



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Inszenierung und Funktionen von Zeugen in
Dokumentarfilmen zur Darfurkrise

Matthias Gruber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
Die Figur des Zeugen.....	9
Zeugen als Träger singulären Wissens.....	9
Zeugen im Spannungsfeld von Wahrheit und Politik.....	11
Zeugen vor Gericht.....	13
Historische Zeugen.....	15
Zeitzeugen in der Oral History.....	17
Überlebende als Zeugen.....	21
Sand and Sorrow.....	25
Inhalt.....	25
Form.....	27
Zeugen.....	30
Zeugen und Täter: Hierarchisierung der Sprecherpositionen.....	30
Überlebende als Zeugen – Authentifizierung und Emotionalisierung.....	35
Experten – Die Voice of God als Chor der Götter.....	42
Mediale Inszenierung „sekundärer Zeugen“	45
Das Zeugnis der Überlebenden im Kontext des Save Darfur Movement.....	52
All About Darfur.....	55
Inhalt.....	55
Form.....	57
Zeugen.....	58
Außenstehende als „Zeugen“ – Inszenierung der Uneindeutigkeit.....	59
Experten.....	69
Überlebende als Zeugen.....	74
„The one whose hand is in the water is not the one whose hand is in the fire.“	79
Au loin des villages.....	83
Inhalt.....	83
Form.....	84
Zeugen.....	87
Überlebende als Zeugen und Experten.....	93
Überlebende als Zeugen zwischen Klage und Anklage.....	95
Überlebende als Zeugen jenseits der Evidenz.....	98
Schlussbemerkung.....	108
Quellenverzeichnis.....	113
Anhang 1: Zusammenfassung/Abstract.....	119
Anhang 2: Lebenslauf.....	120

Einleitung

Der „sprechende Mensch“¹ vor der Kamera gehört zum Standardrepertoire des zeitgenössischen Dokumentarfilms. Mit ihm hat eine Figur Einzug in den Dokumentarfilm gehalten, die kulturgeschichtlich als „Mittel zur Herstellung von Wissen durch das Medium der zirkulierenden Sprache“² eine bedeutende Rolle spielt – jene des Zeugen.³ So schreibt etwa Schlumpf:

„Die wichtigste Aufgabe sprechender Menschen im Dokumentarfilm wird damit sichtbar: Sie legen Zeugnis ab über andere Menschen, über Geschehnisse, über Dinge, vor allem aber über sich selbst. Sie werden – im ursprünglichen Sinne des Wortes Zeuge – vor die Kamera „gezogen“, um als Zeuge in der im Film verhandelten Sache aufzutreten.“⁴

Der Dokumentarfilm lässt Menschen zu Wort kommen und sie auf diesem Weg Zeugnis ablegen. Form und Inhalt der Zeugenschaft nehmen dabei unterschiedliche Ausprägungen an: Zumeist als Interview aufgenommen und vom Oberkörper aufwärts als sogenannter *Talking Head*⁵ ins Bild gesetzt, sprechen Menschen als Betroffene oder Augenzeugen über Erlebtes und Beobachtetes, über ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen, ihre Meinung zu politischen Vorgängen, sie beantworten Fragen zu Ereignissen ihrer persönlichen Geschichte, zu ihren Gefühlen und Gedanken. Dabei ersetzen sie im Dokumentarfilm mitunter die Stimme Gottes, die *Voice of God*,⁶ die als Instanz des Filmemachers die Zuschauer über das jeweils behandelte Thema, die gezeigten Menschen und Vorgänge aufklärt und dabei vielfach geradezu befiehlt, wie das Gehörte und Gesehene zu verstehen und zu bewerten sei.⁷

Dokumentarfilme greifen damit eine in menschlichen Gesellschaften zentrale Wissenspraxis auf, die immer dann von Bedeutung ist, wenn spezifisches Wissen hergestellt wird, das dem Einzelnen oder einer Gemeinschaft unzugänglich ist – es sei denn durch die Vermittlung anderer.⁸ Vielfach

-
- 1 Schlumpf, Hans-Ulrich: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund und Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Reimer 1995, S. 108.
 - 2 Diese Einsicht verdanke ich Marc Ries, der in einem unveröffentlichten Konzeptpapier auf die Rolle der Sprache als Medium des Zeugnisses hinweist.
 - 3 Auf Grund der Nichtanwendbarkeit der Weglassprobe auf den Begriff *Zeuge*, wird in dieser Arbeit unter Anlehnung an einen Großteil der zum Thema rezipierten Forschungsliteratur von geschlechtergerechten Formulierungen abgesehen. Sofern nicht ausdrücklich anders angegeben, werden in dieser Arbeit daher stets beide Geschlechter mit der männlichen Form bezeichnet.
 - 4 Schlumpf (1995), S. 111.
 - 5 Vgl. Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Introduction. Moving Testimonies. In: Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering. New York, London: Routledge 2010, S. 8.
 - 6 Vgl. Nichols, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2001, S. 13-14.
 - 7 Vgl. Schlumpf (1995), S. 106.
 - 8 Vgl. Schmidt, Sibylle: Wissensquelle oder ethisch-politische Figur?. Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft. In: Schmidt, Sibylle, Sibylle Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 47.

wird dabei das Zeugnis vor Gericht als prototypische Situation der Zeugenbefragung betrachtet, in der anhand der Erzählung eines zur Wahrheit verpflichteten Augenzeugen vor einer Gemeinschaft ausgesagt wird, wie etwas wirklich vor sich gegangen sei.⁹ Doch auch historische und soziale Wissenschaften sind auf die Erzählungen von Zeugen angewiesen und ziehen aus ihnen Erkenntnisse, die sich reinem Beobachtungswissen nicht erschließen, etwa, weil sie in der Vergangenheit liegen und nicht urkundlich erfasst wurden, oder jenem Bereich der Werte und Normen zuzuordnen sind, die einer direkten Beobachtung nicht zugänglich sind.¹⁰

Auch im Dokumentarfilm sind Zeugen keine „einheitliche Größe“.¹¹ Sie übernehmen in unterschiedlicher Weise und zu unterschiedlichen Zielen Aufgaben der Informationsübermittlung, der historischen Rekonstruktion, der Identifizierung von Täterschaft und Schuld, ebenso wie die Authentifizierung und Emotionalisierung der im Film präsentierten Fakten.¹² Ihr Zeugnis dient als Informationsquelle und Stilmittel, steht aber ebenso im Zeichen rhetorischer Manöver und lenkt den Blick auf die Frage, wessen Zeugnis warum als wahr oder erlogen dargestellt wird, welche Darstellung durch Zeugen authentifiziert und was mit dem Schein des Faktischen ausgestattet wird.¹³ Die „besondere Produktivität“¹⁴ der Zeugen im Dokumentarfilm resultiert dabei, wie Judith Keilbach im Zusammenhang mit Geschichtsdokumentationen im Fernsehen betont, „aus ihrer filmischen Konstruktion“.¹⁵ Die vorliegende Arbeit versteht sich somit als Beitrag zu dem Versuch, die Integration und Inszenierung von Zeugen in Dokumentarfilmen als „Teilaussagen in den massenmedialen Formaten“¹⁶ sichtbar- und ihre unterschiedlichen „Effekte wahrnehmbar zu machen“¹⁷:

„Die Überlebenden haben ihr Zeugnis in die Kamera und ins Mikrofon gesprochen. Was das Speichermedium davon wiedergibt, hängt wesentlich davon ab, wie, in welchem medialen und institutionellen Rahmen und als Aspekt welcher Narration es gesehen und gehört wird. [...] Mit Gebrauch ist hier nicht primär Manipulation gemeint. Der absichtliche Betrug findet eher seine Aufklärung als die selbstgewisse In-

9 Vgl. Krämer, Sybille: Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 119.

10 Vgl. Scholz, Oliver R.: Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 38-39.

11 Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit 2008, S. 141-142.

12 Vgl. Keilbach (2008), S. 142.

13 Vgl. Schmidt, Sibylle und Ramon Voges: Einleitung. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 14.

14 Keilbach (2008), S. 141.

15 Keilbach (2008), S. 141.

16 Schneider, Christoph: „Das ist schwer zu beantworten und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen“. Medialität und Zeugenschaft. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 277.

17 Schneider Christoph (2007), S. 277.

tegration der Videozeugnisse in die gewöhnlichen und zeittypischen Distributionsmodi. Letztere bekommen gar nicht erst ein Legitimationsproblem.“¹⁸

Es geht hier also nicht um die Wiederholung des immer wieder vorgebrachten Einwandes, Zeugen würden in Dokumentarfilmen im Sinne eines mehr oder weniger kunstvollen Manövers lediglich die Stimme des Filmemachers verschleiern. So augenscheinlich und treffend dieser Einwand von Fall zu Fall sein mag, verstellt er doch gerade die Sicht auf die enorme Bedeutsamkeit und Komplexität, die der Zeuge als Figur bzw. das Zeugnis als Wissensquelle kulturhistorisch darstellt und verschleiert seine vielfältige Produktivität im Dokumentarfilm. Vielmehr geht es deshalb darum, exemplarisch jenen „Kochrezepten [cooking process of video and cinematographic testimony.]“¹⁹ nachzuspüren, die dem Einsatz von Zeugen im Dokumentarfilm zugrunde liegen.

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Filme beschäftigen sich mit der sogenannten Darfurkrise, d.h. mit jenen Ereignissen, in deren Verlauf seit dem Jahr 2003 mehrere hunderttausend Menschen in der westsudanesischen Region Darfur bzw. den angrenzenden Gebieten des Tschad ihr Leben verloren oder dauerhaft zu Vertriebenen wurden.²⁰

Die Entscheidung, eine exemplarische Analyse der Inszenierung und Funktionen von Zeugen im Dokumentarfilm anhand jener thematisch verwandten Filme durchzuführen, folgt dabei mehreren Überlegungen:

Ein überwiegender Teil der Forschungsliteratur zu Zeugen in ihren unterschiedlichen kulturhistorischen Bedeutungen beschäftigt sich direkt oder indirekt mit der Zeugenschaft im Zusammenhang mit der Shoah, der systematischen Vernichtung der europäischen Juden im Nationalsozialismus. Sowohl die Schwere des Verbrechens, die kulturgeschichtliche Zäsur, als auch die epistemischen und moralischen Probleme, mit der die Shoah konfrontiert, führten dabei zu jener „paradigmatische[n] Verbindung von Zeugenschaft und Holocaust“,²¹ die sich beispielhaft nicht nur in den über

18 Schneider Christoph (2007), S. 276-277.

19 Sarkar, Walker (2010), S. 8.

20 eine genaue Bestimmung der Opferzahlen gestaltet sich schwierig. Vgl. dazu Prunier, Gérard: Darfur. „Der uneindeutige Genozid“. Hamburg: Hamburger Edition 2007., S. 191-195. Dieser schätzt die Anzahl der von Anfang 2003 bis Anfang 2005 im Zusammenhang mit der Krise ums Leben gekommenen Menschen auf 280000 bis 310000. Maike Böcker spricht darüber hinaus von etwa 2,7 Millionen dauerhaft vertriebenen Menschen. 200000 davon leben in Flüchtlingslagern im Tschad. Vgl. Böcker, Maike: Darfur. Zur Genese eines Konfliktes im Westen der Republik Sudan. Berlin: Lit 2009. (Interethnische Beziehungen und Kulturwandel. Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik. Hg. von Jürgen Jensen. Band 67), S. 94.

21 Assmann, Aleida: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Stiftung „Erinnerung Verantwortung und Zukunft“ (Hg.): Zeugen und Zeugnisse. Bildungsprojekte zur NS-Zwangsarbeit mit Jugendlichen. http://www.stiftung-evz.de/w/files/publikationen/publ-zeugen-und-zeugnisse_endfassung.pdf 2008 (Zugriff: 29.1.2010), S. 12.

50 000 Zeugnissen von Überlebenden und Augenzeugen des Holocaust zeigt, die im Rahmen der Shoah Foundation aufgenommen und archiviert wurden,²² sondern auch in einer großen Anzahl an Forschungsliteratur zum Zeugnis im Zusammenhang mit der Shoah. Es ist nicht zuletzt dieser Zusammenhang, der die Bezeichnung eines „Jahrhunderts der Zeugen [era of the witness]“²³ maßgeblich prägte. Diese Beschäftigung mit dem Zeugnis in Anbetracht eines historisch beispiellosen Verbrechens, betrifft methodologische Reflexionen in historischem, psychotherapeutischem und juristischem Diskurs ebenso wie philosophische Zugänge, etwa von Denkern wie Agamben, Derrida oder Lyotard, die den „Extremfall des Überlebenszeugen“²⁴ zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen.

Auch in der Filmwissenschaft werden Zeugen im Zusammenhang mit den Verbrechen der Nationalsozialisten thematisiert. Hier sei etwa Judith Keilbachs umfassende Beschäftigung mit den Zeitzeugen in bundesdeutschen TV-Geschichtsdokumentationen²⁵ genannt bzw. diverse kritische Reflexionen moderner TV-Formate Guido Knopp'scher Prägung, etwa von Michael Elm.²⁶ In Anbetracht dessen scheint es lohnenswert, einige der überwiegend in jenem Kontext entwickelten Überlegungen zur Figur des Zeugen auf eine andere thematische Konstellation zu übertragen und zu untersuchen. Dabei geht es selbstverständlich nicht darum, ein historisches Verbrechen mit einem anderen in ein Verhältnis zu setzen, sondern vielmehr darum, theoretische Überlegungen und Konzepte zur Figur des Zeugen in einer angesichts der erwähnten Dimension des Zeugenbegriffs notwendigerweise unvollständigen und exemplarischen Filmanalyse auf ihre Anschlussfähigkeit zu untersuchen.²⁷

Die Darfurkrise wirft darüber hinaus sehr spezifische Fragen für eine Beschäftigung mit der Inszenierung und den Funktionen von Zeugen auf. Vor allem in den Jahren zwischen 2003 und 2006 führte die Krise in Darfur zu enormen internationalen Protesten und zivilgesellschaftlichem und humanitärem Engagement, das in diesem Ausmaß für viele Experten durchaus überraschend kam, betrachtet man die geopolitisch geringe Bedeutung der westsudanesischen Region, die seit mehreren Jahrzehnten unter relativ geringem öffentlichem Interesse immer wieder von Dürrekatastro-

22 Vgl. Assmann (2008), S. 12.

23 Sarkar, Walker (2010), S.1.

24 Schmidt (2011), S. 51.

25 Vgl. Keilbach (2008).

26 Vgl. Elm, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin: Metropol 2008.

27 Vgl. Sarkar, Walker (2010), S. 1.

phen, Hunger und bürgerkriegsähnlichen Konflikten betroffen war.²⁸ Die überraschende Intensität des gesellschaftlichen Engagements betraf hier vor allem die USA, wo sich am Höhepunkt des zweiten Irakkriegs eine breite Friedensbewegung formierte, die über religiöse und politische Schismen hinweg unter großer öffentlicher Beteiligung für ein Ende der Gewalt protestierte.²⁹ Dass es sich dabei um die größte öffentliche Friedensbewegung seit der Anti-Apartheid-Bewegung in den USA handelte, unterstreicht die Dimensionen des *Save Darfur Movement*.³⁰ Im Zuge von Kampagnen und medialer Berichterstattung kam es dabei jedoch mitunter zu Deutungen und Interpretationen der Krise, welche die komplexen Zusammenhänge vor Ort zu Gunsten einer Sichtweise nivellierten, die von einem Völkermord ausging, der in Darfur von ‚hellhäutigen Arabern‘ an ‚schwarzen Afrikanern‘ begangen würde³¹ und den es durch entschlossenes militärisches Engagement im Sudan zu unterbinden gelte. Dabei handelt es sich um eine Sichtweise, die mehrere unzulässige Vereinfachungen enthält, an die Stelle einer genauen Analyse der Situation vor Ort eine einfache Fabel vom Kampf des Guten gegen das Böse setzt³² und die in höchstem Maße politisch aufgeladen erscheint.³³

Unter diesem Gesichtspunkt ist es von besonderer Relevanz, wie die analysierten Filme das Thema aufgreifen und welche Rolle Zeugen bei den unterschiedlichen filmischen Deutungen der Ereignisse spielen. Die untersuchten Filme nehmen in diesem Zusammenhang unterschiedliche Positionen ein, die sich mitunter an entgegengesetzten Enden verschiedener Spektren verorten lassen: Einerseits stehen sie im Zeichen engagierter ‚Advocacy to save Darfur‘, andererseits begeben sie sich auf eine Suche nach den Ursachen oder stellen Fragen nach einer den Ereignissen angemessenen Darstellung. Einerseits kommen Experten und Außenstehende zu Wort, andererseits werden die Stimmen der Überlebenden privilegiert. Dies lässt somit nicht nur Einblicke in die teils sehr unterschiedlichen Funktionen von Zeugen erhoffen, sondern auch in eine „Politik der Zeugenschaft“,³⁴ welche die Inszenierung und Funktionen der Zeugnisse prägt.

28 Vgl. Flint, Julie und Alex De Waal: *Darfur. A New History of a Long War*. London, New York: Zed Books 2008, S. 183-184.

29 Vgl. Mamdani, Mahmood: *Saviors and Survivors. Darfur, Politics, and the War on Terror*. New York, London u.a.: Doubleday 2009, S. 58-62.

30 Vgl. Flint, De Wall (2008), S. 184.

31 Vgl. Mamdani (2009), S. 62.

32 Vgl. Flint, De Waal (2008), S. 184-187.

33 Vgl. Böcker, Maïke: *Darfur. Zur Genese eines Konfliktes im Westen der Republik Sudan*. Berlin: Lit 2009.

(Interethnische Beziehungen und Kulturwandel. Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik. Hg. von Jürgen Jensen. Band 67), S. 96-104.

34 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 10.

Der Aufbau der Arbeit entspricht den formulierten Zielsetzungen. Im ersten Abschnitt wird die Figur des Zeugen näher beleuchtet und untersucht, welche Funktionen Zeugen in unterschiedlichen Diskursen annehmen bzw. welche Konventionen und Rahmenbedingungen sich in den jeweiligen Diskursen für den Einsatz von Zeugen herausgebildet haben. Anhand dieses theoretischen Werkzeugs und mit Blick auf die den jeweiligen Filmen eigenen Gestaltungsprinzipien werden im zweiten Abschnitt der Arbeit drei Filme auf die unterschiedliche Inszenierung und Funktion von Zeugen analysiert. Dabei handelt es sich um die US-amerikanische Produktion *Sand and Sorrow* (Paul Freedman, 2007), den Sudanesisch-Britischen Film *All About Darfur* (Taghreed Elsanhoury, 2005) und den Schweizer Dokumentarfilm *Au loin des villages* (Olivier Zuchuat, 2008).

Die Figur des Zeugen

Bereits in der Einleitung wurde deutlich, dass es sich beim Zeugen kulturgeschichtlich um eine Schlüsselfigur der Rekonstruktion und Weitergabe von Erfahrung und Wissen handelt. Dennoch oder gerade deshalb ist der Begriff und seine Bedeutung nicht scharf umrissen. Nicht jeder, der in der alltäglichen Kommunikation Wissen an Andere weitergibt, ist ein Zeuge und nicht alle Erzählungen stellen Zeugnisse dar, ohne eine Ausdehnung des Begriffs in die Bedeutungslosigkeit zu riskieren. Auf diese potentielle Offenheit des Begriffs verweist auch Aleida Assmann: „Der Begriff des Zeugen hat eine lange Geschichte und viele Ausprägungen in unterschiedlichen kulturellen Institutionen.“³⁵ Der Begriff konfrontiert deshalb mit der Frage, wovon bzw. von wem nun eigentlich die Rede ist, wenn etwa im Bezug auf Recht oder historische Wissenschaft von Zeugen gesprochen wird.

Angesichts dieser Vielfalt sollen im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit zentrale Dimensionen des Zeugenbegriffs erarbeitet werden. Diese werden in den späteren Kapiteln der Arbeit einerseits als theoretische ‚Orientierungslinien‘ dienen, andererseits aber auch das große Spektrum der im Kontext der Zeugenschaft relevanten kulturellen Praxen sichtbar machen. Vorab erscheinen zwei Fragen von zentralem Interesse für die Klärung des Zeugenbegriffs. Erstens jene nach dem Status des Zeugen als Träger einer singulären Erfahrung und andererseits jene nach dem Zeugnis als sozialer Praxis.

Zeugen als Träger singulären Wissens

Die grundlegende Voraussetzung für das Vertrauen in das Zeugnis stellt die epistemische Autorität des Zeugen dar, wobei im englischen Wort *witness*, das sowohl *wahrnehmen*, *wissen*, wie auch den Akt des *Zeugnis Ablegens* bezeichnet (*to bear witness*), eine Gleichsetzung von Wahrnehmen und Erkennen in der Figur des Zeugen angelegt ist.³⁶ Der Zeuge ist jemand, der etwas aus eigener Erfahrung weiß und deshalb darüber Zeugnis (*testimony*) ablegen kann.

Denn niemand kann glaubwürdiger von einem Ereignis berichten als Zeugen, die es mit eigenen Augen gesehen oder mit eigenen Ohren gehört haben. Daher gehören der Augenzeugenbericht, das Experten- oder Zeitzeugeninterview zu den verbreitetsten Methoden, die den dokumentarischen Anspruch auf die Wiedergabe von Fakten rechtfertigen sollen. [...] Zeugnisse berichten nicht nur über die Welt, sondern stellen diese in einem sozialen und politischen Sinn erst her. Wenn wir den Solipsismus unserer individuellen Erfahrung überwinden wollen, können wir nicht auf das Zeugnis verzichten.“³⁷

35 Assmann (2008), S. 12-13.

36 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 11.

37 Steyerl (2008), S. 18-20.

Das Zeugnis offenbart auf diese Weise den zutiefst sozialen Charakter unseres Wissens über die Welt, zu dessen Herstellung es von zentraler Bedeutung ist. Die Angewiesenheit auf das Zeugnis bei der (Re)Konstruktion von geteiltem, sozialem Wissen betrifft dabei nicht nur den Diskurs des Rechts, bei dem der Zeuge die Wahrheit und nichts als die Wahrheit über jene Vorfälle zu berichten hat, denen er beiwohnte und die er mit eigenen Augen gesehen hat. Wollen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler die Ereignisse eines vergangenen oder fernen Krieges rekonstruieren oder das Selbstverständnis einer Gruppe an Menschen erfassen, werden Zeugen befragt und Zeugnisse ausgewertet.³⁸ Aber auch die nicht formalisierte Kommunikation des Alltags kommt nicht ohne Zeugnisse aus, denn ohne sie wären wir auf zeitlich und räumlich unmittelbar Erlebtes beschränkt und könnten das in unserer Kindheit durch die Berichte anderer vermittelte Wissen, das uns zum Verstehen aus eigener Kraft befähigt, gar nicht erst erwerben.³⁹ Wir sind also auf das Zeugenwissen angewiesen. Dies lenkt den Blick zugleich auf die Singularität des Zeugnisses, denn Zeugen sind immer dann von Bedeutung, wenn sich ein Wissen um ein Vergangenes, weit Entferntes, nicht Beobachtbares der eigenen oder der Erfahrung einer Gemeinschaft entzieht und daher nur vom Zeugen selbst vermittelt werden kann. Dieser wird somit zum Träger einer Erfahrung, die einzig durch seine Vermittlung der Gesellschaft zugänglich wird.⁴⁰

Diese Singularität verweist aber zugleich auf ein fundamentales epistemisches Problem. Denn, wie Hito Steyerl betont:

„Zeugen zu Garanten dokumentarischer Wahrheit zu machen bedeutet also, das Risiko eines eigentlich bodenlosen Vertrauens einzugehen. Denn stellen Zeugen wirklich einen ungefilterten Zugang zur Realität her? Oder ist das Zeugnis nicht fundamental opak – subjektiv gefärbt, von Interessen geprägt, von Sprachbildern verführt, in Rechthaberei verliebt? Bezeugt es nicht vielleicht eher die Realität, wie sie gewesen sein soll als die Realität, wie sie wirklich war?“⁴¹

Mit der Angewiesenheit auf das Zeugnis stellt sich zugleich die Frage nach seiner Zuverlässigkeit: Darf man dem Zeugnis anderer wirklich Glauben schenken?

Allen voran betrifft der Zweifel am Zeugen den Bereich des Rechts. Strebt dieser doch nach dem Ideal eines neutralen und uninteressierten Zeugen, der frei von den Fallen persönlicher Umdeutungen und den Schranken des Vergessens genau jenes berichtet, was er gesehen hat.⁴² In Anbetracht

38 Vgl. Wierling, Dorothee: Oral History. In: Maurer Michael (Hg.): Aufriß der historischen Wissenschaften. Band 7: Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft. Stuttgart: Reclam 2003. S. 86.

39 Vgl. Scholz (2011), S. 33.

40 Vgl. Baer, Ulrich: Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 7.

41 Steyerl (2008), S. 19.

42 Vgl. Assmann (2008), S. 13-14.

dessen müssten jedoch, wie Sibylle Schmidt betont, empirische Untersuchungen zur Verlässlichkeit von Augenzeugen ein Erdbeben in der Landschaft des Rechts auslösen.⁴³ Denn, wie Sybille Krämer mit Rückgriff auf Jürgen Kaubes nüchtern feststellt: „Die Hälfte aller Augenzeugen irrt sich.“⁴⁴ Betroffen vom Zweifel am Zeugnis anderer sind jedoch nicht nur der Diskurs des Rechts, sondern auch historische und soziale Wissenschaften. Wie reagieren auf die Gefahren des individuellen Vergessens, Interpretierens und Umdeutens, oder auf die bewusste Täuschung und Verschleierung durch den Zeugen?⁴⁵ Und wie umgehen mit dem Einfluss der Gesprächssituation und des Befragenden auf das Zeugnis, das sich nicht als individueller, isolierter Sprechakt, sondern als durch Kommunikation produziertes konstituiert?⁴⁶ Wie soll schließlich eine an Strukturen orientierte Geschichte mit den Zeugnissen einer erlebten und erzählten Geschichte umgehen, die nicht so sehr Ausdruck dessen sind, wie etwas war, sondern vielmehr dessen, wie etwas von den Zeugen erlebt oder – oftmals zu einem viel späteren Zeitpunkt – gedeutet wurde?⁴⁷ Stellt das Vertrauen in den Zeugen für die historische Zunft gar „eine Rückkehr zu vormodernen Formen der mündlichen Geschichtstradierung“ dar?⁴⁸ Wird Geschichte damit zu einer Sammlung von Geschichten, welche die tatsächlichen Zusammenhänge eher verschleiern denn erhellen?

Zeugen im Spannungsfeld von Wahrheit und Politik

Das Gesagte lenkt den Blick somit auf die oben beschriebene Frage, ob und wie wir dem Zeugnis anderer Glauben schenken können, ob es verlässliches Wissen über Geschehnisse zutage liefert, ob wir dem Band der Erinnerung, das den Zeugen mit dem Ereignis verbindet, vertrauen können. Doch genauso, wie die neutrale Erinnerungsmaschine des Gerichtszeugen ein nicht zu erreichendes Ideal darstellt, vollzieht sich die Beantwortung dieser Fragen nach dem Status des Zeugnisses als epistemischer Quelle nicht im luftleeren Raum. Vielmehr begegnen wir, wie Schmidt und Voges anhand dreier Gesichtspunkte zeigen, Zeugnissen als Teilen sozialer, kultureller und politischer Kontexte,⁴⁹ welche die Fragen, warum bezeugt wird, wem geglaubt wird und was hier durch das

43 Vgl. Schmidt (2011), S. 49.

44 Krämer (2011), S. 123.

45 Vgl. Plato, Alexander Von: Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss. In: BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufanalysen. Jg. 13, 1 (2000), S. 5.

46 Vgl. Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 19.

47 Plato (2000), S. 5.

48 Bösch, Frank: Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK 2008, S. 52.

49 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 11.

Zeugnis mit dem Schein des Faktischen belegt werden soll, in einem „Spannungsfeld von Wissen und Glauben, von Wahrheit und Politik, von Faktizität und ethischen und politischen Werten“⁵⁰ verorten.

Dies zeigt sich einerseits etwa bei der Frage, wer als Zeuge infrage kommt. Nicht immer werden jene, die etwas mit eigenen Augen gesehen haben, auch als glaubhafte Zeugen anerkannt. So verweist Sybille Kramer darauf, dass letztlich das Vertrauen in den Zeugen die entscheidende Frage bei der Bewertung von Zeugnissen sei: „Die Wahrheit eines Satzes gründet in der Wahrhaftigkeit der Person. Die Fallibilität in der epistemischen Rolle der Zeugenaussage wird kompensiert durch die ethische Rolle, die das – immer auch enttäuschbare – dargebrachte Vertrauen spielt.“⁵¹ Ein „*Glauben dass*“ setzt somit immer ein „*Glauben an*“ voraus:⁵²

„Einem Zeugnis Glauben schenken impliziert, an die Integrität seiner Person zu glauben[...] Wer auch immer als Zeuge spricht, der verfügt, wie Jacques Ranciere es ausdrückt, über eine doppelte Autorität: eine epistemische und eine soziale. Zeugenschaft und Politik stehen in Zusammenhang, weil der Zeuge sich nicht durch ein Wissen qualifiziert, sondern „Zeuge-sein“ selbst eine soziale Rolle realisiert, die von ethisch-politischen Bedingungen und Anerkennungsmechanismen geprägt ist.“⁵³

Diese ethisch-politischen Bedingungen und Anerkennungsmechanismen werden etwa dann erkennbar, wenn Gruppen systematisch von der Zeugnispflicht ausgeschlossen werden, wie dies historisch im jüdischen Recht etwa für „Sünder, Bösewicht oder gewalttätige Zeugen“⁵⁴ der Fall war, die von vornherein diskreditiert waren und als Zeugen nicht in Frage kamen. Betroffen waren allerdings historisch immer wieder auch andere Gruppen wie Frauen, Sklaven oder psychisch Kranke.⁵⁵ So gilt es im Bezug auf eine Politik des Zeugen immer die Frage zu stellen: wem wird hier geglaubt, wessen Zeugnis wird gehört, wer kommt als Zeuge nicht zu Wort und wer entscheidet darüber?

Ein zweiter Aspekt, in dem das Zeugnis epistemische und politische Fragen verknüpft, ist jener der gesellschaftlichen Funktion des Zeugnisses.⁵⁶ Diese erschöpft sich nicht in Informationsübermittlung oder historischer Rekonstruktion, sondern begründet mitunter politisch beladene und gesellschaftlich folgenreiche Urteile über Schuld und Unschuld oder die hegemonialen Deutung von Er-

50 Schmidt, Voges (2011), S. 14.

51 Krämer (2011), S. 125.

52 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 12.

53 Schmidt, Voges (2011), S. 12.

54 Krochmalnik, Daniel: Das Zeugnisgebot (Mizwat Edut) in Geschichte und Gegenwart. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 22.

55 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 12.

56 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 12-13.

eignissen. Und wie das Zeugnis im Bezug auf das Urteil für den Angeklagten Folgen hat, die über die Aufklärung des behandelten Sachverhalts hinausgeht, so hatten etwa auch der Eichmannprozess oder der Frankfurter Auschwitzprozess „geschichtspolitische Bedeutung“,⁵⁷ die den Rahmen der Rechtsprechung sprengten.

Letzteres Beispiel lenkt schließlich den Blick auf einen dritten Aspekt, in dem sich nach Schmidt und Voges in Anbetracht des Zeugnisses bzw. der Figur des Zeugen epistemische und politische Fragen überkreuzen. Jenen nämlich, dass das Bezeugen selbst nicht nur einen Akt der Rekonstruktion und Wissensvermittlung darstellt, sondern auch als rhetorisches Mittel zur Überzeugung der Zuhörer eingesetzt werden kann.⁵⁸ Als „kunstloses Überzeugungsmittel“⁵⁹ dient es dazu, hinter der scheinbaren Objektivität des Zeugen das eigene Argument zu platzieren. Und so stellt sich in Anbetracht des Zeugnisses stets nicht nur die Frage, ob das Gesagte als vertrauenswürdige Wissen gelten könne, sondern auch: „was soll hier durch die rhetorische Figur des Zeugen plausibilisiert werden, und welche Meinung wird hier unter dem Deckmantel der Evidenz erzeugt?“⁶⁰

Während die Beschäftigung mit dem Zeugen also eine Reihe an Fragen nach seiner Zuverlässigkeit und seinen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen aufwirft, wurde dennoch deutlich, dass der Einsatz von Zeugen schlicht unverzichtbar ist. Darum soll im Folgenden eine Betrachtung unterschiedlicher *Zeugentypen*⁶¹ vorgenommen werden. In erster Linie soll dabei untersucht werden, welche unterschiedlichen Funktionen den Zeugen in den verschiedenen Diskursen zukommen und welche Rahmenbedingungen sich dabei für ihre Zeugnisse entwickelt haben.

Zeugen vor Gericht

Von besonderer Bedeutung ist der Zeuge im Diskurs der Rechtsprechung, wo er unter Berufung auf seine epistemische Autorität aufgerufen wird, möglichst wahrheitsgetreu Aufschluss zu geben, wie sich der vor Gericht verhandelte Sachverhalt zugetragen hat.⁶² Besondere Bedeutung hat nach

57 Knellessen, Dagi: Momentaufnahmen der Erinnerung. Juristische Zeugenschaft im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess – Ein Interviewprojekt. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 125.

58 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 13-14.

59 Schmidt, Voges (2011), S. 13.

60 Schmidt, Voges (2011), S. 14.

61 Ich beziehe mich hier auf einen Ausdruck, den Alleida Assman in ihrem Aufsatz *Vier Grundtypen der Zeugenschaft* prägt, ohne damit jedoch andeuten zu wollen, dass sich das komplexe Phänomen abschließend in vier Typen einteilen ließe. Vgl. Assmann (2008), S. 12.

62 Vgl. Assmann (2008), S. 14.

Shoshana Feldman dabei das Moment der Augenzeugenschaft, auf das die Autorität des Zeugen gründet:

„In der juristischen, philosophischen und epistemologischen Tradition der westlichen Welt liegt der Zeugenschaft das Augenzeugnis zugrunde. Der „Augenzeugenbericht“ hat im Gerichtssaal die größte Beweiskraft. „Es gibt unzählige Regeln, was Vermutungen, den Charakter des Angeklagten oder Zeugen oder Meinungsäußerungen des Zeugen betrifft, die alle auf die eine oder andere Weise den Prozess der Wahrheitsfindung verbessern sollen. Entscheidender als alle diese Aspekte – und möglicherweise entscheidender als all diese Faktoren zusammen – ist die Beweiskraft des Augenzeugenberichts.“⁶³

Die sinnliche Wahrnehmung eines Ereignisses bildet demnach vor dem Gericht die zentrale Grundlage für das Vertrauen in den Zeugen. Wie jedoch bereits deutlich wurde, ist die Wahrhaftigkeit des Zeugnisses zumeist grundsätzlich unüberprüfbar. Die unvermeidliche Subjektivität des Augenzeugen vor Gericht stellt demnach im Bereich des Rechts ein systematisch zu minimierendes Übel dar, worauf der Diskurs auf verschiedene Arten reagiert:⁶⁴

Einerseits soll der Zeuge, im Sinne des Wortes *testis* (*terstis*, Dritter), neutral sein.⁶⁵ Im besten Fall hat er keinerlei Beziehung zum bezeugten Tatbestand, im schlechtesten Fall ist er Täter oder Opfer. Durch die Befragung mehrerer Zeugen – „*testis unus, testis nullus*“⁶⁶ – soll größtmögliche Unabhängigkeit von der subjektiven Perspektive des Zeugen erreicht werden.⁶⁷ Andererseits wird der Akt des Bezeugens zu einer moralisch hoch aufgeladenen Situation, in der sowohl kodifizierte Eidformeln als auch die Androhung von Strafe das Vertrauen in den Zeugen rechtfertigen sollen.⁶⁸ Michael Elm weist in diesem Zusammenhang auf den Ursprung des Wortes Zeuge in der jüdischen Rechtsprechung und das damit verbundene religiöse Schrifttum hin. Die Augenzeugen von Verbrechen sind dort zum Ablegen des Zeugnisses verpflichtet, wobei dies sowohl eine juristische als auch eine moralische Pflicht der Gemeinschaft und Gott gegenüber darstellt, von der sozial marginalisierte Gruppen grundsätzlich ausgeschlossen werden.⁶⁹

Während also vom Gericht durch die Auswahl „glaubwürdiger Zeugen“ das epistemische Risiko, das dem Zeugnis notwendigerweise innewohnt, auf den Zeugen verlagert wird,⁷⁰ sind die Erlebnisse des Individuums nur insofern von Bedeutung, als sie zur Aufklärung der für den Prozess relevanten Sachverhalte beitragen. Die Aussagen des Zeugen werden auf beweisfähige Tatsachen be-

63 Feldman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 176-177.

64 Vgl. Steyerl (2008), S. 18.

65 Vgl. Assmann (2008), S. 14.

66 Steyerl (2008), S. 18.

67 Vgl. Steyerl (2008), S. 18.

68 Vgl. Krämer (2011), S. 124.

69 Vgl. Elm (2008), S. 105.

70 Vgl. Krämer (2011), S. 125.

schränkt, die bei der Beglaubigung oder Falsifizierung der fraglichen Tatbestände dienlich sind.⁷¹

Dementsprechend schreibt Aleida Assmann:

„Im Gerichtsprozess spricht der Zeuge nicht für sich, sondern übernimmt eine ihm zugewiesene Rolle im übergeordneten Verfahren einer nachträglichen Wahrheitssuche und -findung. Was er zu sagen hat, und wie er es zu sagen hat, ist Teil eines hochformalisierten Verfahrens, in dem das Zeugnis Evidenz- und Beweisfunktion im Prozess der Urteilsfindung hat. Die Zeugenaussage findet in der rigiden Form des Verhörs bzw. der Anhörung statt. Das Zeugnis wird dabei reduziert auf Aussagen, die von den Instanzen des Gerichts im größeren Kontext einer Argumentation oder Beweisführung als relevant erachtet werden. Das Format der Befragung ist interaktiv, aber nicht dialogisch; es ähnelt in der asymmetrischen Verteilung der Fragen und Antworten eher der Inquisition oder dem Examen. Auch dort, wo das Opfer in eigener Sache spricht kann es die Form der Informationsübermittlung nicht selbst bestimmen, sondern hat auf präzise Fragen in einer festgelegten Reihenfolge zu antworten. Im Zentrum steht immer das Verfahren selbst, nicht das Individuum.“⁷²

Vor Gericht ist der Zeuge also nur insofern von Bedeutung, als er für den Fortgang des Prozesses der Urteilsfindung dienlich ist. Ziel des Zeugnisses vor Gericht ist die Klärung des Sachverhalts und damit letztlich die Feststellung von Täterschaft und Schuld, die mit Folgen für die Beteiligten verbunden ist, die über eine Klärung des Sachverhalts hinausgehen. Aufschlussreich ist auch Aleida Assmans Verweis auf andere Formen der strukturierten Befragung, etwa das Verhör oder das Examen, die geprägt sind vom Misstrauen gegenüber dem Wahrheitswert der Aussage des Bezeugenden bzw. die in ihrer Struktur darauf angelegt sind, das Zeugnis zu falsifizieren.⁷³ Demgegenüber existieren Formen der Zeugenschaft, etwa die Beichte oder das therapeutische Gespräch, die gerade jenes Misstrauen zu Gunsten einer Rezeption suspendieren, welche auch das Schweigen des Zeugen akzeptiert. Vor Gericht bleibt der Zeuge jedoch eine ebenso riskante wie unvermeidliche Figur im Prozess juristischer Wahrheitsfindung.

