



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Krieg ohne Erinnerung im Dreiviertel Takt“

Ari Folmans *Waltz with Bashir*

Verfasserin

Jennifer Plank

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium der Theater, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

DANKSAGUNG

Vielen Dank an Dr. Matthias J. Pernerstorfer, der in seiner spärlichen Freizeit das Lektorat diese Arbeit lektorierte. Meinen ganz besonderen Dank schulde ich Silvia Freudenthaler, da sie mir bis zuletzt mit Rat und Tat zur Seite stand, für die Optimierung der Struktur und kontinuierlichen Unterstützung. Frau Dr. Suna Suner für ihre großartige Hilfe. Zu Danken habe ich Andrea und Nora für die zahlreichen Ermutigungen in stressigen (Arbeits)Zeiten; Daniela für ihre Geduld. Genauso wie Fr. Prof. Büttner für Ihre Betreuung und Zuversicht.

*„Either write something worth reading or something worth writing.“**

(Benjamin Franklin)

Wal | zer ['valtse] der; Substantiv, maskulin:

1. Standardtanz im $\frac{3}{4}$ -Takt. 2. Volks- und Gesellschaftstanz sowohl in kleinem Kreis als auch bei öffentlichen Tanzveranstaltungen und schließlich auf Tanzturnieren. **

* Kleiser, Grenville. *Dictionary of Proverbs*. New Dehli: A.P.H. Publishing Corporation 2005, S. 219.

** Flotzinger, Rudolf/ Finscher, Ludwig (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 9. Kassel, Basel (u.a.): Bärenreiter 1998, S. 1873.

INHALTSVERZEICHNIS

TANZVORBEREITUNGEN	1
I. AUFTAKT	6
I.1 Forschungsstand zu <i>Waltz with Bashir</i>	6
I.2 Filme über den Libanonkonflikt '82	9
I.2.1 Massaker (2004)	9
I.2.2 Lebanon (2010)	10
I.3 Aspekte des „israelischen“ Masternarrativs	11
I.4 Militärdienst in Israel	14
I.5 Historischer Hintergrund	15
I.5.1 „A Lebanon war story“	17
I.5.2 6.-11. Juni 1982: Operation „Friede für Galiläa“ (Shalom Hagalil)	18
I.5.3 16.-18. September 1982: Das Massaker von Sabra und Shatila	20
I.5.4 Weder Sieg noch Niederlage: Die Entwicklung der nächsten Jahre	23
II. TAKTLOS	26
II.1 Erinnerungs- und Rekonstruktionsarbeit	26
II.2 Gedächtnisformen	29
II.3 „Nightmares, but no memories“	36
II.4 Trauma (Traumatisierungsprozess) und Traumafolgen	38
III. OPERATION WALZER	
Die Rekonstruktion der Erinnerung in <i>Waltz with Bashir</i>	47
III.1 Erinnerung durch Sprache: Interviews und Gespräche	47
III.2 Erinnerung durch räumliche Konfrontation:	
Die Rückkehr an den Ort der Erinnerung	66
III.3 Erinnerung durch Filmproduktion: Der Film als Therapie	68
III.4 Erinnerung durch filmästhetische Aufarbeitung:	
„Animation to proof reality“ – Form und Stil in <i>Waltz with Bashir</i>	71
III.5 Die unähnliche Ähnlichkeit:	
Die Frage nach der Authentizität von <i>Waltz with Bashir</i>	85
III.6 Der Wechsel zum Realfilm in <i>Waltz with Bashir</i> :	
„Dokumentation to proof reality“	92

IV. TAKTVOLL	97
IV.1 Tanzschulden: <i>Waltz with Bashir</i> konstruiert ein Opfer- und Schuldverhältnis ...	97
IV.2 Sprechen über Schuld und Gedächtnis	100
IV.3 Erinnerung an den Krieg: Trauma in der Wirklichkeit	103
V. SCHLUSSTAKT	105
VI. ANHANG	107
VI.1 Literatuverzeichnis	107
VI.2 Filmverzeichnis	120
VI.3 Abstracts	121
VI.4 Lebenslauf	125

TANZVORBEREITUNGEN

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den verlorenen und verdrängten Erinnerungsmomenten aus dem Leben von Ari Folman, dem Regisseur und Drehbuchautor des im Jahr 2008 erschienenen Films *Waltz with Bashir*.

Politischer Hintergrund des Films ist der erste Libanonkrieg zwischen Israelis und Palästinensern im Jahr 1982. Das Zusammenleben von zahlreichen Religionsgemeinschaften und Ethnien im Libanon führte zu konfessionell geprägten Auseinandersetzungen, die den Konflikt im Land antrieben. Es war ein Freiheitskampf im Territorium des Libanon, der 1982 seinen Höhepunkt in einem Massaker fand. Das Massaker war ein aus Rache an der Ermordung, des zum zukünftigen Präsidenten des Libanon gewählten, Bashir Gemayels ausgeführter Akt Christlicher Milizen, dem wahllos palästinensische Flüchtlinge in den Lagern von Sabra und Shatila zum Opfer fielen. Ari Folman befand sich im Jahr 1982 im Einsatz der israelischen Armee.

Ausgangspunkt des Films ist die Problematik der Filmfigur Folmans: Seine fehlende Erinnerung an das Massaker von Sabra und Shatila und das nicht Wissen, über die Wahrheit seiner Rolle während des Genozids, verbunden mit der Frage nach der Schuld- und Täterschaft beschäftigen ihn 20 Jahre danach. Seit dem Auftauchen des ersten Flashbacks, mit Bildern des damaligen Krieges, kreisen seine Gedanken um eine Vergangenheit, die nicht erinnert oder ausgesprochen werden kann, die aber nach außen in die Jetztzeit drängt. Nun stellt sich die Frage, wie Ari Folman versucht dieses Problem im Film zu lösen. Wenn schon „Ein Therapeut, ein Psychiater, Shiatsu, was weiß ich?“² seinem Freund Boaz, der jede Nacht in seinen Träumen mit 26 Bestien an den Libanonkrieg 82' erinnert wird, nicht helfen konnte, sondern die Unterhaltung mit Ari Folman, der zum Abschluss anmerkt „Mir wird schon was einfallen“,“³ dann ist das Gespräch, eine Form von Erinnerungsaufarbeitung, die in *Waltz with Bashir* fortgesetzt und in dieser Arbeit genauer untersucht wird. Warum gerade Ari Folman, ein Drehbuchautor, passender als ein Psychologe sei, um das heikle Thema ihrer Jugend aufzuarbeiten, erklärt Boaz mit den Worten „Filme sind doch Psychotherapie, oder?“⁴

² Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 05:31'

³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 06:32'

⁴ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 05:40'

Die kreative Arbeit des Filme Schaffens hat der Ari Folman der realen Welt seinem animierten Freund in den Mund gelegt und reflektiert mit „Film als Therapie,“ seine ganz persönliche Methode der Aufarbeitung. Denn nicht nur seine Filmfigur hat die Ereignisse von Sabra und Shatila verdrängt, auch der „echte“ Ari Folman bestätigt in einem Interview: „Alles im Film ist wahr, es ist eine autobiografische Geschichte. (...) Es ist keine Amnesie (...) ich habe vielmehr unterdrückte Erinnerungen an diese Zeit, weil ich mich dazu entschlossen habe, alles zu vergessen, was ich konnte.“⁵

Ein Film kann die Erinnerung am besten visualisieren, indem Folman die Erinnerungsarbeit (das Auf- und Abarbeiten von Erinnerung) zum Thema macht. Auf der Suche nach Antworten interviewt er seine ehemaligen Kriegskameraden und findet sich in den Gesprächen als junger, unerfahrener Soldat der israelischen Armee wieder. Es tauchen immer mehr Bilder auf, die unterbewusst in Halluzinationen und Albträumen versteckt lagerten. Die nach und nach in das Bewusstsein wechselnden Fragmente, sind keine zufälligen Erinnerungsbilder, die gerade an Ort und Stelle aufleuchten. Es handelt sich vielmehr um bereits gerahmte und ineinander montierte Erinnerungsportraits mehrstufiger Biographien, die seit 20 Jahren unangetastet geblieben sind. „Wie lange hat's gedauert, bis sie in deinen Träumen aufgetaucht sind?“⁶ fragt Ari Folman seinen Freund Boaz und will wissen, wie lange die Bilder vom Libanonkrieg in seiner Erinnerung unangetastet blieben. „Zwanzig Jahre“,⁷ antwortet Boaz.

Waltz with Bashir ist kein Psychogramm einer Person. Ari Folman verbindet Erinnerungen seines autobiographischen Gedächtnisses mit kollektiven Erfahrungen aus Interviews und Gesprächen zu einer psycho-historischen Anhäufung von Fakten innerhalb einer neuen farbigen Dimension für das Kino. Folman entfaltet seine Problematik in Form einer visuell-animierten Dokumentation, indem er die weißen Bildkader mit Farbe füllt und die Formen der Illustration und Animation in frischer Art und Weise kombiniert. Als im Laufe des Films die Geschwindigkeit der Bilder und die Konturen der Zeichnungen für den Zuschauer schon fast zur Gewohnheit werden, tauchen am Ende plötzlich andere Bilder auf. Ari Folman wechselt in den letzten Sekunden das Genre und montiert nach bunten Illustrationen reale Filmaufnahmen der BBC, die nach dem Massaker aus den Flüchtlingslagern von Sabra und Shatila aufgenommen wurden. *Waltz with Bashir* ist eine Antwort auf die lautlose Nachfrage der israelischen und palästinensischen Bevölkerung, nach einer bzw. jeglicher Art von gesellschaftlicher Therapie.

⁵ Ari Folman im Interview mit Andrew O'Hehir. „I chose to forget everything I could.“ In: *Beyond the Multiplex: Independent film news from Salon.com and IFC*. Video-Podcast aus dem Englischen frei übersetzt von J. Plank (Stand 26.12.2008) Dauer: 4:50'

⁶ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 05:24'

⁷ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 05:26'

Zielsetzung und Forschungsfrage

Die erste und wichtigste Forschungsfrage dieser Arbeit lautet: Welche (zum Teil ästhetischen) Methoden verwendet Ari Folman zur Wiederfindung seiner Erinnerung an den Libanonkrieg 1982? Welche Mittel verwendet er zur Darstellung und Absicherung seiner Beweise? Spielt die Form der Animation dabei die wichtigste Rolle, bzw. wie wirkt sich die Form des Comics auf die Erzählung von historischen Ereignissen aus? Die Beantwortung dieser Fragen soll den Hauptkern der wissenschaftlichen Arbeit umfassen. Ein weiterer Punkt wird nach Beantwortung des ersten Fragenblocks, als Überleitung zum vierten und letzten Punkt diskutiert. Was bewirkt der Genrewechsel (vom Animationsfilm zum Realfilm) in den letzten Minuten und warum verwendet Folman diesen Einschnitt am Ende des Films?

In *Waltz with Bashir* sieht man eine rasche, durch das Zeitfenster des Films beschleunigte, Rückgewinnung verdrängter Erlebnismomente. Welche für die Sozial- und Filmwissenschaft bedeutenden Methoden der Rückgewinnung werden im Film sichtbar? Weiter gilt es (nicht nur) zu klären, wie Folman eine wahre Begebenheit unter oder mit Hilfe einer „Comic-Hülle“ darstellt, sondern welche Auswirkung die Visualisierung auf die Erinnerung hat. Ermöglichen der Animationsfilm oder die Form des Comics eine andere oder neue Form der Erzählung von historischen Ereignissen? Was passiert mit der Erinnerung, wenn sie unter den Gesichtspunkt der Comic Physiognomie dargestellt wird? Gibt es markante Zeichnungen, Auffälligkeiten oder Verschiebungen? Setzt Folman einen bestimmten Fokus oder starke Akzente, die der Regisseur in der grafischen Gestaltung mit transportiert? Seine Kommentare auf der grafischen Ebene, seine ästhetische Gestaltung und markanten Kennzeichen sowie die hypnotische Geschwindigkeit von Kriegs- und Kampfhandlungen werden neben der Präsentation von historischen Fakten vorangestellt.

Aufbau der Diplomarbeit⁸

Die Auseinandersetzung mit dem Film *Waltz with Bashir* soll einen zeitgenössischen, historischen, sozialen und ästhetischen Kontext verbinden. Zu meinen Quellen zählen die Aussagen und Intentionen des Autors und Regisseurs Ari Folman sowie eine Rezeptionsanalyse während der Promotion des Films mit Interviews und Kritiken.

Die Kapitel der vorliegenden Forschungsarbeit sind chronologisch gegliedert, damit sie mit der „Gedächtnis-Situation“ der Figur Folmans am Anfang des Films gleichgestellt sind. Der Informationsgehalt für die Rekonstruktion seiner Erinnerung wird von Kapitel zu Kapitel, wie auch in den Kapiteln des Films, immer aufschlussreicher und ersichtlicher. In der ersten Hälfte der Arbeit wie auch Folman parallel im Film startet die Suche nach verdrängten und verlorenen Bildern der Vergangenheit, beginnend mit Kapitel II. TAKTLOS. Die Wiederfindung und Aufarbeitung der Erinnerung endet im vierten Kapitel TAKTVOLL, wo Folman weiß, was er während dem Massaker von Sabra und Shatila vor 26 Jahren getan hat. Gleich nach diesem Kapitel, welches dem Aufbau der Arbeit gewidmet ist, folgen zum AUFTAKT Anmerkungen zum Forschungsstand mit den bisherigen Publikationen zu *Waltz with Bashir* sowie zwei erwähnenswerte Filme, die ebenfalls den Libanonkrieg 1982 thematisieren. Überleitend zum historischen Hintergrund der „Lebanon War Story“, bildet das Ende des ersten Drittels des Auftakts, eine kurze Ansicht des israelischen Masternarrativs. Um die Hintergründe des Massakers von Sabra und Shatila zu erfahren, ist es notwendig, einen Überblick über die politische Situation des Libanon der 1980er Jahre zu geben. Die Aufarbeitung der historischen Ereignisse soll neben der Präsentation von relevanten Fakten und der sozialen und politischen Krisen in Israel um 1982 von einer Filmanalyse auf der ästhetischen Ebene begleitet werden.

Nach dem historischen Hintergrund, der auch Hintergrundinformation über die israelische Armee und den für diesen Film namens- und hoffnungsgebenden, charismatischen, maronitischen Politiker Bashir Gemayel beschreibt, folgt das Kapitel II. TAKTLOS. Zu dessen Beginn wird die Grundlage, das heißt die verschiedenen Erinnerungs- und Gedächtnistheorien, die für diese Forschungsarbeit verwendet wurden, erläutert. Dies bedeutet eine theoretische Auseinandersetzung mit den Begriffen „Erinnerung“ und „Gedächtnis.“ Im zweiten Teil dieses Kapitels werden die Mechanismen beschrieben, wie und warum es eigentlich gar nicht so schlecht ist, zu vergessen. Natürlich gilt es in erster Linie zu klären, warum das Gedächtnis Folmans gerade an dieser Stelle seiner Biographie so lückenhaft ist.

⁸ Aus Gründen der Vereinfachung und der besseren Lesbarkeit ist in dieser Arbeit die weibliche Form der männlichen Form gleichgestellt.

Deshalb wird im Punkt II.3 „Nightmares, but no memories“ versucht, mit der Begriffserklärung des Traumas und dessen Definition in Bezug auf Folmans besonderen Umstand und Zeitpunkt eine passende Antwort zu finden.

Kern und Herzstück dieser Arbeit bildet Kapitel III „Operation Walzer.“ Hier werden die Methoden beschrieben, die Folman helfen, an die Erinnerung des Massakers zu gelangen. Vom Handlungsaufbau und der Erzählstruktur des Films ausgehend, werden inhaltliche Höhepunkte und eine Detailanalyse ausgewählter Filmbeispiele, den dazupassenden Interviewpartnern zugeordnet. Der zweite Unterpunkt dieses Kapitels beschäftigt sich mit Folmans räumlichen und örtlichen Gedächtnisspeichern in *Waltz with Bashir* und soll die Forschungsfrage unterstützend klären.

Ist *Waltz with Bashir* der erste Trickfilm im Genre des biografischen Dokumentarfilms oder die erste Kriegs-Bio-Doku mit Trickfilmtechnik? Das Genre des Animationsfilms kann sowohl eine Stärke als auch eine Schwachstelle darstellen. Ganz sicher ist der Film keine farblose Geschichtsstunde, sondern stellt vielmehr eine Erweiterung der ästhetischen Möglichkeiten dar, die zahlreiche Fixierungen eines bildlichen Stereotyps umgeht. Wie es sich für *Waltz with Bashir* auswirkt, welche positiven und negativen Effekte die Animation mit sich bringt, wird im Punkt III.4 untersucht. Im Kapitel „Animation to proof reality“, wird geklärt inwiefern Folman die ambivalente Erzählweise von Graphic Novels übernimmt. In Verbindung mit einer filmwissenschaftlichen Kurzanalyse von Farbe, Ton, Intensität und Genauigkeit der dargestellten gezeichneten Orte, beschreibt dieser Abschnitt Ari Folman als filmästhetischen Maler des eigenen Lebens.⁹

„Documentation to proof reality“ widmet sich den Schlussminuten des Films und schließt das Hauptkapitel dieser Arbeit ab. Ab Seite 92 werden die Gründe für den Wechsel vom Animationsfilm zum Realfilm beschrieben. Nachdem das Trauma in der Gegenwart filmisch aufgearbeitet wurde, widmet sich der Schlußpunkt IV TAKTVOLL, den neu aufleuchtenden Erinnerungen an den Krieg. Die Aufarbeitung und der Umgang mit Schuld bzw. die Suche und das Rollenverhältnis von Opfern und Tätern in *Waltz with Bashir* und die Schwierigkeit des Sprechens über dieses Thema, soll im letzten Kapitel den Forschungsergebnissen und weiteren Denkanstößen in SCHLUSSTAKT vorangestellt sein.

⁹ Vgl. Dümpelmann, Matthias. „Maler des eigenen Lebens. Individuelle Identität zwischen Erinnern und Vergessen.“ In: Wischermann, Clemens (Hg.). *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung*. Stuttgart: Steiner 2002, S. 185-196.

I. AUFTAKT

I. 1 Forschungsstand zu *Waltz with Bashir*

Waltz with Bashir wurde im Jahr 2008 weltweit veröffentlicht. Zahlreiche Filmkritiker lobten den Mut, das verschwiegene Thema des Massakers in Form eines Animationsfilms vor weltweitem Publikum zu präsentieren. Nachdem *Waltz with Bashir* im Winter 2009 als DVD im Handel erhältlich wurde, folgte gleichermaßen die Aufarbeitung in unterschiedlichen wissenschaftlichen Publikationen. Es gibt zudem etliche Forschungsansätze aus dem Jahr 2010, die Ari Folmans Film ein oder mehrere Kapitel widmen. Florian Schwebel hat mit „*Von Fritz the cat bis Waltz with Bashir*“¹⁰ die erste deutschsprachige Untersuchung im Rahmen einer Monographie präsentiert. Sein buntes und überaus zahlreich bebildertes Buch gibt einen Überblick über die Geschichte des Animationsfilms und endet, wie der Titel schon sagt, in einer kurzen Abhandlung über Folmans Film.

Marie Poloczec hat 2010 ihre Diplomarbeit mit dem Titel „*Die Subjektdarstellung in der Globalisierung: eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme*“¹¹ vorgelegt. Die Absolventin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien untersucht neben autobiografischen Graphic Novels auch zwei politische Animationsfilme *Persepolis* (2007) und *Waltz with Bashir*, unter dem Kontext der Subjektdarstellung in ihrer Umgebung. Ich möchte zu Poloczeks Arbeit kurz einige Korrekturen und Bemerkungen in Bezug auf *Waltz with Bashir* (siehe Poloczec Kapitel 3.2.¹²) hinzufügen. Die Angaben zum „Libanonkrieg“ sind in der Einleitung sowie im Hauptkapitel zum Film *Waltz with Bashir* ungenau gehalten. Mit keinem Wort wird erwähnt, dass es sich um den Libanonkrieg im Jahr 1982 handelt. Es könnte daher zu Verwechslungen mit dem späteren, zweiten Libanonkrieg im Jahr 2006 kommen. Dies wäre einerseits unwahrscheinlich, da der heute 40-jährige Ari Folman, den in seiner Jugendzeit statt gefundenen Libanonkrieg aufarbeitet und andererseits die Zeitspanne vom tatsächlichen Krieg bis zum fertigen Film 2008, mit 2 Jahren zu kurz wäre.

Ein politisch-historisches Grundwissen wird bei Poloczec für das Kapitel über *Waltz with Bashir* vorausgesetzt,¹³ denn die militärischen Streitkräfte der Israelis und Palästinenser werden nicht als die eigentlichen Konfliktparteien vorgestellt.

Dies soll demgegenüber zum besseren Verständnis der politischen Ausnahmesituation, als eines der ersten Schritte in dieser wissenschaftlichen Arbeit erfolgen.¹⁴

¹⁰ Schwebel, Florian. *Von Fritz the cat bis Waltz with Bashir: der Animationsfilme für Erwachsene und seine Verwandten*. Marburg: Schüren 2010.

¹¹ Poloczec, Marie. *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung*. Dipl.-Arbeit Wien 2010.

¹² Poloczec, Marie. *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung*. Dipl.-Arbeit Wien 2010, S. 116-123.

¹³ Vgl. Poloczec, S. 117.

Poloczek beschreibt die Animationsform als eine „Form, die wohl eigens für *Waltz with Bashir* entwickelt worden war.“¹⁵ Das stimmt nicht ganz, denn Flash-Animation gibt es schon seit Jahren. Man findet sie beispielsweise täglich im world wide web als Banner und Werbung an den Seitenrändern. Eigens entwickelt wurden die Figuren, Szenen und Storyboards von der künstlerischen Leitung, die dann ihre Farbgebung einfließen ließen. Special Effekte (wie Rauch, Abschuss von Munition und Raketen) sowie die gute Bild- und Tonqualität heben sich von den ansonst so eintönigen Bewegungen der Flash-Animationen ab. Der Arbeitsprozess sei nach Poloczek nicht mit einem Dokumentarfilm vergleichbar.¹⁶ Ari Folman betreibt noch vor Drehstart eine historisch wie persönliche Recherche indem er Zeitzeugen aus dem Libanonkrieg 1982 sucht und basierend auf dieser Grundlage ein Drehbuch schreibt. Die Recherche, das Führen von Interviews und das Schreiben des Drehbuchs sind bereits Bestimmungsmerkmale einer Dokumentation die auch zu *Waltz with Bashir* der auf Grund der Animation noch zeitintensiver als eine Realfilm-Dokumentation ist, zutreffen.

„Waltz with Bashir setzt sich mit den Erlebnissen eines Individuums im Libanonkrieg auseinander.“¹⁷ Poloczek verwendet diesen Satz, um ihre Hauptthese der Subjektdarstellung zu unterstreichen. Für mich steht die Sichtweise einzelner Gruppen wie der Soldaten und Soldatenfreunde oder Journalisten ebenso im Vordergrund wie die Erinnerungsfragmente des Protagonisten. Im Film wird aus der Sichtweise mehrerer Personen erzählt, denn der Libanonkrieg ist in der kollektiven Erinnerung mehrerer Personen verankert. Ari Folman filtert seine eigene Erinnerung aus der der Anderen heraus. Demnach zeigt *Waltz with Bashir* nicht nur Erlebnisse eines Individuums, sondern mehrerer Individuen. Die Frage nach der Authentizität wird von Poloczek kurz angesprochen, sie gelte als „schwierig zu beantworten.“¹⁸ Ich führe den Gedanken der Authentizität in *Waltz with Bashir* hier im Kapitel III.5 weiter. Poloczek analysiert auch die letzten Minuten des Films und vermerkt diese mit dem so genannten „Problem des Kriegsschock(s).“¹⁹ Poloczek zufolge besitzt *Waltz with Bashir* ein „episches Element.“²⁰ Leider wird das epische am Element nicht weiter erklärt. Die Wortwahl bleibt ungenau und zu hinterfragen. Da ich in der hier vorliegenden Arbeit auf den in Poloczeks Diplomarbeit angesprochenen Religionsdiskurs und der These: „Religion ist der Macht des Krieges untergeordnet“, ²¹ nicht näher eingehen werde, möchte ich kurz ein Beispiel erwähnen, das mit religiöser Symbolik aufgeladen ist. Eine Szene des Films zeigt, dass der Glaube

¹⁴ siehe hier Kapitel I. 5, Seite 15

¹⁵ Poloczek, S. 116.

¹⁶ Vgl. Poloczek, S. 117.

¹⁷ Poloczek, S. 118.

¹⁸ Poloczek, S. 118.

¹⁹ Poloczek, S. 119.

²⁰ Poloczek, S. 119.

²¹ Poloczek, S. 121.

an die eigene Religion im Krieg immer präsent ist. Am Strand von Tel Aviv herrscht Waffenruhe. Die Mittagssonne brennt und man sieht die jungen Soldaten im Dienste des Militärs ihren eigenen Dingen nachgehen. In einer dieser Einstellungen bindet sich ein jüdischer Soldat einen Gebetsriemen um seinen linken Arm. Es ist ein typisches Ritual der Orthodoxie, darin befinden sich handgeschriebene Texte der Torah, für das tägliche Morgengebet des jüdischen-orthodoxen Soldaten.

Bezüglich Folmans Familie und deren Erwähnung im Film hat Polozeck einen wichtigen Hinweis übersehen. Beide Elternteile waren während des Zweiten Weltkriegs im Lager von Auschwitz inhaftiert. Diese wichtige Information erhalten wir aus dem Gespräch mit seinem Freund Ori Sivan.²²

Zwanetta Eggers verfasste 2010 einen sehr guten Aufsatz mit dem Titel: „Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*.“²³ Sie beschäftigt sich hauptsächlich mit den Traumbildern in *Waltz with Bashir* und die Rekonstruktion des Traumbildes der badenden Soldaten im Meer von Tel Aviv.

Michaela Schäubles Beitrag²⁴ verfolgt nach einer kurzen Einführung über den filmwissenschaftlichen Aspekt von Kriegstraumata und Gewalt, den Ansatz der Repräsentation traumatischer Ereignisse, fernab einer realistischen – hin zu einer kreativen und traumhaften Darstellung mit Hilfe modernster Computertechnik.

Der von Julia Barbara Köhne herausgegebene Sammelband „*Trauma und Film*“²⁵ thematisiert anhand zahlreicher internationaler Filmbeispiele den filmwissenschaftlichen Zugang zur narrativen Aufarbeitung, visuellen Darstellung, sowie gesellschaftlichen Effekten von Trauma und Film. Darunter Raz Yosefs Artikel über die Ethik des Traumas,²⁶ sowie Nurith Gertz und Gal Hermonis Analyse über die Beziehung des post-traumatischen Effekts des Holocaust, dem „Kerntrauma“ der israelischen Gesellschaft in Film und Literatur.²⁷ Beide Aufsätze beziehen sich auf das gegenwärtige israelische Kino, unter anderem mit Beispielen aus *Waltz with Bashir* und *LEBANON*.

²² Wie wichtig dieses Detail für Folmans Trauma in Bezug auf die Lager von Sabra und Shatila ist, beschreibe ich auf Seite 61.

²³ Vgl. Eggers, Zwanetta. „Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*.“ In: Nagelschmidt, Ilse/ Probst, Inga/ Erdbrügger, Torsten (Hg.). *Geschlechtergedächtnisse*. Frank & Timme: Berlin 2010, S. 89-110.

²⁴ Vgl. Schäuble, Michaela. „'All Filmmaking is a form of therapy.' Visualizing memories of war violence in the Animation Film *Waltz with Bashir*.“ In: Six-Hohenbalken, Maria/ Weiss, Nerina (Hg.). *Violence Expressed. An anthropological approach*. Farnham: Ashgate 2011, S. 203-222.

²⁵ Vgl. Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*. Berlin: Kadmos, 2012.

²⁶ Vgl. Yosef, Raz. „The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 155-172.

²⁷ Vgl. Gertz, Nurith/ Hermoni, Gal. „The Muddy Path between Lebanon and Khirbet Khizeh: Trauma, Ethics, and Redemption in Israeli Film and Literature.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 173-194.

I. 2 Filme über den Libanonkonflikt '82

„Kaufst du einen Palästinenser, dann kauf auch einen Stock.“²⁸

Im Laufe der Filmgeschichte gab es zahlreiche (Co-)Produktionen aus Israel, Deutschland, Frankreich und den U.S.A., die sich mit dem Israelisch-Palästinensischen Konflikt befassten. Mit Ari Folmans bisheriger Arbeit für den Film (er schrieb Drehbücher und drehte schon in seiner Jugendzeit Kriegsdokumentationen für das israelische Fernsehen an vorderster Front), gepaart mit den persönlichen Kriegserfahrungen und deren Aufarbeitung in Therapiesitzungen, ist *Waltz with Bashir* das kreativste Ergebnis einer jahrelangen Auseinandersetzung mit den Kriegsgeschehnissen im Nahen Osten. Nachfolgend möchte ich zwei Filme vorstellen, die direkt mit Ari Folmans Film in Verbindung stehen, da in beiden Fällen der erste Libanonkrieg den politischen Hintergrund bildet. An erster Stelle steht *MASSAKER*, Monika Borgmanns schockierendes Portrait einer Gruppe von Phalangisten, die 1982 an dem Massaker in den Lagern von Sabra und Shatila beteiligt waren. An zweiter Stelle folgt ein Film aus dem Jahr 2009, *Lebanon*, von Samuel Maoz (Regie und Drehbuch).

I. 2.1 *MASSAKER* (2004)

„20 Jahre lang habe ich niemandem etwas erzählt, es ergab sich so, dass ich rede. Aber das ist das letzte Mal.“²⁹

Massaker ist eine Filmstudie über sechs Männer, die 1982 als Soldaten der christlichen Phalangistenmiliz die Lager von Sabra und Shatila stürmten. Das Massaker wird bis heute taubisiert, jedoch kommen in diesem Film ausschließlich die Täter zu Wort. Monika Borgmann interviewt die Männer aus dem Hintergrund des filmischen Raums und protokolliert ihre (noch vorhandenen) Erinnerungen über die Tage und Nächte des Massakers. Die Tatsache, dass die Männer selbst vor Ort gewesen sind, ist nicht so schockierend wie die Geschichten die sie darüber zu erzählen haben. Die Täterschaft ist in der vorgegebenen Situation klar und als Zuseher gerät man schnell in Versuchung, Anklage gegen die Zeitzeugen und ihre Verbrechen zu erheben. Jedoch darf man nicht gegen die Erzählungen selbst protestieren, sondern sollte versuchen, sie für die Zukunft sinnvoll zu nutzen: Durch kollektive Erinnerung anstatt kollektiver Gewalt.

²⁸ Eine Redewendung während des Ersten Libanonkriegs verdeutlicht die Feindbilder zwischen Christen und Muslime. In: Borgmann, Monika/ Theißen, Hermann/ Slim, Lokam. *Massaker*. Polar Film u. Medien GmbH.: Libanon, F, D, 2004. Fassung: DVD Dschoint Ventschr, 01:13:14'

²⁹ Borgmann, Monika *Massaker*. 07:19'

I. 2.2 LEBANON (2010)

„How the hell could I put that on film?“³⁰

Maozs autobiografisches Spielfilmdebüt wurde 2010 im deutschsprachigen Raum veröffentlicht. *Lebanon* ist einer der wenigen Filme, die wie *Waltz with Bashir* während des ersten Libanon Krieges 1982 spielen.

Vier junge Soldaten (Panzerkommandant, Funkmelder, Schütze und Lader) der Israelischen Armee, die sich in dem engen Panzerraum befinden, haben den Auftrag ein kleines Dorf zu überwachen, indem sie den Weg mit ihrem Panzergefährt blockieren und die anderen Israelischen Soldaten mit Feuerkraft unterstützen. Sie sollen zum ersten Mal in ihrem Leben Zivilisten töten, mit einem „Fahrer, der seine Anzeigen nicht kapiert und einem Schützen, der nicht schießt.“³¹ Bei Schussbefehlen geraten die Insassen des Panzers in Panik. Die Kommandos werden zuerst nicht ausgeführt, erst nach einer gewissen Zeit wird vom PKW-Fahrzeug bis zum motorisierten Flügelhändler alles beschossen. „Der Mensch ist aus Stahl, der Panzer aus Eisen“, lautet die Aufschrift im Panzer-Inneren. Die klaustrophobischen Zustände im Inneren des Panzerraumes übertragen sich auf das Publikum, obwohl dieses in einem Kinosaal oder einem offenen Raum sitzt. *Lebanon* wird dadurch zu einem sehr intimen Kinoerlebnis.

Die zeitweise subjektive Sicht der Soldaten durch das Zielfernrohr mit dem Raster des Fadenkreuzes, ist die gleiche und einzige Sicht, die dem Zuschauer auf den Libanon gewährt wird. Das Publikum sieht, was die Soldaten sehen. Was im Panzer nicht hör- oder sichtbar ist, bleibt auch vor den Zusehern verborgen. Man erkennt jedoch nicht, wie weit entfernt der Panzer vom Geschehen ist bzw. aus welcher Distanz das Fernrohr sein Ziel anvisiert. Durch das Gefecht ist das Visier am Ende des Films komplett zerschossen. Auch die Anzeigen am Amaturenbrett im Panzerinneren werden schmutziger, feuchter, von Essensresten klebriger, rauchender und blutiger, je länger die Soldaten im Panzer eingeschlossen sind. Um das Leid und die Hilflosigkeit der Zivilisten filmisch zu verdeutlichen, blicken die Opfer, die in das Fadenkreuz gerückt werden, mit fragendem Blick „Warum?“ und „Wozu“ direkt in das Visier des Panzers, direkt in die Kamera und direkt auf die Zuschauer.

Die seelische und filmische Aufarbeitung der Kriegsereignisse findet, ähnlich wie bei Ari Folman, 25 Jahre später statt, als 2006 der zweite Libanonkrieg ausbrach.

³⁰ Breen, Emily im Interview mit Samuel Maoz, vom 11. Mai 2010.

<http://www.heyuguys.co.uk/2010/05/11/lebanon-interview-samuel-maoz/> (Stand: 14. Juni 2010)

³¹ Moaz, Samuel. *Lebanon*. 01:00:46'

„I didn't speak for 25 years and suddenly I saw that our kids are dealing with the same Lebanon again. (...) Suddenly I felt that the film is not about me, my problems, my needs, my memory, my pain.“³²

Es ergeben sich einige Parallelen zwischen *Lebanon* und *Waltz with Bashir*. Damit meine ich Sätze oder Szenen, die in dem einen wie auch dem anderen Film auftauchen.

In *Waltz with Bashir* werden schwer verletzte Soldaten aus einem Fahrzeug der Ambulanz entladen. Folman bekommt den Befehl, die Toten an einen bestimmten Ort zu transportieren. In einem schockartigem Zustand „Ich, der ich noch nie eine offene Wunde oder etwas Bluten gesehen habe“³³ fährt er mit dem Panzer ruckelnd weiter. Die Lagerung und der Abtransport der Leichen im Panzer ist in beiden Filmen der gleiche (militärische) Ablauf. Das Massaker von Sabra und Shatila wird in *Lebanon* mehr verdrängt, als es in *Waltz with Bashir* wieder aufgearbeitet wird. In *Lebanon* finden die Flüchtlingslager nicht mehr Erwähnung als die Anweisung an Moaz' Brigade, den Panzer weder in noch in die Nähe der Lager zu bewegen, „ihr dürft nicht stehen bleiben.“³⁴

I. 3 Aspekte des „israelischen“ Masternarrativs³⁵

*„A critical analysis of filmic signification (...) must stress what is excluded by the image as well as what is included, and how it is formed.“*³⁶

Nach Radio und Tagespresse, die in Israel in verschiedenen Sprachen erscheint, steht der Film mit Spielfilmen und Wochenschauen in den Kinos in Israel an dritter Stelle der Medien mit der größten Reichweite. In den 1940er bis 60er-Jahren bildet sich ein Masternarrativ³⁷ heraus, in dem die Frage nach einem unabhängigen, israelischen Staat eines seiner Hauptmotive darstellt. Die neue kulturelle Identität wird durch das Medium Film re-produziert, um für die Zukunft das kreative Zeugnis der neuen Generation festzuhalten und zu bestärken.

³² Breen, Emily im Interview mit Samuel Maoz, vom 11. Mai 2010.

<http://www.heyuguys.co.uk/2010/05/11/lebanon-interview-samuel-maoz/> (Stand: 14. Juni 2010)

³³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 23:05'

³⁴ Moaz, Samuel. *Lebanon*. 01:14:03'

³⁵ Vgl. Shohat, Ella. „Master Narrative/ Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/ Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 251-278.

Vgl. auch: Talmon, Miri/ Peleg, Yaron. *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press 2011, S. IX-XVII.

³⁶ Shohat, Ella. „Master Narrative/ Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/ Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 269f.

³⁷ Ein Masternarrativ beschreibt spezifische Erzählmuster einzelner oder von einer Gruppe von Filmen.

Das erste vor-zionistische Kino³⁸ (bzw. vor der Gründung des Staates Israel) zeigte ausschließlich die männliche Seite der israelischen Kultur. Das Kollektiv überlagerte die individuelle Erfahrung, das Nationale lag über dem familiären Dasein und öffentliche Wünsche über privaten Vorstellungen. Als Vorlage diente die Ästhetik des sowjetischen Kinos. Mit dynamischen Montagen, vergrößerten Bildausschnitten und verwinkelten Kameraeinstellungen sollte ein filmisch-lebhaft bewegter Gefühlsausdruck das neue pulsierende Leben in einem prähistorischen Land visuell wie akustisch darstellen.

Neben den sowjetischen Einflüssen holten sich die Filmemacher Beispiele aus dem amerikanischen Western. Die Besiedlung und Eroberung der Wüste und die Verdrängung ihrer Ureinwohner war allzu passend für das bisher unbebaute Land Israel. In Filmen wollte sich Israel als dynamisch, fortschrittliches Land präsentieren, daher entstand eine Mischung aus sowjetischen und amerikanischen Stilen mit einem Hauch futuristischer Ästhetik.³⁹

1948 gab es die erste historische Gelegenheit für die Durchführung der Zwei-Staaten-Lösung, die Sowjetunion und die U.S.A. stimmten für einen jüdischen und einen palästinensischen Staat. Die Bildung einer eigenen Nation verlief jedoch schwierig, da sie auf einem wackeligen Fundament verschiedener nationaler Diskurse aufbaute. Die junge Gesellschaft benötigte eine klare Strategie, um den Staat in der vorherrschenden Krisenzeit neu zu strukturieren. Die jüdische Bevölkerung bekam ein Land ohne Leute, das zu einem Einwanderungsland wurde, denn bis 1948 gab es keine reguläre bzw. geregelte Einwanderung. Filme in hebräisch und englisch kreierten und festigten eine israelische Gemeinschaft mit ihrer Verbindung von den Immigranten in das Land gebrachten kulturellen Traditionen. Die Filme in Israel befanden sich im Modus der Staaten- bzw. Selbstfindung. Sie thematisierten Entfremdung und die Suche nach einer eigenen Identität. Die Desorientiertheit und der fragende Blick der Bevölkerung in Richtung Zukunft sind eine der möglichen Erklärungen für die Struktur der offenen Filmenden.

In den 1960er-Jahren verlagerte sich die Produktion auf heroisch-patriotische Heldenfilme. Ihr Inhalt bewegt sich zwischen Fiktion und historischer Imagination. Die Armee und (para-)militärische Gruppierungen wurden in den Vordergrund gerückt. Frauen blieben in ihrem festgelegten Rollenbild genauso wie Immigranten oder die Traditionen anderer Völker unberücksichtigt. Damit sollte das gemeinsame geschlossene nationale Ethos in Zusammenhang mit dem Überleben der israelischen Gemeinschaft zum

³⁸ „pre-state Zionist cinema“ Vgl. Talmon, Miri/ Peleg, Yaron. *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press 2011, S. XII.

³⁹ Der Mann und die Maschine werden glorifiziert. Massenproduktion, Arbeit und Industrialisierung stehen im Vordergrund.

Ausdruck gebracht werden; eine konservative Haltung, die mitunter auch in fiktionalen Welten, Komödien und Melodramen ihren Platz fand.

Die lokale Filmindustrie Israels entwickelte sich in den 60er und 70er Jahren. Hollywood schuf dazu die Vorbilder und schaffte Platz für alltägliche lokale Geschichten. Komödien, die mit den populären Kinotraditionen aus dem Mittleren Osten und dem jüdischen Kino aus Europa spielten, waren besonders beliebt. Die verschiedenen Klassen und Ethnien harmonierten im Film miteinander: In Familien erfolgte die Eheschließung von zwei unterschiedlichen Religionen. – Eine Wunschvorstellung, die in der Realität nicht so einfach wie im Kino umzusetzen war. Der Mainstream hielt bis in die 80er⁴⁰ und verfolgte die globalen Trends bis in die 90er Jahre.⁴¹ Israel lies dabei die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion, national und global ein weiteres Mal verschwimmen.

Gegen die konservativen Schemen und kommerziell erfolgreichen Filme etablierte sich eine Avant-Garde Richtung. Die Dystopie des Film-Noir, neo-realistische italienische Elemente oder die französische Nouvelle Vague zählten zu den großen Vorbildern. Werke die individuell, sensibel, persönlich und profan unter anderem die weibliche Seite Israels nicht versteckten. Dieser israelische Film eröffnet bzw. ermöglicht eine Art alternativer Geschichtsschreibung und zeigt eine andere Sicht auf die Geschichte. Er zelebriert den Wandel und die Freiheit gegenüber der Vergangenheit und verweist auf seine Rechten. Ein heroischer Ansatz, der in Filmen ganz leicht in Pessimismus bis hin zur eigenen Verwundbarkeit umschwenken kann, denn viele israelische Filme tragen den Mythos einer idealen Staatenbildung und den Wunsch nach „Nie mehr Verfolgung“ in sich. Der Zionismus als Reaktion auf den Antisemitismus und der Glaube an einen jüdischen Staat sind im kollektiven Gedächtnis verankert und spiegeln sich in der Biographie vieler Filmemacher wieder. In der Tat gehören zionistische Texte aus der Bibel und der Torah (beispielsweise „die Wüste aufblühen zu lassen“) zu Charakteristiken des israelischen Films. Das Masternarrativ lässt immer wiederkehrende Elemente wie das Meer, die Wüste und die Armee sowie Belagerungen und Gefechte und jedes neue traumatische Erlebnis, welches das Ghetto Trauma der jüdischen Bevölkerung stets mit sich trägt, erkennen. Man könnte den Fokus auf die sich wiederholenden Leitmotive setzen, zu beachten ist jedoch ihre besondere Transformation. So kann auch der patriotischste Film einem Ärger Ausdruck verleihen oder ein Tabu aufgreifen, indem der Fokus einer Handlung beispielsweise mehr auf Seiten der Palästinenser gelegt und damit keine Deklassierung einer Minderheit unterstützt wird, oder wenn Filme Kritik an der Siedlungspolitik üben

⁴⁰ Die Armee, der Staat und das Kollektiv (Kibbutz) blieben trotzdem Hauptthema in Filmen.

⁴¹ Unter anderem auf Grund der Ausbreitung des Kabel- bzw. Satelliten übertragenen Fernsehempfangs zu dieser Zeit.

sowie zum gleichberechtigten, interkulturellen Zusammenleben motivieren und wenn Filme die palästinensische Bevölkerung nicht auf ihre Flüchtlingsfrage reduzieren.⁴²

Geschichte entsteht täglich neu, in gleicher Weise versucht sich das israelische Kino ständig neu zu formulieren. Es ist untrennbar mit der politischen Kultur verbunden, die es umgibt. So auch bei *Lebanon* oder *Waltz with Bashir*, wo zur Zeit der pre- bzw. post production der Zweite Libanonkrieg ausbrach. Die Herausarbeitung der Vergangenheit in Filmen kann zu einer Öffnung von diskursiven Räumen beitragen und den Bedürfnissen der Gesellschaft nachgehen, wie beispielsweise dem Wunsch nach Transformation. Die Cinematheken bilden stellvertretend eine zweite, öffentliche und zum Teil unzensierte Meinung der israelischen Bevölkerung und ihren Nachbarstaaten. All diese Faktoren zusammen führen unvermeidlich zu einem nationalen Selbstbewusstsein, das zu sinnbildenden Formen kreativen Ausdrucks führt.

I. 4 Militärdienst in Israel

„Das Symbol Israels ist nicht mehr der Davidstern (...), sondern der Bulldozer.“⁴³

Die Regierung des Landes Israel verpflichtet Männer zu drei Jahren und Frauen zu zwei Jahren Militärdienst. Am 31. Juli 2012 fiel die Sonderregelung für ultraorthodoxe Juden, die bisher von der Wehrpflicht ausgenommen waren.⁴⁴ Eine neue Regelung der israelischen Regierung ist bis zum Abschluss der Arbeit nicht bekannt gegeben worden. Die Bevölkerung wird auf eine mögliche Kriegssituation trainiert und vorbereitet. SoldatInnen sind in Israel omnipräsent, die Loyalität wird innerhalb der israelischen Verteidigungskräfte (im engl.: Israel Defense Forces, kurz IDF) groß geschrieben. Die israelische Gesellschaft ist gleichzeitig ihre Armee. Front und Heimat sind in Israel nur schwer auseinander zu halten. Das Land ist so klein, dass die Jugendlichen nach dem Dienst nach Hause, zu ihrer Familie fahren können. Die Doktrin der Streitkräfte, auch *Zahal*⁴⁵ genannt, lautet: Wer als Jude nach Israel gekommen ist, soll in der Armee zum Israeli werden.⁴⁶ Es gehört zu den Grundregeln der *Zahal*, niemals einen verwundeten oder gefallenen Soldaten im Feld zurückzulassen. Diese kollektive Verantwortung für das Schicksal jedes einzelnen Soldaten macht die Armee allerdings besonders erpressbar.

⁴² An dieser Stelle soll betont werden, dass bei Filmproduktionen die Zusammenarbeit zwischen Israelis und Arabern harmonisiert.

⁴³ Warschawski, Michael. *Mit Höllentempo. Die Krise der israelischen Gesellschaft*. Hamburg: Nautilus 2003, S. 41.

⁴⁴ Vgl. „Wehrpflicht: Israel zwingt Orthodoxe an die Waffe.“ In: *Spiegel online*, vom 15.10. 2012 <http://www.spiegel.de/politik/ausland/israel-zwingt-ultraorthodoxe-juden-zum-wehrdienst-a-861383.html> (Stand: 1. Juli 2013)

⁴⁵ *Zahal* (hebräisch) = Armee zum Schutze Israel

⁴⁶ Vgl. Borgstede, Michael. *Leben in Israel: Alltag im Ausnahmezustand*. München: Herbig 2008, S. 100f.

Tel Hai, Anführer einer zionistischen Siedlergruppe, erklärt, „Es ist gut, für unser Land zu sterben.“⁴⁷ Diese Aussage gilt stellvertretend für das Verhalten israelischer Soldaten im Kriegszustand. Ein patriotisches Zeugnis, das sich im kollektiven Gedächtnis jüdischer Israelis festgeschrieben hat.

Aber auch auf palästinensischer Seite gibt es im Libanon Proteste und Mut zum bewaffneten Kampf, wie die Guerillakrieger der Fedajin beispielsweise. Sie sind Mitglieder einer palästinensischen Untergrundorganisation, die für ihre politische Überzeugung sogar ihr Leben opfern würden.

„Da die Feddayin der Jugend kaum entwachsen waren, bildete das Gewehr in seiner Funktion als Waffe für sie das Zeichen triumphierender Männlichkeit und gab ihnen die Gewissheit zu leben. Die Aggressivität verschwand: lächelnd zeigten sie die Zähne.“⁴⁸

Der Israeli Dror Schachar berichtet von seinem Militäreinsatz 1982: „Ich war 22 Jahre alt, hatte die Armee kaum verlassen, da wurde ich bereits drei Monate später wieder einberufen.“⁴⁹ Viele junge Menschen leisten nicht aus moralischen Gründen Militärdienst, sondern um Geld für das spätere Studium zu verdienen.

