirklich ausgehört werden kann. Es ist, als ob die Realität selbst sich plötzlich vordrängen würde, die man bis dahin hinter den Prozeß der Erinnerungs-Rekonstruktion verbergen konnte. Nichts steht mehr zwischen Zuschauer und Film. Keine Geschichte, kein Dialog, keine Handlung. Da ist nur noch das Bild realer Menschen im reduziertesten Kontext des Verlustes, der Trauer, der Klage. Der Schluß ist so ein ästhetischer Schock aus zweierlei Gründen: weil der *Bildmodus* wechselt; und weil der *Zusammenhang der Erzählung* zurücktritt oder versinkt. Zwei Ebenen der ästhetischen Distanzierung verschwinden gleichzeitig. Dass es aber nicht nur um eine Modulation von Bildmodus und Kontext geht, sondern dass damit die Rezeption

in viel tiefere Register der Auseinandersetzung mit dem Erzählten geöffnet wird, dass das Rezeptionsgeschehen hier reflexiv wird und der Zuschauer gezwungen ist, über die von ihm selbst verhängten Maskierungen des Themas des Films zu befinden, macht die eigentliche Sensation des Schlusses aus.

### **Das Erinnern oder Von der Umwandlung**

Angesichts des dunklen Themas des Films könnte man fragen: Kann man das Schreckliche darstellen? Oder immer noch der Adornoschen Frage nachhängen: Kann man angesichts Auschwitz resp. der Barbarei noch Gedichte schreiben?

Man würde dann in *WALTZ WITH BASHIR* auf die Beschreibung des toten Mädchen / Kindes kurz vor dem Ende des Films stoßen (1:16) - als zutiefst anrührende Erzählung eines, der es gesehen hat. Die emotionale Einfärbung wird möglich, weil der Zuschauer sich in die Erinnerung an den Blick eines Betroffenen einschmuggeln kann. Er kann teilnehmen an einer Beschreibung, die von einem stammt, der über die Erinnerung an die Szene überhaupt verfügen kann, der so der eigenen Erschütterung ins Gesicht sehen kann. Am Ende eines Films, der vom Verdrängen und vom Vergessen, vom Abschieben der Erfahrung in die Verliese des Traums und der Phantasie handelt, muß die Beschreibung der kleinen, für das „große Geschehen“ so marginalen Szene aufmerken lassen. Sie steht denn auch am Ende der Bildungsgeschichte, die der Held durchlebt - am Ende wird er sich erinnern können. Das hebt den Film zu einer Allegorie des historischen Erinnerns an.

Man könnte meinen, dem Film ginge es um Medienkritik. Um die Setzung von Bildern des Schreckens, des Todes, der Verstümmelung außerhalb jeden Kontextes von Tat, Verantwortung, Anrührung. Oder auch um Genre-Kritik, weil es zum Standard der Kriegsdarstellung gehört, Tod, Verletzung und Verstümmelung zu Bildern zu drapieren, die die „Story“ der Helden nur einhüllen und begleiten, ohne selbst je einen Rekurs auf die Sensibilität, auf fundamentale Haltungen wie Mitleid, Barmherzigkeit, Trauer weder für die Protagonisten noch die Zuschauer ermöglichen zu wollen.

In *WALTZ WITH BASHIR* geht es aber nicht um solche Kritik, sondern um die *Erinnerung* realen Gesche-

hens. Darum auch gehört der Psychiater, der die Deformationen des Erinnerens erklärt, zum Kernpersonal des Films. Er spricht die Bedeutungen an (1:02), die die Erinnerungen haben. Die Bilder, die oft keiner Realität entstammen, sondern Erfindungen der Verzweiflung und der Scham sind. Die auf verborgene Prozesse der Auseinandersetzung mit dem Erlebten deuten, deren Subjekt unter ihnen leidet, das von ihnen verfolgt wird wie von Nachtmahren oder von den Todeshunden, mit denen der Film seine Geschichte beginnt. Der Psychiater erklärt die trügerische Arbeit der Erinnerung, die Fähigkeit und die Gnade, das Vergangene zu verändern, auf diese imaginäre Art einzugreifen (0:09ff). Gedächtnis ist ihm dynamische Tatsache. Gerade darum aber wird das Vergangene manchmal unzugänglich.