Historische Zeugen

Neben dem juristischen Diskurs bedient sich auch die Geschichtsschreibung der Aussagen von Zeugen, um Vergangenes zu rekonstruieren. Anders als beim Zeugen vor Gericht geht es hier jedoch nicht um die Klärung oder Bestätigung eines Sachverhaltes im Rahmen eines Verfahrens, um die Feststellung von Tatbestand und Schuld, sondern vielmehr um die Rekonstruktion eines Geschehenen, von dem der Zeuge berichten kann, womit er zur Quelle der Geschichtsschreibung wird. Die enge Verbindung der Figur des Zeugen mit der Geschichtsschreibung zeigt sich, wie Christian Schneider aufzeigt, bereits im Begriff der *istorie*, der bei Herodot das *Befragen von Zeugen*

71 Vgl. Assmann (2008), S. 14.

72 Assmann (2008), S.14.

73 Vgl. Michaelis, Andree: Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 281.

bezeichnet.⁷⁴ Aleida Assmann spricht in diesem Zusammenhang von der historischen Figur des *Überlebenden*, des *Superstes*, der als Augenzeuge und Überlebender, somit als einzige zuverlässige Quelle, über den Ausgang der Schlacht zu berichten hatte.⁷⁵

Der historische Zeuge unterscheidet sich, wie Judith Keilbach betont, vom juristischen sowohl was seinen „epistemologischen Status“⁷⁶ als auch was die „diskursive Strukturierung seiner Aussagen“⁷⁷ angeht. Im Gegensatz zum Zeugen vor Gericht, der durch seine Aussagen die Beweisführung beglaubigt oder widerlegt, rekonstruiert der historische Zeuge ein Vergangenes durch seinen Bericht. Die Erzählung, nicht das Verhör, ist somit die maßgebliche Methode zur Konstruktion von Vergangenheit. Die Figur des historischen Zeugen stellt die Geschichtsschreibung jedoch vor ähnliche Probleme wie der juristische Zeuge das Gericht: Einerseits ist die Wahrhaftigkeit seines Berichts nicht sichergestellt und kann nur durch Strategien wie etwa den Eid des Zeugen, wahrheitsgemäß zu berichten, hergestellt werden.⁷⁸ Andererseits stehen die in Form von subjektiven Erlebnissen der Zeugen vermittelten Erfahrungen im Gegensatz zu einer an Fakten orientierten Geschichtsschreibung, die nicht an Erlebnissen sondern an Strukturen und Zusammenhängen interessiert ist,⁷⁹ was in dem „Bonmot“ seinen Ausdruck findet, „der Zeitzeuge sei der natürliche Feind des Historikers.“⁸⁰ Dieses Misstrauen zeigt sich etwa in historischen Publikationen, die mitunter äußerst zögerlich die Berichte von historischen Zeugen aufnehmen und diese zumeist nur als Illustration der rekonstruierten Ereignisse einsetzen, während Dokumente bei der Herstellung des historischen Wissens bevorzugt werden.⁸¹ Historische und juristische Evidenz teilen hier also den Zweifel am durch den Zeugen hervorgebrachten Faktenwissen,⁸² vor allem in Anbetracht des erwähnten *Superstes*, der als Überlebender stets auch Opfer des Erlebten sein kann und daher nicht dem Ideal neutraler Zeitzeugenschaft entspricht.⁸³ Auch hier wird das Zeugnis also als unvollständige Spur der Vergangenheit beurteilt, auf die sich eine historiographische Rekonstruktion jedoch, aus Mangel an anderen Quellen, stützen muss.

74 Vgl. Schneider, Christian: Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 160.

75 Vgl. Assmann (2008), S. 17.

76 Keilbach (2008), S. 144.

77 Keilbach (2008), S. 144.

78 Vgl. Assmann (2008), S. 17.

79 Vgl. Michaelis (2011), S. 273.

80 Schneider Christian (2007), S. 159.

81 Vgl. Michaelis (2011), S. 273-274.

82 Vgl. Plato (2000), S. 26.

83 Vgl. Schneider, Christian (2007), S. 160.

Eine Umdeutung erfährt die Figur des historischen Zeugen im 20. Jahrhundert durch die Oral History, einen Strang der Zeitgeschichte. Dabei kommt es erneut zu einer Verschiebung der Form und Funktion des Zeugen bzw. des Zeugnisses.⁸⁴

Zeitzeugen in der Oral History

Der Begriff Oral History ließe sich ins Deutsche am ehesten als „mündlich erfragte Geschichte“⁸⁵ übersetzen. Damit ist sowohl das konkrete Tun der Wissenschaftler beschrieben, nämlich das Erfragen von Geschichte – in einem rein virtuellen Gegensatz zum Auswerten von Schriftstücken etwa – als auch das Wesen der Quellen, die durch die Methode erzeugt werden und auf die sich die Wissenschaftler stützen – nämlich Erzählungen von Menschen.⁸⁶ Im Prozess der Forschung vertrauen die Wissenschaftler nicht ausschließlich auf Quellen wie Schriftstücke, sondern auf die biographischen Erzählungen von Menschen, die damit zu Zeitzeugen werden. Das Datenmaterial ist das eines Menschen, der (s)eine Geschichte erzählt hat.

Darüber hinaus wird der Begriff Oral History aber nicht nur für die Methode zur Generierung von Quellen, zur Herstellung von mündlichen Zeugnissen, sondern auch als Bezeichnung für verschiedene Forschungsziele und -richtungen verwendet,⁸⁷ weshalb keine Einigkeit darüber besteht, „um was es bei der Oral History eigentlich geht, und ob denn alle, die von Oral History sprechen, dasselbe meinen und wollen.“⁸⁸ So können Menschen als Zeitzeugen von Dingen berichten, über die nur sie erzählen können, von denen sie als Einzige Kenntnis haben und somit den Historikern Einblick in vergangene Ereignisse verschaffen. Dies kann vor allem dann von großer Bedeutung sein, wenn es sich dabei um Bereiche handelt, die von der allgemeinen oder hegemonialen Geschichtsschreibung ungenügend erfasst oder gezielt nicht festgehalten wurden.⁸⁹ Wer etwa über den nationalsozialistischen Terror in den Konzentrationslagern erfahren möchte, ist auf das Zeugnis der Überlebenden angewiesen, die als Einzige darüber sprechen können, da die Täter in aller Regel schweigen oder sich selbst durch Lügen schützen. Die mündlichen Quellen der wenigen Überlebenden sind somit oftmals die einzigen Zeugnisse, die bleiben. In dieser Hinsicht korrespondiert die Funktion des durch die Methode der Oral History erstellten Zeugnisses mit jener des oben erwähnten

84 Vgl. Assmann (2008), S. 18.

85 Wierling (2003), S. 81.

86 Vgl. Wierling (2003), S. 81.

87 Vgl. Wierling (2003), S. 81.

88 Vorländer (1990), S. 8.

89 Vgl. Wierling (2003), S. 84.

historischen Zeugen, denn angestrebt wird ein Erinnerungswissen, das möglichst genau und frei von subjektiven Umdeutungen rekonstruiert, wie etwas sich ereignet hat.

Andererseits wird die Bezeichnung Oral History mitunter synonym für alltagsgeschichtliche Forschung verwendet.⁹⁰ Das Interesse dieser „*Geschichte von Unten*“⁹¹ gilt dann den lange Zeit unerforschten Bereichen des Alltags, womit das Oral History Zeugnis wesentliches Erkenntnismittel der Alltagsgeschichte wird und deshalb häufig eine synonyme Verwendung der Begriffe Alltagsgeschichte und Oral History anzutreffen ist. In diesem Bereich der sogenannten Alltagsgeschichte spielt das Zeugnis, zumeist in Form von lebensgeschichtlichen Interviews, eine wesentliche Rolle. Die Blindheit der anderen Quellen rührt hier jedoch nicht von einer gezielten Auslöschung, sondern vielmehr von einer Gleichgültigkeit der Geschichtsschreibung angesichts der „Objekte der großen historischen Prozesse“.⁹² Die Zeugnisse der Menschen sollen es daher ermöglichen, Einblicke in Lebenswelten zu gewinnen, die bis dato als Innenseite der geschichtlichen Prozesse als nicht von Relevanz erschienen, z.B.: „die Lebensbedingungen, Haltungen und Handlungsmuster der Masse der Arbeiter“.⁹³ Es soll sich dadurch etwa zeigen, wie Menschen im Rahmen ihres konkreten Erlebens mit den ‚großen Ereignissen‘ umgehen und wie sich soziale Systeme und Rahmenbedingungen in das Leben der Menschen einschreiben.⁹⁴ Lutz Niethammer beschreibt das gesteigerte Interesse der Oral History am Alltag so:

„Wir beginnen uns vielmehr für uns selbst und für die Herkunft der eigenen Lebensbedingungen, Verhaltensweisen, Deutungsmuster und Handlungsmöglichkeiten zu interessieren. Wie etwa haben sich Lebensnormen in unseren Körper eingeschrieben? Welche Arbeits- und Besitzverhältnisse haben welche Familienkonstellationen herbeigeführt? Welche Verhaltens- und Denkveränderungen hat der Übergang vom Land zur Stadt erzwungen? Wie konnten Arbeiter ihre Lohnverhältnisse konkret verbessern? Welche Hoffnungen hat der Faschismus zerstört? In dieser Dimension des Alltäglichen, deren schon äußere Geschichte nur mühsam und mit methodischer Phantasie zu erschließen ist, wird nach der Subjektivität derer gefragt, die wir als Objekte der Geschichte zu sehen gelernt haben, nach ihren Erfahrungen, ihren Wünschen, ihrer Widerstandskraft, ihrem schöpferischen Vermögen, ihren Leiden.“⁹⁵

An dieser Stelle sind im Vergleich zu weiter oben behandelten Formen und Funktionen der Zeugen zwei Aspekte bemerkenswert:

90 Vgl. Vorländer (1990), S. 8.

91 Ehalt, Hubert Ch.: Geschichte von unten. Umgang mit Geschichte zwischen Wissenschaft, politischer Bildung und politischer Aktivierung. In: Ehalt, Hubert Ch. (Hg.): Geschichte von unten. Fragestellungen, Methoden und Projekte einer Geschichte des Alltags. Wien, Graz u.a.: Böhlau 1984, S. 11.

92 Wierling, (2003), S. 85.

93 Niethammer, Lutz: Einführung. In: Niethammer, Lutz (Hg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. „Die Praxis der Oral History“. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 7.

94 Vgl. Wierling (2003), S. 85.

95 Niethammer (1985), S. 10.

Zum einen wird hier die Subjektivität des Zeugen, im Sinne der sozialen und biologischen Bedingtheit der Erinnerung des Einzelnen, nicht wie im Bereich des Rechts oder der oben beschriebenen Zeitzeugenschaft als auszuschaltende Störvariable gedacht, sondern tritt vielmehr als notwendige Voraussetzung von Erinnerung und als produktives Element ins Zentrum der Aufmerksamkeit.⁹⁶ Diese Form der Alltagsgeschichte bzw. auch andere Formen einer methodologisch reflektierten Oral History, wie etwa mentalitätsgeschichtliche Ansätze, ziehen somit ihren Erkenntnisgewinn aus der Beschäftigung mit subjektiven Erfahrungen und Erlebnissen, die aus einer Koppelung der Geschichte an die Erfahrungsdimension der in dieser Geschichte positionierten Subjekte resultiert.⁹⁷ Dabei werden die spezifischen Deutungsmuster bestimmter Gruppen und Individuen mitunter nicht als Verzerrungen des Zeugnisses gesehen, die den „Wirklichkeitsgehalt“⁹⁸ der Aussagen gefährden, sondern als Subjektivität jener, die in den gesellschaftlichen Strukturen leben, identifiziert:

„Und erst der Perspektivenwechsel, weg vom Primat des Politischen, und hin zu einer Geschichte, die für ihre Analyse von Gesellschaftsstrukturen auch Mentalitäten und Bewusstsein der die Gesellschaft konstituierenden Gruppen und einzelnen als unverzichtbare Größe wahrnimmt, ermöglicht es auch, gesellschaftliche Wirklichkeit nicht mehr hinter dem Rücken und über die Köpfe der Subjekte hinweg zu erforschen, sondern deren Perspektive in diese Forschung mit hineinzuholen.“⁹⁹

Das heißt, die Oral History kann im Gegensatz zu anderen, weiter oben beschriebenen auf Zeugnissen basierenden Forschungsinteressen ganz wesentlich vom oftmals subjektiv gefärbten Charakter ihrer Zeugnisse profitieren.¹⁰⁰ Dies bedeutet jedoch einen Zugang zu den Zeugen, der keine direkte Linie zwischen dem Zeugnis und dem Vergangenen zieht, sondern vielmehr die biologische und soziale Voraussetzungen des Erinnerns und Vergessens methodologisch reflektieren muss.¹⁰¹ Eine solcherart methodologisch reflektierte Oral History muss folglich auch anerkennen, dass sich die Zugänge ihrer Zeugen mitunter nicht in ein kohärentes Geschichtsbild gießen lassen. Vielmehr rückt die Anerkennung einer multiperspektivischen Geschichtsschreibung in den Mittelpunkt. Oder, wie Thomas Henne betont: „Das Zeitalter der Meistererzählungen ist vorbei, so dass es mehrere konkurrierende Sichtweisen auf denselben historischen Gegenstand geben kann.“¹⁰² Nach Dorothee Wierling gilt es in der Oral History also:

„eben diese Grenzen, die nicht auflösbaren Widersprüche oder die einander fremden Perspektiven selbst als Teil einer multiperspektivischen Geschichtsschreibung zu thematisieren. Das macht das Schrei-

96 Vgl. Wierling (2003), S. 97.

97 Vgl. Plato (2000), S. 13.

98 Plato (2000), S. 17.

99 Vorländer (1990), S. 10.

100 Vgl. Wierling (2003), S. 98.

101 Vgl. Wierling (2003), S. 97.

102 Henne, Thomas: Zeugenschaft vor Gericht. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 84.

ben von Geschichte auf der Basis von komplexen subjektiven Zeugnissen schwerer, als viele angesichts der Anschaulichkeit solcher Quellen vermuten. Darunter leidet auch die Eindeutigkeit des Forschungsergebnisses, die Möglichkeit, eine starke These aufzustellen, zu beweisen und sich damit offensiv von anderen Forschungen abzusetzen. Nur wer an solche Eindeutigkeiten beim Schreiben von Geschichte ohnehin nicht glaubt und bescheidener lediglich einen gut begründeten, plausiblen Deutungsvorschlag machen will, kann Oral History wirklich produktiv nutzen.“¹⁰³

Zweitens scheint an den Verschiebungen, welche der Zeugenbegriff durch die Oral History erfahren hat, von Bedeutung, dass der hier durchscheinende Erkenntnisgewinn durch die Befragung von Zeugen mit der Forderung nach einer Demokratisierung der Geschichtswissenschaft einhergeht.¹⁰⁴ Insofern stellt die Oral History teils implizit, teils explizit den Anspruch, an der Emanzipation jener mitzuarbeiten, denen durch die Fixierung ihrer Zeugnisse eine Stimme gegeben wird. Dabei handelt es sich um einen Anspruch, der sowohl dem juristischen als auch dem historischen Diskurs im Bezug auf seine Zeugen fremd ist:

„Durch Zusammenstellung und Veröffentlichung von Lebensgeschichten aus den Gruppen über die die Geschichtsbücher nichts schreiben, wollen manche Oral-History-Projekte kulturpolitisch in die Öffentlichkeit hinein wirken und zu einer demokratischen Geschichtsauffassung beitragen. Durch Veröffentlichung von Lebensgeschichten aus stigmatisierten [oder marginalisierten, MG] Milieus soll öffentliches Verständnis für die Sinnhorizonte und Lebensentwürfe dieser Gruppen erreicht werden. Ihre eigene Stimme soll – durch die Vermittlung des Forschers – in der Debatte über Gegenwart und Zukunft Einfluss haben. Dadurch könne die „Konversation zwischen den Klassen“ erleichtert und befördert werden, könnten die verschiedenen Sozialgruppen Vorurteile gegeneinander abbauen und insgesamt mehr Verständnis für unterschiedliche und von der eigenen Lebenswelt weit entfernte Welten entwickeln.“¹⁰⁵

Durch diesen vielfach ohne weitere Erläuterungen behaupteten emanzipatorischen Anspruch erfährt nun aber das Zeugnis und die Rolle des Zeugen eine weitere Verschiebung und Erweiterung. Seine Funktion beschränkt sich nicht mehr auf das Liefern von Fakten zur Rekonstruktion von Vergangenheit, sondern das Erheben der Stimme wird für den Zeugen auch implizit oder explizit zum Versprechen, „in der Debatte über Gegenwart und Zukunft Einfluss zu haben“¹⁰⁶ und gesellschaftliches „Verständnis für die eigene Lebenswelt zu entwickeln“.¹⁰⁷ Dieses Versprechen drückt sich etwa in der Phrase aus, jemand bekäme durch das Zeugnis eine Stimme. Das Zeugnis wird somit zum Versprechen und zur Chance, die eigenen Anliegen oder das widerfahrene Unrecht, nach außen zu tragen und sich Gehör zu verschaffen. Die Stimme des Zeugen wird implizit zur Voraussetzung und zum Mittel der Emanzipation. Damit wird der Zeuge der Oral History aber auch zum Sprachrohr für all jene, die nicht sprechen, an derer statt er eine Stimme bekommt. Er

103 Wierling (2003), S. 148.

104 Vgl. Wierling (2003), S. 85.

105 Fuchs-Heinritz, Werner: Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. (Hagener Studentexte zur Soziologie. Band 5), S. 125-126.

106 Fuchs-Heinritz (2000), S. 126.

107 Fuchs-Heinritz (2000), S. 126.

wird zum Vertreter jener, für deren Erfahrungen er, wissentlich oder unwissentlich, gerechtfertigt oder nicht, stellvertretend als Zeuge herangezogen wird.¹⁰⁸

Zahlreiche Projekte, welche sich die Sammlung und Auswertung von Lebensgeschichten von Opfergruppen zum Ziel gesetzt haben, betonen diesen Aspekt, der Fragen nach historischer Evidenzerzeugung unmittelbar an Fragen der Politik und Repräsentation knüpft.¹⁰⁹ Mitunter scheint die nicht näher definierte Ermächtigung der Zeugen durch das Ablegen des Zeugnisses jedoch auch zu einer Art Standardphrase auf Buchrücken und Filmbeschreibungen avanciert zu sein, wodurch wohl den Verkaufszahlen der Publikation mindestens genauso geholfen sein soll wie den Menschen, die ihre Stimme erhoben haben. Oft ist nicht klar, wo nun genau der behauptete emanzipatorische Effekt für den Zeugen anzusetzen sei, was das Zeugnis im Detail mit verbesserter politischer Repräsentation und einer Demokratisierung der Geschichte zu tun habe. Dass die Beantwortung dieser Fragen, wie angenommen werden darf, komplexe Fragen nach ästhetischer Darstellung und politischer Repräsentation aufwirft, findet dabei keine Berücksichtigung. Eine wissenschaftliche Aufarbeitung dieser Zusammenhänge unterbleibt auch in der vorliegenden Arbeit, lohnte aber einer näheren Betrachtung.

Überlebende als Zeugen

Besondere Bedeutung hat die Figur des Zeugen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert im Zuge der juristischen und historischen Aufarbeitung der Shoah erlangt. Das Zeugnis der Überlebenden wurde und wird dabei in besonderer Weise theoretisch reflektiert, weil es epistemische und moralische Probleme aufwirft, welche die Angemessenheit juristischer und historiographischer Konzepte der Evidenzerzeugung durch Zeugen im Angesicht des Verbrechens der Shoah in Frage stellen. Dies zeigt sich bereits in dem Misstrauen, welches den Zeugnissen der Überlebenden im Kontext juristischer und historischer Aufarbeitung entgegengebracht wurde. Diese Diskurse zeichneten sich, wie Andree Michaelis darlegt, angesichts der Zeugnisse von Überlebenden „stets von Neuem durch eine Geste der Abwendung aus.“¹¹⁰ Dies gilt etwa sowohl für die sog. Nürnberger Prozesse als auch für den Frankfurter Auschwitzprozess. Während in beiden Prozessen Zeugen zu Wort kamen, wurde die Beweisführung der Anklage dort nicht in erster Linie auf der Befragung von Augenzeugen, sondern hauptsächlich anhand von historischen (Täter-) Dokumenten aufgebaut,

108 Vgl. Wierling (2003), S. 98.

109 Vgl. Sarkar, Walker (2010), S. 1-2.

110 Michaelis (2011), S. 273.

denn in Anbetracht der weiter oben beschriebenen Idealfigur des juristischen Zeugen waren die Überlebenden denkbar ungeeignet für eine Rekonstruktion der Ereignisse:

Ihre zutiefst subjektiven Zugänge zu dem Erlittenen und ihr punktuelles Wissen widersprachen der Forderung nach neutralen, unabhängigen Dritten, die möglichst detailliert über Gesehenes Auskunft geben sollten. Als Opfer waren die Zeugen dagegen weder neutral noch über die Gesamtheit der vor Gericht stehenden Verbrechen auskunftsfähig, welche den Horizont ihrer individuellen Erlebnisse überstiegen. Daher beschränkte sich die Funktion von Augenzeugen in den Prozessen auf die Beglaubigung von Dokumenten oder von vor Gericht behandelten Sachverhalte erfüllten dabei also „eine authentifizierende Funktion, bei der aber gerade nicht die Autorität einer ihnen eigenen autonomen Authentizität anerkannt wird.“¹¹¹ Diese Funktion der Beglaubigung objektiver Fakten wiederum widersprach fundamental dem, was die Zeugen von der Anhörung ihrer Erfahrungen erhoffen konnten, nämlich nicht lediglich Bestrafung der Verbrecher sondern auch die Anerkennung ihrer Erfahrung durch eine Gemeinschaft, die Erinnerung an- und die Klage um die Verstorbenen.¹¹²

Viele der Opfer waren darüber hinaus schwer traumatisiert, was nach Ansicht des Psychotherapeuten Dori Laub eine bewusste Erinnerung der erlebten Ereignisse verhinderte oder die Überlebenden an der Wahrheit ihrer Erlebnisse zweifeln ließ.¹¹³ Tatsächlich erwiesen sich ihre Erinnerungen oftmals als lückenhaft und faktisch widersprüchlich, was im Rahmen einer juristischen Beweisführung, die keine Rücksicht auf die Lage der Opfer nahm und von neutralen Zeugen ausging, mitunter der Verteidigung in die Hände spielte, welche die Strategie verfolgte, die Aussagen der Zeugen als unglaubwürdig darzustellen.¹¹⁴ Diese Form der Verhöre und der Zweifel an ihren Aussagen führte wie Sigrid Weigel betont mitunter zu einer erneuten Traumatisierung der Opfer, die sich nun nicht nur mit den erlebten Verbrechen sondern auch mit einer Gemeinschaft konfrontiert sahen, die ihnen keinen Glauben schenkte.¹¹⁵ Auch hier wurde somit ihre Autorität als authentische, selbständige Quelle in Zweifel gezogen und es war gerade jene dem Zeugnis eigentümliche Singularität der Erfahrung, die für die Zeugen Isolation bedeutete, weil, wie Ulrich Baer schreibt, ihre Erfahrung, die nur sie alleine gemacht hatten, von der Gesellschaft nicht anerkannt, ihr Zeugnis nicht gehört wurde.¹¹⁶ Aber auch die Geschichtswissenschaft stand den Zeugenaussagen der Überlebenden

111 Michaelis (2011), S. 274.

112 Vgl. Assmann (2008), S. 19.

113 Vgl. Laub (2000), S. 68.

114 Michaelis (2011), S. 270.

115 Vgl. Weigel (2000), S. 121.

116 Vgl. Baer (2000), S. 7.

skeptisch gegenüber und verließ sich in ihrer Rekonstruktion der Ereignisse lange in erster Linie auf Dokumente und Aufzeichnungen der Täter. Wenn Überlebende in der historischen Aufarbeitung eingesetzt wurden, dann, um die präsentierten Fakten zu exemplifizieren und mit subjektiven Eindrücken und Details zu illustrieren, während die eigentliche Rekonstruktion sich jedoch an Dokumenten orientierte, welche den Zeugnissen in ihrer Faktizität überlegen schienen.¹¹⁷

Dieses Misstrauen gegenüber den Zeugnissen der Überlebenden in juristischem und historiographischem Diskurs problematisiert Sigrid Weigel in zweifacher Hinsicht: Einerseits betont sie die Unangemessenheit einer Forderung nach Neutralität und Objektivität hinsichtlich eines Verbrechens, das auf Grund seiner Struktur der Norm einer unabhängigen Zeugenschaft ad Absurdum führe. In diesem Kontext seien die Augenzeugen mitnichten ungeeignet, als Zeugen vor Gericht aufzutreten,

„vielmehr gilt es, weil man die Überlebenden vor Gericht braucht, vor allem dafür Sorge zu tragen, dass sie dabei nicht noch einmal zu Opfern werden. Aus der spezifischen Konstellation „Auschwitz vor Gericht“ folgt aber auch die Notwendigkeit, dass die Norm der Neutralität von Zeugenschaft in Frage gestellt werden muss, wenn ein historisches Verbrechen vor Gericht steht, für das es keine unbeteiligten Zeugen gibt.“¹¹⁸

Andererseits geht es Weigel um die Anerkennung einer über juristische und historiographische Funktionen hinausreichenden „*andere[n]* [Kursivsetzung im Original, MG] Bedeutung“¹¹⁹ der Überlebenden und ihrer Zeugnisse, die sie durch eine sprachliche Differenzierung historischer bzw. juristischer (*Zeit-*) *Zeugenschaft* vom *Zeugnis* der Überlebenden markiert.¹²⁰ Das ist an dieser Stelle besonders deshalb von Bedeutung, weil es den bereits behandelten Formen und Funktionen von Zeugen eine weitere Dimension hinzufügt. Dementsprechend stünde dabei auch nicht die Frage nach der Faktizität des Zeugnisses als Beweis im Vordergrund, von der sich juristischer und historischer Diskurs nicht trennen lassen, sondern vielmehr die Anerkennung, dass im Zeugnis der Überlebenden eine singuläre und dem Anderen „gerade unzugänglichen Erfahrung“ zum Ausdruck gebracht werde:

„Das Zeugnis nämlich liegt immer jenseits der Form der Aussagen oder der Mitteilung eines Inhalts, weil es um das Bezeugen einer dem Anderen geradezu unzugänglichen Erfahrung geht. Insofern schließt es per se eine Identität mit der Erfahrung des Zuhörenden aus. Es liegt auch jenseits der Historisierung und einer Logik der Evidenz, weil der Gestus des Bezeugens sich fundamental vom Beweis unterscheidet.“¹²¹

117 Vgl. Michaelis (2011), S. 273-274.

118 Weigel, Sigrid: Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs. In: Zill, Rüdiger (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Berlin: Akademie Verlag 2000 (Jahrbuch des Einstein Forums 1999), S. 122.

119 Weigel (2000), S. 123.

120 Vgl. Weigel (2000), S. 122-123.

121 Vgl. Weigel (2000), S. 116.

Diese Differenz des Zeugnisses von historischen Fakten oder juristischen Beweisen manifestiert sich Sigrid Weigel zufolge auch in der Differenz von *Klage* und *Anklage*:

„Der Differenz von Zeugnis und Zeugenschaft liegt nämlich eine ältere, vorausgehende Differenz zugrunde, die sich auf den Übergang der Sprache aus einer göttlichen in eine weltliche Ordnung bezieht und die im Unterschied zwischen Klage und Anklage sinnfällig wird. Diese Unterscheidung betrifft eine Differenz sprachlicher Sphären zwischen Gerechtigkeit und Recht, zwischen Trauer und Strafe, zwischen Gedenken und Gericht, die für den Umgang mit den Zeugnissen von Überlebenden von größter Bedeutung ist. Das betrifft die problematische Auswertung oder Verwendung von Zeugnissen in juristischen, politischen und historischen Diskursen überhaupt und damit deren prekären Ort in jeder Form von Gedächtnispolitik.“¹²²

Während also die juristische Zeugenschaft immer im Sinne einer Anklage stehe oder im Sinne einer Gedächtnispolitik in seiner Verwertung aufgehe, trage das Zeugnis der Überlebenden immer auch die Spuren einer Totenklage, die sich jedoch nicht in gerichtliche Beweise oder historische Fakten übersetzen lasse, keine Neutralität postuliere und auch das Schweigen der Überlebenden anerkenne.¹²³ Dies betont Aleida Assmann, in Anlehnung an den Philosophen Avishai Margalit, bei ihrer Beschäftigung mit dem von ihr als moralischen Zeugen bezeichneten Überlebenden. Auch hier steht im Zentrum, dass der Überlebende, der zugleich Opfer des Verbrechens geworden ist, „zum Sprachrohr der ermordeten Toten und der erinnernden Würdigung ihrer ausgelöschten Namen wird“,¹²⁴ damit also in einem Kontext steht, der sich grundsätzlich von der juristischen und historischen Zeugenschaft unterscheidet, sowohl, was die Funktion des Zeugnisses als auch was den Umgang mit dem Zeugen angeht. Zentral ist in jedem Fall auch, dass es einer Gemeinschaft bedarf, die das Zeugnis aufnimmt und die daraus keine positive Identität ableitet, welches das Zeugnis des Verbrechens wegen seiner negativen Botschaft nicht leisten kann, sondern „die traumatische Vergangenheit nachträglich mit Formen der politischen Verantwortung und einer Erinnerungskultur bearbeitet, die die Empathie und Solidarität mit den Opfern in den Mittelpunkt stellt.“¹²⁵

Im folgenden filmanalytischen Teil der Arbeit werden drei Filme zum Thema der Darfurkrise auf ihre Inszenierung von sprechenden Menschen vor der Kamera untersucht. Es wird zu zeigen sein, ob sich die verschiedenen Formen des Zeugen darin wiederfinden und auf welche Weise sie von den Filmen inszeniert und produktiv gemacht bzw. instrumentalisiert werden.

122 Weigel (2000), S. 128.

123 Vgl. Assmann (2007), S. 19.

124 Assmann, (2007), S. 19.

125 Assmann, (2007), S. 20.

Sand and Sorrow

„It's not about democrats,
it's not about conservatives,
it's not about black, it's not about
white,
it's not about religion.
It's about ending genocide!”

Sand and Sorrow

Bei dem Film *Sand and Sorrow* (Titel der deutschen DVD-Version: *Sand und Tränen*) handelt es sich um eine US-amerikanische Produktion aus dem Jahr 2007. Regie führte Paul Freedman, der auch das Drehbuch zum Film verfasste. Der Film wurde von Hollywood-Schauspieler George Clooney mitproduziert, der in der englischsprachigen Originalfassung des Films den Erzähltext spricht.

Inhalt

Zentrales Thema des Films ist der Kampf internationaler bzw. vorwiegend US-amerikanischer Aktivist*innen gegen den Genozid, den die Regierung des Sudan seit dem Jahr 2003 unter Zuhilfenahme ‚arabischer‘ Reitermilizen, den sogenannten Dschandschawid, an der ‚nicht-arabischen‘ Bevölkerung Darfurs begeht.¹²⁶ Der Film beschreibt das Ringen um die Verhinderung des Genozids und übernimmt dabei selbst die Rolle engagierter ‚Advocacy to Save Darfur‘. Angesichts dieses zentralen Motivs verwebt der Film mehrere Handlungsstränge:

Zum einen beschreibt er die historische Entwicklung des Genozids und besonders die Ereignisse der Jahre 2003 bis 2006, wobei die Darstellung der Krise und ihrer Genese mit der Unabhängigkeit des Sudan von der kolonialen Herrschaft Großbritanniens beginnt – somit (post)koloniale Zusammenhänge ausspart – und mit dem Ausgang der Friedensverhandlungen von Abuja endet. Chronologisch wird erzählt, wie in Darfur von der ‚arabisch‘ dominierten sudanesischen Regierung ein rassistisch motivierter Genozid an den ‚nicht-arabischen‘ Bewohnern Darfurs begangen wird, während die Vereinten Nationen und die US-amerikanische Regierung keine wirksamen Maßnahmen setzen, um den Genozid zu stoppen und die Weltöffentlichkeit kein Interesse am Völkermord in Darfur zeigt. Dieser Untätigkeit stellen sich im Laufe der Zeit internationale Journalisten und Menschenrechtsaktivisten entgegen, die vor Ort zu Zeugen des Genozids werden und in der Folge versuchen,

¹²⁶ An dieser Stelle wird bewusst auf einen differenzierten Gebrauch der Begriffe 'Genozid' sowie der ethnischen Identitätszuschreibungen 'Araber' und 'Afrikaner' verzichtet, um der Darstellung innerhalb des filmischen Textes zu entsprechen. Die Setzung einfacher Anführungszeichen markiert jedoch die Problematik, die mit einer unhinterfragten Übernahme der Begriffe einhergeht

Einfluss auf die Politik zu nehmen und die Öffentlichkeit wachzurütteln. Diese Anstrengungen gipfeln in den USA schließlich in breitem zivilgesellschaftlichen Engagement gegen den Genozid in Darfur, das sich gegen Ende des Films in einer großen öffentlichen Solidaritätsveranstaltung vor dem Capitol Hill in Washington manifestiert. *Sand and Sorrow* ist somit in vielerlei Hinsicht kein Film über Darfur, sondern ein Film über das Ringen europäischer und US-amerikanischer Protagonisten, dem Genozid Einhalt zu gebieten.

Verwoben mit dieser Chronologie des Genozids bzw. des Ringens um ‚Advocacy‘ wird die Lage der Menschen in den sudanesischen Flüchtlingslagern für intern Vertriebene – sogenannten *IDP-Camps* – behandelt. Im Film wird diese Darstellung als die gegenwärtige Situation der Menschen in Darfur beschrieben, da die Phase der Vertreibung in der Gegenwart der filmischen Erzählung bereits abgeschlossen ist. Der Film richtet bei der Beschäftigung mit den Flüchtlingslagern neben der mehrmals betonten Unzulänglichkeit ausschließlich humanitärer Hilfe seinen Fokus auf die Thematik der sexuellen Verbrechen an afrikanischen Frauen durch ‚arabische‘ Reitermilizen als Mittel des Terrors und Genozids und macht somit deutlich, dass auch nach Beendigung der Vertreibungen der Genozid nicht vorbei ist.

Ein zweiter Handlungsstrang, der die aktuelle Situation in Darfur thematisiert, befasst sich mit der Beobachtermission der afrikanischen Union im Sudan (AMIS), die als Resultat einer wohlwollenden aber wirkungslosen Anstrengung afrikanischer Nationen dargestellt wird, da die Soldaten auf Grund ihres Mandats als Beobachter nicht für die Sicherheit der Vertriebenen sorgen dürfen.

Weiters erzählt der Film von einer Veranstaltung an einer US-amerikanischen Highschool, im Rahmen derer von einigen Schülerinnen Bewusstsein für die Ereignisse in Darfur geschaffen werden soll. Dieser Handlungsstrang gipfelt gegen Ende des Films in einer Lichterkette, die von Schülern gemeinsam mit Überlebenden des Genozids in Ruanda abgehalten wird.

Während sich die genannten Handlungsstränge in mehrere Sequenzen zerteilt über den gesamten Film erstrecken, beinhaltet der Film auch in sich geschlossene dramatische Einheiten:

Zum einen handelt es sich dabei um die Darstellung einer Wanderausstellung, im Rahmen derer in den USA und Europa Zeichnungen sudanesischer Kinder ausgestellt werden. Die Zeichnungen der Kinder deuten auf traumatische Erlebnisse hin, die sie machen mussten. Eine besondere Position nimmt zum anderen die Anfangssequenz des Films ein, welche als *Hook*¹²⁷ durch ihre Drastizität in

127 Vgl. Hant, C.P.: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1999, S. 73.

der Ausstellung von Gewalt und Tod Aufmerksamkeit erregt und als Interpretationsschablone für den weiteren Film betrachtet werden kann: Die Anfangssequenz macht unmissverständlich deutlich, dass in Darfur ein Genozid stattfindet und stellt diesen in eine Reihe mit anderen Genoziden der Vergangenheit, allen voran mit der Ermordung der europäischen Juden in der Shoah und dem Völkermord in Ruanda. Der Film verurteilt das Versagen der internationalen Gemeinschaft angesichts dieser historischen Verbrechen und richtet sich in direkter Ansprache an die Zuseher des Films mit der Aufforderung sich vorzustellen, Darfur sei eine Chance, die „uns“ von den „Göttern der Geschichte“ gegeben werde, „um es dieses Mal besser zu machen [imagine the Gods of history looking down on us [...] saying to us: 'we'll give you another chance but this time, so as to be sure you'll get it right, we'll do it in slow motion, and we'll call it Darfur.'].“¹²⁸ Da diese Sequenz für die Inszenierung und die Funktionen der Zeugen im Film eine wesentliche Rolle spielt, wird weiter unten noch im Detail darauf zurückzukommen sein.

Form

Die beschriebenen Handlungsstränge werden innerhalb des Films in kurze dramatische Einheiten gegliedert und verschachtelt angeordnet. Dies führt, in Verbindung mit einem beschleunigten visuellen Rhythmus, emotionaler Verstärkung durch Musikuntermalung und einer Vielzahl an Sprechern mit sehr kurzen Redebeiträgen zu einem hohen Tempo in der filmischen Erzählung. Diese Beschleunigung macht es sogar bei wiederholter Sichtung des Films schwer, der Erzählung mit Blick auf Details und die Struktur des dramatischen Aufbaus zu folgen. Vielmehr werden vom Sprecher oder den Experten erwähnte Details und Differenzierungen im Hinblick auf die Lage im Sudan im Fluss der Bilder und Töne fortgespült, während andere Informationen wieder und wieder gestreut werden und sich auf diese Art einprägen. Während im Film also etwa durchaus erwähnt wird, dass ökologische und sozio-ökonomische Faktoren bei der Konfliktgenese eine Rolle spielen, wird ein Erklärungsmuster der Krise anhand ethnischer Gesichtspunkte schon allein dadurch begünstigt, dass im Vergleich zur erwähnten Randnotiz wieder und wieder von ‚Arabern‘ und ‚Nicht-Arabern‘ die Rede ist.

Die Verschachtelung der Sequenzen führt darüber hinaus zu Schwierigkeiten bei der Unterscheidung historischer und gegenwärtiger Ereignisse. Zwar wird von den Sprechenden entweder in der Vergangenheitsform oder in der Gegenwartsform von den Ereignissen erzählt, jedoch verwischt die

128 *Sand und Tränen*. Regie: Paul Freedman, DVD-Video, trigon-film 2009. (Orig. *Sand and Sorrow*, USA 2007), 0:02:05-0:02:30.

Unterscheidung durch ständige Rückblenden und Ellipsen sowie häufige Sprünge zwischen den Schauplätzen. Es entsteht dadurch eine Art zeitlich enthobenes, assoziatives Universum des Grauens, in dem die beschriebenen Ereignisse vielmehr nebeneinander als nacheinander stattfinden und in dem für die Ereignisse in Darfur ein Gefühl für aufeinanderfolgende Ereignisse und Kausalzusammenhänge verloren geht.