Im Laufe des ersten Libanonkrieges und im Laufe des Films *Waltz with Bashir* hinterfragen selbst die Soldaten indirekt ihre Situation im Krieg. „Warum kämpfen wir?“ Direkt spricht es ein Soldat im Panzerwagen fahrend an, „sollten wir nicht lieber beten?“⁵⁰ Im Jahr 1982 kam es zu den ersten großen Kriegsdienst-Verweigerungen: 3.000 Reservesoldaten weigerten sich damals an die Front zu ziehen. Viele von ihnen mussten sich dafür vor den Militärgerichten verantworten, was auch heute noch als Konsequenz der Wehrdienstverweigerung geschieht.

I. 5 Historischer Hintergrund

„Wir erinnern heute, was damals geschah, damit wir niemals vergessen.“⁵¹

Israel, ein junger Staat gegründet 1948, ein Staat der „nie wieder Vergessen und Verfolgung“ als eines seiner höchsten Ziele ansetzt. Eine Idee, die nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Staatsgründung Form annimmt. Das Bild des ewig verfolgten Volkes ist in die kollektive Erinnerung eingegangen und dort verankert.

⁴⁷ Zimmermann, Moshe. „Mythen der Verfolgung im israelischen Alltag.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 296-320, hier S. 302.

⁴⁸ Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Gifkendorf: Merlin 2001, S. 5.

⁴⁹ Flug, Noah. *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*. München, Wien: Hanser 2007, S. 108.

⁵⁰ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 23:29'

⁵¹ Knoch, Habbo / Detmers, Achim. (Hg.). *David's Traum: ein anderes Israel*. Gerlingen: Bleicher 1998, S. 185.

Im Folgenden möchte ich die politischen Umstände des ersten Libanonkriegs 1982, der während des Bürgerkriegs im Libanon (1975-1990) begann und mit einem Massaker in einem Palästinensischen Flüchtlingslager endete, knapp skizzieren.

1947 teilte die UNO-Generalversammlung (das historische) Palästina, heutiges Israel, in einen jüdischen und einen arabischen Staat. Der erste arabisch-israelische Nahostkonflikt ließ nicht lange auf sich warten.⁵² Unter der Leitung von Menachem Begin wurden 1948 arabische Gebiete besetzt und 750.000 Palästinenser aus den ihnen zugesprochenen Gebieten vertrieben. 1949 wurde die UNRWA,⁵³ ein Hilfswerk für palästinensische Flüchtlinge im Nahen Osten, gegründet. Im Jahre 1959 folgte die Gründung der Fatah durch Jassir Arafat, die Ende der 1960er in die Palästinensische Befreiungsorganisation (PLO) überging. 1972 trat Arafat mit seiner Ansprache vor der UNO für einen eigenen demokratischen palästinensischen Staat ein, als Heimat für Christen, Juden und Muslime.⁵⁴ Der Israelisch-Palästinensische Konflikt hielt in den 1980ern weiter an. Unter anderem auf Grund von Angriffen der Palästinenser aus dem Südlibanon, um den Norden Israels und deren nördliche Nachbarländer, darunter Syrien und die Küstengebiete des Libanons zu destabilisieren.⁵⁵ Es folgten noch sechs weitere Kriege die der junge jüdische Staat zwischen 1948 und 1982 mit seinen arabischen Nachbarn (Ägypten, Jordanien, Syrien, Libanon, Irak) austrug.

„Israel ist eine demokratisch verfaßte Republik nach westlichem Muster, die stets unter ziviler Kontrolle stand und dennoch von militärischen Erfordernissen durch und durch beherrscht wird.“⁵⁶ Im Libanon hingegen, gab es bis jetzt keine Militärregierung.

Der nördliche Nachbar Israels ist ein komplexes Staatsgefüge, mit brodelnden Rivalitäten zwischen zahlreichen konfessionellen und ethnischen Gruppierungen.

⁵² Im Allgemeinen sprachgebraucht bezeichnet der „Nahostkonflikt“ israelisch-arabische Kampfhandlungen um ein und dasselbe Land, nämlich Palästina, ein Teilgebiet Israels. Unter anderem auf Grund des nicht klar definierten Grenzverlaufs des palästinensischen Staates (Palästinensische Autonomiegebiete sind der Gazastreifen und ein Teil des Westjordanlandes) zu Israel. Israels Existenzrecht als unabhängiger jüdischer Staat prallt gegen die Bedrohung durch Terror und Gewalt, seitens der Araber, die Palästina befreien wollen um ihre Forderung nach einem eigenen Palästinenserstaat zu erfüllen. Vgl. Steinbach, Udo. „Israelisch-arabischer Konflikt.“ In: *Der Nahe und Mittlere Osten. Bd. 1 Grundlagen, Strukturen und Problemfelder*. Opladen: Leske u. Budrich 1988, S. 639-661, hier S. 640. Sowie: Simon, Norbert. *Regionale Konflikte im Nahen Osten. Die Sicherheitspolitik Israels gegenüber dem Libanon seit 1989*. Dipl.-Arb. Wien 1997, S. 18, 41.

⁵³ United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East

⁵⁴ Vgl. die Zeittafel im Anhang aus: Flottau, Heiko. *Die eiserne Mauer: Palästinenser und Israelis in einem zerrissenen Land*. Berlin: Links 2009. Sowie: Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt. Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Dipl.-Arbeit Wien 2001, S. 28.

⁵⁵ Vgl. Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt. Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Dipl.-Arbeit Wien 2001, S. 7.

⁵⁶ Ehrenberg, Eckehart. „Militär und Rüstung.“ In: *Der Nahe und Mittlere Osten. Bd. 1 Grundlagen, Strukturen und Problemfelder*. Opladen: Leske u. Budrich 1988, S. 271-285, hier S. 284.

Die libanesische Armee ist im Vergleich zur israelischen Armee, eine relativ kleine bewaffnete Organisation, unter vielen religiös geprägten Splittergruppen, die um die Vorherrschaft im Land kämpfen.⁵⁷ Die angespannte Lage beider Länder, der Einfluss der internationalen Politik und vor allem die Fragmentierung und innere Zerstrittenheit der kämpfenden Befreiungsorganisationen im Libanon, bilden immer wieder Stoff für politische Auseinandersetzungen (unter anderem für den ersten Libanonkrieg 1982), der wiederum zu Grundlage für Filmemacher aus Israel und der ganzen Welt wird.

I. 5.1 „A Lebanon War story“*

Der israelische Feldzug 1982, war unter anderem auf Grund der inneren Spannungen des von 1975 bis 1990 herrschenden Bürgerkriegs⁵⁸ im Libanon möglich. „Der Libanon ist leicht zu schlucken, aber fast unmöglich zu verdauen.“⁵⁹ Die innere Zerrissenheit des Staates begann schon auf Grund der Erlangung der Unabhängigkeit und Staatswerdung 1946. Mit den ersten freien Wahlen 1943 und später durch den Abzug der französischen Truppen im Jahr 1946, wurde der Libanon unabhängig. Trotzdem gab es seitdem immer überregionale Einflüsse aus Syrien, Iran und Israel.⁶⁰ Im Libanon selbst waren es die Machtpositionen regionaler, politischer und sozialer Gruppierungen (Staatsvolk), die im Land für eine latente Konfliktsituation sorgten. Die zahlreichen Gruppen mit unterschiedlichen Ethnien und Konfessionen darunter Katholiken, Christlich Orthodoxe, sunnitische- und schiitische Moslems, Maroniten, Drusen, Griechisch- und Armenisch-Orthodoxe, leben im komplizierten, politisch- und sozialen Lebensraum des Libanon.⁶¹ Störungen von außen, bewirken die Instabilität im Landesinneren. Die fehlende Autorität des Staates und die nicht ausgeglichene, inhomogene Struktur, wirkten wie ein lodernder Funke der zum Ausbruch von Konflikten führte. Daher wollte Israel mit dem geplanten Feldzug 1982 einen großen Einfluss auf den Libanon ausüben, um mit dem Militär einerseits Schutz zu bieten und gleichzeitig Machtverhältnisse aufzuzeigen.

⁵⁷ Vgl. Ehrenberg, Eckehart. „Militär und Rüstung.“ In: *Der Nahe und Mittlere Osten. Bd. 1 Grundlagen, Strukturen und Problemfelder*. Opladen: Leske u. Budrich 1988, S. 284.

* Der Titel des Kapitels, bezieht sich auf den Untertitel des Films: „Waltz with Bashir: A Lebanon war Story“

⁵⁸ Die Konfliktparteien des zweiten libanesischen Bürgerkriegs: Christliche Milizen gegen palästinensische Streitkräfte und konfessionell-gemischten Gruppen. Sowie Interventionen der syrischen und israelischen Armee.

Vgl. Flor, Roland. *Israels Libanon-Feldzug 1982: Vorgeschichte, operativer Verlauf und Gefechtsbild, Erfahrungen*. Wien: Studien und Berichte / Institut für Strategische Grundlagenforschung an der Landesverteidigungsakademie, 1987, S. 21.

⁵⁹ Bashir Gemayel im Interview für ABC News am 27. Juni 1982. Er meinte damit die zahlreichen ethnischen und konfessionellen Gruppen im Libanon. In: Gowers, Andrew / Walker Tony. *Arafat hinter dem Mythos*. Hamburg: Europäische Verl.-Anstalt 1994, S. 287.

⁶⁰ Vgl. Flor, Roland. *Israels Libanon-Feldzug 1982: Vorgeschichte, operativer Verlauf und Gefechtsbild, Erfahrungen*. Wien: Studien und Berichte / Institut für Strategische Grundlagenforschung an der Landesverteidigungsakademie, 1987, S. 8,9.

⁶¹ Vgl. Polkehn, Klaus. *Krieg um Wasser?* Berlin: Morgenbuch 1992, S. 152.

Israel war erstmals 1978 im Südlibanon einmarschiert da „in den späten 60er und frühen 70er Jahren eine Welle von palästinensischen Flüchtlingen und mit ihnen vor allem Freiheitskämpfer sich im Libanon niedergelassen haben.“⁶² Israel startete 1982 zum zweiten Mal einen Libanon Feldzug und besetzte die Hauptstadt Beirut.

I. 5.2 6. – 11. Juni 1982:⁶³ Operation „Friede für Galiläa“ (Shalom Hagalil)

„Die Operation, aus der ein Krieg wurde (...)“⁶⁴

Die Israelische Armee war im Juni 1982 in das Bürgerkriegsland Libanon einmarschiert, wo sich die aus Jordanien vertriebene Palästinensische Befreiungsorganisation festgesetzt hatte. Am 5. Juni 1982 begann das Bombardement von Sidon.⁶⁵ In *Waltz with Bashir* wird dieser Tag mit einem Rock Song „Bomb Beirut“ von Ze'ev Tene festgehalten. Der damals in Israel herrschende Waffenstillstand wurde somit unterbrochen und die Israelische Defense Force (IDF) unter der militärisch-politischen Führung von Bashir Gemayl gebildet. Die Operation „Friede für Galiläa“, wie sie der zu dem Zeitpunkt amtierende Verteidigungsminister Ariel Sharon nannte, hatte das Ziel, ein Israel-freundliches Regime im Libanon zu installieren.⁶⁶ Nicht nur die Grenzen sollten laut dem Willen der militärischen Führung mit dieser Invasion gesichert, sondern die militärisch-palästinensischen Strukturen im Libanon mit einem Mal völlig zerschlagen werden. Die Hoffnung des Libanon den Staat mit Hilfe der IDF im Bürgerkriegszustand zu stabilisieren erlosch, da die israelische Armee ihre eigenen Interessen verfolgte. Was in weiterer Folge zur Zusammenarbeit der libanesischen Armee mit der schiitischen Miliz Hisbollah führte. Am 6. Juni 1982 erklärte der israelische Verteidigungsminister, die Ziele der militärischen Operation.⁶⁷

⁶² Simon, Norbert. *Regionale Konflikte im Nahen Osten. Die Sicherheitspolitik Israels gegenüber dem Libanon seit 1989*. Dipl.-Arb. Wien 1997, S. 20.

⁶³ Mit dem Zeitraum des 6. bis 11. Juni 1982, werden die sechs Kampftage im Libanon eingegrenzt. Der Israelische Libanon Feldzug 1982 begann mit dem 1. Juni 1982 und endete mit einer Vereinbarung zum Waffenstillstand zwischen israelischen und syrischen Streitkräften im Süd-Libanon am 11. Juni 1982. Die Kampfhandlungen fanden Ende September 1982 eine Phase der Beruhigung. Die Konfliktsituation im Libanon bzw. eine Friedensregelung zwischen den Staaten ist bis zum heutigen Zeitpunkt nicht erfolgt. Vgl. hierzu: Flor, Roland. *Israels Libanon-Feldzug 1982: Vorgeschichte, operativer Verlauf und Gefechtsbild, Erfahrungen*. Wien 1987, S. 123, 130 und 139.

⁶⁴ Timerman, Jacobo. *Israels längster Krieg. Tagebuch eines verlorenen Sieges*. München, Wien: Carl Hanser: 1983, S. 67.

⁶⁵ Vgl. *Middle East International*, London: 16.7.1982. Hier In: Israel-Palästina-Komitee Wien (Hg.). *Libanon '82: der israelisch-palästinensische Krieg*. Wien: Rema Print 1982, S. 14.

⁶⁶ Vgl. Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt. Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Dipl.-Arbeit Wien 2001, S. 56f.

⁶⁷ Vgl. Merom, Gil. „The Israeli War in Lebanon.“ In ders.: *How democracies lose small wars: state, society and the failures of France in Algeria, Israel in Lebanon and the United States in Vietnam*. New York (u.a.): Cambridge Univ. Press 2003, S. 155-166.

Die PLO wurde auf Grund ihrer militärischen Präsenz im Norden (Nord-Galiläa) und Süden des Libanon als Sicherheitsrisiko eingeschätzt.⁶⁸ Hauptziel war es demnach, die PLO auszuschalten und im Zuge dessen die PLO als politischen Faktor und Quelle des Terrorismus zu eliminieren. Neben der PLO war die gesamte palästinensische Bevölkerung Zielscheibe der israelischen Armee.⁶⁹ Auch die syrische Armee bekam die Macht des israelischen Militärs zu spüren. Die Größe der syrischen Armee sollte dermaßen minimiert werden, so dass sie für Israel keine Gefahr darstellen konnte.

Nach Kriegsende bzw. Abzug der Truppen aus dem Libanon, kapitulierte die syrische Armee nicht. Ebenso konnte die PLO nicht zum Zusammenbruch gebracht und deren Basis im Libanon nicht zerstört werden. Einige PLO-Streitkräfte mussten ihre Gebiete im Südlibanon verlassen, kamen kurz in Tunesien unter, konnten jedoch nach nur wenigen Monaten zurückkehren. Arafat und die PLO gewannen auf Grund ihres Durchhaltevermögens und Widerstands in- und außerhalb des Landes an Beliebtheit.⁷⁰

Dieser im Jahr 1982 geplante Krieg, hatte ohne die oben genannten Ziele zu erreichen, verheerende militärische und politische Auswirkungen. Ein traumatisierender Krieg, den die politische Elite gestaltete. Vor allen Dingen wurde er zu einer persönlichen Kampagne von Ariel Sharon. Er hatte den Informationsfluss vom Generalstab zum Kabinett so umgeleitet, dass er selbst die einzige Verbindung zwischen der Armee und der Regierung darstellte. Dem Libanonkrieg 1982 war eine politische Wunschkonstellation vorausgegangen, zusammengesetzt aus Generalstabschef Raphael Eitan, dem israelischen Premier (und späteren Friedensnobelpreisträger) Menachem Begin, Ariel Sharon und Bashir Gemayel, ein Maronit der besondere Sympathien von der Israelischen Regierung erhielt. Nach einer erfolgreichen militärischen Operation war die Errichtung einer (pro-israelisch) christlich-libanesischen Regierung und der Wiederaufbau des libanesischen Staates (ohne PLO) unter der Führung von Bashir Gemayel als Präsident geplant. Er und seine verbündeten Anhänger, die christlich-libanesischen Phalangisten, hatten Israel im Kampf gegen die Palästinenser und Syrier im Feldzug 1982 unterstützt. Bei Wahlen im libanesischen Parlament am 23. August 1982 wurde Bashir Gemayel, der Maronit und Führer der christlichen Phalangistenmiliz, zum Präsidenten gewählt. Zur Wahl standen neben Bashir, der die libanesischen Front vertrat, auch Suleiman Faranjiyya aus Syrien und Raymond Eddé, von einem unabhängigen libanesischen Lager.⁷¹

⁶⁸ Vgl. Flor, Roland. *Israels Libanon-Feldzug 1982: Vorgeschichte, operativer Verlauf und Gefechtsbild, Erfahrungen*. Wien: Studien und Berichte / Institut für Strategische Grundlagenforschung an der Landesverteidigungsakademie 1987, S. 32.

⁶⁹ Vgl. Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt. Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Dipl.-Arbeit Wien 2001, S. 57.

⁷⁰ Ebenda Hazim, S. 83.

⁷¹ Vgl. Rabînovîş, Îtâmâr. *The war for Lebanon: 1970 - 1985*. Ithaca, NY (u.a.): Cornell Univ. Press 1985, S. 124.

Am 14. September 1982, drei Wochen nach seiner Wahl, wurde Bashir Gemayel bei einem Bombenanschlag ermordet. Die Phalangisten verloren mit einem Schlag ihren charismatischen Führer und ihre Verbindung zur Armee. Eine „Galgionsfigur des freien Libanon“ und „Idol-Figur der Bedrängten“ christlichen Bevölkerung.⁷² Mit diesem Anschlag brach eine wesentliche Stütze für Sharons Zukunftspläne des Libanon weg. Die ersten Takte des Walzers erklingen mit dem Tod Bashirs. „Der Tag der Beerdigung Béchirs ist auch der Tag des Einmarschs der israelischen Armee in West-Beirut.“⁷³

Amin Gemayel, Bashirs Bruder, wurde am 21. September 1982 in das Amt des Libanesischen Präsidenten gewählt und übernahm kurzfristig die Administration des Landes. Der israelische Generalstabschef Eitan prophezeite nach dem Mord an Bashir Gemayel einen Racheakt der Christlichen Phalangisten. Die Auswirkungen der Tat sah er schon in diesem Statement voraus: „Another thing that will happen - and it makes no difference whether we're there or not - is an outburst of vengeance that I don't know ... I can imagine to myself how it will start, but I don't know it will.“⁷⁴

I. 5.3 16. – 18. September 1982: Das Massaker von Sabra und Shatila⁷⁵

„They're obsessed with the idea of revenge.“⁷⁶

Christlich-Phalange Milizen, die Israel im Kampf gegen die PLO unterstützten, betraten am Abend des 16. September 1982 die Flüchtlingslager Sabra und Shatila in West-Beirut. Zu diesem Zeitpunkt waren die Lager unter der Aufsicht der israelischen Armee, die den 150 Kämpfern der christlichen Phalangisten erlaubte, bewaffnet in die Camps zu ziehen.⁷⁷

„Simultaneously, Sharon's forward command post was moved to the roof of a deserted six-story building overlooking the Shatilla camp, and it was from there that the chief of staff, in his distinctive Australian hat, watched the battle unfold. At 9:00 A.M. Sharon arrived at the forward command post together with Saguy. After being told of the Phalange's willingness to enter the camps, he repeated his order to send them in under the IDF's supervision. Of the fourteen men present on the occasion, three (...) would later testify that the subject was discussed on that roof.

⁷² Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt. Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Dipl.-Arbeit Wien 2001, S. 54.

⁷³ Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Gifkendorf: Merlin 2001, S. 30.

⁷⁴ Schiff, Ze'ev/ Ya'ari, Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York: Simon and Schuster 1984, S. 263.

⁷⁵ Es gibt verschiedene Schreibweisen für, Sabra und Chatila, Sabra und Schatila, Sabrah und Chatilah oder Sabrah und Shatilah, etc. Ich habe die Schreibweise mit den meisten Rechercheergebnissen gewählt: „Sabra und Shatila“ da sie auch in den Quellen zu *Waltz with Bashir* verwendet wird.

⁷⁶ Generalstabschef Eitan, über die militärische Truppe der Phalangisten. In: Schiff, Ze'ev/ Ya'ari, Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York: Simon and Schuster 1984, S. 259.

⁷⁷ Israel Ministry of Foreign Affairs. 104. *Report of the Commission of Inquiry into the events at the refugee camps in Beirut*, vom 8. Februar 1983.
<http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/mfadocuments/yearbook6/pages/104%20report%20of%20the%20commission%20of%20inquiry%20into%20the%20e.aspx> (Stand: 11. 10. 2009)

(...) He also pressed the obviously wary Phalangists to fill the political vacuum left by Bashir's death as quickly as possible (...)⁷⁸

Fast 36 Stunden massakrierten die Phalangen Milizen Palästinensische Zivilisten, darunter Frauen, Kinder und alte Menschen. Eine exakte Anzahl der getöteten Personen ist nicht bekannt. 700 lautet die von Israel offiziell angegebene Zahl, bei ca. 3.500 liegt die Opferzahl aus Sicht der palästinensischen Opposition.⁷⁹ Die Vereinten Nationen haben das Massaker als Genozid anerkannt.

Wolfgang Sofsky definiert den Begriff des „Massakers“ mit folgenden Worten:

„Sein Ziel ist restlose Zerstörung. Das Massaker ist kollektive Gewalt an Wehrlosen. Sie können weder fliehen noch Widerstand leisten. Die Gewalt genießt absolute Freiheit. Keine Gegenwehr muss sie überwinden. Von äußeren Zwecken ist sie entbunden. Denn der Sinn der Zerstörung ist die Zerstörung selbst, nicht der Neuaufbau, nicht die tabula rasa für einen Neubeginn. Nichts soll übrig bleiben, nichts soll mehr an die Menschen und ihre Behausung erinnern.“⁸⁰

All die grausamen Faktoren, die den Inhalt des Wortes erschließen, wurden in kürzester Zeit erfüllt. Dror Schachar, ein Zeitzeuge, beschreibt das gewalttätige Vorgehen der Phalangisten: „Sie töteten mit dem Messer, nicht mit dem Gewehr. Das habe ich selbst gesehen in einem Ort an der Straße von Beirut nach Damaskus. Einen angesehenen Drusenführer hatten sie an einem Strommast aufgehängt.“⁸¹

„Ereignete sich das Massaker von Chatila im Flüstern oder in totalem Stillschweigen, wenn die Israelis, Soldaten und Offiziere, angeblich nichts gehört haben und ihnen nicht der leiseste Verdacht gekommen ist, als sie dieses Gebäude seit Mittwochnachmittag besetzt hielten?“⁸²

Die Phalangen Milizen hatten Sabra und Shatila mit Wissen der israelischen Regierung und mit Hilfe der israelischen Armee, bzw. deren Unterstützung durch Leuchtraketen, die die Lager im Grauen der Nacht illuminierten, betreten. „Die Massaker fanden nicht in Stille und Dunkelheit statt. Sie wurden von israelischen Leuchtraketen angestrahlt, und die israelischen Ohren hörten seit Donnerstagabend, was in Chatila geschah.“⁸³ Die IDF gab Schutzhilfe und bezog rund um die Camps Stellung. Sie hörten sogar den Funk der Phalangisten mit, unternommen wurde jedoch nichts.

⁷⁸ Schiff, Ze'ev/ Ya'ari, Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York: Simon and Schuster 1984, S. 254.

⁷⁹ Vgl. Mertens, Mathias. „>>Shoot'em up!<< Computerspiele als Vorlagen für Massaker oder für Massakerdiskussionen?“ In: Vogel, Christine (Hg.). *Bilder des Schreckens : die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. (u.a.): Campus-Verl. 2006, S. 250-256, hier S. 242.

⁸⁰ Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 175f.

⁸¹ Flug, Noah. *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*. München, Wien: Hanser 2007, S. 109.

⁸² Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Merlin: Gifkendorf 2001, S. 8.

⁸³ Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Merlin: Gifkendorf 2001, S. 27.

Am 17. September wusste Amos Yarons (ein Offizier der IDF) im Hauptquartier, über den Vorfall in Sabra und Shatila Bescheid, ab diesem Zeitpunkt wurde jedem israelischen Soldaten und Angehörigen der Israelischen Armee (IDF) verboten, die Lager Sabra und Shatila zu betreten.⁸⁴ Amos Yarons beendete am zweiten Tag das Blutvergießen. Wie man auch im Film *Waltz with Bashir* sieht, kommandiert er durch Lautsprecher verstärkt die Zivilbevölkerung wieder in ihre Häuser zurück und die Christlichen Milizen aus den Lagern. Damit wurde das Massaker beendet.⁸⁵ Die syrische Armee übernahm nach Abzug des israelischen Militärs im September 1982 die Kontrolle in und rund um die Flüchtlingslager. Im Libanon herrschte noch bis 1990 Bürgerkrieg, daher kam es nur zwei Jahre nach dem Massaker von Sabra und Shatila, im Zuge der Lager-Kriege ein weiteres Mal zur Ermordung palästinensischer Flüchtlinge durch die schiitische Amal-Miliz.⁸⁶

Im September 1982, nachdem Fernsehkameras die Leichen und die zerstörten Häuser gefilmt hatten, ging mit der Veröffentlichung der Bluttat durch die Medien gleichzeitig die Behauptung um die Welt, dass sich Christen und Moslems gegenseitig getötet hätten.⁸⁷ In der Tat gaben sich alle drei Parteien untereinander die Schuld an dem unkontrollierten Massenmord.⁸⁸ Aus Sicht der PLO waren die Israelis Haupttäter, weil sie die christlichen Phalangisten mit Kontrollinfrastrukturen unterstützt hatten.⁸⁹ Es folgte eine Anklage des belgischen Gerichts gegen Ariel Sharon, unter dessen Führung und Befehlen die Israelische Armee und Phalange Milizen handelten. Die Phalangisten, die Ausführenden des Massakers beschuldigten Israel und die PLO, da sie den Krieg und die Instabilität des Landes hervorgerufen hatten. Gegner der PLO sahen das Massaker als Skandal in libanesischen Händen: Die Hauptschuld hätten die Phalangisten und die PLO, die ihre Zivilbevölkerung und Lager ohne Schutz ließen. Eine libanesische Minderheit wiederum sieht das Massaker als gerechtfertigt, als Bestrafung für die PLO und die palästinensische Zivilbevölkerung, die durch ihre Brutalität einen Vertrauensbruch gegen die Libanesen leistete. Ein Massenmord aus Rache an der Ermordung Bashirs, an einem Volk von Vertriebenen.

⁸⁴ Vgl. Schiff, Ze'ev/ Ya'ari, Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York: Simon and Schuster 1984, S. 277.

⁸⁵ Vgl. Schiff, Ze'ev/ Ya'ari, Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York: Simon and Schuster 1984, S. 276.

Der Beschluss, dass die Phalangisten Milizen die Flüchtlingslager am Morgen des 18. September zu verlassen haben, wurde bereits am Nachmittag des 17. September mit Generalstabschef Rafael Eitan, dem Kommandanten der Nördlichen Posten der IDF und dem Kommandanten der Phalangisten beschlossen. In: „Envoy blasted Israelis over 'obscene' massacre.“ *The Citizen* vom 22. Nov. 1982. Hier: Weizfeld, Abraham. *Sabra and Shatila*. Bloomington: AuthorHouse 2009, S. 58.

⁸⁶ Vgl. The war of the camps. *Journal of Palestine Studies*. 16/1 (1986), S. 191-194. Sowie: O'Ballance, Edgar. *Civil War in Lebanon 1975-92*. Hampshire: Palgrave Macmillan 1998, S. 180.

⁸⁷ Vgl. Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Merlin: Gifkendorf 2001, S. 32.

⁸⁸ Vgl. Mertens, Mathias. „Shoot'em up! Computerspiele als Vorlagen für Massaker oder für Massakerdiskussionen?“ In: Vogel, Christine (Hg.). *Bilder des Schreckens: die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. (u.a.): Campus-Verl. 2006, S. 235-250, hier S. 244-245.

⁸⁹ Die Bewachung der Lager durch Panzer und Truppen der IDF, wie in *Waltz with Bashir* durch Dror Harazi beschrieben.

Menachem Begins Regierung wurde nach der Bluttat sofort unter Druck gesetzt. Das führte noch im September zur damals größten Anti-Kriegsdemonstration in Tel Aviv.⁹⁰ Das Massaker stellte eine untragbare Herausforderung für die so hoch geschätzte Selbstwahrnehmung der israelischen Armee dar. Die israelische Regierung musste ein Komitee zur Klärung des Falls stellen. Die im September 1982 einberufene Kahan Kommission begann mit der Untersuchung des Falls. Ariel Sharon hätte als oberster Befehlshaber das Massaker verhindern können und musste als Verteidigungsminister zurücktreten, blieb aber im Regierungskabinet.⁹¹ 20 Jahre nach dem Attentat wurde er Israelischer Premierminister.

I. 5.4 Weder Sieg noch Niederlage: Die Entwicklung der nächsten Jahre

„15 Autominuten von der Universität Tel Aviv entfernt liegt das Dorf Kfar Qassim, wo am 29. Oktober 1956 israelische Truppen 49 Dorfbewohner, die von ihren Feldern zurückkamen, massakrierten. Dann war da Qibia in den fünfziger Jahren, Samoa in den 1960er Jahren, die Dörfer Galiläa 1976, Sabra und Shatilla im Jahr 1982, Kfar Qana 1999, Wadi Ara im Jahr 2000 und das Flüchtlingslager Dschenin im Jahr 2002. (...) Israel hat niemals aufgehört, Palästinenser zu töten.“⁹²

2006 folgte der zweite Libanonkrieg zwischen Israel und der Hisbollah.⁹³ Nach dem Massaker 1982 und nach dem Ausbruch der ersten (1987-1993), zweiten (2000-2005) und dritten Intifada (2008),⁹⁴ folgten Anschläge und Selbstmordattentate, von Seiten der islamischen Widerstandsbewegung (lt. Europäischer Union, Terrororganisation) Hamas und Fatah, eine politische Fraktion innerhalb der PLO, gegen Israel, denen unschuldige Zivilisten zum Opfer fielen. Auch die Angriffe Israels auf Hilfsgruppen im Gazastreifen im Jahr 2012 sorgten in den internationalen Medien für Aufregung. Trotz wechselseitiger Ruhe ist der immerwährende Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern zu einer souveränen Ausnahmesituation geworden. Der „normal gewordene Ausnahmezustand“ schreibt Giorgio Agamben, ist das bloße Leben, in allen Lebensformen und Bereichen übergegangen.⁹⁵

⁹⁰ Vgl. Israel-Palästina-Komitee (Hg.). *Libanon '82: der israelisch-palästinensische Krieg; eine Dokumentation*. Wien: Rema Print 1982, S. 31.

⁹¹ Vgl. Krautkrämer, Elmar. *Krieg ohne Ende? Israel und Palästinenser. Geschichte eines Konflikts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 91.

⁹² Pappé, Ilan. *Die ethnische Säuberung Palästinas*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2009, S. 258.

⁹³ Die Hisbollah ist eine schiitische Partei und Miliz im Libanon, die sich 1979, während der islamischen Revolution im Iran bildete und bereits 1983 einen Kampf gegen Israel im Südlibanon austrug, ein Gebiet das Israel besetzt hielt und in dem die Hisbollah-Miliz operierte.

⁹⁴ Intifada bezeichnet den Konflikt zwischen palästinensischen aufständischen (und verbündeten) Parteien gegen die (unter anderem) Besatzungsmacht Israels in den Gebieten des Westjordanlandes und Gazastreifens.

⁹⁵ Vgl. Agamben, Giorgio. „Lebens-Form.“ In: Vogl, Joseph (Hg.). *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 253.

Nach dem ersten und zweiten Libanonkrieg blickte die Weltöffentlichkeit auf das Schicksal einer von vielen unterdrückten Minderheiten. Die Forderung nach einem eigenen, unabhängigen palästinensischen Staat wurde immer lauter. In den folgenden Jahren und zahlreiche Konferenzen später hält das Hoffen der palästinensischen Bevölkerung und ihrer politischen Parteien auf ein eigenes, sicheres Stück Land und den Bau von Siedlungen an. Ein Land, in dem sie all ihre Rechte als eigenständiges Volk wahrhaben können, das Frieden und Sicherheit gewährt und den Wunsch nach Unabhängigkeit erfüllt.

Waltz with Bashir entstand in den Jahren 2004 bis 2008, zu einem Zeitpunkt als der zweite Libanonkrieg (2006) geführt wurde. Als ästhetisches Zeitdokument, das die israelische Politik und den sozialen und historischen Umgang mit palästinensischen Flüchtlingen thematisiert. Punkte, die bis in die Gegenwart hallen, denn auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist der Israelisch-Palästinensische Konflikt ein aktuelles Thema und häufig in den Schlagzeilen zu finden. *Waltz with Bashir* bearbeitet einen Teilaspekt von Folmans persönlicher Vergangenheit, durch seine Entstehung gibt der Film gleichzeitig einen (Rück)Blick, auf eine bis in die Gegenwart traumatisierte Generation. Eine Vergangenheitsproduktion ereignet sich stets in der Gegenwart.⁹⁶

Die Lehre einer Gesellschaft ist geprägt von sozialen und politischen Notwendigkeiten. Jederzeit wird die Bevölkerung Israels von ihrer Geschichte beeinflusst. Aus diesem Grund hat der Begriff „Erinnerung“ für jede Kultur eine andere Bedeutung. Wie mit dieser Bedeutung umgegangen wird und welchen Stellenwert sie in der Gesellschaft einnimmt, ist unterschiedlich. Jeder Schritt vorwärts führt nicht automatisch in die Vergangenheit. So ist es eher die gemeinsame Erinnerung, verbunden mit geistigen und weltlichen Werten, die sich zu einer kollektiven Geschichte entwickelt. Innerhalb der Geschichtsvermittlung darf daher nicht ausschließlich betont werden, wie Geschichte passiert ist, sondern wie Geschichte erinnert wird. „Der Tag wird kommen, an dem die Israelis Scham empfinden und das vergessen werden wollen, was ihr derzeitiger Führer dem palästinensischen Volk im Sommer 1982 im Libanon angetan hat.“⁹⁷

Die Erinnerung an das Massaker wurde zwar kurz und intensiv von der internationalen Presse, Kriegsgegnern und Literaten wie Jean Genet behandelt, für die internationale Öffentlichkeit sank das Ereignis als Teil der politischen Kultur aber rasch ins Unbewusste.

⁹⁶ Vgl. Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 9-55, hier S. 39, 42.

⁹⁷ *Le Monde*. 10.8.1982. Hier: Israel-Palästina-Komitee (Hg.). *Libanon '82: der israelisch-palästinensische Krieg; eine Dokumentation*. Wien: Rema Print 1982, S. 47.

Geschichte ist von zeitlicher Diskontinuität geprägt, sie wird gezähmt, überliefert, rekonstruiert, dokumentiert und für die Zukunft archiviert. Gleichzeitig verbindet sie Menschen mit ihrer Zeit und Umgebung. Die Wahrnehmung von Geschichte wird durch Medien, wie Funk, Fernsehen und Internet verändert. Obwohl die Schrift- und Bildmedien einerseits eine Art Stütze für das Gedächtnis bilden, vergessen wir durch den starken Informationsfluss schneller und leichter. „(...) Geschichte die eben das ist, was unsere Gesellschaften, zum Vergessen verurteilt, weil die Veränderung sie fortreißt (...)“,⁹⁸ schreibt Pierre Nora. Er vertritt den Standpunkt, dass das menschliche Gedächtnis unscharf wird, da es sich mit kollektiver Erinnerung aus globalen Ereignissen vermischt. „Herausgerissen wird, was an Erlebtem noch in der Wärme der Tradition, im Schweigen des Brauchtums und in der Wiederholung des Überlieferten wurzelte, fortgespült von einer Grundwelle der Historizität.“⁹⁹ Menschen in Israel und dem Libanon zum Beispiel, können die eintönige Art der Berichterstattung brechen, indem sie die offizielle Version der Geschichtsschreibung ihres Landes mit unabhängigen Medien und unzensiertem Material, das nicht zuvor von der Armee oder der Regierung gekürzt worden ist, herausfordern. Eine „kritisch kollektive Erinnerungsarbeit“, wie sie auch Theodor Schulze definiert. Das bedeutet, wo Tradition aufhört, setzt die Erinnerungsarbeit der historisch-kritischen WissenschaftlerInnen, SchriftstellerInnen und KünstlerInnen ein, die mit ihren eigenen Texten und Erinnerungen, Geschichte neu gestalten und in das öffentliche Bewusstsein tragen.¹⁰⁰

⁹⁸ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 12

⁹⁹ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 11.

¹⁰⁰ Vgl. Schulze, Theodor. „Kriegsende 1945 – Erinnerungsarbeit in einer Schreibwerkstatt. Zum Verhältnis von individueller Erinnerung und kollektivem Gedanken.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.). (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 217f.

II. TAKTLOS

II. 1 Erinnerungs- und Rekonstruktionsarbeit

*„Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt;
nur was nicht aufhört wehzutun, bleibt im Gedächtnis.“¹⁰¹*

Im Folgenden werden die Gedächtnisformen beschrieben; eine Einleitung über das Thema Erinnerung und Gedächtnis und die Form der Einspeicherung, Abruf und Wiederholung von Erinnerung führt in das Thema ein.

Um dem Begriff „Erinnerung“ zu definieren, kann aus einem Pool Sekundärliteratur der Bereiche Anthropologie, Psychologie, Philosophie, Neurologie und Sprachwissenschaft geschöpft werden. Es ist vorwegzunehmen, dass hier um den vorgegebenen Rahmen nicht zu sprengen nur ausgewählte theoretische Ansätze und Denkrichtungen präsentiert werden, die in Verbindung zu meiner Fragestellung bzw. zu Ari Folmans Ausgangssituation, dem Fehlen von Erinnerung und dem Verhältnis von Trauma und Erinnerung stehen.

Auch im Themenbereich „Gedächtnis“ hat eine große Theorieproduktion statt gefunden. Zum Beispiel in den 1920er und 1930er Jahren durch Studien von Maurice Halbwachs, Walter Benjamin und Frederic Bartlett, in den 1980ern Forschungen von Pierre Nora ebenso wie von Jan und Aleida Assmanns bzw. Harald Welzer, der in die Gegenwart forscht. Doch wie es S. J. Schmidt treffend ausdrückte: „Wer über Gedächtnis spricht, ist gezwungen, auch über Wahrnehmen und Lernen, über Wissen und Wiedererkennen über Zeit und Erinnern zu sprechen – von Aufmerksamkeit, Emotion und Vergessen ganz zu schweigen.“¹⁰²

Wenn es darum geht neues Informationsmaterial im Gedächtnis zu speichern, wird bereits im ersten Aufnahmeschritt das Material (vor)gefiltert. Das menschliche Gehirn trennt sofort Wichtiges von Unwichtigem. Was in der ersten Phase aktiv wahrgenommen wird, wird am ehesten weiter verarbeitet. Neue Eindrücke werden mit alten Informationen verknüpft und gespeichert. Dieser Prozess wird auch als so genannte Re-Konsolidierung bezeichnet.¹⁰³ Altes Material beeinflusst die neue Erinnerung, diese wiederum die alten Erinnerungsschätze. In diesem für uns unbewussten Wechselspiel, wird zusätzlich altes Informationsmaterial gefestigt und mit der neuen Situation in Verbindung gebracht.

¹⁰¹ Nietzsche, Friedrich. „Zur Genealogie der Moral.“ In ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Alfred Körner 1964, S. 222.

¹⁰² Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: Schmidt, S. J. (Hg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 9-55, hier S. 10.

¹⁰³ Vgl. Ebenda, S. 47.

„Bei jedem Abruf wird die jeweilige Information in einem neuen Zusammenhang erinnert.“¹⁰⁴ Wenn eine Erinnerung über längere Zeit nicht abgerufen wird, ist diese schwieriger zu rekonstruieren. Je besser und tiefer das Gelesene, Gehörte oder Gesehene Material einprägt und je öfter es wiederholt wird, desto schneller und detaillierter wird es später erinnert. Diese Form, das Gedächtnis durch Wiederholung zu unterstützen, wird „Priming“ bezeichnet.¹⁰⁵ Je seichter die Verarbeitung, desto ungenauer erfolgt die Rekonstruktion.

„Im Normalfall können abgespeicherte Erinnerungen durch nachfolgende Erfahrungen modifiziert bzw. überschrieben werden. Im Fall einer psychischen Traumatisierung entstehen im Verlauf des traumatischen Prozesses jedoch wahrscheinlich veränderungsresistente Schemata, welche die traumatische Erfahrung und die Reaktion von Individuum und Umwelt darauf repräsentieren.“¹⁰⁶

Hier bedarf es für gewöhnlich eines Hinweisreizes, des so genannten „Triggers“ als Auslöser der Aufmerksamkeit. Um dem Gedächtnis auf die Sprünge zu helfen, gibt er den Anstoß zum Abruf von gespeicherter Information.¹⁰⁷ Die Erinnerung entspringt, wenn man etwas oder jemanden wieder erkennt, durch Sinneseindrücke, Gerüche, Geschmack und akustische Signale.¹⁰⁸

Erinnerung ist eine kognitive Konstruktion, der Prozess des Erinnerns, demnach eine kognitive Operation, die mit persönlichen Erlebnissen verknüpft und teilweise an Orte oder Personen gebunden ist. Unter der Voraussetzung im Bewusstsein zu lagern, kann das Material sprachlich oder schriftlich ausgedrückt werden.¹⁰⁹ Erinnern ist ein dynamischer Prozess, das Gedächtnis ist immer in Bewegung. Geschichte ist geschehen, aber Erinnerung ist niemals nur ein fertiges Ergebnis.¹¹⁰ Sie wartet nur auf den richtigen Moment oder Auslöser, um in Erscheinung zu treten.

Die kulturelle Erinnerung ist wandelbar und kann, sofern sie nicht in Vergessenheit gerät, durch spätere Generationen objektiviert und aktualisiert werden.

¹⁰⁴ Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 47.

¹⁰⁵ Vgl. Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 51.

¹⁰⁶ Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 52.

¹⁰⁷ Vgl. Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 36f.

¹⁰⁸ Welche Hinweisreize Ari Folman zur Wiedererkennung in seinem autobiografischen Film erhält, folgt im Kapitel siehe Seite 54.

¹⁰⁹ Vgl. Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: Schmidt, S. J. (Hg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 9-55, hier S. 33.

¹¹⁰ Vgl. Young, James E. „Zwischen Geschichte und Erinnerung.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 41-62, hier S. 47

Nach Walter Benjamin ist Erinnerung die Reproduktion der Vergangenheit, die eine Aktualisierung durch Verbreitung erfährt.¹¹¹ Eine Weitergabe und Verbreitung durch Tradition beispielsweise, ist wünschenswert. Dadurch werden die zur Selbsterhaltung wichtigen, vergangenen Erfahrungen, Sinneseindrücke, Gefühle und Momente des eigenen Lebens ans Tageslicht zurück geholt.

Gertrud Koch zufolge ist Erinnerung „immer perspektivisch, verzerrt und voller blinder Flecke[n].“¹¹² Das Gehirn ist ein neuronales Netzwerk, in welchem neue Verbindungen entstehen und alte, nicht gebrauchte Verknüpfungen abgebaut werden.¹¹³ Die Erinnerung ist auf Grund dieser Voraussetzung nicht perfekt, sie wird mit der Zeit leiser, langsamer und verblasst, wenn man sie nicht auffrischt. Vergessen ist alltäglich und natürlich. Lücken im Gedächtnis sind entschuldbar und dienen dazu neue Erinnerungen zu sammeln. Jemand der nicht vergisst, kann sich nicht verändern kann. In gleicher Weise sind Erinnerung und Verdrängung keine Gegensätze, sie gehören zusammen, bilden ein Wechselspiel aus aktivem Erinnern und aktivem Vergessen und sind immer in Bewegung und im Wandel.

„Letztlich ist das Gedächtnis eher für den Verlust von Inhalten denn für deren Aufbewahrung zuständig, eher für das Vergessen denn für die Erinnerung. Die Form des Gedächtnisses besteht nicht in der Identität der Erinnerung, sondern in der Differenz *Erinnern/Vergessen*. Gerade weil das Gedächtnis das kondensiert, was stabil bleiben soll (und deshalb erinnert wird), gestattet es, alles andere zu vergessen; und gerade die Fähigkeit zu vergessen, ermöglicht es einem System, die Fähigkeit zu entwickeln, Neues zu erkennen und in Rechnung zu stellen.“¹¹⁴

Auch Nietzsche äußerte sich zur Problematik des Vergessens: „Zu allem Handeln gehört Vergessen (...); es ist möglich fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.“¹¹⁵ Auch für ihn stellt Erinnern die Voraussetzung für das Vergessen dar. Durch den Verarbeitungsprozess des Vergessens, können einerseits Dinge abgeschlossen und andererseits neues Material aufgenommen werden. Das Eine kommt ohne das Andere nicht aus, sie erhalten sich durch ihre Differenz gegenseitig. Dies gilt auch auf kollektiver Ebene.

¹¹¹ Vgl. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 16.

¹¹² Koch, Gertrud. „Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 123-136, hier S. 131. Siehe hierzu die „false memory debate“ im Kapitel III, Seite 59.

¹¹³ Vgl. Markowitsch, Hans J. „Neuropsychologie des menschlichen Gedächtnisses.“ In: *Spektrum der Wissenschaft*. September 1996, S. 52-61.

¹¹⁴ Esposito, Elena. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 27f.

¹¹⁵ Nietzsche, Friedrich. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: *Werke Sonderausgabe*. München, Wien: Carl Hanser 1999, S. 111-229, hier S. 116.

„Das Gedächtnis ist gleichzeitig Vergangenheit und Gegenwart, subjektiv und objektiv, persönlich und unkontrollierbar, Erinnerung und Vergessen – und in jedem Fall bildet die eine Seite der Unterscheidung die Bedingung für die Existenz der entgegengesetzten.“¹¹⁶

Das Gedächtnis gehört einem einzelnen Subjekt, genauso wie einer Gruppe oder einer Gesellschaft. Selbst die individuellste Erinnerung ist subjektiv und von kollektiven Erfahrungen und Sinneseindrücken bestimmt. Das menschliche Gedächtnis erstreckt sich vom autobiografischen Erlebnis Einzelner zu strukturierten Erzählungen eines Kollektivs oder Landes. Der Akt des Erinnerns erfolgt im Kollektiv (als öffentliche Zeremonie beispielsweise) und bei Individuen (anlässlich privater Familienereignisse) als Ritual,¹¹⁷ mit Hilfe von öffentlichen und eigenen Werkzeugen und Ausdrucksformen wie (regionalen) Sprachen.¹¹⁸ Erinnerung kann aber auch schriftlich, bildlich und architektonisch festgehalten werden, mit dem Ziel die Moral und Tugend einer Nation zu bewahren und zu erhalten und in Abständen kollektiv in Erinnerung zu rufen, für das Selbstverständnis einer Kultur bzw. einer Gemeinschaft und deren Mitglieder.

II. 2 Gedächtnisformen

„Jede Gegenwart setzt sich zusammen aus einem Geflecht von vielfachem Vergangenen und Zukünftigen.“¹¹⁹

Der Sozialpsychologe Harald Welzer unterscheidet vier Hauptformen der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung:¹²⁰ Individuelles, kollektives, kulturelles und kommunikatives Gedächtnis. Seine Unterscheidung von traumatischen oder alltäglichen Erinnerungen einerseits, bewussten und unbewussten Erinnerungen andererseits, soll hier erst im zweiten Teil dieses Kapitels erfolgen.¹²¹ Harald Welzers Publikation „Das soziale Gedächtnis“, aus der Perspektive der Sozialpsychologie geschrieben, enthält Aufsätze zur Neurowissenschaft und Beispiele aus der Hirnforschung. Im Vordergrund steht die Verbindung von Mensch und Natur sowie seiner Umwelt zur Kultur.¹²²

¹¹⁶ Esposito, Elena. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11.