Hinsichtlich der Erinnerung hat WALTZ WITH BASHIR ein klares poetisches Programm: Es sind einzelne Inseln des Erinnernten, die ästhetisch immer bearbeitet sind, eigenen Formwillen verraten. Erinnern ist auch die Transformation von Zugestoßenem zu Darstellbarem. Darum sind die ästhetischen Kleinformate der Träume so wichtig. Durch die Hermetik der einzelnen Erzählstücke resp. der erzählten Szenen werden sie überhaupt erzählbar. Und sie werden gleichermaßen immunisiert gegen das Aktuelle wie auf Distanz gesetzt. Es sind anekdotische Formen - die Anekdote wird aber nicht erlebt, sondern erzählt. Anekdotisches Erleben und Erzählen sind zwei verschiedene Dinge. Man kann auch das Aktuelle anekdotisieren. Erleben und Handeln erscheinen dann als „Trips“, als Inseln im Strom des Normalen (0:59).

Man kann nicht über „Verdrängung“ sprechen, ohne auf die Persönlichkeitsmodelle der Psychoanalyse und auf die Funktionskreise des Erinnerens, die darin abgezirkelt worden sind, zu sprechen zu kommen. Träume signalisieren Entlastungs-Sehnsüchte des Träumers. Wir sehen eine Riesen-Frau, die den angstvollen Mann wie ein Baby auf den Bauch und in Sicherheit nimmt (0:45); im Hintergrund explodiert das Boot, mit dem die Soldaten heimlich in den Libanon eindringen sollten; der Mann sieht es, wendet den Blick ab; ist er resigniert, ist ihm eine heimliche Flucht gelungen, hat ihn die Frau aus größter Gefahr gerettet? Wir interpretieren das Bild als rein erfundene Szene der Tröstung, das Sexuelle tritt in den Hintergrund (verschwindet aber nicht ganz, so naiv ist die Darstellung nicht). Vielfach handeln die Träume im Film von der Isolierung des einzelnen, was wiederum symbolisiert wird durch das zeitliche

„Bruchverhältnis“ des Bildes - der Protagonist agiert in einer anderen Zeit als die im Zeitraffer beschleunigte Umgebung (0:36, 0:44). So wurde schon bei Wong Kar-Wais CHUNKING EXPRESS mit diesem vollkommen synthetischen Zeitbild gespielt, wurde Irrealität oder Entrealisierung visuell darstellbar.

Brüche gibt es auch im Modalen. Der Hubschrauber, der nach Beirut fliegt, und die subjektive Imagination, dass das Mädchen, das den Mann gerade verstoßen hatte, an seinem Sarg weint, stehen im gleichen Bild (0:51). Das Moment der größten Verlassenheit am Strand, die Kameraden sind gefallen, ihre Leichen liegen noch im Sand, ist untersetzt mit einer Erinnerung an die Beziehung, die der Soldat als Kind mit seiner Mutter hatte - eine Szene der Zuwendung (0:30f) und zugleich Zeugnis einer Infantilisierung, die überdeutlich auf die Angst der Figur verweist. Angst ist der dominierende affektive Modus, der viele der subjektiven Bilder überschattet - Träume von Angst, von Bedrohung. Die Hunde des Anfangs setzen einen Affektmodus, den der Film nicht wieder aufgibt (0:01).

Offensichtlich handelt es sich nicht um die Inszenierung einer individuellen Psychose oder Traumatisierung. Wem die Träume zugehören, ist manchmal nicht klar, manchmal sind es Träume, die mehrere träumen könnten. Die Hunde des Anfangs entstammen den Träumen des ersten Interviewpartners, nicht denen des Ich-Erzählers.

Wovon handeln die Bilder des Films? Sehen wir, was war - oder sehen wir, was erinnert wird? Es sind Zwillinge, die sich aber im Wesen unterscheiden. Die Frage also noch einmal gedreht: Geht es um Re-Enactment, Neu-Inszenierung, Wiederholung des Gewesenen? Oder um eine Travestierung des Geschehenen? Und welches der beiden Geschwister hat höhere Realität? Oder Authentizität?