Der Film ist in seiner formalen Gestaltung eindeutig auf die Anforderungen kommerzieller TV-Sender ausgerichtet. An mehreren Stellen ist im Film die Unterbrechung eines Handlungsstrangs der Notwendigkeit geschuldet, Raum für eine Werbeunterbrechung zu schaffen.¹²⁹ Um die Spannung zu erhöhen und dadurch das Publikum zum Weitersehen zu animieren, wird vom Sprecher ein *Cliffhanger*¹³⁰ inszeniert, also der Aufbau von drängender Ungewissheit über den weiteren Verlauf der Erzählung, während die Erzählung nach der Unterbrechung durch eine allgemeine, einleitende Passage wiederaufgenommen wird, anstatt die aufgebauten Zuschauererwartungen sofort einzulösen. An einer Stelle im Film kommt es zu einer erneuten Exposition des Themas und zu einer nochmaligen Vorstellung von für den Film zentralen Protagonisten. Dieser dramatische Stillstand scheint der Notwendigkeit geschuldet zu sein, später zum Film gestoßene Zuseher über den Stand der Erzählung aufzuklären und ihnen den lückenlosen Einstieg in den Film zu ermöglichen.¹³¹

Die Informationsvermittlung erfolgt im Film durch eine Vielzahl an Sprechern. Anstelle einer monotheistischen *Voice of God*¹³² hat es der Rezipient mit einer Reihe an Experten und Überlebenden zu tun, deren kurze, vom Erzähler verknüpfte Redebeiträge die Filmerzählung als „vieltimmigen Chor“¹³³ konstruieren. Der Erzähler selbst nimmt dabei mehrere Funktionen ein: zum einen orchestriert er die Redebeiträge der Experten, erteilt ihnen das Rederecht oder liefert expositorische Informationen zu ihrer Person. Darüber hinaus erläutert er die Gedanken und Gefühle der Protagonisten, während man sie bei ihren Handlungen beobachtet. In die Informationsvermittlung schaltet sich der Erzähler immer dann vermehrt ein, wenn in knapper Form gebündelte Informationen übermittelt werden sollen. So etwa in der Sequenz, welche die Genese der Krise in Darfur beschreibt. Der Sprecher vermittelt darüber hinaus auch den moralischen Standpunkt des Films. Ent-

129 Vgl. *Sand und Tränen* (2009), 0:20:18.

130 Vgl. Fuxjäger, Anton: Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie. WS 2006/2007. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung. http://www.univie.ac.at/film/personal/rmk/01_LV/FF/FFS7_Lernbehelf_Fux.pdf (Zugriff: 12.5.2011), S. 41.

131 Vgl. *Sand und Tränen* (2009), 1:03:45-1:06:45.

132 Vgl. Nichols (2001), S. 13.

133 Bösch (2008), S. 51-52.

schiedener noch als die im Film auftretenden Zeugen trifft er dabei moralische Urteile – etwa über die Integrität der Regierung des Sudan. Deutlich wird diese Funktion des moralischen Gewissens bereits in der beschriebenen Anfangssequenz des Films, in der er mit dem Imperativ „Imagine!“ und einem „wir“, eine Gemeinschaft zwischen ihm und den Zusehern herstellt,¹³⁴ die er in der Folge ermahnt, nicht wegzuschauen, während sich in Darfur ein Genozid ereigne. Die Stimme des Celebrities George Clooney erhöht dabei durch ihre tiefe und autoritäre Stimmlage die Eindringlichkeit der Botschaft.¹³⁵ Als Instanz des Filmemachers genießt der Erzähler vollständige Autorität, das heißt, seine Glaubwürdigkeit wird im Film nicht angezweifelt. Die gezeigten Bilder bestätigen dabei den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen. Seine Autorität ist jedoch im Vergleich zu jenen Filmen, die Bill Nichols dem *Expository Mode*¹³⁶ zuordnet, eine geteilte, da sich der Erzähler im Bezug auf die Informationsübermittlung mit den verschiedenen Zeugen und Experten abwechselt bzw. diese sich gegenseitig ergänzen.¹³⁷

Die sprechenden Menschen werden im Film unterschiedlich inszeniert und nehmen verschiedene Funktionen ein, die sich nicht in der Generierung und Übermittlung von Informationen durch Erzählung erschöpfen. Dementsprechend ersetzen die auftretenden sprechenden Menschen nicht lediglich den Erzähler, sondern erfüllen eine ganze Reihe von Funktionen, welche die Komplexität und Fruchtbarkeit des Gestaltungsmittels im modernen Dokumentarfilm deutlich machen. Es wird daher in der Folge zu zeigen sein, wie diese unterschiedlichen Sprecherpositionen konstruiert werden und welche verschiedenen Funktionen sie im Film erfüllen.¹³⁸

134 Vgl. Nichols (2001), S. 17.

135 Vgl. Nichols (2001), S.106-107.

136 Vgl. Nichols, Bill: Representing Reality. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 34.

137 Vgl. Nichols (1991), S. 48.

138 Wie auch durch Brunners Begriff der „Polyphonie der Opferstimmen“ markiert wird, handelt es sich dabei nicht um Wesensmäßigkeiten sondern um Kategorisierungen zum Zweck der Analyse. Vgl. Brunner, José: Trauma in Jerusalem?. Zur Polyphonie der Opferstimmen im Eichmann-Prozess. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007,, S. 92.

Zeugen

Zeugen und Täter: Hierarchisierung der Sprecherpositionen

Im Film *Sand and Sorrow* finden sich an mehreren Stellen Wortmeldungen eines Vertreters der sudanesischen Regierung, die sich sowohl in ihrer Inszenierung als auch in ihrer Funktion wesentlich von allen anderen im Film auftretenden sprechenden Menschen unterscheiden, weshalb sie hier gesondert einer genaueren Analyse unterzogen werden sollen. Vor allem hinsichtlich der im ersten Kapitel erarbeiteten Dimensionen des Zeugenbegriffs ist es jedoch fragwürdig, den Regierungsvertreter als Zeugen zu bezeichnen, trägt er doch kein selbst erlebtes Wissen sondern Einschätzungen und Vermutungen vor. Dennoch ist sein Auftreten im Kontext der Inszenierung und Funktionen von Zeugen von großem Interesse, da deutlich wird, wie im Film Sprecherpositionen im Bezug auf ihre Glaubwürdigkeit hierarchisiert werden, wobei die Inszenierung von Augenzeugenschaft eine wesentliche Rolle spielt.

Besonders aufschlussreich für die Inszenierung des Regierungsvertreters und seine Funktionen ist die erste Sequenz des Filmes. Direkt nach den Einblendungen der Produktionsfirmenlogos beginnt der Film mit einer als *Talking Head* inszenierten Einstellung. Sie zeigt einen ‚orientalisch‘ gekleideten Mann vom Oberkörper aufwärts vor einem abgedunkelten, ruhigen und statischen Hintergrund, der als das Interieur eines Büros oder Wohnzimmers identifiziert werden kann. Der Sprechende wird nach wenigen Sekunden durch eine Schrifteinblendung als *Abdulrahman al-Zuma, Sprecher der sudanesischen Regierung* vorgestellt. Sein Redebeitrag lautet:

„Now I tell you something: there is a war. I do not think that there was genocide in Sudan. This was just a kind of propaganda, well played by the movements. Sudan doesn't...doesn't have these things. Yeah, well...there was war. I can't deny that. There was war. People fled from their homes. That's a fact. But those allegations of genocide and rapes, I don't believe...I don't believe in that.“¹³⁹

Der Sprecher leitet den Film also mit einer Einschätzung hinsichtlich der Frage ein, ob in Darfur ein Genozid stattfindet. Dies wird mit dem Hinweis darauf, dass so etwas im Sudan nicht vorkomme, verneint und als Propagandalüge der Rebellen bezeichnet. Als sich die Erzählung dem Ende zuneigt, setzt auf akustischer Ebene im Hintergrund ein tiefer Klangteppich ein, der dem neutral formulierten Statement eine beklemmende und düstere Färbung verleiht. Als der Redebeitrag beendet ist, folgt eine Serie von in schnellem Wechsel montierten Einstellungen verwackelter Handkameraaufnahmen: Brennende Lehmhütten, aufsteigender Rauch und eine Gruppe von Menschen mit dunkler Hautfarbe lassen eine an Stereotypen orientierte Identifizierung des Ortes

139 *Sand und Tränen* (2009), 0:00:11-0:00:50.

als ‚Afrika‘ zu, während der düstere Klangteppich zu einer orientalisch anmutenden, schwermütigen Melodie anwächst. Der Lärm von Hufen ist zu hören, während ein Mann auf einem Kamel durch das Bild reitet. Es folgen mehrere Zeugnisse, die folgendermaßen untitled werden:¹⁴⁰

„Überlebende 1: Regierungstruppen haben uns getötet und unsere Häuser verbrannt. Ich hatte fünf Kinder. Drei wurden lebendig ins Feuer geworfen, zwei erschossen.

Überlebender 2: Mein Dorf wurde von Regierungstruppen angegriffen. Sie haben meine Familie getötet, unser Geld geraubt, dann haben uns die Dschandschawid vertrieben.

Überlebender 3: Mein ältester Sohn hat die Pferde und Autos kommen sehen. Die haben seine Verlobte vor seinen Augen getötet. Und als er zu ihr ging, haben sie ihn auch getötet.

Überlebende 4: Sie haben uns „Schwarze“ genannt und gesagt sie werden uns töten.

Überlebender 5: Sie haben sie getötet. Ich habe es mit eigenen Augen gesehen. Ich gehe nie wieder zurück. Tod, Tod.“¹⁴¹

Die Zeugnisse der Überlebenden unterscheiden sich in Form und Inhalt deutlich von dem ruhigen und distanzierten Interview, mit dem der Film seinen Anfang nimmt: Die Überlebenden befinden sich zum Zeitpunkt der Befragung im Freien und vermitteln auf Grund der Montage den Eindruck, sich an einem jener Orte zu befinden, die durch die Einstellungen zuvor etabliert wurden: brennende, zerstörte Dörfer. Sie sind aufgeregt und zeigen Gesten von Trauer und Verzweiflung: eine Frau verbirgt ihr Gesicht hinter einem Schleier, ein Mann betont, nie mehr in sein Dorf zurückgehen zu wollen. Die Sprechenden werden dabei nicht durch Texteinblendungen benannt, sondern bleiben anonym. Sie drücken nicht wie der einleitende Sprecher ihre Meinung aus, sondern legen Zeugnis darüber ab, was sie unmittelbar erlebt haben. Ihre Zeugnenschaft ist somit einer direkten körperlichen Präsenz und einer sinnlichen Wahrnehmung der berichteten Ereignisse geschuldet. Dies zeigt sich etwa in der affirmativen Betonung eines Überlebenden, er habe das Geschehene mit eigenen Augen gesehen. Die Authentizität der Überlebenden als Augenzeugen wird vom Film also gezielt ausgestellt. Während die Zeugen berichten, werden ihre Erzählungen mit Einstellungen und



Sand und Tränen (2009), 0:00:30.



Sand und Tränen (2009), 0:01:12.



Sand und Tränen (2009), 0:01:43.

140 Eine Transkription in der Originalsprache jener Menschen, die nicht Englisch sprechen muss auf Grund mangelnder Sprachkenntnisse unterbleiben. Die Untertitel standen zum Zeitpunkt der Analyse auf Grund der Version des Films ausschließlich auf Deutsch zur Verfügung. Sofern Zeugnisse in Englisch geleistet werden, wird in dieser Arbeit dagegen stets in der Originalsprache transkribiert.

141 *Sand und Tränen (2009), 0:00:50-0:01:55.*

animierten Fotos parallel montiert, welche die Berichte visuell belegen – so sieht man etwa einen entstellten Leichnam, als eine Frau vom Mord an ihren Kindern berichtet oder aber mit Soldaten besetzte Jeeps, als ein Mann von den Regierungstruppen und Dschandschawid spricht, die das Dorf überfallen hätten. Der Zuseher sieht, was die Zeugen gesehen haben und wovon sie nun berichten: Während das erste und das dritte Zeugnis die Grausamkeit der Verbrechen offenbaren, benennt das zweite Zeugnis die Täter als Regierungstruppen und Dschandschawid. Das vierte Zeugnis dagegen gibt Einblick in die rassistischen Motive der Täter, während der fünfte Zeuge feststellt, dass die Menschen nicht zurück können, dass also eine Lösung für sie nicht absehbar sei. Nach dem Zeugnis des fünften Überlebenden klingt die Musik ab und die Sequenz endet in der vergleichsweise langen und der harmonisch komponierten Einstellung eines Mannes in einer Wüstenlandschaft, der am Boden liegende Knochen betrachtet.

Der Film beginnt also mit der Gegenüberstellung sich widersprechender Aussagen: Einerseits die Einschätzung des Regierungssprechers, in Darfur gebe es keinen Genozid. Andererseits die Berichte der Überlebenden, die von furchtbaren Verbrechen erzählen. Und dennoch herrscht angesichts dieser gegensätzlichen Aussagen keine Unklarheit. Am Ende der Sequenz steht außer Frage, dass im Sudan ein Genozid stattfindet und der Vertreter der sudanesischen Regierung nicht nur unglaubwürdig ist, sondern gelogen hat und zum Kreis der Täter zählt.

Die Falsifizierung des einleitenden Statements erfolgt durch die Konfrontation mit Zeugnissen, die eine höhere Glaubwürdigkeit besitzen als die Aussagen des Regierungssprechers. Diese Hierarchie der Glaubwürdigkeit wird in erster Linie durch die Montage der oben beschriebenen Bewegtbilder und Fotos hergestellt. Der Einsatz der Bilder weist direkt auf die Autorität der Überlebenden als Augenzeugen hin. Ihre Glaubwürdigkeit ist unmittelbar einer sinnlichen Wahrnehmung geschuldet. Sie waren am Ort des Verbrechens körperlich präsent und können daher authentisch davon berichten, was sie selbst gesehen und erlebt haben. Ihre Augenzeugenschaft ist dabei Produkt der filmischen Inszenierung: Die Überlebenden sind tatsächlich vor Ort, wie ihre Kadrierung im Freien vermittelt. Die brennenden Häuser, welche ihren Aussagen vorausgehen, werden zum verortenden Establishing Shot. Die Parallelmontage ihrer Gesichter mit den Bildern der Toten und der Zerstörung wird zur Schuss-Gegenschuss Konstellation: Das Gesicht des Zeugen – und was es erblickt (hat). Die Augenzeugen sind glaubhaft, denn sie haben *das* gesehen, sie waren an *diesem Ort* und sind es immer noch. Es ist diese Form der durch die visuelle Inszenierung vermittelten Augenzeu-

genschaft, welche die Zeugnisse der Überlebenden gegenüber jenem des Regierungssprechers authentifiziert. Damit greift der Film in seiner Inszenierung gezielt auf jene „Beweiskraft des Augenzeugenberichtes“¹⁴² zurück, die Soshana Feldman als das zentrale Element westlicher Evidenz benennt und die auch im gerichtlichen Kontext von zentraler Bedeutung ist.

Verstärkend wirkt darüber hinaus die Quantität der Aussagen. Dem singulären Statement des Regierungsvertreters steht eine Vielzahl an gegenteiligen Zeugnissen gegenüber, die seiner Aussage widersprechen. Diese Aussagen ergänzen und beglaubigen sich dabei wechselseitig.¹⁴³ Auch hier ist es also ein bereits erwähntes Prinzip der gerichtlichen Wahrheitsfindung, (*testis unus, testis nullus*¹⁴⁴) das vom Film in einer Situation konkurrierender Aussagen über den Sachverhalt inszeniert wird, um Klarheit darüber herzustellen, wie es wirklich gewesen ist. Es wird also bereits deutlich, dass der Film Aspekte der Zeugenschaft aktiv inszeniert, um eine Hierarchie der Glaubwürdigkeit herzustellen.

Doch die Beteuerung des Regierungssprechers wird durch diese Gegenüberstellung nicht schlichtweg als falsch gekennzeichnet oder als naive, aber im Grunde verzeihliche, weil humanistische Annahme des Regierungsvertreters über die Unmöglichkeit der Existenz derartiger Verbrechen im eigenen Land. Vielmehr entsteht der Eindruck, der Regierungssprecher habe sein Statement wider besseres Wissen abgegeben. Auch dies wird im Film durch die Gegenüberstellung mit den Zeugnissen der Überlebenden bewiesen: Ein Überlebender hat die Regierungstruppen identifiziert, genau wie der Betrachter des Films, der die mit Soldaten bemannten Jeeps und Kamele gesehen hat. Der Regierungsvertreter wird somit durch die Aussagen der Überlebenden der Täterschaft überführt. Folglich hat er sich nicht schlichtweg geirrt oder weist eine verzerrte Wahrnehmung der Ereignisse auf. Seine Falschaussagen werden vielmehr zu Ausflüchten, um die wahren Zustände in Darfur zu verschleiern. Ihm Vertrauen zu schenken, wäre leichtsinnig, schließlich hat er allen Grund, die Unwahrheit über die Ereignisse in Darfur auszusagen, um sich und seine Mittäter zu schützen. Damit ist jedoch nicht nur seine Glaubwürdigkeit, sondern auch seine moralische Integrität erschüttert und er wird als jener „Sünder“ und „Bösewicht“ erkennbar, die nach Krochmalnik als glaubwürdige Zeugen nicht in Frage kommen und „von vornherein unglaubwürdig [sind]“.¹⁴⁵ Die Grundlage des Vertrauens in den Regierungssprecher als epistemische Quelle, die wesentlich von dem Vertrauen

142 Feldman (2000), S. 176-177.

143 Vgl. Keilbach (2008), S. 215.

144 Vgl. Steyerl (2008), S. 18.

145 Krochmalnik (2007), S. 22.

in seine Person abhängt,¹⁴⁶ ist damit nachhaltig zerstört. Auch zu einem späteren Zeitpunkt im Film wird der Täter daher nicht mehr als Quelle verlässlichen Wissens gelten, auch wenn nicht jedes Mal aufs Neue seine Aussagen als falsch markiert werden. Stets werden seine Aussagen dagegen auf seine uneinsichtige Täterschaft hinweisen, etwa, wenn er sich am Ende des Films auf die historische Gewachsenheit der Probleme hinweist: „And by the way we are all victims. All these problems in Sudan had some historical culmination. I admit that there were some mistakes in Sudan, some grievances. But we did not do these things and still we have the blame for them.“¹⁴⁷ Auch hier nutzt der Film also den fehlenden Status des Regierungssprechers als epistemische und soziale Autorität, um ihn als Täter unglaubwürdig erscheinen zu lassen.

Judith Keilbach stellt nun jedoch fest, dass an sich kein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen einer Täterposition und dem Einsatz eines Täterzeugnisses zur Vermittlung glaubhafter Information herrscht.¹⁴⁸ Die Inszenierung von Täterzeugnissen in Filmen zum 3. Reich beweist das. Hier wird regelmäßig, mitunter auf Grund des Fehlens anderer Zeugen, auf die Zeugnisse von Tätern zurückgegriffen.¹⁴⁹ Wie Keilbach beschreibt, muss dabei jedoch deren grundlegende Vertrauenswürdigkeit durch die Inszenierung sichergestellt werden, da die Täter im Verdacht stehen, sich durch ihre Geschichtsdarstellungen schützen zu wollen.¹⁵⁰ Um diesem Dilemma zu entgehen, werden, so Keilbach, die Zeugnisse der Täter in vielen Filmen zum 3. Reich nicht auf mögliche Unwahrheiten hinterfragt bzw. bewusst ambivalent gestaltet, oder ihre Reue und Einsicht wird bewusst ausgestellt, um ihre moralische und epistemische Autorität zu wahren und sie als glaubhafte Zeugen zu erhalten.¹⁵¹

Der Film *Sand and Sorrow* dagegen begibt sich gar nicht erst in diese riskante Abhängigkeit. Er geht vielmehr einen entgegengesetzten Weg: Während in den von Keilbach beschriebenen Filmen die moralischen und epistemischen Probleme mit den Tätern durch die Inszenierung als gering oder zumindest nicht eindeutig ausgestellt werden, um die Täter als glaubhafte Zeugen zu erhalten, werden hier von Beginn an gezielt die moralische Integrität und die mit der Täterposition verbundenen Glaubwürdigkeitsprobleme in den Vordergrund gestellt. Dies verweist auf eine veränderte

146 Vgl. Krämer (2011), S. 125.

147 *Sand und Tränen* (2009), 1:26:50-1:27:10.

148 Vgl. Keilbach (2008), S. 216.

149 Vgl. Keilbach (2008), S. 172.

150 Vgl. Keibach (2008), S.172.

151 Vgl. Keibach (2008), S. 219-220.

Funktion des sprechenden Menschen im Film. Es ist hier nicht die Aufgabe des Täters, an der Rekonstruktion der Ereignisse in Darfur mitzuarbeiten. Vielmehr ist es seine Aufgabe, als Täter im Film identifiziert zu werden und somit eine Zuordnung von Schuld und Verantwortung zu ermöglichen. Die Überlebenden werden dabei zu Augenzeugen, die mit ihren kurzen und sich gegenseitig beglaubigenden anonymen Statements den Sachverhalt belegen. Ihre Aufgabe besteht dabei nicht so sehr in der Rekonstruktion historischer Ereignisse, sondern vielmehr in der Identifizierung des Täters und der Beurteilung von Schuld. Sowohl Beglaubigung als auch Täterschaft und Schuld sind jedoch wie auch Michaelis betont Begriffe, die primär im Kontext einer juristischen Evidenz von Relevanz sind.¹⁵² Auch in Anbetracht des Täters kann von Zeitzeugenschaft nicht gesprochen werden, denn er trägt nichts zur Rekonstruktion eines lückenlosen Geschichtsbildes bei. Er hat auch nicht als Experte abstraktes Wissen über Hintergründe oder Zusammenhänge zu vermitteln – schließlich ist er als unglaubwürdig markiert, was ihn als Experten disqualifiziert, würde er sonst doch den Wahrheitsanspruch des Films selbst gefährden.¹⁵³ Das Statement des Täters wird vielmehr nicht um der darin enthaltenen Wahrheit, sondern um der darin enthaltenen Lügen Willen gehört. Und genau in diesem Sinne bringt es letztlich doch positives Wissen hervor: Gleich zu Beginn des Films schafft und verstärkt es die Gewissheit, dass es sich bei den Ereignissen in Darfur um einen Genozid handelt und legt offen, wer die Täter und wer die Opfer sind. Der Regierungssprecher ist dabei ein Angeklagter, dessen Schuld bewiesen wurde. Der Film konstruiert dadurch eine Konstellation der Redebeiträge, in der zwar alle Seiten zu Wort kommen, jedoch der Täter als einziger zum Zeugen der eigenen Unglaubwürdigkeit wird.

Überlebende als Zeugen – Authentifizierung und Emotionalisierung

Es konnte gezeigt werden, wie die Berichte von Überlebenden in *Sand and Sorrow* den Verdacht des Genozids in Darfur verifizieren, den Redebeitrag des Regierungssprechers als unglaubwürdig entlarven und ihn als Täter identifizieren, ihre Zeugnisse somit auf eine Beglaubigung von Fakten und Erzeugung von Evidenz ausgerichtet sind. Im Verlauf des Films übernehmen sie jedoch auch weitere Funktionen, denen im folgenden Abschnitt im Detail nachgegangen wird. In *Sand and Sorrow* dienen die Überlebenden als Zeugen zur „Authentifizierung der Geschichtsdarstellung“¹⁵⁴ des Films und zur Emotionalisierung der Filmhandlung.¹⁵⁵ Damit bringen sie, wie Thomas Fischer

152 Vgl. Michaelis (2011), S. 273.

153 Vgl. Keilbach (2008), S. 217.

154 Keilbach (2008), S. 147.

155 Vgl. Fischer, Thomas: *Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV*. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hg.): *Alles authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK 2008, S. 43.

schreibt, „Echtheit und Emotion“¹⁵⁶ in den Filmtext. *Sand and Sorrow* lässt sich, wie zu zeigen sein wird, somit als Beispiel im Umgang mit den Zeugnissen von Überlebenden betrachten, den Christoph Schneider als Aufeinandertreffen zweier Tendenzen begreift: „die Atomisierung [des Zeugnisses] und das Ausschachten der Emotion“.¹⁵⁷ Wie dies im Film bewerkstelligt wird, soll in der Folge verdeutlicht werden:

Die Kennzeichnung als Überlebende und Augenzeugen wird im Film sowohl durch die visuelle Inszenierung als auch durch die Inhalte der Erzählungen vorgenommen. Die Überlebenden werden stets im Freien oder vor Hintergründen gezeigt, die als Hütten oder Zelte identifizierbar sind, was auf eine improvisierte, spontane Interviewsituation schließen lässt und im Gegensatz zu den Experten den Eindruck vermittelt, die Zeugen befänden sich direkt vor Ort. Durch diese Verortung betont der Film gegenüber der Darstellung der Experten das Moment ihrer Augenzeugenschaft. Die Zeugen werden durchwegs nicht durch Schrifteinblendungen benannt und bleiben daher anonym, sofern sie nicht in Ausnahmen vom Erzähler identifiziert werden. Genauere Informationen, etwa über ihren Beruf, ihre Herkunft oder ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe werden nicht vermittelt. In einigen Fällen werden die Zeugnisse mit animierten Fotos oder Bewegtbildern parallelmontiert, die ihre Aussagen visuell unterstützen, wobei es sich zumeist um die Bilder ermordeter oder entstellter Menschen handelt.

Insgesamt kommen im Film zweiundzwanzig Zeugnisse von Überlebenden vor, was jedoch mit einer sehr kurzen Redezeit der einzelnen Zeugen einhergeht. Die Aussagen der Überlebenden sind im Film auf eine Länge von etwa zehn bis zwanzig Sekunden gekürzt und in mehreren Fällen als Blöcke organisiert, das heißt, mehrere Zeugenaussagen folgen direkt aufeinander, wobei die Beziehungen der Zeugen zueinander ungeklärt bleiben. Einige Überlebende kommen im Film mehrmals zu Wort, was jedoch im Vergleich zu den anderen Zeugnissen keine privilegierte Position in der Erzählung impliziert, da diese Zeugen ebenso wie die anderen Überlebenden nicht zu Protagonisten einer sich entwickelnden Handlung werden. Der überwiegende Teil der Zeugnisse ist in Form von Statements inszeniert, das heißt, der Befragende und seine Stimme werden im Prozess der Montage aus dem Film entfernt. Die Aussagen der Überlebenden werden in der englischsprachigen Fassung des Films nicht synchronisiert, sondern werden Untertitelt. In der deutschen Sprachfassung

156 Fischer (2008), S. 41.

157 Schneider, Christoph (2007), S. 275.

werden die Stimmen dagegen synchronisiert, was jedoch dazu führt, dass ein Teil der „Emotionalität und Authentizität“¹⁵⁸ des Zeugnisses, der sich durch die Stimme als emotionalen Träger vermittelt, verloren geht.¹⁵⁹

Was die Inhalte der Zeugnisse angeht, lassen sich vier zentrale Themen ausmachen, die sich in den Aussagen der Überlebenden miteinander verweben: Zum einen berichten die Überlebenden davon, dass die Dschandschawid und die Regierung bzw. die ‚Araber‘ sie überfallen bzw. vertrieben hätten, d.h. sie tragen zur Identifizierung der Täter bei:

„Araber und Regierungstruppen haben gemeinsam mit Pferden, Autos und Flugzeugen angegriffen.“¹⁶⁰

Zum zweiten erzählen die Überlebenden von erlebten Verbrechen. So berichten sie beispielsweise, auf welche Art sie angegriffen wurden, dass Familienmitglieder ermordet wurden oder dass ihr Eigentum zerstört wurde. Frauen erzählen von sexuellen Übergriffen. Die Überlebenden authentifizieren somit die Darstellung der geschehenen Gewalttaten, ohne jedoch im Detail eine Rekonstruktion der Ereignisse vorzunehmen:

„Sie kamen in der Nacht. Sie schossen und töteten alle. Wer gehen konnte wurde erschossen. Sie haben sogar Frauen getötet. Sie schossen von Hubschraubern auf uns.“¹⁶¹

Einige Zeugen berichten zum dritten von den rassistischen Motiven der Täter, d.h. dass sie vertrieben, beraubt oder vergewaltigt wurden, weil sie keine Araber sind:

„Sie trugen Khakis, Stiefel und hatten Waffen. Sie haben mich verschleppt und vergewaltigt. Es ging schnell, sie rissen mir die Kleider vom Leib. Das trug ich damals. Sie haben mir die Bluse weggerissen. Wäre ich Araberin oder vom Stamm der Felata hätten sie mich nicht vergewaltigt.“¹⁶²

Schließlich thematisieren einige Zeugen ihre Lage zum Zeitpunkt des Interviews. Sie beklagen, dass sie in ständiger Abhängigkeit von den Hilfsorganisationen lebten und dass sie nicht in ihre Heimat zurück könnten:

„Vor dem Krieg haben wir in unseren Dörfern auf dem Land gelebt. Wir hatten alles was wir brauchten. Landwirtschaft, Handel, Viehzucht. Wir waren wohlhabend und glücklich.“¹⁶³

Die Auswahl der sprechenden Überlebenden ist inhaltlich somit der Beglaubigung der thematischen Motive des Films geschuldet. Sie identifizieren in ihren auf eine Minimallänge reduzierten Statements die Täter und deren Motive und bezeugen, dass in Darfur ein rassistischer Genozid an der ‚nicht-arabischen‘ Bevölkerung stattfindet. Keiner der Zeugen nimmt etwa zu der Landproble-

158 Fischer (2008), S. 43.

159 Vgl. Fischer (2008), S. 43.

160 *Sand und Tränen* (2009), 0:27:50-0:28:00.

161 *Sand und Tränen* (2009), 0:28:00-0:28:15.

162 *Sand und Tränen* (2009), 0:55:27-0:56:00.

163 *Sand und Tränen* (2009), 0:50:20-0:50:38.

matik oder zu den durch tribale Organisationsformen hervorgerufenen Problemen Stellung.¹⁶⁴ Zu den Fragen, welche internationale Reaktionen betreffen, sprechen die Überlebenden im Film ebenfalls nicht, das heißt, ihre Aussagen beschränken sich auf direkt erlebtes und zwar im Kontext der oben beschriebenen thematischen Grundaussage des Films. Jede darüber hinausgehende historische Rekonstruktion bleibt dagegen den Experten vorbehalten, denn: „Von Zeitzeugen erwarten die Zuschauer Ereignis und Erlebnis, nicht aber Fachwissen und Erklärung. Letzteres wird nicht bei den Zeitzeugen gesucht, sondern beim filmischen Erzähler.“¹⁶⁵

Die Inszenierung der Überlebenden vor Ort trägt zu dieser Arbeitsteilung bei: Sie authentifizieren mit ihren konkreten Erfahrungen die Analysen der entrückten Experten, indem sie deren Aussagen verifizieren oder als Stichwortgeber dienen, von denen die Erläuterungen der Experten ihren Ausgang nehmen. Dementsprechend kommt es zu keinem Zeitpunkt zu einem Konflikt zwischen den geäußerten Expertenmeinungen und den Erzählungen der Überlebenden, wenngleich ihr Wissen aus unterschiedlichen Quellen stammt. Stattdessen verstärken sich ihre Aussagen gegenseitig. Dazu erteilen die Experten den Augenzeugen mit Statements wie „what was very striking almost from the beginning was the consistency of the stories.“¹⁶⁶ oder aber „there was no doubt about who was responsible.“¹⁶⁷ das Rederecht und geben so den Kontext der Aussagen der Überlebenden vor.

Auf das Zeugnis der Überlebenden folgt dann meist eine Rekontextualisierung durch eine Erläuterung der Hintergründe der Aussagen, etwa „you have to remember that most people who have come to live in these camps lived in small villages.“¹⁶⁸

Die Aussagen der Überlebenden gleichen daher nicht den Zeitzeugnissen des *Superstes*,¹⁶⁹ des Überlebenden der Schlacht, der möglichst genau und detailreich zu berichten hat, wie sich die Schlacht zugetragen hat, um sie für die Geschichtsbücher festzuhalten. Ihre Erzählungen sind ausschnitthaft und gleichen Blitzlichtern, die kurze Einblicke in das dargestellte Universum des Leides ermöglichen. Das Vertrauen, das ihnen als Quelle entgegengebracht wird, ist dabei jedoch höchst beschränkt. Denn während sie die Autorität der Experten authentifizieren und illustrieren, werden sie als selbständige Quellen, auf die sich eine Geschichtsschreibung stützt, gerade nicht anerkannt.

164 Vgl. Prunier (2007), S. 77-80.

165 Fischer (2008), S. 44.

166 *Sand und Tränen* (2009), 0:27:45-0:27:53.

167 *Sand und Tränen* (2009), 0:33:40-0:33:45.

168 *Sand und Tränen* (2009), 0:51:00-0:51:10.

169 Vgl. Assmann (2008), S. 17.

Doch wenn die Inszenierung der Überlebenden auch durch ihre Funktion der Beglaubigung und Identifizierung von Schuld und Täterschaft Merkmale des Zeugen vor Gericht aufweist, unterscheidet sie sich doch in einem wesentlichen Punkt von diesen: Der ideale Zeuge des Rechtsdiskurses ist ein möglichst neutraler Beobachter, ein Außenstehender. Wo dies wie etwa im Falle einer Identität von Opfer und Zeuge nicht möglich ist, strebt der juristische Diskurs eine sachliche, faktenorientierte Darstellung der Ereignisse durch den Zeugen an. Genau diese betont sachliche Darstellung wird jedoch im Film nicht geleistet. Im Gegenteil, denn die emotionale Betroffenheit der Überlebenden wird gezielt durch die Inszenierung der Zeugen in den Vordergrund gestellt. Es scheint sich hier also ein Widerspruch aufzutun: einerseits bürgen die Überlebenden durch ihre Augenzeugenschaft für die Wahrheit der Geschichtsdarstellung und können glaubhaft den Täter identifizieren, andererseits erfüllen sie jedoch in keinsten Weise die Norm einer neutralen Zeugenschaft. Im Gegenteil, denn ihre Erzählungen sind hoch emotional und von Trauer und Verzweiflung geprägt. Es stellt sich also die Frage, wie sich dieses Spannungsfeld von Authentizität und Emotion fassen lässt.

Bereits zu Beginn des Abschnitts wurde vorweggenommen, dass die Emotionalisierung des Films eine wesentliche Funktion der Überlebenden darstellt. Judith Keilbach führt im Zusammenhang mit dieser Emotionalisierung der Filmerzählung durch Zeugen den Begriff der *Traumatifizierung* ein.¹⁷⁰ Im Unterschied zum komplexen und vielschichtigen Phänomen des Traumas,¹⁷¹ bedeutet *Traumatifizierung* die filmische Inszenierung von Zeichen, welche auf ein Trauma hindeuten und sich somit zur Erzeugung von Emotionalität eignen.¹⁷² Im Unterschied zu Filmen, welche sich mit dem Trauma als komplexem Phänomen im Prozess des Erinnerns beschäftigen, wird nach Keilbach im Falle der *Traumatifizierung* nicht auf den Prozess der Entstehung von Erinnerung bzw. die Rolle des Traumas bei der Aufarbeitung von Verbrechen eingegangen. *Traumatifizierung* bedeutet bei Keilbach vielmehr eine Markierung des Zeugen als traumatisiert und ist ein Produkt der filmischen Inszenierung und Montage. Entscheidend ist dabei die Auswahl der Zeugen, die sichtbare Zeichen einer Traumatisierung aufweisen.¹⁷³

170 Vgl. Keilbach (2008), S. 163-164.

171 In dieser Diplomarbeit wird auf Grund der Komplexität des Phänomens, die einer Aufarbeitung in einer eigenständigen Arbeit bedürfe, nicht genauer auf den Traumabegriff eingegangen. Vergleiche dazu etwa die Ausführungen in Caruth, Cathy: Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen. In: Baer, Ulrich (Hg.): Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 173-193. sowie Feldman, Shoshana und Dori Laub: Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York, London: Routledge 1992.

172 Vgl. Keilbach (2008), S. 163.

173 Vgl. Keilbach (2008), S. 162.

Diese *Traumatifizierung* durch konventionalisierte Zeichen lässt sich auch in *Sand and Sorrow* beobachten: Der Film widmet sich nicht dem Prozess des Erinnerns selbst – dies ist schon allein auf Grund der Kürze der Statements ausgeschlossen. Es werden vielmehr ganz bewusst Zeugnisse ausgewählt, die konventionalisierte Zeichen eines Traumas enthalten. Diese Auswahl wird durch die Funktionen der Überlebenden im Film begünstigt: Da sie keine Protagonisten sind und durch sie keine systematische Rekonstruktion sondern bestenfalls Beglaubigung vorgenommen wird, kann die Auswahl der Zeugnisse relativ frei geschehen. Dabei spielen die erwähnten Zeichen von Trauer und Schmerz bei der Auswahl der Augenzeugen eine entscheidende Rolle. Am Beispiel der Inszenierung einer Überlebenden kann dies exemplarisch verdeutlicht werden:

Die Frau kommt zweimal im Film in einer identischen Einstellung vor, leistet dabei jedoch keinen Redebeitrag. Entscheidend für ihre Auswahl erscheint vielmehr eine Geste, die auf besondere Verzweiflung hindeutet. Zum ersten Mal ist die Frau zu Beginn des Films zu sehen. Sie spricht nicht, sondern stellt im Gegenteil lediglich eine Geste aus, die circa eine Sekunde vor dem Zeugnis einer anderen Frau zu sehen ist. Die Überlebende verdeckt ihr Gesicht mit ihrem Schleier, um, so darf vom Zuseher angenommen werden, ihre Verzweiflung oder ihre Tränen zu verbergen. Ihr Zeugnis, das im Block mit anderen Zeugen zu sehen ist, beschränkt sich also auf eine sichtbare Geste. An anderer Stelle im Film wird nun die selbe Geste



Sand und Tränen (2009), 0:01:40.



Sand und Tränen (2009), 0:28:15.

dieser Überlebenden erneut gezeigt, diesmal in einem anderen Kontext. Auch hier ist ihr Zeugnis innerhalb eines Blocks an Aussagen positioniert. Die Bildkomposition wechselt dabei durch eine Brennweitenveränderung aus einem Close Up des Gesichts der Frau auf eine Zweier-Interviewsituation, wobei jene Frau erzählt, die nicht ihr Gesicht verdeckt. Die erzählende Frau selbst kommt relativ spät ins Bild, das heißt, der Mehrwert des Zeugnisses liegt hier offenkundig erneut in der Ausstellung von Trauer und Verzweiflung am Gesicht jener Frau, die nicht spricht. Dabei wird ein besonderer Vorteil des Mediums deutlich, den sich der Film bei der Inszenierung der Überlebenden zu Nutze macht: Die Zeichen der Erschütterung, das Weinen und nicht sprechen

können, sich abwenden, sind dem Film, anders als einem Transkript, zugänglich. Das Zeugnis der Überlebenden manifestiert sich somit nicht nur im Gesagten sondern wesentlich auch darin, wie es gesagt wird oder eben nicht gesagt werden kann. Die Gesten der Überlebenden spielen dabei eine ebenso große Rolle wie das Gesagte selbst. Diese Zeugenschaft ist dabei in hohem Maße durch die Inszenierung erzeugt, denn gerade die Kadrierung als *Talking Head* im Close up rückt, wie auch Judith Keilbach feststellt, das Gesicht als Schauplatz der Emotionen ins Zentrum.¹⁷⁴ Doch auch auf der Tonebene drückt sich die Emotion der Überlebenden aus. In diesem Zusammenhang führt somit auch die Synchronisation der Zeugnisse ins Deutsche zu einer Schwächung dieses Eindrucks, denn in vielen Fällen ist es die von Schmerzen gerüttelte Stimme der Zeuginnen, welche im Zentrum des Zeugnisses steht.¹⁷⁵ Aufgabe der Zeugen ist somit nicht mehr nur die Beglaubigung der Echtheit der durch den Sprecher und die Experten präsentierten Fakten oder der Beweis von Schuld und Täterschaft. Die Überlebenden erzeugen darüber hinaus den emotionalen Grundton des Films, der nicht auf genaue Rekonstruktion abzielt, sondern auf die Herstellung einer hoch emotional beladenen Handlung.