¹¹⁷ Durch Erzählung und Repräsentation der Identität und Reproduktion der Repräsentation.

¹¹⁸ Vgl. Lambek, Michael. „The past imperfect: Remembering as moral practice.“ In: Antze, Paul /Lambek, Michael (Hg.). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge 1996, S. 235-254, hier S. 244.

¹¹⁹ Didi-Huberman, Georges. „Klagebilder, Beklagenswerte Bilder?“ In: Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.). *zfm Zeitschrift für Medienwissenschaft* I. Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 50-60, hier S. 57.

¹²⁰ Vgl. Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 11.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S. 11.

¹²² Vgl. Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001

In seiner Arbeit geht er auf das autobiographische Gedächtnis ein. Er verbindet es mit dem so genannten „memory talk“, in welchem vergangene Ereignisse, Erlebnisse und Handlungen innerhalb einer Familie thematisiert werden (Welzer hat sich in seiner Forschung besonders mit den Familiengedächtnissen des Zweiten Weltkriegs auseinander gesetzt). Dazu zählen beiläufiges Sprechen oder lockere Erzählsituationen, ohne Absicht explizit zu dem Zeitpunkt über die Vergangenheit zu berichten.¹²³ Dieser Prozess, erklärt Welzer, „findet als kommunikative Aktualisierung erlebter Vergangenheiten eine lebenslange Fortsetzung.“¹²⁴ David Middleton's „Conversational remembering“¹²⁵ schließt hier an.

Im autobiografischen Gedächtnis geht es einerseits darum, sich von Außen in der Vergangenheit zu beobachten. Andererseits ist die autobiografische Erinnerung an gesellschaftliche Verhältnisse und politische Systeme gebunden.¹²⁶ Das autobiografische Gedächtnis ist vom kulturellen Schema (Maurice Halbwachs) geprägt. Es montiert das eine oder andere Stück neu hinzu und lässt andere Teile weg. Im Falle einer Familiengeschichte beispielsweise wird deren Inhalt aus keinem fixen Inventar geschöpft, sondern ist eine Mixtur aus Texten und Briefen anderer Personen, aus Bildern die von Film- und Fernsehenbildern geprägt sind.¹²⁷

Das episodische Gedächtnis¹²⁸ ist jenes Gedächtnissystem, welches mit *Waltz with Bashirs* Narration homogen verläuft. Hier werden persönliche Episoden aus dem eigenen Leben erinnert. Die Erzählungen sind stark miteinander verknüpft. Sie hängen auch mit unseren Gefühlen zusammen, sodass bei ihrem Abruf starke Emotionen der damaligen Situation wieder empfunden werden. Die emotionale Qualität von Erinnerung ist für die Dauerhaftigkeit und Überlieferung wichtig.¹²⁹

Zu Theorien des kollektiven Gedächtnisses wird der Erinnerungsaspekt eines Einzelnen (individuell), mit dem einer Gesellschaft oder Nation (kollektiv) verglichen. Maurice Halbwachs, von der Semiotik kommend, betritt das Spannungsfeld zwischen historischer Wahrheit und kollektivem Gedächtnis in „das kollektive Gedächtnis und der Raum.“¹³⁰

¹²³ Vgl. Ebenda S. 16f.

¹²⁴ Vgl. Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 16f.

¹²⁵ Vgl. Middleton, David/ Edwards, Derek. *Collective Remembering*. London: Sage Publications 1990.

¹²⁶ Vgl. Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C.H. Beck 2005, S. 38.

¹²⁷ Vgl. Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck 2005, S. 38.

¹²⁸ Vgl. Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 54.

¹²⁹ Dieser Faktor wird im Kapitel über Posttraumatische Belastungsstörungen aufgegriffen, wo die Aufarbeitung von Folmans Trauma auf Grund von sehr starken emotionalen Belastungen analysiert wird.

¹³⁰ Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.

Sein Ansatz in *La mémoire collective*¹³¹ beschreibt die Entstehung von Gruppengedächtnissen. Das kollektive Gedächtnis bildet sich immer, in einem bestimmten sozialen Milieu heraus. Gedächtnisspeicherung ist demnach nur durch Sozialisation und durch soziale Interaktion möglich.¹³² Gedächtnisträger ist hier das Individuum. Geprägt vom Kollektiv repräsentiert es den (sozialen) Status und die soziale Zugehörigkeit der Einzelnen in dieser Gruppe. Alle gemeinsam teilen das kollektive Gedächtnis, was beim Abruf individueller Vergangenheitsbilder problematisch wird, da jede Person die Erfahrungen unterschiedlich aufnimmt und verarbeitet. Daraus kann sich unter Umständen das Problem der Marginalisierung herausbilden, wenn eine Gruppe darauf pocht, ihre Erinnerung als DIE historische Wahrheit anzuerkennen und andere Erfahrungen nicht akzeptiert oder diese manipuliert.

Nach Harald Welzers *Das soziale Gedächtnis* sind Erfahrungen immer kollektiv und individuell zugleich, da sie miteinander vernetzt sind.¹³³ Diese Netze und Verbindungen schaffen die Glaubwürdigkeit der Erinnerungen und stärken die Gemeinschaft untereinander. Die Kultur wird in einer sozialen Gruppe gefestigt. Die Gesellschaft vermag dadurch ihre Identität herauszubilden und über Generationen weiterzugeben. Eine Idee muß nicht auf Lebenszeit beschränkt sein, sondern kann durch Tradition auf verschiedenste Weise weiter transportiert zu werden. Unser Gedächtnis speichert Berichte und Erfahrungen anderer Personen und transportiert geschriebene Texte und Erinnerungen anderer Menschen, aus einer anderen Zeit. Mit diesen "geborgten" Erinnerungen an die Vergangenheit erklärt Stuart Hall die Konstruktion von Identitäten durch nationale Kulturen wie folgt:

„Nationale Kulturen konstruieren Identitäten, indem sie Bedeutungen der "Nation" herstellen, mit denen wir uns identifizieren können; sie sind in den Geschichten enthalten, die über die Nation erzählt werden, in Erinnerungen, die ihre Gegenwart mit ihrer Vergangenheit verbinden, und in den Vorstellungen, die über sie konstruiert werden.“¹³⁴

Hall signalisiert, mit einem kollektiven Geschichtsbewusstsein könne die eigene Erinnerung nicht zu Hundert Prozent persönlich sein. Selbst die individuellen Aspekte werden entweder von anderen Personen getragen oder durch Medien bestimmt und konditioniert. Das bedeutet, es gibt kein kollektives, homogenes Gedächtnis. Hier schließt sich der Kreis zu Maurice Halbwachs Theorie.

¹³¹ Vgl. Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Michel 1997.

¹³² Vgl. Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 121.

¹³³ Vgl. Welzer, Harald. „Das gemeinsame Verfertigen von Vergangenheit im Gespräch.“ In ders.: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 160-168, hier S. 166.

¹³⁴ Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument 2000, S. 201.

Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses hat sich seit den 1920er Jahren eindrucksvoll entwickelt.¹³⁵ Jan und Aleida Assmann haben in der Fortsetzung eigene Merkmale und Bestimmungen der Gedächtnisformen, in den Arbeiten zum kommunikativen und kulturellen Gedächtnis aufgestellt.¹³⁶

Das kommunikative Gedächtnis zählt Jan Assmann zum sozialen Kurzzeitgedächtnis. Festgehalten werden einzelne Fixpunkte oder auch Schicksalsschläge, die durch kulturelle Formung in Texten, Riten oder Denkmälern und institutionalisierter und alltäglicher Kommunikation zum Beispiel durch Rezitation, Begehung oder Betrachtung wachgehalten werden.¹³⁷ Das kommunikative Gedächtnis lebt, – wie der Name schon sagt, – einerseits durch Sprache, andererseits taucht diese Form der Erinnerung, als verstecktes Wissen in Tagebüchern und Schriften von Randgruppen auf. Das kommunikative Gedächtnis überschneidet sich an dieser Stelle, mit der Form der Fixierung bzw. Speicherung von Erinnerung, mit dem kulturellen Gedächtnis. Jan Assman definiert es als

„Sammelbegriff für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert und von Generation zu Generation zur wiederholten Einübung und Einweisung ansteht.“¹³⁸

Das kulturelle Gedächtnis ist alltagsnah und dient zur dauerhaften Fixierung kollektiver, geistiger und wissenschaftlicher Inhalte. Das kulturelle Gedächtnis steht im Gegensatz zum sozialen Gedächtnis für Festigkeit und lagert sein Wissen in Archiven, Bildern und der Architektur.¹³⁹ Das kulturelle Gedächtnis basiert aber auf dem „Fundus von Erfahrungen und Wissen, der von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen ist.“¹⁴⁰ Diese Daten oder besser gesagt die materiellen Repräsentationen von Geschichte lagern in Form von Texten, Bildern und Denkmälern für kommende Generationen visualisiert in Museen, Archiven, Ausstellungen und Schauplätzen. Ritualisierte Vergangenheit wird in Bestattungen, Feiern und Gedenktagen praktiziert.¹⁴¹

¹³⁵ Maurice Halbwachs weiterführende Literatur: Echterhoff, Gerald/ Saar, Martin. „Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen.“ In ders.: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz: UVK 2002, S.13-35.

¹³⁶ Siehe auch Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

¹³⁷ Vgl. Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 12.

¹³⁸ Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9.

¹³⁹ Vgl. Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 15.

¹⁴⁰ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. C. H. Beck: München 2006, S. 34.

¹⁴¹ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. C. H. Beck: München 2006, S. 32.

Es erhält ihre Aktualität, durch die gegenwärtige Beschäftigung mit den zurückliegenden Ereignissen.

„Konservierung und Pflege der Bestände sind deshalb die Voraussetzung für ein kulturelles Gedächtnis; aber erst durch individuelle Wahrnehmung, Wertschätzung und Aneignung, wie sie durch die Medien, durch kulturelle Einrichtungen und Bildungsinstitutionen vermittelt werden, wird daraus ein kulturelles Gedächtnis.“¹⁴²

Die Erinnerung wird dem lebendigen Gedächtnissen entnommen und durch Massenmedien wie Film, Buch und Fernsehen verbreitet. Sie sind die heutigen Träger des kulturellen Gedächtnisses, das zwecks Speicherung und Zirkulation auf Medien angewiesen ist. So erreichen uns die Erinnerungsfragmente von *Waltz with Bashir* aus dem Libanonkrieg von 1982, die von Folmans Interviewpartnern ergänzt und unterstützt werden, als medialisiertes Gedächtnis. Vom Animationsstudio koloriert und produziert (er)reichen die individuellen und sozialen Erinnerungen das allgemeine Bewusstsein (bis in) die Gegenwart. Sie leben weiter auf Datenträgern, die zur Aufarbeitung durch Rezipienten bereitstehen. Bei Aleida Assmann ist dies aber nicht im positiven Sinne zu verstehen, denn diese Medien stehen für konzeptuelles Vergessen, das mit dem Brauchtum, Tradition und der Weitergabe von mündlicher Erzählung bricht.¹⁴³ Der Film als Medium erzeugt eine „Gegen-Geschichte“, schreibt Marc Ferro.¹⁴⁴ Nach Thomas Elsaesser ist die Geschichte dem Kino zum Opfer gefallen.¹⁴⁵ Das Kino macht Geschichte(n) lebendig, wiederholbar, vermittelbar, unvergessen und rückt mit Montagetechniken Vergangenes in die Gegenwart. Historisches Bewusstsein wird aufgefrischt und durch Wiederholung aktualisiert. Was das Medium Film besonders gut beherrscht, ist Erinnerungen Anderer in die Eigenen zu implantieren, „to generate experiences and to install memories of them - memories which become experiences that film consumers both possess and feel possessed by.“¹⁴⁶ Das individuelle Gedächtnis ist daher (und Harald Welzer, Halbwachs und Assmann würden mit ihren Arbeiten an dieser Stelle anschließen) zum Teil mit fremden Erinnerungen gefüllt, ein verfälschtes Gedächtnis, da es immer medialisiert ist.

¹⁴² Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Beck 2006, S. 56f.

¹⁴³ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 52f.

¹⁴⁴ Ferro, Marc. „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“ In: Rother, Rainer. *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991, S. 17-36, hier S. 23.

¹⁴⁵ Vgl. Elsaesser, Thomas. „The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes.“ In: Lewis, Jon (Hg.). *The End of cinema as we know it*. London, New York: Pluto Press 2001, S. 11-22, hier S. 21f.

¹⁴⁶ Landsberg, Alison. „Prosthetic memory. Total Recall and Blade Runner.“ In: Bell, David/ Kennedy, Barbara M. *The Cybercultures reader*. London: Routledge 2000, S. 190-204, hier S. 191.

Alison Landsberg nennt diese neue und öffentliche Art von Erinnerung „prosthetic memory“.¹⁴⁷ Sie beschreibt damit die gegenwärtige Transformierung der Erinnerung unter dem Einfluss der Technik und deren Effekte auf das menschliche Gedankengut, ausgehend von Erlebnissen, die nicht persönlich durchlebt wurden. Dies ist einer der Hauptfaktoren der „prosthetic memory“.¹⁴⁸ Landsberg betont, dass es keine Erinnerungen sind die man „live“ mit erlebt hat. Sie entstammen aus medialen Präsentationen wie Film, Fernsehen oder einem Besuch im Museum. Diese dort zur Schau gestellten Erinnerungen, werden auf einer Art und Weise präsentiert und im Körper eingepägt, als würden sie sich real anfühlen. Dabei gibt es immer einen historischen Erzähler und einen Empfänger, der das Erzählte auf einem sehr persönlichen Level aufnimmt.

„‘History’ has never had privileged access to „real“; like all knowledge, historical knowledge is and has always been mediated through narratives and interpretation. The new technologies have made it increasingly possible to experience an event or a past without having actually lived through it.“¹⁴⁹

Die fremd angeeigneten Erinnerungen sind übertragbar, sie entspringen keiner sozialen Konstruktion, daher kann man von keinem (ursprünglichen) Besitzer ausgehen.¹⁵⁰ Die vermittelte Erinnerung ist kein Eigentum einer einzelnen Person, sie hat aber Einfluss auf die Subjektivität bzw. verändert die subjektive Sichtweise einer Person und ihre Art über die Welt zu denken. Durch die Art der Erinnerungsvermittlung werden Personen aus unterschiedlichen Klassen, Gruppen und Ethnien zusammen gebracht.

„The radical potential of prosthetic memory derives from the fact that the subjectivities they produce are not "natural", not based on some count of authenticity. Furthermore, prosthetic memory cannot be owned exclusively. (...) What matters is not the source of memories but how they are invoked and used.“¹⁵¹

Andreas Huyssens „culture of memory“¹⁵² knüpft bei Landsbergs „prosthetic memory“ dort an, wo wir durch eine medialisierte und globalisierte Welt in ein noch größeres Geschichtsumfeld treten.

¹⁴⁷ Vgl. Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, 2ff.

¹⁴⁸ Vgl. Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, 21, 22.

¹⁴⁹ Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, S. 47, 48.

¹⁵⁰ „prosthetic memories are not socially constructed in that they do not emerge as the result of living and being raised in particular social frameworks.“ Vgl. Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, S. 19.

¹⁵¹ Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, S. 146.

¹⁵² Vgl. Huyssens, Andreas. *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge 2012.

Die Medien tragen in erster Linie zu Huyssens Gedächtnisdiskurs und seinen Aspekten einer globalen Kultur der Erinnerung bei.¹⁵³ Die Möglichkeit sich beispielsweise in schnellstmöglicher Zeit, über Alles und Jeden informieren zu können. Pierre Noras „Gedächtnisprothese“¹⁵⁴ schließt ebenfalls, ohne Umwege an Landsbergs Theorie an. Es beschreibt ein Gedächtnis, das uns aus zweiter Hand übermittelt wird. Genauso Geoffrey Hartmans „public memory“, dessen historische Wahrnehmung erfolgt durch Medien mit „information sickness which threatens to overwhelm personal memory“ wodurch ein sehr durchsichtiges und lückenhaftes Geschichtswissen produziert wird.¹⁵⁵

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt - ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.“¹⁵⁶

Zusammengefasst gibt es für *Waltz with Bashir* drei große Gedächtnisformen. Erstens, die Theorie mit Halbwachs kollektivem Gedächtnis (*mémoire collective*). Aufbauend auf Halbwachs, entwickelte Jan Assmann seine Kulturanalyse über das kulturelle und kommunikative Gedächtnis. Drittens, die von Harald Welzer verfasste sozialpsychologische Studie zum sozialen Gedächtnis. Alle drei Einheiten stehen in Symbiose zueinander, keine kommt ohne die Andere aus. Sie alle verbindet der Film. Er kann sie erzeugen (Film löst Erinnerung aus), repräsentieren und zum Diskurs (über Erinnerung selbst) anregen und als Medium speichern (Film speichert Erinnerung). Der Film ist „Teil des kulturellen Gedächtnisses und kein Exklusivbesitz einer bestimmten Generation.“¹⁵⁷ Alle drei Gedächtnisformen werden durch Erinnerungsarbeit geformt, die Theodor Schulze in fünf Arten unterteilt. Unbewusste individuelle, bewusste individuelle Erinnerungsarbeit, psychoanalytische, traditionell kollektive oder kritisch kollektive Erinnerungsarbeit.¹⁵⁸ Diese Formen werden in dieser Arbeit als Anmerkung in den Fußnoten an den passenden Stellen Erwähnung finden.

¹⁵³ Vgl. Huyssen, Andreas. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford Univ. Press 2003, S. 95.

¹⁵⁴ Nora, Pierre. „Zwischen Geschichte u. Gedächtnis: Die Gedächtnisorte.“ In ders.: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 11-33, hier S. 21.

¹⁵⁵ Hartman, Geoffrey. „Public memory and it's discontents.“ In: *Raritan* 13 1994, S. 24-40, hier S. 24.

¹⁵⁶ Benjmainin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 3 Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 7-44, hier S. 14.

¹⁵⁷ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 207.

¹⁵⁸ Vgl. Schulze, Theodor. „Kriegsende 1945 – Erinnerungsarbeit in einer Schreibwerkstatt. Zum Verhältnis von individueller Erinnerung und kollektivem Gedanken.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.). (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 213–227.

Bisher konzentrierte sich die Analyse auf die Frage was, wer, wie wird erinnert und gespeichert. Im folgenden Teil dominiert das Phänomen, warum nicht erinnert, verdrängt und unbewusst gemacht wird. Warum kann oder will sich Ari Folman nicht an den Abend des Massakers von Sabra und Shatila erinnern und warum blockiert sein Gedächtnis an gerade dieser Stelle? Wie konnte diese Erinnerungslücke entstehen und für so lange Zeit im Unterbewusstsein verschollen lagern? Einführend wird die Ausgangssituation bzw. Gedächtnisleistung / Traumasymptomatik Folmans in *Waltz with Bashir* erklärt.

II. 3 „Nightmares, but no memories“

„Kann es sein, dass ich mich an so ein dramatisches Ereignis nicht erinnere?“¹⁵⁹

Die Filmfigur Ari Folman hat zu Filmbeginn keine Erinnerung an den Abend des Massakers von Sabra und Shatila 1982. Er weiß weder wo, noch mit wem er zu diesem Zeitpunkt im Einsatz war. Der paradoxe Zustand ist wie ein Riss in der Erinnerung, eine Art Filmriss. In einem nächtlichen Gespräch erklärt er seinem Freund Boaz, dass nichts mehr im System ist.¹⁶⁰ Die Problematik des Gedächtnisses äußert sich so stark, dass sich Ari Folman selbst verfremdet, er sich beispielsweise auf einem Foto nicht wiedererkennt, das ihn als jungen Soldaten in Uniform zeigt. Es handelt sich um eine Lücke im Gedächtnis, die für einen bestimmten Zeitraum nicht gefüllt werden kann. Die Erinnerung an den besagten Abend mag unaussprechbar tief verborgen liegen, in diesem Zustand ist keine (Nach-)Erzählung möglich, was nicht heißt, dass die Erinnerung daran deshalb undarstellbar ist. Aleida Assmann klassifiziert diese Art von Erinnerung als „unzugängliche Erinnerung“, die man alleine bzw. ohne Hilfe von außen nicht zurückholen kann.¹⁶¹ Wer selbst jedoch keine Erinnerungen abrufen kann, ist anfällig für Manipulationen.

„Das Gedächtnis ist das Leben: stets wird es von lebendigen Gruppen getragen und ist deshalb ständig in Entwicklung, der Dialektik des Erinnerns und Vergessens offen, es (...) ist für alle möglichen Verwendungen und Manipulationen anfällig, zu langen Schlummerzeiten und plötzlichem Wiederaufleben fähig.“¹⁶²

Ist die Erinnerung im Unterbewusstsein festgehalten und sträubt sich gegen das Bewusstsein, findet das verdrängte und unbenutzte Material keinen Anschluss an die sonst normale Kommunikation.¹⁶³

¹⁵⁹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 42:00'

¹⁶⁰ Vgl. Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 06:12'

¹⁶¹ Assmann, Aleida. „Wie wahr sind Erinnerungen?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 103-122, hier S. 104.

¹⁶² Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 12.

¹⁶³ Vgl. Werber, Nils. „Vergessen/Erinnern. Die andere Seite der Gedächtniskunst.“ In: Butzer, Günther/ Günther, Manuela. *Kulturelles Vergessen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 81-100.

Das Unvermögen, sich bewusst und dauerhaft an das traumatische Ereignis zu erinnern und es sprachlich auszudrücken, kann dahingehend interpretiert werden, dass Folman genau diese Erinnerung unterdrückt. Man spricht hier von einer impliziten Gedächtnisleistung, wo ein vorangegangenes traumatisches Erlebnis nicht erinnert und zum gegenwärtigen Zeitpunkt kein Zusammenhang zu diesem hergestellt werden kann.¹⁶⁴ Auch die dissoziative Amnesie, die Sabine von Hinckeldey auf den (reversiblen) Gedächtnisverlust bezieht, hängt fast immer mit persönlichen bzw. autobiographischen Erfahrungen zusammen, „die sprachlich nicht mitgeteilt oder, wenn dies möglich ist, nicht vollständig im Bewußtsein festgehalten werden können.“¹⁶⁵ Die zeitliche Dauer einer solchen Amnesie ist unterschiedlich. In Folmans Fall hält sie im filmischen Zeitraum jahrelang an und kehrt erst schrittweise zurück.

Ari Folman kann sich noch an kurze Momente und Sinneseindrücke aus seiner Wehrpflichtzeit erinnern. An jeden einzelnen Urlaubsantritt beispielsweise, den Geruch von Meer, Strand und Parfum. Alles, was sonst übrig geblieben ist, sind Alpträume, aber keine Erinnerungen.

„Weil das Gedächtnis affektiv und magisch ist, behält es nur die Einzelheiten, welche es bestärken: es nährt sich von unscharfen, vermischten, globalen oder unsteten Erinnerungen, besonderen oder symbolischen, ist zu allen Übertragungen, Ausblendungen, Schnitten oder Projektionen fähig.“¹⁶⁶

Neben den genannten Erinnerungsfragmenten gibt es einen immer wiederkehrenden Traum. Sein Inhalt ist begrenzt, flüchtig, roh und ungeformt. Folman kann ihn nicht vergessen, da er neben dem Gespräch mit seinem Freund Boaz, der erste und einzige Anhaltspunkt an das Massaker von Sabra und Shatila ist. „Wenn ein Trauma nicht vergessen werden kann, liegt das paradoxerweise daran, daß es nicht erinnert und nicht erzählt werden kann.“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Tobias, B.A./ Kihlstrom, J.F./ Schacter, D.L. „Emotion and implicit memory.“ In: Christianson, S. A. (Hg.). 1992, S. 67-92. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 38.

¹⁶⁵ Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, 34.

¹⁶⁶ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach, 1990 S. 13.

¹⁶⁷ Roth, Michael. „Trauma, Representation, and Historical Consciousness.“ In: *Common Knowledge*. V7 N2, Ausgabe Herbst 1998, S. 108.

II. 4 Trauma (Traumatisierungsprozess) und Traumafolgen

„Israel ist ein Land der verschlungenen Erinnerungen.“¹⁶⁸

Der eigentliche Grund, warum gerade die Episode des Massakers im autobiografischen Gedächtnis Folmans nicht verfügbar ist, ist der Zusammenbruch des Gedächtnisses auf Grund einer psychotraumatischen Erfahrung. Ari Folman durchlebt im Film die Folgen seines vor Jahren, im Libanonkrieg 1982, erlittenen Traumas.

Die wörtliche Bedeutung von Trauma bezeichnet eine physische Wunde oder psychische Verletzung.¹⁶⁹ Traumatisierung entsteht in einer Situation, in der die Gefahr einer außergewöhnlichen Bedrohung, einer ernsthaften Verletzung, oder der mögliche Tod der eigenen oder einer fremden Person besteht.¹⁷⁰ Das traumatisierende Erlebnis des Massakers war für die Figur des unbeteiligten israelischen Soldaten zwar nicht lebensbedrohlich, aber schockierend und kann daher als Psychotrauma bezeichnet werden.¹⁷¹ Obwohl Folman keine körperlichen Kriegsverletzungen davontrug, war die Wahrnehmung der Gewaltakte in Sabra und Shatila (die Angstquelle) ein sehr emotional (über)belastendes Ereignis, mit dem er unvorbereitet konfrontiert wurde. Das Ausmaß des Massakers war zu groß und der Zeitpunkt des Auftretens zu plötzlich. Die emotionale Belastung wird im Film am Ende der Szene des sich wiederholenden Flashbacks gezeigt: Ari Folman steht im innersten Kreis des Flüchtlingslagers, erregt, schwitzend, heftig und schnell atmend. Gefühle und Stimmungslage einer Person entscheiden während des Einspeicherns darüber, ob und wieviel Material später in der Gedächtnisleistung abrufbar sein wird. Hinzukommt, dass die Figur des Soldaten, während des traumatischen Vorfalls in einer schlechten psychischen Verfassung war. Durch die auf Grund von Stress verursachte Gedächtnisblockade, die teilweise massiv und bei Folman anhaltend ausfällt, kann er sich nicht mehr an das einschneidende Erlebnis erinnern. Das liegt unter anderem an der Ausschüttung von Stresshormonen, die auch beim Auftreten von Flashbacks ausgeschüttet werden und diese dadurch verstärken. Durch die gesteigerte Hormonzufuhr kann es leicht zu einer verzerrten Wahrnehmung kommen.¹⁷²

In *Waltz with Bashir* sieht man in der Flashback-Szene mit den klagenden Frauen eine Einengung und Fluchtbewegung in der Wahrnehmung, eine subjektive Tunnelsicht, „bei der das Blickfeld seitlich stark eingeengt ist und der Betroffene das Geschehen wie aus

¹⁶⁸ Timerman, Jacobo. *Israels längster Krieg. Tagebuch eines verlorenen Sieges*. München, Wien: Carl Hanser 1983, S. 15.

¹⁶⁹ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 93.

¹⁷⁰ Traumakriterium nach DSM-IV-TR. American Psychiatric Association. 2000, S. 491.

¹⁷¹ Vgl. Hofmann, Arne. *EMDR. Therapie psychotraumatischer Belastungssyndrome*. Stuttgart: Georg Thieme 2006, S. 1.

¹⁷² Vgl. Markowitsch, Hans J. „Bewußte und unbewußte Formen des Erinnerns.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 219-242, hier S. 237.

wachsender Entfernung wahrnimmt¹⁷³ und die sich später nur begrenzt, unvollständig oder gar nicht abrufen lässt.

Reinhart Koselleck trägt mit dem „negativen Gedächtnis“¹⁷⁴ zwei sehr spannende und passende Bedeutungen zur Gedächtnisblockade bei: Der Inhalt ist im Gedächtnis nicht willkommen, wird geächtet und abgestoßen. Die traumatisierte Person verschließt das Schmerzhafte, verdrängt das zu Erinnernde. Oder das Negative wird gesperrt, um die Erinnerung nicht ans Tageslicht zu führen. Man ist dem Vergessen ausgeliefert.

Das traumatische Erlebnis ist also (zu) stark emotional besetzt, sodass alles an Information bis zu einem gewissen Zeitpunkt verschlossen bleibt. Das ist eine Folge (Abwehr als Schutzmechanismus) bzw. ein Symptom, das bei Patienten mit einem Posttraumatischen Stress Syndrom häufig auftritt. Hans J. Markowitsch erklärt passend zu Ari Folman's Situation: Ein Psychoanalytiker würde dies vermutlich dahingehend interpretieren, dass die Art von Information für den Patienten bedrohlich wirkt, nicht mehr abrufbar ist oder nicht mehr an sich herangelassen wird.¹⁷⁵ Ari Foltmans Zustand im filmischen Präsens, unterscheidet sich von dem der Erinnerungsbildung im Sommer 1982. Da auch die Gefühlslage extrem war, wollte er diese verdrängen, um sich nicht mehr in dieser Situation zu befinden, geschweige denn sich daran erinnern zu müssen.

„In jedem Fall beeinflusst die traumatisierende Umgebung die Art und Weise, wie Information aufgenommen und weiterverarbeitet werden, weil durch die extremen Umgebungsfaktoren die kognitiv-emotionalen Kapazitäten der betroffenen Personen überlastet werden.“¹⁷⁶

Foltmans psychische Situation war bereits bei der Aufnahme in den Camps von Sabra und Shatila angeschlagen, und vom Massenmord der Verbündeten auf Israelischem Grund und Boden zerrüttet, so war der darauf folgende Prozess der Verarbeitung dieser Erinnerung schwieriger als andere, prägende Ereignisse seiner Jugend. Man beachte auch, dass Folman weder während seiner Zeit beim Militär noch im Anschluss an den Libanonkrieg 1982 psychologische Betreuung erhielt. Alleine konnte er das Erlebnis nicht verarbeiten. Dadurch entstanden mit der Zeit Komplikationen im Abrufen der Erinnerung, da sie verschachtelt und als Tabuthema im Gehirn versteckt wurden.

¹⁷³ Fischer G./ Riedesser P. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München: Ernst Reinhardt 1999 o. A. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 59.

¹⁷⁴ Vgl. Koselleck, Reinhart. „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses.“ In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert. *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. München: Beck 2002, S. 21-32, hier S. 21.

¹⁷⁵ Markowitsch, Hans J. „Bewußte und unbewußte Formen des Erinnerns.“ Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 219-242, hier S. 237.

¹⁷⁶ Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 58.

Traumata sind nicht bei allen Menschen gleich und haben nicht denselben sichtbaren Effekt. Schon Sigmund Freud hat in seiner Traumaforschung die Stufen des Traumas, „Frühes Trauma – Abwehr – Latenz – Ausbruch der neurotischen Erkrankung – teilweise Wiederkehr des Verdrängten“¹⁷⁷ und die Folgen der individuellen, neurotischen Störungen (Neurosen) erkannt. Die Heilung ist demnach abhängig von der Inanspruchnahme therapeutischer Hilfe.¹⁷⁸ Sonst können sich die Neurosen chronisch manifestieren, was den Heilungsprozess der psychischen Wunde verlängert.

Ari Folman erlebte eine Situation, in welcher er und seine israelischen Kameraden den Kriegsgefahren, wie ernsthafte Verletzung oder Tod, ausgesetzt waren. Die Reaktion darauf ist intensive Furcht und Entsetzen, gepaart mit Macht- und Hilflosigkeit. Diesen Moment hat auch Freud entdeckt: Wenn der Organismus keine Möglichkeit hat, sich auf diese Situation vorzubereiten, reagiert der Körper erst nach einiger Zeit mit den Symptomen.¹⁷⁹ Zu den wohl wichtigsten und eine der langanhaltendsten Traumafolgestörungen, zählt die Posttraumatische Belastungsstörung, kurz PTBS.¹⁸⁰

Im Folgenden führe ich drei Hauptsymptomgruppen, zugleich Diagnosekriterien für eine Posttraumatische Belastungsstörung, an,¹⁸¹ die auf Ari Folman in *Waltz with Bashir* zutreffen:

Als Intrusionen werden „Wiederkehrende und eindringlich belastende Erinnerungen an das traumatische Ereignis, die Bilder, Gedanken oder Wahrnehmungen umfassen können“, bezeichnet.¹⁸² Charakteristisches Merkmal sind wiederkehrende Intrusionen, entweder im Schlaf in Form von (Alp)Träumen oder im Bewusstseinszustand, zum Beispiel plötzlich im Alltag auftretende Flashback-Episoden oder Halluzinationen, die einen Aspekt des traumatischen Ereignisses symbolisieren.¹⁸³

¹⁷⁷ Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die motheistische Religion. Drei Abhandlungen.* o. A.: Outlook 2012, S. 144

¹⁷⁸ Siehe auch „psychanalytische Erinnerungsarbeit“ nach Theodor Schulze in: Schulze, Theodor. „Kriegsende 1945 – Erinnerungsarbeit in einer Schreibwerkstatt. Zum Verhältnis von individueller Erinnerung und kollektivem Gedanken.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.). (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive.* Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 215f.

¹⁷⁹ Vgl. Freud, Sigmund. „Jenseits des Lustprinzips.“ In: *Studienausgabe III: Psychologie des Unbewußten.* Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 213-272, hier S. 239.

¹⁸⁰ Aus dem englischen Post-Traumatic Stress Disorder PTSD.

¹⁸¹ Vgl. Diagnosekriterien nach DSM IV (1996, S. 495ff.) Hier in: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen.* München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 25, 26, 27.

¹⁸² Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen.* München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 26.

¹⁸³ Vgl. Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen.* München, Basel: E. Reinhardt 2002, S.31.

„Als Flashback werden plötzlich wiederauftretende Erinnerungen, Gefühle oder Wahrnehmungserfahrungen bezeichnet, die in Zusammenhang mit dem traumatischen Ereignis stehen. Die betroffene Person handelt oder fühlt, als ob das traumatische Ereignis wiederkehrt, kann aber unter Umständen den Zusammenhang zu diesem bewusst nicht herstellen.“¹⁸⁴

Folmans Trauma – seine Angstquelle, das Massaker, – hält sich vor ihm selbst im Traumbild verschlossen. Trotzdem ist der Reiz (im Film als sich wiederholender Flashback), immer wiederkehrend, er kann jedoch nicht vergessen und nicht bewusst erinnert werden. Das Trauma ist da und doch unsichtbar. Es dringt daher als Flashback oder als körperliche Reaktion nach außen, weil das Trauma nicht sprachlich kodiert weitergegeben werden kann. Freud ging ebenso zuerst von einer Fixierung des erlebten Schreckens und in der Folge auf eine Re-Inszenierung des Gleichen ein.¹⁸⁵

Als Reaktion auf die belastenden Bilder der Flashback-Episoden, folgt die Vermeidung. Sie schließt den Versuch diese Bilder auszublenden mit ein, genauso wie die Vermeidung mit dem Thema oder dem Ort in Berührung zu kommen, mit dem Ziel sich vor den immer wiederkehrenden Bildern zu schützen, damit sie nicht mehr ausgelöst werden sollen.

„Intrusive Phänomene entsprechen demnach ein „Zuviel“ an Erinnerungen an die traumatische Erfahrung, wohingegen die Vermeidung von Reizen, die mit dem Trauma in Verbindung stehen, einem „Zuwenig“ an verfügbaren und damit der Reflexion und weiteren Bearbeitung zugänglichen Erinnerungen entspricht. Dieser Wechsel von unkontrollierbarem Wiedererleben des Traumas und der Unterdrückung traumabezogener Erinnerungen wird auch als die „Alles oder Nichts“ Antwort auf das Trauma bezeichnet und scheint zum großen Teil ohne bewusste Einflußmöglichkeiten durch die Betroffenen abzulaufen.“¹⁸⁶

Im weiteren Prozess ist die Verdrängung bzw. Abwehr (Dissoziation) ein wichtiger Aspekt des Traumas. Im Folgenden skizziere ich die Unterschiede, zwischen den posttraumatischen Symptomen (die im sprachlichen Gebrauch fälschlicher Weise immer nur als „Verdrängung“ bezeichnet werden) von Abwehr, Verdrängung und Dissoziation.¹⁸⁷ Verdrängung bezeichnet die „aktive Zurückweisung von traumatischem Material“, welches im Gegensatz zur Dissoziation bewusst blockiert wird. Der Abruf von autobiografischen Inhalten ist dadurch gestört. Gemäß Freud werden Triebe oder Emotionen unterdrückt und wandern zum Schutz vor dem Bewusstsein ins Unbewusste.

¹⁸⁴ Maercker, A./ Schützwohl, M. „Erfassung von psychischen Belastungsfolgen: Die Impact of Event Skala – revidierte Version.“ *Diagnostika* 44 (3) 1998, S. 130-141. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 31.

¹⁸⁵ Vgl. Freud, Sigmund. „Jenseits des Lustprinzips.“ In: *Studienausgabe III: Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 213-272, hier S. 223.

¹⁸⁶ Krystal, J. / Southwick, S. M. / Charney, D.S. „Post Traumatic Stress Disorder: Psychological mechanisms of traumatic remembrance.“ In: Schacter, D.L. (Hg.) *Memory distortion*. Cambridge: Harvard Univ. Press 1995, S. 150-172. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 31.

¹⁸⁷ Vgl. Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 43f.

Die Wiederkehr des ins Unbewusste verschobenen Materials, offenbart sich schließlich in Form von Symptomen.¹⁸⁸

Dissoziation „wird als eine Veränderung des Bewusstseins aufgefaßt“ die, so schreibt Reviere „als Abwehrmechanismus von physischem oder emotionalem Schmerz fungiert, um eine ansonsten bedrohte Integrität des Selbst aufrechtzuerhalten.“¹⁸⁹ Diese Art der Verdrängung passiert unbewusst. Traumatische Erfahrungen unterschiedlichster Form überfordern die Bewältigungsmechanismen des Menschen und können daher nicht in den üblichen Erfahrungshintergrund, die eigene Vergangenheit oder Identität integriert werden.¹⁹⁰ Dissoziation bzw. der „dissoziative Prozess“ (= Gegenteil von Assoziation von Pierre Janet)¹⁹¹ ist ein Schutzmechanismus. Er arbeitet, ähnlich der Verdrängung, mit der Unterdrückung des traumatischen Materials, als eine Art Selbstbetrug, um nicht in Depression zu verfallen. Ziel ist die Abtrennung und das Fernhalten von extrem negativen, traumatischen Erfahrungen vom eigenen Bewusstsein und der Willenskontrolle.¹⁹²

„Die während der traumatischen Situation auftretenden dissoziativen Erlebniszustände werden als psychotraumatische Abwehrmechanismen angesehen, die in der bedrohlichen, als ausweglos erlebten Situation eine adaptive, das Selbst schützende Funktion haben.“¹⁹³

Das dissoziierte Material ist nicht bewusst erinnerbar, geschweige denn artikulierbar. Die dissoziative Amnesie (ein Symptom der Dissoziation), ist eine Reaktion auf die akute, traumatische Situation.¹⁹⁴ Das Material ist im Speicher nicht mehr zugänglich, da es vom Bewusstsein ferngehalten wird. Schon bei der Enkodierung schaltet sich der Schutzmechanismus ein, der die so starken Gefühle wie Angst, Schmerz und Hilflosigkeit abschirmt. Was nicht heißt, dass die Information für immer verloren ist. Die dissoziierten Erinnerungen können durch Veränderung von Bewusstseinszuständen, zum Beispiel durch Hypnose oder durch Schlüsselreize (Trigger) und Stimuli, zugänglich gemacht werden. In weiterer Folge muss der verborgene Inhalt durch beispielsweise psychotherapeutische Sitzungen, der bewussten Erinnerung wieder zugeführt werden.

¹⁸⁸ Vgl. Freud, Sigmund. „Die Verdrängung.“ In ders.: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3, Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 112, 115.

¹⁸⁹ Reviere, S.L. *Memory of childhood trauma*. New York: The Guilford Press 1996. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 44.

¹⁹⁰ Vgl. Gast, Ursula. „Trauma und Dissoziation.“ In: Jelicic, Karolina/ Joly, Jean-Baptiste (Hg.). *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*. Stuttgart: Akad. Schloß Solitude 2005, S. 77-89, hier S. 77.

¹⁹¹ Vgl. Leys, Ruth. *Trauma. A Genealogy*. Chicago 2000. Oder: Bohleber, Werner. „Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse.“ In: *Psyche* 9/10 (2000), S. 797-839.

¹⁹² Vgl. Gast, Ursula. „Trauma und Dissoziation.“ In: Jelicic, Karolina/ Joly, Jean-Baptiste (Hg.). *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*. Stuttgart: Akad. Schloß Solitude 2005, S. 77-89, hier S. 79.

¹⁹³ Fischer G./ Riedesser P. *Lehrbuch der Psychotraumatologie*. München: Ernst Reinhardt 1999 o. A. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 47.

¹⁹⁴ Vgl. Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 32f.

Die Dissoziation¹⁹⁵ ist – um es noch einmal zusammen zu fassen – ein Schutz für das psychische Überleben. Da die bloße Konfrontation mit dem Massaker von Sabra und Shatila Folmans Verstand überlastet, startet das Gehirn „eine biologisch determinierte Schutzreaktion, die bei hoher subjektiver Belastung im Rahmen von traumatischen Erfahrungen unwillkürlich eingesetzt und insofern nicht steuerbar oder kontrollierbar ist.“¹⁹⁶

Dritter und zugleich letzter Faktor ist die Physische Überregung (Hypernausal) auf Grund einer Traumafolgeerkrankung. Überwältigt von den Gefühlen der traumatischen Erfahrung kann dies noch Jahre später zu Panikattacken führen.¹⁹⁷ Die körperlichen Reaktionen werden oft nicht mit dem Trauma (dem eigentlichen Grund) in Verbindung gebracht, obwohl sie in Folge für die Patienten zu einer Belastung werden.

In *Waltz with Bashir* kommt eine physische Überregung Folmans annähernd nur in der bereits beschriebenen Stresssituation des sich wiederholenden Flashbacks vor. Die anderen Faktoren, Intrusion und Dissoziation, treten bei Ari Folman sichtbar auf, daher kann eine Posttraumatische Belastungsstörung der Filmfigur diagnostiziert werden. Emotional belastende Erinnerungseindrücke und die Wiederholung dieser in Flashbacks (Intrusion), überfordern Folmans Bewältigungsmöglichkeiten. Daher folgt der Versuch, diese zu vermeiden (Dissoziation), sodass sie später nicht mehr abrufbar sind. Die verwerflichen Greueltaten der christlichen Milizen waren für Folman so unangenehm, dass er sie auf unbestimmte Zeit aus dem bewussten sprachlichen Bereich verschob. Im engeren Sinn liegt die Reaktion in einer verzögerten Posttraumatischen Belastungsstörung, da die Symptome erst nach Jahren aufgetreten sind. Ruth Pat-Horenczyk vom „Zentrum für die Behandlung psychologischer Traumata“ spricht von einer „verlorenen Generation, einer Generation, der man die Jugend genommen hat, ohne ihnen eine Vision zu bieten.“¹⁹⁸ Die israelischen Jugendlichen reagieren laut Pat-Horenczyk mit Konsumrausch, erhöhter Gewaltbereitschaft, religiösem Fanatismus oder Depressionen. Das Trauma tritt schleichend in den Körper, ohne dass der Geist den Prozess mitbekommt. Wie bereits an Folmans Ausgangszustand seiner Filmfigur beschrieben, ist das Trauma durch ein instabiles Gedächtnis gekennzeichnet, dessen Erinnerung nicht ausgesprochen werden kann, sowie die Unfähigkeit, sich an gewisse Lebensinhalte zu erinnern.

¹⁹⁵ Weiterführende Literatur zum Thema Dissoziation: Lynn, S. /Rhue, J. W. *Dissociation: Clinical and Theoretical Perspectives*. New York: Guilford Press 1994.

¹⁹⁶ Sack, Martin. *Schonende Traumatherapie. Ressourcenorientierte Behandlung von Traumafolgestörungen*. Stuttgart: Schattauer 2010, S. 18.

¹⁹⁷ Vgl. Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 105.

¹⁹⁸ Borgstede, Michael. *Leben in Israel: Alltag im Ausnahmezustand*. München: Herbig 2008, S. 103.

In diesem Fall hat die Vergangenheit, Macht über die Gegenwart.¹⁹⁹ „Gegenwart und Zukunft können wir zur Not bewältigen, die Vergangenheit hingegen besitzt -über das Unbewußte- viel mehr Macht über uns.“²⁰⁰

„Das Trauma (bestünde) nicht im Ereignis selbst oder in dessen Verzerrung; vielmehr rückt seine Struktur in den Mittelpunkt des Interesses: nachträglich, besitzergreifend, aber nicht besessen; somatisch, aber ohne sichtbare Zeichen; markiert von Aufschub, Unvorhersagbarkeit und lückenhaftem Wissen, ist sie zugleich 'real' und geisterhaft 'spektral', 'historisch' und 'virtuell'.“²⁰¹

Thomas Elsaesser definiert Trauma als ein System der Datenkomprimierung, da es immer im Diskurs visueller Metaphern steht.²⁰² Gleichzeitig trägt es das Bild des Undarstellbaren mit sich. Das Trauma ist nicht repräsentierbar (Ari Folmans Sprache ist blockiert), obwohl es absolut visuell ist. Man muß daher alle ästhetischen Strategien anwenden, um an die Limits des Vorstellbaren zu gehen.

Birgit Erdle schreibt, dass sich mit dem Trauma-Konzept ein neues Narrativ erstellt: „(...) ein Narrativ, konstruiert durch Parallelen, in welchen eine Reihung von Ereignissen, von 'sogenannten Extremsituationen' oder 'Grenzfällen' konstruiert und Singularitäten vervielfältigt werden können.“²⁰³ Durch ihre Sprunghaftigkeit bringt sie sowohl Ergiebigkeit für die filmische Narration, als auch eine Erzählweise auf semantischer Ebene. Neben Erdles Trauma-Konzept werden in modernen Spielfilmen eher die psychosomatischen Folgen, das heißt Auswirkungen eines Traumas auf die Seele, gezeigt. In sich wiederholenden Zwangshandlungen, Flashbacks und Träumen werden diese im Film rückwirkend konstruiert.

„Trauma mag hier (nicht mehr als) der Name eines speziellen, gegenwärtig zu beobachtenden Subjekteffekts sein, da einzelne Individuen (oder ganze Gruppen) versuchen, sich in die verschiedenen Register des medialen Gedächtnisses neu einzuschreiben (...).“²⁰⁴

¹⁹⁹ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 276.

²⁰⁰ Mendelssohn, Felix de. „Psychoanalyse als Aufklärung.“ In: Pelinka, Anton/ Weinzierl, Erika. *Das grosse Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien: Verlag der Österr. Staatsdruckerei 1987, S. 42-59, hier S. 43.

²⁰¹ Elsaesser, Thomas. „Traumatheorie in den Geisteswissenschaften oder: die Postmoderne als Trauerarbeit.“ (2001) In ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007, S. 191-207, hier S. 204.

²⁰² Vgl. Elsaesser, Thomas. „Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit.“ (2001) In ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007, S. 191-207.

²⁰³ Ederle, Birgit. „Die Verführung der Parallelen. Zu Übertragungsverhältnissen zwischen Ereignis, Ort und Zitat.“ In: Bronfen, Elisabeth/ Ederle, Birgit/ Weigel, Sigrid (Hg.). *Trauma: Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 27-50, hier S. 30.

²⁰⁴ Elsaesser, Thomas. „Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit.“ (2001) In ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007, S. 191-207, hier S. 202.

