

## WALTZ WITH BASHIR (2008)

---

*Ute Holl*

Nekiya, die Hadesreise, steht am Anfang aller Geschichtsschreibung. »Wie Orpheus muß der Historiker in die Unterwelt hinabsteigen, um die Toten ins Leben zurückzubringen.« (Kracauer 1971: 97) *WALTZ WITH BASHIR* (ISR/F/D 2008) realisiert das auf schonungslose Weise. Sein Sujet ist die Begegnung von Lebenden und Toten in einem fiktiven Raum, der Gedächtnis heißt. Dieser Raum wird für das 20. Jh. mit filmischen Mitteln und im Kino erzeugt. Das Kino setzt ein Denken der Dinge selbst gegen die Abstraktion geschichtlicher Begriffe, schreibt Siegfried Kracauer und eröffnet so, mit Gabriel Marcel, einen Zugang zur »Erde, die unsere Wohnstätte ist«. Daher können filmische Formen, »die vergänglichen Phänomene der äußeren Welt einverleiben und sie derart der Vergessenheit entreißen« (Kracauer 1971: 219). Als Animationsfilm gibt *WALTZ WITH BASHIR* den Bildern eine bestimmte Formalisierung zurück. Wenn er verschiedene Formen der Erinnerung ohne Rücksicht auf Authentifizierung gegeneinander ins Feld führt, lässt er den Kinoraum des Gedächtnisses selbst zum Schlachtfeld der Geschichte werden. Unerschrocken führt er seine Zuschauer in den Hades. Aber er führt nicht wieder heraus.

*WALTZ WITH BASHIR* ist ein Film über Aufklärung und deren Dialektik zwischen Militärischem und Psychologie. Ein Bild von Leuchtkugeln am Himmel in der Nacht über Beirut kehrt darin wieder und orientiert jene Suche des Regisseurs Ari Folman nach Erinnerungen israelischer Soldaten aus dem Libanon-Krieg 1982, seinen eigenen und denen seiner Freunde. Offenbar waren sie alle da, als die Massaker in den Flüchtlingslagern Sabra und Schatila stattfanden. Aber sie erinnern sich nicht. Das orangegelbe Licht dieser Illumination, sagt David Polonsky, Art Director des Films, stand am Anfang des Konzepts als Klangfarbe der gesamten Arbeit. Das Licht

taucht auf in Momenten der Überlagerung von Traumwelten und Realitätseffekten. Es liegt über den Wellen des Meeres, auf dem die Soldaten wie Amphibien treiben, bevor sie, dürre Körper fröstelnder Teenager, nackt an Land gehen, die Waffen in der Hand; das orangefarbene Licht glänzt in den Augen der 26 Hunde, die einen der Zeugen in Alpträumen jagen, weil er genau 26 Tiere in Palästinerdörfern vor Razzien erschossen hat; es kehrt wieder in den Bildern einer Straßenkreuzung in West-Beirut, auf der Folman seinen Freund Shmuel Frenkel mit einem Maschinengewehr »tanzen sieht wie in Trance«, während er auf umgebende Hochhäuser feuert; und schließlich kehren die Leuchtraketen wieder, wenn die Falangisten in die Lager ziehen, um sie zu »säubern«, wie es heißt.

Das Leuchten in *WALTZ WITH BASHIR* legt eine Spur zwischen Wahrnehmung und Erinnerung, die nach Sigmund Freud der Wunschlogik folgt: »Jedes Wiedererscheinen der Wahrnehmung ist Wunscherfüllung.« (Freud 1976: 571) Einerseits setzt das gelbliche Licht eine Trance der Soldaten ins Bild. Andererseits antwortet es präzise auf jene große Anklage, die Jean Genet formulierte, nachdem er am Tag nach dem Massaker vier Stunden lang durch die Straßen von Schatila gewandert war, um die Toten, die Leichen, mit eigenen Augen zu sehen, seine Hadesfahrt: »Wenn die Israelis lediglich das Lager in Licht getaucht, die Schüsse gehört und nur zugehört haben, wie so viel Munition verfeuert wurde, über deren Hülsen (tausend und abertausend) ich geschritten bin, wer schoß dann wirklich?« fragt er spöttisch (Genet 2001: 28/29). Wer hat hingeschaut und wer hat einfach zugehört, während gemordet wurde, heißt das. Der Film antwortet darauf in einer analogen Trennung von Hörbarem und Sichtbarem: auf der Tonspur sprechen die Zeugen, zwanzig Jahre später, ihre eigenen Texte aus Gesprächen, die Ari Folman zum Drehbuch verdichtet hat. Da wird keine Anstrengung gemacht, Reden zu authentifizieren, Aussagen zu prüfen. Auf der Bildebene haben die Protagonisten einen Namen und ein Gesicht, oder genauer, zwei: das der jungen Soldaten, die den Krieg nicht richtig wahrnehmen, und das der gemachten Männer, die sich nicht richtig erinnern. Wie bewegliche Masken verhalten sich die Gesichter zu den Stimmen, die zwar keine akusmatischen sind, jedoch verloren wirken, nicht richtig gebunden an die Körper, aus denen sie kommen.