Es stellt sich nun aber die Frage, warum diese besondere emotionale Involviertheit des Zeugen, die dem Ideal einer neutralen Zeugenschaft zuwiderläuft, in *Sand and Sorrow* die Glaubwürdigkeit der Zeugen nicht schwächt. Beglaubigung und Emotionalität erzeugen hier gerade keinen Widerspruch. Die enorme emotionale Involviertheit, die den Zeugen die Augen vernebelt und ihnen die Stimme verschlägt, schwächt ihre Position als Zeugen nicht, sondern stärkt vielmehr ihre Authentizität:

„Diese körperlichen Spuren und Emotionen fungieren in den audiovisuellen Medien als Garant der Authentizität. Dieser Modus der Beweiskraft unterscheidet sich damit grundlegend von dem der Geschichtswissenschaft, in der subjektive Aussagen die Beweiskraft gerade mindern. Da der Einsatz von Zeitzeugen in Filmen und Fernsehsendungen jedoch nicht auf die Rekonstruktion von Fakten sondern zunehmend auf die Affizierung der Zuschauer zielt, gilt es hier nicht (mehr), die Faktizität der Ereignisse zu belegen. Es geht vielmehr um die Glaubwürdigkeit der Zeugen selbst, wobei der Eindruck von Authentizität in einem direkten Verhältnis mit dem Grad der Subjektivität und der Schwierigkeit der Hervorbringung des Zeugnisses steht.“¹⁷⁶

Der Widerspruch zwischen der Glaubwürdigkeit eines Zeugen und seiner emotionalen Involviertheit wird hier zu Gunsten einer Echtheit aufgelöst, innerhalb derer also paradoxerweise gerade die Subjektivität der Zeugen für die Objektivität der Geschichtsdarstellung¹⁷⁷ zeugt. Die Augenzeugen des Verbrechens sind nicht trotz der Tatsache sondern gerade deswegen besonders glaubwürdig, weil sie nicht neutral sind, sondern körperlich und emotional von den Ereignissen betroffen sind.

174 Vgl. Keilbach (2008), S. 230.

175 Vgl. Bösch (2008), S. 70.

176 Vgl. Keilbach (2008), S. 197.

177 Vgl. Schlumpf (1995), S. 112.

Emotionalität und *Authentizität der Zeugnisse* sind somit kein Widerspruch sondern aufgelöst zugunsten einer medial erzeugten *Authentizität des Zeugen*.¹⁷⁸ Dieser wird selbst zum authentischen Zeugnis des Verbrechens. Die sichtbaren und hörbaren Zeichen der emotionalen Beteiligung verhindern nicht ein authentisches Zeugnis sondern sie *sind* das Zeugnis, das für die Wahrheit der im Film formulierten Deutung der Ereignisse bürgt.

In der Inszenierung der Überlebenden durchdringen sich damit Funktionen der Authentifizierung und Emotionalisierung der Filmhandlung. In mindestens zweifacher Hinsicht profitiert der Film dabei von der Sichtbarkeit der Zeugen. Während einerseits das Moment der Augenzeugenschaft durch die Filminszenierung produktiv gemacht wird, profitiert der Film auch von der Sichtbarkeit und Hörbarkeit jener Zeichen der Trauer und Verzweiflung am Körper des Zeugen, die ihn selbst als glaubwürdige Spur des Ereignisses ausweisen.

Experten – Die Voice of God als Chor der Götter

Sand and Sorrow ist ein Beispiel für moderne Dokumentarfilme, in denen im Gegensatz zu früheren Formen die Erzählung maßgeblich nicht durch eine sogenannte *Voice of God*, sondern durch eine Vielzahl an sichtbaren Sprechern vorangetrieben wird, wobei der Erzähler die Orchestrierung der unterschiedlichen Sprecherinstanzen vornimmt.¹⁷⁹ So entsteht durch zerstückelte und kurze Redebeiträge zum jeweils behandelten Thema der Erzählstrang des Films. Ein wesentlicher Teil dieser vielstimmigen Erzählung erfolgt dabei durch Experten:

„Experten zeichnen sich dadurch aus, dass sie spezialisiertes Wissen vermitteln, dabei durch den Wechsel von der Wissenschafts- zur Alltagssprache ihre Kompetenz gegen Autorität austauschen, die sie wiederum durch die gesellschaftliche Stellung erhalten, die ihnen ihr Spezialistentum verleiht.“¹⁸⁰

Die Experten, deren Autorität auf einem Akt gesellschaftlicher Anerkennung basiert, die von der Annahme epistemischer Kompetenz ausgeht, werden durch filmische Verfahren als solche markiert und unterscheiden sich in mehrerlei Hinsicht von den oben beschriebenen Überlebenden: Im Gegensatz zu den Überlebenden stützt sich das Zeugnis der Experten zu einer Sache nicht auf unmittelbare Erfahrung, auf Erlebtes und Gesehenes. Stattdessen verfügen sie über ein besonderes Expertenwissen, das sie nicht aus direkter Beteiligung beziehen, sondern das ihnen gerade wegen ihrer Entrücktheit zuteil wurde. Dieses Wissen verleiht ihnen Autorität und befähigt sie dazu, nicht nur von konkreten, selbst erlebten Ereignissen Zeugnis abzulegen, sondern über Strukturen und Zusammenhänge zu sprechen. Während also, wie Hito Steyerl diese Arbeitsteilung beschreibt,

178 Vgl. Keilbach (2008), S.197.

179 Vgl. Bösch (2008), S.68.

180 Vgl. Keilbach (2008), S. 150.

die Überlebenden erleben und erzählen, verstehen und erklären die Experten.¹⁸¹ Weder ihre Erörterungen noch ihre persönliche Glaubwürdigkeit werden dabei in Frage gestellt. Der Experte und seine Darstellung der Dinge ist nicht von Interessen geleitet und lediglich der Wahrheit der Darstellung verpflichtet. Er ist ein Sachverständiger, der durch seine Kompetenz und seine persönliche Glaubwürdigkeit für die Authentizität des Zeugnisses bürgt.

Die Inszenierung der Experten im Film betont diesen besonderen Status: Sie werden in einem für sie charakteristischen Ambiente aufgenommen, also in einem Büro, einem privaten Arbeitszimmer, vor einem Bücherregal etc. Sie befinden sich damit nicht vor Ort, sondern entrückt, in sicherer und neutraler Distanz, aus der sie die Ereignisse beurteilen können. Da ihre Autorität nicht ihrer sinnlichen Erfahrung der Ereignisse geschuldet ist, sondern auf besonderem Wissen gründet, das sich zum Teil wiederum aus ihrer beruflichen Position ableitet, werden die Experten bei ihrem ersten Auftreten mittels einer Texteinblendung identifiziert. Genannt werden dabei sowohl ihr Name als auch ihre Berufsbezeichnung, die sie als Experten für das behandelte Themengebiet authentifizieren und ihre privilegierte Wissensposition bestätigen. Die Sprechweise der Experten ist im Gegensatz zu den Überlebenden ruhig und analytisch, jedoch nicht emotionslos oder gleichgültig, da sich im Falle der Experten sachliche Analysen mit einem humanistischen Grundton kreuzen, der auf diese Weise einen Appell zum Handeln beinhaltet. In *Sand and Sorrow* tauchen die Experten, nachdem sie einmal im Film etabliert und durch Schrifteinblendungen authentifiziert wurden, regelmäßig wieder auf. Sie bleiben jedoch häufig beinahe für die volle Dauer ihres Redebeitrages unsichtbar. Ihre Stimme wird in diesem Fall mit Bewegtbildern unterlegt, die entweder lose-assoziativ oder direkt die erläuterten Sachverhalte illustrieren. Diese Unsichtbarkeit begünstigt eine hierarchische Annäherung an die Erzählinstanz des Filmemachers, der *Voice of God*.¹⁸² Der Experte unterscheidet sich dementsprechend, was die Glaubwürdigkeit seines objektiven Geschichtswissens betrifft, nicht von der Autorität des Erzählers. Anders als die Überlebenden werden die Experten daher auch nicht durch den Erzähler zum Sprechen aufgefordert, sondern kommen, nachdem sie einmal vom Sprecher etabliert wurden, unabhängig zu Wort. In keinem Fall konkurrieren die gezeigten Bewegtbilder oder die Kommentare des Erzählers dabei mit den Aussagen der Experten und unterlaufen dadurch ihre Glaubwürdigkeit, das bedeutet, Bilder, Kommentar und Aussagen der Experten beglaubigen sich wechselseitig. Auch zwischen den verschiedenen Aussagen der Experten treten

181 Vgl. Steyerl (2008), S. 20.

182 Vgl. Keilbach (2008), S. 150.

keine Widersprüche auf. Zwar finden sich im Film mehrfach Stellen, an denen bei genauerer Analyse latente Widersprüche zwischen den einzelnen Aussagen zu erkennen sind, diese werden jedoch nur bei einer genauen Analyse bemerkbar, da der Film in hohem Tempo Informationen liefert, die sofort von neuen Informationen überlagert werden und vom Zuschauer nicht im Detail ausgewertet werden können. Dies gilt auch für Experten wie Eric Reeves¹⁸³ und Alex De Waal¹⁸⁴, deren einschlägige Fachpublikationen sich in wesentlichen Punkten massiv widersprechen,¹⁸⁵ was im Film jedoch keinen Widerhall findet. Darüber hinaus werden mitunter Aussagen, deren faktische Richtigkeit mehr als fraglich ist, vom Film als Expertenmeinungen sanktioniert.¹⁸⁶ Darüber hinaus folgen die Zeugnisse der Experten mitunter in einer großen Geschwindigkeit aufeinander, so dass es bei der erwähnten Unsichtbarkeit der Sprecher zu einer Kakophonie an Stimmen kommt, in der schwer zu unterscheiden ist, welcher Experte gerade spricht und folglich auch keine individuellen Positionen zugewiesen werden können. So verschmelzen die Statements der Experten zu einer vielstimmigen Erzählung, deren Enden der Erzähler zusammenhält und tragen so zur Konstruktion eines kohärenten Narratives über die Ereignisse in Darfur bei.

Als Experten kommen im Film ausschließlich Sprecher zu Wort, welche der sogenannten ‚westlichen Welt‘ bzw. vorrangig den USA zuzurechnen sind, oder aber als Vertreter der Rebellenorganisationen auftreten. Der weiter oben behandelte Sprecher der sudanesischen Regierung kann insofern nicht als Experte betrachtet werden, als er im Gegensatz zu allen anderen Sprechern im Film eindeutig als nicht glaubwürdig gekennzeichnet wird und nicht im Zuge einer Rekonstruktion von historischen Ereignissen zu Wort kommt. Es ist angesichts dessen auffällig, dass auch Repräsentanten der am Konflikt beteiligten Gruppen als glaubwürdige Experten gekennzeichnet werden und nicht auf ihre Verwicklung in die Krise befragt werden, so etwa Minni Minawi, auf dessen Beteiligung an Kriegsverbrechen unter anderem Flint und De Waal in ihrer Publikation hinweisen.¹⁸⁷ Es

183 Eric Reeves ist US-amerikanischer Professor für Englische Sprache und Literatur. Im Darfurkonflikt wurde er als Aktivist für das Ende der Gewalt in Darfur bekannt. Kritik erntete er unter anderem für seine im Internet publizierten stetig anwachsenden Opferstatistiken, die von Entwicklungen in Darfur keine Notiz nahmen und auch nach dem Abflauen der Gewalt im Jahr 2006 von einem unausweichlichen Genozid sprachen. Vgl. Mamdani (2009), S. 28. sowie Flint, De Waal (2008), S. 190.

184 Alex De Waal ist ein britischer Politikwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt auf afrikanischer Politik. Bereits in den 1980er Jahren befasste er sich mit der Hungersnot in Darfur und den damit einhergehenden sozialen und politischen Verwerfungen in der Region, die er als zentrale Konfliktfaktoren des rezenten Konflikts ausmacht.

185 Vgl. Flint, De Waal (2008), S. 190.

186 So behauptet etwa der Experte John Prendergast, dass die Machtkämpfe zwischen den verschiedenen Rebellenorganisationen durch Agents Provocateurs der sudanesischen Regierung ausgelöst wurden, was jedoch in Anbetracht der rezipierten Forschungsliteratur als unwahrscheinlich zu betrachten ist. Vergleiche zu diesem Punkt etwa Flint, De Waal (2008), S. 162-168.

187 Vgl. Flint, De Waal (2008), S. 233-236.

tritt daher auch nicht die Frage auf, inwiefern ihre Zeugnisse durch eigene Interessen gefärbt sind. Stattdessen können sie wie die anderen Experten gesichertes Wissen über die Ereignisse in Darfur abliefern und die Geschehnisse vor Ort begreifbar machen. Zur Authentifizierung der Experten tragen, wie bereits gezeigt wurde, die Aussagen der Überlebenden bei, deren Statements entweder auf die Erklärungen der Experten folgen oder ihnen vorausgehen.

Mediale Inszenierung „sekundärer Zeugen“

Mehrere der in *Sand and Sorrow* zu Wort kommenden Experten werden im Film nicht nur als Sachverständige dargestellt, sondern werden selbst zu Protagonisten, die als handelnde Subjekte auftreten. So spricht etwa die Journalistin und Politikanalystin Samantha Power¹⁸⁸ als Expertin darüber, welche Gründe die internationale Gemeinschaft und die USA hatten, in Darfur nicht einzugreifen. Der Film zeigt sie jedoch auch als handelnde Aktivistin, die versucht, in Regierungskreisen für militärisches Eingreifen in Darfur zu intervenieren. In ihren Funktionen als Journalisten oder Mitarbeiter von NGO's reisen diese Experten in den Sudan und werden dadurch zu Protagonisten des Films. Ihr Engagement wird dabei als Konflikt David gegen Goliath inszeniert und lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Frage, ob es gelingen wird, die amerikanische Öffentlichkeit zu mobilisieren. Diese Inszenierung von Protagonisten führt im Film also zu einer Privilegierung einer an handelnden Subjekten orientierten Erzählung und zur Ermöglichung der Übernahme ihrer Perspektive durch den Zuseher. Bei ihrem Versuch, die Öffentlichkeit über die Geschehnisse in Darfur zu informieren und zu mobilisieren, nehmen die Protagonisten die Zeugnisse der Überlebenden auf und machen sie publik. Damit erfahren die Protagonisten jedoch gegenüber den Experten eine Veränderung ihres epistemischen Status, denn ihre besondere Position des Wissens beziehen sie nun nicht mehr aus einer thematischen Expertise sondern vielmehr aus dem unmittelbaren Kontakt mit den Überlebenden, was sie, wie Christian Schneider betont, von den Experten unterscheidet.¹⁸⁹ Sie werden durch die mediale Inszenierung zu sekundären Zeugen des Genozids in Darfur, was bei genauerer Betrachtung der Figur des sekundären Zeugen jedoch nicht nur fragwürdig ist, sondern auch zu einer problematischen und folgenreichen ‚Übernahme‘ der Zeugenschaft führt.

Als sekundäre Zeugen werden jene Menschen bezeichnet, die „selbst nicht Augenzeugen des Ereignisses waren, aber dennoch Zeugenschaft übernehmen [...] ihnen ist allgemein, dass sie den Zeu-

188 Samantha Power ist Journalistin und Politikwissenschaftlerin an der Harvard Universität. In der Vergangenheit publizierte sie intensiv zu US-amerikanischen Reaktionen auf globale Genozide.

189 Vgl. Schneider Christian (2007), S. 169.

gen zuhören und dadurch die Last der Erinnerung mit ihnen teilen.“¹⁹⁰ Sekundären Zeugen haben also weder wie die Überlebenden das Verbrechen erlebt noch sind sie zu Augenzeugen geworden. Sie verfügen also nicht über authentisches Wissen, das sich aus einem Erleben der zu bezeugenden Ereignisse ableitet. Dennoch ist ihr Zuhören für das Zeugnis wesentlich. Denn, wie Ulrich Baer betont: „ohne ein Gegenüber, ohne eine zuhörende Person, kann eine Aussage nicht zum Zeugnis werden.“¹⁹¹ Ein Zeugnis entsteht vielmehr erst durch seine Adressierung an eine mitunter auch abwesende Zuhörerschaft und konfrontiert den Zeugen somit stets auch mit der Gefahr, dass das Zeugnis ungehört verhallt. Das Zeugnis zielt also auf seine Annahme durch eine Gemeinschaft.¹⁹² Damit rückt jedoch ein zentraler Aspekt des sekundären Zeugen in den Mittelpunkt, denn die durch den Zeugen adressierten Zuhörer sind nicht nur dazu aufgefordert, das Zeugnis zu hören, sondern auch dazu, es anzunehmen, sich also zu dem Zeugnis in einer Weise zu verhalten, die über das bloß momentane Anhören hinausgeht. Die Beschäftigung mit der Figur des sekundären Zeugen ist somit stets auch eine Beschäftigung mit der Frage nach dem Umgang mit dem Zeugnis. So wie der Zeuge erst zum Zeugen wird, indem er gegenüber der Gemeinschaft für die Wahrheit seiner Erfahrungen Verantwortung übernimmt und davon berichtet, entsteht sekundäre Zeugenschaft nicht bereits durch die Wahrnehmung sondern durch die Übernahme einer Verpflichtung gegenüber derselben: „Es geht um die Verpflichtung und die Möglichkeit, „für den ‚Zeugen zu zeugen‘ indem wir auf die in jedem Zeugnis erhaltende Aufforderung zum Zuhören und zur Antwort dadurch reagieren, dass wir für die Wahrheit der bezeugten Erfahrung mitverantwortlich werden.“¹⁹³ Aleida Assman spricht dabei einerseits vom sekundären Zeugnis im Kontext mit dem Zeugnis der Märtyrer. Während diese durch ihren Tod Zeugnis von der Macht Gottes ablegen, übernehmen die sekundären Zeugen die Aufgabe, die religiösen Botschaften weiterzuverbreiten und „zu einer fundierten Geschichte auszugestalten, auf die sich Glaubensgemeinschaften stützen können.“¹⁹⁴ Im Falle der Überlebenden des Holocaust übernimmt, so Assman, die sekundäre Zeugenschaft dagegen die Funktion einer Gemeinschaft, welche „die traumatische Vergangenheit nachträglich mit Formen der politischen Verantwortung und einer Erinnerungskultur bearbeitet, die die Empathie und Solidarität mit den Opfern in den Mittelpunkt stellt.“¹⁹⁵

190 Keilbach (2008), S. 177-178.

191 Baer (2000), S. 16

192 Vgl. Baer (2000), S.7.

193 Baer (2000), S. 7.

194 Assmann (2008), S. 16.

195 Assmann (2008), S. 20.

Die genannten Aspekte sekundärer Zeugenschaft als Übernahme von Verantwortung verweisen zudem auf den im ersten Kapitel erwähnten emanzipatorischen Anspruch, der in einigen Oral History Projekten für die Zeugen, die darin eine Stimme bekommen, behauptet wird. Die Gültigkeit dieses Anspruchs hängt wesentlich davon ab, ob jene, die das Zeugnis wahrnehmen, daraus Verantwortung ableiten, sei es nun in Form von Solidarität oder anderen auf Handlung zielenden Formen. Sekundäre Zeugenschaft und in der Folge gesellschaftliche Veränderung wie sie von den genannten AutorInnen verstanden wird, kann also nicht dann schon eingelöst sein, wenn das Zeugnis zwar wahrgenommen wird, diese Wahrnehmung jedoch verantwortungs- und damit für alle Beteiligten folgenlos bleibt.

Dori Laubs Konzeption des sekundären Zeugen ergänzt diese Aspekte der sekundären Zeugenschaft insofern, als er die sekundären Zeugen im Angesicht der traumatisierten Überlebenden gewissermaßen als notwendige „Geburtshelfer“ des Zeugnisses betrachtet und dabei den Begriff des Traumas mit jenem der sekundären Zeugenschaft verknüpft. Damit sieht Laub die Funktion der sekundären Zeugen nicht nur in der Verbreitung des Zeugenwissens sondern auch in der Herstellung desselben. Das Zuhören des sekundären Zeugen sei unter den Voraussetzungen eines traumatischen Erlebnisses, das für den Zeugen noch nicht als Wirklichkeit begreifbar geworden wäre, Voraussetzung der Entstehung des Zeugnisses.¹⁹⁶ Durch diese Betrachtung rückt der sekundäre Zeuge jedoch aus seiner Position als Adressat und Distributor ins Zentrum des Zeugnisses, an dessen Entstehung er nun ursächlich beteiligt ist.¹⁹⁷

Die genannten Aspekte des sekundären Zeugen werfen jedoch ein Problem auf: Denn stellt nicht der sekundäre Zeuge die Singularität und Authentizität des Zeugen in Frage, sobald seine Nacherzählung als der Erfahrung des Zeugen an Authentizität gleichwertig betrachtet wird?¹⁹⁸ Anders formuliert: wenn das Zeugnis von jemand anderem als dem Zeugen übernommen werden kann, wird dann nicht genau jene Singularität aufgehoben, die im Zentrum des Konzepts der Zeugenschaft steht und die davon ausgeht, dass die Erfahrung des Zeugen nicht einfach übertragbar, seine Person nicht austauschbar ist, weil sie und nur sie authentisch von erlebter Wirklichkeit berichten kann?

196 Vgl. Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 68.

197 Vgl. Schneider, Christian (2007), S. 163.

198 Vgl. Baer (2000), S. 14.

Hartmann, der im Bezug auf die sekundären Zeugen von einem „Verzicht auf die Gnade der späten Geburt spricht“¹⁹⁹ betont nicht zuletzt deshalb, dass sich die sekundäre Zeugenschaft in einer „reflektierten Distanz, einer Bewegung zwischen Einfühlung und dem Wissen um die Differenz des anderen“²⁰⁰ vollziehen müsse. Und auch Schneider warnt vor einer Sichtweise des sekundären Zeugen, die jenen zum „*eigentlichen* Zeugen [kursiv im Original, MG]“²⁰¹ oder zum „Erlöser des Augenzeugen“²⁰² stilisiert und damit die Singularität des Überlebenden als Zeugen in Frage stellt. Die zentrale Frage ist somit jene nach der Anerkennung einer Authentizität des Zeugnisses, die nicht einfach auf andere Sprecherpositionen übertragbar ist und nicht in gleicher Weise von Stellvertretern oder nachfolgenden Generationen geleistet werden kann, sondern die das Zeugnis annimmt und wie Sigrid Weigel fordert, zugleich seine „irreduzible Ungleichzeitigkeit“²⁰³ anerkennt.

In *Sand and Sorrow* dagegen ist jener diffizile Prozess des Zuhörens und Verstehens, der Distanz und Nähe nicht sichtbar. Vielmehr ist hier die sekundäre Zeugenschaft der Protagonisten, wie auch bei der oben beschriebenen *Traumatifizierung*, ein Resultat spezifischer filmischer Inszenierungsverfahren. In der Folge soll sowohl untersucht werden, wie diese Verfahren im Film zur Anwendung kommen, als auch, welche Funktionen die sekundären Zeugen im Film übernehmen.

Als Beispiel kann dafür jene Sequenz im Film dienen, in der Nick Kristof, ein Journalist der New York Times, im Tschad auf Überlebende des Genozids in Darfur stößt und so zum sekundären Zeugen wird. Kristof ist im Film ein zentraler Protagonist, der im Verlauf des Films immer wieder als Experte Auskunft über die Ereignisse in Darfur gibt und als kämpferischer Aktivist beständig medial auf die Situation in Darfur aufmerksam macht. Auch nimmt er gegen Ende des Films bei der Veranstaltung vor dem Capitol Hill teil, bei der er und die anderen Protagonisten die Anwesenden zu gemeinsamem Vorgehen gegen den Genozid in Darfur aufrufen. Kristof übernimmt somit, wie die anderen Protagonisten des Films, scheinbar aktiv Verantwortung für die Überlebenden, die er aus der Aufnahme ihrer Zeugnisse ableitet und wird so medial zum sekundären Zeugen inszeniert. Dies geschieht durch filmische Verfahren, denen im nächsten Abschnitt nachgegangen wird:

199 Elm (2008), S. 208.

200 Elm (2008), S. 208.

201 Schneider, Christian (2007), S. 164.

202 Schneider, Christian (2007), S. 164.

203 Weigel (2000), S. 117.

Im ersten Drittel des Films wird Kristof durch einige Einstellungen seines Büros als Journalist und Protagonist des Films eingeführt. In einem einleitenden Statement an seinem Schreibtisch berichtet Kristof von seiner Reise in den Tschad, im Rahmen derer er zum ersten Mal auf Überlebende des Genozids stieß, die über die Grenze geflohen waren:

„I decided to go back a couple of months later and went a few hundred miles further north and reached an oasis where there were around 30000 Darfur refugees sheltering underneath some trees. And they had nothing. So I just went tree to tree talking to the people underneath.

Under the first tree that I visited, there were two men. One had been shot in the neck and in the jar, his jar had been shot away.

Under the next tree I met a woman whose parents had been killed and thrown into a well to poison the well.

Under the third tree there was a woman whose husband had been killed in front of her, her two children had been grabbed and killed and then she and her two sisters had been kidnapped, gang-raped and left naked in the desert. Everywhere, in every direction, there were more trees and more families where people had exactly the same stories and it was really in exactly that moment that I was overwhelmed by the scale of the atrocities that was going on.“²⁰⁴

Während Kristof aus dem Off erzählt, was er gesehen und wovon die Menschen ihm berichtet hätten, sieht man auf der Bildebene, wie er von Kindern durch das Lager geführt wird. Dazwischen werden Schwarzweißfotos von lagernden Menschen gezeigt. Immer wieder wird Kristof sichtbar, wie er sich umschaute und mit den Überlebenden spricht. Einmal sitzt er dabei etwa umringt von einer Gruppe an Menschen am Boden. Im close up sieht man sein Gesicht, wie er zuhört, Fragen stellt oder etwas auf einem Block notiert. Es folgt wie zur Illustration eine als Frage und Antwort inszenierte Schnittfolge, in der eine Zeugin auf die Frage Kristofs antwortet:

„**Kristof:** Did the Dschandschawid say anything? Did they say why they were attacking the Masalit?

Überlebende: Nein, die Dschandschawid haben gleich zu schießen begonnen. Sie haben unser Dorf nie-dergebrannt und unsere Leute getötet und alles mitgenommen.“²⁰⁵

Danach endet die Sequenz im Tschad und es folgen animierte Fotos eines von Nick Kristof verfassten Zeitungsartikels. Eine Sprecherstimme berichtet:

„The most vicious ethnic cleansing you have ever heard of is unfolding here in a south-eastern [Überblendung Ton, MG] It is a campaign of murder, rape and pillage by Sudan's Arab rulers.“²⁰⁶



Sand und Tränen (2009), 0:24:45.



Sand und Tränen (2009), 0:25:35.

204 *Sand und Tränen* (2009), 0:24:20-0:25:30.

205 *Sand und Tränen* (2009), 0:25:30-0:25:47.

206 *Sand und Tränen* (2009), 0:25:35-0:26:03.

An diesem Beispiel werden die Mittel deutlich, derer sich der Film bei der Inszenierung der sekundären Zeugen bedient: Der Film stellt gezielt jenen Moment der Zeugenbefragung aus, in dem Kristof und die anderen Protagonisten von den Überlebenden erfahren, was geschehen ist. Dabei dienen Einstellungen, die ihn vor Ort umhergehend und -blickend, mit den Überlebenden sprechend, zuhörend und aufschreibend zeigen, als Marker, die ihn als sekundäre Zeugen des Genozids authentifizieren. Die sekundäre Zeugenschaft resultiert also aus der Anwesenheit am Ort der Katastrophe, wo Kristof mit eigenen Augen die Spuren des Genozids sehen konnte und durch Gespräche von den Augenzeugen erfuhr, was wirklich vorgefallen war. Die Wortmeldungen der Überlebenden sind sehr kurz gehalten und dienen zur Authentifizierung des Protagonisten als tatsächlich vor Ort Anwesendem. Der Inhalt dieser Erzählungen der Überlebenden selbst spielt dabei eine geringe Rolle, denn die Vermittlung der historischen Fakten übernimmt der Protagonist, der erzählt, was ihm die Menschen berichtet hätten.

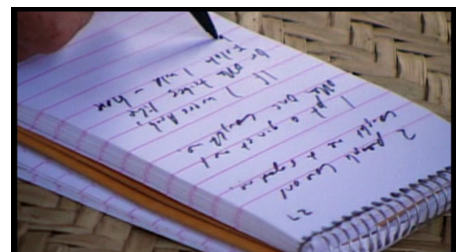
Über diese Inszenierung des Moments des Zuhörens hinaus, betont der Film jedoch auch die Augenzeugenschaft der Protagonisten. So folgen auf die Einstellungen, welche Kristof oder andere sekundäre Zeugen zeigen, Bilder toter und entstellter Menschen. Sie deuten, wie bereits bei der Inszenierung der Überlebenden darauf hin, dass die Protagonisten *das* vor Ort gesehen haben. Damit greift der Film eine visuelle Inszenierung von Augenzeugenschaft auf, die jener der Überlebenden ähnelt – die Protagonisten rücken, was ihre Autorität als authentische Zeugen des Verbrechens betrifft, somit in die Nähe der Augenzeugen, die tatsächlich vor Ort waren. Die Distanz zwischen den Erfahrungen der Überlebenden und jenen der sekundären Zeugen, die aus einer Ungleichzeitigkeit der Erfahrungen resultiert, welche die sekundäre Zeugenschaft gerade ausmacht, wird dabei zugunsten einer Sichtweise nivelliert, derzufolge, wie es im Film mehrmals durch den Sprecher betont wird, die Protagonisten zu „Augenzeugen des Genozids [bore witness to the first genocide]“²⁰⁷ werden. Dadurch rücken die sekundären Zeugen im Film gerade in jene Position, welche die Erfahrung der Überlebenden als an-



Sand und Tränen (2009), 0:25:50.



Sand und Tränen (2009), 0:28:20.



Sand und Tränen (2009), 0:55:33.

²⁰⁷ *Sand und Tränen* (2009), 1:07:51.

eigenbar und ihr Zeugnis als ersetzbar markiert. Die Singularität der Zeugnisse der Überlebenden wird dadurch unhinterfragt aufgehoben. Dies drückt sich nicht zuletzt in der mehrmals im Film wiederholten Phrase der Protagonisten aus, Kristof und die anderen sekundären Zeugen hätten vor Ort immer wieder die selbe Geschichte gehört [„people had exactly the same stories“].²⁰⁸ Der-
gestalt mit jenen immer gleichen Geschichten vertraut und durch die Inszenierung als sekundäre Zeugen und Augenzeugen authentifiziert, geben Kristof und die anderen Protagonisten ihre Erfahrungen entweder in Form von Zeitungsberichten oder durch Erzählungen vor der Kamera an die Zuschauer weiter. Die sekundären Zeugen übernehmen somit die Aufgabe, diese immer gleichen Geschichten aufzunehmen, um sie zu verbreiten und zu deuten, während jene Geschichten selbst im Film praktisch nicht mehr vorkommen. Auf kurze Statements beschränkt, verifizieren die Zeugen vielmehr, dass die Zeugnisse der sekundären Zeugen genauso authentisch sind, wie ihre eigenen. Die detaillierte historische Rekonstruktion, jene Erzählung des Superstes, des einzigen Überlebenden, wird von Kristof und den anderen Protagonisten übernommen. Sie, nicht die Überlebenden, rekonstruieren die Ereignisse vor Ort, erzählen im Detail von Mord, Flucht und Trauer und sind dabei nicht zuletzt deshalb authentischer als die Überlebenden selbst, da sie nicht nur vor Ort waren sondern als Experten auch wissen, wie das Erlebte zu deuten ist. Dass der Film damit die Singularität und unteilbare Authentizität der Überlebenden als Zeugen verneint, bleibt dabei unhinterfragt.

Auf diese Weise werden die Zeugnisse der Überlebenden von den sekundären Zeugen jedoch nicht *aufgenommen*, sondern *übernommen*. Diese Übernahme der Zeugnisse der Überlebenden korrespondiert mit der Transformation der Geschichte Darfurs in jene eines Kampfes internationaler Aktivisten gegen den Genozid. Denn *Sand and Sorrow* ist primär ein Film über den Kampf einer Gemeinschaft von moralisch aufrichtigen Personen gegen den Genozid. Die Überlebenden spielen dabei, wie bereits hinreichend sichtbar wurde, eine untergeordnete Rolle. Die vom Film inszenierten „sekundären Zeugen“ dagegen haben nicht nur den Genozid gesehen, sie können ihn einordnen, verstehen, deuten und fühlen sich dazu verpflichtet, dagegen zu kämpfen. Die Journalisten und NGO Mitarbeiter werden damit zu den eigentlichen Zeugen, die Ereignisse in Darfur zu einer primär US-amerikanischen bzw. europäischen Angelegenheit und die Zeugnisse der Überlebenden lediglich zu einem auslösenden Moment.

208 *Sand und Tränen* (2009), 0:25:20.

Das Zeugnis der Überlebenden im Kontext des Save Darfur Movement

Diese Aneignung der Zeugnisse der Überlebenden und der Geschichte Darfurs durch die Anti-Genozid Aktivisten wirft eine Frage auf, die Sigrid Weigel in ihrer Beschäftigung mit dem Zeugnis zwischen Klage und Anklage behandelt: Welche Veränderung erfährt das Zeugnis der Überlebenden, wenn es dem Rahmen eines „politisch-moralischen Diskurses unterworfen wird“?²⁰⁹ Dieser Frage geht Weigels Beobachtung voraus, dass in der Bekenntnisliteratur von Aidserkrankten das Zeugnis über die Leidensgeschichte Erkrankter mitunter identitätsstiftende Bedeutung für eine Gruppe erlangt. Am Beispiel des Aktivisten Larry Kramer beschreibt Weigel, wie dieser sein Zeugnis als die Geschichte eines „Befreiungskampfes“²¹⁰ schreibt, in dem unter anderem der Holocaust und die darauf folgende „Erlösung“ durch die Gründung des Staates Israel zu einer Metapher und einem Identitätsangebot für die Gay-Community wird, „der eigenen Geschichte die Bedeutung eines solchen Kampfes zu geben.“²¹¹ Problematisch dabei ist nach Weigel jedoch, dass dadurch jene anderen Bedeutungen des Zeugnisses unsichtbar werden, die sich einer solchen identitätsstiftenden Bedeutung verweigern: „Was derartige Pathosformeln aber geradezu verhindern“, so Weigel, „ist die Konfrontation mit jener durch Aids provozierten Zäsur.“²¹²

Auch *Sand and Sorrow* schreibt die Geschichte Darfurs als jene eines historischen Kampfes mit der Verheißung einer zukünftigen Errettung. Dabei werden der Holocaust und andere Genozide des 20. Jahrhunderts zur Metapher einer düsteren Vergangenheit, denen der Genozid in Darfur als *another chance* gegenübersteht, die eigene Menschlichkeit unter Beweis zu stellen und den Völkermord zu beenden. Im Kontext dieser Geschichte um Erlösung, in der ein Völkermord unhinterfragt zur Chance wird, ist Darfur das Feld der letzten Auseinandersetzung, um damit, so scheint es, den Genozid für immer zu bannen. Gleich zu Beginn des Films wird dies von George Clooney klargemacht, dessen Kommentar Darfur in den Kontext einer Chance stellt, die die „uns“ von den „Göttern der Geschichte“ gegeben werde, „um es dieses Mal besser zu machen“:

„Imagine the Gods of history looking down on us [...] saying to us: 'we will give you another chance but this time, so as to be sure you'll get it right, we'll do it in slow motion, and we'll call it 'Darfur'.“²¹³

209 Weigel (2000), S. 131.

210 Weigel (2000), S. 114.

211 Weigel (2000), S. 114.

212 Weigel (2000), S. 114.

213 *Sand und Tränen* (2009), 0:02:05-0:02:30.

Die Protagonisten des Films werden zu den Protagonisten dieses Kampfes, der alle vorherigen Genozide zu verpassten Chancen werden lässt. Durch die Etablierung der Idee einer *last chance* schlägt der Film dabei jedoch nicht nur ein Weiterwirken der Vergangenheit vor, sondern vielmehr auch ein Zurückwirken: Wenn es dieses Mal gelingt, den Genozid zu stoppen, der als transzendentes Übel erscheint, dann ist dies auch ein Sieg über jene Verbrechen, die in der Vergangenheit ungehindert geschehen konnten. Diesen Kampf treten die Protagonisten des Films an. Dabei werden sie bald unterstützt von jenen Aktivisten, die in Highschools und Colleges, auf Universitäten und in politischen Organisationen um die Beendigung des Genozides in Darfur kämpfen. Am Höhepunkt des Films schließlich finden die Aktivisten als Gemeinschaft zueinander. Vor der symbolträchtigen Kulisse des Capitol Hill ertönt unter dem Applaus tausender Begeisterter Aktivisten gegen den Genozid ihr Credo. Es lautet:

„It's not about democrats, it's not about conservatives,
it's not about black, it's not about white,
it's not about religion.
It's about ending genocide!“²¹⁴

Und so wie hier zuletzt gar nicht mehr die Rede davon ist, um welchen Genozid es sich handelt, politische und historische Bezüge also zu Gunsten eines transzendentalen Übels in den Hintergrund treten, wird der Kampf gegen den Genozid zum Identitätsangebot, das jenseits aller politischen, religiösen und ethnischen Grenzen eine Gemeinschaft vereint:

„The central thrust of the Save Darfur campaign is that Darfur is a moral and not a political issue. To drive a wedge between morality and politics, Save Darfur worked through religious bodies and presented itself primarily as an interreligious coalition. It offered americans to unite around a moral cause – Darfur – regardless of political allegiance or ideological inclinations.“²¹⁵

Es ist diese im Kern positive Botschaft einer Gemeinschaft von Humanität und Nächstenliebe, die am Höhepunkt des Films steht und auf die der Film in seiner dramatischen Entwicklung von Beginn an zustrebt.

Doch was bedeutet dies nun für die Zeugnisse der Überlebenden im Film? Ich möchte dazu erneut auf die Ausführungen Sigrid Weigels zurückkommen. In oben genanntem Artikel spricht sie nicht nur über den Unterschied zwischen dem Zeugnis einerseits und juristischer und historischer (Zeit-)Zeugenschaft andererseits, sondern auch über die Differenz von Klage und Anklage. In diesem Zusammenhang führt sie eine Beobachtung im Prozess der Übernahme der hebräischen Sprache im Zuge des zionistischen Projektes an. Diese gehe mit einem Verlust der Klage einher:

214 *Sand und Tränen* (2009), 1:15:20-1:15:35.