Abseits der Posttraumatischen Belastungsstörung gibt es mehrere Faktoren, die das Vergessen bzw. Verdrängen von Informationen beeinflussen. Zum Einen können rein individuelle Einflüsse wie die Veränderung der Lebensumstände als Ursache herangezogen werden. Die Biographie Folmans ist in Bewegung. Lebensbedingungen, Vorstellungen und Gewohnheiten an das Leben verändern sich. Ein weiterer Grund für sein Vergessen könnte demnach die persönliche Veränderung der Lebensverhältnisse und die Differenz zwischen Damals und Heute, zwischen dem was passiert ist und der heutigen Erzählung, gewesen sein.²⁰⁵ Weiters finden sich bei Ari Folman rein physiologische Prozesse als Ursache für das Fehlen von Erinnerung. Simples Vergessen durch nicht Wiederholen oder Auffrischen von Dingen, bezieht sich eher auf Material, das flüchtig aufgenommen und genauso schnell abgesondert wird. Die traumatische Belastung Folmans ist jedoch zu tiefgehend, um sie mit einer gewöhnlichen Vergesslichkeit abzuheben. Manche Erinnerungsfragmente können als Knotenpunkte oder Anstoß für andere Gedankengänge hilfreich sein, wie die Wiedererkennung eines bestimmten Dufts und dessen Zuordnung. Das Gedächtnis ist zudem so wandelbar, dass es bestimmte Dinge nicht ewig im Gedächtnis behalten kann. S. J. Schmidt bezeichnet es als „kapazitätsbegrenztes Bewußtsein.“²⁰⁶ Je nach Alter steigt die Fehlerquote, man verliert die Fähigkeit, alles genau zu rekonstruieren.

Ein weiterer Grund, Dinge und Momente aus dem eigenen Leben zu vergessen, ist die so genannte Zerfalls-Hypothese. Sie ist laut Kühnel und Markowitsch einer der beiden Ansätze,²⁰⁷ die dem Gehirn eine Unzuverlässigkeit unterstellen, sich alles merken zu können. Die Interferenz-Hypothese hingegen geht davon aus, dass altes und neues Wissen einander im Weg stehen, bzw. voneinander überlagert werden. Entweder stört altes Informationsmaterial den Erwerb von neuem Wissen (= proaktive Interferenzen), oder Neues stört den gewollten Abruf von älterem Wissen (= retroaktive Interferenzen). Das Gedächtnis ist ein Archiv, dem es überlassen wird, die Erinnerungen zu speichern und abzurufen. In Wahrheit ist es nicht einfach, dem Zwang, alles speichern zu wollen nachzugeben, denn die Vielzahl an Informationen wird bereits bei der Aufnahme gefiltert, um das Brauchbare von unbrauchbarem Material zu trennen. Da das Gehirn dynamisch und anpassungsfähig ist, muss eine gewisse Ordnung geschaffen werden. Man muss eine Beziehung zu seiner persönlichen Vergangenheit aufbauen, um sie mitzuteilen und zu verteidigen.

²⁰⁵ Vgl. Rosenthal, G. *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a. M.: Campus 1995.

²⁰⁶ Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: Schmidt, S. J.(Hg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991. S. 9-55, hier S. 51.

²⁰⁷ Vgl. Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 81.

Mit einem Gedächtnis mit nichts als Speicherung würde das re-membering verloren gehen. Der Prozess des sich Erinnerns würde kein Umarbeiten der Vergangenheit zulassen.

„Folman hatte als junger Mann keine Wahl und wurde zum Täter“²⁰⁸, fasst Marie Poloczek in ihrer Untersuchung zu *Waltz with Bashir* zusammen. Alleine durch das Miterleben des Massakers trägt die Figur des jungen rangniedrigen israelischen Soldaten Mitschuld an den verwüsteten Lagern. Diese Tatsache übersteigt Folmans psychische Verarbeitungskapazität. Er will sich nicht erinnern können, da die Last der Vergangenheit so schwer wiegt. Daher schaltet sich ein Mechanismus zur Abwehr von Schuld und realer Angst ein. Er hält die unangenehmen Ereignisse bis zur Unkenntlichkeit vom Bewusstsein fern. Unkenntlich deshalb, weil er sich selbst auf einem Foto aus dem Jahr 1982 nicht mehr wieder erkennt. Die Reaktion ist so weitreichend, dass er den Tod und die Verantwortung als Soldat verdrängt. Die Verdrängung transformiert in ein Drängen, in eine andere Vorstellungswelt, zum Beispiel durch Halluzinationen,²⁰⁹ die in *Waltz with Bashir* filmästhetisch perfekt umgesetzt werden. Durch das „Nicht mehr Erinnern wollen“ wird das Schuldgefühl „man hätte in seiner Position nichts tun können“ entlastet. Er verdrängt und flieht schon kurz nach dem traumatisierenden Erlebnis vor der Wahrheit. In der filmischen Gegenwart leugnet er seine Vergangenheit nicht, er hat auf Grund der Dissoziation Hemmungen, seine Stellung im Tabuthema Massaker anzusprechen. Auch wenn das für den Regisseur dermaßen traumatisierende Ereignis vorbei ist, die traumatische Situation und die Auswirkungen der PTBS sind es nicht. Er versucht mit der filmischen Trauma-Aufarbeitung nicht nur seine eigene Lebensgeschichte wieder herzustellen, sondern sich als Individuum in das mediale Gedächtnis einzuschreiben. Folmans Erinnerung bleibt verdrängt, ist aber nicht komplett verloren. Sie muss durch Erinnerungsarbeit hergestellt werden. Ein Ansatz, den Ricoeur in „Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern - Vergessen – Verzeihen“ in den Prozess der Trauerarbeit mit eingebunden sieht.²¹⁰ Der Grund, persönliche Trauer zu bewältigen, ist, den Krieg zu verarbeiten und eine Warnung vor möglicher Wiederholung auszusprechen oder davor, neue Gewalt zu schüren.

²⁰⁸ Poloczek, Marie. *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung: eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme*. Wien: Dipl.-Arb. 2010, S. 120.

²⁰⁹ Vgl. Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Ed du Seuil 1966, Bd. 1, S. 379-397.

²¹⁰ Vgl. Ricoeur, Paul. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein 1998, S. 113f.

III. Operation Walzer

Die Rekonstruktion der Erinnerung in *Waltz with Bashir*

„(...) allmählich, wenn das Wissen kommt, kommt auch die Erinnerung.
Wissen und Erinnerung sind dasselbe.“²¹¹

Im diesem Kapitel wird beschreiben, welche (nicht nur therapeutischen) Mittel Ari Folmans Gedächtnisleistung verbessern. Ziel ist es, die Forschungsfrage, welche Methoden bzw. welche Hilfsmittel Ari Folman in *Waltz with Bashir* verwendet, um seine Erinnerung wiederzufinden, zu beantworten. Versucht wird, die durch ein traumatisches Erlebnis verdrängten Erinnerungen aufzuspüren, um ein Gesamtbild herzustellen, welches Folman später zur Darstellung in kinematografischer Form auslegt. Folmans erster Arbeitsschritt ist die Filmaufzeichnung von Interviews fremder Erinnerungen an den Libanonkrieg. Schrift bzw. in diesem Fall das Schreiben des Drehbuchs dient im nächsten Schritt zur Reflexion und Beurteilung sowie einer neuerlichen Auf- oder Umarbeitung der Texte.²¹²

“You travel, you meet people, you record them, you listen to and deal with what they have to say, you write a screenplay, you film your subjects, you imagine and invent things from scratch, a new dimension of memory, you do real work.“²¹³

III. 1 Erinnerung durch Sprache: Interviews und Gespräche

„Fragen stellen heißt, sich nicht mehr ausschließlich als derjenige zu sehen, der sie weiterführt.“²¹⁴

Wenn Maurice Halbwachs fragt, wie Vergangenheit entstehe,²¹⁵ so lautet die Antwort: Indem man über sie spricht, Erfahrungen austauscht und das Erlebte mündlich rekonstruiert. Gleichzeitig entdeckte Halbwachs, dass die rituelle Form des Sprechens auch für das Vergessen steht und abhängig vom Wissensstand und den Interessen der sprechenden Person ist. Noch vor Drehbeginn verwendete Ari Folman Interviews als Recherche- und Kommunikationsmittel. Er ließ die zuvor ausgesuchten InterviewpartnerInnen vor laufender Kamera sagen, was sie "endlich" aussprechen können.

²¹¹ Meyrink, Gustav. *Der Golem*. Frankfurt a. M.: o.A.1994, S. 81.

²¹² Vgl. Schulze, Th. „Auf der Suche nach einer neuen Identität.“ In: *Zeitschrift für Pädagogik* Heft 18, S. 313-320, hier S. 317ff.

²¹³ Guillen, Michael. *Waltz with Bashir* - Interview with Ari Folman (2009).
<http://twitchfilm.net/site/view/waltz-with-bashirinterview-with-ari-folmon/>. (Stand: Dezember 2009)

²¹⁴ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1998, S.16.

²¹⁵ Vgl. Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 209f.

„Als ich mit den Recherchen anfang, habe ich durch Anzeigen in Zeitungen und im Internet Leute gesucht, die über den ersten Libanonkrieg erzählen sollten. Ich kriegte Hunderte von Anrufen. Da gibt es ein großes Mitteilungsbedürfnis und da liegt noch einiges im Argen.“²¹⁶

Auf Annahmen der Befragten, stellte Folman Rückfragen und bezog sich auf Tatsachen und vorhandene historische Referenzen (dem Hippodrom beispielsweise, das sich in der Nähe der Flüchtlingslager befindet). Dabei ist die Form der Narration, in diesem Fall die orale Wiedergabe von historischen Ereignissen durch Augenzeugen (oral history), ein wichtiger Teil des kollektiven Gedächtnisses. Die orale Geschichtsvermittlung dient dazu, seinen Mitmenschen und in diesem Fall dem gesamten Publikum, das Leben und Erlebnisse als Geschichte zu erzählen. In seinen Thesen zum kollektiven Gedächtnis beschreibt Maurice Halbwachs, dass Zeugnis möglich wird, wenn Vertreter einer „affektiven Gemeinschaft“, eine Zeugnisallianz zwischen den Überlebenden und dem Interviewer herstellen.²¹⁷ Dieser Import fremder Erinnerungen, ist Ari Folmans eigentlicher Weg, sich seinen verdrängten Lebensinhalten anzunähern. Das Gedächtnis der Zeugenschaft ist der Anker für seine versunkenen Erinnerungen. Dabei ist auch die Wiederholung mit dem “re-telling, re-membering und re-peating”²¹⁸ der Erzählung ("storytelling") eine therapeutische Maßnahme. Durch Wiederholung kehrt die Erinnerung zurück, war schon die Annahme Sigmund Freuds.²¹⁹ In *Waltz with Bashir* wird die Wiederholung durch den Flashback der badenden Soldaten am Strand visuell dargestellt. Erinnerung ist keine einfache Ausgabe von Gedächtnisinhalten, sondern hat vielmehr mit gestaltendem Erzählen zu tun.²²⁰ Das soziale Gedächtnis lebt durch Kommunikation, durch ihre Träger sowie deren Interaktion mit ihnen. Das Vergangene wird in der Gegenwart durch Sprache bedeutsam.²²¹ Die Rekonstruktion Folmans autobiografischer Vergangenheit findet nicht im Monolog, sondern gemeinsam mit, durch und für Andere statt.

²¹⁶ Köhler, Margret im Interview mit Ari Folman. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml>. (Stand: 8. November 2009)

²¹⁷ Vgl. Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. VII.

²¹⁸ Elsaesser, Thomas. „Subject positions, speaking, positions.“ In: Sobchack, Vivian (Hg.). *The Persistence of History, Cinema, Television and the Modern Event*. NY, London: Routledge 1996, S. 145-184, hier S. 146.

²¹⁹ Vgl. Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten.“ In ders.: *Gesammelte Werke X*, 4. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 126-136.

Hier: Vgl. Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II.“ In: Mitscherlich/ Richards / Strachey (Hg.). *Sigmund Freud-Studienausgabe*. Bd.

Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 205-215.

²²⁰ Vgl. Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: Schmidt, S.J. (Hg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 9-55, hier S. 37.

²²¹ Vgl. Treichel, Hans-Ulrich. *Fragment ohne Ende*. Heidelberg: Winter 1984, S. 173f.

Das heißt im Sinne des „conversational remembering“,²²² diese Geschichte ist an andere Personen adressiert, die gleichzeitig Co-Autoren innerhalb einer Erzählgemeinschaft sind. „Im und durch Erzählen konstruieren wir die Identität der Prototypen, wie die Identität des Erzählers.“²²³ Zur Rekonstruktion von Erinnerungsbildern müssen andere Personen, wie Journalisten, Freunde und ehemalige Soldaten, die Ari Folman auf seinem Einsatz im Libanonkrieg 1982 begleitet haben, weiter helfen. Ihre Erinnerung ist Teil eines kollektiven Gedächtnisses und in diesem, wiederum Teil einer bestimmter Gruppe, zum Beispiel die der libanesischen Soldaten. „Jeder Mensch ist in seiner Altersstufe von bestimmten historischen Schlüsselerfahrungen geprägt“, erklärt Aleida Assmann die geteilte Erinnerung einer Generation und führt weiter aus, „ob man dies will oder nicht, teilt man mit der Jahrgangskohorte gewisse Überzeugungen, Haltungen, Weltbilder, gesellschaftliche Wertmaßstäbe und kulturelle Deutungsmuster.“²²⁴ Ein Journalist dokumentiert seine Sicht auf die eine Weise, ein Soldat, der sich mitten im Geschehen befindet, auf eine andere. Jeder hat auf Grund seines Berufs oder Status', eine eigene persönliche Sichtweise. Jeder Interviewpartner bewegt sich in einem kulturellen und sozial-historischen Rahmen. „Subjekt von Gedächtnis und Erinnerung bleibt immer der einzelne Mensch, aber in Abhängigkeit von den 'Rahmen', die seine Erinnerung organisiert.“²²⁵ Die gemeinsame Erinnerung bzw. ihre Verbundenheit entsteht durch diese Rahmen.²²⁶ Nach Ort oder Umstand, können die Personen zusammenfinden und eine gemeinsame Vergangenheit konstruieren.

Folmans Sammlung von Erinnerungen, sind bewusste episodische Rückblicke aus sechs verschiedenen Biographien. Theodor Schulzes zählt sie zur „bewussten, individuellen Erinnerungsarbeit“, die nur durch Sprache rekonstruiert wird.²²⁷ Ari Folman findet für seine biografische Recherche Gruppengedächtnisse mit universaler Erinnerung. Dies sind einerseits Gespräche mit einzelnen Personen, mit denen Folman im Zuge seiner Arbeit eine Verbindung aufbaut, andererseits passen diese Personen in den Rahmen einer jeweiligen Gruppe.

²²² Vgl. Middleton, David/ Edwards, Derek „Conversational remembering. A social psychology approach.“ In ders.: *Collective remembering*. London: Sage Publ. 1990, S. 121-292.

²²³ Schmidt, Siegfried J. „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven.“ In ders.: Schmidt, S.J.(Hg.). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 9-55, hier S. 38.

²²⁴ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. C. H. Beck: München 2006, S. 26.

²²⁵ Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck 1997, S. 36.

²²⁶ Ausgehend von Halbwachs' „cadres sociaux.“ Vgl. Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1997, S. 36.

²²⁷ Im Gegensatz zur „unbewussten, individuellen Erinnerungsarbeit“, deren Material Affekt geladen, reflexiv, rückwirkend und von besonderer Bedeutung für autobiografische Erzählungen ist. Vgl. Schulze, Theodor. „Kriegsende 1945 – Erinnerungsarbeit in einer Schreibwerkstatt. Zum Verhältnis von individueller Erinnerung und kollektivem Gedanken.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.). (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 213-214.

Das bedeutet, selbst die individuellsten Unterschiede bei Erzählungen, bilden eine gemeinsame Erinnerung durch ihren gemeinsamen Bezug zur Vergangenheit. Da der Regisseur die Außenperspektive von anderen Personen einholt, sie im Film farblich anpasst und in die eigene Erinnerung einbettet, wirkt sie im Film individuell. Es entsteht eine Verbindung des Allgemeinen mit dem Besonderen, zwischen dem Individuum und der Menge. Die Erinnerungen der Interviewpartner zählen so auf der einen Seite zu den individuellen Erinnerungen, die sich auf der anderen Seite in das Kollektiv (hier im Fall des Soldaten) geschichtspolitisch einordnen lassen. „Die Einzigartigkeit der subjektiven Verletzung kann nur vermittelt werden, wenn sie sich in den Mustern aller anderen ausdrückt. Das Individuelle muss ins Allgemeine gehoben werden, um es fassbar zu machen.“²²⁸ In *Waltz with Bashir* ist „eine Betrachtung der individuellen Lebensgeschichte vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Konstellationen und Entwicklungen“²²⁹ zu sehen, was nach Hannes Schweiger in Biographien verstärkt auftritt.

A) Gespräche mit Zeitzeugen, Freunden und ehemaligen Soldaten

„Da gibt es ein großes Mitteilungsbedürfnis und da liegt noch einiges im Argen.“²³⁰

Ich habe die Gespräche, die zwischen Ari Folman und ehemaligen Soldaten, Freunden und Psychologen stattfanden und für *Waltz with Bashir* verwendet wurden, analysiert. Die Reihenfolge der autobiografischen Erinnerungsepisoden der Figuren ist bewusst gewählt und so konstruiert, dass sie ineinander übergehen, als würden sie zusammenhängen wie ein perfekt gestrickter roter Faden. Die Montage ist im Film *Waltz with Bashir* Grundbaustein und filmisches Ausdrucksmittel, das Handlungsaufbau, Rhythmus, Kontinuität organisiert und die Erzählung mit ihren Figuren, Ursachen und Folgen verknüpft. In den folgenden Unterpunkten möchte ich auf jede(n) einzelne(n) von Folmans Gesprächspartner eingehen. Für *Waltz with Bashir* hat er fünf Soldaten, zwei PsychotherapeutInnen und einen Journalisten vor die Kamera gebeten. Sie sind in den folgenden Unterpunkten chronologisch nach ihrem Auftreten im Film angeordnet. Anhand der einzelnen Gespräche soll erklärt werden, wie wichtig die gemeinsame Unterhaltung für Ari Folmans Gedächtnis ist bzw. welchen Effekt sie für das Vorantreiben der Geschichte im Film hat.

²²⁸ Abels, Heinz. „Zeugnis der Vernichtung. Über strukturelle Erinnerungen und Erinnerungen als Leitmotiv des Überlebens.“ In: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Hg.). *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen: Leske u. Budrich 1995, S. 305-337, hier S. 321.

²²⁹ Schweiger, Hannes. „Sie soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegung zur Kollektivbiographik.“ In: Fetz, Bernhard (Hg.). *Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie*, Wien. *Die Biographie - zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin (u.a.): de Gruyter 2009, S. 317-352, hier S. 320f.

²³⁰ Köhler, Margret im Interview mit Ari Folman. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml>. (Stand: 8. November 2009)

Boaz Rein-Buskilas (Freund und ehem. Soldat) / Flashback

Im Januar 2006 trifft Ari Folman seinen ersten Gesprächspartner (nicht zum Interview, sondern zum lockeren Gespräch) in einer Bar in Beirut. Boaz erzählt hier von seinem wiederkehrenden Traum, mit sieben Hunden, der als Rückblende den Film eröffnet. Darin wird Boaz von sieben knurrenden und Zähne fletschenden Bestien durch die nassen Straßen Tel Avivs verfolgt, die am Ende vor seinem Wohnungsfenster bellend, den Träumenden mahnend, an seinen Einsatz im Libanonkrieg erinnern. Da er sich im Krieg als ausgebildeter Scharfschütze weigerte, mit seinem Gewehr Menschen zu töten, ließ man ihn, bevor seine Einheit in ein Dorf einrückte, zuerst die Hunde erschießen. Die Höllenhunde des Traumes symbolisieren die unterdrückten Erinnerungen und stehen für Angst, Scham und Zorn, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Anstatt den Traum als versteckte Wunscherfüllung zu deuten, spiegelt dieser Alptraum einen seelischen Konflikt wieder, der sich in Boazs Psyche manifestiert hat. Boaz hält seine verdrängte Angst im Unterbewusstsein unter Verschluss, sie kommt nur in seinem Traum verschlüsselt zum Vorschein. Aus diesem Gespräch entwickelt sich die Leitfrage für den Film: Von welchen Erinnerungen und welcher Schuld werden Folman und die israelische Gesellschaft verfolgt, die bildlich durch die Verfolgung der Hunde dargestellt wird?

„Der Großteil unserer Erinnerungen schlummert in uns und wartet darauf, durch einen äußeren Anlaß >>geweckt<< zu werden. Dann werden diese Erinnerungen plötzlich bewußt, gewinnen noch einmal eine sinnliche Präsenz und können unter entsprechenden Umständen in Worte gefaßt und zum Bestand eines verfügbaren Repertoires geschlagen werden.“²³¹

Ari Folmans Bilder aus dem Krieg in West Beirut, tauchen als abgespaltene Erinnerungen 20 Jahre später in Form eines Flashbacks wieder auf. Die Bilder eines Flashbacks erscheinen plötzlich im Alltag, sie stehen für das Wiedererleben von (traumatischen) Erfahrungen. Nur für wenige Minuten erlebt Folman die Situation noch einmal allgegenwärtig, fast lebendig vor sich. Die Bilder können so intensiv, wie das eigentliche Trauma erlebt werden.²³² Für eine spontane Intrusion in Form von Flashbacks, bedarf es Auslösern (Trigger). Boaz Traum und die Unterhaltung darüber sind am Beginn der Geschichte Auslöser für den ersten Flashback Folmans. Sie stehen für die filmische Form von Erinnerung. Steve Neale erklärt das Hilfsmittel, „they help to mark, to motivate and to bridge the ellipses necessary in most biopics.“ Sie sorgen auch für das Muster und den roten Faden im Film, „they help endow the life with pattern (whose significance a voice-over can help to articulate).“²³³

²³¹ Assmann, Aleida. „Wie wahr sind Erinnerungen?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 103-123, hier S. 103.

²³² Vgl. Sack, Martin. *Schonende Traumatherapie*. Stuttgart: Schattauer 2010, S. 36.

²³³ Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge 2002, S. 63.

Im Film unterbricht der Flashback Folmans Rückfahrt im Auto. Man sieht, wie sich Ari Folman, sein Freund Carmi Cna'an und ein Dritter, bis zuletzt nicht identifizierter Soldat, langsam aus dem dunklen Meerwasser in Richtung Strand bewegen. Das Meer ist im israelischen Film häufig gebraucht: „the frequent recourse to the imagistic leitmotif of the sea (...)“²³⁴ symbolisiert die Zerbrechlichkeit und Verwundbarkeit der jungen Soldaten. Erhellte von Leuchtraketen, die die Nacht in orang-gelbe Farbtöne tauchen, legen die drei Soldaten am Strand von Tel Aviv ihre Kleidung und Waffen an. Ari geht weiter in die Stadt, bis er auf einen Strom aus klagenden Frauen trifft, die durch die Straßen der Lager von Sabra und Shatila ziehen, bis das Traumbild plötzlich endet. Die Bilder aus dem Flashback liefern nur die versteckte Wahrheit über die Situation Folmans zum Zeitpunkt des Massakers. Auffällig sind die mehrfachen Wiederholungen des Flashbacks (er wird im Laufe des Films insgesamt viermal gezeigt), die der Szene eine gewisse Wirkung verleihen. „To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event.“²³⁵ Die Wiederholung ist eines der Mittel, um Erinnerungsbilder zu festigen und zu intensivieren. An diesen ersten Erinnerungsbildern haftet Ari Folman fest und baut von hier aus die Geschichte neu auf. Dieser Traum ist der erste Walzerschritt und der Beweggrund, seinen Freund Carmi Cna'an, den er im Traum neben sich sieht, aufzusuchen.

Carmi Cna'an (Freund und ehem. Soldat)

„Kein Problem, wenn du nur zeichnest und nicht filmst.“²³⁶

Ari Folman besucht den ehemaligen Soldaten in seinem Haus, in den Niederlanden. Folman schildert ihm seinen ersten Flashback. „Mir geht immer nur ein einziges Bild durch den Kopf und da bist du auch irgendwie in diesem Bild.“²³⁷ Doch Cna'an kann sich an diese Szene nicht erinnern bzw. nicht bezeugen, auch vor Ort gewesen zu sein. Er bestreitet seine Anwesenheit, „was für ein Strand (...) wovon sprichst du überhaupt.“²³⁸ Es sind Bilder, wie Sigmund Freud nachstehend beschrieb:

„Es ist besonderer Hervorhebung wert, dass jedes aus der Vergessenheit wiederkehrende Stück sich mit besonderer Macht durchsetzt, einen unvergleichlich starken Einfluß auf die Menschenmassen übt und einen unwiderstehlichen Anspruch auf Wahrheit erhebt, gegen den logischen Einspruch machtlos bleibt.“²³⁹

²³⁴ Shohat, Ella. „Master Narrative/ Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 251-278, hier S. 262.

²³⁵ Caruth, Cathy. „Trauma and Experience: Introduction.“ In ders.: Caruth, Cathy (Hg.). *Trauma Explorations in Memory*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press 1995, S.3-14, hier S. 4f.

²³⁶ Carmi Cna'an in Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 16:57'

²³⁷ Die sich wiederholenden Bilder zählen zu den Symptomen eines PTBSs. Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 20:17'

²³⁸ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:01:20'

²³⁹ Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die motheistische Religion. Drei Abhandlungen*. o. A.: Outlook 2012, S. 152.

Folmans Freund erinnert sich, wie sie in Beirut einmarschiert sind, aber „das Massaker hab' ich nicht im System.“²⁴⁰ Der einzige Mensch, der im Traum dabei war, bestreitet dort gewesen zu sein. Cna'an erzählt von dem Kriegsschiff, das als „Loveboat“ Partyschiff getarnt, mit Synthie Pop Klängen zum nächsten Einsatzgebiet manövriert. In diese Rückblende fließt auch eine Traumsequenz ein, da Carmi Cna'an auf dem Schiff einschläft. Er bricht aus Angst vor dem Feind an Deck zusammen, weil er seine Männlichkeit nicht im Krieg, sondern nur mit Mathematik und Schachbewerben unter Beweis stellen kann. „Social integration is fantasized through eroticism (...).“²⁴¹ In seinem Traum erscheint eine überdimensionale, nackte Frau, die ihn auf ihren Armen mit aufs blau-schwarz getränkte Meer nimmt. Er findet Schutz und Frieden am Frauenkörper und dem mütterlichen Meer, bis das Loveboat explodiert.

Nach seinem ersten Treffen mit Carmi Cna'an kommt es im Taxi, auf der Rückfahrt zum Flughafen, zum zweiten Flashback. Die Rückblende passiert plötzlich, wie auch die erste Bilderflut, der drei badenden Soldaten. „Auf einen Schlag war die Erinnerung wieder da. Es war kein Traumbild, nicht mein Unterbewußtsein“,²⁴² beschreibt Folman die Bilder, die am helllichten Tag neben der Autofensterscheibe erscheinen. Ein Panzer fährt holprig am Taxi vorbei und schon wird die Rückblende als Ganzes im Bild gezeigt. Es war der erste Tag im Krieg. Folman sieht sich selbst, in einem Konvoy aus Panzern, mit einem Maschinengewehr feuernd. Bis in die Abendstunden werden Tote und Verwundete im Panzer abtransportiert. Im Panzer in der Küstenstraße war auch Ronny Dayag, der nächste Interviewpartner.

Wieder war das Gespräch der Auslöser für den folgenden Flashback. Als hätten sich wegen der Auseinandersetzung mit dem Thema und der freundschaftlichen und entspannten Unterhaltung mit Carmi, die Gehirnzellen in Folmans Kopf miteinander verknüpft.

Bei seinem zweiten Besuch im Frühjahr, meint Folman, er könne sich heute, wieder an mehrere Momente im Kriegseinsatz erinnern. In der Zwischenzeit habe er mit Leuten gesprochen, die Geschichten über ihn und mit ihm erzählen konnten. „Langsam kommt die Erinnerung zurück. Ich war bei Leuten, die auch da waren. Jetzt ist das Bild bald komplett.“²⁴³ Folmann weiß auch wieder, wie er sich im Sommer 1982 gefühlt hat. Seine Gedanken kreisten um den Tod, Schuldgefühle, die seine Ex-Freundin wegen ihm haben sollte, wenn er in einem Sarg zu Grabe getragen wird.

²⁴⁰ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 21:18'

²⁴¹ Shohat, Ella. „Master Narrative/Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 251-278, hier S. 261.

²⁴² Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 22:09'

²⁴³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 46:43'

Ronnie Dayag (ehem. Soldat, jetzt Biologe) / Sinneseindrücke als Trigger

Dayag erzählt (was in einer Rückblende bildlich dargestellt wird), dass am Grenzübergang Rosh Hanikra sein Tanker und seine Kompanie unter Beschuss geraten. Durch die Flucht ins Meer überlebt er als Einziger diesen Angriff. Dies ist schon die dritte Ebene, in der das Meer im Film für die Soldaten als wichtiges Element aus der Vergangenheit erscheint. Das Meer steht für Frieden, Ruhe, Geborgenheit und Sicherheit vor dem Krieg. Wie bei Carmi Cna'an, der zum Schutz in das Meer hinausgetragen wird, reflektiert es auch bei Ronnie Dayag die Angst vor der Armee. „Das Meer ist völlig ruhig gewesen, da gab's kaum Wellen" und dann bin ich auch ruhig geworden.“²⁴⁴ beschreibt Ronnie Dayag seine lebensbedrohende Situation und die Angst entdeckt zu werden. „Ich hab' mich sicher gefühlt, weil das Meer ruhig und friedlich war.“²⁴⁵

Ari Folman erfährt am Rande des Interviews lediglich ein Detail, dass er und Ronnie Dayag die erste Nacht des Krieges an der Küstenregion im westlichen Sektor verbracht haben. Das kurze Gespräch mit dem Biologen dient lediglich der filmischen Narration, vom Beginn des Krieges 82', der in die nächsten Szene überleitet und ergänzt, wie andere Menschen mit traumatischen Kriegssituationen umgehen. Ronnie Dayag ist damals bei der Begräbniszeremonie seiner ums Leben gekommenen Soldaten. Die Rückblende kehrt zurück in die Gegenwart, wo er an den Gräbern seiner Kameraden steht und eigentlich alles an Leid und die Schuld, die er im Krieg aufgeladen hat, vergessen möchte. „Ich bin anfangs noch zu den Gedenkfeiern gegangen. Aber später hab ich da nicht mehr sein wollen. (...) Ich wollte das alles vergessen“,²⁴⁶ erklärt der ehemalige Soldat, um die Schuld und das Leid zu verdrängen und zu vergessen.

Ari Folman erinnert sich an die Zeit am Strand von Tel Aviv, verbunden bzw. verknüpft an diese Erinnerungsmomente, an den Geruch des Parfums Patrouille. Er erinnert sich daran, nachdem Ronnie Dayag den Strand bzw. den Aufenthaltsort der Soldaten während der Kriegszeit, in seiner Erzählung kurz erwähnt. Folman konnte sich danach erinnern und plötzlich den Geruch des Parfums wahrnehmen.

Auslöser wie Hören, Riechen und Schmecken, etwas zu sehen oder zu berühren, ruft eine physische Reaktion in uns Menschen hervor. Wird ein bekannter Geschmack, Geruch oder ein bestimmtes Bild wahrgenommen, erzeugt der durch die Sinne aufgenommene Reiz Erinnerung.²⁴⁷ Auch das Sprechen und Zuhören bzw. die Kommunikation mit Anderen zählt zu den Sinneseindrücken die (wie man bei den vorherigen Interviewpartnern bereits erkennen konnte), die Erinnerung authentisch aufleben lässt.

²⁴⁴ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 32:06'

²⁴⁵ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 32:29'

²⁴⁶ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 35:27'

²⁴⁷ Vgl. Schacter, Daniel. *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek: Rowohlt 1999, S. 168.

Trigger können auch intensive Flashback-Episoden hervorrufen, „Betroffene erleben hierbei für einige Sekunden bis hin zu wenigen Minuten die traumatische Erfahrung noch einmal, so wie sie sie damals erlebt haben.“²⁴⁸ Es sind vor allem die traumatischen Erinnerungen, die einen bestimmten Auslöser brauchen, um die Gedächtnisblockade zu lösen. Der Gruch des Parfums, löst hier die filmische Rückblende aus und bringt die Erinnerung an eine vergangene Zeit.

Shmuel Frenkel (ehem. Soldat, jetzt Ju Jitsu Trainer & National Champion)

*„Für meinen Zimmerkammeraden war Patouchille mehr als ein Parfum,
es war eine Lebensphilosophie.“²⁴⁹*

Folman war laut Frenkels Aussagen, sein ständiger Begleiter im Krieg. Mit „Aber natürlich“²⁵⁰ bestätigt Frenkel unter anderem seine Anwesenheit beim Angriff im Olivenhain. Shmuel Frenkel tanzt den Titel gebenden Walzer während einer Straßenschlacht auf der Hamra Street in Beirut. Er selbst erinnert sich an den Walzer und den Kugelhagel, der im Film zum Teil von Ari Folman, der selbst bei der Tanzeinlage anwesend war, aus dem Off kommentiert wird. Zu diesem Zeitpunkt ist Folmans Erinnerung fast vollständig, er weiß jedoch noch immer nichts, über den Tag des Massakers. In der story hatte sich bisher, auch noch niemand aktiv darüber geäußert. Tanzparkett ist Westbeirut an der Meeresküste. Neben dem Strand, auf einer Promenade stehen riesige Hotels, die Aris Traumbild der badenden Soldaten gleichen. Scharfschützen sind auf Wohnhäusern und Hotels postiert und schießen auf die israelischen Soldaten. Die ersten Takte des Walzers beginnen, als sich Frenkel das Maschinengewehr eines Soldatenkollegen holt und aus dem Straßengraben auf die Straßenkreuzung stolpert. Selbst unter Beschuss und selbst feuernd, bewegt er sich im dreiviertel Takt kreisend und wie in Trance die Straße entlang. Er wollte mit dieser Aktion allen zeigen, wie mutig er im Vergleich zu den anderen Soldaten (die sich stattdessen in ihren Träumen und in der Realität in Meere flüchten) ist. In Wirklichkeit symbolisiert der Walzer den Umgang und den Wahnsinn des Krieges, ein Ausnahmezustand und die als Konsequenz davon stattfindende, irre Reaktion auf diese Situation. Unter den Augen des ermordeten Bashir Gemayel, sein Tanzpartner, der von riesigen Bannern, die an den Hochhäusern befestigt sind, auf die Straßenschlacht herabsieht.

²⁴⁸ Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 104.

²⁴⁹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 37:32'

²⁵⁰ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 41:42'

Auch an den Mauern, wo sich die israelischen Soldaten im Kriegsgraben verschanzen, hängen alle paar Meter Plakate Bashirs, wo sie „200 Meter weiter die große Rache für ihn vorbereiten das Massaker von Shatila.“²⁵¹

Der TV Journalist Ron Ben Yishai erscheint plötzlich mitten im Kugelhagel auf der Hamra Street. Folman hat seinen nächsten Interviewpartner wie immer, in die vorhergehende Narration eingebaut, um ihn als nächsten Interviewpartner zu präsentieren.

Ron Ben-Yishai (Journalist)

Ron Ben-Yishai hat im Kriegsjahr als Journalist aus dem Libanon berichtet und war auf dem Weg nach Doha. Er ist der erste Interviewpartner, der für Ari Folman über das Massaker von Sabra und Shatila berichtet.

In Richtung Flugplatz unterwegs, begegnet Ben-Yishai christlichen Phalangisten und hört dort zum ersten Mal von dem Massaker. Er sieht wie Menschen auf Lastwägen geladen und an einen unbekannten Ort gebracht werden. Sie tragen Kreuze auf ihrer Brust, die in ihre nackte Haut eingeritzt wurden. Pirkko Parviainen, ein Zeitzeuge, arbeitete zur gleichen Zeit in Sidon und sah wie die arabischen Gefangenen, der Willkür der israelischen Armee ausgesetzt und Kriegsgefangene zur Folterung abgeführt wurden: „Am Rücken ihrer Hemden hatten sie entweder ein Kreuz oder eine Nummer; einige hatten einen Stempel am Arm.“²⁵² Ben-Yishai reagierte und sprach bei einem Abendessen mit dem Kommandanten des israelischen Regiments. Er rief sogar Ariel Sharon an und meldete das Massaker, aber der Verteidigungsminister zeigte keine Reaktion und antwortete, „okay, danke dass du mich davon in Kenntnis setzt.“²⁵³

Ron Ben Yishai ist zwischen fünf und sechs Uhr morgens, am letzten Tag des Massakers, in Sabra und Shatila und sieht das Chaos, das er mit dem Erinnerungsbild, der Befreiung des Warschauer Ghettos, vergleicht. Ein langer Menschenzug aus Frauen und Kindern verlässt langsam die Camps. Bis Amos, der Brigadeleiter, aus dem Hauptquartier erscheint und das Ende des Massakers mit den Worten: „Stop the shooting, immediatly. Everybody go home, now!“²⁵⁴ in ein Megaphon brüllend befiehlt. Die Phalangisten verließen daraufhin das Camp und palästinensische Zivilisten kehrten dorthin zurück. Als der Journalist und sein Team das Lager betreten, sehen sie riesige Schutt und Trümmerberge, Männer- und Frauenleichen, ganze palästinensische Familien, die in den Hinterhöfen gestapelt wurden.

²⁵¹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 58:16'

²⁵² Brief aus Sidon aus Middle East International. London: 16.7.1982. Hier: Israel-Palästina-Komitee (Hg.). *Libanon '82: der israelisch-palästinensische Krieg; eine Dokumentation*. Wien: Rema Print 1982, S. 16.

²⁵³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:12:12'

²⁵⁴ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:15:06'

„Und da wurde mir das ganze Ausmaß dieses Massakers bewusst!“²⁵⁵ Ben Yshai verweist, dass er ab diesem Zeitpunkt wusste, dass hier wirklich ein Massaker stattgefunden hatte. Obwohl ihm zuvor zweimal Bericht erstattet worden war, musste er die Tat, mit seinen eigenen Augen sehen. Mit diesem Satz hört man schon die Stimmen der weinenden Frauen aus Folmans erstem Flashback. Mit der Beschreibung des Massakers durch den Journalisten, erinnert sich Folman wieder an diesen Moment, als die klagenden Frauen aus den Straßen des Flüchtlingslagers kommen. Die Rückgewinnung der Erinnerung wird filmisch angedeutet, in dem an dieser Stelle der Flashback, der mit den badenden Soldaten beginnt, zur Gänze gezeigt wird. Im Zentrum steht Ari Folman, 19 Jahre alt, uniformiert, bewaffnet, schwitzend und schwer atmend. Er blinzelt, starrt in die Kamera und bewegt den Mund als würde er hyperventilieren. Gezeigt wird das Angst verzerrte Gesicht als Affektbild in Großaufnahme, um „das Bild aus seinen raumzeitlichen Koordinationen zu lösen, um den reinen Affekt in seinem Ausdruck zu zeigen.“²⁵⁶ Es löst sich von der gezeigten Person ab und lässt das Grauen (den Schmerz der klagenden Frauen) als Affekt frei.

Dror Harazi (Soldat)

Durch Dror Harazi erfährt Folman, was die israelischen Soldaten am Abend des Massakers getan bzw. unterlassen haben. Harazi war einer von mehreren Außenposten, in einem Panzertank außerhalb der Camps, aber sehr Nahe an Sabra und Shatila stationiert. 100 Meter hinter diesem Punkt befand sich das Einsatzgebäude der Kommandozentrale. Es war das höchste Gebäude der Gegend, von welchem man bei Tag und Nacht den besten Blick auf das ganze Szenario hatte. Als die Phalangisten in die Camps einmarschierten, hielt Harazis Einheit während des Massakers die Stellung aufrecht und wachte. Sie hatten die Anweisung, den christlichen Milizen während der „Säuberung von Terroristen“ Deckung zu geben, danach sollten sie, die Israelis, die Kontrolle der Lager Sabra und Shatila übernehmen. In der Nacht hörten sie Schüsse und sahen wie Leuchtraketen abgefeuert wurden. In *Waltz with Bashir* werden die Nächte des Massakers symbolisch durch Leuchtraketen angedeutet.

Ari Folman fragt Harazi, ob ihm irgendwann bewusst gewesen sei, dass es sich um ein Massaker handelte. „Irgendwann war man an den [sic!] Punkt, aber erst als meine Männer sagten, 'wir haben es gesehen. Sie haben eben welche erschossen'.“²⁵⁷ Seiner Antwort folgend, erstattet er im Film seinem Offizierskommandanten einen Bericht über Funk. Mehr Aktion oder Reaktion auf den Genozid kann der Soldat, der in diesem Fall für die ganze israelische Einheit stellvertretend dargestellt wird, nicht vorweisen.

²⁵⁵ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:17:30'

²⁵⁶ Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 135.

²⁵⁷ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:09:17'

B) Gespräche mit PsychotherapeutInnen

„My therapy lasted as long as the production of *Waltz with Bashir* four years. There was a shift from dark depression as a result of things discovered to being in euphoria over the film finally being in production.“²⁵⁸

In mehreren therapeutischen Sitzungen stand die Behandlung von Folmans Traumafolgestörungen im Vordergrund. Durch die Arbeit mit einem Psychoanalytiker können traumatische Erlebnisse gefunden und aufgearbeitet werden. Dies geschieht, wenn möglich, durch die Versprachlichung von Erlebtem, die Analyse von Träumen und die Körperwahrnehmung. Anhand der Konfrontation mit der Vergangenheit, erklären und deuten die Analytiker, was passiert ist. Alles was unverständlich erscheint, soll durch Sprache in therapeutischen Sitzungen zum Ausdruck gebracht werden. Ähnlich versuchte der Psychiater, Dr. Laub, durch Interviews mit Überlebenden des Holocaust, den blockierten Mitteilungskanal zu öffnen.²⁵⁹

Symptomatisch für das Trauma²⁶⁰ ist das Ausblenden von persönlich erlebten Szenen, tragischen Ereignissen oder Orten. In der Therapie geht es vor allem darum, den Moment zu finden, in dem ein Ereignis rückwirkend traumatisch wird. Der Therapeut versucht zum Beispiel, von einem Traum ausgehend Rückschlüsse zu ziehen. Er sammelt die Traumberichte des Patienten, danach wird überlegt, wie der Traum entstanden sein könnte, und vor allem, welche Bedeutung derselbe hat. Ziel ist es, Schuldgefühle der betroffenen Person zu heilen und eine Rückkehr in ein normales, positives und ausgeglichenes Leben zu ermöglichen.

Ari Folman ist nicht in der Lage, sich eigenständig an das Massaker von Sabra und Shatila zu erinnern. Gleichzeitig wird er von einer Bilderflut aus vergangenen Zeiten überschwemmt. Beide Seiten zusammenzuführen, wäre nach Gertrud Koch eine Methode die zerissene Persönlichkeit des traumatisierten Patienten zu heilen.²⁶¹

²⁵⁸ Folman, Ari (2009) *Waltz with Bashir*. Press Kit

www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir_presskit.pdf, (Stand: 29.3.2013)

²⁵⁹ Laub's Beiträge vgl. Felman, Shoshana/ Laub, Dori (Hg.). *Testimony. Crisis of Witness in Psychoanalysis, Culture and History*. New York: Routledge 1992.

²⁶⁰ Siehe hier Kapitel II. 4 Trauma und Traumafolgen, Seite 38.

²⁶¹ Vgl. Koch, Gertrud. „Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 102-122, hier S.131.

Prof. Zehava Solomon (Traumaexpertin)

Die Expertin für wissenschaftliche Traumaforschung beschreibt Folman, die für das Trauma typischen Faktoren der Verdrängung und Dissoziation.²⁶² Zahava Solomon erklärt sie an einem „dissoziativen Ereignis“, wo die Person fest davon überzeugt ist, „außen vor zu sein.“²⁶³ Sie nennt das Beispiel eines Fotografen, der den Krieg durch die Linse seines Fotoapparats wahrnimmt, als ob er nur einen Film sehen würde. Es folgen Inserts von echten „übermalten“ Kriegsfotos. Die Kamera ist sein imaginärer Schutz, bis sie zerbricht und er in das wirkliche Geschehen hineingezogen wird und in Folge dessen den Verstand verliert. Solomon fragt Ari Folman während einer Sitzung, ob er sich an etwas erinnern könne. Die Antwort fließt in eine Rückblende über, die Folmans Tag des Kriegsantritts zeigt. Er weiß noch jedes Detail, wie er sein Zuhause verlässt und in den Krieg zieht. Vor allem in die starken Emotionen kann er sich zurück versetzen, die geprägt von der Trennung von seiner Freundin in Trauer und Wehmut nachklingen. Die Traumaexpertin hilft Folman im Film nicht weiter, als dass sie im Interview indirekt zur Diagnose von PTBS kommt, indem sie die Dissoziation anhand eines Beispiels erklärt. Nach dem Gespräch mit der Psychologin sitzt Folman wieder mit Boaz zusammen und erklärt, dass allmählich seine Erinnerungen zurückkommen, an den ersten Kriegstag und die damit verbundenen Angstzustände, die Invasion von Beirut und dem zerstörten Flughafen.

Ori Sivan (Freund und Psychologe) / False memory debate

Mit seinem ersten von insgesamt drei Besuchen, um halb 7 Uhr morgens, macht Ari Folman einen großen Schritt, der für seine posttraumatische Aufarbeitung sehr nützlich sein wird. Er fragt, was Boaz Traum mit den sieben Höllenhunden mit ihm zu tun habe und warum diese Erzählung der Anstoß für seine Erinnerung sei. Ori Sivan erklärt ihm: „Das Gedächtnis ist dynamisch, es lebt. Wenn Einzelheiten fehlen und es dunkle Flecken gibt, ergänzt es die Erinnerungen mit Dingen und Geschehnissen, die nie stattgefunden haben.“²⁶⁴ Durch Verdrängung kann eine Vergangenheit, durch eine neue und „schönere“ ersetzt werden. Das Vermischen von konkreten Erinnerungen und Imagination, führt dazu, dass der Begriff der „Erinnerung“ selbst unscharf wird. Wenn Erinnerungslücken ergänzt, oder durch etwas Anderes ersetzt werden, spricht man von der so genannten „false memory debate“.

²⁶² Siehe hier Seite 41.

²⁶³ Vgl. Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 42:05'

²⁶⁴ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 10:27'

Die wiederverfügbaren Erinnerungen aus traumatischen Erlebnissen sind fehlerhaft, ungenau, verzerrt, vermischt mit wahren und falschen Erinnerungen. Man erinnert sich sozusagen an was man möchte und täuscht sein eigenes Gedächtnis.²⁶⁵ Das Gehirn ist in dem Fall unzuverlässig und enthält auch "implantierte" Erinnerungen, es füllt die Lücken durch Vorstellungsgabe aus. Die Personen sind überzeugt, sich an etwas zu erinnern, was so nie stattgefunden hat. „Wenn wir aber alles, was wir erleben, dem anpassen, was wir glauben, verändern wir zwangsläufig auch das Erlebnis an sich.“²⁶⁶

Pierre Nora vermittelt „den Wunsch, die Geschichte, die wir rekonstruieren, der Geschichte, die wir selbst erlebt haben, anzugleichen.“²⁶⁷ Harald Welzer beschreibt die Aneignung von falschen Erinnerungen an den Krieg, anhand eines Veteranen, in einer Studie von Katherine Nelson, der Material aus Film und Literatur Vorlagen an die eigene Erinnerung anpasst und implantiert.²⁶⁸ Der Ansicht des Psychoanalytikers Donald Spence zufolge, basiert die ganze Psychoanalyse auf Narration und historische Geschichte auf (Nach)Erzählung, wie Leidensgeschichten von Kriegsgefangenen beispielsweise.²⁶⁹ Das heißt, es gibt mehrere, multiple Varianten der Wirklichkeit, da sie (die Wirklichkeit) immer nur eine subjektive Variation der Geschichte darstellt. „Die erinnerte Vergangenheit mag eine bloße Konstruktion, eine Verfälschung, eine Illusion sein, aber sie ist eine Wahrnehmung, die intuitiv und subjektiv für wahr genommen wird.“²⁷⁰ Dabei spielen der zeitliche Abstand und die räumliche Distanz zwischen dem Ereignis und dem Versuch des Erinnerns eine große Rolle für die Authentizität. Es können sich neue Zusammenhänge ergeben, die dann falsche oder nur bedingt richtige Eindrücke weitergeben. Bilder zu assimilieren, Fehler bei der tatsächlichen Einspeicherung des Materials und blinde Flecken im Speicher des Gehirns sind normal und zählen zu den natürlichen Nebenwirkungen der Erinnerungskonstruktion.