Dass die Leute fragil wirken, leicht dezentriert und ohne Bodenberührung, dass ihre Gesten seltsam ungerichtet bleiben, ist nicht zuletzt Effekt der eigentümlichen Animation. Auf der Grundlage

von Gesprächen ließ Folman erinnerte Sequenzen im Studio nachspielen, roh und ohne Empathie. Die Handlungen vor leeren Flächen wurden geschnitten und in ein Storyboard aufgelöst. Elektronisch als *Animatic* in Bewegung gesetzt diente es zu ersten Vorführungen vor Koproduzenten. Danach wurde der Film Einstellung für Einstellung gezeichnet, nach fotografischen Vorlagen von Umgebungen, oder nach Traumgesichten, und von einem ganzen Team zum Teil sehr unterschiedlich animiert. In dieser Phase kamen Details ins Bild, Objekte, Ereignisse am Rande des Geschehens, die einem Indizienparadigma zu folgen scheinen, aber freilich gelegte Spuren sind. Denn das Ungestellte, Zufällige, Kontingente, das Kracauer als Kraft der Fotografie zur Rettung der äußeren Wirklichkeit anführt, ist in der Animation selbst Formalisiertes (vgl. Kracauer 1985: 45). Vor allem unterscheidet sich das Verfahren von konventioneller Rotoskopie dadurch, dass es keine Vorlage, kein filmisches Original, keinen vorgängigen Raum der Handlungen gibt. Ein Gedächtnisraum wird im Prozess der Animation erzeugt.

Formen der Animation oder des Comix können Erinnerungen und Deckerinnerungen, Traumata und Wunscherfüllungen, Toten und Lebenden denselben Realitätsstatus in einem Bild verleihen und damit eine besondere Form der Geschichtsschreibung eröffnen. Das haben Art Spiegelmans Mouse-Geschichten bewiesen. Nicht weil sie authentifizieren, was sie zeigen, sondern insofern sie ganz unterschiedliche Zeiten und Wirklichkeiten als Kräfteverhältnisse zueinander in Beziehung setzen, arbeiten solche Dokumentationen mit an der Geschichte. Das gehört zu den Grundannahmen des Dokumentarischen: »Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um. Wie man die Geschichte umschreibt«, heißt es in Chris Markers *SANS SOLEIL* 1983 (Marker 1983: 3). Dokumentieren heißt nicht, der Wahrheit auf die Spur zu kommen, sondern die Prozeduren der Wahrheitsproduktion freizulegen. Im Film wird das als täuschende Verschränkung von Medien und Mentalem angekündigt: Der Psychotherapeut Ori Sivan, von dem Folman eine Erklärung fordert für das viele Vergessen, berichtet von Experimenten, in denen Probanden gefälschte Fotografien, waren sie nur in schönes Licht gerückt, als Momente des eigenen Lebens wiedererkannten. Technische Medien arbeiten mit an der Umschrift der Geschichte.

WALTZ WITH BASHIR zeichnet ein Gedächtnis mit filmischen Mitteln. Einstellungen vom Einmarsch der israelischen Soldaten in den Libanon im Juni 1982 sind deutlich als Überlagerung von Kino und

Gedächtnis realisiert. Einerseits waren alle Soldaten irgendwie 19, und wie Konrad Wolf in seinem Film führt Folman den Einmarsch auf der Folie anderer, historischer Befreiungsfilme vor. Zugleich evokieren Hubschrauber-Kavalkaden, Märsche durch Olivenhaine, die als Dschungellandschaft inszeniert sind, Truppenboote, auf denen gefeiert wird und Surfen im Bombenhagel Einstellungen aus amerikanischen Kriegsfilmen. Das Grölen von »Good Morning Lebanon« erinnert ans Truppenradio für Vietnam, vermutlich haben israelische Soldaten ihren Auftritt im Libanon tatsächlich an Filmszenen orientiert. Allerdings war die Popkultur Israels 1982 vom Punk bestimmt: »I bombed Sidon today« wird Jonny-Rotten-mäßig gesungen, während die Animation ein Telefongespräch zwischen Sharon, Begin und Eitan zeigt, die derweil Tee trinken. Das Aufwachen aus dem Traum, alles sei nur ein dreckiger Kriegsfilm, ist entsprechend als Filmriss beschrieben, zuerst in den Worten der Trauma-Forscherin Zahava Solomon, selbst animierte Figur im Film, und dann als animierter Filmriss selbst. Der Filmriss wird zum Moment der Erkenntnis, das ist die paradoxe Struktur des Films. Jedoch erscheint mit jedem erkenntniskritischen Riss eine neue Schicht der Traumatisierung. Dazwischen erscheint Folmans Satz, der den ganzen Film animiert: »Sie merkten nicht, dass Sie einem Völkermord zusahen.«