215 Mamdani (2009), S. 57.

„Er [Sholem] erklärt dieses Phänomen damit, dass im Bewusstsein der Zeitgenossen, die ihr Leben in Palästina im Interesse des Zionismus organisiert haben, die „fürchterliche Gewissheit [...] vom Opfercharakter ihrer Lage“ die Klage abgewürgt habe. Das heißt, dass das Identitätskonzept des Opfers, das sich in den Dienst einer Sache stellt, (hier des Zionismus) damit der Sinnvorgabe im Rahmen eines politisch-moralischen Diskurses unterworfen wird und auf diese Weise die Sprache der Klage verunmöglicht.“²¹⁶

Diese Unterwerfung des Zeugnisses unter die Sinnvorgaben eines politisch-moralischen Diskurses, hier der Aufbau eines Staates Israel, führt nach Weigel im beschriebenen Fall also dazu, dass das Zeugnis der Opfer „immer auch seines verschwiegene[n] Momentes der (Toten-) klage beraubt [wird].“²¹⁷ Selbiges geschieht nach Weigel auch durch die Reduzierung des Zeugnisses auf einen juristischen oder einen historischen Beweis, die den Unterschied zwischen „Gerechtigkeit und Recht, zwischen Trauer und Strafe, zwischen Gedenken und Gericht“²¹⁸ nivelliert. In *Sand and Sorrow* ist die Aufhebung dieser Unterscheidung damit eine Doppelte: Indem die Zeugnisse der Überlebenden im Kontext einer Erlösungsgeschichte – und zwar nicht einmal ihrer eigenen – stehen und indem sie in dieser Erlösungsgeschichte auf den Status von Beweisen der Echtheit der Ereignisse reduziert werden, bleibt jener Moment der Totenklage ungehört, den das Zeugnis nach Weigel von der juristischen und historischen Evidenz trennt. So verweist schließlich die sekundäre Zeugnenschaft, die von den Protagonisten des Films übernommen wird, auf jene von Aleida Assmann beschriebenen Aufgabe der Apostel, die darin besteht, das Zeugnis vom Tod der Märtyrer zu einer Geschichte auszugestalten, auf die sich eine Glaubensgemeinschaft stützen kann.²¹⁹ In den Hintergrund rückt dagegen sowohl die Besonderheit des Zeugnisses, das auf Grund seiner Singularität eben nicht in einer Beweisfunktion aufgeht und nicht sinnstiftend wirkt als auch seine Funktion als Stimme der Totenklage.

216 Weigel (2000), S. 131.

217 Weigel (2000), S. 131.

218 Weigel (2000), S. 128.

219 Vgl. Assmann (2008), S. 16.

All About Darfur

We do not face the truth with any degree of transparency.
Perhaps that is what happened in Darfur.
We hide the ugly things that are happening,
not confront them, discuss them and put them right.

All About Darfur

Inhalt

Der Film *All About Darfur* entstand unter der Regie der britisch-sudanesischen Filmemacherin Taghreed Elsanhoury und wurde 2005 veröffentlicht. Anders als *Sand and Sorrow* liefert Elsanhoury keine chronologische Rekonstruktion der Ereignisse in Darfur. Ebenso wenig zeigt der Film die Anstrengungen internationaler Helfer oder lässt sich als Aufruf zu einer militärischen Intervention im Sudan verstehen. Den inhaltlichen Rahmen bildet vielmehr eine Reise der Filmemacherin in das Land, aus dem sie bereits im Kindesalter mit ihren Eltern nach Großbritannien emigriert war. Das erkenntnisleitende Interesse ihrer Reise und ihres Films beschreibt Elsanhoury mittels eines Kommentars aus dem Off gleich zu Beginn folgendermaßen:

„As Colin Powell declared genocide had taken place in Darfur, I wondered: could the country in which I spent an idyllic childhood, hold within it a legacy of racial hatred, capable of precipitating something as awful as genocide? It would be criminal to be in denial. I had to come here and find out for myself.“²²⁰

Inhalt des Films ist somit die Reise der Filmemacherin in das Land ihrer Kindheit, im Laufe derer sie unterschiedlichen Menschen begegnet, die sie nach ihrer Meinung zu den Ereignissen in Darfur, ihren persönlichen Erfahrungen mit ethnischen Spannungen im Sudan und der Möglichkeit einer internationalen Militärintervention befragt. Damit schafft die Filmemacherin eine dem Film *Sand and Sorrow* diametral entgegengesetzte Ausgangssituation: Während jener in den ersten Minuten klarmacht, dass es sich bei den Ereignissen in Darfur um einen rassistischen Genozid der sudanesischen Regierung handelt, dem mit internationaler Militärpräsenz in Darfur begegnet werden müsse, leitet Elsanhoury den Film mit einer Frage ein, die der Antrieb für ihre Suche wird und bei deren Beantwortung sie auf die Erzählungen von Außenstehenden, Experten und Zeugen hofft. Dabei geht Elsanhoury der Geschichte der Einigung des Sudans als einem Akt imperialistischer Intervention nach und bezieht somit (post)koloniale Zusammenhänge in ihre Analyse mit ein. Die Darfurkrise wird von der Filmemacherin in den Kontext nationaler Ungleichheit gestellt, wobei nördliche Eliten das Erbe kolonialer Machtverteilung verwalten, während andere Regionen im Land von der Teilhabe ausgeschlossen werden, was zu Rebellion und einer Fragmentierung des Sudan führt. Einer Eng-

²²⁰ *All About Darfur*. Regie: Taghreed Elsanhoury, DVD-Video, california newsreel 2005. (Orig. *All About Darfur*, Sudan/UK 2005), 0:00:30-0:00:55.

führung der Auseinandersetzungen im Süden des Landes und in Darfur auf ethnische oder religiöse Konflikte verweigert sich die Filmemacherin jedoch und sieht sich darin durch die Zeugnisse der befragten Menschen bestätigt, deren Deutungen und Meinungen auf komplexere Zusammenhänge verweisen:

„Even before going to Darfur, I'm beginning to realize something terrible has taken place there, something has upset the fragile balance, in which people have shared futile resources for centuries. But it is a caricature of the lived reality of people on the ground to categorize the country and its susceptibility to internal conflict in terms of hatred between Arabs and Africans as is the case now in Darfur or Muslims and Christians as was the case.“²²¹

Der Name *All About Darfur*, ist jedoch auf den ersten Blick irreführend, denn erst im letzten Drittel des Films gelingt es der Filmemacherin, trotz mehrmaliger Verzögerungen nach Darfur zu reisen, wo sie Menschen auf den Straßen von Elfasher nach der Situation vor Ort befragt und mit Vertriebenen in einem Flüchtlingslager spricht. *All About Darfur* ist damit ein Film, dessen Handlung zum Großteil nicht in Darfur angesiedelt ist und der in weiten Teilen nicht auf Zeugnisse von Menschen in und aus Darfur zurückgreift.

Im Zentrum der Handlung steht somit keine Rekonstruktion der Ereignisse vor Ort. Vielmehr ist es ein Film über die Deutungen, Einstellungen und Normen der Menschen, denen Elsanhoury auf ihrer Reise begegnet. Die Summe dieser Deutungen und Sichtweisen ist es letztlich, die den Titel des Filmes, *All [that people think, MG] About Darfur* begründet zu haben scheint. Durch die Befragung unterschiedlicher ‚Menschen aus dem Alltag‘, deren Deutungen und Meinungen im Film wechselweise beglaubigt und in Zweifel gezogen werden, erzeugt Elsanhoury ein nicht homogenisierbares vielstimmiges Portrait, das sich einer einfachen Deutung der Ereignisse in Darfur bzw. der Lage im Sudan verweigert und in vielen Fällen keine direkten Schlüsse der Erzählungen der Menschen auf die Lage in Darfur zulässt. Im Vergleich zu *Sand and Sorrow* impliziert dies eine veränderte Funktion der sprechenden Menschen und Zeugen im Film: Werden jene dort nämlich ihrer Rolle als Instrument der Investigation und Aufklärung gerecht und „unumstößliche Evidenz“ erzeugt, wird in *All About Darfur* in einer gegenläufigen Bewegung durch die Aussagen der sprechenden Menschen gerade jene ‚einfache‘ Wahrheit über Darfur auf vielfältige Weise in Zweifel gezogen. Anstatt Gewissheit zu schaffen, werden die Zeugnisse der Befragten im Sinne einer methodisch aufgeklärten *Oral History* auf Grund ihrer „nicht auflösbaren Widersprüche“²²² als Bruchstücke einer „multiperspektivischen Geschichte“²²³ erkennbar, die nicht in einer kohärenten Erzählung darüber, wie es wirklich (gewesen) ist aufgeht, sondern mit den Deutungen der Menschen als „historisch-soziale

221 *All About Darfur* (2005), 0:51:05-0:51:35.

222 Wierling (2003), S. 148.

223 Wierling (2003), S. 148.

Realität“ konfrontiert.²²⁴ Dabei wird die Darfurkrise jedoch auch als eine Krise der Zeugenschaft begreifbar, in der es zwischen den einzelnen Sprecherpositionen auf Grund der tiefen Spaltungen im Land keine geteilte Wahrheit darüber gibt, was in Darfur tatsächlich passiert. Dieser veränderte Zugang impliziert eine im Vergleich zu *Sand and Sorrow* veränderte Form der filmischen Gestaltung, auf die in der Folge eingegangen wird.

Form

Wie bereits erwähnt, ist *All About Darfur* in Form einer Reise gestaltet, auf die sich die Filmemacherin begibt, um ‚alles über Darfur‘ zu erfahren. Der Film zeigt verschiedene Stationen dieser Reise, an denen die Regisseurin Gespräche mit den Menschen vor Ort führt. Anders als *Sand and Sorrow* gliedert sich *All About Darfur* nicht in Sequenzen, deren Montage der Logik des Sprechtextes folgt, indem die Erzählungen von Experten durch Bildmaterial illustriert werden, sondern in Szenen, welche die Stationen auf Elsanhouris Reise markieren. Elsanhouris wird dabei nicht zur anonymen Erzählinstanz, sondern bleibt innerhalb dieser Szenen stets als zentrale Protagonistin präsent. Die Erzählperspektive des Films ist durchgehend aus dieser subjektiven Sicht gestaltet. Anstatt die Beobachterperspektive einer „fly on the wall“ einzunehmen oder die Interviewfragen in der Montage zu entfernen und somit Statements zu produzieren, sind viele Szenen als Gespräche vor der Kamera inszeniert, welche die Filmemacherin durch ihre Fragen in Gang bringt und steuert, die jedoch auch eine Eigendynamik entwickeln, in welcher Elsanhouris nicht nur Befragende sondern auch Teilnehmerin ist. Dadurch bleibt ihre Anwesenheit und Interaktion für die Zuschauer sichtbar und sie konstruiert als zentrale Protagonistin die Erzählperspektive des Films. Darüber hinaus teilt der Zuschauer die Perspektive der Filmemacherin durch ihre Kommentare aus dem Off, welche nicht als körperlose Stimme einer allwissenden *Voice of God* inszeniert sind, sondern stets aus der Perspektive eines „subjektiven Ich“ formuliert werden, die auf Elsanhouris Position als Filmemacherin, Migrantin und Angehörige einer privilegierten Minderheit im Sudan sowie auf das Gehörte und Gesehene reflektiert. Diese Kommentare leiten im Film einerseits zwischen den einzelnen Sequenzen über, indem sie etwa den Kontext einer Drehsituation erläutern und geben dem Zuschauer andererseits Einblick in die Schlussfolgerungen, welche die Filmemacherin aus den Aussagen der Zeugen zieht. Der Film erhält somit die Form einer subjektiven Wahrheitssuche, welche den eigenen Standpunkt der Filmemacherin miteinbezieht und keinen einfachen, unverstellten Zugang zur

224 Rosenthal, Gabriele: Die erzählte Lebensgeschichte als historisch-soziale Realität. Methodologische Implikationen für die Analyse biographischer Texte. In: Berliner Geschichtswerkstatt: Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Münster: Westfälisches Dampfboot 1994, S. 125.

untersuchten Wirklichkeit vermittelt.²²⁵ *All About Darfur* ist somit nicht nur ein Film über Darfur, sondern auch ein Film über den Versuch, sich Darfur zu nähern und eine Reflexion über die Schwierigkeiten und Widersprüche, die dabei auftreten. Ermöglicht und verstärkt wird dieser Ansatz des Films maßgeblich durch die Inszenierung der sprechenden Menschen im Film.

Zeugen

Im Film *All About Darfur* kommen, wie bereits skizziert wurde, unterschiedliche sprechende Menschen zu Wort. Die Filmemacherin begegnet auf ihrer Reise sowohl Überlebenden als auch Wissenschaftlern sowie zahlreichen ‚Menschen von der Straße‘. Es lässt sich im Film jedoch keine klare „hierarchische Arbeitsteilung“²²⁶ zwischen den Sprecherpositionen feststellen, wie dies etwa in *Sand and Sorrow* der Fall ist, wo Experten die Situation in Darfur analysieren, Überlebende die Geschichtsdarstellung der Experten authentifizieren sowie für den emotionalen Grundton des Films sorgen und Statements von Regierungsvertretern ausschließlich gehört werden, um sie als Täter zu markieren. Während in *Sand and Sorrow* die Zeugnisse der verschiedenen Sprecher in kurze Statements geteilt werden und dem gerade behandelten Thema entsprechend von der allwissenden Erzählinstanz orchestriert werden, wodurch eine konsistente und widerspruchsfreie Filmerzählung konstruiert wird, bleiben in *All About Darfur* die Redebeiträge im Kontext der Reise in die jeweilige Situation ihrer Entstehung eingebunden. Die Einschätzungen, Deutungen und Meinungen der von der Filmemacherin befragten Menschen sind vielschichtig und widersprechen einander vielfach. Sie konfrontieren die Filmemacherin, die als Adressatin der Statements im Film stets präsent ist, mit einer nicht aufzulösenden Vielstimmigkeit, die sich gegen ihre Integration in ein widerspruchsfreies Narrativ sperrt. Die Statements erreichen den Zuschauer nicht direkt und unvermittelt, sondern durch die Vermittlung der im Film präsenten Filmemacherin, welche die Erzählungen beständig relativiert und in Zweifel zieht. Während in *Sand and Sorrow* auf diese Weise eine Wahrheit rekonstruiert wird, stellt *All About Darfur* die Vielzahl der Perspektiven aus. Daher ist der Film nicht nur eine Beschäftigung mit Darfur, sondern auch eine beständige Reflexion der Filmemacherin auf die Frage, welche ‚Wahrheit‘ über den Sudan und Darfur durch die subjektiven Rekonstruktionen ihrer Gesprächspartner zugänglich ist, deren Aussagen keine Fakten wiedergeben sondern durch die eigene subjektive Sicht geprägt sind. Diese Inszenierung der sprechenden Menschen wirkt nicht zuletzt auf die Geschichtsdeutung des Films zurück, die sich nicht auf eine einfache Deutung der Ereignisse einlässt, sondern vielmehr ein Spannungsfeld an Deutungen und Fakten, sowie eine

225 Vgl. Nichols (2001), S. 14.

226 Steyerl (2008), S. 20.

Vielzahl an Positionen der Ignoranz und des Wissens aufspannt. Wie diese Inszenierung der Unsicherheit und Vielstimmigkeit durch den Einsatz der sprechenden Menschen erreicht wird, soll in der Folge exemplarisch dargestellt werden.

Außenstehende als „Zeugen“ – Inszenierung der Uneindeutigkeit

Im Gegensatz zu *Sand and Sorrow* spielen in *All About Darfur* die Statements von Menschen eine zentrale Rolle, die nicht als Augenzeugen der Ereignisse in Darfur auftreten, zugleich jedoch auch keine Expertenposition einnehmen, sondern vielmehr die unterschiedlichen Deutungen und Meinungen zu den Problemen des Sudan im Allgemeinen und zu Darfur im Besonderen verdeutlichen. Immer wieder spricht Elsanhoury auf Straßen und Plätzen in Khartum und Elfasher mit Menschen, die im Film zu ihren Meinungen und Einstellungen befragt werden. Sie sollen der Filmemacherin dabei etwa Auskunft darüber geben, was ihrer Meinung nach in Darfur geschieht, welche Rolle ethnische Zugehörigkeit im Sudan spielt und was sie über eine militärische Intervention der USA denken. Explizit wird dabei also nach Wissen gefragt, das nur teilweise auf die eigenen Wahrnehmungen der Befragten gründet. Denn während sie zwar mitunter als Zeugen selbst erlebter Diskriminierung auftreten, sind die Sprecher etwa im Bezug auf Darfur zumeist Außenstehende, die eine Meinung vertreten, der keine sinnliche Wahrnehmung vorausgeht, was sie von Augenzeugen unterscheidet und es wie im Falle des Regierungssprechers in *Sand and Sorrow* als fragwürdig erscheinen lässt, von ihnen als Zeugen zu sprechen. Von Experten trennt die Befragten dagegen, dass sich ihre Glaubwürdigkeit nicht auf ein privilegiertes und institutionalisiertes Wissen stützt, das ihnen die Autorität verleiht, über die Ereignisse zu sprechen, sondern ihren alltäglichen Deutungen und Meinungen geschuldet ist, in denen sich ihre Werte und Normen spiegeln. Damit macht der Film eine Form der Informationsvermittlung produktiv, wie sie etwa in *Sand and Sorrow* nicht von Bedeutung ist, wo Experten berichten, was in Darfur tatsächlich vorgefallen ist. *All About Darfur* macht dagegen in seinem Zugang die Stimmen jener Menschen hörbar, die nicht als Experten die historischen Ereignisse zu deuten wissen oder als *Superstes* als Einzige darüber Auskunft geben können, wie sich etwas ereignete, sondern deren „Verhaltensweisen, Deutungsmuster und Handlungsmöglichkeiten“²²⁷ die gelebte Wirklichkeit der Subjekte darstellen. Der Film greift also Konventionen der Oral History bzw. der Alltagsgeschichte auf, indem er die „Alltagsmenschen“ und ihr persönliches Erleben jener großen Strukturen in den Vordergrund rückt. Im Zentrum des Interesses steht, wie sie die Ereignisse deuten und wie ihr persönliches Handeln durch sie beeinflusst

227 Vgl. Niethammer (1985), S. 10.

ist. Dabei stellt der Film jedoch gezielt aus, wie diese Deutungsmuster aufeinanderprallen und sich widersprechen. Er trägt so zur Rekonstruktion einer Wirklichkeit bei, die sich nicht als gemeinsam erlebte darstellt, sondern durch Brüche geprägt ist. Diese Brüche werden dabei selbst zu Zeugnissen der Lage im Sudan, wo sich nach Sicht der Filmemacherin auf Grund eines Klimas der gesellschaftlichen Polarisierung und des Misstrauens die Darfurkrise ereignen konnte: „The world seems to me alarmingly dichotomized, with each side fearing and mistrusting the other. This mistrust created a moral void, in which the Darfur crisis was allowed to happen.“²²⁸

Wie diese „multiperspektivische Geschichtsschreibung“²²⁹ und die damit verbundenen Brüche im Film inszeniert werden, lässt sich anhand zweier Szenen exemplarisch darstellen:

Gleich zu Beginn zeigt der Film *Elsanhour* zum ersten Mal in einem kleinen Khartumer Teeladen am Straßenrand. Die Szene ist mit acht Minuten vergleichsweise lang und ist als kontinuierliches Gespräch der Filmemacherin mit den Gästen und der Besitzerin inszeniert, wobei der Eindruck der Kontinuität der durch zahlreiche Cutaways geprägten Montage des Films geschuldet ist. Während die Befragten zumeist im Medium Shot oder Medium Close Up ins Bild gesetzt sind und die Kamera oft die Perspektive wechselt, somit also nicht wie in *Sand and Sorrow* das Gesicht als Schauplatz der Emotion sondern die Dynamik des Gesprächs die visuelle Inszenierung der Sprecher bestimmt, bleibt die Filmemacherin mit Ausnahme einiger Over-The-Shoulder Shots zumeist unsichtbar, bestimmt aber durch ihre Anwesenheit und ihre permanenten Interventionen, mit denen sie das Gespräch lenkt, die Erzählperspektive des Films und wird zum Fluchtpunkt für die Erzählungen der Befragten. Die Anwesenheit der Filmemacherin wirkt dabei auf die Informationsübermittlung zurück, denn die Befragten wenden sich nun nicht direkt und unvermittelt mit beglaubigtem Wissen an den Zuschauer, sondern sprechen mit der Filmemacherin, die ihr Statement provoziert, aufgreift und weiterspinnt sowie am Ende der Szene in direkter Ansprache an den Zuseher aus dem Off über das Gehörte reflektiert. Die Menschen im Teeladen werden, anders als die im Film auftretenden Experten, zwar nicht mit Schrifteinblendungen benannt, da die Autorität ihrer Aussagen nicht einer zu benennenden Qualifikation entspringt, dennoch bleiben sie nicht anonym sondern werden zu Protagonisten, die im Film wiederholt vorkommen und denen eine wichtige Rolle bei der Informationsübermittlung zukommt. Bei den Befragten handelt es sich um Männer, die eine freundschaftliche Beziehung zueinander haben, sowie die Inhaberin des Geschäfts, die jedoch zu diesem Zeit-

228 *All About Darfur* (2005), 1:17:24-1:17:40.

229 Wierling (2003), S. 148.

punkt nichts zu den behandelten Themen sagen möchte. Mindestens einer der Männer stammt aus dem Süden des Sudan, auch wenn er, wie er sagt, in Khartum geboren wurde. Keiner der Beteiligten tritt jedoch als Überlebender oder Augenzeuge der Ereignisse, d.h. als *Witness* aus Darfur auf.

Im Gespräch geht es einerseits um die Frage, was in Darfur geschieht und andererseits darum, welche Formen der Diskriminierung in Khartum herrschen, ob diese ethnischer oder politischer Natur sind und wie die Befragten davon betroffen sind. Die Männer berichten somit einerseits von selbst erlebten Erfahrungen ihres Alltags, nehmen aber auch Stellung zu Ereignissen, die sie als Außenstehende zu beurteilen haben und zu denen sie ihre Meinung äußern sollen. Bevor jedoch das Gespräch über die genannten Themen beginnt, zeigt der Film eine Diskussion zweier Gäste mit der Filmemacherin über die Frage, ob man sich interviewen lassen sollte:

„**Gast 1:** I doubt anyone coming all the way only to find out about Sudan.

Gast 2: The whole world is here.

Gast 1: I'm just not convinced. She wasted her money just to see how we are doing?

Gast 2: She has an affinity for her country.

Gast 1: I'm not convinced. The problem is a political one to do with the state. It has no relation to Sudanese society or culture.

Gast 2: How can you separate politics and state from culture?

Gast 1: If she is interested in Sudanese culture, we have a ministry of culture. They can tell her everything.

Gast 2: She needs to know. Our culture is a culture of war. From the moment you wake up you hear the call to Jihad and slogans like: America, we are ready for you!

Gast 1: That's a political strategy.

Gast 2: It's our culture.

Gast 1: Ok, we have a problem. Yes, there is a problem. But why does this problem concern her?

Gast 2: She is putting questions in order to understand.

Gast 1: What are her questions?

Gast 2: is the conflict racial or political? Is it a conflict over economic resources or an ethnic conflict between Arabs and Africans?

Gast 1: Ok, we are prepared to show her all of this, but what benefit would we have gained?

Gast 2: You would have shared your point of view. What other benefit can you expect?“²³⁰

Die Befragung der Menschen beginnt also nicht mit den oben erwähnten Themen, sondern rückt die in aller Regel im fertigen Film nicht mehr rekonstruierbare vorfilmische Kommunikationssituation des Interviews ins Zentrum der Handlung. Auf diese Weise wird die Filmemacherin als teilnehmende Beobachterin etabliert, die an der Entstehung des Filmes aktiv mitwirkt. Durch den Zweifel des Gesprächspartners und den Versuch, diesen zu zerstreuen, erfährt der Zu-



All About Darfur (2005), 0:03:55.

²³⁰ *All About Darfur* (2005), 0:02:53-0:04:04.

schauer die Motivation der Filmemacherin, die mit ihrer eigenen Lebensgeschichte in Zusammenhang steht und erfährt die Fragen, denen sie nachgeht. Zugleich stellt der Film die Mittel der eigenen Wahrheitsfindung aus, indem er das Zeugnis nicht als natürlich, sondern als Resultat eines Aushandlungs- und Interaktionsprozesses zwischen Elsanhoury und den Protagonisten zeigt. Dieser Aushandlungsprozess führt dabei nicht auf direktem Wege zu verbrieftem Wissen, sondern ist vielmehr für beide Seiten ein prekärer Akt des Vertrauens. So ist die Position des Befragten zu Beginn wesentlich vom Zweifel bestimmt, warum sich überhaupt jemand für seine Meinung interessieren sollte, da er ja schließlich nicht als Experte oder Augenzeuge sprechen könne. Für die Filmemacherin dagegen stellt sich die Frage nach der Vertrauenswürdigkeit, angesichts eines Protagonisten, der zu Beginn des Gesprächs noch kategorisch ablehnt, dass es im Sudan überhaupt Probleme gebe und sich erst später dazu bereiterklärt, auf die Fragen zu antworten. Das Interview wird damit als komplexe soziale Interaktion sichtbar, in der Wissen nicht einfach abgefragt wird, sondern durch Kommunikation entsteht, worauf nicht zuletzt die Etymologie des Begriffs hindeutet, verweist das französische *entrevue* doch einerseits auf die *Begegnung* oder *Unterredung*, andererseits explizit auf das *zwischen (entre)*, in dem sich die Bedeutung generiert.²³¹ Die Deutungen der Befragten unterscheiden sich und sie diskutieren darüber, welche Sichtweise angebracht sei. Ein allgemein anerkanntes, authentisches Urteil gibt es nicht, vielmehr sieht sich die Filmemacherin und damit auch der Zuschauer mit Gegensätzen und Widersprüchen konfrontiert. Somit etabliert und verstärkt die Sequenz den intendierten Eindruck einer Wahrheitssuche, auf der sich die Filmemacherin befindet, und reflektiert den Akt der Zeugenbefragung, im Gegensatz zum Eindruck transparenter und natürlicher Informationsübermittlung, wie sie etwa in *Sand and Sorrow* zu finden ist. In Statements wie „she is putting questions in order to understand“ wird deutlich, dass das erhoffte Verständnis durch Gespräche erarbeitet und gewonnen werden muss, dabei jedoch jedes Mal die Bedingungen aufs neue ausverhandelt werden müssen. Auch die Frage, was die Befragten durch die Mitteilung ihrer Sichtweise zu gewinnen hätten, wird im Film aufgeworfen. Dabei bricht dieser mit einer zum Klischee geronnenen Vorstellung der per se emanzipativen Kraft des Zeugnisses, denn für die befragten Menschen gibt es an dieser Stelle nicht mehr zu gewinnen, als ihre Meinung geteilt zu haben – allerdings auch nicht weniger.

Nachdem die ‚Rahmenbedingungen‘ der Kommunikation abgesteckt sind, kommt es zu einem Gespräch über zentrale Themen des Films. Dabei fragt Elsanhoury immer wieder verschiedene Anwe-

²³¹ Dieser etymologische Hinweis stammt aus einem unveröffentlichtem und stichwortartigen Vortragskonzept Marc Ries', das er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

sende nach ihren Erfahrungen und Meinungen, erteilt das Rederecht oder hakt nach. Einerseits nehmen die Männer als Außenstehende zu den Ereignissen in Darfur Stellung:

„**Gast 1:** In Darfur, there's a conflict. The earth simply became too small for them. They're prone to conflicts but these were solved traditionally. The tribal leaders would settle matters among themselves. The government interfered in this process.

Gast 2: The government interfered in favor of the Arabic elements. It armed them. This created a problem. Some elements were armed, some were not. There is a strong racial and tribal element in the western province. It is these factors combined that made the situation sensitive. The region is prone to tribal wars. The Government's support of one group upset the balance. And, as a consequence, caused a lot of deaths. But the Sudanese by nature are not racist. In any public or social setup you find people from all over. But at the institutional level things are different.”²³²

Die Befragten vertreten also eine Sichtweise, die zwar der Regierung die Verantwortung für die Eskalation in Darfur gibt, primär jedoch nicht von einem rassistischen Genozid ausgeht. Die Glaubwürdigkeit dieser Aussagen steht dabei vorerst außer Frage und wird von der Filmemacherin nicht angezweifelt. Die Befragten können sich in ihrer Autorität zwar nicht auf den Status von Experten stützen, werden im Film jedoch trotzdem als verlässliche Quellen präsentiert. Auch zu der Frage nach der Bedeutung ethnischer Zugehörigkeit und Rassismus nehmen die Befragten glaubwürdig Stellung:

„**Gast 3:** As someone from Malakal but born in Khartoum, I don't face frictions in my daily dealings with colleagues and friends. Discrimination or alienation occurs, as Hamito said, at the level of institutions. For example, the National TV, the National Dress, the national language. This causes animosity and bad feelings between people. [...]

When it comes to work, it depends on your political allegiance and on your politics. If you don't support the governing party or have contacts, you will not work, whether you are from the north, south or west. And none of us here is working. all these guys are unemployed.”²³³

Die Antworten weisen darauf hin, dass sich in Darfur Fragen politischer Allianzen und ethnischer Zugehörigkeit überkreuzen. Sie widersprechen sich dabei nicht gegenseitig, führen aber unterschiedliche Sichtweisen an, die sich nicht auf die einzelne, umfassende Erklärung durch den Faktor *race* oder *ethnicity* beschränken lassen, wie dies bei *Sand and Sorrow* der Fall ist. Die Glaubwürdigkeit der Männer wird vom Film vorerst nicht problematisiert oder einer Hierarchie unterworfen, das bedeutet, ihre Sichtweise wird als glaubwürdige Aussage über die Situation im Land akzeptiert. Dennoch unterscheiden sich die Zeugnisse wesentlich von jenen Expertenwahrheiten, die in *Sand and Sorrow* anzutreffen sind, denn die Befragten wenden sich nicht direkt, als Stellvertreter der Filmemacherin an den Zuschauer, sondern vielmehr an Elsanhoury selbst, die als Adressatin ihrer Aussagen erkennbar bleibt. Die Anwesenheit der Filmemacherin führt dabei, wie Bishnupriya Gosh feststellt, zu einer Brechung der Statements, welche die Aufmerksamkeit auf ihre Rolle als Protagonistin inmitten sozialer Akteure lenkt, die aus einer bestimmten Perspektive auf

232 *All About Darfur* (2005), 0:04:10-0:05:20.

233 *All About Darfur* (2005), 0:05:54-0:09:13.

die Ereignisse blicken.²³⁴ Dieser Eindruck einer Wahrheitssuche in komplexen sozialen Bezügen wird im Film nun noch zusätzlich verstärkt, indem die Aussagen der Menschen am Teestand erneut reflektiert werden.

Gleich nach dem Ende der beschriebenen Szene folgt nämlich ein Gespräch zwischen der Filmemacherin und ihrem Kameramann, das auf die vorhergehende Unterhaltung Bezug nimmt. Im Mittelpunkt steht dabei der Vorwurf des Kameramanns, die Regisseurin werde in ihrer Auswahl den unterschiedlichen Standpunkten und Sichtweisen, welche im Bezug auf die Lage in Darfur existieren würden, nicht gerecht:

„**Kameramann:** I did not say the people at the teashop are bad or that you should not talk to them. But, they represent just one point of view. They do not represent all Sudanese, I see you want to build your film around them. They are becoming your reference point, you are taking only one point of view and that concerns me.

Elsanhour: Aren't we going to meet Adam Alzein and Akoll, and William Ezakiel?

K: None of these people represent the government's view, or the views of the Islamist.

E: We will meet the foreign minister, Mustapha Osman.

K: He is an official representative of the government, and as such, his view will not be acceptable to the west. The west accuses this government of certain things. The West sent their UN representative and he testified that this state is a liar. Bringing Mustapha Osman wouldn't be anything new. You would have brought a liar in the eyes of the west.

E: Who should we bring?

K: There are lots of people.”²³⁵

Wie zu Beginn der weiter oben behandelten Sequenz im Teeladen vermittelt der Film an dieser Stelle zunächst keine direkten Informationen über die Frage, was in Darfur geschieht. Vielmehr reflektiert er erneut auf die Probleme, mit denen sich die Filmemacherin bei der Suche nach der Wahrheit konfrontiert sieht. Nun handelt es sich jedoch nicht um die Bedingungen der Entstehung des Zeugnisses, sondern vielmehr um die Frage nach der Zuverlässigkeit der Befragten. Wie



All About Darfur (2005): 0:10:25.

der Kameramann betont, handle es sich bei den Menschen im Teeladen nicht um neutrale Informanten, aus deren Bericht abgeleitet werden könne, wie die Situation in Darfur wirklich sei. Ihre Aussagen werden also nicht, wie etwa das Zeugnis des Täters in *Sand and Sorrow*, falsifiziert, sondern relativiert. Denn während die Statements zum Zeitpunkt ihrer Entstehung als glaubwürdig

234 Vgl. Ghosh, Bishnupriya: „we shall drown, but we shall not move“: the ecologies of testimony in nba documentaries. In: Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering. New York, London: Routledge 2010, S. 72.

235 *All About Darfur* (2005), 0:09:58-0:11:30.

gelten konnten, werden sie jetzt als lediglich eine Seite der Ereignisse dargestellt. Doch zugleich macht der Verweis auf unterschiedliche Sichtweisen deutlich, dass auch der Kameramann voreingenommen ist und von einer gewissen Sicht der Dinge überzeugen möchte. Schließlich unterscheidet sich der epistemische Status des Kameramanns nicht von jenem der Befragten im Teeladen: Auch er ist kein Augenzeuge, der auf Grund seiner selbsterlebten Erfahrungen glaubhaft berichten kann, „wie es wirklich war“. Der Film macht durch diese Inszenierung deutlich, dass auf eine konsistente Expertenwahrheit, wie sie in *Sand and Sorrow* vermittelt wurde, im Falle von *All About Darfur* nicht zu hoffen ist. Kein direkter Weg führt von den Erzählungen der Menschen zur Einsicht, wie es wirklich gewesen ist. Vielmehr wird die Wahrheit hier zum umkämpften Feld, in dem es verschiedene Sichtweisen und Blickwinkel, jedoch keine geteilten Einsichten gibt. Immer wieder bringt der Kameramann Argumente gegen mögliche Gesprächspartner vor, so etwa gegen den Außenminister Ali Osman. Dabei richtet sich der Einwand jedoch nicht gegen seine epistemische Autorität sondern entstammt der Einsicht in mediale Logiken und dem impliziten Wissen, dass die Anerkennungsmechanismen ins Feld des Politischen hineinreichen und bestimmen, wessen Aussage – etwa vor der internationalen Gemeinschaft – als glaubwürdig gelten könne und wer von vornherein diskreditiert sei.²³⁶ Durch die Szene, welche die Filmemacherin in Mitten unauflösbarer Widersprüche positioniert, verstärkt der Film den Eindruck einer subjektiven Wahrheitssuche und macht es dem Zuschauer schwer, eine Perspektive aus den konkurrierenden Standpunkten abzuleiten. Anders als in *Sand and Sorrow* ist hier also nicht von Vornherein klar, was in Darfur tatsächlich passiert ist. Es zeigt sich hier also ein zentraler Unterschied in der Funktion der Statements: Während *Sand and Sorrow* durch die Aussagen von Zeugen und Experten die Faktizität eines Ereignisses rekonstruiert, werden in *All About Darfur* die Aussagen der Befragten auch dazu eingesetzt, um die Vielschichtigkeit und Unvereinbarkeit der Erfahrungen und Deutungen sichtbar zu machen. Dies schlägt sich in der Inszenierung der sprechenden Menschen nieder: Während *Sand and Sorrow* durch seine Inszenierung von Augenzeugenschaft und neutraler Expertise die besondere Autorität der Experten und Augenzeugen hervorhebt, wird diese in *All About Darfur* durch die Inszenierung beständig durch die Intervention der Filmemacherin oder die Kontrastierung unterschiedlicher Aussagen relativiert und in Frage gestellt. Dies betrifft in den bereits behandelten Beispielen weniger die Glaubwürdigkeit der Aussagen als den Anspruch umfassender Gültigkeit. Damit markieren die Erzählungen in *All About Darfur*, wie Wierling in Anlehnung an Maurice Halbwachs betont, die Differenz von Geschichte und kollektivem Gedächtnis, denn:

236 Vgl. Schmidt, Voges (2011), S. 12.

„Die Geschichte, im Sinne des Ergebnisses, das die Geschichtswissenschaft anstrebt, stelle eine Ganzheit dar: Sie beschreibe die Kontinuität der Ereignisse und tendiere zur Universalität, also zur Geschichte der gesamten Menschheit: Das kollektive Gedächtnis dagegen umfasse zeitlich und sozial nur die eigene Gruppe, deren Tradition sie darstellt. Als „Sitz der Tradition“ sei das kollektive Gedächtnis an der Kohärenz der Geschichte und Gestalt dieser Gruppe interessiert, an Ähnlichkeit. Geschichte dagegen gehöre keiner einzelnen Gruppe, ja, nicht einmal einer Nation an. [...] Geschichte werde betrieben von der Position des Außen, das kollektive Gedächtnis repräsentiere dagegen die Innensicht einer Gruppe.“²³⁷

Auf diesen Aspekt weist auch Aleida Assman hin, die, wie Plato feststellt, mit *kommunikativem Gedächtnis* jene „Ereignisse und die darauf bezogenen Erinnerungsstrategien, auf die sich Kollektive in einem komplizierten Prozess von diskursiven Strategien ‚einigen‘“²³⁸ bezeichnet.

In *All About Darfur* ist diese Innensicht der verschiedenen befragten Protagonisten unvereinbar mit einer wie auch immer gearteten Universalität der Geschichte. Dies ist im Film jedoch nicht ausschließlich im Sinne einer Einschränkung der Gültigkeit der Aussagen zu verstehen, aus denen sich Schlussfolgerungen über tatsächliche Zustände nicht ableiten lassen. Im Gegenteil: Die Widersprüche und Lücken führen nicht nur die Komplexität der Lage vor Augen sondern machen auch den Zustand gesellschaftlicher Fragmentierung und Zersplitterung sichtbar, der dazu führt, dass die Ansichten des Anderen nicht nur nicht geteilt werden können, sondern auch als Gefahr für die Hegemonie der eigenen Wirklichkeitskonzeption verstanden wird. Wie die Aussagen der sprechenden Menschen dabei nicht trotz sondern gerade wegen ihrer Inszenierung als „erzählte Wirklichkeit“²³⁹ fruchtbar gemacht werden, zeigt schließlich auch die nächste Sequenz des Films:

Der Kameramann lädt die Filmemacherin ein, bei einem Freund zu drehen, der als Angehöriger der ‚afrikanischen‘ Massalit aus Darfur in eine ‚arabische‘ Jaali Familie aus Khartum eingeheiratet hat. Die Sequenz steht also im Kontext der Frage, welche Rolle ethnische Zugehörigkeit im Sudan bzw. als Faktor der Krise in Darfur spielt. Schon vor Beginn der Sequenz wird durch die Aussagen des Kameramanns klar, dass es sich bei den Befragten um Befürworter bzw. Mitglieder der autokratischen herrschenden Partei handelt und deshalb eine andere Sichtweise als im Teeladen zu erwarten sei. Damit unterläuft der Film erneut eine Deutung, die von einem unverstellten Zugang zu den erzählten Fakten durch die Befragten ausgeht, indem er diese nicht als neutrale Wissenspositionen etabliert sondern explizit auf die Bedeutung ihrer sozio-ökonomischen und politischen Position im Sudan hinweist und ihre Aussagen damit von vornherein kontextualisiert.