Wie schon gesagt: Nicht die Realität selbst ist das engere Zentrum des Films, sein Thema ist das Erinnern. Erzählen kann man, um wiederherzustellen. Man kann es aber auch, um zur Sprache zu bringen, was verdrängt war. Was sich nun aufdrängt: Erinnerungsverlust. Rekonstruieren. Die Erzählenden als Zeugen. Und als Verstrickte. Das, was geschah, steht unter Umständen gegen das, was die „offizielle Erzählung“ ist und als Wahrheit gilt. Dabei ist die Offizialisierung der Erzählung nur ein Trick, der Verantwortung umleitet und verlagert. Der Filmemacher,

der am Libanon-Krieg 1982 teilgenommen hat, wird erst durch einen Freund - der, der von den Hunden des Anfangs verfolgt wird - auf das Thema hingewiesen, auf das Versinken des Geschehens in kollektivem und individuellem Vergessen. Erst danach nimmt der Protagonist die Verfolgung des Themas auf.

Der Film handelt auch von einem therapeutischen Prozeß. Am Ende steht das Individuum, das mit seinen Traumata umgehen kann. Dies ist eine prototypische Erzählung, die es seit Hitchcocks *MARNIE* (1964) oder Youngs *L'AVVENTURIERO* (1968) immer wieder gegeben hat. Es geht um verlorene Gedächtnis-, Realitäts- oder Ich-Kontrollen, die die Figuren im Verlauf des Films wiedergewinnen. Das narrative Schema dieser Geschichten spielt auch in *WALTZ WITH BASHIR* eine Rolle. Doch es geht nur vorgeblich darum. Scheinbar läuft alles auf die übliche Lösung hinaus - die (erinnernde) Begehung des Orts des Massakers ist möglich, die Blockade des Gedächtnisses wird gebrochen, der Protagonist kann wieder über seine Erinnerung verfügen. Das genre-vertraute Muster lullt den Zuschauer auf einer gewissen Ebene ein. Wären da nicht die letzten zwei Minuten, die den thematischen Akzent umverlagern, würde er das Kino guten Gewissens verlassen. Diese zwei Minuten stoßen ihn aber brutal in die Realität zurück. Es ist der Schock des Realen, der der Fiktionalisierung, der narrativen Schematisierung, der Historisierung am Ende entgegenwirkt.

### **Die Multimodalität oder von der Brüchigkeit der Erzählregister**

Die Träume wirken wie Interjektionen in die äußere Geschichte der Recherche, durch die der Ich-Erzähler herausfinden will, was einst im Libanon geschah. Als Inserts bilden sie aber eine Gegenstimme zum äußeren Geschehen, ein Kontrapunkt des Affektiven, des Nicht-Realen, des Imaginierten. Vor allem das dreifach wiederkehrende Bild nackter junger Männer, die sich aus dem Meer erheben, auf die Promenadenkulisse Beiruts zugehen, sich im Gegenlicht ankleiden (0:07, 0:20, 1:00), steht wie ein Rätsel im Strom der Geschichte. Ganz offensichtlich ist die winzige Szene als eine Metapher oder Allegorie verwendet - doch ist das zweite Stellglied der Metapher, das, was eigentlich gemeint und nur uneigentlich gesagt oder gezeigt ist, verloren gegangen oder unzugänglich. Die Szene zeigt die traumwandlerischen

Bewegungen der jungen Männer, die nicht bei sich zu sein scheinen und fast wie unter einem Zwang sich aus dem Wasser erheben. Sie zeigt ihre fraglose Fixierung auf die brennende Skyline der Strandhotels. Sie zeigt die Männer im Wasser, als wäre das Element ihnen zutiefst vertraut. Woher sie kommen, warum sie sich erheben, warum die Strandbefestigung ihr Ziel ist - all dieses bleibt im Dunklen, ist für den Zuschauer auch nur als rätsel-umwobener Hof der Bilder, die man sieht, zugänglich.

Die einzelnen Abschnitte (Szenen) des Films sind scharf gegeneinandergestellt. Oft unterscheiden sich die angrenzenden Stücke modal - da stehen Interviews neben Träumen, Erinnerungsbildern und ähnlichem. Die Musik tut ein übriges - auch sie ist dem Prinzip einer *strikten Segmentalität* verpflichtet. Sie unterstützt die Eigenständigkeit der einzelnen Abschnitte. Bis in das Geräusch der Maschinengewehre hinein ist der Ton bearbeitet, auch das scheinbare Realgeräusch der Waffen unterliegt einem rhythmischen Muster (etwa: 0:22ff). Musik und Soundscape sind immer wieder Mittel, die Segmente gegen den Kontext abzirkeln, sie als eigene Stücke der Erzählung isolieren. Der Film wirkt darum auch formal zerbrochen, zerstückelt, zerfallend. Manchmal arbeitet er sogar mit Anspielungen auf den Videoclip (0:36), etwa wenn ein Punk-Song - „I Bombed Sidon Today“ - als Strand-Szene unterbildert wird, in einer der schon erwähnten Zeitraffer-Normalzeit-Mischungen.