„Zeugnis und Trauma kämpfen mit und gegeneinander (...). Die Zeugnisse Überlebender sind ungemein interpretierbar, auch wenn sie in mancher Hinsicht fragwürdig oder selbsttäuschend oder lückenhaft und, gemessen an historischen Fakten, gelegentlich fehlerhaft bleiben mögen. (...) Erzählungen auf der Suche nach sich selbst (...).“²⁷¹

²⁶⁵ Vgl. Lotus, Elizabeth S. „The reality of repressed memories.“ In: *American Psychologist* 48 (1999), S. 513-537.

²⁶⁶ Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009, S. 220.

²⁶⁷ Pierre, Nora. „Between Memory and History: Les lieux de Mémoire.“ In: *Representations* 26 (1989), S. 17.

²⁶⁸ Vgl. Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck 2005, S. 84.

²⁶⁹ Vgl. Spence, Donald. *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: Norton 1982, S. 31.

²⁷⁰ Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis: Vor der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck 2007, S. 9f.

²⁷¹ Hartman, Geoffrey. „Zeugnis und Authentizität. Reflexionen über Agambens *Wueh che resta di Auschwitz*.“ In: Martinez, Matias (Hg.). *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 99-118, S. 103.

Auf Grund des aufgezeigten Misstrauens gegenüber abgerufenen, zum Teil traumatischen Erinnerungen, empfiehlt sich, Berichte auf ihre Echtheit und Brauchbarkeit zu überprüfen. „Ob Erinnerungen als wahr angenommen werden, hängt nicht zuletzt auch davon ab, ob sie ‚korrekt‘, d.h.: ob sie in einem sozialen Rahmen bzw. in einem öffentlichen Kommunikationsraum mitteilbar und akzeptabel sind.“²⁷² Was Ari Folman auf den zweiten Blick nicht weiter stört, denn sein eigentliches Ziel ist es, seine Sammlung an Gedankenmaterial zu vervollständigen, um das Massaker in seiner Gesamtheit zu begreifen. Folman fürchtet sich jedoch vor dem, was er entdecken könnte, aber gar nicht wissen möchte. Ori Sivan beruhigt ihn, „du wirst nie hingehen, wo du nicht selbst hingehen willst. Es gibt da einen Schutzmechanismus, der das verhindert. Dieser Mechanismus hält dich davon ab bestimmte Bereiche zu betreten, Dunkelzonen. Dein Gedächtnis führt dich nur dahin wo du willst.“²⁷³

Bei seinem zweiten Besuch berichtet Ari Folman, dass er mit keiner Person gesprochen hat, die bestätigen würde, mit ihm beim Massaker gewesen zu sein. Er weiß noch immer nicht, wo er zu diesem Zeitpunkt war, außer im Flashback, und da schwimmt er im Meer.

„Du musst weiter Kameraden von früher suchen, finde raus was da war. Wer war wo? Du brauchst Einzelheiten, denn wenn du die bekommen kannst, dann wird dir vielleicht einfallen wo du gewesen bist und was du damit zu tun hattest.“²⁷⁴

Sivan gibt ihm den Rat, Details von anderen Leuten über das Massaker zu erfahren. Eigentlich ein Rat, den sich Ari Folman seiner Filmfigur selbst aufgetragen hat. Er folgt Sivans Empfehlung und wendet sich an den nächsten Interviewpartner, Dror Harazi, der ihn eine weitere wichtige und konkrete Hilfestellung zum Thema Sabra und Shatila gibt.

Ari Folman hängt zur gleichen Zeit noch immer bei seinem ersten Flashback, oder „Halluzination“, wie er es nennt. Sivan erklärt, das dunkle Meer bedeute Furcht und liege einer tieferen Angst vor den Camps und vor Auschwitz zugrunde.

„Dein Interesse an dem Massaker ist sehr viel älter als dieses Massaker selbst. Dein Interesse an diesem Massaker, hat zu tun mit einem anderen. Das gilt ebenso für die Lager, es gab früher schon mal Lager.“²⁷⁵

Ori Sivan zufolge vermischen sich die Kriege und Lager. Die Geschichte des einen Lagers, muss auf das andere Lager umgelegt werden. Folmans Eltern waren in Auschwitz, nach Ori Sivan begleitet das Trauma der Gefangenenlager auch die kommende Generation.

²⁷² Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 162.

²⁷³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 14:20'

²⁷⁴ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:03:16'

²⁷⁵ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:02:40'

„Das bedeutet also, dass dich das Massaker begleitet. Es begleitet dich seit du 6 Jahre alt warst. Du hast das Massaker und die Lager durchlebt. Für dich gibt's nur eine Lösung du musst auf alle Fälle herausfinden was da wirklich passiert ist, in Sabra und Shatila.“²⁷⁶

Die Frage nach Schuld und Verantwortung innerhalb des Massakers wird so lange ausgeblendet, bis Sivan die Katastrophe des Holocaust dem Massaker von Sabra und Shatila gegenüberstellt. „(...) one trauma which has been revealed provides shelter for other traumas that remain latent, deep in the consciousness and lead back to the primary, core trauma, the 1948 war (...).“²⁷⁷ In *Waltz with Bashir* wird die Erinnerung an Auschwitz narrativ aufgerufen. „Du mußt die Rolle des Nazis übernehmen, doch an dem Massaker warst du nicht beteiligt“,²⁷⁸ erklärt Ori Sivan und spielt damit auf die passive Mithilfe während des Massakers von Sabra und Shatila an.

Folmans dritter und letzter Besuch, wieder in Ori Sivans Stube. Ari Folman erinnert sich zu diesem Zeitpunkt und nach Dror Harazis Beschreibungen wieder, wo er während des Massakers war.

„Da gibt's ein Massaker. Es wird begangen von den Phalangisten. Überall drumherum in mehreren Kreisen unsere Soldaten. Jeder Kreis hat ein bisschen mehr gewusst. Am meisten wussten die, die im inneren Kreis waren. Aber trotzdem ist diesen Soldaten kein Licht aufgegangen. Sie haben nicht gemerkt, dass sie einem Völkermord zusahen.“²⁷⁹

Ari Folman selbst sagt, dass er sich im zweiten oder dritten Kreis aufhielt, auf einem Dach, von wo aus er die Leuchtraketen am erleuchteten Himmel beobachtete. „Und ihr habt die [Anm. Plank: Leuchtraketen] abgefeuert?“²⁸⁰, fragt Sivan genauer nach, um den Widerstand der Verdrängung zu brechen. „Ist das wichtig? Ist es nicht absolut egal, ob ich sie abgefeuert habe, oder ob ich nur die vielen Lichter gesehen habe, die beim Erschießen geholfen haben?“²⁸¹ kontert Folman. Ori Sivan erklärt, dass die Mörder im Camp und die äußeren Kreise der Soldaten zusammen gehören. Folmans schwere Schuldgefühle verdrängten die Tatsache, dass er an dem Abend des Massakers vor Ort war und in der Nacht Leuchtraketen abfeuerte, doch das Massaker selbst verübte er nicht. 1982 leistete er indirekt Mithilfe und war somit gegen seinen Willen für ewig, in der Rolle des Nazis gefangen, erklärt Ori Sivan.²⁸² Folman empfindet Ori Sivans Interpretation in, „der Rolle des Nazis“ gefangen zu sein, als autoritär und möchte seine Schuld und die

²⁷⁶ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:02:58'

²⁷⁷ Gertz, Nurith/ Hermoni, Gal. „The Muddy Path between Lebanon and Khirbet Khizeh: Trauma, Ethics, and Redemption in Israeli Film and Literature.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 178.

²⁷⁸ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:13:52'

²⁷⁹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:12:50'

²⁸⁰ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:13:24'

²⁸¹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:13:33'

²⁸² Vgl. Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:13:52'

Täterschaft abbauen und negieren. „Ist es nicht absolut egal, ob ich sie abgefeuert habe?“²⁸³ Folman möchte sich an dieser Stelle, am liebsten heraus reden und seine Unschuld beteuern. Seine Verdrängung, die er mit dem Flashback wiederholt erlebt, die Leuchtraketen nur zu sehen, hat sich als alternative Variante der Wahrheit zu tief manifestiert. Der Flashback bot ihm Schutz, das Meer, eine reinigende Wirkung für ihn und die anderen badenden Soldaten. Weiters wurde das Massaker in seiner „Halluzination“ nur symbolisch dargestellt, als Nacht in der die israelische Armee Hilfestellung für Phalangisten-Milizen leisteten. Der Regisseur ärgert sich nachträglich, da jeder vor Ort anwesende Soldat ein bisschen Notiz von dem Ausnahmezustand hatte, jedoch nichts unternommen wurde. Er versteht die Schutzmechanismen seines Verstandes und fühlt widerwillig die Schande, eine Last die er noch 20 Jahre nach dem Massaker trägt. Der Regisseur verdrängte seine Schuld zuvor und enthüllt oder erfährt jetzt, dass er auf der Seite der inaktiven Täter stand. „Und auch der prototypische Zuschauer ist schließlich nicht der distanzierte Beobachter, sondern die Menge vor Ort, die selbst in erster Linie Teil eines körperlich bestimmten Gesamtgeschehens ist.“²⁸⁴ Diese Aussage stimmt genau mit der Diagnose, des Psychologenfreundes Sivan überein. Auch wenn er nicht im innersten Kreis der Lager gekämpft hat, zählt er trotzdem zu den Tätern. Diese Hilflosigkeit wird mit dem letzten und in aller Vollständigkeit gezeigten Flashback der klagenden palästinensischen Frauen dargestellt.

„Das Ereignis ist nicht das, was passiert. Das Ereignis ist das, was erzählt werden kann.“²⁸⁵ Zusammenfassen kann gesagt werden, dass Folman durch den besonderen Faktor des Imports fremder Erinnerung zu eigener und persönlicher Erinnerung gelangt. Ari Folman braucht die Informationen aus dem kollektiven Gedächtnis der Gruppe als Denkanstoß zur Lösung des Gedächtnisknotens. Erst durch die anregende Wirkung und die Interaktion in den Gesprächen, wird der Stein ins Rollen gebracht. Die verdrängten Erinnerungen tauchen wieder auf, weil er sich erstens intensiv mit sich selbst und zweitens mit dem Thema des Libanonkriegs '82 beschäftigt und diese Erinnerungsarbeit aktiv mit anderen Personen teilt. „Was als Erinnerung aufblitzt, sind in der Regel ausgeschnittene, unverbundene Momente ohne Vorher und Nachher“, merkt Aleida Assmann an und fährt logisch fort: „Erst durch Erzählung erhalten sie nachträglich eine Form und Struktur, die sie zugleich ergänzt und stabilisiert.“²⁸⁶

²⁸³ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:13:33'

²⁸⁴ Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 114.

²⁸⁵ Feldman, Allen. *Formations of violence. The narrative of the body and political terror in Northern Ireland*. Chicago (u. a.): Univ. of Chicago Press 1991, S. 14.

²⁸⁶ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. C. H. Beck: München 2006, S. 27.

Kommunikation ist in *Waltz with Bashir* die Essenz für das Erinnern. Erinnerung bildet sich erst in der Gemeinschaft heraus und das Gedächtnis durch Kommunikation.²⁸⁷ Erinnern ist Teamarbeit und wie schon Sigmund Freud anmerkte, wird das Erinnern selbst zu einem therapeutischen Ergebnis führen.²⁸⁸ Der Historiker Hayden White tritt mit seiner Methode (durch Hören und Visualisierung) zur Aufarbeitung von Erinnerung, die darauf achtet, sich nicht vom Chronisten zu lösen, gegen eine „Fiktion tatsächlicher Darstellung“ ein.²⁸⁹ Damit meint er die Reflexion durch Sprache und Dekonstruktion gewohnter Geschichtsbilder. Raus aus der Objektivität und rein in eine Sichtweise, in der die Dialoge sprechen. Eva Illouz beschreibt auf gleichem Wege das „Genre der therapeutischen Autobiografie“ und vermerkt weiter: „Die Erzählung der Selbsthilfe und Selbstverwirklichung ist eine Erzählung der Erinnerung und der Erinnerung an Leid, doch bewirkt die Erinnerungsarbeit zugleich eine Erlösung von diesem Leid.“²⁹⁰ Für den Heilungsfortschritt Folmans ist auch die Berücksichtigung von nicht-sprachlich dargestellten Erinnerungsfragmenten wichtig. „Reden nimmt gleichzeitiges Schweigen in Anspruch und bezahlt dafür mit der Möglichkeit des Rollentausches, mit der Möglichkeit des Schweigenden, später selbst zu reden.“²⁹¹

Folmans Zeitzeugen stehen nicht nur geschichtlich gesehen miteinander in Verbindung, sie werden auch durch das Drehbuch auf eine bestimmte Weise mit den zuvor bzw. im Anschluss interviewten Personen verbunden. Der Filmverlauf bewegt sich von einem Traumbild zum nächsten Interviewpartner, daraufhin erscheint die nächste Erinnerung, durch die Folman Personen aus dem Krieg wieder erkennt, die er in der folgenden Szene aufsucht. Sieht man zum Beispiel den jungen Boaz in der Diskothek, so folgt in der nächsten Szene ein kurzes Gespräch mit demselben. In einer Zeit, in der wir, die Zuseher, nicht gelebt haben, hinterlassen Zeitzeugen eine intime Verbindung und ein Verständnis über die historische Gegebenheiten bzw. ihre autobiografische Geschichte. Interviews bilden auch in der Folge die Grundlage für Reminiszenzen. An Gedenktagen beispielsweise berufen sich Personen ritualisiert auf Erinnerungen Anderer. Das Geschehene ist nicht zu vergangenem Wissensgut abgesunken, sondern wird belebt, wenn es jeder Erinnernde im Akt des Erinnerns zu einem Teil seiner Gegenwart macht.²⁹²

²⁸⁷ Vgl. Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck 2005, S. 8.

²⁸⁸ Vgl. Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten.“ In ders.: *Gesammelte Werke X*, 4. Auflage, Frankfurt a. M.: VERLAG 1967, S. 130.

²⁸⁹ Hayden, White. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press 1978, S. 121.

²⁹⁰ Illouz, Eva. *Die Errettung der modernen Seele: Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 305, 307.

²⁹¹ Luhmann, Niklas. *Reden und Schweigen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 1.

²⁹² Vgl. Knoch, Habbo / Detmers, Achim (Hg.). *David's Traum: ein anderes Israel*. Gerlingen: Bleicher 1998, S. 185.

Anstatt grob an der Gedächtnisoberfläche zu kratzen, muss Folman die Gemeinsamkeiten herausarbeiten, die er mit den Interviewten teilt. Dazu zählen beispielsweise der erste Einsatz im Krieg, gleiches Alter und Erfahrungen der Jugendzeit, gemeinsame Schicksale wie Verlust und Tod. Jeder Interviewpartner hat eine oder mehrere dieser Situationen erlebt, die je nach politischer Situation eingeschränkt und auf unterschiedlichste Art und Weise verarbeitet wurde. Nur durch das Zusammenlegen der einzelnen Aussagen entsteht ein gesamtes Bild. Rolf Haubl, spricht von einem „Gedächtnis in der Gruppe“²⁹³ wenn, wie im Film, eigentlich eine Hand voll unterschiedlicher Individuen ihre Erinnerungen abrufen und zusammenführen. Durch den Dialog entsteht nach Harald Welzers Ansicht, eine Verbindung von Erfahrungswelten. Die „soziale Situation“ des Interviews, in der sich die Interviewpartner befinden und über die Situation sprechen, und der Zuhörer, der so selbst mit in die Geschichte aufgenommen wird.²⁹⁴

Durch die Art der Animation werden die unterschiedlichen Erinnerungen von geteilten Erfahrungen assimiliert dargestellt. In *Waltz with Bashir* werden Erinnerung der israelischen Soldaten mit dem persönlichen Schicksal Folmans parallelisiert. Das eigene Trauma wird mit dem Trauma der Anderen verbunden. Besonders gut sieht man dies bei der Montage von Ron Ben Yishais traumatischer Erfahrung in den Camps, die am Ende in Folmans Flashback übergeht. Heide von Felden, Erziehungswissenschaftlerin, schreibt, dass wir „nicht einfach das Leben wiedergeben, ‚wie es war‘, sondern dass Biographien konstruiert sind und der eigene Blick auf das eigene Leben, die Biographie erst herstellt.“²⁹⁵ Somit schreibt nicht nur Ari Folman sein Leben, auch seine Freunde konstruieren seine Biographie mit. Andreas Gestrich empfiehlt „den einzelnen Menschen auch als Subjekt seiner eigenen Lebensgeschichte und als ‚Konstrukteur‘ seiner eigenen Biographie im Prozess der Interaktion“²⁹⁶ anzusehen. Erst durch die Interaktion mit Anderen, dem gegenseitigen Zuhören und Erzählen ergeben sich Folmans erste Erinnerungsmomente an den Abend des Massakers von Sabra und Shatila.

²⁹³ Haubl, Rolf. „Die allmähliche Verfertigung von Lebensgeschichten im soziokulturellen Erinnerungsprozess.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.) (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 197-212, hier S. 200.

²⁹⁴ Vgl. Welzer, Harald. „Ist das ein Hörspiel?“ Methodologische Anmerkungen zur interpretativen Sozialforschung.“ In: *Soziale Welt* Nr. 46/2 (1993), S. 182-196.

²⁹⁵ Felden, Heide v. „Einleitung. Traditionslinien, Konzepte und Stand der theoretischen und methodischen Diskussion in der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung.“ In ders.: *Perspektiven erziehungswissenschaftlicher Biographieforschung*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 7-26, hier S. 11.

²⁹⁶ Gestrich, Andreas. „Einleitung: Sozialhistorische Biographieforschung.“ In: Gestrich, Andreas/ Knoch, Peter/ Merkel, Helga. *Biographie - sozialgeschichtlich*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1988, S. 5-28, hier S. 20, 21.

III. 2 Erinnerung durch räumliche Konfrontation: Die Rückkehr an den Ort der Erinnerung

„Die Gedächtnisorte, das sind zunächst einmal Überreste.“²⁹⁷

Das Gedächtnis braucht konkrete Bilder, Gegenstände, Gesten²⁹⁸ und auch Räume, die als Trigger zur Produktion von Erinnerung fungieren. Erinnerungen werden nicht nur in Sprache ausgedrückt oder, wie Aleida Assman einen Schritt weiter denkt, in Zeichen oder Gegenständen, sondern auch durch spezifische Orte, Landschaften und öffentliche Plätze.²⁹⁹ Auch Stadtansichten zählen zum sozialen Speicher von absichtsloser Vergangenheitsvermittlung, so Harald Welzer.³⁰⁰ Was an diesen Plätzen vermittelt wird, sind persönliche Schicksale, Erlebnisse und Begebenheiten, die an das immanente Gedächtnis des Orts gebunden sind und das kollektive mit dem kulturellen Gedächtnis verbinden (und auf sie übertragen). „Das Gedächtnis klammert sich an Orte wie die Geschichte an Ereignisse.“³⁰¹ Um die Erinnerung aufzurufen, muss man an diese Orte reisen, als „Vergangenheitstourist seiner eigenen (...) Jugend.“³⁰²

„Ein psychologisch leicht erklärbares Phänomen besteht darin, dass es jeden von uns (...) an einstmals aufgesuchte Orte zurückzieht. Fast sehnsüchtig verlangt es uns, erneut Städte und Landschaften widerzusehen, selbst wenn wir dort weder Wesentliches erlebt noch erfahren haben (...)“³⁰³

In *Waltz with Bashir* sind alle Orte, wie zum Beispiel der Strand oder das Stadtbild von Tel Aviv keine physischen Orte, da sie am Zeichenbrett bzw. auf den PCs der Animatoren digital hergestellt wurden. Übereinstimmend mit Tröhler wäre der „digital animierte Raum (...)“ dann sinnbildlich der Ort, an dem historische Erfahrung als sekundäre, stellvertretende Erinnerung vermittelt wird.³⁰⁴ Auch die digital animierten Bilder stellen Erinnerungen lebendig her, da sie eine Verbindung zur Vergangenheit produzieren. Um Erinnerungen hervorbringen zu können, müssen Räume und Orte von Bedeutung sein. Folmans bedeutungsvoller Platz ist Westbeirut an der Meeresküste, dort wo der Walzer im Kugelfeuer getanzt wurde, dort wo er die Leuchtraketen in den Himmel steigen sah, als sein erster Flashback seit über zwanzig Jahren erscheint. Im zweiten Teil des Flashbacks, steht Folman im Zentrum des Flüchtlingslagers, dem Erinnerungsraum.

²⁹⁷ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 17.

²⁹⁸ „Das wahre Gedächtnis liegt in Gesten und Gewohnheit.“ Vgl. Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 18.

²⁹⁹ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 217.

³⁰⁰ Vgl. Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 17.

³⁰¹ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 30.

³⁰² Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 217.

³⁰³ Kunter, Günter. „Stochern im Nebel von Avalon.“ *Transatlantik* Nr. 3. März 1991, S. 104-110, hier S. 104.

³⁰⁴ Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion u. Dokumentation.“ In: *Montage/av*. 13.2.2004, S. 149-169, hier S. 161.

Alleine das Wissen, dass es den Ort bzw. die Camps gab, verleiht der Stelle zum einen emotionale Wirkkraft und zum anderen Authentizität, durch die am Ende ausgestrahlten Originalaufnahmen der Lager. Die Flüchtlingslager von Sabra und Shatila sind historische Orte, Orte der Trauer bzw. „Tatorte“, wie sie Aleida Assmann in ihrer Definition von „Erlebnisorten“ beschreibt:

„Schauplätze, Tatorte eines Verbrechens, das darauf bedacht war, seine eigenen Spuren zu verwischen. Das historische Spurenlesen arbeitet gegen das Vergessen an, indem es Informationen über das sichert, was nicht fürs Gedächtnis bestimmt war.“³⁰⁵

Die Spuren am „Tatort“ des Massakers, wurden von innen nach außen verwischt. Israelische Soldaten, die in den inneren Kreisen stationiert waren, wussten mehr als die in den äußeren Regionen des Lagers. „Aber trotzdem ist diesen Soldaten kein Licht aufgegangen. Sie haben nicht bemerkt, dass sie einem Völkermord zusahen.“³⁰⁶

Ari Folmans Gespräche mit Soldaten und Freunden wirkten als Hilfskatalysatoren. Durch sie wurden Assoziationsketten gebildet, ausgelöst und so Gedächtnisorte, die begrifflich von Pierre Nora geprägt sind,³⁰⁷ aufgesucht. Dadurch, dass der Autor während der Interviews an bestimmte Orte seiner Dienstzeit erinnert wird, kommen bei ihm „(...) unter dem Blick einer rekonstruierten Geschichte (...)“³⁰⁸ auch Bilder zum Vorschein. Wenn man sich nicht nur mit dem traumatischen Ereignis sondern auch mit dem Ort des Geschehens beschäftigt, „[s]o kann die Wahrnehmung bestimmter Situationsstimuli (...) weitere Erinnerungsfragmente oder sogar die vollständige Erinnerung an die traumatische Situation hervorrufen.“³⁰⁹ In einer Rückblende dargestellt, kehrt Folmans Filmfigur an Orte und Stellen zurück, wo er seine Dienstzeit absolviert hat. Er nutzt das Gedächtnis des Ortes, wo seine verdrängten Bilder von Sabra und Shatila neu aufleuchten, wie die abgefeuerten Leuchtraketen. In diesem Moment der Rückkehr an diesen Ort wird Folman mit der Täterrolle konfrontiert. Dort, wo er jetzt Leuchtraketen im Hintergrund der Häuserfronten sieht, dort wurden sie von ihm in der Nacht des Massakers abgeschossen. Es gibt jedoch einen großen Unterschied zwischen der traumatisierenden Stress-Situation und der Situation, in der die Erinnerung in der Gegenwart abgerufen wird.

³⁰⁵ Assmann, Aleida. „Gedächtnis der Orte.“ In: Borsdorf, Ulrich/ Grütter, Theodor (Hg.). *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1999, S. 59-77, hier S. 74.

³⁰⁶ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:12:52'

³⁰⁷ Vgl. Nora, Pierre. „Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Die Gedächtnisorte.“ In ders.: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 11-33.

³⁰⁸ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 16.

³⁰⁹ Christianson, S.-A. *The handbook of emotion and memory. Research and theory*. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1992, o. A. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 59.

Das erklärt „warum traumatisierte Personen sich manchmal erst dann an Einzelheiten einer traumatischen Situation erinnern können, wenn sie an den Ort des Geschehens gebracht werden.“³¹⁰ Aleida Assmann bezeichnet diesen als „traumatischen Ort“,³¹¹ der nicht oder nur schwer erzählbar ist, im Gegensatz zu Gedächtnisorten, die durch ihre Geschichte und deren Weitergabe gekennzeichnet sind.³¹² Pierre Nora formuliert den Gedankengang von Assmann weiter: „Fehlt diese Absicht, etwas im Gedächtnis festzuhalten, so werden aus Orten des Gedächtnisses Orte der Geschichte.“³¹³ Damit meint er Institutionen, die mit Abbildungen, Denkmälern oder Retrospektiven versuchen, die Geschichte dauerhaft zu speichern. Theodor Schulze bestätigt diesen Aspekt, in seiner Form der „traditionellen kollektiven Erinnerungsarbeit“, die in Gedenktagen, Ansprachen, Denkmälern und Geschichtsbildern, zur Erhaltung von Erinnerung dienen.³¹⁴

III. 3 Erinnerung durch Filmproduktion: Der Film als Therapie

„Film kann helfen, historische Traumata präsent und evident zu machen, (...)“³¹⁵

Margret Köhler will gleich zu Beginn ihres Interviews wissen: „Brauchten Sie diesen Film als Psychotherapie, als Hilfe zur Aufarbeitung der Vergangenheit?“ Folman antwortet:

„Ich glaube schon. (...) Die vier Jahre an dem Film haben einiges in mir aufgewühlt, was ich ganz tief versteckt hatte. (...) Wenn ich mir das fertige Resultat anschau mit den Zeichnungen, sage ich mir, hi, das bist du. Diese ganze schizophrene Situation ist vorbei.“³¹⁶

Auch in *Waltz with Bashir* deutet Boaz bereits in der zweiten Szene, im Gespräch mit Ari Folman an: „Filme sind doch Psychotherapie, oder?“³¹⁷ Ari Folman bestätigt seine Interpretation, denn der nun in *Waltz with Bashir* folgende Bilderreigen ist filmisch-therapeutische Selbsterfahrung.

³¹⁰ Christianson, S.-A. *The handbook of emotion and memory. Research and theory*. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1992, o.A. Hier: Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002, S. 105.

³¹¹ Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, S. 337f.

³¹² Vgl. Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, S. 329ff.

³¹³ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 27.

³¹⁴ Vgl. Schulze, Theodor. „Kriegsende 1945 – Erinnerungsarbeit in einer Schreibwerkstatt. Zum Verhältnis von individueller Erinnerung und kollektivem Gedanken.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.) (u.a.). *Erinnerung – Reflexion - Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 216f.

³¹⁵ Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 15.

³¹⁶ Folman, Ari im Interview mit Margret Köhler. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml>. (Stand: 8. Nov. 2009)

³¹⁷ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 05:40'

Eine Therapie zur Heilung von traumatischen Erinnerungen, deren Ziel – nach Vinzenz Hediger – das filmische Umschreiben der Vergangenheit ist.³¹⁸ „Der therapeutische Prozess ist dem Filmemachen insgesamt eingeschrieben, und so ist es auch hier.“³¹⁹ Ari Folman erlangt die Kontrolle über das Bild zur Repräsentation der Vergangenheit, um sich selbst in der Vergangenheit darzustellen und in der Geschichte einzuordnen. Man kann die Vergangenheit nur in und unter den heutigen Gesichtspunkten der Gegenwart aufarbeiten. Durch einen ästhetischen Perspektivenwechsel ist eine Änderung der Sichtweise auf die Geschichte möglich. Erneut als animierte Figur in die Welt zu treten und den Libanonkrieg 1982 in Form einer kinematographischen Therapie durch Aktualisierung noch einmal aufzuarbeiten. „Das Trauma als Signum des Krieges könne (...) über den Umweg des Spielens durchgearbeitet werden. Nach [Elizabeth; Anm. Plank] Cowie ist das Bild der vorausgegangenen traumatischen Erfahrung insofern transformierbar, als die Lage für die Ex-Soldaten im Spiel steuerbar ist.“³²⁰

Samuel Maoz, Regisseur und Drehbuchautor des Films *Lebanon*, hielt seine Erinnerungen an den ersten Libanonkrieg für 25 Jahre verschlossen. Einen Film zu produzieren, war auch für ihn eine Erleichterung:

„It was kind of a release. I can't deny that I had the best treatment, that I could achieve for myself. But it's important to understand, that this was a kind of by-product (...) suddenly I found myself earning it on the way.“³²¹

Er konnte, im Gegensatz zu Ari Folman, Sekunde für Sekunde seiner Dienstzeit im Panzerwagen wiedergeben, erklärt er im Interview weiter. Moaz hatte keine sprachlichen Probleme, seine Kriegserlebnisse aus dem Jahr 1982 autobiografisch nachzuerzählen.

„If I were the type of guy who believes in the cult of psychotherapy, I'd swear the film had done miracles to my personality. But due to previous experience, I'd say the filmmaking part was good, but the therapy aspect sucked.“³²²

Mit diesem Statement betont Ari Folman seine Abneigung gegen psychotherapeutische Sitzungen, weswegen der Regisseur und sein Produktionsteam mit *Waltz with Bashir* eine künstlerische Erweiterung seiner psychotherapeutischen Behandlung verfolgten.

³¹⁸ Vgl. Hediger, Vinzenz. „Montage der nachträglichen Angst. Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im Kino.“ In: *Cinema* 43 (1998), S. 48, 56.

³¹⁹ Ari Folman im Interview mit Bert Rebhandl „Krieg ist ein Trip.“ Im Booklet zu *Waltz with Bashir*. DVD Stadtkino Edition, S. 8.

³²⁰ Köhne, Julia. „Krieg Trauma Spiel.“ In: Stern, Frank. *Filmische Gedächtnisse*. Wien: Mandelbaum 2007, S. 171-201, hier S. 191.

³²¹ Breen, Emily Interview mit Samuel Maoz, vom 11. Mai 2010.

³²¹ <http://www.heyuguys.co.uk/2010/05/11/lebanon-interview-samuel-maoz/>. (Stand: 14. Juni 2010)

³²² Folman, Ari (2009) *Waltz with Bashir*. Press Kit

www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir_presskit.pdf. (Stand: 29.3.2013)

Von Beginn an waren Folmans erste Recherchen für den Film, sowie der gesamte Entstehungsprozess (Dreharbeiten mit Zeitzeugen, Interviews mit Freunden und Mitsoldaten, die Arbeit im Animationsstudio) und schlussendlich die Präsentation des fertigen Films, Etappen eines therapeutischen Prozesses, der zum Teil durch Schrift, Sprache, Musik und Bild in *Waltz with Bashir* filmisch zum Ausdruck gebracht wird.

Auch der Dreh zu Monika Borgmanns Dokumentation *Massaker* mit den ehemaligen Soldaten der forces libanaise war für das Filmteam und die beteiligten Zeitzeugen, die über das Massaker von Sabra und Shatila sprechen, eine filmisch dokumentierte Aufarbeitung einer Post-Traumatischen Grenzerfahrung. Erstens nähert sich das Filmproduktionsteam mit der Arbeit am kollektiven Erinnerungsmaterial an zum Teil neue bzw. bisher unberücksichtigte Erinnerungen. Zweitens wird mit Hilfe der Sichtung des Films für die Kinobesucher wiederum neue Erinnerung produziert. „(...) a more deeply felt memory of a past event through he or she did not live.“³²³ Das bedeutet, dass Erinnerung ohne dabeigewesen zu sein, stellvertretend für einen Ort oder eine bestimmte Zeitepoche durch das Kino reproduziert wird. Die dabei verbindende Instanz ist die Kamera(linse), das „Auge ohne Erinnerung“, würde sie Jean-Louis Schefer nennen.³²⁴ Schefer beschreibt das Wechselspiel zwischen dem Gedächtnis, das aus dem Filmapparat kommt und erst durch sich erinnernde Zuschauer in Form gebracht wird. Der Film braucht die Gedächtnisleistung des Publikums, er ist immer „auf die subjektive Investition des Zuschauers angewiesen, um zum Gedächtnis werden zu können.“³²⁵ Folmans *Waltz with Bashir* kann den Wunsch nach Sinnhaftigkeit erst entfalten, sobald der Film vom Publikum gesehen wird. Er verbindet den Kreislauf der Produktion von neuer Erinnerung zur Weitergabe dieser und Bildung neuer Erinnerung.

Waltz with Bashir ist zum Teil ein Film über die Konstitution von Gedächtnis. Folman zeigt zum einen die Unzuverlässigkeit der Gedächtnisleistung auf, indem er sie auf die Probe stellt. Zum anderen bietet er die Möglichkeit der Weitervermittlung durch Erzählung und das Hinaustragen der Geschichte in die Gegenwart. Der Film fungiert als Kommunikationsmittel, um die Absurdität des Krieges zu vermitteln. Für Ari Folman ist *Waltz with Bashir* ein Mittel um die Erinnerung an den Libanonkrieg und das Massaker 1982, in sein Bewusstsein zu reintegrieren.

³²³ Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, S. 2.

³²⁴ Vgl. Schefer, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinema* (1980). Hier in: Smith, Paul. *Jean-Louis Schefer*. http://books.eserver.org/nonfiction/smith-schefer/8_cinema.pdf Kapitel 8, S. 185. (Stand: 9. Juni 2013).

³²⁵ Wittmann, Matthias. „Am Anfang war das Blackout.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/1 2010, S. 41-52, hier S. 42.

III. 4 Erinnerung durch filmästhetische Aufarbeitung: "Animation to proof reality" – Form und Stil in *Waltz with Bashir*

„Bilder sind einprägsam, wirkmächtig.“³²⁶

In *Waltz with Bashir* sieht man eine schnelle, durch das Zeitfenster des Films beschleunigte Rückgewinnung verdrängter Erlebnismomente.

Welche für die Filmwissenschaft bedeutenden Methoden zur Rückgewinnung derselben werden im Film sichtbar? Zur Beantwortung dieser Frage werden in diesem Kapitel die filmischen Verfahren wie Montage, Dramaturgie, Musik und Ton beschrieben.

Zwanetta Eggers schreibt in ihrem Forschungsartikel über *Waltz with Bashir*, „die Inszenierung des Ineinandergreifens der aktivierten Erinnerungsinstanzen und der Umsetzung des sich schrittweisen Annäherns ist eine filmische Gesamtkomposition aus Farbe, Musik, Einstellungen sowie Personenkonstellation und Gesprächen.“³²⁷ Genau diese sozialen und (formal)ästhetischen Methoden sind es, die Folman auf seiner Suche weiterhelfen. Die zu Hilfenamen von filmästhetischen Formen wird in den kommenden Seiten näher beschrieben, um „das Was der Ereignisse aus dem Wie ihrer Darstellung zu erkennen.“³²⁸

A) Die Vergangenheit in Rückblenden erzählt

Bilder stellen die ästhetische Grundlage des Erzählens und Erinnerns dar. Die Sprache als Reflexionsinstrument ist lückenhaft, da in der Tat nur bestimmte Episoden in unserem Gedächtnis sprachlich verfügbar und vor allem repräsentierbar sind. Ein weiterer Teil ist präreflexiv, sensomotorisch, bildhaft-anschaulich.³²⁹ „Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichte.“³³⁰ Das bedeutet, dass man in der Erinnerung (zum Teil mediale) Bilder und keine Buchstaben oder Worte im Kopf speichert. Anders verschlüsselt bringen Bilder neue Perspektiven, das bedeutet, was vorher ausgeblendet war, wird durch Bilder sichtbar und erlebbar. Deshalb stehen Bilder für eine Gedächtnisreferenz, weil man sie ‚ganz klar vor Augen sieht‘. „Das Gedächtnis braucht die Bilder, und es gibt zwar Bilder ohne Geschichte, aber keine Geschichte ohne Bilder.“³³¹

³²⁶ Büttner, Elisabeth/ Dewald, Christian. „Dieses tägliche Brennen. Zäsuren, die der 15. Juli 1927 dem Film beibringt.“ In: Dewald, Christian. *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der ersten Republik*. Wien: Filmarchiv Austria 2007, S. 23.

³²⁷ Eggers, Zwanetta. „Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*.“ In: Erdbrügger, Torsten (Hg.). *Geschlechtergedächtnisse*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 99.

³²⁸ Young, James E. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Formen der Interpretation*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1992, S. 20.

³²⁹ Vgl. Haubl, Rolf. „Die allmähliche Verfertigung von Lebensgeschichten.“ In: Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.) (u.a.). *Erinnerung – Reflexion - Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008, S. 204.

³³⁰ Benjamin, Walter Tiedemann, Rolf (Hg.). *Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 596.

³³¹ Welzer, Harald (Hg.). *Das Gedächtnis der Bilder*. Tübingen: Diskord 1995, S. 8.

Ari Folman verbindet persönliche (subjektive) Kriegseindrücke mit kollektiven Erfahrungen (aus Interviews und Gesprächen) und historischen Fakten zu einer neuen farbigen Dimension. Das Geschichtsbild bewegt sich mit der animiert-historischen Aufarbeitung auf einem neuen Level der filmischen Darstellung. Einerseits ist der „animierte Spielfilm“ fiktional, andererseits basiert er auf wahren Begebenheiten des Ersten Libanonkriegs. Durch den Bezug auf Folmans Biografie und den narrativen Interviews, wird die Vergangenheit retrospektiv konstruiert.

„Die Fokussierung auf ein Individuum verzerrt das Bild dieser Person, schließlich ereignete sich ihr Leben nicht losgelöst von allen sozialen Zusammenhängen. Daher gelte es, eine Darstellungsform "half-way between a vivid but distorted portrait of the subject and an integrated but indistinct figure in a landscape" zu finden.“³³²

Die Zeichner und Animatoren von *Waltz with Bashir* bringen einen neuen und einheitlichen diegetischen Raum auf die Leinwand, der als Hilfsmittel zur Identifikation mit dem Hauptdarsteller dient. Durch die Anpassung seiner Filmfigur an die Wirklichkeit bzw. an sein äußeres Erscheinungsbild zeigt Folman, wie wichtig die Zeichnungen für die Arbeit mit und an der Vergangenheit für ihn sind.

Folman wechselt von einem realen, zu einem symbolischen Körper, der in drei Altersstufen als Kind, Jugendlicher und Erwachsener in *Waltz with Bashir* zu sehen ist. Einmal macht sich „der echte“ Ari Folman, auf die Suche nach seiner Vergangenheit angefangen von den psychotherapeutischen Sitzungen, den Vorbereitungsmaßnahmen zum Film, der Recherche und dem Schreiben des Drehbuchs und einmal beginnt die Figur des jungen Folman die Suche im filmischen Universum. Wie bei einem Dokumentarfilm gibt es einerseits den filmischen Präsens „denn die dargestellte, erzählte Welt wird zugleich als reale referiert“, und auf der anderen Seite die historische, „(...) außerhalb des Films existierende“³³³ Vergangenheit. In der Rahmenhandlung versucht Ari Folman als Erzähler und Interviewer gegenwärtig Klarheit über das Massaker zu schaffen, nur die Filmfigur begibt sich in Form von Rückblenden in die Vergangenheit. Der reale Ari Folman bleibt indes in der Gegenwart „die Vergangenheit, als Bedingung der eigenen Operationsfähigkeit rekonstruiert.“³³⁴

³³² Schweiger, Hannes. „Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegung zur Kollektivbiographie.“ In: Fetz, Bernhard (Hg.). Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien. *Die Biographie - zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin (u.a.): de Gruyter 2009, S. 317-352, hier S. 317.

³³³ Taylor, Henry McKean (Hg.). *Der Krieg eines Einzelnen: la Guerre d'un seul homme: eine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte*. Zürich: Chronos 1995, S. 185.

³³⁴ Esposito, Elena. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 13.

Im Film ist der Krieg räumlich (mit Beirut) und zeitlich (mit der Vergegenwärtigung im Flüchtlingslager) begrenzt. Gertrud Koch hat die Zeitebenen für den Film im Allgemeinen analysiert und vier Formen herausgearbeitet.³³⁵ Erstens, die „erzählte Zeit“, in der die geladenen Zeitzeugen vor der Kamera sprechen. An zweiter Stelle stehen Träume. Boazs Traum zu Filmbeginn beispielsweise, zählt Koch zur „mythischen Zeit.“ Eine „feudale“ oder „historische Zeit“ wird im Film zur politischen Deutung der Situation eingeschoben. In *Waltz with Bashir* sind dies alle Kriegshandlungen, von Panzerfahrten bis zu Funksprüchen, die eine politische Zeit nach Bashir Gemayel wieder spiegeln. An vierter und letzter Stelle steht die „biographische Zeit.“ Sie zeigt die eigene Kindheit oder wie in Folmans Fall beispielsweise einen Discobesuch während seiner Urlaubszeit beim Militär 1982.

*Waltz with Bashir*s Aufbau besteht aus einem klar identifizierbarem Erzähler, der die Einführung übernimmt und durch die Geschichte führt, einem Mittelteil und moralischem Schluss. Die Erzählstruktur montiert von der diegetischen Gegenwart ausgehend, viele kleine Einzelstücke an Interviews, Rückblenden und Traumfragmenten aneinander, gleichwohl verfolgt Folman das Ziel einer homogenen, klar, deutlich, verständlich und nicht zu überladenen Erzählung. Bemerkbar ist die Intensivierung wiederkehrender Szenen, wie das Erinnerungsbild der badenden Soldaten. Alle filmanatomischen Elemente helfen dem Protagonisten, seine Erinnerungslücken zu schließen.

Folman setzt seine „Helden“ der israelischen Armee zur Identifizierung ein, hält seine Figuren reduziert und zugleich in der Narration überschaubar, bis zum Massaker, das an die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks stößt.³³⁶

Wie visualisiert Folman etwas, das sich im inneren, kognitiven Bewusstsein des Menschen abspielt? Janet Walkers beschreibt hierzu passend das Modell des gegenwärtigen „trauma cinema“, mit den Begriffen „non-linearity, fragmentation, nonsynchronous sound, repetition, rapid editing and strange angles (...) an unusual admixture of emotional affect, metonymic symbolism and cinematic flashbacks.“³³⁷ Das Trauma wird in der filmisch-visuellen Darstellung unsichtbar, gleichzeitig zeigt Folman die sprachliche Unartikulierbarkeit seines Traumas.

³³⁵ Vgl. Koch, Gertrud. "Nachstellungen - Film und historischer Moment." In: Keilbach, Judith/ Hohenberger, Eva. *Die Gegenwart der Vergangenheit*. Berlin: Vorwerk 2003, S. 216-229, hier S. 221.

³³⁶ In solchen Fällen gerät die Narration der Geschichtsschreibung unbemerkt zum Stillstand, wenn die Ursachen durch einen juristischen Prozess geschlossen oder durch Medien und Presse bekannt werden. Folman hat durch die Verwendung von Originalarchivaufnahmen die Bilder aus dem Stillstand geholt. Siehe hier „Documentation to proof reality“, Seite 92.

³³⁷ Walker, Janet. „Trauma cinema: false memories and true experience.“ In: *Screen* 42/ 2/2001, S. 221-216, hier S. 214.

Thomas Elsaesser setzt für *Waltz with Bashir* Form der Rückblenden den überaus treffenden Begriff der „Posttraumatischen Rückblende.“³³⁸ Sie vereint die charakteristischen Eigenschaften des Traumas mit der filmischen Narration, um die Erfahrung nachvollziehbar zu machen. Der Zeitsprung einer Posttraumatischen Rückblende wird nicht klar dargestellt. Für das Trauma gibt es nämlich keine lineare Zeitlogik, es entspricht nicht der Zeiteinheit, wie sie im Film erzählt wird, mit Auftauchen, Behandeln und Lösen des Problems.

In *Waltz with Bashir* gelingt die Vermischung von Rückblende und Traum. Die Erzählebenen gehen dabei fließend ineinander über. Ari Folmans zweite Unterhaltung mit Carmi beispielsweise beginnt in der Rahmenhandlung in einer Winterlandschaft Hollands und bewegt sich mit einer Kamerafahrt und den Beschreibungen Carmis aus dem Off in das Jahr 1982, auf das Kriegsboot der israelischen Armee. Hier schläft der junge Soldat an Deck ein, worauf Carmis surrealer Traum innerhalb der Rückblende beginnt und seine Erzähleinheit schließt.

B) Genre, Technik, Farbe und Musik

Bezüglich des Genres fragt Margret Köhler den Regisseur: „Ist *Waltz with Bashir* ein Anti-Kriegsfilm?“ Ari Folman antwortet:

„Auf jeden Fall. Er zeigt die banale Seite des Krieges, den Alltag ohne Helden, Ruhm oder Orden. Da werden junge Menschen in den Kampf geschickt, entweder sie erschießen den „Feind“ oder sie werden erschossen. Während wir noch an der Fertigstellung arbeiteten, brach der zweite Libanonkrieg aus. Jeder Krieg ist beschissen und unnütz, ich hoffe, das kapieren die jungen Leute nach meinem Film.“³³⁹

In einem anderen Interview beschreibt Ari Folman *Waltz with Bashir* als „animierte Dokumentation“ – kurz „AniDok“.³⁴⁰ Auch Jayson Harsin inkludiert das dokumentarische Element in seiner Genre-Definition für *Waltz with Bashir* als „a fictional docu-psycho-autobiography“.³⁴¹ In seiner Bestimmung zeigt sich das Spannungsfeld von Fiktion, die Wirklichkeit performativ herstellt, und Nichtfiktion, dem autobiografischen Erzählrahmen. Mit dem fiktionalen Charakter deutet Harsin auf die Gemachtheit der Bilder hin, die inszeniert und arrangiert werden. Sie folgen einem bestimmten Pfad, in diesem Fall etwa dem Drehbuch.

³³⁸ Vgl. Hirsch, Joshua. *Afterimage. Film, trauma and the holocaust*. Philadelphia: Temple Univ. Press 2004, S. 98.

³³⁹ Folman, Ari im Interview mit Margret Köhler. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml>. (Stand: 8. November 2009)

³⁴⁰ Rodek, Hanns-Goerg. „Meine Menschen sind keine Cartoon-Figuren.“ Interview mit Ari Folman vom 6. November 2008. <http://www.welt.de/kultur/article2684878/Meine-Menschen-sind-keine-Cartoon-Figuren.html>. (Stand: 29. 3. 2013)

³⁴¹ Harsin, Jason. „The Responsible Dream.“ In: *Bright Lights Film Journal* 2009, S. 1. <http://www.brightlightsfilm.com/63/63waltz.html>. (Stand: 17. Mai 2012)

Waltz with Bashir passt auf Grund seines autobiografischen Hintergrunds in die Kategorie des „biopic.“ Dieses bezeichnet einen Film mit biografischer Aufarbeitung nach historischen Vorlagen.³⁴² Auch die Verwendung von Voice-overn ist für das Genre des „biopic“ üblich. In *Waltz with Bashir* erfolgt die Narration durch die Hauptfigur, die autobiografisch erzählt. Flashbacks, die zur Rekonstruktion von Erinnerung beitragen und Montage, mit deren Hilfe die Zeitspanne umgangen bzw. beschleunigt wird (die Monate des Krieges und die Zeit des Suchens und Findens von Erinnerungsstücken), sind weitere Komponenten, die ein „biopic“ auszeichnen. *Waltz with Bashir* springt nicht von einem dramatischen Höhepunkt zum nächsten, die story entwickelt sich vielmehr durch den Akt des Erzählens selbst weiter. Der Fokus eines „biopics“ kann auf einer Figur und einer ganzen Gesellschaft gelegt werden. *Waltz with Bashir* ist demnach eine Art „biopic“ im Comic Stil.