237 Wierling (2003), S. 102.

238 Plato (2000), S.9.

239 Rosenthal (1994), S. 128.

Die Szene findet im Haus des Freundes statt, dessen Familie ebenfalls anwesend ist. Wie bereits im Teegeschaft ist die Sequenz wechselnd in Medium Shots und Medium Close Ups der jeweils Sprechenden kadriert, wobei Cut Aways die Ellipsen kaschieren und das Gesagte visuell unterstreichen. Die Präsenz der Filmemacherin und die Dynamik der Gesprächssituation ist in der Szene durch die visuelle Inszenierung und die Hörbarkeit ihrer Interventionen deutlich markiert. Der Eindruck eines Gesprächs vor der Kamera statt mehrerer autoritärer Statements für die Kamera wird dadurch verstärkt, dass die Befragten nicht in die Kamera blicken sondern zur Filmemacherin, die nicht in der Blickachse der Kamera sitzt. Das Gespräch dreht sich zu Beginn um die Frage, ob es im Bezug auf die interethnische Heirat in der Familie Probleme gab. Dies wird von den Anwesenden verneint. Das bedeutet, das Gespräch bringt eine Perspektive in den Film ein, die sich von den bisher gehörten unterscheidet und ethnische Unterschiede im Sudan als Grund für Auseinandersetzungen als einziges Erklärungsmuster für Konflikte in Frage stellt. Damit lässt sich die Funktion der Szene als Erweiterung des Spektrums an Erfahrungen und Deutungen verstehen, die im Film zum Verständnis der Lage im Sudan beitragen und erzeugt eine neuerliche Ausdifferenzierung der Sichtweisen. Zugleich ist jedoch die Bedingtheit des Standpunktes durch den sozialen und politischen Hintergrund der Befragten ersichtlich, weshalb es nicht glaubwürdiger erscheint als jenes der davor befragten Menschen.

In weiterer Folge bringt die Filmemacherin die Lage in Darfur ins Gespräch. Doch anstatt wie in der weiter oben behandelten Szene im Straßencafé die Erzählungen widerspruchlos anzuhören, äußert Elsanhoury an dieser Stelle zum ersten Mal Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Darstellung des Befragten:

„**Elsanhoury:** How can there be harmonious relations among the tribes, and at the same time there is racism to the extent that the governing body from the northern tribes is ethnically cleansing people from the western province who have African roots?

Gastgeber: This is propaganda. This sort of propaganda is not new. I have been all over the Sudan to Nyala, to Elfasher, and as a Jaali I do not feel superior to anyone else. What happened in Darfur, is it a worse genocide or ethnic cleansing than what is going on in Palestine for example?

E: Do the events in Palestine justify this happening here in Sudan?

G: It does not justify it but our Sudanese morals simply do not permit such things as ethnic cleansing.

E: But some people went there and could have spoken out.”²⁴⁰

Anders als im Falle der Menschen im Teeladen kommt es hier also zu einer expliziten Distanzierung von der Sichtweise des Befragten. Dies wird hier durch die Intervention der Filmemacherin erreicht, die vollste Glaubwürdigkeit besitzt und die Brüche in der Argumentation des Gegenübers aufzeigt. Ihre Präsenz im Film, die in dieser Szene als Zweier-Einstellung umgesetzt wird, ermöglicht diese Form der direkten Stellungnahme, die etwa in *Sand and Sorrow* auf diese Weise

240 *All About Darfur* (Sudan/UK 2005), 0:17:12-0:18:20.

einen formalen Bruch bedeutet hätte.

Bei ihrem Einwand verweist Elsanhoury auf die Evidenz von Augenzeugen, was an *Sand and Sorrow* erinnert, wo die Aussagen des Regierungsvertreters ebenfalls durch den Verweis auf Augenzeugen angefochten wird. Und dennoch steht die ‚Falschaussage‘ des Regierungsvertreters in einem völlig veränderten Kontext. Hatte es in *Sand and Sorrow* die Funktion, in einer an juristischen Formen der Zeugenschaft orientierten Situation die Täterschaft der



All About Darfur (2005), 0:17:38.

Regierung zu beweisen, erfüllt das Statement hier offenbar eine andere Funktion. Eine Markierung des Sprechers als Täter erfolgt hier nicht – zu schwach fällt dafür der Verweis auf die direkte Verantwortung des Befragten als Teil einer verbrecherischen Regierung als Schuldige an einem Völkermords aus. Die Funktion der als falsch markierten Aussage erschließt sich vielmehr in der Antwort der Filmemacherin, die, nachdem sie seine mangelnde Faktizität festgestellt hat, folgendermaßen reagiert:

„We do not face the truth with any degree of transparency. Perhaps that is what happened in Darfur. We hide the ugly things that are happening, not confront them, discuss them and put them right.“²⁴¹

Zum einen findet sich hier der Verweis auf den mangelnden Willen des Gesprächspartners, sich der Wahrheit über die Ereignisse in Darfur zu stellen. Diese Kritik erfährt nun aber eine Wendung, welche die falsche Aussage zugleich zum wahren Zeugnis der Ereignisse in Darfur macht. Diese Wendung drückt sich durch die ungewöhnliche Satzkonstruktion „we do not face the truth [...] that is what happened in Darfur“ aus. Die Aussage verweist also gerade deshalb direkt auf die Natur des Ereignisses, weil das Wegschauen und nicht sehen wollen jener, die durch die Übernahme von Verantwortung zu sekundären Zeugen im weiter oben beschriebenen Sinne werden müssten, ein Teil der historischen Wirklichkeit ist. So etabliert der Film das Statement zwar einerseits als faktisch falsch, andererseits aber verweist es dennoch direkt auf die Realität der Ereignisse, die sich gerade deshalb ereignen können, weil die Verantwortungsträger wegschauen. Die Zeugnisverweigerung wird damit zur Voraussetzung und zum Teil des Ereignisses selbst. Damit löst der Film, wie Gabriele Rosenthal in anderem Zusammenhang ausführt, den „Dualismus“,²⁴² der in „objektiv stattgefundenes

²⁴¹ *All About Darfur* (2005), 0:18:20-0:18:42.

²⁴² Rosenthal (1994), S. 130.

und subjektiv gedeutetes“²⁴³ spaltet in dieser Situation auf und macht vielmehr „die auf Wahrnehmungsabwehr beruhende Wirklichkeitskonzeption“²⁴⁴ des Befragten als Teil des Ereignisses sichtbar.

Elsanhouri etabliert auf diese Weise eine Deutung der Ereignisse in Darfur, auf die der Film in der Folge immer wieder verweist: Verdrängung und Umdeutung führten zu einer Situation, in der die Verbrechen in Darfur passieren konnten. Wieder und wieder stellt die Filmemacherin auf diese Art ‚nicht erbrachte Zeugnisse‘ aus, die auf eine Ignoranz gegenüber den Ereignissen in Darfur hindeuten. Stets werden die Sprecher dabei jedoch nicht als Lügner oder Täter charakterisiert. Vielmehr wird ihre Aussage und ihre Weigerung, zu Zeugen zu werden, zum Symptom eines Umgangs mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die auf Verdrängung basiert. Zugleich bietet der Film keine einfachen Erklärungen an, sondern macht durch die Vielzahl an sich widersprechenden Deutungen die Komplexität der Lage erfahrbar.

Experten

Wie in *Sand and Sorrow* kommen auch im Film *All About Darfur* sprechende Menschen zu Wort, die im Film als Experten zu identifizieren sind. Dennoch unterscheidet sich sowohl die Inszenierung als auch die Funktionen der Experten in den beiden Filmen erheblich voneinander. Während nämlich in *Sand and Sorrow* die Experten die zentrale Rolle der Informationsübermittlung übernehmen und der Erzähler oft nur das Wort ergreift, um ihre Statements zu kontextualisieren, kommen diese in *All About Darfur* nur punktuell zu Wort und ihre Funktion im Film bleibt uneindeutig. Während einerseits ihre Aussagen als glaubwürdige Analyse und Deutung der Ereignisse in Darfur gelten können, wird an anderer Stelle massiv an ihrer Glaubwürdigkeit gezweifelt, was ihre Funktion als Übermittler „objektiver Fakten“ unterläuft. An zwei Beispielen aus dem Film wird dieser Widerspruch deutlich.

An einer Stelle kommen direkt hintereinander zwei Experten zu Wort. Eingeleitet wird diese Sequenz, die im DVD-Kapitelmenü bezeichnenderweise mit „An Academic Analysis“ betitelt wird, mit einem Kommentar der Filmemacherin aus dem Off:

„Even before going to Darfur I'm beginning to realize something terrible has taken place there, something has upset the fragile balance, in which people have shared futile resources for centuries. But it is a caricature of the lived reality of people on the ground to categorize the country and its susceptibility to

243 Rosenthal (1994), S. 130.

244 Rosenthal (1994), S. 129.

internal conflict in terms of hatred between Arabs and Africans as is the case now in Darfur or Muslims and Christians as was the case.”²⁴⁵

Die Feststellung lässt sich an dieser Stelle sowohl als Fazit der vorhergehenden Szene deuten, als auch als These der auktorialen Instanz, die in der Folge durch die auftretenden Experten beglaubigt werden soll. Das bedeutet, es findet sich hier eine gegenseitige Beglaubigung der Sprecherinstanzen statt, wie sie auch in *Sand and Sorrow* immer wieder vorkommt. Beide Experteninterviews, die im Film direkt aufeinander folgen, lassen Professoren der Universität Khartum zu Wort kommen. Der Film zeigt die Befragten in einem für sie kennzeichnenden Ambiente, d.h. hinter einem Schreibtisch bzw. vor einem Bücherregal. Sie sind in Medium Shots und Medium Close Ups ins Bild gesetzt, was einen flüssigen Schnitt bei gleichzeitigem Kaschieren von Ellipsen ermöglicht. Durch Schrifteinblendungen zu Beginn ihrer Aussagen werden die Sprecher als Experten benannt und mit Verweis auf ihre wissenschaftliche Position authentifiziert, was sie von den Außenstehenden unterscheidet, die in privatem, alltäglichen Ambiente gezeigt werden und unbenannt bleiben. Während des Gesprächs bleibt die Filmemacherin als Befragende zwar unsichtbar, durch ihr Nachfragen wird jedoch ihre Präsenz verdeutlicht. Im Gespräch werden zentrale Themen des Films behandelt: Ein Experte nimmt eine Analyse der Frage vor, ob es sich in Darfur um einen ethnischen oder um einen politischen Konflikt um Ressourcen und Macht handelt, bezieht sich also direkt auf die der Sequenz vorangestellte Aussage Elsanhouris. Im zweiten Experteninterview steht die Frage im Mittelpunkt, ob es möglich ist, den Sudan auch unter der Anerkennung unterschiedlicher Identitäten als Nation zu erhalten. In beiden Fällen werden die Experten also nicht nach persönlichen Deutungen und Meinungen befragt, sondern sollen in ihrer Funktion als Wissenschaftler akademisch beglaubigtes Wissen beitragen. Dementsprechend deutet nichts darauf hin, dass ihre Erzählungen nicht als glaubwürdige Analysen der Situation betrachtet werden könnten. Damit unterscheiden sich ihre Aussagen nun aber wesentlich von jenen der ‚Alltagsmenschen‘, welche auf unterschiedliche und widersprüchliche Deutungen der Ereignisse verweisen. Die Inszenierung der Expertenautorität erinnert vielmehr an *Sand and Sorrow*, auch wenn sich der Inhalt der als akademisch autorisierten Deutung der Ereignisse wesentlich unterscheidet. Anders als *Sand and Sorrow* geht *All About Darfur* nämlich nicht von einem rassistischen Genozid im Auftrag der sudanesischen Regierung aus, sondern von regionalen Konflikten und Kämpfen um nationale Machtverteilung, die auf Grund des Vorgehens der sudanesischen Regierung (Bewaffnung von ‚arabischen‘ Milizen) eskaliert sind und Zug um Zug unter ethnischen Gesichtspunkten ausgetragen wurden.

245 *All About Darfur* (2005), 0:51:05-0:51:35.

Der Experte und damit implizit die Filmmacherin erteilt also Erklärungsmodellen, welche den Konflikt einzig unter dem Gesichtspunkt eines Kriegs zwischen ‚Arabern‘ und ‚Afrikanern‘ betrachten, erneut eine Absage. Zugleich macht der Film deutlich, dass die Verantwortung zur Lösung der Situation bei der sudanesischen Regierung liege, die das Problem aber gezielt ignoriere und die Krise verschärfe. Darüber hinaus liefern die Experten mögliche Lösungsansätze. Auch hier lässt die Aussage des Sprechers direkte Rückschlüsse auf die Deutung des Films zu, da der Experte uneingeschränkte Glaubwürdigkeit genießt und sich im Film keine gegenteiligen Meinungen auffinden lassen, die ebenfalls als glaubwürdig gelten könnten. Als ein Ansatz zur Lösung der Krise wird dabei ein die einzelnen Entitäten anerkennender Föderalismus mit gerechter Wohlstandsverteilung bezeichnet. Diese Deutung unterscheidet sich also grundsätzlich von jener in *Sand and Sorrow*, der die Lösung der Probleme in einer Militärintervention sucht und nicht im Sinne nationaler Veränderungen argumentiert. Was die Funktion der sprechenden Menschen betrifft, kommt es hier jedoch zu einer strukturellen Annäherung der beiden Filme, denn die Experten beglaubigen und authentifizieren durch ihre Autorität als Sachverständige die Deutung des Films. Anstatt die Aussagen wie im Falle der Außenstehenden durch die Inszenierung zu relativieren kommt es zu einer gegenseitigen Verstärkung von Filmmacherin und Experten.

Während an genannter Stelle die Experten also die Darstellung des Films beglaubigen, akademische Analysen vortragen und die Faktizität ihrer Aussagen außer Zweifel steht, nimmt der Film zu einem späteren Zeitpunkt einen anderen Umgang mit den Aussagen von Experten vor, was auf eine veränderte Funktion der Sprecher im Filmtext hinweist und die Uneindeutigkeit des Umgangs mit Experten in *All About Darfur* vor Augen führt. Es handelt sich um eine Sequenz, in der sich die Filmmacherin mit der Thematik der sexuellen Gewalt gegen Frauen in Darfur auseinandersetzt.

Zu diesem Thema kommen zwei Sprecher zu Wort. Einerseits handelt es sich dabei um eine Angehörige der oppositionellen Umma-Partei und andererseits um einen Arzt an der Elfasher Universitätsklinik in Darfur. Beide Sprecher werden durch Schrifteinblendungen als Experten identifiziert, die auf Grund ihrer Position Sachverständigenwissen zum Thema beitragen können. Während die Oppositionspolitikerin in einem be-



All About Darfur (2005), 1:15:48.

quemen Stuhl in einem Arbeits- oder Wohnzimmer befragt wird, kommt der Arzt hinter seinem

Schreibtisch zu Wort. Doch anstatt nun Faktenwissen zum Thema zu vermitteln, entwickeln die Zeugnisse einen fundamentalen Widerspruch: Während die Politikerin der Umma Partei berichtet, dass es im Kontext der Gewalt in Darfur eine große Zahl von Frauen gebe, die von sexuellen Verbrechen betroffen seien, berichtet der Arzt im Gegenteil, ihm seien lediglich zwei Fälle von sexuellen Verbrechen bekannt.

Der Widerspruch, den die Aussagen im Film herstellen, wird hier durch die Kontrastmontage verstärkt. Die Statements der Experten werden dabei zerteilt und ineinander verschachtelt anordnet. Dies ist insofern auffällig, als es einen Bruch mit der im Film angewendeten Inszenierung der sprechenden Menschen darstellt. Werden nämlich davor und danach die Erzählungen stets im Rahmen in sich geschlossener Gespräche gezeigt, so wird jetzt zum ersten und einzigen



All About Darfur (2005), 1:15:00.

Mal diese Kontinuität der Szenen zugunsten der erwähnten Kontrastmontage aufgebrochen. Damit stehen sich nicht lediglich zwei unterschiedliche Deutungen der Ereignisse gegenüber, sondern es wird bewusst ein klarer Widerspruch inszeniert. Ähnlich wie zu Beginn des Films *Sand and Sorrow* kommt es zu einem Konflikt in der Glaubwürdigkeit der Sprecher, die zur selben Thematik aussagen. Auch hier kommt es im Film jedoch nicht zu einer Unklarheit hinsichtlich der Frage, wie es wirklich gewesen ist. Vielmehr wird deutlich, dass der Arzt unrecht hat, wenn er behauptet, dass es keine sexuellen Verbrechen gebe. Erreicht wird diese Hierarchie der Glaubwürdigkeit hier jedoch nicht wie in *Sand and Sorrow* durch die Inszenierung von Augenzeugenschaft, sondern wie bereits früher im Film durch die Intervention der Filmemacherin im Gespräch, womit erneut ihre Anwesenheit im Film produktiv gemacht wird. Während Elsanhoury im Falle der Politikerin lediglich die Eingangsfrage stellt und sich dieser gegenüber in der Folge passiv verhält, werden bei dem Zeugnis des Arztes die zweifelnden Gegenfragen der Filmemacherin hörbar:

„**Mahdi:** As a person who has been in the political or public arena, last march I met around 40 something ladies who claimed to have been raped. The age-range is between eight years around and eightysomething, ok?!

Elsanhoury: I heard that this issue is endemic.

Awad: If it is endemic, I don't know about it. I've not come across it either here, or at the university hospital or at my private practice. I've come across two cases that I can vouch for.

E: Is it possible that many cases are not reported?

A: this is possible. Of course I cannot doubt that many bad things happen in war, it is possible that there are more cases and it is possible that there aren't. I have no evidence either way. But the cases that I have come across are only two.

M: You see the way even the government is handling the issue is just to denounce or to protect itself from the accusation that there is something, not directed to the citizens.[...]”²⁴⁶

Während also die Filmemacherin die Aussagen des Arztes hinterfragt und sie so in Zweifel zieht, wird ihre Skepsis durch die Aussagen der Politikerin gestützt, die erstens dem Arzt widerspricht und zweitens ein glaubhaftes Motiv für sein Schweigen nennt: man wolle sich schlichtweg nicht mit der Wahrheit befassen. Auffällig ist, dass die Szene erneut eine Krise der Zeugenschaft andeutet. Diese betrifft hier jene unmittelbarste Form des Zeugnisses, auf die sich Recht und Geschichtswissenschaft seit jeher stützen – die Augenzeugenschaft. Der Arzt beruft sich in seiner Leugnung der sexuellen Verbrechen nicht auf seine Autorität als Experte, sondern auf seine persönlichen Erfahrungen. Er habe lediglich zwei Fälle gesehen, könne daher nichts zu diesem Thema aussagen. Das Augenzeugnis wird also nicht zum Mittel der Rekonstruktion, sondern vielmehr zur Möglichkeit, sich der Konfrontation mit dem Verbrechen zu entziehen. Die sinnliche Wahrnehmung als Gesetz der Evidenz bietet dem Arzt dabei einen Rückzugsraum und rüstet ihn gegen die Anerkennung der Realität. Es sind also nicht nur jene blind gegenüber den Ereignissen in Darfur, die weit entfernt ihre Deutungen der Ereignisse vornehmen, sondern auch jene, die vor Ort sind und sich gerade deshalb auf ihr Nicht-Sehen berufen können. Das Augenzeugnis des Experten führt nicht zu einer Aufklärung, wie es wirklich war, sondern zu einer weiteren Verschleierung der Ereignisse.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Inszenierung der Experten im Film uneindeutig bleibt. Während einerseits ihre Glaubwürdigkeit als Sachverständige vom Film bewusst ausgestellt wird und diese zur Informationsübermittlung eingesetzt werden, wird an anderer Stelle dieser Expertenstatus durch die Fragen der Filmemacherin und die Montage zugunsten einer Darstellung unterlaufen, die anhand eines falschen Zeugnisses auf ein Grundproblem der Krise, mangelnde Transparenz und ein Versagen der Augenzeugenschaft, hinweist. Der wesentliche Unterschied zwischen den Aussagen ist dabei der Inszenierung ihrer Glaubwürdigkeit geschuldet. Werden an einer Stelle Expertenzeugnisse auf Grund fehlender Widersprüche als Fakten angenommen und dienen zur Beglaubigung der Aussagen Elsanhouris, so regen Zweifel der Filmemacherin an den Aussagen oder die Inszenierung sich widersprechender Zeugnisse zu einer Reflexion über eine in die Krise geratene Wahrheit an oder führen, anstatt als Zeugnisse Fakten zu beglaubigen, zur Sichtbarmachung einer vielseitigen Geschichte, die sich nicht auf eine Deutung verengen lässt.

246 *All About Darfur* (2005), 1:14:26-1:15:57.

Überlebende als Zeugen

All About Darfur bedient sich auch der Zeugnisse von Überlebenden, die als Augenzeugen von den erlebten Ereignissen berichten. Die Erzählungen der Überlebenden finden sich alle im letzten Drittel des Films, in dem die Filmemacherin es geschafft hat, nach Darfur zu gelangen. Dort befragt sie Menschen in Elfasher und im Flüchtlingslager Abo Shoak.

Zum ersten Mal treten im Film Überlebende in einer kurzen O-Ton Sequenz auf, in welcher die Filmemacherin kurze Statements von Menschen auf der Straße in Elfasher einholt. Zwei Jugendliche kommen dabei zu Wort. Ihre Statements sind direkt nacheinander angeordnet und im Stile einer *Vox Populi* in Szene gesetzt, d.h. sie sind im Medium Close Up als *Talking Heads* vom Oberkörper aufwärts an einem öffentlichen Ort gefilmt und geben kurze Statements ab, die sich im Ensemble mit den anderen Aussagen zu einer ‚Stimme der Massen‘ verdichten. Die Stimme der Filmemacherin, die bei beiden Statements nachfragt, bleibt dabei hörbar:

„**Kind:** Our brothers and our people have all died and we are left.

Elsanhouri: Where are you from? Are you from Elfasher?

K: I'm displaced.

E: You are from the displaced...at Abo Shoak Camp?

K: Yes, at Abo Shoak, yes.

E: How did you take the decision to come here?

Junge: Some people came and burnt the village, and we came here.

E: How are your mom and dad?

J: My mum and dad are OK, but they killed some people.“²⁴⁷

Die beiden Kinder berichten also davon, selbst Angehörige bzw. Menschen aus ihrer Umgebung verloren zu haben und deshalb nach Elfasher bzw. in das nahe Flüchtlingslager Abo Shoak gekommen zu sein. Die Kinder tragen ihre knappen Statements ruhig vor und zeigen keine äußeren Anzeichen von emotionaler Bewegung. Damit unterscheiden sie sich von den Zeugen in *Sand and Sorrow*, die gerade wegen dieser Sichtbarkeit von Emotion im Film vorkommen. Die Statements der Kinder tragen jedoch auch nicht im Sinne von Zeitzeugen zur Rekonstruktion der Ereignisse in Darfur bei. Weder werden sie befragt, was ihnen genau zugestoßen ist, noch wer die Täter oder was die Umstände ihrer Flucht waren. Auf die von den Kindern angesprochenen Themen wird von der Filmemacherin nicht näher eingegangen. Im Gegenteil, denn als ein Kind vom Tod seiner Brüder spricht, wechselt die Filmemacherin das Thema und fragt nach seinem Wohnort, anstatt die Umstände zu rekonstruieren oder die Möglichkeit wahrzunehmen, eine informative oder emotionale Erzählung anzuregen. Somit unterscheiden sich die Aussagen der Kinder auch kaum von den Stel-

247 *All About Darfur* (2005), 0:59:25-1:00:05.

lungnahmen der anderen Befragten, in denen Menschen aus Elfasher die Lage in der Stadt beschreiben. Die beiden Zeugnisse werden Teil einer flüchtigen Bestandsaufnahme der Situation in Elfasher, tragen somit genauso wenig zur Veränderung des emotionalen Grundtons des Films wie zur genauen Rekonstruktion der Ereignisse in Darfur bei. Ihr epistemischer Status als direkt vom Konflikt Betroffene mit einem besonders authentischen Wissen über die Ereignisse wird von der Filmemacherin nicht produktiv gemacht. Ein Kriterium, das die Auswahl ihrer Zeugnisse bestimmt haben könnte, liegt dabei vielmehr in der Erwähnung ihres Wohnorts, Abo Shoak. Dorthin wird die Filmemacherin wenig später fahren, weshalb das Zeugnis des Kindes den Charakter eines Establishers annimmt.

Das zweite Zeugnis einer Überlebenden findet sich direkt nach der eben beschriebenen O-Tonsequenz im Film. Die Szene wird von der Filmemacherin mit einem Kommentar eingeleitet, in dem sie schildert, dass sie auf der Suche nach jemandem, der sie am Weg ins Flüchtlingslager begleiten würde, auf eine alte Frau stieß, die in Elfasher für eine Familie als Haushälterin arbeitet. Nach einigen Einstellungen, welche die Frau namens Kaltoum bei der Arbeit zeigen und sie so als Protagonistin etablieren, kommt es auf Ersuchen der Filmemacherin zu einem Gespräch zwischen der alten Frau und ihrer Arbeitgeberin, bei dem es in erster Linie um die Frage geht, ob die Dschandschawid, die für die Zerstörung des Dorfes der Frau verantwortlich sind, ‚Araber‘ seien. Herbeigeführt wird diese Gesprächssituation von der Filmemacherin selbst, indem sie die Hausbesitzerin auffordert, zu dem Zeugnis der alten Frau Stellung zu nehmen. Anstatt zu einer Identifizierung der Täter durch das Zeugnis einer Überlebenden, kommt es damit zur Diskussion über widersprüchliche Ansichten hinsichtlich der Identität der Dschandschawid.

„**Elsanhour:** Kaltoum, please sit down so I can talk with the two of you together. I want to understand, the thing that happened to them is terrible. Kaltoum tells me it's Arabs, who burnt their village, the Janjaweed.

Hausherrin: But is she sure about this? Haja, are you sure it was Arabs who burnt your village?

Kaltoum: People came on horseback, carrying weapons. The villagers say they were Arabs.

H: How can you be sure?

K: no one can be sure, they came by night.

H: No one knows these people.

K: Those who saw, say they were Arabs.

E: But what tribe among the Arabs were these people from?

K: I don't know. They came by night.

H: This word Janjaweed is applied to all the troublemakers, who rob and terrorize people. But there is no tribe among the Arabs called Janjaweed. The Arab tribes are known. But this whole crisis is fueling enmity towards the Arabs. Any outbreak of trouble is now attributed to the Arabs. These problems are not caused by the Arabs.

Tochter der Hausherrin: Aunt Kaltoum, is it the Arabs who are harming you?

E: Selma, sit beside Aunt Kaltoum.

K: The Janjaweed are Arabs, aren't they?
 T: Are those the people who came and burnt the village?
 K: Yes, people call them the Janjaweed. They came by night.
 T: I see. Did they burn your homes?
 K: They left nothing standing, it's all desolation now. Everything is ruined.
 T: So is the village derelict now?
 K: Yes, it's derelict. And everybody is living in the camp. Almost all the villagers are in the camp now."²⁴⁸

Die Inszenierung des Zeugnisses trägt also nicht zu einer Aufklärung bei, wer für die Verbrechen verantwortlich ist und schildert auch nicht die genauen Umstände der Verbrechen, entzieht sich also einer klaren Einordnung in historiographische oder juristische Konzepte der Zeugenschaft. Vielmehr führt es den Zuschauer hinsichtlich der Frage, ob die Dschandschawid ‚Araber‘ seien, in eine Sackgasse. Die widersprüchlichen Sichtweisen lassen keine Rückschlüsse darüber zu, ‚wie es



All About Darfur (2005), 1:02:55.

wirklich war‘. Auch interveniert die Filmemacherin im Gegensatz zu anderen Stellen im Film nicht, gibt also keinen Hinweis, wie die Szene zu deuten, wessen Glaubwürdigkeit höher einzuschätzen sei. Anstatt durch das Zeugnis der Überlebenden die erlebten Verbrechen zu rekonstruieren, wird die Deutung, was in Darfur tatsächlich vorgefallen ist, für den Zuschauer also noch weiter erschwert. Dabei werden zwei widersprüchliche Positionen sichtbar: Denn während die alte Frau sich unter der Berufung auf Augenzeugen darauf festlegt, es handle sich bei den Dschandschawid um ‚Araber‘, wird dies von ihrem Gegenüber bestritten, die dahinter eine politische Kampagne am Werk sieht mit dem Ziel, die ‚Araber‘ für alle Probleme in der Region verantwortlich zu machen. Anstatt hier also eine Identifizierung der Täter herbeizuführen oder Klarheit in die Frage zu bringen, ob es sich um einen ethnischen Konflikt zwischen ‚Arabern‘ und ‚Afrikanern‘ handelt, verweist das Zeugnis in doppelter Hinsicht auf die in diesen Fragen durchscheinende Problematik:

Einerseits zeugen die Aussagen der Überlebenden, das Dorf wäre von ‚Arabern‘ überfallen worden, von einer Verallgemeinerung, die der komplexen Lage nicht gerecht wird, da sie zu einer Gleichsetzung der Dschandschawid mit einer vielfältigen ethnischen Gruppe führt. Mögen sich die Dschandschawid auch aus arabischen Stämmen rekrutieren, so gilt dies nicht pauschal, was sich schon allein daran zeigt, dass die Hausbesitzerin auch ‚Araberin‘ ist, die Verbrechen jedoch nicht leugnet, sondern sie verurteilt. Andererseits nimmt sie mit der Aussage, es handle sich bestimmt nicht um ‚Araber‘, jedoch eine Position ein, die davon ausgeht, dass nicht sein könne, was nicht sein dürfe

²⁴⁸ *All About Darfur* (2005), 1:02:09-1:04:34.

und das Zeugnis der Überlebenden wird in Zweifel gezogen, anstatt zu versuchen, die darin enthaltenen Erlebnisse zu ergründen. Dabei gerät die Zeugin in eine Position, in der ihrem Zeugnis nicht geglaubt wird und es ihr nicht möglich ist, ihre Erfahrungen zu beweisen, da außer den Zeugnissen der Überlebenden keine Beweise vorliegen. Dies verweist auf die von Baer angesprochene Singularität des Zeugnisses, die hier, in Anbetracht einer Zuhörerschaft, die das Zeugnis nicht annimmt, zur Isolation der Zeugin führt.²⁴⁹ Durch die Konfrontation der Zeugnisse werden diese Positionen sichtbar und problematisiert. Aufgelöst wird der Widerspruch jedoch nicht und so erzeugt der Film einmal mehr eine Situation, in welcher durch die Zeugnisse zwar auf die Vielzahl an Standpunkten und ihre Problematik im Bezug auf die Krise hingewiesen wird, die Wahrheit über Darfur dem Zuschauer nicht zugänglich erscheint.

Ein möglicher Zugang wird im Film hingegen in einer längeren, ca. neunminütigen Sequenz angedeutet, in der die Filmemacherin im Flüchtlingslager Abo Shoak auf Überlebende trifft. Deren Erzählungen unterscheiden sich in ihrer Funktion für den Film erheblich von den bisher beschriebenen sprechenden Menschen, da sie als einzige im Film als Augenzeugen eine Rekonstruktion der Ereignisse in Darfur vornehmen. Die Sequenz beginnt mit dem Kommentar der Filmemacherin, welcher eine Einordnung in den Kontext des Films ermöglicht. Elsanhoury erklärt die Bedeutung des Namens des Flüchtlingslager Abo Shoak (Land der Seelen) und stellt die Menschen vor, die sie in der Folge zu ihren Erlebnissen befragt. Während dieser Beschreibung aus dem Off werden Einstellungen gezeigt, die das Lager als Ort des Geschehens etablieren. Nach einem kurzen einleitenden Gespräch mit einem Mann namens Sadiq, den die Filmemacherin bei der Arbeit am Haus der Familie im Lager antrifft, stellt die Filmemacherin aus dem Off den Bruder des Mannes vor, der in der Folge die Lebensgeschichte der Familie erzählt. Für das Gespräch nehmen die Beteiligten am Boden Platz. Wie bereits in anderen Szenen bleibt die Anwesenheit der Filmemacherin durch die hörbare Teilnahme am Gespräch und Over-the-shoulder shots erkennbar. Es sind mehrere Menschen anwesend, die alle aus der Familie stammen und sich im Verlauf des Gesprächs auch in die Unterhaltung einschalten. Nach einer kurzen Einleitung, in der sich der Zeuge als Ahmad Issa Ishaq vorstellt und angibt, dass er und seine Familie vom Stamm der Fur wären, erzählt er, dass sie zuhause unabhängige und wohlhabende Bauern gewesen wären und bedauern ihr Schicksal als nunmehr von humanitärer Hilfe abhängige Flüchtlinge. Danach kommt es zur Rekonstruktion der Ereignisse, die zu der Flucht der Familie führten:

249 Vgl. Baer (2000), S. 7.

„**Mann:** What Khadeja is saying is that: People came on horses and camels and attacked the village. And the family fled here to Elfasher.

Elsanhouri: Why did they come to the village? Were they looking for rebels?

M: Well, the rebels would come to the marketplace, and sometimes the rebels and government troops would clash in the village. And sometimes, when government people arrive, the opposition would run to the hills. But sometimes the opposition would stand and fight. When the government comes and finds there had been some rebels, they wouldn't ask who is who, but would take all the young men.

E: But surely, the women and children are innocent.

M: Well, with the women, if they find a precious stone, or gold jewelry, they would take it.

E: Did they not attack the women?

M: No, but if they took their fancy they would rape her.

E: Did this happen?

M: Yes, it happened a lot. Some men have been martyred defending their daughters' honor.”²⁵⁰

Nach dem zitierten Gespräch wechselt der Film, eingeleitet durch die Aussage einer Angehörigen der Familie, abrupt das Thema und geht nicht mehr genauer auf die Rekonstruktion der Ereignisse ein, die zur Flucht der Menschen führten, sondern setzt mit der Befragung von Experten zum Thema der sexuellen Gewalt fort. Angesichts dieser Erzählungen stellt sich die Frage, welche Funktion den Zeugnissen der Überlebenden im Film zukommt.



All About Darfur (2005), 1:10:07.

Einerseits liefern sie einen exemplarischen Einblick in den Alltag der Menschen im Flüchtlingslager. Dieser sei, was ihre materiellen Umstände betreffe, erträglich, auch wenn es für sie psychisch belastend sei, als Vertriebene leben zu müssen und auf fremde Hilfe angewiesen zu sein. Zweitens liefern sie eine Erzählung zu den Umständen ihrer Flucht. Diese Erzählung beglaubigt dabei die Sichtweise, dass es sich bei den Geschehnissen in Darfur um Verbrechen an Zivilisten handle, die im Zusammenhang mit den Kämpfen der Rebellen gegen die Armee und die Dschandschawid stünden. Auch hier wird von den Zeugen keine spezifisch ethnische Motivation der Gewalt vorgebracht.

Die Erzählungen der Überlebenden stehen somit im Zeichen einer historischen Zeitzeugenschaft, die anhand von Augenzeugen die Abläufe vor Ort zu rekonstruieren versucht. Als Überlebende sollen sie dabei Einblick geben, wie sich die Ereignisse, die sie erlebt haben, wirklich zugetragen haben. Ihre Zeugnisse bleiben dabei jedoch, betrachtet man die gesamte Dauer des Films, von geringer Relevanz für die Filmhandlung. Sie beschränken sich auf eine oberflächliche Rekonstruktion historischer Fakten. Deutungen und Meinungen zur Situation geben sie, anders als

²⁵⁰ *All About Darfur (2005), 1:10:02-1:11:35.*

die Außenstehenden in Khartum, nicht ab. Die Zeugen werden beispielsweise zu der wenige Filmminuten davor zentralen Frage der Identität der Dschandschawid, gar nicht erst befragt. Ebenso wenig nehmen sie als Überlebende Stellung zu den Gründen der Krise oder möglichen Lösungsvorschlägen. Ähnlich wie in *Sand and Sorrow* liegt die Deutungsmacht der Ereignisse also nicht in Händen der Überlebenden die sich darauf beschränken, auf Basis ihrer Augenzeugenschaft die Ereignisse zu rekonstruieren. Die Deutung wird stattdessen von Experten, Außenstehenden und der Filmemacherin übernommen. Verglichen mit der Redezeit, die im Film den verschiedenen Außenstehenden oder den Experten zugestanden wird, bleiben die Rekonstruktionen der Überlebenden kurz und wenig umfangreich. Darüber hinaus bleibt die Rekonstruktion beschränkt auf die Aussagen einer Familie, die zu einer Stimme unter vielen werden.

Im Rahmen der eingeschränkten Sprechzeit geht der Film auch nicht im Detail den Verlusten, der Trauer oder dem Bruch nach, den die Ereignisse in den Leben der Befragten hinterlassen haben. Was die Darfurkrise für die Überlebenden bedeutet, wird nur angedeutet, es ist aber kein zentrales Thema des Films. Anders als in *Sand and Sorrow* werden die Überlebenden nicht zur Emotionalisierung des Filmtextes produktiv gemacht. Dies schlägt sich nicht zuletzt in der visuellen Inszenierung nieder, die selten länger als wenige Momente auf das Gesicht einer Person fokussiert und der Dynamik eines Gesprächs bzw. der Notwendigkeit, Ellipsen zu kaschieren, Rechnung trägt. Zusammenfassend bestätigt sich also bei der Analyse der Inszenierung und Funktionen der Überlebenden, dass *All About Darfur* kein Film ist, dessen zentraler thematischer Schwerpunkt es ist, anhand der Befragung von Augenzeugen die Ereignisse in Darfur zu rekonstruieren oder die Erlebnisse der Überlebenden im Detail zu ergründen. Vielmehr werden die Deutungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Akteure sichtbar und es wird darauf reflektiert. Es stellt sich die Frage, wie dieses Ungleichgewicht zwischen den Zeitzeugnissen der Überlebenden und den Aussagen der Außenstehenden und Experten den Film im Bezug auf eine Politik der Zeugenschaft prägt.

„The one whose hand is in the water is not the one whose hand is in the fire.“

All About Darfur weist durch die Inszenierung der sprechenden Menschen auf den Unwillen oder die Unfähigkeit einiger zentraler gesellschaftlicher Akteure hin, das Ausmaß der Ereignisse zu sehen, was zugleich als wesentlicher Faktor der Krise deutlich gemacht wird. Die Ereignisse in Darfur können sich ereignen, weil sich die Fragmentierung des Landes auch in der Fragmentierung und Unvereinbarkeit der Deutungen und dem Unwillen, die Ereignisse zu sehen niederschlägt. Durch

seine Inszenierung der Zeugen weist der Film stets nicht nur auf „das manifest erzählte, sondern auch [auf] die Auslassungen und die zwischen den Zeilen durchscheinenden erlebten aber verschwiegenen Realitäten“²⁵¹ hin, verfolgt somit innerhalb einer Alltagsgeschichte der Menschen im Sudan mitunter den Ansatz einer multiperspektivischen Oral History.