*WALTZ WITH BASHIR* ist als Rückblendenerzählung gestaltet. Flashback-Erzählen ist eine reflexive Form des Erzählens. Es sind zwei Zeiten im Spiel: die Zeit des Handelns und die Zeit des Erinnerns. Erinnern ist auch: Beurteilung des Vergangenen. Die Form selbst enthält einen Vorverweis: der Erzähler hat überlebt. Das entlastet die Geschichte, die er erzählt, zumindest um die Gefahr seines Todes. Es gehört zum erinnernden Erzählen dazu, dass es umformt, extremifiziert, Karikatur aus dem macht, was war.

Wenn man schon weiß, dass alle Zeugen lügen, wird das Erinnern selbst zum Thema. Es gilt, seine Strategien zu verstehen und zu durchdringen. *WALTZ WITH BASHIR* spielt eine ganze Reihe von Umwandlungen durch, die im Erinnern mit dem Was der Erinnerung operieren.

- *Essentialisierung*: Erinnert wird, was wesentlich ist und was manchmal wie ein Symbol der Befindlich-

keit des Soldaten im Krieg gelesen werden könnte. Dazu gehört die Anekdote vom Mann, der als einziger überlebte und durch das Meer zu seinen Leuten zurückschwamm (0:28ff). Dazu gehört auch die kontextlose Erwähnung der sterbenden Pferde (0:43f).

- *Karikaturisierung*: Panzer fahren wie in einem Rausch über Autos, zerstören diese (0:26). Erinnert sei an die fröhliche Musik, die den Beginn des Feldzugs begleitet (0:26), das Lied, das die Verwüstung des Libanons fast wie ein kindliches Spiel vorwegnimmt (und das an das Lied „Suicide Is Painless“ aus dem Titel von Robert Altman's M.A.S.H., 1970, oder an das Anti-Vietnam-Lied „I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die Rag“ von Country Joe and the Fish, 1965, erinnert).

- *Groteskisierung* und *Absurdisierung*: Die Ankunft in Beirut (0:52) ist die Ankunft von Touristen auf einem internationalen Flughafen, bis die Realität der zerstörten Flugzeuge auf dem Rollfeld die entfremdende Illusion zerstört. Schon die Fahrt mit dem Schiff in den Libanon hat eher den Charakter der Vergnügungsreise (0:16). Grotesk ist auch der Walzer, von dem der Titel spricht (wenn es denn überhaupt einen Walzer im Film gibt, auf den der Titel sich beziehen könnte) - man sieht einen israelischen Soldaten, der im Häuserkampf von einer Straßenseite auf die andere will; er rennt nicht, sucht sich nicht zu schützen; ohne zu zielen, feuert er nach oben; dabei dreht er sich wie ein Tänzer im Kreis. Zur Groteske tendiert auch eine kleine Szene, die den Ich-Erzähler bei einem Freund in Holland zeigt, der durch den Verkauf von Falafeln reich geworden ist; im ländlichen Garten robbt der Sohn durch den Schnee, das Gewehr im Anschlag.

- *Verschiebung*: Das Periphere wird manchmal zentral, die Anekdote muß das Gesamt symbolisieren (darum ist es ein Verfahren der Kasuistik ebenso wie eines der Metonymisierung). Es sind 26 Hunde, die wie toll durch die Stadt hetzen und erst vor dem Haus des Träumers halt machen. Der Freund des Erzählers, der den Traum erzählt hatte und dadurch die ganze Recherche überhaupt erst angestoßen hatte, hatte im Libanon-Krieg die Wachhunde von Palästinensern erschießen müssen, insgesamt 26 Tiere, er erinnere sich an ihre Blicke, wie er selbst sagt.