Ist *Waltz with Bashir* eine Comic Verfilmung? Comicverfilmungen, deren Zahl in den letzten Jahren rasant anstieg, basieren in der Regel (wie Literaturverfilmungen) auf bereits gedruckten Text- und Heftvorlagen. Susanne Marschall definiert sie in „Reclams Sachlexion des Films“, als

„Adaption gezeichneter Comicstrips und Comic-Serien für das Medium Film. Comicverfilmungen gelten dann als gelungen, wenn die filmische Realisierung die ästhetischen Paradigmen beider Ausgangsmedien auf originelle Weise zu einer neuen Form verschmilzt.“³⁴³

In diesem Fall geht der Begriff „Comicverfilmung“ nicht von bereits gezeichneten Materialien aus oder der Idee, den Plot einer Geschichte aus dem Comic zu nehmen und mit realen Menschen in Spielfilmform zu inszenieren. Es ist die Verfilmung autobiografischen Materials, das weder in Buchform oder sonstigen Medien vorab veröffentlicht wurde, im Comic Stil. *Waltz with Bashir* wurde ein Jahr nach seiner Veröffentlichung als Comic-Band in Papierform herausgegeben.³⁴⁴ Die einzelnen eingefrorenen Bildkader (stills) wurden für die Ausgabe aus dem Film genommen und mit Textbalken (keinen Sprechblasen!) versehen. Umgekehrt assimilieren *Waltz with Bashirs* Filmkader zu comic panels.³⁴⁵

³⁴² Vgl. Taylor, Henry McKean. *Die Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren 2002, S. 12, 20.

³⁴³ Marschall, Susanne. „Comicverfilmung.“ In: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Ditzingen: Reclam 2002, S. 103.

³⁴⁴ Folman, Ari/ Polonsky, David. *Waltz with Bashir: a Lebanon war story*. New York: Metropolitan Books 2009.

³⁴⁵ Comic panels sind mehrere aufeinander folgende Bildteile oder Kästchen eines Comics.

Scott McCloud, Autor von „Understanding Comics“, definiert Comics als „[z]u räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“³⁴⁶ Vor allem die Narration von Graphic Novels³⁴⁷ hat große Ähnlichkeit mit der filmischen Erzählweise. Beide können die subjektive Sichtweise von Figuren und die objektive Wiedergabe von Handlungen am besten darstellen. Man kann Comic-Szenen hintereinander oder parallel aneinander montieren, jedoch fehlt die Bewegung der Kamera; in einem gezeichneten Heft wäre nur mittels Bewegungslinien eine Bewegung simuliert. Es gibt da und dort „split panels“ und den „split screen“, den zwei- oder mehrmals geteilten Bildschirm. Im gedruckten Comic Heft wird zum Beispiel die Größe der panels mehrmals innerhalb einer Ausgabe gewechselt. Gelegentlich wird die maximale Größe von zwei Heftseiten in einer so genannten „splash page“ genutzt. Es gibt in *Waltz with Bashir* die eine oder andere Panorama Einstellung, die an eine „splash page“, eine große Doppelseite in einem Comic Heft erinnert. Kurz vor Folmans erstem Flasback beispielsweise, bevor die ersten Leuchtraketen am Himmel aufleuchten, steht Folman in einem breiten Panorama an der Küste von Tel Aviv. Die Einstellungsgrößen im Comic sind dem Film nachempfunden. So gibt es Vogelperspektiven, die Totale und Detailaufnahmen von Figuren und Gegenständen. Was im Filmraum fehlt, ist die Darstellung von Sprache oder Gedankengängen in Form von (Sprech)Blasen. Eine Alternative wird in *Waltz with Bashir* (für Flashbacks) sichtbar, indem sich Filmbilder überlappen. Sie sind in keiner Blase eingeschlossen, trotzdem sieht man die Gedanken und Bilder der jeweiligen Person. Die Szene in der sich Ari Folman im Taxi auf dem Weg zum Flughafen befindet und Kriegsmomente einer Panzerfahrt aufleuchten, hat den Effekt einer Gedankenblase. Man sieht die Erinnerungen vom Kopf aufsteigen, im Hintergrund der Person verwirklicht.

„Das Medium Bild [hier der Comic; Anm. Plank] erlaubt es, Dinge unausgesprochen zu lassen und sie doch auszusagen“,³⁴⁸ beschreibt Dunker ein Charakteristikum des Comics. „If there can be no art about the Holocaust“, schreibt Art Spiegelmann, „there may at least be comic strips.“³⁴⁹ Spiegelmann, einer der Grundväter der independent bzw. underground comics, hat mit seiner Graphic Novel „Maus“ bereits in den 90er Jahren geschafft, die Thematik des Holocaust gleichzeitig in einem für die damalige Zeit unseriösen Medium und in einem neuen Blickwinkel darzustellen.

³⁴⁶ McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial 2006, S. 17.

³⁴⁷ Eine abgeschlossene Geschichte, meistens mit einem seriösen Hintergrund und komplexer Storyline, oft mit autobiografischem Inhalt, wo Erzähler/Autor und Zeichner (nicht zwingend) ein und dieselbe Person sind.

³⁴⁸ Dunker, Axel. „<<Time Flies>> Mediale Selbstreflexivität in Art Spiegelmanns Holocaust-Comic Maus.“ In: Martínez, Matías (Hg.). *Der Holocaust und die Künste*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 79-98, hier S. 93.

³⁴⁹ Spiegelmann, Art/ Dreyfus, Claudia. „If there can be no art about the Holocaust...“ In: *The Progressive* 53. Heft 11 (1989), S. 34-37.

Waltz with Bashir erfüllt (wortwörtlich) seine Illustrationsfunktion. Welche Vor- und Nachteile ergeben sich durch die Verwendung des Trickfilms? Ermöglicht der Animationsfilm oder die Form des Comics eine andere, neue Form der Erzählung von historischen Ereignissen?

*Waltz with Bashir*s Zeichnungen wirken auf Grund der Animationstechnik flach, weniger detailliert und stellenweise verfremdet. Obwohl die Bilder auf der historischen Grundlage des Libanonkriegs 1982 basieren, verursachen die flachen Illustrationen mit ihren zahlreichen Farbschichten, eine Reizunterdrückung, die verdeutlicht, dass zum Beispiel eine klaffende Wunde oder Verletzung aus nichts als Farbe besteht. Durch das Aussehen, die Art, sowie die Beschaffenheit scheint es, als ob die Nähe zum vermittelten Bild verloren gehe. Erst durch die Benutzung und Hervorbringung von Archivaufnahmen wird diese am Schluss gebildet.

In Comics wird der Weg der vereinfachten, reduzierten Darstellung als „Amplification through Simplification“ bezeichnet, erklärt Scott Mc Cloud. „By stripping down an image to it's essential 'meaning', an artist can amplify that meaning in a way that realistic art can't.“³⁵⁰ Die Vereinfachung dient dem ‚storytelling‘ und legt zudem den Fokus der Leser und Zuschauer auf die universelle Gestaltung einer Figur, mit der sich beispielsweise die Leser eines Comics identifizieren sollen.

In *Waltz with Bashir* gewinnen die Bilder trotz ihrer cartoonhaften Erscheinung an Stärke gegenüber der Sprache. Die Farbschichten erlangen im Laufe des Films ein Maß an Direktheit, dass anstatt Abstand aufzubauen, die Zuseher mit Hilfe der animierten Bilder noch näher an das Geschehen heranrückt. Man erkennt dies erst am Ende durch den Wechsel zum Realfilm. Die klagenden Frauen bewirken bzw. verstärken im Schlussteil einen sehr starken emotionalen Effekt (von Schmerz und Trauer), nicht weil sie als „reale Gestalten“ der Vergangenheit vor die Kamera treten, sondern auf Grund der Nähe, die zuvor mit Hilfe der gezeichneten Bilder aufgebaut wurde.

Waltz with Bashir sprengt mit der Variante des alternativen, abendfüllenden Trickfilms die gewohnte Sichtweise. „Die ganze Wahrheit der Geschichte ist und bleibt unzugänglich, deshalb zwingt sie uns aber gerade, immer wieder neue Zugänge zu suchen.“³⁵¹

„Zu zeichnen bedeutet nicht nur Freiheit in der Stil Auswahl, sondern auch zu empfinden, wie sich Dinge anfühlen. Die Darstellungsweise des Animationsfilms bricht von vornherein den Anspruch der Authentizität der Bilder, wirkt aber um so stärker mit Stimmungen“,

beschreibt Eggers und erklärt: „Die Animation greift hier als inszenatorisches Mittel, die ästhetisierten Bilder schaffen gleichzeitig Nähe und Distanz zum Gezeigten.“³⁵²

³⁵⁰ McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial 2006, S. 30.

³⁵¹ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 238.

Folmans' *Walz with Bashir* nützt den Rückzug von der fotografisch, realistischen Darstellung aus, um den Grad der Glaubwürdigkeit der Erinnerung, des menschlichen Gedächtnisses und der photographischen bzw. filmischen Rekonstruktion und Dokumentation von Erinnerung zu hinterfragen. Vor allem Träume und Halluzinationen, Bilder aus dem Inneren des Menschen, können durch die Animation so dargestellt werden, dass sie eine eigene psychologische Ebene über das Trauma legen.

„Ein Filmemacher hat nirgendwo mehr Freiheit, als bei Zeichentrickfilmen. Du kannst einfach alles machen, was dir gefällt.“³⁵³ Ari Folman nutzte diese Unabhängigkeit für die Konstruktion seiner Geschichte und konnte damit schnell und ohne Unterbrechung zwischen den Elementen Traum zu Halluzination und weiter in das nächste Kriegsgefecht wechseln. Der Regisseur beginnt *Waltz with Bashir* mit Boaz' Traum, wechselt danach in das verregnete Tel Aviv, um über genau diesen Traum zu sprechen. Mit einem nicht animierten Spielfilm, wäre der Autor schnell an die Grenzen einer fließenden Darstellung gelangt. Die Animation bot ihm eine künstlerische Autonomie und Kontrolle über die animierte Welt. Folman verwendete den Zeichentrick als Hilfsmittel, um seine Angst im Linanonkrieg von 1982 darzustellen. Er konnte mit Hilfe der gewählten Animationsweise einerseits Abstand gewinnen und andererseits die animierten Räume aufbrechen und erweitern, um Beirut beispielsweise noch eindringlicher darzustellen. Als Teil von unserer Welt half diese „neue“ diegetische Welt Folman, sein traumatisches Erlebnis zu verarbeiten. Die Kunst zeigt keine Grenzen und schafft es zum einen, komplexe Sachverhalte einfach und symbolisch darzustellen, zum anderen neue Wege zu finden, um Erinnerung zu rekonstruieren und zu übermitteln.

Ari Folman erläutert im Interview mit Margret Köhler, den Grund für seine Variante des, wie er es selbst nennt, „animierten Dokumentarfilms“³⁵⁴:

„Die Idee hatte ich schon lange, ich wusste nur nicht, wie ich sie umsetzen sollte. Diese üblichen Dokus mit ein paar mittelalterlichen Typen vor der Kamera sitzen, die neunmalklug daher schwätzen, langweilen doch. Für mich kam bei diesem Thema nur Animation in Frage, totales Neuland. Diese künstlerische Entscheidung erleichterte mir durch eine bestimmte Form der Distanz auch eine sehr persönliche Herangehensweise.“³⁵⁵

³⁵² Eggers, Zwanetta. "Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*." In: Erdbrügger, Torsten (Hg.). *Geschlechtergedächtnisse*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 105.

³⁵³ Folman, Ari. *Making of Waltz with Bashir*. 00:50'

³⁵⁴ Landsgesell, Gunnar. „*Guerilla-Krieg gegen sich selbst*.“ Wien: *RAY Filmmagazin* 11/08, S. 88-92, hier S. 89.

³⁵⁵ Köhler, Margret im Interview mit Ari Folman. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml> (Stand: 8. November 2009)

Die Figuren nehmen eine Verwandlung in eine grafisch identifizierbare Gestalt auf sich. Sie sind „(...) keine Zeichentrickfiguren in der Realität, sondern Details der Realität im Zeichentrick.“³⁵⁶ Die Selbstdarstellung Folmans als cooler gelassener Typ passt zum Aussehen seiner computeranimierten Figur. So fällt es nicht nur den Interviewpartnern, sondern auch Ari Folman selbst leichter, den Film mit persönlichen Details zu veröffentlichen, da jede Person durch das starke Renderring einen gewissen Abstand zu seiner animierten Filmfigur aufbauen kann. „Gaining distance – but not too much distance – can help to give a clearer picture of the central character itself.“³⁵⁷

Dennoch besitzen die Figuren trotz ihrer starken Schattierung einen Wiedererkennungseffekt, die Folmans beschriebene Distanz etwas einschränkt. Nicht alle Interviewpartner wollten sich zudem fotografieren, filmen oder erkennbar zeichnen lassen. Zwei Hauptpersonen wurden auf Grund der realitätsnahen Darstellung verfremdet. Erstens Boaz, Folmans Freund aus der Bar, mit dem Albtraum der Hunde, und zweitens Carmi, der Freund aus den Niederlanden. „In contrast to animation, the film sees the photographic image as overly threatening and as dangerously close to the reality that Cnaan is struggling or refusing to remember.“³⁵⁸ Auch die Filmstudios reagierten auf die Wahl des abendfüllenden Animationsfilms, mit Angst und Kleinmütigkeit: „Zeichnen darfst du so viel du willst. Filmen nicht.“³⁵⁹

Der Zeichenstil ist ein ausschlaggebendes Wiedererkennungsmerkmal *Waltz with Bashir* digitaler Welt. David Polonsky, künstlerischer Leiter des Films, übernahm die Verantwortung für fast 3.000 Einzelbilder, wovon er laut Ari Folman, circa 80 Prozent selbst zeichnete. Das Team bestand in den vier Produktionsjahren aus sechs weiteren Illustratoren, wobei Polonskys Zeichenstil für *Waltz with Bashir* der prägendste ist.

Auf Grundlage der storyboards fertigte Polonsky die Reinzeichnungen für den Film an. Im Anschluss wurden alle Einstellungen nicht mit dem Rotoskop Verfahren³⁶⁰ bearbeitet, sondern mit einer Maske, einer speziellen Software, um eine Mischung aus Real- und Animationsfilm entstehen zu lassen. Die Figuren wurden digital abgezeichnet, Farbmixe wurden (wie bei modernen und populären Comics) mit dem Bildbearbeitungsprogramm (in diesem Fall Photoshop) bearbeitet und mit Flash-, klassischer- und 3D-Animation in Bewegung gebracht. Der Vordergrund mit den Figuren wurde animiert, der Hintergrund blieb größtenteils statisch.

³⁵⁶ Lailach, Christian. „This is not a love song.“ *Schnitt: Das Filmmagazin* 52/04 (2008), S. 50.

³⁵⁷ Peters, Catherine. „Secondary Lives: Biography in Context.“ In: Batchelor, John. *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 43-56, hier S. 44.

³⁵⁸ Yosef, Raz. „The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 163.

³⁵⁹ Philipp, Claus. „Ersatzbilder für den realen Wahnsinn.“ Im Booklet zu *Waltz with Bashir*. DVD Stadtkino Edition, S. 2.

³⁶⁰ Das Rotoskop Verfahren bezeichnet die Verwendung von bereits bestehenden Filmbildern, die nachträglich digital „übermalt“ werden.

Die Art der Flash-Animation ähnelt den neuesten „graphic (novel) motion comics“, deren Grundlage bereits gezeichnete (und eventuell zuvor auch als Printmedium veröffentlichtes Heft) Comics sind. Die ruckelige Bewegung der Figuren entstand, ähnlich einem Legetrick mit Papierschnipsel. Im Gegensatz zur klassischen Animation, wo jedes Einzelbild neu gezeichnet wird, wurden in *Waltz with Bashir* Polonskys Originalzeichnung in unzählige Einzelteile zerlegt. Die Figuren wurden anschließend um sie zu bewegen, in ihre körperlichen Grundelemente wie Gliedmaßen und Gelenke zerlegt. Die Animatoren mussten somit nicht alles neu zeichnen, sondern setzten die Teile mit Hilfe der Flash-Software in Bewegung und schafften dadurch die Illusion der Bewegung. Die Animation wirkt an Stellen, wo die Elastizität der Figuren fehlt sehr steif. Um die Geschmeidigkeit der Hände und Füße zu erreichen, erfolgte ein neuliches Auseinandergliedern der Reinzeichnung.

Im Gegensatz zur Filmgeschwindigkeit und dem raschen Fortschritt der Erzählung wirken die Bewegungen der animierten Figuren langsam, in manchen Szenen hypnotisch. Die „Charakter Geschwindigkeit“ ist langsamer, als die gewohnten Bewegungsabläufe bei Animations- oder Spielfilmen. Die Bewegungen der mit Flash Player animierten Fahrzeuge und Personen ist so langsam, dass sie Figuren mit einer unsichtbaren schwerer Last, ruhig durch das Bild schleichen. Der Film und die Traumelemente wirken einerseits meditativ, andererseits folgen auf eine ruhige Atmosphäre Kugelhagel und Panik. In *Waltz with Bashir* entsteht ein neuer Rhythmus für den Krieg. Langsame, schläfrige Bilder bieten Zeit zum Nachdenken, um sich alles genau anzusehen. Der in Zeitlupe dargestellte Abschuss eines Raketenwerfers wirkt ebenso wie Träume und so mancher Discobesuch im Jahr 1982 eine Spur langsamer als gewöhnlich. Hier ist der Comic Stil eine weitere wichtige Hilfe, um die Geschwindigkeit der Bilder zu reduzieren. *Waltz with Bashirs* Animation ist ein verfälschtes Bild der zeitgenössischen Körpersprache und Gesten. Die Bewegungen sind zu langsam. Vielleicht verdeutlichen sie aber auch gerade durch die Minimierung ihrer Gestalt, um die Körpersprache, Gestik und Mimik einfach fließen zu lassen.

Neben den filmischen Hilfsmitteln, die Folman auf der Bild- und Tonebene kombiniert, werden Farbe und Musik zur Vermittlung von Stimmung eingesetzt.

Einer der Ersten war Johann Wolfgang von Goethe, der die psychologische Kraft der Farbe erkannte und in einer Abhandlung über Farbenlehre festhielt.³⁶¹ Farbe verstärkt zum einen Gefühle, durch ihre Verwendung gelangt man in noch tiefere Schichten der Seele. Zum anderen gibt sie Anhaltspunkte über den emotionalen Zustand einer Person.

³⁶¹ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von. *Farbenlehre Bd.1*. Goethes Werke. Weimar: o.V. 1890-94, S. 307.

Der Farbwechsel, die Blässe in Ari Folmans Gesicht als er in der letzten animierten Szene im innersten Kreis des Flüchtlingslagers steht, lässt auf den Gefühlszustand der traumatischen Situation schließen. Die Wiederholung und Intensität von Farbe ist in *Waltz with Bashir* besonders ausgeprägt dargestellt. Die Stimmung wurde ausschlaggebend von der ersten Einzelszene, die für den Film entstand, beeinflusst: Die badenden Soldaten am Strand, das im Film so oft wiederholte Sujet, mit phosphoreszierend, orange-gelben Leuchtrakten, die das Schwarz der Nacht erhellen. Diese Zeichnung gab den Tonfall und die Stimmung für den gesamten Film vor. Der immer wiederkehrende Schwefel ähnliche Farbton, steht für das Vergehen, für Leben und Tod. Boazs Albtraum ist ebenfalls ein gelb-graues Farbgemisch, das in starkem, schwarzem Kontrast gehalten wurde. Giftgelb sind die Augen der Höllenhunde und der Hintergrund seines Albtraumes, ein toxisch gelber Himmel. Das orange Okkerfarbengemisch überdeckt ebenfalls die Szene, als die Flüchtlinge aus den Gassen Sabra und Shatilas drängen. Die Leuchtraketen haben denselben Farbton wie die Stimmung des gelb-ockerfarbenen Flüchtlingslagers und deuten an, dass beide Elemente zusammengehören, da sie am gleichen Ort zu finden sind. Die Soldaten entsteigen dem schwarzen Meer, dessen helle Stellen die gelben Leuchtraketen im Meerwasser widerspiegeln. Die schwarze Leere des Meeres, wird mit dem verdrängten Material, das in den Tiefen der menschlichen Psyche schlummert, assoziiert.

Farbgebung kann im Film dazu dienen so gut wie Alles zu verstärken: Nähe oder Distanz zu einer Figur oder einem Ort, Ästhetik, Rhythmus und Kraft des Films. Farbgebung, Farbintensität, Kontrast und Helligkeit wurden in *Waltz with Bashir* besonders von der Wahl des Stilelements Comic geprägt. Warme Farben (Gelb und Rot) kommen in den Vordergrund, kalte und helle Töne (Blau) wirken räumlich weiter entfernt.

Die ästhetische Handschrift der Zeichner trägt neben dem Einsatz von Farbe und Ton die einzigartige Stimmung des Films. Der Illustrator Tomer Hanuka erzeugte mit der Wahl der Farbe Türkis eine surreale Atmosphäre in Carmis Traumsequenz mit der Frau aus dem Meer. Der giftgrüne Himmel der Müllhalde, wo die Phalangisten-Miliz Palästinensische Gefangene quälte und tötete, wurde von Folmans Animator Michael Faust mit Ölfarben gezeichnet. Folman wollte für die Szene, in der sich die Soldaten vorsichtig durch einen Olivenhain bewegen, eine surreale Atmosphäre schaffen, die zudem Elemente der Gestaltungsatmosphäre wie Rauch, Staub, Schmutz und Lichteffekte realistisch darstellt. Um der Anforderung zu entsprechen, – sowohl pittoresk als auch fantastisch zu wirken – nutzten die Animatoren die bizzarre Farbigkeit als das verbindende Element zwischen angedeutetem Realismus und verstörender Traumstimmung.

Erinnerungen von Folmans Vater über den Fronturlaub Russischer Soldaten im Zweiten Weltkrieg wurden in schwarz-weiß gehalten. In diesem Kontext begründet der österreichische Filmmacher Michael Haneke, seinen Farbstil für *Das weiße Band*: „(...) diese Zeit [ist] im kollektiven Bewusstsein schwarzweiß konnotiert, denn alle Bilddokumente sind schwarzweiß, d.h. das ist ein leichter Zugang für den Zuschauer, in diese Welt einzutreten über das Schwarzweiß.“³⁶² Ari Folman hat den Farb- und Stimmungswechsel für *Waltz with Bashir* gewählt, um einzelne Erinnerungsepisoden bewusst durch Farbe zu akzentuieren und eine ganz andere Härte des Krieges zu entfesseln.

Das Leben der Jugendkultur im Nahen Osten geht in den 80ern in Nachtclubs, Bars und Spielsalon, trotz Bürgerkrieg und Kampfhandlungen zwischen der israelischen Armee und der Palästinensischen Befreiungsorganisation, normal weiter. Die Merkmale des Ersten Libanonkrieges 1982 werden in der Animation durch zeitgenössische Details, wie die Kleidung der Soldaten als Merkmal aus der Vergangenheit miteingebunden. In *Waltz with Bashir* kommt vor allem die Musik dieser Zeit zum Einsatz.

In *Waltz with Bashir* sind Ton und Hintergrundgeräusche besonders aufeinander abgestimmt und schweben – der Schere zwischen Dokumentar- und Animationsfilm entsprechend – zwischen extremen und natürlichen Geräuschen. Folman zieht eindrucksvolle, fetzige Songs und knallende Geräuschkulissen (von Maschinengewehren oder Explosionen) aus dem Spektrum eines actionreichen Animationsfilms. Bedient sich aber auch der Stimmung eines historischen Dokumentarfilms mit minimierten Hintergrundgeräuschen und zurückhaltender Musik, die die Erzählung begleiten und das Publikum von der Geschichte zu überzeugen versuchen.

Waltz with Bashirs Ton ist, wie auch die Bewusstseinssebenen im Film, eine Mischung aus Traum und Realität, reduzierte, minimale Klangelemente und Soundeffekte, die die farbliche Gestaltung des Films fast hörbar machen. Beispielsweise ist die Szene im Olivenhain auf folgende Weise klanglich gestaltet worden: Sie beginnt mit einer ruhigen, zurückhaltenden, traumhaften Atmosphäre; Johann Sebastian Bachs Concerto No. 5 in F Moll (Largo) erklingt, während israelische Soldaten, darunter Ari Folman und Frenkel, einen Olivenhain durchqueren. Die Szene endet mit einer Explosion, deren Knalleffekt die Traumstimmung schlagartig beendet.³⁶³

³⁶² Michael Haneke in einem Interview mit Frank Arnold. "Interview mit Michael Haneke über seinen neuen Film 'Das weiße Band.'" In: *epd Film* http://www.epd-film.de/33192_68895.php (Stand: 11. 09. 2013)

³⁶³ Auf dem Soundtrack ist das Stück mit „JSB – RPG“ betitelt, was soviel heißt wie Johann Sebastian Bach - Panzerabwehr-Granatwerfer, bzw. **R**ocked **P**ropelled **G**renade.

„Ich wollte diese Szene, in der ein Junge mit einem Raketenwerfer auf die Soldaten schießt, wie einen Tanz in Zeitlupe gestalten. Da kam Bach genau hin.“³⁶⁴

Der Filmkomponist Max Richter schuf für den Soundtrack eine Kombination aus klassischer und elektronischer Musik. Zum einen verwendete er die beiden Stilrichtungen nicht getrennt voneinander, sondern gab bereits bestehenden klassischen Stücken eine neue Überarbeitung. Im Abspann hört man beispielsweise eine elektronische Version von Schuberts Sonate in A Dur opus 959 (Andantino), die für den Film mit Streichinstrumenten eingespielt wurde.³⁶⁵ Sie erhält die getragene Stimmung nach den Dokumentaraufnahmen der Lager von Sabra und Shatila. Zum anderen lässt die Anordnung der elektronischen, klassischen und teilweise rockigen Musikstücke einen fließenden Übergang in der Szenenabfolge erkennen. Der Wechsel von einer Stilrichtung zur anderen wurde bei einer Überleitung von der Rahmenhandlung in eine andere körperliche oder psychische Verfassung Bewusstseinsänderung (Traum, Erinnerung, Halluzination) verwendet. Boazs Traumszene beginnt mit elektronischen Takten, der darauf folgende Flashback wurde wiederum mit Max Richters Titel „The Haunted Ocean“ klassisch gehalten. Hypnotisch, ruhig und durch die Musik getragen steigen die Figuren aus dem Wasser. Das Leitmotiv der Musik „The Haunted Ocean“ baut sich parallel zu Folmans Flashback insgesamt vier Mal auf und knüpft an die Leitfrage des Films an: Was passierte am Abend des Massakers? Die Melodie erklingt immer wieder, genauso sind die Leuchtraketen im Hintergrund immer wieder zu sehen. Ebenso sind israelisch-palästinensische Kampfhandlungen mit Rocksongs wie „Beirut“ unterlegt, gefolgt von der Bachsonate im Olivenhain. In diesem Fall zeigen beide Szenen Handlungen aus dem Libanonkrieg, sie wirken jedoch durch die Verwendung verschiedener Musikstücke stark kontrastiert.

Folmans Vorliebe für Rocksongs verbindet er im Film mit wilden subjektiven Kamerafahrten durch den Alltag des israelischen Regiments. Das eine oder andere Kapitel des Films entpuppt sich als MTV-Videoclip, in dem im Zeitraffer durch den Kriegsalltag gezappt wird. Passende Songtexte wie „Heute bombardierte ich Beirut, ich bombardiere Beirut jeden Tag“, in Hebräisch gesungen vom Musiker Ze'ev Tene,³⁶⁶ unterstützen die Bilder von feuernden Kampffjets und explodierenden Granaten. Parallel dazu begleitet das melancholisch-patriotische Lied „Good Morning Lebanon“ Ronnie Dayags Panzereinheit, die kurz vor einem bevorstehenden Einsatz die libanesische Grenze überquert. „Libanon, Guten Morgen. Auf das du keine Schmerzen mehr erleidest.“

³⁶⁴ Rehbandl, Bert. „Krieg ist ein Trip‘ Regisseur Ari Folman im Gespräch über ‘Individuelle Perspektiven.‘“ Im Booklet zu *Waltz with Bashir*. DVD Stadtkino Edition, S. 10.

³⁶⁵ Am Soundtrack Titel Nr. 19 "Andante/Reflection" betitelt.

³⁶⁶ Ze'ev Tene's „Beirut“ ist ein Remake des Songs „I bombed Korea“, der Band Cake.

Vgl. Douglas, Edward im Interview mit Ari Folman vom 23. Dez. 2008.

<http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=51478> (Stand: 8. Nov. 2009)

Während die eben genannten ausdrucksstarken Texte mit verzerrten, elektrischen Gitarren die Bilder des Krieges unterstützen, ist der titelgebende Walzer, der während der Straßenschlacht von Beirut gespielt wird, unter den überdimensionalen Plakaten Bashir Gemayels, Chopins Walzer in Cis Moll Op. 64 No. 2 (Rubinstein). In *Waltz with Bashir* verbinden sich die kreisenden Bewegungen Frenkels und das immer wieder laut hörbar, automatisch im Taktfeuernde Maschinengewehr, mit dem „tanzenden“ Mittel- und Schlußteil aus Chopins Klavierstück.

Ari Folmans Musikauswahl wirkt erst im Zusammenspiel mit den an sich stummen Animationsbildern. Der Antikriegssong „Enola Gay“³⁶⁷ der Synthie-Popgruppe OMD weckt den Zeitgeist der 1980er Jahre und lässt Bilder aus vergangenen Zeiten aufleuchten. Im Film wurden die tanzbaren Elektropop-Klänge als Einführung in Carmis Rückblende, für die Loveboat Szene, verwendet. Musiktitel wie „‘This is not a lovesong‘ erinnern einen auch ein bißchen an die eigene Vergangenheit in dieser Zeit“,³⁶⁸ bemerkt Folman in einem Interview. Mit „dieser Zeit“ ist die musikalische Post-Punk Ära und mit ihr die gesamte Jugendkultur der 80er Jahre gemeint. Ari Folman hinterläßt eine Hommage an diese Zeit durch Figuren wie John Lydon,³⁶⁹ Sänger der Band *Public Image Ltd.* (PIL), und Interpreten von „This is not a lovesong.“ Was im Beispiel von Folmans Heimaturlaub in Israel sichtbar wird: Der 19 Jährige Soldat sieht ein Schaufenster mit mehreren Fernsehgeräten. Darauf ist das Bild des gestikulierenden Premierministers Menachem Begin zu sehen, das durch einen flimmernden Effekt durch die Cartoon Figur von John Lydon und dem Erklingen der ersten Takte von „This is not a lovesong“ unterbrochen wird.

Die Musik ist einer von vielen Erinnerungskatalysatoren und wird in *Waltz with Bashir* als Verstärker von Emotionen, an Folmans Erinnerung des ersten Fronturlaubs geknüpft. Ari Folman verbindet hierbei zweierlei Effekte: Für mehr Glaubwürdigkeit verwendet er Musik, die für tanzende Menschen im Club unterlegt wird, und Musik, die diese Situation ins Gedächtnis ruft.

„Eine beliebte Möglichkeit, das entstandene Werk mit seiner lebensgeschichtlichen Umgebung in Verbindung zu setzen, ist die Inszenierung filmischer Sequenzen zu musikalischen Fragmenten, sodass die Musik zum Auslöser einer Bildassoziation wird, die wiederum auf die Herkunft dieser Klänge zurückverweist.“³⁷⁰

³⁶⁷ Der Song erschien im Jahr 1980 und behandelt den Abwurf der Hiroshima Bombe, durch den Flugzeugbomber Enola Gay im Zweiten Weltkrieg.

³⁶⁸ Heise, Katrin. *Trauma Libanon-Krieg*. Interview mit Ari Folman, vom 15. 5. 2008. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/785551> (Stand: 8. Nov. 2009)

³⁶⁹ Besser bekannt unter dem Künstlernamen Johnny Rotten, Frontman der Punkband *Sex Pistols*.

³⁷⁰ Mittermayer, Manfred. „Darstellungsformen des Schöpferischen in biographischen Filmen. Beobachtung an einer Untergattung des Biopics.“ In: Fetz, Bernhard (Hg.)/ Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie Wien. *Die Biographie - zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin (u.a.): de Gruyter 2009, S. 520.

III. 5 Die unähnliche Ähnlichkeit: Die Frage nach der Authentizität von *Waltz with Bashir*

„Folman's memory is part real, part fantasy“³⁷¹

In diesem Abschnitt wird auf den Animationscharakter in Bezug auf die Darstellung des Krieges in *Waltz with Bashir* näher eingegangen. Gleich zu Beginn soll die Frage der Authentizität diskutiert werden; inwiefern der Wirklichkeitscharakter durch die Cartoonform gebrochen oder verändert wird.

Authentizität spricht man an, wenn etwas glaubwürdig und echt erscheint, „im Gegensatz zu vorgetäuscht, falsch, es meint selbstbestimmt, im Gegensatz zu fremdbestimmt.“³⁷² Es bedeutet: „Die nachgewiesene unmittelbare Präsenz des Zeugen an den Ereignissen, die Niederlegung des Zeugnisses während der Ereignisse und Genauigkeit im Faktischen.“³⁷³ Bei Walter Benjamin ist „das Original“ aus der kunsthistorischen Terminologie, das Echte und Einzige im Hier und Jetzt. Im Zeitalter der „technischen Reproduzierbarkeit“ ist die Kopie vom Original nicht mehr zu unterscheiden, es trägt auch immer das Risiko der Verfälschung in sich.³⁷⁴ Mit dem Begriff der Aura, findet Walter Benjamin ein Wort für die Einzigartigkeit, die seiner Ansicht nach jedoch durch die Reproduktion zerfällt.³⁷⁵

In Bezug auf die Authentizität ergibt sich die Schwierigkeit, für die Wahl der Darstellungs- und Inszenierungsform. *Waltz with Bashir's* Gestaltungsstil erhält durch seine Genauigkeit der künstlich nachgeahmten Filmwelt einen eigenen Charakter – ein nahezu glaubhafter Realismus. Folman gestaltet seinen Film farbenbetont und mit verschiedenartigen Geräusch- und Klangkulissen, doch versteckt sich ebenso ein wahrer Sachverhalt hinter den bunten Bildern. Da die gezeigten Ereignisse in der Vergangenheit wirklich passiert sind, steht die mimetische Welt als Darstellung der Realität, mit referentiell ästhetischem Charakter³⁷⁶ in Verbindung mit der realen Welt.

³⁷¹ Yosef, Raz. „The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 158.

³⁷² Hofmann, Dettlef. „Authentische Erinnerungsorte.“ In: Meier, Hans-Rudolf/ Wohlleben, Marion. *Bauten und Orte als Erfahrungsräume und Erinnerungsträger*. Zürich: vdf Hochschulverlag 2000, S. 31-45, hier S. 33.

³⁷³ Hartman, Geoffrey. „Zeugnis und Authentizität. Reflexionen über Agambens Wuel che resta di Auschwitz.“ In: Martinez, Matias (Hg.). *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 99-118, hier S. 109.

³⁷⁴ Vgl. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 9ff.

³⁷⁵ Vgl. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 15.

³⁷⁶ Hinter jedem Bild steckt ein anderes Bild, eine Referenz zu Literatur oder ästhetischen und künstlerischen Bezügen.

In *Waltz with Bashir* befinden sich „(...) keine Zeichentrickfiguren in der Realität, sondern Details der Realität im Zeichentrickfilm.“³⁷⁷ „Realität“ auf eine Filmleinwand zu transportieren, gelingt nicht ohne Umwege, da es sich in diesem Fall um „visuelle Reduktionen und Transformationen von Realität“³⁷⁸ handelt. Die animierten Illustrationen sind keine simplen Kopien, sondern Reflexionen und mimetische Imitationen der Vergangenheit: Videoaufnahmen der Interviews wie auch Bilder von Schauplätzen in Tel Aviv wurden als Vorlage für die Zeichner und Animatoren verwendet. Das Original verschwindet nicht hinter der Maskierung des Zeichentricks, da es fest umrissen als eine Kopie, eine Imitatio und Referenz für ein bestehendes Modell steht. Auf der Leinwand gibt es nur eine Realität innerhalb der filmischen Diegese. Während der Ausstrahlung des Films erscheint sie „real“ und präsent in der Gegenwart und zugleich als künstliches Rekonstrukt eines bestimmten Abschnitts von Raum- und Zeit in der Vergangenheit.

Siegfried Kracauer vertritt mit der folgenden Aussage, seine Skepsis gegenüber dem Film als ein Medium, das nicht vermag, die Geschichte bzw. eine bestimmte historische Epoche darzustellen: „Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film als Fremdling in die Vergangenheit ein“,³⁷⁹ da unsere moderne Wahrnehmung wie auch die ästhetischen Mittel des Films von Raum und Zeit, von Diskontinuität und Zerrissenheit geprägt sind.³⁸⁰

Film- und alltägliche Fernsehbilder sind immer konstruiert. Sie folgen einer bestimmten Struktur, wie beispielsweise dem Drehbuch, und werden in unterschiedlicher Art und Weise aneinander montiert, teilweise mit historischen Fakten als Referenz in die Spielfilmhandlung eingegliedert.

„So etwas wie ‚unmittelbare Erfahrung‘ oder ‚Authentizität‘ gibt es nicht“, schreibt Harald Welzer und nimmt als Stützpfeiler Maurice Halbwachs Theorie des kollektiven Gedächtnisses und erklärt weiter, „daß sie keine Chance haben, als solche in die soziale Wirklichkeit einzutreten, sondern immer schon in kulturell spezifizierte und typisierte Muster“, und damit meint er die Rahmenanalyse von Goffman,³⁸¹ „eingeordnet und in dieser Form erst reflexiv, und kommunizierbar werden.“³⁸² Folman sucht demnach vielmehr einen Rahmen, um traumatische Erinnerungen zu rekonstruieren sowie im Prozess die Erlebnisse des Krieges zu verarbeiten.

³⁷⁷ Lailach, Christian. „This is not a love song.“ In: *Schnitt. Das Filmmagazin* #52/04 (2008), S. 50.

³⁷⁸ Paul, Gerhard. „Krieg und Film im 20. Jhdt. Historische Skizze und methodologische Überlegungen.“ In: Chiari, Bernhard (Hg.). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München: Oldenbourg 2003, S. 3-76, hier S. 4.

³⁷⁹ Kracauer, Siegfried. „Der historische Film.“ In ders.: *Kino*. Frankfurt a. M. 1974, S. 46.

³⁸⁰ Vgl. Koch, Gertrud. „Der Historienfilm als Mythos des Alltags.“ *Journal Geschichte* 2/1989, S. 13-19.

³⁸¹ Vgl. Goffman, Erving *Rahmenanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

³⁸² Welzer, Harald. *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*. Tübingen: Diskord 1997, S. 124.

Der Krieg an sich entspricht jedoch keiner Realität im Bild. Das zeithistorische Dokument ist schon durch die Veröffentlichung fiktional aufgeladen. „Kein Krieg ohne Selbstdarstellung,“³⁸³ schreibt Paul Virilio und geht in seinem Standardwerk über *Kino und Krieg* darauf ein, dass die stark verzerrten Bildmedien unsere Wahrnehmung und unser Verhalten zum Krieg beeinflussen und sich „nicht zueinander wie die Abbildung zum Abgebildeten verhalten, sondern selbst zu Akteuren geworden sind.“³⁸⁴ Jeder Krieg hat seine eigenen Bilder, die in einem sich wiederholenden Kanon in den Medien wiederkehren. Kriegsbilder sind unter anderem zur Produktion einer kollektiven Mentalität bewusst inszeniert, um den Betrachter in das Geschehen mit einzubeziehen. Jedes weit entfernte (im Sinne von räumlicher und zeitlicher Distanz) und fremde Ereignis wird, um das Interesse des Publikums zu wecken, durch Herausnahme und Schilderung von Einzelschicksalen an dieselben herangetragen. Das Original verblasst hinter einer aufgeblasenen und medialen Inszenierung. Fragmentiert in flüchtigen Bildern, tauchen sie neu geordnet auf, um das Bild eines „ganzen“ Krieges zu vermitteln. „Der immer schnelleren Überflutung der Sinne durch die Bilder des Krieges entspricht zugleich eine zunehmende De-Realisierung des Kriegsbildes“³⁸⁵, schreibt Gerhard Paul.

Waltz with Bashirs Aufnahmen sind Ausschnitte, da Folman Geschichts-Lücken frei lässt: extrahierte, arrangierte und künstlerisch abgeänderte Bilder. Der abendfüllende Animationsfilm kann keinen Blick auf die historische Wahrheit verschaffen, da eine Dokumentation, ob animiert oder real gefilmt, immer eine zeitgenössische Interpretation des Vergangenen darstellt. Die Figur ist an den zeitgenössischen Kontext und den jeweiligen sozialpolitischen Subtext gebunden, erklärt Henry McKean Taylor die Rolle des Lebens. Es sind „für eine Lebensgeschichte immer verschiedenartige Verfilmungen möglich, mit unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen.“³⁸⁶

³⁸³ Virilio, Paul. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München, Wien: Fischer 1986, S. 10.

³⁸⁴ Paul, Gerhard. „Krieg und Film im 20. Jhdt. Historische Skizze und methodologische Überlegungen.“ In: Chiari, Bernhard (Hg.). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München: Oldenbourg 2003, S. 3-76, hier S. 3.

³⁸⁵ Paul, Gerhard. „Krieg und Film im 20. Jh. Historische Skizze und methodologische Überlegungen.“ In: Chiari, Bernhard (Hg.). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes. München: Oldenbourg 2003, S. 3-76, hier S. 8.

³⁸⁶ Taylor, Henry McKean. *Die Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Schüren: Marburg 2002, S. 384.

In Dokumentarfilmen wird der Versuch unternommen, sich an die photographische Realität zu halten.³⁸⁷ Für Peter Bürger ist das Foto eine „Möglichkeit der exakten Wiedergabe von Wirklichkeit.“³⁸⁸ Zu Folmans Umgang mit der fotografischen Realität veröffentlicht Florian Schwebel folgenden Kommentar:

„Waltz with Bashir ist ein Film aus einer Zeit, in der das fotografische Bild nicht mehr als Abbild der Realität gelten kann, und in der große Erzählung der Fernsehnachrichten keine Orientierung mehr bietet. Der Film ist ein Versuch, Wirklichkeit komplexer und ehrlicher zu fassen.“³⁸⁹

Die Unglaubwürdigkeit der Fotografie wird in *Waltz with Bashir* an zwei Stellen deutlich: Ori Sivan erklärt die Dynamik des Gehirns anhand von verfälschten Kindheitsfotos im Erlebnispark, an die sich Patienten (fälschlicherweise) erinnern obwohl sie nie dort gewesen sind, da die Fotos nachträglich mit ihrer Figur montiert wurden. In einer weiteren Szene verdeutlicht Folman dem ehemaligen Soldaten Ronny Dayag: „Ich erkenne mich selbst nicht“³⁹⁰, und zeigt ihm dabei ein Foto, das im Libanonkrieg 1982 aufgenommen wurde. Dieses Misstrauen gegenüber der Fotografie kann als Reflexion über die Verwendung von Originalbild-, und Tondokumenten gewertet werden; damit wird nicht nur die Glaubhaftigkeit der Schlusszene, sondern auch des Massakers von Sabra und Shatila unterstrichen.

Waltz with Bashir trägt die farbene Hülle eines „Post Fotografischen“ Bildes,³⁹¹ das ein digitales Bild bezeichnet, welches nicht mehr in der Art und Weise wie das physikalische Verfahren der Fotografie, an die aktuelle Welt gebunden ist. Es untersteht weder den Gesetzen der Wirklichkeit, da sie den „non-actual possibilities“³⁹² entsprechen, noch einem Illusionscharakter folgen. Trotzdem wird das postfotografische Bild zur Reproduktion der Realität herangezogen, um es mit Schwebels Worten – die Wirklichkeit ein wenig komplexer und ehrlicher zu gestalten.

³⁸⁷ Die Verwendung der Fotografie gilt noch immer als Beweismittel, um den Anspruch an Authentizität gerecht zu werden Vgl. Elsaesser, Thomas/ Buckland, Warren. „Realism in the photographic and digital image.“ In ders.: *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis*. London: Arnold 2002, S. 195-219, hier S. 210.

³⁸⁸ Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 41.

³⁸⁹ Schwebel, Florian. *Von Fritz the cat bis Waltz with Bashir: der Animationsfilme für Erwachsene und seine Verwandten*. Marburg: Schüren 2010, S. 117.

³⁹⁰ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 25:34'

³⁹¹ Ein Begriff von Thomas Elsaesser. Vgl. Elsaesser, Thomas/ Buckland, Warren. „Realism in the photographic and digital image.“ In ders.: *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis*. London: Arnold 2002, S. 195-219, hier S. 209f.

³⁹² Vgl. Elsaesser, Thomas/ Buckland, Warren. „Realism in the photographic and digital image.“ In ders.: *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis*. London: Arnold 2002, S.195-219, hier S. 212.

Untergräbt die surreal-traumhafte Darstellung von ursprünglich realen Bildern den Wirklichkeitsfaktor, oder ist die cartoonhafte Darstellung für die Ereignisse des Libanon aus dem Jahr 1982 angemessen?

„Der Krieg ist schön, weil er das Gewehrfeuer, die Kanonaden, die Feuerpausen, die Parfums und Verwesungsgerüche zu einer Symphonie vereinigt. Der Krieg ist schön, weil er neue Architekturen, wie die der großen Tanks, der geometrischen Fliegergeschwader, der Rauchspiralen aus brennenden Dörfern und vieles andere schafft (...)“³⁹³

Walter Benjamin zitiert das Manifest des italienischen Futuristen Marinetti. Er selbst sieht darin keine Befürwortung des Krieges, sondern eine bewusste Ablehnung. Ari Folman impliziert auf Benjamins Bedenken mit seiner eigenen Ästhetik: mit langsamen Bewegungen statt marschierenden Massen, mit jugendlicher Angst und Panik statt strategisch geplanter Operationen. Folman zeigt Ersatzbilder für den realen Wahnsinn. „Der dokumentarische Impetus kollidiert als Ganzes mit der verfremdeten Darstellung durch beschönigende Bilder.“³⁹⁴ Folmans Verständnis einer nachgeahmten Realität unter dem Deckmantel der Farbe ist eine Manipulation der Wirklichkeit, um sie erträglicher zu machen. Krieg(sführung) ist an sich eine Form von Abstraktion, daher erscheint die Form des Animationsfilms legitim, um Bilder des Krieges kommunizierbar zu gestalten. Es ist ein „Bruch in der Narration durch die Abkehr des Authentischen möglich“, erklärt Loewy und macht deutlich: Wenn man den Holocaust authentisch darstellen würde, wird er zum „Symbol für die gesamte Geschichte.“³⁹⁵ Daran würde sich Hannah Arendt mit den „Irrsinn- und Irrealitätscharakter der photographierten Begebenheiten“ anschließen.³⁹⁶ Von ihrem Standpunkt ausgehend passt die Lagerwelt, die auch für die Lager von Sabra und Shatila zutrifft, unmöglich in unsere Welt. Ori Sivan betont, „dein Interesse an diesem Massaker, hat zu tun mit einem Anderen. Das gilt ebenso für die Lager, es gab früher schon mal Lager.“³⁹⁷ In *Waltz with Bashir* werden die Lager Sabra und Shatila zu einem Portal für andere Lager. Die Illustrationen sind erfunden, aber nicht fiktiv. Auf der einen Seite wird die Vergangenheit in *Waltz with Bashir* abgezeichnet, das bedeutet, die Darstellung so genau wie möglich an das Original angepasst. Der Versuch ist geglückt, die animierte Filmversion des Libanonkrieges anhand von Vorlagen (für Schauplätze, Gebäude, Figuren) möglichst authentisch zu repräsentieren.