Doch während der Film durch die Inszenierung der Zeugnisse eine Vielzahl an Deutungen sichtbar macht, tappt er ab einem gewissen Zeitpunkt gewissermaßen in die eigene Falle: In einer solchen Regelmäßigkeit werden unterschiedliche Deutungen Außenstehender präsentiert und Relativierungen vorgetragen, so selten werden demgegenüber die Stimmen jener, die als Augenzeugen von den tatsächlichen Verbrechen berichten könnten, hörbar, dass der Film letztlich eine Sichtweise begünstigt, in der sich die in Darfur begangenen Verbrechen und die humanitäre Katastrophe letztlich hinter den verschiedenen Deutungen der Außenstehenden auflösen. Dies führt letztlich zu einer Sichtweise, im Zuge derer die Verbrechen in Darfur hinter einer Normalität der Alltagsmenschen verschwinden und „die Abnormalität der Verfolgung und Vernichtung an den dunklen und sprachlosen Rand des Bewusstseins gedrängt wird“.²⁵² Der alltagsgeschichtliche Ansatz des Films wird dadurch problematisch und wirft die Frage auf, ob dieser in Anbetracht eines Verbrechens dieser Dimension angebracht ist, besonders wenn vom Film vorgegeben wird, ‚alles über Darfur‘ zu sagen. Zwar wird von der Filmemacherin mehrmals betont, dass in Darfur Verbrechen stattgefunden haben und die Leugnung dieser Verbrechen wird von ihr innerhalb der Gespräche entschieden kritisiert und zurückgewiesen. Der Autorin die Absicht einer Verschleierung oder Verharmlosung zu unterstellen wäre daher in jeder Hinsicht unangebracht. Dennoch überwiegt im Film nicht die Feststellung: „Something terrible has happend in Darfur“²⁵³ oder die Rekonstruktion dieses *etwas* durch die Erzählungen der Überlebenden, sondern vielmehr der beständige Einwand: „It is a caricature of the lived reality of people on the ground to categorize the country and its susceptibility to internal conflict in terms of hatred between Arabs and Africans.“²⁵⁴ Diese These, so wichtig sie in Anbetracht grob simplifizierender internationaler Medienberichterstattung sein mag, wird im Film ausgerechnet von jenen Menschen bekräftigt, die in Khartum leben, daher eben nicht von den Verbrechen betroffen sind und folglich für die „lived reality of people on the ground“²⁵⁵ am Ort des Verbrechens nicht Zeugnis ablegen können. Diese Feststellung geschieht darüber hinaus zu einem Zeitpunkt, als die Filmemacherin Darfur noch gar nicht besucht hat.

251 Rosenthal (1994), S. 135.

252 Rosenthal (1994), S. 135.

253 *All About Darfur* (2005), 0:51:05-0:51:35.

254 *All About Darfur* (2005), 0:51:05-0:51:35.

255 *All About Darfur* (2005), 0:51:05-0:51:35.

All about Darfur ist daher ein Film, der bei der Behandlung seines thematischen Schwerpunkts über weite Strecken ohne ‚echte Zeugen‘ auskommt. Die Erzählungen der Menschen in Darfur bleiben oberflächlich und werden zu einer Erfahrung unter vielen. Ihre Zeugnisse, die von Mord und Vertreibung erzählen, bleiben als Zeitzeugnisse ein Randthema, das im Film innerhalb weniger Minuten behandelt wird. Es gelingt im Film also nicht, jene Feststellung, dass die Fabel vom Kampf der Kulturen und den ‚mordenden Arabern‘ eine epistemisch wie politisch bedenkliche Verfälschung der Ereignisse ist, mit den Erfahrungen und Deutungen jener, die zu Zeugen und Opfern von Mord und Vergewaltigung wurden, zu vereinbaren. Dagegen wird die Geschichte Darfurs zur Geschichte jener, die aus der Ferne davon sprechen, die im besten Fall nicht dabei waren oder im schlimmsten Fall nicht hinschauen wollten. Wo diese Kluft zwischen Zeugnis und Verbrechen sichtbar bleibt, führt dies im Sinne einer multiperspektivischen Geschichte zu aufschlussreichen Einsichten zum schwierigen *Umgang mit Darfur*. Ist dies nicht der Fall, kommt es jedoch zu einer Normalisierung der Erfahrungen Außenstehender als *Wirklichkeit in Darfur*. Unter diesen Vorzeichen keimt am Ende des Films Hoffnung auf eine bessere Zukunft, wobei diese bezeichnenderweise nicht von Überlebenden vorgebracht wird. Das abschließende Statement des Films ist vielmehr das eines Mannes in der Khartumer Teeküche. Er betont, auch selbst nicht frei von Vorurteilen gegen andere ethnische Gruppen zu sein, jedoch versuchen zu wollen, diese Vorurteile nicht an seine Kinder weiterzugeben und damit an einer Veränderung der Gesellschaft zum Besseren mitwirken zu wollen. Begleitet wird diese Aussage auf der Bildebene von mehreren Einblendungen verschiedener Protagonisten des Films, die das Gesagte illustrieren und entgegen der Form des Films das raumzeitliche Kontinuum innerhalb der Szene verletzen. Die Sequenz mit ihrer für den Film ungewöhnlichen Konstruktion zelebriert auf wenig subtile Weise die Vielschichtigkeit des Sudan und seiner Bewohner, die der Zuseher im Laufe des Films kennengelernt hat und evoziert eine emotionale Gemeinschaft der Vielfalt, auf welche die Filmemacherin, wie sie selbst mehrmals betont, im Sinne eines vereinten Sudan hofft („I’m perhaps sentimentally attached to the idea of an united Sudan.“²⁵⁶). Mit dieser Hoffnung entlässt der Film den Zuschauer in einen von ebenso hoffnungsvoller Musikuntermalung begleiteten Abspann dessen Text auf Englisch übersetzt „Why can’t everyone just put down their guns?“²⁵⁷ lautet. Doch der Blick in eine bessere Zukunft, der von der Filmemacherin anhand der Aussage eines im Bezug auf Darfur Außenstehenden vermittelt wird, fragt

256 *All About Darfur* (2005), 0:31:04.

257 Kevane, Michael: Review of *All About Darfur*, documentary film produced and directed by Taghreed Elsanhoury, distributed by California Newsreel, 82 min. <http://lsb.scu.edu/~mkevane/book%20reviews/Review%20of%20All%20About%20Darfur.pdf> (Zugriff: 14.4.2011).

nicht nach seiner Vereinbarkeit mit der Klage jener Menschen, über deren Verluste der Film schweigt oder die er lediglich am Rande andeutet, deren Trauer ungehört bleibt, deren Geschichte *All About Darfur* nicht erzählt. Werden die Erfahrungen der Überlebenden in *Sand and Sorrow* zum Vehikel einer Gemeinschaft, die ihre Identität aus der gemeinsamen Anstrengung einer *last minute rescue*²⁵⁸ bezieht, so wird in *All About Darfur* am Ende die Klage der Überlebenden im Zeichen der Utopie einer nationalen Gemeinschaft, an den Rand gedrängt. Der Film weiß um die fundamentale Unvereinbarkeit der Erfahrung jener, die von Khartum aus über Darfur urteilen, mit jenen, die vor Ort zu Opfern des Verbrechens werden, denn an einer Stelle heißt es in der Schrifteinblendung eines sudanesischen Sprichwortes: „the one whose hand is in the water is not the one whose hand is in the fire.“²⁵⁹ Doch über diese Feststellung kommt der Film nicht hinaus und zieht auf Grund der weitgehenden „fehlende[n] Kontrastierung mit der Opferperspektive“²⁶⁰ nicht die Konsequenzen aus dieser Aussage. Elsanhoury hat stattdessen im Sinne ihrer Utopie die Entscheidung getroffen, die Geschichte Darfurs im Wesentlichen als die Geschichte(n) jener zu erzählen, deren Hände nicht in Darfur verbrannt wurden.

258 Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997, S. 186.

259 *All About Darfur* (2005), 0:37:55.

260 Rosenthal (1994), S. 135.

Au loin des villages

In a society with an oral tradition,
people's names are not engraved on marble...

Olivier Zuchuat

Inhalt

Der Film *Au loin des villages* aus dem Jahr 2008 wurde von Filmemacher Olivier Zuchuat in einem Flüchtlingslager im Osten des Tschad gedreht. Dort lebten zum Zeitpunkt der Dreharbeiten rund 13000 Angehörige des Stammes der Dajo, die, nachdem sich seit 2006 der Konflikt in Darfur Zug um Zug über die Grenzen des Sudan in den Tschad ausgeweitet hatte, vor bewaffneten Überfällen auf ihre Dörfer in das Gebiet Gouroukoun geflohen waren.²⁶¹

Der Film beschränkt sich in seiner Darstellung auf das Lager und seine unmittelbare Umgebung, wo er mit ruhiger, distanzierter Kamera Blicke auf den Alltag der Menschen wirft. Zentrales Thema ist dabei das Warten, das sich in einem Zustand der Stille und der Langsamkeit vollzieht. Immer wieder zeigt der Film in langen Einstellungen und mit unbewegter Kamera Menschen, die beinahe regungslos vor ihren Hütten sitzend verweilen. Frauen warten mit Plastikgefäßen, bis ihr Name aufgerufen wird, andere warten in großen Gruppen, bis sie an der Wasserleitung ihre Kanister auffüllen können. Die Zeit scheint dabei in den langen Einstellungen eingefroren zu sein.

Zugleich zeigt der Film, wie sich in den Lagern eine Art Alltag entwickelt hat. So etwa, wenn Männer beten oder die Bedingungen der Heirat einer Tochter aushandeln, ein Mann vor der Kamera Karatechoreographien ausführt, Kinder spielen und Frauen Holzbündel und Gefäße auf ihren Köpfen transportieren. Ein weiteres zentrales Thema des Films ist jenes der Trauer. In mehreren der meist aus einer Einstellung bestehenden Szenen sitzen Menschen in Gruppen zusammen, um über den Tod eines Verwandten zu klagen, den Verbliebenen Beileid auszusprechen und für die Seele des Verstorbenen zu beten.

Verwoben werden diese stillen Beobachtungen des Lebens im Lager mit den Erzählungen der Vertriebenen und Überlebenden, die im Film zu Wort kommen. Sie erzählen einerseits vom Alltag im Lager, ihren Problemen an Essen zu kommen und den Dschandschawid, von denen die Menschen rund um das Lager bedroht werden. Andererseits erzählen sie von den Ereignissen, die sie zur Flucht zwangen und von erlebten Gewalttaten und Verbrechen. Damit ist *Au loin des villages* nicht

261 Vgl. Interview with Olivier Zuchuat. In: FAR FROM THE VILLAGE. PRESSKIT.
www.auloindesvillages.net/PRESSE/ALDV_EPK_English_Light.pdf (Zugriff: 27.4.2011), S. 6.

nur ein Film über das Vertrieben-Sein und das Leben in den Lagern, den Alltag und das Warten, sondern auch ein Film über den Krieg, der die Verbrechen, welche die Menschen zu erleiden hatten, rekonstruiert und sichtbar macht.²⁶² Doch dieser Krieg ist im Film nicht unmittelbar visuell präsent. Keine Fotos von Ermordeten oder Videoclips von brennenden Dörfern sind zu sehen. Der Film entzieht sich dieser Darstellung des Krieges und der Verbrechen. Vielmehr schreiben sich diese durch die Klagen und Erzählungen der Menschen in die Bilder der stillstehenden Wirklichkeit des Lagers ein, die immer wieder durch die Zeugnisse der Vertriebenen unterbrochen werden. Der Film zeigt dadurch das Weiterwirken der traumatischen Vergangenheit in der Gegenwart der Menschen und unterscheidet sich im Bezug auf seinen Inhalt wesentlich von den anderen beiden analysierten Filmen: Während *Sand and Sorrow* die Geschichte der Helfer erzählt, die in Darfur und im Ausland um Unterstützung bei der Verhinderung eines Genozids in Darfur kämpfen und *All About Darfur* großteils Menschen in Khartum, somit letztlich Außenstehende, befragt, was in Darfur passiert, fokussiert Zuchuats Film auf die Lebenswirklichkeit der Menschen eines Flüchtlingslagers und versucht, anhand ihrer Zeugnisse ihre Geschichte zu rekonstruieren.

Form

Auch in seiner Form unterscheidet sich *Au loin des villages* wesentlich von den anderen in dieser Arbeit analysierten Filmen. Die Motive des Wartens und des Weiterwirkens der Vergangenheit in der filmischen Gegenwart prägen die Gestaltung des Films. Der Eindruck der Ruhe und des Stillstands ist in *Au loin des villages* dabei maßgeblich der Kameraarbeit, der Bildgestaltung sowie dem Rhythmus der Bildwechsel geschuldet. Es überwiegen Einstellungen mit unbewegter Kamera. Nur zweimal im Film wird eine Kamerabewegung eingesetzt. Einmal handelt es sich dabei um eine mehrminütige Fahrt entlang der Fassade des Flüchtlingslagers. Ein zweites Mal vollzieht die Kamera eine kreisförmige Fahrt, als im Lager Menschen in einem großen Kreis um ein Feuer sitzen. Auch diese beiden Einstellungen sind sehr ruhig und symmetrisch komponiert und führen nicht zu einem Bruch in der filmischen Form, sondern öffnen den Rahmen des Bildes in die Breite.²⁶³ Die Einstellungen weisen eine klare Komposition von Gewichten und eine Staffelung des Bildes in Vorder- und Hintergrund auf, wirken somit sorgfältig komponiert und nicht hastig suchend, wie in den anderen analysierten Filmen. Ein zentrales Merkmal der Bildsprache ist die Distanz zu den Objekten und Menschen im Bild. Medium Close Ups oder Close Ups kommen im Film nicht vor, es überwiegen Long Shots und Medium Long Shots, auch bei der Inszenierung der Zeitzeugen.

262 Vgl. Interview with Olivier Zuchuat, S. 6.

263 Vgl. Interview with Olivier Zuchuat, S. 7.

Wenn die Menschen im Bild sich bewegen, führen sie meist langsame und rhythmische, fortdauernde Bewegungen aus, wie etwa das Fegen des Bodens, das Zerstoßen von Getreide oder das Bearbeiten eines Baumes mit einer Axt. Auch die Tonebene des Films unterstützt diese visuelle Gestaltung. Ein ruhiger Grundton überwiegt, mitunter mischen sich im Hintergrund Kinderstimmen oder ein eingeschaltetes Radio in die Geräuschkulisse. Wiederkehrende Tätigkeiten wie das Hacken von Holz, das Stampfen des Getreides oder sich wiederholende Klage- oder Grußformeln erzeugen auch auf akustischer Ebene repetitive Rhythmen.

Auch die Montage setzt die Grundmotive des Films um. Alle Einstellungen weisen eine große zeitliche Dauer auf, zahlreiche Einstellungen sind länger als eine Minute zu sehen. Mit dieser Bildgestaltung, Kameraarbeit und Montage bildet der Film einen Kontrast zu den anderen in dieser Arbeit behandelten Filmen, die durch rastlose Handkamera und schnelle Schnitte auf angestrenzter Suche bzw. in aufgeregter Aktivität scheinen. Diese Aktivität und Unruhe, die dem Thema Flucht und Krieg, Angst und Gewalt bzw. dem Motiv der Suche geschuldet scheint, ist in *Au loin des villages* nicht sichtbar, denn Krieg und Flucht treten hier nicht unvermittelt ins Bild, sondern erschließen sich durch die Erzählungen der Überlebenden und die Spuren, welche Krieg und Vertreibung in den Bildern, die den Alltag des Lagers zeigen, hinterlassen haben.

Dies macht der Film besonders durch die Inszenierung der Anfangssequenz deutlich: Der Film beginnt mit einer hektischen Einstellung, die durch die verwackelten, verschwommenen Handkameraaufnahmen, heftiges Atmen und schnelle Schritte die subjektive Perspektive eines laufenden Menschen andeutet. Die Einstellung endet abrupt und geht über in eine Schrifteinblendung, welche den thematischen Hintergrund des Films erläutert. Diese hektische einleitende Sequenz kontrastiert also mit dem beschriebenen Aufbau des Films, der ab dieser Stelle einsetzt. Es wird durch diesen Kontrast deutlich, dass die Ereignisse der Gewalt und Flucht im Film nicht direkt sichtbar werden. Die Erlebnisse der Flucht und Vertreibung sind vergangen und visuell nicht fassbar – doch abgeschlossen sind sie nicht: Durch die Erzählungen der Augenzeugen reichen sie in die Realität des Lagers herein und finden sich von der ersten Sekunde des Films eingeschrieben in jene anderen Bilder des Alltags, der Ruhe und der Klage.

Nach der beschriebenen Eingangssequenz etabliert der Film eine durchgängige Struktur. Einerseits weisen die gezeigten Einstellungen eine Gliederung in Tag, Abend, Nacht und schließlich wieder Tag auf. Dieses Organisationsprinzip bedeutet im Film jedoch nicht, dass zwei aufeinanderfolgende Tage im Lager gezeigt werden. Vielmehr dienen Tag und Nacht zur Veranschaulichung verschiede-

ner Zustände im Alltag des Lagers, der jedoch im Film zeitlos ist. Keine Handlung entwickelt sich, an der das Vergehen der Zeit bedeutend würde. Zwar vergehen die Tage, an der Lage der Menschen im Lager ändert sich jedoch nichts. Auch hierin unterscheidet sich *Au loin des villages* somit wesentlich von den anderen behandelten Filmen. Während jene durch das Thema einer Reise bzw. durch den Kampf um Sichtbarkeit und Öffentlichkeit eine konfliktreiche Handlung markieren, wird hier eine Gegenwart sichtbar, die stillzustehen scheint, die sich nicht in die Zukunft entwickelt, sondern in der vielmehr die Vergangenheit beständig in die Gegenwart herein drängt. Der Film entwickelt sich nicht nach vorne, sondern blickt aus seiner gegenwärtigen Perspektive zurück. Die Struktur des Films ist deshalb geprägt durch den steten Wechsel zwischen Sequenzen, die den Alltag im Lager beobachten und solchen, in denen Zeugen von ihren (vergangenen) Erfahrungen erzählen.

In vielen Fällen besteht eine Sequenz, welche den Alltag im Lager zeigt, aus einer Plansequenz, etwa im Falle einer Kamerafahrt entlang der Hütten des Dorfes. In anderen Fällen reiht der Film mehrere Einstellungen aneinander. Die Beziehung der Einstellungen zueinander steht dabei jedoch zumeist nicht im Zeichen einer fortschreitenden Handlung. Das bedeutet jedoch nicht, dass die unkommentierten Einstellungen beliebig nebeneinander stehen oder sich schlicht unter dem syntagmatischen Schlagwort „Leben im Lager“ zusammenfassen ließen. Etwa konstruiert die Montage mehrerer Einstellungen immer wieder Konflikte zwischen beinahe statischem Verharren und repetitiver Bewegung im Bild. So folgt zu Beginn des Films auf eine Einstellung, welche Frauen beim Kehren des Bodens zeigt, die Einstellung eines Mannes, der regungslos auf einer Matte vor einer Hütte am Boden sitzt. An anderer Stelle etabliert der Film durch die Montage mehrerer Einstellungen Kleinsthandlungen, etwa, wenn in einer Einstellung Frauen beim Warten auf die Ausgabe von Gütern zu sehen sind und gleich darauf Frauen mit Gefäßen am Kopf einen Ort verlassen, oder, wenn erst eine Gruppe Frauen, dann eine Gruppe Männer bei einem Totengedenken zu sehen sind. Größere thematische Einheiten, die sich über mehrere Einstellungen bzw. Szenen erstrecken, wie etwa in den anderen analysierten Filmen, sind jedoch nicht zu sehen. Vielmehr macht es den Eindruck, als würde dies im Film gezielt vermieden. So erzählen etwa an einer Stelle Frauen, dass sie die gefährliche Aufgabe des Holzsammelns übernehmen müssten, weil für sie das Risiko, ermordet zu werden, geringer sei, als für ihre Männer, die im Lager blieben. Erst viel später im Film und nicht gleich nach dem Zeugnis sieht man in einer Einstellung Frauen beim Holzhacken. Der Film vermeidet es somit, eine auf Protagonisten aufbauende Erzählung oder gar eine Suspense-Sequenz

in Gang zu setzen. Ebenso wenig bilden die Zeugnisse der Überlebenden größere thematische Blöcke aus. Ein Thema wird stets ausschließlich von einem Zeugen abgehandelt. Mitunter wechseln sich Erzählungen über die Ereignisse der Vertreibung mit solchen ab, welche die Situation im Lager schildern. Auch hier kommt es somit zu einer Verschränkung des Vergangenen mit der Gegenwart.

Zeugen

Neben den stillen Beobachtungen sind Aussagen von Zeugen ein zentrales Element des Films. Während jene den stummen Alltag der Menschen und die Zeit des Wartens deutlich machen, holen die Zeugnisse der Überlebenden die Vergangenheit und die Deutungen der Menschen in die Darstellung des Films herein. Diese beiden zentralen Elemente werden ineinander verwoben, bleiben dabei jedoch als zwei unterschiedliche Zugänge sichtbar, d.h., die Beobachtungen der Kamera werden nicht durch die Erzählungen der Zeitzeugen aus dem Off kommentiert und die Zeitzeugen bleiben während ihrer Erzählungen stets sichtbar und werden nicht durch anderes Bildmaterial illustriert. Erzählung und Beobachtung vermischen sich also nicht, werden nicht zum Beweis der Authentizität des jeweils anderen, wie dies etwa in *Sand and Sorrow* der Fall ist. Vielmehr schreiben sich die Erzählungen der Zeugen, die auf eine nicht unmittelbar darstellbare Vergangenheit hindeuten, in die Gegenwart der Bilder ein. Der Filmemacher beschreibt diese Beziehung zwischen den Erzählungen der Zeugen und den Bildern des Alltags so:

„After days of presence and filming at the camp, from the repetitive images of life in the camp and the long takes scanning it, emerged a glimpse of a distressing reality...the refugees' stories that I had recorded began to seep into the images of this slow-motion existence, gesturing at and bringing to light a (formerly) invisible hint of war. As if traces of the past, scars left by the massacres and memories of pain were making themselves felt within these images filmed in the camp, in the refugees' expressions or on their bodies as they moved about the camp. Without showing itself and without being shown, a mind-cape of war had crept into the images. Even though the war is outside the camp, behind the scenes, images of the camp bespeak this war. It was this invisible war that I tried to bring out. Herein lies the film's paradoxical aim: to film a war without showing it.“²⁶⁴

Zuchuat zielt also darauf ab, den Krieg zu filmen, ohne ihn zu zeigen. Die Narben des Krieges werden dabei durch die Erzählungen der Menschen in den Bildern sichtbar. Gerade dadurch, dass die Bilder im Film nicht zu Illustrationen des Gesagten werden, eröffnet dieser die Möglichkeit, in und mit seinen Bildern über eine Gegenwart zu sprechen, die von der Vergangenheit berührt ist. Die Darstellung dieser Vergangenheit durch die Zeugen wird im Film nicht lediglich bebildert, sondern es wird auf ihre Präsenz im Hier und Jetzt verwiesen.

264 Interview with Olivier Zuchuat, S. 7.

Bei den Zeugen handelt es sich ausschließlich um Menschen, die im Flüchtlingslager leben und als Augenzeugen über Erlebtes sprechen. Experten, Helfer, Täter oder Außenstehende kommen in *Au loin des villages* im Gegensatz zu den anderen analysierten Filmen nicht zu Wort. Die Fragen des Interviewers bleiben dabei durchgängig unhörbar. Auch kommt im Film keine Erzählerstimme aus dem Off zum Einsatz. Das bedeutet, der Film beschränkt sich bei der Rekonstruktion der Ereignisse und der Frage nach dem Leben in den Flüchtlingslagern einzig auf die Stimme jener, die aus eigenem Erleben davon berichten können. Damit ist der Film der einzige unter den in dieser Arbeit analysierten, der sich ausschließlich der Augenzeugen zur Rekonstruktion der Vergangenheit und der Darstellung des Alltags in den Lagern bedient und damit auch die vollständige Autorität der Überlebenden als authentische Zeugen anerkennt,²⁶⁵ anstatt sie wie etwa in *Sand and Sorrow* den Erzählungen der Experten als illustrative Ergänzungen beizuordnen oder wie in *All About Darfur* ihre Zeugnisse auf ein Mindestmaß historischer Rekonstruktion zu beschränken.

Indem sowohl der Alltag als auch die vergangenen Erlebnisse der Menschen im Zentrum des Films stehen und somit die Ereignisse im Tschad als Geschichte jener erzählt werden, die sie unmittelbar erleben, geht der Film durch das Hörbarmachen der Stimme der Überlebenden, die zugleich Klage und Anklage, Appell und Erinnerung ist, über die Funktionen juristischer oder historischer (Zeit-)zeugen hinaus. Dies zeigt sich etwa in einem Zitat des Filmemachers, in dem er seinen Zugang zu den Zeugen im Film folgendermaßen beschreibt:

„For the survivors, the camera lens was the „world“ which had come to listen to them in the isolated camp, in this hard to access region. This is why I chose a fixed, frontal approach. These massacres had no witnesses; this film is one of the only traces of them. In fact, some of the rushes were sent to the International Criminal Court in The Hague.“²⁶⁶

In diesem Zitat zeigt sich zum einen die Bedeutung der Zeugnisse als einzige Spur der Verbrechen. Als solche dienen die Zeugen als *Superstes*, als einzige Überlebende der Geschichtsschreibung zur Rekonstruktion der Ereignisse, sowohl des Kriegs als auch seiner Folgen, welche seitdem das Leben in den Lagern prägen. Niemand anderer kann ihre Geschichte erzählen, von der nur sie, als Augenzeugen berichten können, um die Ereignisse für die Geschichtsschreibung festzuhalten.

Doch als Zeugen dienen sie nicht nur der Sichtbarmachung von Ereignissen, die sich der Kamera entziehen, weil sie bereits vergangen sind und daher nicht mehr beobachtbar sind. Ihre Augenzeugenschaft wird sowohl im Sinne einer authentischen Zeitzeugenschaft des Verbrechens als auch im Sinne einer Alltagsgeschichte des Lagers produktiv gemacht. Wovon leben sie in den Lagern? Wie gehen sie mit den Gefahren durch die Dschandschawid um? Welche Hoffnungen haben sie? Als

265 Vgl. Michaelis (2011), S. 274.

266 Interview with Olivier Zuchuat, S. 6.

Zeugen einer Alltagsgeschichte des Ausnahmezustand geben sie Auskunft über Dinge, die zwar nicht vergangen sind, jedoch einer Beobachtung nicht zugänglich sind und über die nur sie als Experten ihres Alltags glaubhaft berichten können.

Darüber hinaus sind die Aussagen der Menschen in einem juristischen Kontext bedeutend. Die Menschen im Lager können als Opfer und einzige Zeugen des Verbrechens glaubhaft darüber aussagen, wer die Täter sind und welches Verbrechen an ihnen verübt wurde. Auch hierbei ist ihre Bedeutung unmittelbar an ihren Status als Augenzeugen geknüpft, welcher sie zu glaubwürdigen Zeugen des Verbrechens macht. Dass diese Form der juristischen Zeugenschaft hier den Rahmen des Films sprengt, wird im Zitat des Filmemachers deutlich, der auf die Bedeutung des Films als Dokument in Den Haag verweist.

Zugleich beinhaltet das oben genannte Zitat jedoch auch ein Versprechen an die Augenzeugen, ihre Stimme, die Stimme jener, die weit weg und abgelegen von der Welt leiden, hörbar zu machen und durch diese Sichtbar- und Hörbarkeit an einer Verbesserung ihrer Situation mitzuwirken. Dass ihre Stimme gehört wird, so die Hoffnung des Films, soll dazu führen, dass ihnen (juristische) Gerechtigkeit widerfährt und es zu einer Verbesserung ihrer Lage kommt, aber auch dass sie vor einer Gemeinschaft Zeugnis ablegen und dadurch, im Sinne sekundärer Zeugenschaft, Empathie und Solidarität erfahren.

Somit überkreuzen sich hier juristische, (alltags-) historische und moralische Funktionen der Zeugen im Film. Es ist darüber hinaus auffällig, dass der Autor anhand dieser Funktion auch eine formale Entscheidung begründet, nämlich, einen distanzierten, fixierten und frontalen Ansatz, im Gegensatz zu einer Kamera, die Nähe sucht und die Emotionen der Menschen ausstellt, wie in *Sand and Sorrow* oder einer Kamera, welche den suchenden Blick der im Film präsenten Filmemacherin auf ihrer Reise privilegiert, wie in *All About Darfur*.

Die Zeugnisse weisen eine einheitliche Inszenierung auf: Sie sind mit statischer Kamera gefilmt und meist in Full Shots oder Medium Long Shots ins Bild gesetzt, wodurch der gesamte Körper der Zeugen sichtbar bleibt. In mehreren Fällen werden die Zeugen nicht alleine ins Bild gesetzt und befragt, sondern sitzen in einer größeren Gruppe in einiger Distanz von der Kamera entfernt nebeneinander, weshalb nicht immer klar ist, wer aus der Gruppe gerade erzählt.

Damit unterscheidet sich ihre Inszenierung wesentlich von den *talking heads*, wie sie etwa in *Sand and Sorrow* zu sehen sind, die ganz auf das Gesicht des Befragten fokussieren. Die Inszenierung der Zeugnisse entzieht sich dabei gerade jener Inszenierung des Gesichts, das Emotionen bewusst aus-

stellt, um den Zuseher zu affizieren.²⁶⁷ Auch wenn die Zeugnisse von schockierenden und grausamen Erlebnissen berichten – ein Zeuge etwa erzählt, wie ihm die Augen ausgestochen wurden – behält die Kamera eine distanzierte Beobachterposition bei, anstatt im Close Up die Emotion im Gesicht des Sprechenden zu suchen. Der Filmemacher beschreibt diese Wahrung der Distanz als zentrale Frage bei dem Versuch, den Zeugnissen der Überlebenden gerecht zu werden:

„The key issue for someone trying to film such a situation is finding the right distance, without forcing things, being voyeuristic or creating a spectacle. Just listening, gathering information and welcoming it. I wanted a camera that was recording, but not seeking answers. [...] It was a way of gathering information, of „making history“ without artifice.“²⁶⁸

Die Herstellung des Zeugnisses als juristische und historische Spur steht hier somit in einem Gegensatz zum „Spektakel des Gesichts“,²⁶⁹ wie es etwa in *Sand and Sorrow* die Inszenierung der Zeitzeugen prägt. Während dort die Schwierigkeit der Entstehung des Zeugnisses durch die filmische Inszenierung bewusst ausgestellt wird, um den Eindruck der Echtheit zu erhöhen („Der Zeuge leidet wirklich“) betrachtet Zuchuat das Close Up des leidenden Gesichts also gerade nicht als Ausdruck der Echtheit der Gefühle sondern als artifizielle Konstruktion eines Spektakels. Schneider beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: „Die meterhohe, hochfeine Auflösung vermag visuell den Gegenstand als Realie zu überbieten. Wirkung und Bedeutung einer Darstellung sind nicht an die Bedeutung des ihr Vorgängigen gebunden. Wir vermögen mit der Darstellung und durch sie Erfahrungen zu machen, die wir ohne sie, trotz Kenntnis des Dargestellten, nicht machen würden. Von Vermittlung zu sprechen ist also insofern irreführend, als die Autonomie der Darstellung dabei verblasst.“²⁷⁰ Die Emotion der Zeugnisse in *Sand and Sorrow* ist also nicht bloß vermittelt sondern produziert. Dieses Spektakel stellt Zuchuat in Kontrast zu einem Ansatz, der auf das Schaffen eines Rahmens abzielt, innerhalb dessen sich das Zeugnis entwickeln kann.

Der Unterschied, den Zuchuat in seinem Zitat anspricht, ist im Film sichtbar und spürbar. Während in *Sand and Sorrow* Emotion und Echtheit durch die Kameraarbeit generiert werden, das Zeugnis also gewissermaßen durch das Close Up authentifiziert und emotionalisiert wird, entwickeln sich Authentizität und Emotion in Zuchuats Film wesentlich durch den Akt des Bezeugens im Filmbild, wobei das Filmbild den Rahmen für diese Entwicklung vorgibt. Es soll an dieser Stelle nun nicht eine größere Nähe des Films *Au loin des villages* zum ursprünglichen Zeugnis behauptet werden. Die Gemachtheit des Zeugnisses im Film gilt natürlich für *Au loin des villages* ebenso wie für *Sand and Sorrow*. Allerdings sieht sich der Zuschauer in Zuchuats Film einem Zeugnis gegenüber, das

267 Vgl. Keilbach (2008), S. 230.

268 Interview with Olivier Zuchuat, S. 6.

269 Keilbach (2008), S. 171.

270 Schneider, Christoph (2007), S. 270.

nicht zu Gunsten einer Produktion von Emotionen die anderen Elemente des Zeugnisses in den Hintergrund drängt. Dieser Unterschied ist wesentlich, denn wie Anette Wieviorka bei ihrer Beschäftigung mit den Funktionen von Zeugen im Eichmann-Prozess betont, markiert er einen Umgang mit dem Zeugnis, der „nicht bewusst auf Emotionen in der Konstruktion einer Erzählung, die sich zuerst an den Verstand richtet [setzt] [...] hindert aber weder daran, Mitgefühl für die Opfer zu empfinden, noch Entsetzen gegenüber einem komplexen System, das Massenmord ermöglichte.“²⁷¹ Der Film zielt damit vielmehr auf eine Aufnahme des Zeugnisses ab, die für die Vielfalt an unterschiedlichen Aspekten im Zeugnis der Überlebenden offen ist und nicht offensiv auf die emotionale Berührung des Betrachters ausgerichtet ist.

Auch die Montage der Zeugen unterscheidet *Au loin des villages* von den anderen analysierten Filmen: Ihre Zeugnisse werden nicht ‚zerschnitten‘ und dann dem jeweiligen Thema der Sequenz entsprechend neu angeordnet. Da die Zeugen mit ihren Aussagen nicht in einem größeren thematischen Kontext stehen, zu dem sie Textfragmente beitragen, sondern stets als einzige zum jeweiligen Thema sprechen, bleiben sie als Ganzes erhalten und nicht nur jene kurzen Abschnitte, die an verschiedenen Stellen für das behandelte Thema herangezogen werden. Auf eine Gliederung des Films anhand thematischer Schwerpunkte oder dramatischer Entwicklungen, in welche die Zeugnisse zerstückelt und eingepasst werden, wird hier also zu Gunsten einer Gliederung verzichtet, welche die Zeugnisse der Menschen als singuläre Akte des Bezeugens erhält und in den Vordergrund stellt. Auch werden die Zeugnisse in den meisten Fällen nicht innerhalb der Erzählung geschnitten. Nur an wenigen Stellen kommen Schwarzblenden zum Einsatz, um ausschweifende Erzählungen abzukürzen oder ein neues Thema in der Erzählung zu markieren. Vergleichen mit den anderen analysierten Filmen erzählen die Zeugen mit wenigen Ausnahmen jedoch sehr ausführlich, meist mehrere Minuten lang. Damit tragen auch sie zu dem langsamen und ruhigen Rhythmus des Films bei und bleiben dem Zuschauer im Gedächtnis.

Im Film kommen alle bis auf einen Zeugen nur ein einziges Mal zu Wort. Sie werden damit nicht zu Protagonisten einer sich entwickelnden Handlung, so wie das etwa für die Experten in *Sand and Sorrow* oder die Menschen im Teeladen in *All About Darfur* gilt. Auch werden sie nicht durch Schrifteinblendungen benannt. Dennoch stehen ihre Rekonstruktionen im Mittelpunkt des Films und dienen nicht der Beglaubigung von Fakten oder Expertenmeinungen. Die Zeugen kommentie-

271 Wieviorka, Anette: Die Entstehung des Zeugen. In: Smith, Gary (Hg.): Hannah Arendt Revisited. „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 153.

ren sich im Film nicht gegenseitig und ihre Aussagen werden nicht vergleichend gegenübergestellt. Alle Zeugnisse der Überlebenden werden als gleichermaßen glaubwürdig dargestellt. Eine Manipulation der Glaubwürdigkeit durch andere Zeugen, Bewegtbilder oder eine übergeordnete Erzählinstanz findet nicht statt. Dementsprechend macht sich der Film das Mittel der Zeugenschaft nicht wie in *Sand and Sorrow* zunutze, um Sprecherpositionen zu diskreditieren oder wie in *All About Darfur* die Unvereinbarkeit verschiedener Deutungen der Situation aufzuzeigen.

Was die Themen der Zeugnisse angeht, lassen sich zwei zentrale Motive feststellen:

Ein Teil der Zeugen spricht vor der Kamera über das Leben im Lager. Dabei nehmen die Menschen auf ihre unmittelbare Lebenswirklichkeit Bezug und tragen zentral zum Verständnis des Lebens im Lager bei. Dies trifft etwa auf die Frauen zu, die von der schlechten Nahrungssituation berichten oder erzählen, dass sie rund um das Lager beim Holzsammeln von den Dschandschawid bedroht würden.

Ein anderer Teil der Zeugen rekonstruiert die Ereignisse des Krieges. Sie erzählen einerseits von erlebten Verbrechen und rekonstruieren andererseits aus ihrer Perspektive die Ursachen für die Ausbrüche der Gewalt, die sie im Zusammenhang mit eigenen Erlebnissen schildern.

Bereits zu Beginn des Kapitels wurde darauf hingewiesen, dass die Überlebenden als Augenzeugen sowohl eine juristische und historische Rekonstruktion der Verbrechen ermöglichen sollen, als auch zu einer Alltagsgeschichte ihres Lebens im Lager beitragen, somit Elemente dieser Formen der Zeugenschaft aufgreifen. Darüber hinaus liefern sie eine Deutung und Analyse der Hintergründe der Ereignisse in der Region. Dadurch unterscheidet sich der Film von den anderen in dieser Arbeit behandelten Werken, in denen die Deutung und Analyse der Darfurkrise entweder Experten oder Außenstehenden überlassen wird. Außerdem hebt der Film dadurch eine Unterscheidung zwischen jenen, die zu Opfern werden, und jenen, welche die Ereignisse verstehen und deuten können, auf. Stattdessen liefert *Au loin des villages* eine Deutung der Darfurkrise, bei der die Analyse stets an die Erlebnisse der erzählenden Menschen geknüpft ist. Der Film verlässt sich in seiner Rekonstruktion also auf eine Innensicht, welche nur von den Überlebenden glaubhaft zu leisten ist. Die Zeugen schließen dabei von den Ereignissen, die ihnen widerfahren sind, auf die Ursachen der Krise. Sie werden dabei vom Film als glaubwürdige und verlässliche Zeitzeugen präsentiert, deren Erzählungen, obwohl sie nicht als Experten über die Ereignisse sprechen sondern als Betroffene, im

Film als verlässliche Quellen anerkannt werden. Zu Widersprüchen, welche die Zeugenwahrheit in Frage stellen, wie etwa in *All about Darfur*, kommt es dabei nicht.

Überlebende als Zeugen und Experten

Die Zeugnisse der Überlebenden prägen für den Film eine Sichtweise, welche die Darfurkrise in den Kontext von ökologischen und regionalen sozio-ökonomischen Veränderungen stellt und die Verantwortung der nationalen Regierungen bei der Eskalation der Ereignisse in den Vordergrund rückt, während ethnische Faktoren eine sekundäre Rolle spielen. Deutlich zeigt sich das an dem Zeugnis eines Überlebenden, der im Film als einziger mehrmals zu Wort kommt. Jener Zeuge analysiert den Konflikt anhand von Ereignissen, die er selbst erlebte, wobei er mehrere Jahrzehnte zurückgreift. Anstatt als Experte abstraktes Wissen zu vermitteln, ist der Zeuge also mit der Autorität eines authentischen Erlebens ausgestattet. Der Ursprung der Krise fällt für ihn mit einem fundamentalen Bruch in der bis zu jenem Zeitpunkt gewohnten Lebenswirklichkeit zusammen. Der Zeuge berichtet dabei, wie im Zuge der Hungersnot 1985 Menschen aus den Stämmen der Wadai und Mimi am Land der Dajo aufgenommen wurden, die ihnen gemäß der tribalen Gesetze und Traditionen Land zur Verfügung stellten. Jene alte Balance, von welcher der Zeuge nostalgisch spricht, in der die Dajo ihre Felder pflügten und die ‚Araber‘ ihre Herden hüteten, ist also durch ökologische Veränderungen zerbrochen. Als die Hungersnot vorüber ist, kommt es zu Auseinandersetzungen um das verliehene Land.