Zunächst scheint WALTZ WITH BASHIR der Vietnam-Filmkultur auch darin zu folgen, dass die Anderen, der Feind, die Opfer der Säuberungen, kein Gesicht haben. Das Drama bleibt auf der Seite der gedächtnislosen Täter, die mit sich selbst und ihrem Vergessen beschäftigt sind. Der renommierte Journalist Ron Ben-Yishay, auch er Protagonist im Film, ruft am Ende wiederum eine fotografische Analogie auf, in die sich der Film auflöst. Wie Genet oder Robert Fisk gehörte Ben-Yishay zu denen, die am Morgen des 18. September nach Schatila fuhren, um aufzunehmen, was geschehen war: »Du kennst dieses Bild aus dem Warschauer Ghetto, auf dem man ein Kind sieht mit erhobenen Händen.« Das Bild erscheint animiert im Film, jetzt versetzt ins Morgengrauen, in dem Überlebende, mit ihnen ein Junge mit erhobenen Händen, das Lager Schatila verlassen, über dem eine gelbe Sonne wie eine Leuchtkugel glüht. Nekya. Die Wahrnehmung dreht sich im Kreis und wird nicht zur Erinnerung. Sie steht im Dienst der Wunscherfüllung, nichts gesehen zu haben und also auch nicht »an der Stelle der Nazis« gestanden zu haben, wie Ori Sivan mutmaßt, die Szene nicht mit Leuchtkugeln erhellt

und also nicht Mitwissende eines Völkermords gewesen zu sein. Die Bilder von 1943 und die von 1982 überlagern sich.

Mit dieser Animation ist die Erinnerung gerettet. Wo aber bleibt die Rettung der Wirklichkeit? Genau in diesem Moment springt der Film aus der Animation, zeigt gefilmtes Material von Frauen, die weinend aus dem Lager kommen, und danach weiteres Beweismaterial eines Kamerateams: Leichen und Schutt, Schutt und Leichen. »Nur weil wir Araber sind«, rufen die Frauen. Jetzt erhalten sie ein Gesicht, eine Stimme, aber immer noch keinen Namen.

Der Film animiert das Gedächtnis israelischer Soldaten. Doch es wird wieder Sache der Opfer bleiben, Namen zu suchen, zu nennen, zu beweisen, dass in Schatila ein Massaker, kein Kampf stattgefunden hat (Nuwayhed al-Hout 2004: 11). Anders als Spiegelman, der seine Gespräche mit dem Vater aufnahm, transkribierte, zeichnete und montierte, folgt Folman einer Spur des Unbehagens, der Unschärfe, einem gelben Nichts. Die Logik der Animation lässt symptomatische Momente, die sich der Wunscherfüllung entgegenstellen, nur als Leerstellen zu. Das Abwesende bleibt unbemerkt oder verbannt ins Off. Dazu gehört die Weigerung des Freundes Carmi Cna'an, im Film aufzutreten – kurzerhand wird er von einem Schauspieler ersetzt. Spuren, die Zeichnerinnen und Animateure aus unterschiedlichen Generationen ins Bild setzten, werden nur im Making-of sichtbar: ein Close-Up zeigt die Plastiksandalen eines Passanten, die im Entwurf noch jene groben Holzpantinen aus deutschen Konzentrationslagern waren. Das gelbliche Licht der Leuchtraketen klärt nicht auf, sondern verbindet verschiedene Schichten und historische Zeiten von Morden an Völkern oder Bevölkerungen. Der Blick auf eine Erde, die Wohnstätte werden könnte, wird verweigert. Der Film verharrt in der Nekiya, in der das Morden weitergeht, und auch das Zuschauen. In Schatila, gegründet 1949 als UNRWA Lager für 3000 Leute auf der Flucht, leben heute über 22.000 und es kommen aus Syrien täglich mehr.

## Referenzen

- Freud, Sigmund (1976): Die Traumdeutung. Gesammelte Werke Band II/III, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Genet, Jean (2001): 4 Stunden in Chatila, Gifkendorf: Merlin.
- Kracauer, Siegfried (1971): Geschichte – vor den letzten Dingen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Ders. (1985): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Langbein, Martin/Theweleit, Klaus (1981): Art Spiegelman. Breakdowns. Zugabe, Frankfurt a.M.: Roter Stern. Nuwayhed al-Hout, Bayan (2004): Sabra and Shatila. September 1982, London/Ann Arbor: Pluto Press.
- Marker, Chris (1983): Sans Soleil. Unsichtbare Sonne. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay von Chris Marker in der deutschsprachigen Übertragung von Elmar Tophoeven, Hamburg: FiFiGe/AG-Kono.

**Ute Holl** lehrt Medienästhetik mit den Schwerpunkten Wahrnehmungsgeschichte technischer Medien, Kino- und Radioforschung an der Universität Basel.