³⁹³ Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 43.

³⁹⁴ Eggers, Zwanetta. „Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*.“ In: Erdbrügger, Torsten (Hg.). *Geschlechtergedächtnisse*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 109.

³⁹⁵ Loewy, Hanno. „Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film.“ In: Fröhlich, Margit/ Schneider, Christian/ Visarius, Karsten (Hg.). *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München: edition text+kritik 2007, S. 37-64, hier S. 61.

³⁹⁶ Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper 1986, S. 685.

³⁹⁷ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:02:40'

Es scheint als würden alle Nuancen stimmen. Die Stadtansichten, Panzerwägen und selbst den nassen Straßen Tel Avivs fehlt es an keinem Detail. Die Genauigkeit der gezeichneten Orte mit klaren und einfachen Elementen, bringt die Überlagerung eines Realitätseffekts auf der grafischen Ebene mit sich. Die Geräusche von feuernden Panzergranaten, Handfeuerwaffen und zischenden Leuchtraketen steigern zudem den Realitätseffekt auf der akustischen Ebene.

Auf der anderen Seite wirken die von Tatsachen gestützten, charakteristischen Zeichnungen unwirklich und bewirken durch die starke Kontur- und Farbgebung, dass die Authentizität ins Schwanken gerät. Die Form des Comics (Überzeichnung) steht für den Betrug der gesamten militärischen Operation „Frieden für Galiläa.“ Für *Waltz with Bashir* wird der Krieg mit Farben und Ausdruckselementen des Comics neu formatiert. Vor allem in Szenen, die Angriffe von feindlichen Truppen zeigen bzw. eine bedrohliche Gefahr für die israelischen Soldaten darstellen ist diese Gefahr nicht unmittelbar spürbar und wirkt durch die digitale Animation distanziert. Selbst das Blut wirkt ästhetisch, da es nur aus Linien und Farbe besteht. Hierbei werden Wahrheit und Tragödie des Libanonkriegs verdeckt bzw. durch Farbe überdeckt, sodass man defacto das Gezeigte als unglaublich einstuft. Die Bildästhetik bricht mit der Realität.

„The traumatic events in the film (the murder of the dogs and the Sabra and Shatila massacre) are not referential events – they do not directly refer to reality. They allude to the protagonists' psychological reality, to their memories, their dreams and hallucinations.“³⁹⁸

Zusammengefasst entnimmt Folman Elemente einer detailverliebten Kopie aus bereits existierenden Vorlagen, schafft es jedoch, sich mit der künstlerischen Freiheit der Animation und grafischen Abstraktion, vom Boden der Realität zu entfernen, um Halluzinationen, Träume und Ängste darstellen zu können. Carmi Cna'ans Erzählung/ Rückblende des als Partyboot getarnten Kriegsschiffs driftet, ohne einen Bruch in der Darstellung darzustellen, in einen atmosphärischen Traum ab.

Carmi Cna'an schildert in einer anderen Szene einen Ort, eine Müllhalde, wo Palästinenser gefoltert und getötet wurden und Teile ihres Körpers in Formaldehyd konserviert wurden. „Es war wie auf einem LSD Trip.“³⁹⁹ Die Rückblende in der die Müllhalde zu sehen ist wurde mit Ölfarben gezeichnet, die mit ihrer giftgrünen Farbatmosphäre den Acid Trip nicht nur bildlich zum Ausdruck bringen, sondern auch *Waltz with Bashirs* ineinanderfließende Ebenen von Realität und Unterbewusstsein veranschaulichen.

³⁹⁸ Yosef, Raz. „The Ethics of Trauma: Moral Responsibility and the Israeli-Palestinian Conflict in Current Israeli Cinema.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 162.

³⁹⁹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 59:20'

Der Animationsfilm entwickelt beinahe notgedrungen eine stark verfremdende und entfremdete Ästhetik, die Vorbilder aus der bildenden Kunst, der Graphik und der Illustration mit dem Schwelgen in irrealen Bewegungsabläufen verbindet.

Als Maler des eigenen Lebens,⁴⁰⁰ hat Ari Folman mit *Waltz with Bashir* einen guten Mittelweg gefunden, das Bedürfnis nach Wirklichkeit und surreal-traumhafter Stimmung – ästhetisierend und überzeichnend zugleich – mit Hilfe von Imagination zu stillen und trotzdem innerhalb des autobiografischen Rahmens zu bleiben. Das wirkliche Leben lässt sich nicht wahrheitsgetreu darstellen, aber nachstellen und "verstehbar" nachzeichnen, merkte Hayden White angesichts der narrativen Darstellung von Realität in historischen Diskursen an.⁴⁰¹ „Allen Künsten gemeinsam ist jedoch das ausgeprägte Bewusstsein für die Bedeutung des authentischen Ausdrucks.“⁴⁰² Entscheidend ist, ob das gezeigte Bild der Wahrheit entspricht, denn „der Wahrheitsanspruch von Bildern ist ein anderer als der von Sprache.“⁴⁰³

„Eines der wichtigsten Argumente, um die Authentizität von Erinnerungen zu unterstreichen, besteht in einer Unterscheidung ihrer Medialität, genauer: in der ausdrücklichen Trennung von bildlichen und sprachlichen Erinnerungen.“⁴⁰⁴

Die Bilder der Ohnmacht können nicht „einfach so“ in das kulturelle Gedächtnis einordnen werden. Dort wo Sprache und einfache „nachgeahmte“ Bilder nicht mehr reichen, bietet Folman neue, leuchtend knallige Bilder an. Vergleichbar mit den so genannten „Images agentes“, die bereits den antiken Rhetorikern bekannt waren. Sie werden als wirkmächtige und unvergessliche Bilder bezeichnet bzw. solche, die nach Aleida Assmann „aktiv“ im Gedächtnis bleiben.⁴⁰⁵ Das comichafte Schema ist an dieser Stelle das Ass im Ärmel Folmans, ein Lückenfüller für das traumatisierte Gedächtnis. Die „[t]raumazentrierte Filmsprache entsteht also aus einer prinzipiellen Sprachlosigkeit und Ohnmacht heraus.“⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Vgl. Dümpelmann, Matthias. „Maler des eigenen Lebens. Individuelle Identität zwischen Erinnern und Vergessen.“ In: Wischermann, Clemens (Hg.). *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung*. Stuttgart: Steiner 2002, S. 185-196.

⁴⁰¹ Das Begehren nach Wirklichkeit lässt sich „durch die Form der Symbolisierung, wie sie die historische Erzählung verkörpert und Imagination innerhalb der Wahrheit erreichen.“

White, Hayden. *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 7, 72, 76-77.

⁴⁰² Juul, Jesper. *Was Familien trägt*. München: Kösel 2006, S. 70.

⁴⁰³ Um die genauen Ereignisse vor 25 Jahren zu rekonstruieren legt sich das Gedächtnis die Erinnerungsbilder in der Gegenwart selbst neu zusammen und ist nach dieser Zeit nicht mehr in der Lage das fiktionale von non-fiktionalem Material zu unterscheiden.

Koch, Gertrud. „Affekt oder Effekt. Was haben Bilder, was Worte nicht haben?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 123-136, hier S.129.

⁴⁰⁴ Assmann, Aleida. „Wie wahr sind Erinnerungen?“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 103-122, hier S. 107.

⁴⁰⁵ Vgl. Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 2009, S. 223.

⁴⁰⁶ Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 14.

Didi-Huberman vertritt ferner eine positive Haltung gegenüber einer modernen Geschichtsvermittlung durch Filme um „zu einer historischen Lesbarkeit zu gelangen.“⁴⁰⁷ So wird das, was an den Grenzen bildlicher oder sprachlicher Vermittlung lag, doch fast greifbar, weil sie so ein „authentisch“-ansprechendes Abbild der Geschichte liefert.

III. 6 Der Wechsel zum Realfilm in *Waltz with Bashir*: „Dokumentation to proof reality“

„Es muß erwähnt werden, daß die Palästinenserlager von Chatila und Sabra über mehrere Kilometer hin aus sehr engen Gäßchen bestehen – denn hier sind die Gäßchen sogar so schmal, zuweil so skelettartig, daß zwei Personen nur vorankommen, wenn eine seitwärts geht. Sie sind mit Schutt überschüttet, mit Tragsteinen, Ziegeln, mit schmutzigen und bunten Lumpen, so daß es nachts, im Schein der israelischen Leuchtraketen, die die Lager erhellten, fünfzehn bis zwanzig Scharfschützen, selbst wenn sie gut bewaffnet gewesen wären, nicht gelungen wäre, diese Schlächtereie anzurichten.“⁴⁰⁸

Kurz vor Ende des Films wird eine weitere Wiederholung von Folmans Flashback gezeigt. Diesmal verwendet Folman eine Version, die ohne die badenden Jungen beginnt, dafür aber am Ende im Zusammentreffen von palästinensischen Flüchtlingen gipfelt, die sich aus einer der engen Gassen kommend auf Ari Folman zu bewegen. Mit dem Kommentar des Journalisten Ron Ben-Yshais „und da war mir das ganze Ausmaß dieses Massakers bewusst“,⁴⁰⁹ wird die diegetische Welt des Flashbacks in eine Welt der visuellen Berichterstattung geleitet. Sogleich werden die „echten“ Archivaufnahmen des Massakers von 1982 eingeblendet. Die Bilder stammen vom Videoarchiv ITN Source und der BBC worldwide. Sie zeigen neben zerstörten Hausmauern aufgedunsene, tote Körper und Leichenteile, die aufeinander gestapelt in den Gassen und Straßen der Camps liegen. Sie wurden zuvor in gleicher Weise von Ron Ben-Yshai im Interview beschrieben. Es ist das erste und einzige Mal, dass in *Waltz with Bashir* Realfilm verwendet wird. Die Palästinenser, die in der Narration bisher fast ausgeblendet wurden, sind die Einzigen, die in realer Form vor der Kamera erscheinen. Neben den Bildern der Verwüstung sind die Klageschreie mehrerer palästinensischer Frauen zu hören. Eine davon gestikuliert und fleht in arabischer Sprache in die Kamera: „Mein Sohn, mein Sohn! Macht Bilder, macht Bilder! Wo sind die Araber, wo sind die Araber?“⁴¹⁰ Ihre Worte sind im Originalton zu hören, werden weder Untertitelt noch kommentiert.

⁴⁰⁷ Didi-Huberman, Georges. „Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen.“ In: *Schwarte* 2007, S. 11-45.

⁴⁰⁸ Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Merlin: Gifkendorf 2001, S. 31.

⁴⁰⁹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:15:00'

⁴¹⁰ Antoun, Naira. „Film review: 'Waltz with Bashir.'“ In: Weizfeld, Abraham. *Sabra and Shatila*. Bloomington: AuthorHouse 2009, S. 157-165, hier S. 160.

Was diese Frau sagt, bleibt an dieser Stelle für das Publikum unverständlich und wirkt fremd und einer anderen Kultur unzugänglich. Die letzte Aufnahme nähert sich langsam einem Kind mit schwarzen, lockigen Haaren, genau wie es Ron Ben-Yshai 1982 selbst gesehen und kurz zuvor beschrieben hat: „Ich sehe einen Lockenkopf voller Staub in den Trümmern kaum zu erkennen, aber es war ein Kopf. Ein Mädchenkopf der bis zur Nase herausragte.“⁴¹¹ Das Mädchen aus den BBC Aufnahmen liegt ebenfalls unter einem Haufen Schutt und Staub begraben. Das Bild gefriert und der Abspann beginnt aus dem schwarzen fade out zu erscheinen. Die Rahmenhandlung wird am Ende nicht wieder aufgenommen. Der Bildkader bleibt nach den BBC Aufnahmen schwarz, anstatt zu Ari Folmans animierter Ausgangssituation zurück zu kehren und seine Reaktion auf das Aufflammen der Erinnerung zu sehen.

Was bewirkt *Waltz with Bashirs* Genrewechsel zum Realfilm, ein „Wechsel zwischen verschiedenen Welten“⁴¹², innerhalb der Bild- und Tonebene?

Die Einbeziehung des Filmmaterials der BBC ist eine so genannte „retroaktive“ Montage. Vinzenz Hediger definiert sie als „Montage der nachträglichen Angst“⁴¹³ in der man das Schockerlebnis rückwirkend filmisch nachholt. Die Schnittechnik soll hierbei vor allem die emotionale Seite des Publikums treffen. Die Verwendung von Schreckensbildern bzw. „Schlagbilder“ wie sie Michael Diers⁴¹⁴ und Aby Warburg bezeichnen, kann einerseits Aufmerksamkeit erregen und dazu dienen die Bilder im Gedächtnis zu verankern. Andererseits können die schockierenden Bilder sich an eine eigene traumatische Erfahrung annähern und bis zur Verdrängung der Bilder führen, wie es bei Ari Folman der Fall war.

„Das Verstummen des Kommentars und die Reglosigkeit in den Aufnahmen führen in der Wahrnehmung zu einem Verlust des Zeitgefühls, eine Zeiterfahrung, die traumatisches Erleben kennzeichnet. Indem Filme und Fernsehsendungen den Fluss der Filmbilder unterbrechen, rufen sie nicht nur eine Schockwirkung hervor. Durch die Stillstellung der Zeit qualifizieren sie den Anblick der Leichen vielmehr als traumatischen Moment im Erleben der Zuschauer.“⁴¹⁵

⁴¹¹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:16:35'

⁴¹² Hicketier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996, S. 191.

⁴¹³ Hediger, Vinzenz. „Montage der nachträglichen Angst. Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im Kino.“ In: *Cinema* 43 1998, S. 52.

⁴¹⁴ Vgl. Diers, Michael. *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 7.

⁴¹⁵ Keilbach, Judith. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: LIT 2010, S. 72.

Durch den Wechsel von Bewegung zum Stillstand (wie Folman das Bild des schwarz-gelockten Mädchens einfrieren lässt), entsteht ein Kontrast der eine schockartige Wahrnehmung beim Zuschauer auslösen kann.⁴¹⁶

Der Gattungswechsel bewirkt durch den harten und wahrnehmbaren Schnitt, die Auflösung der filmischen Diegese. Durch die Überschreitung dieser wird das definierte Bild des vorher animierten Films zurückgenommen. Der Realfilm hebt die Distanz des Comichaften auf und holt das Publikum noch näher an das autobiografisch-historische Geschehen. Die Identifizierung mit dem Protagonisten scheint mit Hilfe der Animation einfacher, doch die Realität wird dabei immer verfehlt. Mit Hilfe der am Schluss verwendeten Archivaufnahmen rücken die vorhergehenden (verfremdeten) Kapitel des Films näher an die Wirklichkeit als angenommen. Die Aussage des Zeugen Ben-Yishai, der sich, als er die Leiche des schwarz-gelockten Kindes sieht an seine Tochter erinnert, wird durch das Realbild (als real) bestätigt. Das Kind ist ein Element, das von der grafischen zur realen Welt übertragen wird. Wie auch die Klageschreie der palästinensischen Frauen. Der Originalton der Frauen ist bereits in Folmans letztem animierten Flashback zu hören und wird in den dokumentarischen Bildern der BBC eingegliedert.

Die Mauern der Flüchtlingslager speichern die Informationen der Jahre, wie die Rinde eines Baumstammes und tragen sie sichtbar nach Außen. Mit dem Genrewechsel findet auch ein Wechsel vom Äußeren zum Inneren⁴¹⁷ statt. Vom Ort des Massakers, einem abgeschlossenen Reservat voller Gewalt, Schmerz und Angst, zur psychischen Verfassung Folmans. Dieser Effekt ist einer Katharsis ähnlich, die in der antiken Tragödie ursprünglich den Umschwung von Glück in Unglück bezeichnet. Folmans schauerhafte Wahrheitsfindung endet im Flashback, im innersten Kreis des Lagers von Sabra und Shatila, wo der Filmfigur Folmans durch den Chor der klagenden Frauen sein Schicksal und seine Rolle innerhalb des Massakers bewusst wird. Das ist der Zeitpunkt, an dem er sich erinnert, mit Ben-Yishais Worten aus dem Off: „und da wurde mir das ganze Ausmaß dieses Massakers bewusst.“⁴¹⁸ Wenn die Erinnerung an die Zeit im Film tobt, ist dies der Moment, in dem das animierte Bild zur Dokumentation wechselt. Es ist der gleiche Augenblick, wo die autobiografische Erinnerung aufkeimt, die sich durch die Rückerinnerung an den Ort mit Schuldgefühlen füllt. Filmisch wird es mit dem Wechsel von Illusion zur Desillusion, von der Vorstellung zur tatsächlichen Welt dargestellt.

⁴¹⁶ Vgl. Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, S. 74f.

⁴¹⁷ Vgl. Koch, Gertrud. "Film, Fernsehen und neue Medien." In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert. *Verbrechen erinnern*. München: C. H. Beck 2002, S. 412-422, hier S. 419.

⁴¹⁸ Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:15:00'

Die Art und Weise, wie das Reale im Anschluss an das gezeichnete Material montiert wird, wirkt andersartig und fremd. Warum ist an dieser Stelle die bisherige Animation nicht mehr ausreichend?

„Ich hatte Angst, dass die Leute sagen, das ist eine coole Animation mit interessanten Bildern und toller Musik. Diese schockierenden Aufnahmen sollten noch einmal ins Gedächtnis rufen, das ist alles echt, da wurden Zivilisten umgebracht.“⁴¹⁹

Wie Ari Folman im Interview mit Margret Köhler erklärt, verwendet er den Umbruch, um das Publikum an die Realität rückzuerinnern. Mit den BBC-Aufnahmen beweist der Regisseur erstens, dass es die Flüchtlingslager wirklich gab, und zweitens, dass es nicht nur ein Flashback war, den er fragmentarisch in seinen Film montierte, sondern Realität, die er weder vertuschen noch abdecken wollte. „Jeder sollte wissen: Dies ist passiert, und dort wurden Tausende umgebracht.“⁴²⁰ Bilder der Vernichtung bewegen sich in einer Welt jenseits der Leinwand. Es sind Bilder, die einen Zeitmoment nachstellen und am Ende klar und deutlich darstellen. Folman wollte nicht, dass man aus dem Kino geht und sich über einen modern animierten Film unterhält. „Ich wollte den Zuschauer jeden Ausweg versperren.“⁴²¹ Im Dienste der Wahrheitsproduktion verwendet Folman deshalb den Umschwung in die Dokumentation. Die Tat des Massakers zerschlägt auf Grund ihrer Eigendynamik die Rhetorik von Sprache und Schrift und gipfelt in einem Trauma und dessen „Unmöglichkeit der Narration.“⁴²² Erst durch die reale Darstellung werden die Bilder von Sabra und Shatila in *Waltz with Bashir* kommunizierbar. Deshalb findet ein Bruch des vorherigen ästhetischen Rahmens statt.

Siegfried Kracauers Antwort auf die Frage, warum die animierten Bilder nicht mehr ausreichen, wäre, um den Realitätsverlust zu entgehen und das Schrecken im Bilde in ihrer Direktheit darzustellen,

„daß wir wirkliche Greuel nicht sehen und auch nicht sehen können, weil die Angst, die sie erregen, uns lähmt und blind macht; und daß wir nur dann erfahren werden, wie sie aussehen, wenn wir Bilder von ihnen betrachten werden, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren.“⁴²³

⁴¹⁹ Köhler, Margret im Interview mit Ari Folman. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml> (Stand: 8. Nov. 2009)

⁴²⁰ Rodek, Hanns-Goerg im Interview mit Ari Folman. <http://www.welt.de/kultur/article2684878/Meine-Menschen-sind-keine-Cartoon-Figuren.html> (Stand: 6. Nov. 2008)

⁴²¹ Rodek, Hanns-Goerg im Interview mit Ari Folman. <http://www.welt.de/kultur/article2684878/Meine-Menschen-sind-keine-Cartoon-Figuren.html> (Stand: 6. Nov. 2008)

⁴²² Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck 1999, S. 264.

⁴²³ Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 395

Das Film- und Fernsehbild bleibt bestehen, benötigt jedoch das externe Gedächtnis der Kamera, um es abzurufen. Die Kamera ist privilegiert, das sichtbar zu machen, was sonst unterdrückt und vom (menschlichen) Auge nicht gesehen wird. Das Visuelle steht als Metapher für das Wirkliche. Das bedeutet, dass die Erinnerung an das Massaker auf einer visuellen Repräsentation basiert. „Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“⁴²⁴ Da Gewalt alltäglich in Bildern festgehalten wird, hat dies den negativen Nebeneffekt einer medialen Konditionierung. Sie entspricht einer Bilderflut, in der Eindrücke mehrerer Kriege zu einem neuen Krieg überleiten.

Die Aufnahmen aus den Lagern besitzen eine Körperlichkeit der Gewalt, die das Massaker von Sabra und Shatila belegen. Ähnlich wie in Didi-Hubermans Buch „Bilder trotz allem“, in dem der Autor über die Paradoxie von ausgewählten Fotografien schreibt, die die Vernichtung in den Lagern von Auschwitz 1944 zeigen, sind in *Waltz with Bashir* die Aufnahmen der BBC ebenfalls Beweise für die Tat und Zeugnis für die getöteten Palästinenser, um dem Massaker „um jeden Preis eine Form zu geben.“⁴²⁵

„Wenn der Schrecken der Lager wie ein Getriebe der umfassenden Auslöschung organisiert ist, wie notwendig muß uns dann jede visuelle Manifestation erscheinen, die uns ein einziges Rad dieses Getriebes vor Augen stellt – wie fragmentarisch, wie schwierig zu betrachten und zu deuten sie auch sein mag.“⁴²⁶

Anstatt der bisher verwendeten *Re-Präsentation*, bedient sich Folman der Präsentation von Archivaufnahmen. Es macht so scheint es, keinen Sinn mehr, mit der comichaften Gestalt fort zu fahren, um weiterhin für das Publikum eine referenzielle Beziehung herzustellen. Diese Bilder aus Sabra und Shatila haben kein Potential zu einer Realisation in animierter Form. Die Animation, die Interpretation der Wirklichkeit, würde hier nicht ausreichen, um beim Publikum die gewünschte (verstärkte) Emotion herbeizuführen. Die Fakten, die tatsächlichen Bilder der palästinensischen Flüchtlinge sind eine gelungene Vergegenwärtigung um das „Dunkel des gelebten Augenblicks“⁴²⁷ zu erkennen. „[U]m uns die physische Realität erfahren zu lassen, müssen Filme wirklich zeigen, was sie zeigen.“⁴²⁸

⁴²⁴ Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte.“ In ders.: Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Hermann (Hg.). *Gesammelte Schriften*, Band. I/2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 693-704, hier S. 703f.

⁴²⁵ Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007, S. 26.

⁴²⁶ Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007, S. 46f.

⁴²⁷ Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Bd. V-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 490f.

⁴²⁸ Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 389.

IV. TAKTVOLL

IV. 1 Tanzschulden: *Waltz with Bashir* konstruiert ein Opfer- und Schuldverhältnis

„Solche ‚Verbrechen gegen die Menschlichkeit‘ werden nicht durch Vergessen entsorgt, sondern in einer von Opfern und Tätern geteilten Erinnerung aufgehoben.“⁴²⁹ Wer übernimmt die Verantwortung und die Zuweisung von Schuld für das Massaker von Sabra und Shatila?

„Wir beschuldigen Israel der Massaker von Chatila und Sabra. Es geht nicht an, diese Verbrechen ganz allein der Kataëb, ihren Hilfstrupps, anzulasten. Israel ist schuld, zwei Kataëb-Kompagnien in die Lager geschleust zu haben, ihnen Befehle gegeben, sie während drei Tagen und drei Nächten ermutigt, ihnen zu essen und zu trinken gegeben und die Lager nachts in helles Licht getaucht zu haben.“⁴³⁰

Der Standpunkt, der in Jean Genets „4 Stunden in Chatila“ beschrieben wird, vertritt die Ansicht, dass Israel hauptverantwortlich für das Massaker sei.

Ari Folman beschäftigt vielmehr die Zusammenarbeit zwischen der israelischen Armee und den Phalangisten, die als Tanzpartner im Kampf gegen die Palästinensische Zivilbevölkerung agierten. Wie schnell haben die Seiten gewechselt und welcher religiösen oder ethischen Logik kann man in einer solchen Ausnahmesituation noch folgen? Wer ist noch Freund, wer Feind? Ari Folman erklärt in einem Interview, seinen Standpunkt klar: „It's the worst thing that humankind can do to each other. One thing for sure is that the Christian Phalangist militiamen were fully responsible for the massacre. The Israeli soldiers had nothing to do with it.“⁴³¹ Mit dieser Aussage verzichtet Ari Folman auf einen Schuldspruch gegen die israelische Armee, die dem damaligen Verteidigungsminister Ariel Scharon unterstellt war. In *Waltz with Bashir* gibt es eine Szene, in der Folman zumindest Anklage gegen ihn erhebt: Ariel Sharon wird in der Nacht des Massakers von Ron Ben-Yishai angerufen und über die Phalangisten in den Flüchtlingslagern informiert. „Normalerweise hätte man doch gesagt, ich geh' dem nach, ich prüf dass. Aber nichts!“⁴³², erzählt der Interviewpartner und wirft Sharon somit vor, fahrlässig gehandelt zu haben. Gleichzeitig spricht Folman sich und seine israelischen Soldaten und Kameraden von jeder Täterschaft frei und verzichtet darauf, die Schuld bzw. Teilschuld dem Land Israel zu übertragen.

⁴²⁹ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 79.

⁴³⁰ Zitat eines gewissen H. Professor für Geschichte. Hier in: Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Merlin: Gifkendorf 2001, S. 25.

⁴³¹ Folman, Ari. *Waltz with Bashir Press Kit*. 2009

www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir_presskit.pdf, (Stand: 29.3.2013)

⁴³² Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. 01:12:14'

Man darf als Zivilist des Landes nicht für die Greueltaten des (in diesem Fall) Staates Israel verantwortlich gemacht werden. Man muß sich implizit oder explizit (als Soldat) dazu entschließen Verantwortung zu übernehmen.⁴³³

In *Waltz with Bashir* wird die Verantwortung in der filmischen Narration versteckt. Die christlichen Phalangisten haben keine Stimme, sie sprechen kein Wort. Die israelischen Streitkräfte werden in der Darstellung des Films zu Opfern transformiert, da Folman sie in einer moralischen Notlage sieht: Wo waren die israelischen Truppen, während des Massakers und warum blieben sie tatenlos?

„Ich sah die christliche Miliz in Autos an uns vorbeifahren. Manche zogen das Messer und führten es über ihre Kehle. Damit zeigten sie uns, was sie machen werden, wenn sie in Sabra und Schatila ankommen. Damit war uns klar, dass etwas passieren würde. Der Befehl lautete ‚nicht eingreifen‘. Wenn du eingreifst, bist du involviert.“⁴³⁴

Der subjektive Kamerablick durch das Fernglas eines israelischen Soldaten beispielsweise, die in starrer Position an den Außenposten der Flüchtlingslager verharren, und die Bewegungslosigkeit stellen das ‚nicht betroffen sein‘ des Militärs dar. In dieser Abbildung ist der Wunsch nach Umschuldung miteingebunden, einer Umlagerung der Opfer- und Täterschaft aller Beteiligten.

Das Trauma der einzelnen Soldaten entsteht unter anderem aus diesem Wunsch, die eigene Schuld auf Andere zu projizieren. Eine Schuldzuweisung hat den alleinigen Sinn, die eigene Schuld jemand Anderen aufzubürden, um die eigenen Gefühle der Unschuld zu stärken. Das bedeutet, mit der Verleugnung kommt gleichzeitig die Abwehr von Schuld, denn Erinnerung wird erst dann schmerzhaft und beschämend, wenn die Beteiligten erkennen, dass sie Mitverantwortung für das Unrecht und das Verbrechen tragen. Adorno sah mit dem Umgang der Verdrängung eine Zerstörung der Erinnerung.

„Man will von der Vergangenheit loskommen: mit Recht, weil unter ihrem Schatten gar nicht sich leben lässt, und weil des Schreckens kein Ende ist, wenn immer nur wieder Schuld und Gewalt mit Schuld und Gewalt bezahlt werden soll; mit Unrecht, weil die Vergangenheit, der man entinnen möchte, noch höchst lebendig ist.“⁴³⁵

Das Zu- bzw. Übertragen von Schuld kann innerhalb eines sozialen Kreises und über längere Jahre anhalten. Selbst wenn das Geschehen historisch weit zurück liegt, kann die zweite und dritte Generation einer Familie über transgenerationale Spätfolgen an den Symptomen der Posttraumatischen Belastungsstörung leiden.⁴³⁶

⁴³³ Vgl. Freeman, Mark. „Tradition und Erinnerung des Selbst und der Kultur.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: HIS 2001, S. 25-40, hier S. 35.

⁴³⁴ Flug, Noah. *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*. München, Wien: Hanser 2007, S. 110.

⁴³⁵ Adorno, Theodor W. "Aufarbeitung der Vergangenheit". In: *Gesellschaft, Staat, Erziehung* 5 (1960), S.12.

⁴³⁶ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C.H. Beck 2006, S. 94.

„Eine kollektive mentale Repräsentation des Ereignisses“ bzw. ein „gewähltes Trauma“ beschreibt auch Vamik Volkan.⁴³⁷ Darin enthalten sind vom Kollektiv ausgewählte Gefühle, Vorstellungen und Erwartungen, die an die nächste Generation weiter gegeben werden können. Mit dem Wunsch eher in die Rolle des Opfers als in die des Täters zu schlüpfen, wird gleichzeitig der Selbstbetrug, der eigenen Erinnerung aktiviert.

Auch James Young fragt, wie ein Staat das Schuldgedächtnis bzw. die Gewalttaten des eigenen Landes in die Geschichte miteinbezieht. „How does a state incorporate its crimes against others into its national memorial landscape?“⁴³⁸ Das israelische Militär hat das Massaker als Teil des Libanonkriegs 1982 zur Kenntnis genommen und so schnell wie möglich aus dem Bewußtsein der Öffentlichkeit verdrängt. In der Nachkriegszeit trug Israel dazu bei, die Gewalttaten vielmehr zu vertuschen, anstatt Vergangenes und Zukünftiges offenzulegen. Der Staat darf diesen Teil der Geschichte, der dem nationalen Gedächtnis zugehörig ist, nicht vertuschen und sich der Aufarbeitung verschließen.⁴³⁹

Durch intensive und anhaltende Aufklärung können folgenschwere Auseinandersetzungen wie im Libanonkonflikt 1982 in Grenzen gehalten werden. Von Bedeutung ist daher herauszufinden, warum und weshalb die Kriegssituation im Libanon eskalieren konnte. Eine ganze Nation moralisch zu verurteilen, ändert kein Geschehen. Vielmehr gilt es zu klären, wie es zu dem Konflikt kommen konnte, welche direkten oder indirekten Faktoren eine Rolle spielten, um diesen zukünftig entgegenwirken zu können oder gar abzuschaffen. An dieser Stelle variiert Reinhart Koselleck Karl Marx: „Die Vergangenheit läßt sich nicht mehr verändern, sie läßt sich nur neu interpretieren.“⁴⁴⁰

Nach dem Massaker von Sabra und Shatila trat ein „Gedächtnisschwund des gerade Gewesenen“⁴⁴¹ ein. Auf nationaler wie internationaler Seite überwog das Schweigen gegenüber dem Willen und der Kraft, dem Schmerz der Vergangenheit Ausdruck zu verleihen. Erst nach einiger Zeit kam es zur Auseinandersetzung mit dem Thema, dem Fragen und eventuellen Sprechen oder Schreiben über Ereignisse.

⁴³⁷ Volkan, Vamik. *Bloodlines: From Ethnic Pride to Ethnic Terrorism*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1997, S. 43.

⁴³⁸ Young, James E. *The structure of memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, London: Yale Univ. Press 1993, S. 22.

⁴³⁹ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 204.

⁴⁴⁰ Koselleck, Reinhart. „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses.“ In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert. *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. München: Beck 2002, S. 21-32, hier S. 30.

⁴⁴¹ Diner, Dan. *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 7.

IV. 2 Sprechen über Schuld und Gedächtnis

„Das Übermaß an realem Leid duldet kein Vergessen (...).“⁴⁴²

Die Erinnerung ist vor wie nach einem Kriegereignis vorhanden. Bei traumatischen Ereignissen sind die Erinnerungen auf Grund des paradoxen Zustandes, intensiver an einzelne Personen gebunden. Kein anderer Datenträger kann soviel einzigartiges Material aus der Realität anbieten als der Mensch selbst. Die „Geschichtsschreibung stößt an ihre Grenzen, wo ihre Quellen verstummen.“⁴⁴³ Um zu verstehen, welche Rolle die autobiografischen Erinnerungen spielen, kann man nach James E. Young feststellen, dass die fortlaufende Bearbeitung der Erlebnisse Teil der historischen Wirklichkeit ist.

„Die Wiedereinführung ihrer Stimme und ihrer Subjektivität in die Geschichtserzählung bringt jenes Maß an Kontingenz in den zu analysierenden Prozeß der Geschichte zurück, das wir brauchen, um zeitgenössische Ursachen und Wirkungen wirklich zu verstehen.“⁴⁴⁴

Ziel ist es, die autobiografische Erinnerung entweder im familiären Kreis oder im öffentlichen Rahmen kommunizierbar zu machen. Das Stichwort hierfür ist gerade gefallen: es gilt, den passenden Rahmen für die erlebte Situation zu finden. Der Schock und die Betroffenheit blockieren bzw. erschweren den Zugang zu diesem Rahmen und erklären die Unfähigkeit der direkten Versprachlichung. Giorgio Agamben definierte mit seiner Frage, wie es möglich sei, über den Holocaust zu sprechen, dieses Phänomen. Das Potential der Sprache zu nutzen, um das Unmögliche auszudrücken.⁴⁴⁵ Wie soll die Kriegserfahrung in die normale, „heile“ Welt integriert werden, wenn die Narration begrenzt ist? Ab einem gewissen Grad bleibt sie verschlossen, da diese Situation sowohl für Menschen unvorstellbar, als auch kein passender Rahmen für diese Art von Erzählung vorhanden ist. *Waltz with Bashir* bildet mit Hilfe seiner comichaften Ästhetik und vereinfachten Maskierung von Figuren eine Ausnahme. Für manche Interviewpartner entstand ein negativer Druck oder Unbehagen vor die Kamera zu treten und autobiografische Erlebnisse zu erzählen. Wird die Bildhaftigkeit beibehalten, kann durch die Verfremdung des Comic-Stils eine Druckentlastung erfolgen. „Wer nicht reden kann, der muß eben dadurch an die Kommunikation angeschlossen werden, daß man mit ihm zu reden anfängt. Der Interpret wird zum Therapeut.“⁴⁴⁶

⁴⁴² Adorno, Theodor W. „Engagement.“ In ders.: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Bd. 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 423.

⁴⁴³ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 47.

⁴⁴⁴ Young, James E. „Zwischen Geschichte und Erinnerung.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001, S. 41-62, hier S. 58.

⁴⁴⁵ Vgl. Agamben, Giorgio. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 8f.

⁴⁴⁶ Luhmann, Niklas. *Reden und Schweigen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 19.

Trauma-Aufarbeitung funktioniert erst im Diskurs eines sozialen Rahmens. Diese sind zwar immer kulturell konstruiert und medial geprägt, es führt jedoch kein Weg daran vorbei, da die tiefen Spuren des Traumas in den Körpern und den Emotionen der Sprache verborgen liegen. Ram Loewy, Filmemacher über den Libanonkrieg 1982:

„Aber sie (die Israelis) wollen nicht daran denken, nicht darüber sprechen, wie damals, als sie nicht vom Holocaust sprechen wollten. Daher rührt die schreckliche Unfähigkeit zum Dialog mit den Palästinensern. Denn der Attentäter, der sich und andere Menschen in die Luft sprengt, macht nichts Schlimmeres, als das, was wir in den palästinensischen Städten und Flüchtlingslagern tun. Das zuzugeben, ist für die Israelis sehr schwer.“⁴⁴⁷

Waltz with Bashir und *Massaker* stellen zwei Beispiele gegen diese Einschränkung dar, nicht über die Ereignisse im Libanonkrieg 1982 sprechen zu wollen. Schon in der zweiten Szene des Films erhält Folman die Aufforderung zu sprechen: „sprich darüber“, „mach doch Bilder.“ Folman bekam im gleichen Zug von seinen Interviewgästen im Studio erleichternde Reaktionen, endlich darüber sprechen zu dürfen.⁴⁴⁸ Es fehlte bis dahin höchstwahrscheinlich der Ansatz, die Aufforderung oder die Hilfe dies zu tun. Wenn sich Phalangisten von ihrer Schuld frei sprechen wollen, wie sie es in Borgmanns Dokumentation *Massaker* zeigen, sollte man gerade bei diesem Beispiel die Schuld und ihre Rechtfertigung hinterfragen, da – wie Harald Welzer zutreffend argumentiert, das Problem vorliegt, „(...) daß die spezifische Strukturierung der Ereignisse durch die Täter selbst Teil des Interpretaments ist, auf dessen Grundlage wir das Geschehen zu analysieren versuchen.“⁴⁴⁹ Nach Welzers Formulierung, die ursprünglich von Jean Baudrillard stammt, ist das Vergessen die Vernichtung selbst.⁴⁵⁰

Narration von Erinnerung und Gedächtnis ist eine Geschichte über Schuld. Man darf die Verantwortung nicht durch Vergesslichkeit verdrängen. „Der Kampf des Menschen gegen die Macht ist der Kampf des Gedächtnisses gegen das Vergessen.“⁴⁵¹ Nach Niklas Luhmann hängt die Art der Kommunikation von ihrem Werkzeug ab.⁴⁵² Personen werden durch die Art der Kommunikation neu konditioniert. In diesem Fall ermöglicht es ein Film, sich zu einem späteren Zeitpunkt an Personen, Orte und Zeitpunkte zu erinnern.

⁴⁴⁷ Mourad, Kenizé. *Der Duft unserer Erde: Palästinenser und Israelis sprechen über ihr Land*. Graz: Ares 2005, S. 113.

⁴⁴⁸ Vgl. Folman, Ari. *Making of Waltz with Bashir*, 10:23'

⁴⁴⁹ Welzer, Harald. „Die Bilder der Macht und die Ohnmacht der Bilder. Über Besetzung und Auslöschung von Erinnerung.“ In ders.: *Das Gedächtnis der Bilder*. Tübingen: discord 1995, S. 165-194, hier S. 188.

⁴⁵⁰ Welzer, Harald. *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*. Tübingen: ed. discord 1997, S. 27.

⁴⁵¹ Kundera, Milan. *Das Buch vom Lachen und Vergessen*. Berlin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 7.

⁴⁵² Vgl. Schutzeichel, Rainer. *Sinn als Grundbegriff bei Niklas Luhmann*. Frankfurt a. M.: Campus 2003, S. 188.

„Der Übergang vom Gedächtnis zur Geschichte hat jeder Gruppe die Pflicht auferlegt, durch Wiederbelebung ihrer eigenen Geschichte ihre Identität neu zu definieren. Diese Gedächtnispflicht macht jedem zum Historiker seiner selbst.“⁴⁵³

Diesen laut Pierre Nora erforderlichen Akt, hat Ari Folman erfüllt, indem er die Menschen befragte. In *Waltz with Bashir* ist es nur peripher wichtig, dass die Aussagen der Interviewpartner Folmans kontinuierlich ineinander übergreifen und gegenseitig Geschichtslücken füllen. Von Bedeutung ist nicht, etwas Ganzes entstehen zu lassen, dass stimmig ineinander übergeht, sondern entscheidend ist die Kontinuität, mit der die persönlichen Geschichten gemeinsam wiederholt erinnert werden.

Aleida Assmann erklärt die Erinnerung, als eines der Menschenrechte, „das mit Zensur und Tabuisierung schwerlich außer Kraft gesetzt werden kann.“⁴⁵⁴ Unrecht darf nicht tot geschwiegen werden. Die Wiederholung der Erinnerung ist abhängig vom Generationswechsel bzw. wie radikal sich die Betroffenen mit dem Thema in der Öffentlichkeit auseinandersetzen. „Wiederholung (...) holt die Zukunft in die Vergangenheit zurück, und bedient sich der Vergangenheit, um die Zukunft zu rekonstruieren.“⁴⁵⁵ Nach der Wiederholung gilt es im nächsten Schritt, die Erinnerung zu aktualisieren, um eine Weitergabe über die Generationen hinaus zu ermöglichen. Die Form des Mediums⁴⁵⁶ hat wiederum Auswirkungen auf die Weitergabe dieses kollektiven Gedächtnisses. *Waltz with Bashir* diene Ari Folman nicht nur als Mittel zur Rekonstruktion von Erinnerung, sondern auch zur Sicherung von kollektiver Erinnerung und (Re)Aktualisierung durch wiederholtes Abspielen des Films auf einem Datenträger durch Rezipienten. *Waltz with Bashir* selbst ist ebenso Teil einer Geschichte, wie auch die Rezeption des Films Zeit und Geschichte in sich trägt.

„Memories, the film insists, are never finished business but a life force, categorically resisting closure. In the modern era, the urgency of memory projects and remembering is an attempt less to authenticate the past than to generate possible courses of action in the present.“⁴⁵⁷

⁴⁵³ Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach 1990, S. 21.

⁴⁵⁴ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 202.

⁴⁵⁵ Giddens, Anthony. „Tradition in der posttraditionalen Gesellschaft.“ *Soziale Welt* 44 (1993), S. 450.

⁴⁵⁶ In diesem Fall behauptet sich das Medium Film als wichtiges Element des „kulturellen Gedächtnisses.“

⁴⁵⁷ Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004, S. 45.

IV. 3 Erinnerung an den Krieg: Trauma in der Wirklichkeit

„Das Kino ist eine riesige Trauer, eine großartige Trauerarbeit“⁴⁵⁸

Wie werden Vergangenheit, Erinnerungen und Schuld verarbeitet, sobald sie im Gedächtnis aufgenommen und erkannt werden? Sollen wir „Verweilen beim Grauen?“⁴⁵⁹ Der Begriff stammt ursprünglich von Hannah Arendt. Das Grauen repräsentiert in ihrem Fall die Lager in Auschwitz. Sie fordert dem „Verweilen“ entgegentreten, aus Angst, dass die Lager sprachlos bleiben und damit an Distanz gegenüber der Aufarbeitung gewinnen. Die Schwierigkeit besteht darin, diese Tat zu erkennen und im weiteren Schritt zu begreifen. Unmöglich ist es nach Raul Hilberg, sie zu verstehen.⁴⁶⁰ Es gibt keine universale Kompaktlösung zur Bewältigung eines Kriegstraumas, die eine Rückkehr in ein normales Leben garantiert. „Die Außenstehenden haben schließlich nicht gelitten - wie kann dann von ihnen erwartet werden, die Leidenden zu trösten? Antwort: durch Identifizierung, durch die Kombination von Zuhören, sich einfühlen und dann durch das Einordnen der Tragödie.“⁴⁶¹

„Jeder muß sich bemühen, so zu fühlen, als wäre er selbst dort gewesen, jeder muß die Vergangenheit zu einem Teil der gelebten Gegenwart machen, nur so wird die Zukunft eine Fortsetzung der Vergangenheit werden. Jeder einzelne muß die Schrecken der Vergangenheit auf sich nehmen, um fähig zu sein, an den Träumen der Zukunft teilzuhaben; jeder muß lernen, die Siege der Vergangenheit auszukosten, um die Kraft zu haben, die Leiden der Gegenwart zu ertragen.“⁴⁶²

Wiederholung, nochmaliges Durcharbeiten des Erinnerungsmaterials, kontinuierliches Nachfragen und wiederholtes Zuhören, sind psychoanalytische Prozesse, die das Erinnern forcieren. Walter Benjamin schreibt der Erinnerung einen heilenden Prozess zu, wie eine „Impfung“ für das „innere Leben“, die uns stärkt.⁴⁶³ Zugleich wird mit dem Wort Erinnern/Memorieren⁴⁶⁴ gemahnt, die Weitergabe von Erinnerung über die Grenzen der Generationen hinaus zu pflegen.

⁴⁵⁸ Derrida, Jacques. *Le cinéma et les fantômes*, S. 78. Hier in und übersetzt von: Grabher, Peter. „Wiederkehr der Verdrängten.“ In: Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 273-294, hier S. 290.

⁴⁵⁹ Arendt, Hanna. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München: Piper 1986, S. 680f. Hier zitiert nach: Welzer, Harald. *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*. Tübingen: ed. discord 1997, S. 10.

⁴⁶⁰ Vgl. Hilberg, Raoul. *Unerbetene Erinnerung. Der Weg eines Holocaust-Forschers*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 175.

⁴⁶¹ Lozowick, Yaacov. „Erinnerung an die Shoah in Israel.“ In: *Geschichte und Gesellschaft*. 45. Jg. 6/1994, S. 385.

⁴⁶² Lozowick, Yaacov. „Erinnerung an die Shoah in Israel.“ In: *Geschichte und Gesellschaft* 45. Jg. 6/1994, S. 383.

⁴⁶³ Vgl. Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 9.

⁴⁶⁴ Das lateinische Wort „monere“ stammt vom Wortkern „memoria“ und bedeutet ursprünglich „ermahnen“. Vgl. Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2007, S. 26f.

„Ziel der Vergangenheitsbewältigung ist die Überwindung einer schmerzhaften Erinnerung um einer gemeinsamen und freien Zukunft willen.“⁴⁶⁵ Dort wo Gewalt nicht beachtet und die Erinnerung daran vernachlässigt wird, bleibt die reale Gewalt bestehen, sie kommt immer wieder, schleichend, bis sie ihren Höhepunkt erreicht und wieder ausbricht. Mit (anhaltender und kontinuierlicher) Erinnerung kommt es zur Reflexion. „Anstatt alles schweigend zu ertragen, legt man alles offen. Schmerz und Wut Ausdruck zu verleihen, soll eine stärkende und therapeutische Wirkung haben.“⁴⁶⁶ Bei Verlusterfahrungen und seelischen Traumata eines Landes oder einer größeren Gruppe, steckt immer politische Psychologie dahinter. Das Phänomen ist global: „It will always be up-to-date because something will always happen again.“⁴⁶⁷ Die Folge ist eine permanente und über Jahre andauernde Trauerarbeit. Die Stufen der Trauer, die mit den Symptomen der Posttraumatischen Belastungsstörung einhergehen bzw. Trauerarbeit an sich kann man, um es mit den Worten von Felix de Mendelssohn auszudrücken, „(...) durchaus als eine Notwendigkeit zum psychischen und vielleicht auch zum physischen *Überleben* bezeichnen.“⁴⁶⁸

Das „Israel Trauma Center for Victims of Terror and War“ (NATAL)⁴⁶⁹ ist Israels nationales Zentrum für psychosoziale Betreuung. Für alle Reservisten oder Soldaten, die erst kürzlich vom Militär entlassen wurden, steht das Zentrum als Anlaufstelle zur Aufarbeitung erlittener Trauma-Erfahrungen offen. Die Einrichtung bietet auch Platz für zukünftige Generationen, damit die Erzählung von Erfahrungen aus dem Krieg begonnen und die Reflexion über den Krieg vorangetrieben werden kann. 2008 veranstaltete das Zentrum eine Filmvorführung von *Waltz with Bashir*, „dass er [der Film; Anm. Plank] Hoffnung anbietet, dass die Spuren des Krieges heilen.“⁴⁷⁰

Mit *Waltz with Bashir* werden die Bilder des Libanonkrieges mit dem einen oder anderen Takt Rockmusik unterlegt. Die Schlusstakte des Walzers enden mit den Aufnahmen der BBC, mit dem Ziel, den Krieg als Schreckensbild nicht zu verdrängen, sondern permanent in der Gegenwart und im kollektiven Bewusstsein zu verankern. Um „(...) das Unausdenkliche denken zu müssen, das Unaussprechbare aussprechen lernen und das Unvorstellbare vorzustellen versuchen.“⁴⁷¹

⁴⁶⁵ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 71.