- *Transformierung*: Aus dem Maschinengewehr-Feuer wird Ballett, der Film unterlegt Klaviermusik (wobei sich die Frage stellt, ob die musikalische Un-

terlegung zum Film oder zur Erinnerung an die ursprünglich-reale Szene gehört, ob es diese Szene je gegeben hat oder ob das Erinnerungsbild die Synthese aus ganz anderen Erinnerungen ist). (0:58)

### **Das Politische oder Von Rollenwechseln und Sündenfällen**

Es gehört zum Reichtum des Films, dass er bei aller Privatheit, die die Geschichte für sich zu reklamieren scheint, sie doch an vielen Stellen explizit politisch und historisch grundiert. Auf der einen Seite wirft das mehr oder weniger vergessene Geschehen in Sabra und Shatila die Frage auf, welche Rolle der Libanon-Krieg (neben anderen Aktionen der militärischen Konfrontation mit den Nachbarstaaten und insbesondere den verschiedenen palästinensischen Diasporen) im nationalen Gedächtnis spielt. Der Film stellt immer wieder die Alltäglichkeit des Lebens und die Soldaten im Krieg aus, zeigt vor allem das Ausfallen einer spürbaren nationalen Betroffenheit - das Leben auf den Straßen der israelischen Städte geht weiter, die Jugendlichen, die nicht beim Militär sind, sind in den Discos, Jugendlichen in anderen Staaten der westlichen Industrie-Staaten nicht unähnlich. Die Soldaten hören die gleiche Musik wie ihre Altersgenossen. Aber ihre Alltagswelt ist der Krieg, nicht das hedonistisch-konsumistische Milieu der israelischen Großstädte. Für das Selbstverständnis der Soldaten der Zeit mag von großer Bedeutung gewesen sein, dass es keine existentielle Motivation des Krieges gegeben hat (allen Politikerreden zum Trotz), dass es keine von allen gleichermaßen empfundene Bedrohung gab, die noch in den Discos zu spüren gewesen wäre. Damit entfällt die fundamentalste Legitimierung des Militäreinsatzes. Die Solidarität des Kollektivs scheint nur sehr gering zu sein, hintergründig, im Alltag unverbindlich. Die Erfahrung der Trennung, die Tatsache des Abwesend-Seins - es sind eher private Verlusterfahrungen, die das Soldatsein begleiten, nicht Selbstwahrnehmungen im Horizont des Heroischen, der Vaterlands-Verteidigung oder ähnlichem.

Auch im Krieg verlassen die Soldaten die interpretativen Schemata, nach denen sie ihre eigene Welt des Sinns, der Ideologien, der Utopien und Wunschphantasien erfassen können, nicht. Bashir wird wahrgenommen als Idol, als Symbol, Star und charismatische Figur. Der Film setzt ihn gelegentlich in deutliche Beziehung zu David Bowie, einer der wichtigs-

ten epochalen Pop- oder Jugendgestalten der frühen 1980er (0:59). Die politische Repräsentanz Gemayels, die er vor allem für die christlichen Milizen im Libanon gehabt hat, ist mit dieser Wahrnehmung durch die jungen israelischen Soldaten nicht in Korrespondenz zu bringen. Mit der Übertragung des Star-Modells wird Gemayel zu einer Größe der Pop-Kultur kolonisiert, damit letzten Endes privatisiert und intimisiert.

Es gibt noch eine zweite Seite des Politischen, die WALTZ WITH BASHIR anspricht und die eine tiefe Brisanz ausmacht, die dem Film resp. dem Nachdenken, das er induziert, nachgeht: Israels Beteiligung an einem schleichenden Genozid wird als verdrängte und nun erst mühsam wieder sichtbar gewordene Tatsache der Geschichte immer wieder umspielt. Diese Thematik selbst betrifft allerdings unmittelbar tiefenideologische Dinge des israelischen Staates. Die Vernichtungslager haben im Gründungsmythos Israels zentrale Bedeutung (1:03). Die Bedrohung der gesamten Ethnie als historisch-konkrete Erfahrung ist auch Teil der Identitätskonstruktion der Israelis, wie der Film mehrfach andeutet. Eine der Thesen des Films resp. des Psychiaters, der die Fragen des Ich-Erzählers erläutert und deutet, betrifft genau die Ambivalenz der Erfahrung, die die jungen Soldaten in Beirut machten - die Vertrautheit mit dem Massaker vor Ort entspringe letzten Endes der Vertrautheit mit dem Holocaust. Der Film spielt mehrfach auch visuell auf den Holocaust an. Ein Bild der Zivilisten, die aus den Lagern herausgeführt wurden, erinnert klar an die Auschwitzbilder - Gefangene hinter Stacheldraht -, die die russischen Truppen nach der Befreiung der Lager machten (1:06). Und ein expliziter Verweis auf das Warschauer Ghetto (1:14) unterstreicht noch einmal, dass das Geschehen in Beirut Historisches wiederholt oder zumindest zu wiederholen scheint; der Bezug ist wiederum ein Bild, das einen Jungen zeigt, der mit erhobenen Händen aus dem Lager (Ghetto) kommt und den israelischen (deutschen) Bewacher-Truppen entgegenläuft.