⁴⁶⁶ Novick, Peter. *Nach dem Holocaust*. Frankfurt a. M.: Dt. Taschenbuch Verlag 2003, S. 20.

⁴⁶⁷ Solomon, D. (2009) *Questions for Ari Folman the peacemaker*.

<http://www.nytimes.com/2009/01/11/magazine/11wwln-Q4-t.html> (Stand: Mai 2012)

⁴⁶⁸ Mendelssohn, Felix de. „Psychoanalyse als Aufklärung.“ In: Pelinka, Anton (Hg.). *Das große Tabu: Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien: Verlag der Österr. Staatsdruckerei 1987, S. 44.

⁴⁶⁹ <http://www.natal.org.il/English/?CategoryID=263&ArticleID=276> (Stand: 18. Mai 2012)

⁴⁷⁰ Ebenda. Im Original: „offering hope that he and others might, some day, heal from the ravages of war.“

⁴⁷¹ Koselleck, Reinhart. „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses.“ In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert. *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. München: Beck 2002, S. 21-32, hier S. 29.

V. SCHLUSSTAKT

„Wie soll die Vergangenheit erinnert werden, wenn aus lebendiger Erinnerung Geschichte wird?“⁴⁷² Aleida Assmann bestimmt vier wichtige Kriterien, die sie für die zukünftige Aufarbeitung von Vergangenheit für notwendig sieht: Historiker zur Rekonstruktion, zuweilen authentische Orte, Künstler zur Re-Konkretisierung und individuelles, autobiografisches Gedächtnis für konkrete Lebensberichte.⁴⁷³ Zudem kann man diese Faktoren auffrischen und von Generation zu Generation anpassen. „Besonders die Künste werden gebraucht“, schreibt Aleida Assmann, „die in ihren verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten und Medien die historische Imagination erweitern und prägnante Formen der Vergegenwärtigung und Vergangenheit erfinden können.“⁴⁷⁴

Hier schließt sich der Kreis zu *Waltz with Bashir*, der als kreativer Prozess der Aufarbeitung mit einem fragmentiert-autobiografischen Erinnerungsfaden beginnt, und schlussendlich für Ari Folman zur Therapie wird. Das Trauma gibt weder die Lebensgeschichte Folmans vor, noch ist es die Hauptintention des Films. Tatsächlich geht es viel mehr um Sprache und Weitergabe von Erinnerung. Doch wie gelangt man durch Sprache zur Erinnerung? Durch Erinnerungsbilder: „Die eigene Vergangenheit ist nicht begehbar; erst durch materielle Bilder, durch symbolische Repräsentationen wird sie ‚exkarniert‘ und damit für andere kommunizierbar.“⁴⁷⁵ Die Grenzen der Kommunikation werden durch das Medium Film und dessen Ästhetik aufgebrochen. Ari Folman und sein Animationsteam erschaffen kein neues Genre, sehr wohl aber einen verfremdenden Effekt, der Erinnerungsbildern einen neuen Rhythmus verleiht. Alles für den Walzer, „sprechende Zeichen und Bilder, die auf die Lücken, auf das Verschlussene und Vergrabene verweisen und es fremdkörperartig erinnern.“⁴⁷⁶

Film ist „die einzige bildende Kunst, die wirklich lebt“,⁴⁷⁷ formuliert Erwin Panofsky und unterstreicht *Waltz with Bashirs* wichtige Kombination bzw. Modifikation, animierte Comiczeichnungen an den Rahmen einer abendfüllenden Spielfilmform anzupassen. Sowie den flexiblen Einsatz der „lebenden“ Zeichnungen als Werkzeug zur Übertragung von Geschichte, zur Darstellung von psychologischen Phänomenen und neuen Inhalten.

⁴⁷² Hutton, Patrick. *History as an Art of Memory*. Hannover, NH, London: Univ. Press of New England 1993, S. 72.

⁴⁷³ Vgl. Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 249.

⁴⁷⁴ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 249.

⁴⁷⁵ Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: C. H. Beck 2006, S. 212.

⁴⁷⁶ Weigel, Sigrid. „Télescopage im Unbewussten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur.“ In: Bronfen, Elisabeth/ Erdle, Birgit/ Weigel, Sigrid (Hg.). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 51-76, hier S. 69.

⁴⁷⁷ Panofsky, Erwin. *Stil und Medium im Film*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 22.

Ziel dieser Arbeit war es eben diese Werkzeuge und Mechanismen in Folmans dynamischer Erinnerung zu suchen. Das Hauptkapitel „Operation Walzer“ beschreibt die Erinnerungskatalysatoren (Erinnerung durch Sprache, Film und Ästhetisierung) die dem Regisseur bei seiner kreativ-therapeutischen Arbeit als Konfrontations- und Reflexionsmittel helfen. Dies gelingt erstens durch das Aufbrechen der charakteristischen Fragmente der Erinnerung des Krieges, gemischt mit anderen Erinnerungen von Freunden und Soldaten, die zweitens, in der filmischen Fiktion organisch aneinander montiert wurden. Zum Beispiel durch Überlagerung von Halluzination, Traum und Rückblende, die Verwendung von Zeitsprüngen, Zeitlupe, Dokumentarausschnitten, die Präsentation historischer Fakten, rekonstruiert in fiktionalen Episoden. Drittens durch das Zusammenspiel und die Anreihung grafisch-zeichnerischer Raffinessen von Comics und einer Vielzahl von charakteristischen Elementen des Trickfilms. Elemente, die sogleich den Erzählrhythmus und die Stimmung *Waltz with Bashirs* bilden.

Die hier durchgeführte Analysearbeit endet mit diesen Zeilen, gibt aber Ausblick auf weitere Forschungsfelder und mögliche Forschungsansätze:

Die vollständige ästhetische Gestaltung *Waltz with Bashirs* wurde aus Platzgründen nicht ausreichend analysiert. So wäre beispielsweise interessant zu untersuchen, wie Folmans Erinnerungen, Träume und Phantasien im Gegensatz zu den kriegerischen Kampfhandlungen auf der grafischen Ebene dargestellt werden. Wie werden Realitätsschichten in *Waltz with Bashir* aufgebaut und dargestellt? Welche ästhetischen Mittel und historischen Verknüpfungen werden durch seine subjektive Wahrnehmung von Ereignissen, in eine überindividuelle Narration, etwa für das Kinopublikum überführbar? Ebenso steht die Genredefinierung zur Diskussion, die an das Kapitel III.4 anschließen lässt. Ebenfalls lohnt sich ein Vergleich mit anderen Filmen, etwa hinsichtlich der letzten Minuten von *Waltz with Bashir* und dem Film *Massaker*.

VI. ANHANG

VI. 1 Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur Israel: Geschichte, Politik und Gesellschaft

- Borgstede, Michael. *Leben in Israel: Alltag im Ausnahmezustand*. München: Herbig 2008.
- Darwīš, Maḥmūd. *Ein Gedächtnis für das Vergessen: Beirut, August 1982*. Basel: Lenos 2001.
- Ehrenberg, Eckehart. „Militär und Rüstung.“ In: *Der Nahe und Mittlere Osten. Bd. 1 Grundlagen, Strukturen und Problemfelder*. Opladen: Leske u. Budrich 1988, S. 271-285.
- Flor, Roland. *Israels Libanon-Feldzug 1982: Vorgeschichte, operativer Verlauf und Gefechtsbild, Erfahrungen*. Wien: Studien und Berichte / Institut für Strategische Grundlagenforschung an der Landesverteidigungsakademie 1987.
- Flottau, Heiko. *Die eiserne Mauer: Palästinenser und Israelis in einem zerrissenen Land*. Berlin: Links 2009.
- Flug, Noah. *Die Geschichte der Israelis und Palästinenser*. München, Wien: Hanser 2007.
- Gabriel, Richard A. *Operation Peace for Galilee: the Israeli-PLO war in Lebanon*. New York: Hill and Wang 1984.
- Genet, Jean. *4 Stunden in Chatila*. Gifkendorf: Merlin 2001.
- Israel-Palästina-Komitee Wien (Hg.). *Libanon '82: der israelisch-palästinensische Krieg*. Wien: Rema Print 1982.
- Jean, Hazim. *Der Nahostkonflikt: Politische Motive Israels für die Invasion des Libanons im Jahre 1982*. Wien: Dipl.-Arb. 2001.
- Khalidi, Rashid. *Under siege. P.L.O. decisionmaking during the 1982 war*. New York: Columbia Univ. Press 1986.
- Knoch, Habbo/ Detmers, Achim (Hg.). *Davids Traum: ein anderes Israel*. Gerlingen: Bleicher 1998.
- Krautkrämer, Elmar. *Krieg ohne Ende? Israel und die Palästinenser - Geschichte eines Konflikts*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2003.
- Lozowick, Yaacov. „Erinnerung an die Shoah in Israel.“ In: *Geschichte und Gesellschaft* 45. Jg. 6/1994, S. 380-390.

- Merom, Gil. *How democracies lose small wars: state, society and the failures of France in Algeria, Israel in Lebanon and the United States in Vietnam*. New York (u.a.): Cambridge Univ. Press 2003.
- Mourad, Kenizé. *Der Duft unserer Erde: Palästinenser und Israelis sprechen über ihr Land*. Graz: Ares 2005.
- O'Ballance, Edgar. *Civil War in Lebanon 1975-92*. Hampshire: Palgrave Macmillan 1998.
- Pappé, Ilan. *Die ethnische Säuberung Palästinas*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 2009, S. 258.
- Polkehn, Klaus. *Krieg um Wasser?* Berlin: Morgenbuch 1992.
- Rabînoûîş, Îtâmâr. *The war for Lebanon: 1970-1985*. Ithaca, New York (u.a.): Cornell Univ. Press 1985.
- Schiff, Zeev/ Ya'ari., Ehud. *Israel's Lebanon War*. New York (u.a.): Simon and Schuster 1984.
- Shohat, Ella. „Master Narrative/ Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/ Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 251-278.
- Simon, Norbert. *Regionale Konflikte im Nahen Osten: Die Sicherheitspolitik Israels gegenüber dem Libanon seit 1989*. Wien: Dipl.-Arb. 1997.
- Steinbach, Udo/ Robert, Rüdiger (Hg.). *Der Nahe und Mittlere Osten. Band 1 Grundlagen, Strukturen und Problemfelder*. Opladen: Leske & Budrich 1988.
- Talmon, Miri/ Peleg, Yaron. *Israeli Cinema. Identities in Motion*. Austin: University of Texas Press 2011.
- Timerman, Jacobo. *Israels längster Krieg. Tagebuch eines verlorenen Sieges*. München, Wien: Carl Hanser: 1983, S. 67.
- Warschawski, Michael. *Mit Höllentempo. Die Krise der israelischen Gesellschaft*. Hamburg: Nautilus 2003, S. 41.
- Weizfeld, Abraham. *Sabra and Shatila*. Bloomington: AuthorHouse 2009.
- Zimmermann, Moshe. „Mythen der Verfolgung im israelischen Alltag.“ In: Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 296-320.
- Zuckermann, Moshe. *Zweierlei Holocaust. Der Holocaust in den politischen Kulturen Israels und Deutschlands*. Göttingen: Wallstein 1998.

Sekundärliteratur Allgemein

- Abels, Heinz. „Zeugnis der Vernichtung. Über strukturelle Erinnerungen und Erinnerungen als Leitmotiv des Überlebens.“ In: Platt, Kristin/ Dabag, Mihran (Hg.). *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten*. Opladen: Leske u. Budrich 1995, S. 305-337.
- Adorno, Theodor W. „Aufarbeitung der Vergangenheit.“ In: *Gesellschaft, Staat, Erziehung* 5 (1960), S. 3-15.
- Agamben, Giorgio. „Lebens-Form.“ In: Vogl, Joseph (Hg.). *Gemeinschaften, Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 251-257.
- Agamben, Giorgio. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Althoff, Jost. *Eine abendfüllende Therapie für den Trickfilm*. Potsdam: Dipl.-Arbeit 2010.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck 2006.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck 1999.
- Assmann, Aleida. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck 2007.
- Assmann, Aleida. „Gedächtnis der Orte.“ In: Borsdorf, Ulrich/ Grütter, Theodor (Hg.). *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 1999, S. 59-77.
- Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan/ Hölscher, Tonio (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 9-19.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck 1997.
- Barthes, Roland. „Schockphotos.“ In ders.: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 55-58.
- Becker, Thomas. „Genealogie der autobiografischen Graphic Novel. Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen.“ In: Ditschke, Stephan/ Kroucheva, Katerina/ Stein, Daniel (Hg.). *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 239-264.
- Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Bd. V-1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte VII.“ In: Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Herrmann (Hg.). *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 697.
- Benjamin, Walter. *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965.
- Bittner, Günther (Hg.). *Ich bin mein Erinnern: über autobiographisches und kollektives Gedächtnis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Bohleber, Werner. „Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse.“ In: *Psyche* 9/10 (2000), S. 797-839.
- Borgstede, Michael. *Leben in Israel: Alltag im Ausnahmezustand*. München: Herbig 2008.
- Bronfen, Elisabeth/ Weigel, Sigrid (Hg.). *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999.
- Bürger, Peter. *Bildermaschine für den Krieg: das Kino und die Militarisierung der Weltgesellschaft*. Hannover: Haise 2007.
- Bürger, Peter. *Kino der Angst: Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood*. Stuttgart: Schmetterling 2007.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Büttner, Elisabeth/ Dewald, Christian. „Dieses tägliche Brennen. Zäsuren, die der 15. Juli 1927 dem Film beibringt.“ Dewald, Christian. *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der ersten Republik*. Wien: Filmarchiv Austria 2007, S. 23-35.
- Caruth, Cathy. „Trauma and Experience: Introduction.“ In ders.: *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press 1995, S. 3-12.
- Chiari, Bernhard (Hg.). *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München: Oldenbourg 2003.
- Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 135.
- DeMott, Benj. „Between Two Smiles.“ In ders.: *First of the Year 2009*. Band 2. New Jersey (u.a.): Transaction Publ. 2010, S. 32-37.
- Diers, Michael. *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Fischer 1997, S. 7.

- Diner, Dan. *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Bilder trotz allem*. München: Wilhelm Fink 2007.
- Didi-Huberman, Georges. „Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen.“ In: *Schwarte* 2007, S. 11-45.
- Didi-Huberman, Georges. „Klagebilder, Beklagenswerte Bilder?“ In: Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.). *zfm Zeitschrift für Medienwissenschaft* I. Berlin: Akademie Verlag 2009, S. 50-60.
- Diner, Dan. *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Dörr, Margret/ Klein, Regina/ Macha, Hildegard (Hg.) (u.a.). *Erinnerung-Reflexion-Geschichte: Erinnerung als psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: Vs Verlag 2008.
- Dümpelmann, Matthias. „Maler des eigenen Lebens. Individuelle Identität zwischen Erinnern und Vergessen.“ In: Wischermann, Clemens (Hg.). *Vom kollektiven Gedächtnis zur Individualisierung der Erinnerung*. Stuttgart: Steiner 2002, S. 185-196.
- Ebbrecht, Tobias. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narration des Holocaust*. Bielefeld: transcript 2011.
- Eggers, Zwanetta. „Zur Inszenierung des Erinnerns traumatischer Ereignisse im Film *Waltz with Bashir*.“ In: Nagelschmidt, Ilse/ Probst, Inga/ Erdbrügger, Torsten (Hg.). *Geschlechtergedächtnisse*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 89-110.
- Elsaesser, Thomas/ Buckland, Warren. „Realism in the photographic and digital image.“ In: ders.: *Studying Contemporary American Film. A guide to movie analysis*. London: Arnold 2002, S. 195-219.
- Elsaesser, Thomas. „The Blockbuster: Everything Connects, but Not Everything Goes.“ In: Lewis, Jon (Hg.). *The End of cinema as we know it*. London, New York: Pluto Press 2001, S. 11-22.
- Elsaesser, Thomas. „Subject positions, speaking, positions.“ In: Sobchack, Vivian (Hg.). *The Persistence of History, Cinema, Television and the Modern Event*. New York, London: Routledge 1996, S. 145-184.
- Elsaesser, Thomas. „Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit.“ (2001) In: ders.: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007, S. 191-207.
- Erdle, Birgit. „Stimme, Zeugenschaft, Wissen. Zur Politik mit dem Trauma in den Kulturwissenschaften.“ In: Klöpping, Susanne/ Hahn, Marcus (Hg.). *Theorie –*

- Politik: *Selbstreflexion und Politisierung kulturwissenschaftlicher Theorien*. Tübingen: Gunter Narr 2002, S. 119-132.
- Esposito, Elena. *Soziales Vergessen: Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 .
- Felden, Heide v. „Einleitung. Traditionslinien, Konzepte und Stand der theoretischen und methodischen Diskussion in der erziehungswissenschaftlichen Biographieforschung.“ In ders.: *Perspektiven erziehungswissenschaftlicher Biographieforschung*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 7-26.
- Ferro, Marc. „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“ In: Rother, Rainer. *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991, S. 17-36.
- Fetz, Bernhard (Hg.)/ Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie Wien. *Die Biographie - zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin (u.a.): de Gruyter 2009.
- Freud, Sigmund. *Der Mann Moses und die motheistische Religion. Drei Abhandlungen*. o. O.: Outlook 2012.
- Freud, Sigmund. „Die Verdrängung.“ In ders.: *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 112, 115.
- Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse II.“ In: Mitscherlich/ Richards / Strachey (Hg.). *Sigmund Freud-Studienausgabe*. Bd. Schriften zur Behandlungstechnik. Frankfurt a. M.: Fischer 1967, S. 205-215.
- Freud, Sigmund. „Jenseits des Lustprinzips.“ In: *Studienausgabe III: Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 213-272.
- Gast, Ursula. „Trauma und Dissoziation.“ In: Jeftic, Karolina/ Joly, Jean-Baptiste (Hg.). *Erinnern und Vergessen. Zur Darstellbarkeit von Traumata*. Stuttgart: Akad. Schloß Solitude 2005, S. 77-89.
- Gestrich, Andreas. „Einleitung: Sozialhistorische Biographieforschung.“ In: Gestrich, Andreas/ Knoch, Peter/ Merkel, Helga. *Biographie - sozialgeschichtlich*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1988, S. 5-28.
- Giddens, Anthony. „Tradition in der posttraditionalen Gesellschaft.“ *Soziale Welt* 44 (1993).
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Hall, Stuart. *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument 2000.

- Hartman, Geoffrey. „Public memory and it's discontents.“ In: *Raritan* 13 1994, S. 24-40.
- Hayden, White. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London: Johns Hopkins Univ. Press 1978.
- Hediger, Vinzenz. „Montage der nachträglichen Angst. Vom Schreiben und Umschreiben der Geschichte im Kino.“ In: *Cinema* 43 1998, S. 52.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996.
- Hinckeldey, Sabine von. *Psychotraumatologie der Gedächtnisleistung: Diagnostik, Begutachtung und Therapie traumatischer Erinnerungen*. München, Basel: E. Reinhardt 2002.
- Hilberg, Raoul. *Unerbetene Erinnerung. Der Weg eines Holocaust-Forschers*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 175.
- Hirsch, Joshua. *Afterimage. Film, trauma and the holocaust*. Philadelphia: Temple Univ. Press 2004.
- Hofmann, Arne. *EMDR. Therapie psychotraumatischer Belastungssyndrome*. Stuttgart: Georg Thieme 2006.
- Hofmann, Detlef. „Authentische Erinnerungsorte.“ In: Meier, Hans-Rudolf/ Wohlleben, Marion. *Bauten und Orte als Erfahrungsräume und Erinnerungsträger*. Zürich: vdf Hochschulverlag 2000, S. 31-45.
- Hutton, Patrick. *History as an Art of Memory*. Hannover, NH, London: Univ. Press of New England 1993.
- Huyssen, Andreas. *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford: Stanford Univ. Press 2003.
- Illouz, Eva. *Die Errettung der modernen Seele: Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Kaes, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton Univ. Press 2009.
- Keilbach, Judith. *Geschichtsbilder und Zeitzeugen: zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: LIT 2010.
- Koch, Gertrud. „Der Historienfilm als Mythos des Alltags.“ In: *Journal Geschichte* 2/1989, S. 13-19.
- Koch, Gertrud. „Nachstellungen - Film und historischer Moment.“ In: Keilbach, Judith/ Hohenberger, Eva. *Die Gegenwart der Vergangenheit*. Berlin: Vorwerk 2003, S. 216-229.

- Koch, Gertrud. „Film, Fernsehen und neue Medien.“ In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert. *Verbrechen erinnern*. München: C. H. Beck 2002, S. 412-422.
- Korte, Barbara / Paletschek, Sylvia (Hg.). *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Genres*. Bielefeld: Transcript 2009.
- Kosselleck, Reinhart. „Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses.“ In: Knigge, Volkhard/ Frei, Norbert (Hg.). *Verbrechen erinnern: Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. München: Beck 2002, S.21-32.
- Kosselleck, Reinhart. „Wozu noch Historie? Vortrag auf dem dt. Historikertag in Köln 1970.“ In: Hardtwig, Wolfgang (Hg.). *Über das Studium der Geschichte*. München: DTV 1990, S. 347-365.
- Köhne, Julia. „Krieg Trauma Spiel.“ In: Stern, Frank. *Filmische Gedächtnisse*. Wien: Mandelbaum 2007, S. 171-201.
- Köhne, Julia Barbara. (Hg.). *Trauma und Film: Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*. Berlin: Kadmos, 2012.
- Kracauer, Siegfried. „Der historische Film.“ In ders.: *Kino*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1940, S. 43-45.
- Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- Kundera, Milan. *Das Buch vom Lachen und Vergessen*. Berlin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 7.
- Kühnel, Sina/ Markowitsch, Hans J. *Falsche Erinnerungen: die Sünden des Gedächtnisses*. Heidelberg: Spektrum 2009.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Ed du Seuil 1966, Bd. 1, S. 379-397.
- Lailach, Christian. „This is not a love song.“ In: *Schnitt. Das Filmmagazin* #52/04 2008, S. 50.
- Lambek, Michael. „The past imperfect: Remembering als moral practice.“ In: Antze, Paul /Lambek, Michael (Hg.). *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge 1996, S. 235-254.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture*. New York (u.a.): Columbia University Press 2004.
- Landsberg, Alison. „Prosthetic memory. Total Recall and Blade Runner.“ In: Bell, David/ Kennedy, Barbara M. *The Cybercultures reader*. London: Routledge 2000, S. 190-204.
- Landsgesell, Gunnar. „Guerilla-Krieg gegen sich selbst.“ In: *RAY Filmmagazin* 11/08, S. 88-92.

- Levene, Doron "Film Review: Waltz with Bashir (2008), directed by Ari Folman." In: *Attachment. New Directions in Psychotherapy and Relational Psychoanalysis*. Vol. 3, Numb. 2 Juli 2009. London: Karnac Books 2009, S. 231 - 241.
- Levene, Mark (Hg.). *The massacre in history*. New York (u.a.): Berghahn Books 1999.
- Loewy, Hanno. „Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film.“ In: Fröhlich, Margit/ Schneider, Christian/ Visarius, Karsten (Hg.). *Das Böse im Blick. Die Gegenwart des Nationalsozialismus im Film*. München: edition text+kritik 2007, S. 37-64.
- Lotus, Elizabeth S. „The reality of repressed memories.“ In: *American Psychologist* 48 (1999), S. 513-537.
- Luhmann, Niklas. *Reden und Schweigen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Maercker, Andreas. *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer 2009.
- Markowitsch, Hans J./ Welzer, Harald. *Das autobiographische Gedächtnis*. Stuttgart: Klett-Cotta 2005.
- Markowitsch, Hans J. „Neuropsychologie des menschlichen Gedächtnisses.“ In: *Spektrum der Wissenschaft*. September 1996, S. 52-61.
- Martínez, Matías (Hg.). *Der Holocaust und die Künste: Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld: Aisthesis 2004.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial 2006.
- Meier, Hans-Rudolf/ Wohlleben, Marion (u.a.). *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung: Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*. Zürich: vdf Hochschulverlag 2000.
- Mendelssohn, Felix de. „Psychoanalyse als Aufklärung.“ In: Pelinka, Anton (Hg.). *Das große Tabu: Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit*. Wien: Verlag der Österr. Staatsdruckerei 1987, S. 42-59.
- Middleton, David/ Edwards, Derek. „Conversational remembering. A social psychology approach.“ In ders.: *Collective remembering*. London: Sage Publ. 1990, S. 121-292.
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London, New York: Routledge 2002.
- Niedermüller, Peter. „Der Mythos der Gemeinschaft: Geschichte, Gedächtnis und Politik im heutigen Osteuropa.“ In: Corbea-Hoişie, Andrei (Hg.). *Umbruch im östlichen Europa: die nationale Wende und das kollektive Gedächtnis*. Innsbruck, Wien (u.a.): Studien-Verlag 2004, S. 11-26.
- Nietzsche, Friedrich. „Zur Genealogie der Moral.“ In ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Alfred Körner 1964, S. 222.

- Nietzsche, Friedrich. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben.“ In: *Werke Sonderausgabe*. München, Wien: Carl Hanser 1999, S. 111-229.
- Noack, Bettina. *Gedächtnis in Bewegung: die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust im Kino*. Paderborn: Fink 2010.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Die Gedächtnisorte*. Berlin: Wagenbach, 1990.
- Novick, Peter. *Nach dem Holocaust*. Frankfurt a. M.: Dt. Taschenbuch Verlag 2003.
- Ofenloch, Simon. *Mit der Kamera gezeichnet. Zur Ästhetik realer Comicverfilmungen*. Mainz: Dipl.-Arb. 2004.
- Panofsky, Erwin. *Stil und Medium im Film*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999.
- Paul, Gerhard (Hg.). *Bilder des Krieges - Krieg der Bilder: die Visualisierung des modernen Krieges*. Paderborn, Wien (u.a.): Fink 2004.
- Peters, Catherine. „Secondary Lives: Biography in Context.“ In: Batchelor, John. *The Art of Literary Biography*. Oxford: Clarendon Press 1995, S. 43-56.
- Pohl, Rüdiger. *Das autobiographische Gedächtnis. Die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. Stuttgart: W. Kohlhammer 2007.
- Poloczek, Marie. *Die Subjektdarstellung in der Globalisierung: eine Analyse anhand autofiktionaler Comics und Animationsfilme*. Wien: Dipl.-Arb. 2010.
- Ricoeur, Paul. *Das Rätsel der Vergangenheit*. Erinnern – Vergessen – Verzeihen. Göttingen: Wallstein 1998.
- Robnik, Andreas. *Kino, Krieg, Gedächtnis: Affekt-Ästhetik, Nachträglichkeit und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino*. Univ. Diss. 2007.
- Rosenthal, G. *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a. M.: Campus 1995.
- Roth, Michael. „Trauma, Representation, and Historical Consciousness.“ In: *Common Knowledge*. V7 N2, Ausgabe Herbst 1998, S. 99-111.
- Sack, Martin. *Schonende Traumatherapie. Ressourcenorientierte Behandlung von Traumafolgestörungen*. Stuttgart: Schattauer 2010.
- Saltzman, Lisa/ Rosenberg, Eric (Hg.). *Visuality and Modernity*. Dartmouth: Dartmouth College Press 2006.
- Schacter, Daniel. *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek: Rowohlt 1999.

- Schäuble, Michaela. „'All Filmmaking is a Form of Therapy': Visualizing Memories of War Violence in the Animation Film *Waltz with Bashir*.“ In: Six-Hohenbalke, Maria/ Weiss, Nerina (Hg.). *Violence Expressed. An Anthropological Approach*. Farnham: Ashgate 2011, S. 203-222.
- Schmidt, Siegfried J. (Hg.). *Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Schulze, Theodor. „Auf der Suche nach einer neuen Identität.“ In: *Zeitschrift für Pädagogik* Heft 18, S. 313-320.
- Schutzzeichel, Rainer. *Sinn als Grundbegriff bei Niklas Luhmann*. Frankfurt a. M.: Campus 2003.
- Schwebel, Florian. *Von Fritz the cat bis Waltz with Bashir: der Animationsfilme für Erwachsene und seine Verwandten*. Marburg: Schüren 2010.
- Schweiger, Hannes. „Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegung zur Kollektivbiographik.“ In: Fetz, Bernhard (Hg.). Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Theorie der Biographie, Wien. *Die Biographie - zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin (u.a.): de Gruyter 2009, S. 317-352.
- Shohat, Ella. „Master Narrative/ Counter Readings: The Politics of Israeli Cinema.“ In: Sklar, Robert/ Musser, Charles (Hg.). *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple Univ. Press 1990, S. 251-278.
- Six-Hohenbalken, Maria/ Weiss, Nerina (Hg.). *Violence Expressed. An Anthropological Approach*. Farnham: Ashgate 2011.
- Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a. M.: Fischer 1996.
- Solomon, Zahava. *Combat Street Reaction: The Enduring Toll of War*. New York: Plenum 1993.
- Spence, Donald. *Narrative Truth and Historical Truth. Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: Norton 1982.
- Spiegelmann, Art/ Dreyfus, Claudia. „If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comic strips.“ In: *The Progressive* 53. Heft 11 (1989), S. 34-37.
- Stern, Frank. *Filmische Gedächtnisse: Geschichte - Archiv - Riss*. Wien: Mandelbaum 2007.
- Streeck-Fischer, Annette Dr. med. *Trauma und Entwicklung*. Stuttgart: Schattauer 2006.
- Sofsky, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 175f.
- Taylor, Henry McKean (Hg.). *Der Krieg eines Einzelnen: la Guerre d'un seul homme: eine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte*. Zürich: Chronos 1995.

Taylor, Henry McKean. *Die Rolle des Lebens: Die Filmbiographie als narratives System*. Schüren: Marburg 2002.

Treichel, Hans-Ulrich. *Fragment ohne Ende*. Heidelberg: Winter 1984.

Tröhler, Margrit. „Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion u. Dokumentation.“ In: *Montage/av*. 13.2.2004, S. 149-169.

Virilio, Paul. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München, Wien: Fischer 1986.

Vogel, Christine (Hg.). *Bilder des Schreckens : die mediale Inszenierung von Massakern seit dem 16. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. (u.a.): Campus 2006.

Volland, Kerstin. *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. Wiesbaden: VS Verlag 2009.

Volkan, Vamik. *Bloodlines: From Ethnic Pride to Ethnic Terrorism*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1997.

Waldenfels, Bernhard. „Die verspätete Antwort.“ In: Link-Heer, Ursula/ Roloff, Volker (Hg.). *Marcel Proust und die Philosophie*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 1997, S. 175-197.

Walker, Janet. „Trauma cinema: false memories and true experience.“ In: *Screen* 42/ 2/2001, S. 221-216.

Welzer, Harald. *Das Gedächtnis der Bilder*. Tübingen: Diskord 1995.

Welzer, Harald (Hg.). *Der Krieg der Erinnerung. Holocaust, Kollaboration und Widerstand im europäischen Gedächtnis*. Frankfurt a. M: Fischer 2007.

Welzer, Harald (Hg.). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg: Hamburger Edition HIS 2001.

Welzer, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck 2005.

Welzer, Harald. *Verweilen beim Grauen. Essays zum wissenschaftlichen Umgang mit dem Holocaust*. Tübingen: ed. diskord 1997.

Wende, Waltraud (Hg.). *Krieg und Gedächtnis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Werber, Nils. „Vergessen/Erinnern. Die andere Seite der Gedächtniskunst.“ In: Butzer, Günther/ Günther, Manuela. *Kulturelles Vergessen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004, S. 81-100.

White, Hayden. *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer 1990.

Wittmann, Matthias. „Am Anfang war das Blackout.“ In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/1 2010, S. 41-52.

Young, James E. *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Formen der Interpretation*. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1992.

Young, James E. *The structure of memory. Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, London: Yale Univ. Press 1993.

Sekundärliteratur Internet

Abeel, Erica. „Oscar '09: 'Waltz With Bashir' Director Ari Folman.“ Interview mit Ari Folman.
http://www.indiewire.com/article/oscar_09_waltz_with_bashir_director_ari_folman
(Stand: 28.3.2009)

Arnold, Frank. Interview mit Michael Haneke über seinen neuen Film 'Das weiße Band.' " In: *epd Film* http://www.epd-film.de/33192_68895.php (Stand: 11. 09. 2013)

Breen, Emily. Interview mit Samuel Maoz vom 11. Mai 2010.
<http://www.heyuguys.co.uk/2010/05/11/lebanon-interview-samuel-maoz/> (Stand: 14. Juni 2010)

Douglas, Edward. Interview mit Ari Folman vom 23. Dez. 2008.
<http://www.comingsoon.net/news/movienews.php?id=51478> (Stand: 8. Nov. 2009)

Guillen, Michael. „Waltz with Bashir - Interview with Ari Folman.“ 2009.
<http://twitchfilm.net/site/view/waltz-with-bashirinterview-with-ari-folmon/>. (Stand: Dezember 2009)

Harsin, Jason. „The Responsible Dream.“ In: *Bright Lights Film Journal* 2009, S. 1.
<http://www.brightlightsfilm.com/63/63waltz.html>. (Stand: 17. Mai 2012)

Heise, Katrin. „Trauma Libanon-Krieg.“ Interview mit Ari Folman, vom 15. 5. 2008.
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/785551> (Stand: 8. Nov. 2009)

Israel Ministry of Foreign Affairs. „104. Report of the Commission of Inquiry into the events at the refugee camps in Beirut.“ Vom 8. Februar 1983.
<http://www.mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/mfadocuments/yearbook6/pages/104%20report%20of%20the%20commission%20of%20inquiry%20into%20the%20e.aspx>
(Stand: 11. 10. 2009)

Köhler, Margret. Interview mit Ari Folman. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/kino-kino/ari-folman-waltz-with-bashir-interview-ID1225448294804.xml>.
(Stand: 8. November 2009)

NATAL: Israel Trauma Center for Victims of Terror and War.
<http://www.natal.org.il/English/?CategoryID=263&ArticleID=276> (Stand: 18. Mai 2012)

o. A. „Wehrpflicht: Israel zwingt Orthodoxe an die Waffe.“ In: *Spiegel online*, vom 15.10. 2012. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/israel-zwingt-ultraorthodoxe-juden-zum-wehrdienst-a-861383.html> (Stand: 1. Juli 2013)

O'Hehir, Andrew. „I chose to forget everything I could.“ Interview mit Ari Folman. In: *Beyond the Multiplex: Independent film news from Salon.com and IFC*. Video-Podcast aus dem Englischen frei übersetzt von J. Plank (Stand 26.12.2008) Dauer: 4:50'.

Rodek, Hanns-Goerg. „Meine Menschen sind keine Cartoon-Figuren.“ Interview mit Ari Folman vom 6. November 2008. <http://www.welt.de/kultur/article2684878/Meine-Menschen-sind-keine-Cartoon-Figuren.html>. (Stand: 29. 3. 2013)

Smith, Paul. „Jean-Louis Schefer.“ http://books.eserver.org/nonfiction/smith-schefer/8_cinema.pdf Kapitel 8, S. 185. (Stand: 9. Juni 2013).

Solomon, D. „Questions for Ari Folman the peacemaker.“ (2009) <http://www.nytimes.com/2009/01/11/magazine/11wwln-Q4-t.html> (Stand: Mai 2012)

Spiegelmann, Art/ Sacco, Joe/ Graham-Felsen, Sam. „Only Pictures?“ In: *The Nation* Ausgabe: 20.02.2006. <http://www.thenation.com/doc/20060306/interview> (Stand: 20. 02. 2006)

Waltz with Bashir Press Kit. 2009
www.sonyclassics.com/waltzwithbashir/pdf/waltzwithbashir_presskit.pdf, (Stand: 29. 3. 2013)

VI. 2 Filmverzeichnis

Borgmann, Monika/ Theißen, Hermann/ Slim, Lokam. *Massaker*. Polar Film u. Medien GmbH.: LB, F, D, 2004. Fassung: DVD Dschoint Ventschr, 98'.

Folman, Ari. *Waltz with Bashir*. Pandora Film: Israel, D, USA, F, (u.a.) 2008. Fassung: DVD Stadtkino Edition, 90'.

Moaz, Samuel. *Lebanon*. Ariel Film (u.a.): Israel, F, D, 2009. Fassung: DVD Senator Home Entertainment, 90'.

Der Comic zum Film

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

Abstract: Was mit einem Traum beginnt, endet in der Realität

Waltz with Bashir beginnt mit einem Traum, in dem 26 Höllenhunde durch die Straßen Tel Avivs jagen. Gefolgt von Bildern des Ersten Libanonkriegs: Bulldozer, Explosionen, Sprenggranaten, tanzendes Kugelfeuer, zerbombte Wohnblöcke. In der Mitte: Rocksongs, ein wundervoller Garten Eden, Schatten spendende Ölpflanzen in einer Plantage, die mit einer Bachsonate unterlegt, zu einem Höllenfeuer entfacht. *Waltz with Bashir* endet in einem Palästinensischen Flüchtlingslager, gefüllt mit Angst, Schmerz und Leid, dass sich bis in die Gegenwart zu einem Ort voller Schuld und Verdrängung entwickelte.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit den Methoden der Rückgewinnung verdrängter Erinnerungsmomente im Film *Waltz with Bashir* (2008). Regie und autobiografisches Drehbuch stammen von Ari Folman, der seine Zeit als Soldat in der israelischen Armee im Ersten Libanonkrieg 1982, unter dem Deckmantel der Animation farblich aufarbeitet.

Schon zu Filmbeginn erkennt die Filmfigur, die mit der Gedächtnisleistung die reale Situation Folmans vor dem Produktionsbeginn des Films (2004) widerspiegelt, dass er nicht weiß wo und in welcher Situation er sich während des Massakers von Sabra und Shatila befand. Das Massaker in den Flüchtlingslagern von Sabra und Shatila, ein aus Rache an der Ermordung Bashir Gemayels ausgeführter Akt Christlicher Milizen, die wahllos mehrere Tage und Nächte unter dem Schutz der israelischen Armee tausende palästinensische Flüchtlinge töteten. 20 Jahre nach dem Ereignis, beschäftigten den Regisseur Fragen über seinen Einsatz im Libanonkrieg, die mit plötzlich auftauchenden Bildern aus der Vergangenheit, in die Gegenwart drängen.

Die Rahmenhandlung des Films gibt Anstoß zur Beantwortung der Forschungsfrage, „Welche Methoden bzw. welche Hilfsmittel verwendet Ari Folman in *Waltz with Bashir*, um seine Erinnerung wiederzufinden?“ Versucht wird, die durch ein traumatisches Erlebnis verdrängten Erinnerungen aufzuspüren, um ein Gesamtbild herzustellen, welches Folman später mittels comichafter Physiognomie zur Darstellung in kinematografischer Form auslegt.

Die Methoden, die Ari Folman in *Waltz with Bashir* einsetzt, sind zum Ersten die Aufnahme von (fremden) Erinnerungen der Mitsoldaten aus dem Libanonkrieg. Ein Großteil der Narration im Film, passiert durch die fortschreitende Befragung von Zeitzeugen und dem darin eingebundenen Erzählmodus von persönlichen Eindrücken, Träumen und Erinnerungsmomenten aus dem Libanonkrieg. Ari Folman verzahnt seine subjektive Lebensgeschichte mit den persönlichen Erzählungen von Soldaten, Journalisten und Freunden, hinter dem historischen Hintergrund des Israelisch-Palästinensischen Konflikts im Sommer 1982.

Wie lässt sich die historische und autobiografische Geschichte im Film so verallgemeinern, um mehr als nur den Inhalt zu transportieren? Indem Ari Folman die Erinnerungsarbeit selbst zum Thema macht. „Das Gedächtnis führt dich nur dahin wo du willst“, erklärt Ori Sivan, Psychologe und Freund Folmans. Die Aussage steht als passender Leitsatz für den gesamten Film. Er spricht damit einerseits die Überlegung an, welche Stellung die Gedächtnisleistung innerhalb der gewohnten Erinnerungsarbeit (20 Jahre nach dem Massaker) einnimmt. Andererseits nimmt Sivan Bezug, auf den bildlichen Ausdruck von Erinnerung.

Formen der Animation und Illustration verbinden sich in *Waltz with Bashir* mit den Formen der filmischen Narration. Durch Rückblenden, die sich mit subjektiven Erzähl- und Traumelementen vermischen, kommt es zu episodenhaften Erinnerungsmomenten, die Ari Folman bei seiner persönlichen Aufarbeitung weiterhelfen. Die Gefühlswelten der Beteiligten werden offen gelegt, bis die Erinnerung selbst zum Thema wird. Die Art der Gestaltung und die Verwendung von Farbe, Rhythmus und Ton, sowie die Ästhetik des Krieges in Cartoon Form sind Kernpunkte dieser Arbeit.

Zum Zweiten boten Folman die gleichzeitige Arbeit am Film und das Erscheinen im Film (sein Selbstportrait als animierte Filmfigur) Platz zur Reflexion. Die psychologisch-filmische Arbeit an Folmans inneren Gefühlen, mobilisierte die therapeutische Instanz. Er kehrte seine inneren Bilder und die Gefühlswelten der Zeitzeugen nach Außen. Das Ergebnis war die Darstellung eines abendfüllenden, rockig-animierten Trickfilms, mit dessen Genrezugehörigkeit ich mich ebenfalls auseinandersetze. Folman trägt die historische, wie autobiografische Geschichte hinaus und hinterläßt nebenbei die Frage der Authentizität innerhalb der animierten diegetischen Welt, über die ebenfalls in dieser Arbeit diskutiert wird.

In *Waltz with Bashir* wird die Vergangenheit, aus der Perspektive mehrerer Interviewpartner erinnert (Erinnerung durch Sprache), welche in der Gegenwart durch eine eigene Dynamik von Animation und Filmkomposition (Erinnerung durch Filmschaffen und Ästhetisierung) und der Technik des 21. Jahrhunderts geprägt wird (Reflexion durch Abbildung des Libanonkriegs im Zeichentrick und Animation). Folman verwirklicht in *Waltz with Bashir* sein Bedürfnis, persönliche Kriegserfahrungen in einer kreativen, narrativen, bildnerischen und symbolischen Form zum Ausdruck zu bringen. Aus der reinen Ästhetik kommt es zur Synästhetik zwischen Sehen (Farben, Bewegung) und Hören (Erzählung, Musik, Geräusche), die Auslöser für Emotionen und wiederum Erinnerung darstellen.

Abstract: What starts with a dream, turns into reality in the end.

Waltz with Bashir starts with a dream in which 26 dogs are chasing through the streets of Tel Aviv. Followed by pictures of the Lebanon war 1982: tanks, explosions, grenades, a hail of dancing bullets and bombed apartment buildings. Meanwhile we hear rock songs, see a wonderful Garden of Eden, shady oil plants inside a plantation, a Bach sonata playing in the background provokes an upcoming hellfire. *Waltz with Bashir* ends in a Palestinian refugee camp, filled with fear, pain and suffering. Eventually it turns out to be a place full of blame and repression.

In this thesis I focus on Ari Folman's methods of recovery, of his suppressed memory in *Waltz with Bashir*. Writer and director Ari Folman spent his military service in the Israeli army during the first Lebanon war in 1982. In 2008 he presented his autobiographic motion picture, using colorful, animated drawings.

In the beginning, Folman's character in the movie does not know where or what he did during the massacre of Sabra and Shatila. This character reflects Ari Folman's real situation prior to the pre-production of *Waltz with Bashir*. The Sabra and Shatila massacre was an act of revenge by Christian militia, where thousands of Palestinian refugees were killed. The massacre was carried out during several nights and days, under the awareness of the Israeli army. Twenty years after Sabra and Shatila, the director deals with questions and flashbacks of his military campaign in Lebanon, that force their way from the past into present.

The basic plot of the movie goes hand in hand with my fundamental question of research: Which methods does Ari Folman use in *Waltz with Bashir*, to regain his suppressed memory? In my work I endeavor to draw an overall portrait of Folman's traumatized experience, which he transforms into an animated full length motion picture in a comics style.

One of the methods that Ari Folman uses in *Waltz with Bashir* is the recording of somebody else's memories, like those of Israeli soldiers and journalists. A main part of *Waltz with Bashir's* narration takes place through questioning of contemporary witnesses. The answers he gets include impressions, dreams, hallucinations and memories, which he combines with his own subjective memories in the historical background of the ongoing Israeli-Palestinian conflict in 1982.

How does Ari Folman combine history with his autobiographic background in order to show even more than just the story itself? By making memory and its recovery, being the main plot of the movie.

“Memory takes us where we want to go”, tells Ori Sivan, psychologist and friend of Ari Folman. This explanation could be the guiding principle for this motion picture. He questions the truth of the human memory and worries about the gaps (amnesia) in memory, 20 years after the massacre of Sabra and Shatila. Sivan on the other hand, states the metaphorical expression of memory.

Waltz with Bashir combines forms of animation and illustration with basic forms of cinematographic narration. Flashbacks, subjective testimonies, dreams mixed with mementos help Ari Folman in finding his own personal memory. The feelings of all interviewees are being laid open until memory itself, becomes the main plot of the movie. The design, colors, the rhythm of motion, sound and the aesthetics of war in cartoon form are all parts which I discuss in my thesis.

Secondly, Folman’s four years of hard work on the movie and his appearance in the movie (a self-portrait as an animated character) give room for reflection. The psychological-cinematographic work activates the director’s therapeutic instance. He turns his own inner pictures and the emotions of his interview partners to the outside. The result is an animated full-length-rock-cartoon-movie. Folman puts history and his autobiographic story inside a diegetic world of cartoon and leaves the question of authenticity, which I discuss in my work. One other question which I endeavor to elaborate is the question of genre.

The past is being remembered by Folman’s interviewed guests and friends (method one: memory through talking). In the present they are transformed by the energy and the dynamics of film composition (method two: filmmaking) and visualized through computer animation of the 21st century (method three: reflection through illustration). With *Waltz with Bashir* Folman realizes his own desire of transforming his once lost memories of war by using creative, narrative, graphic and symbolic forms of expression. The aesthetics are being transformed into synesthesia, like seeing (colors and motion) and hearing (speech, sound, music), which both trigger emotions that rebuild the lost memory.

LEBENS LAUF

Jennifer Plank, geboren 1986 in Melk, Niederösterreich. Besuch der Höheren Lehranstalt für Wirtschaftliche Berufe, St. Pölten. Seit Wintersemester 2005 Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Neben dem Studium als students administrator für das Austrian Program der Ave Maria University, Kartause Gaming, tätig. Seit Juli 2008 Arbeit im Don Juan Archiv Wien, eine private theater- und kulturhistorische Forschungseinrichtung mit umfangreichem Archiv und Forschungsbibliothek. August 2010 Start der Digitalisierung des Komplex Mauerbach, einer aus knapp 3.000 Bänden bestehenden Theatersammlung. Zur gleichen Zeit einjähriges Graphic Design Studium an der New Design University St. Pölten.

Seit 2012 Leiterin der Digitalisierungsabteilung des Don Juan Archivs. Hauptaugenmerk liegt auf der digitalen Erschließung des eigenen Bestands sowie der Reproduktion von Materialien (Partituren, Manuskripte, Kupferstiche, Karten, Mikrofilme, Fotografien und jegliche Art von gebundenen und ungebundenen, historischen wie modernen Text- und Bildmaterialien) für zahlreiche Projekte des Don Juan Archivs. Das Forschungsinstitut bearbeitet zudem Digitalisierungsaufträge aus dem In- und Ausland als Dienstleister.