Allerdings ist es eine falsche Wiederholung, sie verkehrt wie in einem fatalen Paradox die Beteiligungsrollen - die Soldaten agieren wenn nicht als Täter, so doch in der Rolle der nicht-intervenierenden Kontrollmacht - und sie sind so als Nachfolger der Nazis in die Konstellation des Massenmordes einbezogen [2].

Ratlosigkeit: Der Film hat keine klare Antwort auf die Beobachtung dieses Paradoxes. Er überläßt es dem Zuschauer, mit der Frage nach Täter- und Opfersein umzugehen. Allerdings ist der Film von Beginn an mehrfach mit einem Traumbild unterbrochen, das den israelischen Protagonisten zeigt, wie er eine Gasse Beiruts betritt. Ihm kommen bedrückte, schweigende, offensichtlich von Angst getriebene Frauen entgegen. Die Szene ist als rätselhaftes Traumbild schon mehrfach (0:08 u.ö.) zu sehen gewesen, bevor es unmittelbar vor dem Umschnitt auf die Real-Aufnahmen am Schluß des Films (1:17) noch einmal auftritt - das zwischen Anklage, Fassungsllosigkeit und Trauer oszillierende Bild eines israelischen Soldaten, der nichts gegen das Morden getan hat [3].

### Anmerkungen

[1] Zum Produktionsverfahren *en detail*: Auf der Grundlage der Recherchen wurde zunächst ein vollständiges Drehbuch geschrieben. Dieses Drehbuch wurde in einem Studio auf Video verfilmt. Es beinhaltete Interviews mit den Figuren des Films und Dramatisierungen der Geschichten, die sie in den Interviews erzählten. Dies diente später den Animatoren als Vorlage für ihre akkurate Arbeit. Innerhalb von acht Monaten wurde der Film geschnitten. Nach Testvorführungen und Abnahme des fertigen Videofilms wurde an Hand der Videoversion ein detailliertes und präzises Storyboard erstellt. Aus den Zeichnungen des Storyboards wurde dann ein *Videoboard* erstellt - in der Fachsprache *Animatic* genannt. Die Animatic wurde geschnitten und auf eine große Leinwand projiziert, um zu prüfen, ob das Thema des Films und die Essenz des Dramas den Vorgaben und Vorstellungen entsprachen. Nach Abnahme der Animatic entstanden daraus dann einzelne Illustrationen, die von führenden israelischen und ausländischen Illustratoren gezeichnet wurden. Die fertigen Illustrationen wurden schließlich animiert (nach einer Darstellung auf [hagalil.com](http://hagalil.com)).

[2] Die Frage nach der Bedeutung des Massakers von Sabra und Shatila für das israelische Selbstverständnis verschärft sich dadurch, dass die Rolle der Israelis bei der Durchführung des Massenmordes bis heute nicht ganz geklärt ist. Immerhin hatten israelische Truppen die Lager unmittelbar vorher abgeriegelt - angeblich, um dort verbliebene PLO-Kräfte zu ent Waffen. Die Morde und Vergewaltigungen geschahen z.T. vor den Augen der israelischen Truppen, die von den Dächern der Hochhäuser der Umgebung freie Sicht in die Lager hatten. Nachts unterstützten die Israelis zudem die Falangisten, indem sie das Szenario mit Leuchtraketen erhellten. Zu Prozessen gegen die Täter oder die verantwortlichen israelischen Offiziere ist es nicht gekommen. Die Generalversammlung der UN bezeichnete das „Massaker von Beirut“ als Genozid (16.12.1982). Der falangistische Führer Elie Hobeika, der

als Hauptverantwortlicher gilt, war trotzdem als Minister Mitglied der libanesischen Regierung.

[3] Der Film begnügt sich (narrativ) mit dem Wiederfinden der verschwundenen Erinnerung, findet dort sein Ende. Er könnte weitergehen, die bis heute existierenden Lager mit palästinensischen Flüchtlingen im Libanon selbst zum Thema machen, die in der politischen Geschichte durch die israelischen Kriege verursacht wurden. Die Frau, die man am Ende laut klagend zur Kamera hin agierend sieht, wirft vor: „Nur weil wir Araber sind!“ - interessanterweise bleibt ihr Vorwurf auch in der Originalfassung ununtertitelt, als würde er die Geschichte in eine Dimension öffnen, der der Film auszuweichen sucht.

## Dokumentation

WALTZ WITH BASHIR

Israel, Deutschland, Frankreich 2008

R/B/P: Ari Folman

Animation: Bridgit Folman Film Gang

Art Director/Illustrator: David Polonsky

Chef-Animator: Yoni Goodmann

M: Max Richter

V: Pandora Film

FSK: ab 16 Jahren; 35mm, Farbe

Kinostart (BRD): 6.11.2008

Vgl. zu den Geschehnissen den Filmbericht MASSAKER (B/R: Monika Borgmann; BRD/Schweiz 2004; DVD: Lichtblick Film 2004) sowie den auf Genets Bericht beruhenden Film GENET À CHATILA (B/R: Richard Dindo, Frankreich/Schweiz 2000).

Vgl. den Bericht der Kahan-Kommission (benannt nach Yitzhak Kahan, dem Vorsitzenden des Obersten Gerichtshofs Israels), die nach massiven öffentlichen Protesten in Israel eingesetzt wurde:

- *The Beirut massacre. The complete Kahan commission report*. Ed. by Yisra'el / haw- Wa'ada la-'aqîrat ha-'Erû'im be-Ma'anôt hap-Pelîtîm be-Beirut. Princeton [...]: Karz-Cohl 1983, XIX, 136 S.

Neben der Dokumentation der israelischen Presse-Berichterstattung sowie englischsprachiger Presse-Kommentare

- *The Beirut Massacre: press profile, September 1982*. [New York, N.Y.]: Claremont Research and Publications 1982, 117 pp.

vgl. außerdem die Studien:

- Kapeliouk, Amnon: *Sabra & Shatila, inquiry into a massacre*. Translated and edited by Khalil Jahshan. With a foreword by Abdeen Jabara. Belmont, Mass.: Association of Arab-American University Graduates 1983, 89 pp. Zuerst frz.

- Lamb, Franklin P.: *International legal responsibility for the Sabra-Shatila-massacre*. Montreuil: Impr. Tipe 1983, 157 pp.

- Hady, Asaad Abdul: *Sabra and Shatila: the massacre*. [Beirut?]: Palestine Liberation Organization, Department of Information and Culture / Washington, D.C.: Reprinted by Palestine Information Office [1984?], 61 pp.

- Weisfeld, Abie H.: *Sabra and Shatila - a new Auschwitz*. Ottawa [...]: Jerusalem International Publishing House 1984, XI, 113 pp.

- El-Khatib, May: *Pour une sémiotique du texte journalistique. Narratologie des „massacres de Sabra et Chatila“ dans l'Orient-Le Jour, an-Nahar et al-Hawadith*. Diss., Université de Strasbourg 1995, 409, (35) pp.

- Limiti, Stefania (a cura di): *I fantasmi di Sharon. Il massacro dei palestinesi nei campi di Sabra e Shatila, 16-18 settembre 1982*. Roma: Sinno 2002, 141 pp. (Segni: Memoria.).

- Shahid Leila: *The Sabra and Shatila Massacres: Eye-Witness Reports*. In: *Journal of Palestine Studies* 32,1, Autumn 2002, pp. 36-58.

- Nuwayhed al-Hout, Bayan: *Sabra and Shatila. September 1982*. London [...]: Pluto 2004, 462 pp.

Außerdem gibt es eine narrative Darstellung der Geschehnisse:

- Fallaci, Oriana: *Inshallah*. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992, 786 pp. Zuerst ital., 1990, sowie den Bericht, den Jean Genet kurz nach den Morden vorlegte:

- Genet, Jean: *Vier Stunden in Chatila*. Gifkendorf: Merlin-Vlg. 1983, 41 pp., sowie ein „Buch zum Film“, das - als *graphic novel* - den Rekonstruktionsprozeß, von dem der Film erzählt, wiedergibt:

- Folman, Ari / Polonsky, David: *Waltz with Bashir: a Lebanon war story*. New York: Metropolitan Books 2009, 117 pp.