Damit liefert das Zeugnis eine Deutung, die davon ausgeht, dass eine ungleiche Verteilung von Land vor dem Hintergrund des Versagens historischer Landrechte, zu Konflikten zwischen den verschiedenen ethnischen bzw. sozio-ökonomischen Gruppen führt. Die wegen der Hungersnot aufgenommenen Stämme der Wadai und Mimi wollen oder können das erhaltene Land nicht mehr räumen und es kommt zu Auseinandersetzungen um verfügbares Land, in denen traditionelle Inkorporations- und Konfliktlösungsmechanismen versagen. Die Situation eskaliert, weil einige Seiten mit modernen Waffen ausgerüstet werden und die Region überregional im Chaos bewaffneter militärischer Konflikte und verbrecherischer Umtriebe versinkt, wobei die tschadische Regierung dabei versagt oder nicht gewillt ist, die chaotischen Zustände zu verändern, während die sudanesishe Regierung im Zuge ihres Kampfes in Darfur die Aufrüstung der marodierenden Milizen betreibt.

Während in der Erzählung des Mannes also viele Aspekte auftauchen, die auch in der Forschungsliteratur unter Berufung auf Zeugen vor Ort als zentrale Konfliktfaktoren erwähnt werden, spielen rassistische Ursprünge des Konflikts als Kampf zwischen ‚Afrikanern‘ und ‚Arabern‘ in seiner Erzäh-

lung keine Rolle. Deutlich wird, dass der Zeuge Unterscheidungen anhand ethnischer Gruppen und auch Kategorien wie ‚Araber‘ und ‚Afrikaner‘ zwar vornimmt, wobei er den „Arabern“ als Viehzüchtern, den „Afrikanern“ als Bauern sozio-ökonomische Muster zuschreibt. Doch weder werden diese ethnischen Aspekte vom Zeugen als alleinige Ursache des Konflikts benannt, noch verlaufen die Bruchlinien durchgängig an solchen Unterscheidungen.

Als Ursache des Konflikts macht der Zeuge gerade nicht ‚die Araber‘ verantwortlich, sondern den Streit mit den zugezogenen Stämmen um Landrechte. Es entsteht im Film somit eine Deutung der Krise, die das erlebte Auseinanderbrechen traditioneller ökologischer Gleichgewichte anhand konkreter Erfahrungen sichtbar macht, zugleich auf eine Deutung verzichtet, die ausschließlich ethnische Faktoren als Konfliktursachen darstellt. Es wird deutlich, dass die Krise im Erleben des Zeugen weit über die jüngsten Entwicklungen seit 2003 hinausgeht und vom Zeugen vor dem Hintergrund regionaler Veränderungen betrachtet wird.

Dass dies eine zutiefst subjektive Deutung der Ereignisse ist und keine umfassende Gültigkeit für die Vielzahl an komplexen Vorgängen in einer Region, welche die Landfläche von Frankreich hat, beansprucht, bleibt im Film durch die enge Anbindung des Zeugnisses an selbst Erlebtes sichtbar. Dennoch macht der Film das Zeugnis des Überlebenden im Vergleich zu den anderen Filmen in veränderter Weise produktiv, betrachtet es nicht etwa als defizitär oder lediglich als Ergänzung oder Illustration der präsentierten Fakten. Was der Zeuge selbst erlebt hat, ermöglicht ihm nicht nur, konkrete Ereignisse zu rekonstruieren oder Expertenmeinungen zu illustrieren, sondern seine Erzählung trägt zum Verständnis der Krise und ihrer Hintergründe bei. Der Film macht damit sein spezifisches Zeugenwissen produktiv und zieht dabei gerade aus der persönlichen Beteiligung des Zeugen Nutzen, da dieser über Ereignisse berichten kann, die Experten auf Grund ihrer Langfristigkeit und der Abgeschlossenheit der Region nicht verfügbar sind. Die Deutung bleibt gebunden an das konkrete Erleben des Zeugen, eröffnet aber gerade deshalb einen Zugang, den nur er als Experte der selbst erlebten Veränderungen hat.

Während *Au loin des villages* damit als einziger der analysierten Filme bei der Deutung der Konfliktursachen auf die Zeugnisse von Überlebenden zurückgreift und deren spezielle Form des Zugangs produktiv macht, übernehmen jene im Film auch zahlreiche andere Funktionen, die in der Folge beleuchtet werden.

Überlebende als Zeugen zwischen Klage und Anklage

Ein Beispiel, an dem sich diese verschiedenen Funktionen der Zeugen im Film *Au loin des villages* zeigen, ist jenes eines Mannes, der die Geschehnisse schildert, die zur Flucht der Menschen seines Dorfes führten. Das Zeugnis ist im ersten Drittel des Films platziert und ist die erste Erzählung, die sich mit den Ereignissen der Vertreibung auseinandersetzt. Vor dem Zeugnis ist eine fast dreiminütige Kamerafahrt durch das Dorf zu sehen, danach eine sechsminütige Sequenz mit Einstellungen aus dem Dorfalltag, das heißt, die Bilder beziehen sich nicht direkt auf das Zeugnis und geben keinen unmittelbaren Interpretationsrahmen vor. Der Zeuge wird nicht namentlich benannt. Auch sein Beruf oder seine Stellung in der Dorfgemeinschaft bleiben ungeklärt.

Er sitzt am Boden auf einem Teppich, im Hintergrund ist eine Wand aus Holz und Halmen zu sehen, dahinter öffnet sich das Bild in die Ferne. Neben dem Zeugen sitzt ein zweiter Mann, der jedoch nicht spricht, sondern ruhig der Erzählung zuhört. Vor dem Zeugen liegt auf dem Teppich ein geöffnetes Notizbuch. Er erzählt langsam aber flüssig, ohne lange Pausen und ohne sichtbare emotionale Schwierigkeiten. Damit widerspricht der Duktus seines Zeugnisses den aufgeregten und verzweifelten Stimmen der Überlebenden in *Sand and Sorrow*, deren Erzählgestus immer auf eine unmittelbare Nähe zu den traumatischen Ereignissen hinweist. Diese durch die filmische Inszenierung betonte Nähe ist in den Augenzeugenberichten in *Au loin des villages* aufgehoben. Vielmehr scheinen sich die Zeugen ihren eigenen Erzählungen aus der Distanz anzunähern:

„Es geschah am 26. September 2005, nicht weit von Koloye entfernt. Die Dschandschawid kamen während des Morgengebetes. Unsere Viehzüchter hatten sich aus Angst vor einem Angriff versammelt. Als wir in Koloye vom Angriff hörten, flohen die Kinder mit den Frauen in die Berge. Wir Männer nahmen unsere Messer und Lanzen und teilten uns in drei Gruppen auf. Unsere Anführer waren Alkhali Hissein, Idi Hissein und Mahamat. Die Schlacht begann um 5 Uhr in der Früh. Wir griffen sie an, sie töteten uns, wir griffen sie an, sie töteten uns. Wir kämpften bis um acht Uhr morgens. Wir konnten die Kühe zurückbringen, aber wir verloren 26 Männer. Die Dschandschawid gingen weg und wir sammelten die Verletzten ein. Aber eine neue Welle erreichte uns. Diese zweite Welle forderte zahlreiche Opfer. Im ganzen verloren wir 46 Seelen. Nach diesem Blutbad bekamen wir Angst und verließen die Region.“²⁷²

Das Zeugnis hat hier den Charakter eines Tatsachenberichts. Immer wieder macht der Zeuge Angaben, welche die Faktizität der Erzählung stützen. Er gibt den Tag und den genauen Ort des Angriffs an und nennt genaue Opferzahlen. Dagegen unterbleiben in dem Zeugnis Schilderungen, welche die Erzählungen in die Richtung eines emotional aufgeladenen Erleb-



Au loin des villages (2009), 0:13:28.

²⁷² *Au loin des villages*. Regie: Olivier Zuchuat, DVD-Video, trigon-film 2009. (Orig. *Au loin des villages*, Schweiz/Tschad 2008), 0:12:35-0:14:00.

nisberichtes rücken, etwa detaillierte Illustrationen der Kampfhandlungen und der erlebten Grausamkeiten.

Das Zeugnis steht nicht im Zeichen emotionaler Aufrüttlung sondern einer Rekonstruktion der Ereignisse. Bis zu dieser Stelle scheint das Zeugnis also aufzugehen im Kontext historischer Augenzeugenschaft, die möglichst genau und ohne Auslassungen und Hinzufügungen davon berichten soll, wie sich etwas zugetragen hat, um eine möglichst wahrheitsgetreue historische Rekonstruktion oder eine genaue Sachverhaltsdarstellung zu ermöglichen. Die distanzierte Inszenierung des Zeugnisses, die nicht auf der Suche nach der Emotion im Gesicht des Zeugen ist, sondern vielmehr sein Zeugnis aufnimmt, unterstützt diesen Eindruck. Inhaltlich erinnert das Zeugnis dabei an jene Rekonstruktion durch Überlebende in *All about Darfur*, in der anhand einer knappen Erzählung im Film sichtbar gemacht wird, wie die Vertreibung der Menschen vor sich ging.

Doch das Zeugnis des Mannes erschöpft sich nicht in dieser Darstellung der Ereignisse, die zu der Flucht der Menschen führten. Denn in der Folge beginnt er, die Namen aller 46 Menschen, die bei dem Angriff getötet wurden, vorzulesen:

„Ich möchte ihnen gerne die Namen der Gefallenen nennen: Ibrahim Mahamat von Koloye. Sie haben ihn getötet. Abou Breme Souleiman. Er wurde getötet. Ibrahim Ishac vom Dorf Komou. Dehya Issa vom Dorf Komou. Ousman Hamat vom Dorf Teldende. Adam Hamat vom Dorf Dingandsa. Animer Chaw vom Dorf Dreni. Ahmat Matar vom Dorf Dreni. YoussoufYaya Mahamat, vom Dorf Dreni. Awat Hassan vom Dorf Dreni.

[...]

Diese Menschen wurden beim Angriff von Koloye getötet. Ich selber war auch dabei. Wir brauchten zwei Tage, um sie zu beerdigen. Nach der Schlacht haben wir die Kinder auf dem Berg versammelt. Ich war persönlich anwesend, als diese Opfer beerdigt wurden. Und es gab über fünfzig Verletzte. Das waren die Ereignisse von Koloye am 26. September 2005.“²⁷³

Das Vorlesen aller 46 Namen erstreckt sich über mehrere Minuten und endet mit dem wiederholten Verweis auf die eigene Anwesenheit bei den Ereignissen, das seine Autorität als authentischer Zeuge bekräftigt. Das Zeugnis löst beim ersten Sehen des Films Verwirrung aus, da das Vorlesen der Namen im Sinne einer historischen oder juristischen Rekonstruktion nicht von Bedeutung scheint und auf Grund seiner Dauer überrascht. Die Namen der Verstorbenen tragen nicht zu einer historischen Rekonstruktion der Ereignisse bei. Diese interessiert sich für die Anzahl der Verstorbenen, nicht jedoch für ihre Namen. Auch eine juristische Verfolgung vor dem internationalen Gerichtshof wird nicht von den Namen der Verstorbenen abhängig sein, die vermutlich nirgends verzeichnet sind und deren Tod nicht überprüfbar ist – dennoch kommen sie im Film vor. Auffällig ist darüber hinaus, dass weder der Zeuge noch die Kamera auf eine Emotionalisierung des Zeugnisses

²⁷³ *Au loin des villages* (2009), 0:14:00-0:17:07.

in diesem Moment der Erinnerung hinarbeiten. Die Kamera behält ihre feste Distanz bei und der Zeuge liest in ruhigem Ton die Namen der Verstorbenen vor.

Es ist dieser Moment, in dem das Zeugnis aus seine Verwertung im Sinne einer Funktion als juristisches Beweismittel und historische Quelle aber auch als Medium von „Echtheit und Emotion“²⁷⁴ heraustritt und, wie Sigrid Weigel es ausdrückt, der „Unterschied zwischen Klage und Anklage sinnfälliger wird.“²⁷⁵ Das Vorlesen der Namen steht nicht im Kontext seiner historischen oder juristischen Verwertung, sucht jedoch ebenso wenig die emotionale Aufwühlung des Zuschauers, der in diesem Moment vom Zeugnis überrascht ist. Vielmehr steht die Nennung der Namen der Verstorbenen im Zeichen der (Toten-)Klage und der Würdigung und Erinnerung, die nicht in der juristischen Zeugenschaft oder dem historischen Zeitzeugnis aufgeht. Der Filmemacher macht das in einem Interview deutlich:

„Adam Mursal told me that after reading the 46 names of his friends who had died in the battle of 26. September 2005, it was as if he had „buried them“. Following this he had to go off privately and collect himself. In a society with an oral tradition, people's names are not engraved on marble...his patient reading in front of the camera was a kind of „monument“ to those who died in the battle.“²⁷⁶

Das Zeugnis des Überlebenden steht also nicht nur im Zeichen einer Weitergabe von Information an die Zuschauer, die darauf ihr historisches Wissen gründen, sondern übernimmt über juristische und historische Kontexte hinaus die Funktion der Erinnerung an die Verstorbenen und der Grablegung. Der Zeuge gibt im Moment des Zeugnisses seiner Klage um die Verstorbenen eine Stimme und rückt das Gedenken an die getöteten Menschen in den Vordergrund.

Dieses Motiv der Klage ist im Film zentral: Immer wieder zeigt dieser Menschen, die gemeinsam sitzen, beten, klagen oder einander Beileid aussprechen. In vielen Fällen entzieht sich die dargestellte Trauer dabei einer genauen Deutung durch den Zuseher. Etwa, wenn eine Frau den Tod ihres Sohnes beklagt. Sie ist dabei aus der Distanz gefilmt, der Zuschauer bekommt die Frau nicht zu sehen und es erschließt sich ihm nicht, ob es sich dabei tatsächlich um Weinen handelt oder um ein Klagelied. Auch die Antworten der anderen Frauen („Beruhige dich Kind, so ist das Leben.[...] Es ist geschehen, was geschehen musste.“²⁷⁷) bleiben uneindeutig. Handelt es sich dabei um mehr oder weniger konventionalisierte Phrasen des Trosts oder um Ermahnungen, welche die Trauernde darauf hinweisen, dass jede der Anwesenden, ob im Stillen oder hörbar, trauert und Verluste zu beklagen hat?

274 Fischer (2008), S. 41.

275 Weigel (2000), S. 128.

276 Interview with Olivier Zuchuat, S. 6.

277 *Au loin des villages* (2009), 0:04:03-0:05:22.

Die Trauer und das Gedenken an das Vergangene ist im Film stets präsent. Doch diese Klage, deren Zeuge der Zuschauer wird, geht über eine Emotionalisierung der Filmhandlung hinaus, indem es sich den dafür benötigten Markern (Close Up, Weinen, Nicht Sprechen Können etc.) entzieht. Stattdessen erschließt der Film einen Raum, in dem die Trauer der Menschen sichtbar und hörbar, zugleich jedoch die Ungleichzeitigkeit der Erfahrungen deutlich wird – eine Klage also, die erst dadurch zum Ausdruck kommt, weil sie nicht unmittelbar verwertbar oder aneignbar ist.

Überlebende als Zeugen jenseits der Evidenz

Dass die Bedeutung der Überlebenden als Augenzeugen in *Au loin des villages* über juristische Beglaubigung und die Rekonstruktion historischer Fakten hinausgeht, zeigt sich im Film auch an anderer Stelle, wo die Erzählung eines Zeugen darüber hinaus Fragen nach Evidenz und Vertrauen aufwirft und somit das Zeugnis selbst zum Thema macht. Es



Au loin des villages (2009), 0:25:03.

handelt sich dabei um das Zeugnis eines Überlebenden, der wie auch der oben genannte Mann die Erlebnisse von Mord und Vertreibung schildert.

Wie im oben behandelten Fall bezieht sich auch hier das davor und dahinter montierte Bildmaterial nicht unmittelbar auf das Zeugnis und auch hier wird der Zeuge nicht durch Schrifteinblendung benannt. Der Mann ist mit seinem ganzen Körper im Bild sichtbar und sitzt wie die anderen Zeugen im Film auf einem Teppich am Boden. Im Vordergrund sind Holzstämme zu sehen, welche das Dach, unter dem er sitzt, tragen, im Hintergrund sind die Fassade einer Hütte und die Hügel der Umgebung zu sehen. Der Mann wendet sich mit seiner Erzählung direkt an die Kamera, bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass seine Augenhöhlen vernarbt sind und er keine Augen hat. Der Mann erzählt in gleichmäßiger Rede und in unaufgeregtem Tonfall, wie er und andere gezwungen waren, auch nach ihrer Flucht das Lager zu verlassen, um in ihren Dörfern Nahrung anzubauen. Dort wurden sie jedoch erneut zu Opfern der Dschandschawid:

„Wir sind im März hierhergekommen. Wir blieben vier Monate hier im Flüchtlingslager Gouroukoun ohne dass die Hilfsorganisationen uns auch nur einen Sack Nahrung gaben. Wir haben unser gesamtes Vieh verloren. Wir konnten nicht einmal ein Hühnchen mitnehmen und überlebten dank denjenigen, die einige Nahrungsmittel retten konnten. Die Situation war katastrophal. Wenn es so weitergegangen wäre, wären unsere Kinder gestorben. Nach diesen vier Monaten ohne Hilfe haben wir entschieden, dass wir in unsere Dörfer zurückmüssen. Wir beschlossen, die Kinder und die Frauen hier im Lager zurückzulassen und ins Dorf zurückzukehren. Wir wollten anbauen und den Kindern zurückbringen, was Gott uns geben

würde. Aber wir wurden ständig angegriffen. Die glücklichen Überlebenden konnten ihren Kindern Hirse bringen. Kurz nach der Regenzeit begannen die Angriffe erneut und wir flüchteten ins Dorf Moromodengué. Früher zählte das Dorf Moromodengué mindestens 650 Hütten. Heute sind nur noch 65 Hütten übrig. Die meisten Bewohner sind umgekommen oder nach Adé geflüchtet. In Moromodengué bleibt nichts mehr übrig. Die Dschandschawid haben am 30. Oktober 2006 angegriffen. An jenem Tag gab es 90 Tote und 60 Verletzte. Wir hatten nur Lanzen um uns zu wehren. So zogen wir es vor, wegzugehen, um unser Leben zu retten. Wir hatten Hirse, Couchbara, Sesam, Erdnüsse, Tomaten und Kebkébé angebaut. Wir konnten die Verletzten und die Ernte nach Koloye mitnehmen. Aber wir mussten die Toten zurücklassen, ohne sie zu beerdigen.“²⁷⁸

Es überwiegt im ersten Teil des Zeugnisses also eine an Fakten orientierte Darstellung der eigenen verheerenden Situation im Lager und der daraus resultierenden Erlebnisse beim Versuch, zusätzliche Nahrung zu beschaffen. Es werden Datums- und Ortsangaben gemacht, welche die Faktizität des Zeugnisses unterstützen und es für eine historische Rekonstruktion der Ereignisse anschlussfähig machen. Der Inhalt des Zeugnisses gibt Einblick in die verheerende Situation der Geflohenen und das Dilemma der Menschen, das Lager verlassen zu müssen um Nahrung zu holen, und dabei in ihren Dörfern den Angriffen der Dschandschawid schutzlos ausgeliefert zu sein und ermöglicht somit ein umfassenderes Verständnis der Lage der Menschen vor Ort. Auch verweist das Zeugnis auf die Unfähigkeit der Menschen, sich gegen die Angriffe zu wehren, als wesentlichen Faktor der Krise, da sich die mit Lanzen bewaffneten Überlebenden den modernen Waffen der Dschandschawid hilflos unterlegen sahen. Es folgt eine Schwarzblende, die eine Ellipse in der Erzählung andeutet. Daraufhin fährt der Mann mit der Erzählung fort. Nun erzählt er aus seiner subjektiven Perspektive, wie er, nachdem er in sein Dorf zurückgekehrt war, einen Angriff der Dschandschawid erlebte:

„Als wir in Koloye ankamen, gab es einen Angriff. Ich war auf meinem Feld am Ernten, als ich die ersten Schüsse hörte, um 11 Uhr morgens. Ich begriff sofort, dass die Dschandschawid Koloye angriffen, und beschloss hinzugehen. Wenn ich meine Leute lebend wiederfände, würde ich mit ihnen fliehen, und wenn ich sie tot auffände, würde ich bleiben und kämpfen, bis zu meinem Tod. Als ich ankam, brannte alles. Ich fand nur Leichen. Die Überlebenden waren geflüchtet. Als ich die Meinen suchte, tauchten mehrere Dschandschawid auf. Sie hatten Bazookas, M-14, Belgique 09 und Kalaschnikows. Ich wurde von etwa 20 berittenen Dschandschawid eingekreist, die bewaffnet waren mit Belgique 09, M-14, oder Kalaschnikows. Sie fingen an zu schießen, aber meine Gris-Gris waren mein Schild. Als sie begriffen, dass ich geschützt war, ritten sie mich mit einem Pferd um. Sie schossen weiter auf mich, tuk-tuk-tuk. Aber ich war immer noch gepanzert, dank meinen Gris-Gris, so entrissen sie mir alle Glücksbringer, um mich zu verletzen. Mit dem Messer, das an meinen Gris-Gris befestigt war, wollten sie mir die Kehle durchschneiden. Aber ich war so gepanzert, dass nichts mich durchbohrte. Sie schlugen mit den Gewehrkolben auf meinen Kopf ein. Ich hatte solche Schmerzen, dass ich nichts fühlte, als sie mir die Augen mit meinem Messer austachen. Sie ließen mich bei den Leichen liegen und dachten, ich sei tot. Am Nachmittag kehrten die Unseren zurück und fanden Menschen in den Hütten lebendig verbrannt. Die Körper waren so verkohlt, dass sie nicht identifiziert werden konnten. Als sie sahen, dass ich ein wenig atmete, zogen sie mich unter den Leichen hervor und wir übernachteten in der Nähe. Am nächsten Morgen flüchteten wir. Sie setzten mich auf einen Esel und brachten mich vorsichtig nach Adé. Aber sogar auf dem Weg wurden wir niedergemetzelt. In Adé sahen mich Hilfsorganisationen und brachten mich

278 *Au loin des villages* (2009), 0:23:24-0:25:30.

nach Goz Beida zum italienischen Arzt Ambroise. Ich danke ihm, dass er mir geholfen hat. Ich bin im Moment bei guter Gesundheit, aber ich habe mein Augenlicht verloren.“²⁷⁹

Der Zeuge erzählt die unfassbar grausamen Ereignisse, die er zu erleiden hatte, als eine wunderliche und unglaubliche Geschichte. Er überlebte dank der Macht seiner Glücksbringer, die ihn für die mit modernen Schnellfeuerwaffen vorgetragenen Angriffe der Dschandschawid unverwundbar machten. Für den Zuschauer ist indes klar, dass es sich dabei nicht um eine Rekonstruktion der historischen Fakten handeln kann – zu unglaubwürdig ist diese Erzählung einer magischen Unverwundbarkeit.

Damit stellt der Film den Zuschauer jedoch vor ein Problem: wie umgehen mit dem Zeugnis eines Überlebenden, dessen Erzählung seiner wundersamen Errettung zwar einerseits glaubwürdige Einsichten in die Abläufe vor Ort zu geben vermag, andererseits aber auf ein schweres Trauma oder eine gestörte Realitätswahrnehmung hindeutet, was seine Position als historische Quelle zu den beschriebenen Ereignissen äußerst zweifelhaft erscheinen lässt. Wirkt seine Erzählung magischer Vorgänge letztlich sogar zurück auf die anderen Inhalte seines Zeugnisses, die nun ebenfalls fragwürdig erscheinen, da die Glaubwürdigkeit des Zeugen durch seine phantastische Erzählung geschwächt ist?

Vergrößert wird diese Unsicherheit durch die Narben des Mannes, die selbst Zeugnisse der Ereignisse sind, wenn auch Zeugnisse anderer Art: Denn während die Narben auf Grund ihrer unmittelbaren Sichtbarkeit das dem Mann widerfahrene Verbrechen beweisen, entzieht sich die Erzählung dieser Evidenz. Während die Narben also mit der Gewissheit eines „dass“ konfrontieren, verweist das Zeugnis auf die Unsicherheit des „wie“. Dies eröffnet eine Kluft in der Frage nach dem Vertrauen in das Zeugnis, die sich für den Zuschauer nicht schließen lässt.

Auch die Instanz des Filmemachers liefert keine Hinweise darauf, wie dieses Zeugnis zu deuten, was damit anzufangen sei. Weder wird das Zeugnis durch einen Eingriff der Erzählinstanz erläutert, noch durch Bilder oder andere Zeugen als (un)glaubwürdig markiert.

Vor einem derartigen Konflikt, der sich zwischen den subjektiven Erzählungen einer Überlebenden und den Anforderungen einer an Fakten orientierten historischen Rekonstruktion auftat, berichtet auch Dori Laub. Er beschreibt den Fall einer Auschwitzüberlebenden, die in einem Zeitzeugeninterview erzählte, sie habe bei einem Aufstand im Lager Auschwitz die vier Türme der Krematorien explodieren und einstürzen sehen, was sich faktisch jedoch als falsch herausstellte, da lediglich einer

279 *Au loin des villages* (2008), 0:25:30-0:28:25.

der Türme durch die Aufständischen zerstört werden konnte.²⁸⁰ Auch hatte die Frau keine Erinnerungen an das anschließende, katastrophale Scheitern des verzweifelten Aufstandes und den Verrat durch die polnische Widerstandsbewegung, die den Aufständischen nicht zur Hilfe kam.²⁸¹ Wie Laub schreibt, entbrannte auf einer Fachtagung eine heftige Debatte darüber, ob man dem Zeugnis in Anbetracht dieser offenkundigen, subjektiven Verzerrungen Glauben schenken könne. Für viele der anwesenden Historiker war klar, dass es sich nicht um ein verlässliches Zeugnis handelte. Aus ihrer Sicht würde das Vertrauen in das Zeugnis im Gegenteil gerade jene bestärken, die sich durch solche faktisch falschen Zeugnisse in ihrer Leugnung des Holocaust bestätigt sähen.²⁸² Dori Laub, der das Interview mit der Überlebenden geführt hatte, widersprach dieser Position jedoch, indem er eine Zeugenwahrheit darin sah, die über jene der historischen Faktizität hinausging. Für ihn:

„bezeugte [die Frau] nicht einfach die empirischen historischen Fakten, sondern das Geheimnis des Überlebens und des Widerstands gegen die Vernichtung. Die Historiker konnten meiner Ansicht nach nicht hören, auf welche Weise das Schweigen der Frau ein Teil des Zeugnisses war, ein wesentlicher Teil der geschichtlichen Wahrheit, von der sie Zeugnis ablegte. [...] Da der Zeugin weder die Anzahl der gesprengten Schornsteine noch der Verrat des polnischen Widerstandes und die brutale und verzweifelte Niederlage der Rebellion ihrer Mithäftlinge bekannt waren, behaupteten die Historiker, diese Zeugin wisse gar nichts. Ich dagegen dachte, dass sie mehr wusste, dass sie vom Aufbrechen des Bezugsrahmens Auschwitz wusste.“²⁸³

Der Autor bricht somit die Unterscheidung in ein faktisch richtiges und ein falsches Zeugnis auf. Vielmehr zeigt er an diesem Beispiel, dass das Zeugnis der Überlebenden in seiner Subjektivität eine Wahrheit beinhaltet, die gerade deshalb zum Ausdruck kam, *weil* die Zeugin nicht an den faktischen Ereignissen heften blieb. Die Sicht jener Historiker auf das Zeugnis, die es auf Grund seiner faktischen Inkorrektheiten als schlichtweg falsch verworfen hatten, hätte zwar ihre eigene historische Rekonstruktion untermauern können, jedoch nichts darüber erfahren, was der Aufstand in Auschwitz *bedeutete* und zwar nicht nur als singuläre subjektive Erfahrung sondern auch in seiner Geschichtlichkeit als „Geheimnis des Überlebens und des Widerstandes gegen die Vernichtung“.²⁸⁴

„Die unbewusste Übertreibung, des Umfangs der Zerstörung repräsentiert dann die Stärke des Ein-drucks, den dieser Bruch auf die Lagerinsassen gehabt hat. Insofern die Überlebende damit den psychologischen Ausbruch aus dem System Auschwitz bezeugt, die Öffnung hin auf eine Hoffnung des Überlebens, die der versuchte Aufstand für die Inhaftierten bedeutete, gewinnt ihr Zeugnis für Dori Laub eine Authentizität, die kein Faktum vermitteln kann.“²⁸⁵

Inwiefern sind diese Überlegungen Dori Laubs nun für das Zeugnis des blinden Überlebenden von Bedeutung? Es steht außer Zweifel, dass das Zeugnis für all jene, die nicht an die Kraft magischer

280 Vgl. Laub (2000), S. 70-71.

281 Vgl. Laub (2000), S. 73.

282 Vgl. Laub (2000), S. 71.

283 Laub (2000), S. 74-75.

284 Laub (2000), S. 74.

285 Michaelis (2011), S. 275.

Glücksbringer glauben, faktisch falsch ist. Innerhalb einer Logik der Evidenz kann ein Mensch nicht kraft eines magischen Schutzschildes vor den Geschoßen der AK-47 geschützt werden. Was aus dieser Perspektive an Faktenwissen im Zeugnis erhalten bleibt, ist das Zeugnis eines schwer Traumatisierten über erlebte Grausamkeiten. Dagegen sind die sichtbaren vernarbten Augenhöhlen des Überlebenden in ihrer juristischen und historischen Evidenz der Erzählung des Zeugen überlegen und bilden einen unleugbaren Beweis für die Grausamkeit der Verbrechen. Was dem Mann wirklich geschehen ist, erfährt der Zuseher dagegen nicht. Vermutlich ist ihm ähnliches zugestoßen wie vielen anderen Überlebenden, die davon berichten, dass ihre Angehörigen ermordet wurden, während sie selbst, zum Vergnügen der Täter oder aus einem anderen Grund, verstümmelt oder missbraucht wurden.

Doch das Zeugnis des Überlebenden auf diese sichtbaren Fakten zu beschränken hieße, wie im Falle der von Dori Laub beschriebenen Überlebenden, die tieferliegende Bedeutung des Zeugnisses zu überhören. Jene Bedeutung, die darin besteht, Zeugnis von einem Geschehen abzulegen, bei dem das eigene Überleben anders als ein Wunder nicht gedacht werden kann. Wie im Film immer wieder betont wird, sind die Menschen in den Lagern nicht zuletzt deshalb schutzlos ausgeliefert, weil sie technologisch unterlegen sind. Gegen die Ak-47, Belgique 09 und M-14, die der Zeuge mehrmals namentlich und mit einer die wunderliche Erzählung geradezu kontrastierenden Genauigkeit aufzählt, müssen sich die Menschen mit ihren Messern und Lanzen zur Wehr setzen und dabei unweigerlich den Tod finden. Doch das Zeugnis beschreibt nun gerade einen Bruch dieser tödlichen Ungleichheit. Den überlegenen Waffen gelingt es nicht, ihre tödliche Wirkung zu tun. Sie unterliegen den traditionellen Glücksbringern, die den Mann vor den modernen Waffen der Täter unverwundbar machen. So weit geht diese Unverwundbarkeit und Überlegenheit, dass die Dschandshawid letztlich auf die Waffen des unterlegenen Feindes zurückgreifen müssen, um ihn zu verstümmeln. Dieser verliert durch das eigene Messer sein Augenlicht, bezeugt aber zugleich durch diesen Verlust seines Augenlichts die Aufhebung der tödlichen Überlegenheit jener modernen Waffen, die nichts geringeres das Ende der Lebensweise der Dajo darstellen.

Weil das Zeugnis nicht in Zweifel gezogen wird oder unter Anführungszeichen steht, weist der Film den Zuschauer an, es anzunehmen. Er eröffnet dem Zuschauer die Möglichkeit, diese Dimension des Zeugnisses, das von dem Triumph über die tödliche technische Überlegenheit erzählt und damit vom Überleben im Angesicht der Vernichtung, zu verstehen. Das Zeugnis vermittelt daher vermutlich nicht die historische Faktizität, sehr wohl aber die Bedeutung dieses Siegs, macht jedoch zugleich ex negativ sichtbar, was die hilflose Ausgeliefert der Menschen bedeutet, deren einmalige

Aufhebung einem Wunder gleichkommt.

Das Zeugnis geht damit, ähnlich wie jener Moment der Klage im Zeugnis des Mannes, der die Namen der Toten vorliest, über die Funktionen der Herstellung historischer Faktizität und juristischer Evidenz hinaus. Der Film ermöglicht dies, indem er durch seine uneingeschränkte Anerkennung eine solche Lesart begünstigt anstatt das Zeugnis durch die Inszenierung zu relativieren oder seine Glaubwürdigkeit zu hinterfragen.

Zugleich regt der Film jedoch auf andere Art eine Reflexion über die Differenz des epistemischen Status des Beweises und des Zeugnisses an. Es wird in dem Zeugnis sichtbar, dass eine Lücke besteht, zwischen der Sichtbarkeit und Überprüfbarkeit des Beweises und einem Zeugnis, das als Erzählung stets auch vom Vertrauen abhängig ist, das der Zuhörer in die Erzählung des Zeugen setzt. Der Beweis, das sind die sichtbaren Narben im Gesicht des Überlebenden, die ohne Zweifel von den Verbrechen zeugen, die am Körper des Überlebenden begangen wurden. Das Zeugnis jedoch entzieht sich dieser Sichtbarkeit und damit der Überprüfbarkeit, auf welche juristische und historische Diskurse es durch ihre Strategien festzumachen versuchen. Es fordert vielmehr dazu auf, die Lücke, die sich zwischen dem Zeugnis als Erzählung der Ungleichzeitigkeit und dem Beweis als sichtbarer Spur des Verbrechens auftut, mit Vertrauen in den Zeugen zu füllen. Dies ist die Entscheidung, vor die das Zeugnis letztlich stellt, wenn es sich wie hier nicht auflösen lässt in der Faktizität historischer oder juristischer Beweisführung:

„Eben weil das Zeugnis keine Gewissheit im Sinne einer Evidenz erzeugen kann, impliziert es einen Glaubensakt seitens der Zuhörer. Dieser Glaube ist konstitutiv für das Zeugnis und damit für die Mitteilung der Erfahrung. Glauben ist dabei keineswegs als eine defizitäre Form von Wissen zu verstehen. Glauben, „croire“, ist vielmehr immer schon involviert, sobald wir mit anderen in Kontakt treten.“²⁸⁶

Im Gegensatz zur Inszenierung von Zeugen vor Gericht, das durch seine Strategien der historiographischen und juristischen Evidenz genau jenes Risiko des Glaubens zu minimieren versucht, fordert *Au loin des villages* den Zuschauer durch die Inszenierung dieses Grenzfalles des Zeugnisses dazu auf, sich mit dem Akt des Vertrauens auseinanderzusetzen, der das Zeugnis vom Beweis unterscheidet. Der blinde Zeuge wirft im Film unweigerlich die Frage auf, ob und auf welche Weise (sei es auch durch einen Wechsel von historiographischer zu psychologischer Wahrheit wie im Falle des beschriebenen Beispiels) man ihm glauben schenken könne. Doch diese Frage bleibt für sich genommen unbeantwortbar, mag sie vom Zuhörer auch auf Kriterien der Plausibilität des Zeugnisses oder auf die Vertrauenswürdigkeit des Zeugen verschoben werden. Letztlich verweist das Zeugnis auf ein Wissen, das nicht bewiesen werden kann. Es stellt sich somit die Frage, was es bedeu-

286 Schmidt (2011), S. 63.

tet, ein Zeugnis jenseits solcher Fragen nach juristischer und historiographischer Evidenz anzuerkennen, die in jenen Diskursen das Vertrauen in den Zeugen und sein Zeugnis rechtfertigen.

Ein solches Beispiel findet sich im Film an späterer Stelle, weshalb es hier abschließend beleuchtet werden soll. Es handelt sich dabei um die Szene, in der ein Kind Bilder erläutert, die es in ein Heft gezeichnet hat. Eingeleitet wird diese Szene, die sich im zweiten Drittel des Films befindet, mit einer langen Einstellung, in der Kinder, die an und in einem Rinnsal spielen, beobachtet werden. Es ist die einzige Sequenz im Film, bei der zwischen dem Zeugnis und der ihm vorangestellten Beobachtungssequenz eine klare thematische Verbindung (spielende Kinder – Kinderzeichnungen) besteht, was nicht zuletzt der visuellen Inszenierung des Zeugnisses geschuldet ist. Die Kamera blickt dabei von oben auf ein am Boden liegendes geöffnetes Heft hinunter, dessen Seiten mit Kinderzeichnungen bemalt sind.

Das Heft füllt den gesamten Bildausschnitt, lediglich die Hände des Kindes sind zu sehen. Da das sprechende Kind unsichtbar bleibt, ist die vorhergehende Einstellung der spielenden Kinder ein Indikator dafür, dass es sich bei dem Erzähler um ein Kind handelt und dient als „Establishing Shot“, welcher die Unsichtbarkeit des Sprechenden kompensiert. Die Zeichnungen zeigen Hütten, Menschen mit Gewehren, aber auch Tiere und einen Fußball spielenden Mann. Man hört die Stimme des Kindes, das die Bilder erklärt:



Au loin des villages (2009), 0:48:48.

einen Fußball spielenden Mann. Man hört die Stimme des Kindes, das die Bilder erklärt:

„Die Dschandschawid greifen ein Dorf der Dajo an. Die kleine Gruppe ist nahe beim Dorf. Dieser Dschandschawid zündet diese Hütte an. Das Feuer zerstört die Hütten. Diese Frau verlässt ihre brennende Hütte, sie hat ein Kind auf dem Rücken und zieht ein zweites hinter sich her. Sie hat einige Habseligkeiten in den Topf auf ihrem Kopf gelegt. Den Rest muss sie zurücklassen. Die Hütte dieser Frau brennt, mit allen ihren Sachen im Inneren. Es ist ihr gelungen, ihre zwei Kinder auf den Esel zu setzen. Sie kann nur eine Kalebasse mitnehmen. Aber ein Dschandschawid verfolgt sie. Sein Gewehr ist geladen und ein zweiter Dschandschawid verfolgt ihn. Dieser Mann hat eine solche Angst, dass er seine Schuhe verliert. Er ist blind vor Angst. Dieses Dorf wurde wegen der Bedrohung durch die Dschandschawid verlassen. Diese tschadischen Soldaten wollen die Dschandschawid verfolgen. Sie sind zu Fuß und im Auto. Diese Frau versucht, ihre Sachen schnell zusammenzusuchen. Das ist ein Mann mit seiner Katze. Es ist ein Weißer, der eine Katze hat. Ein anderer Weißer spielt neben einem großen Baum Fußball. Hier greifen die Dschandschawid an. Dieser Dajo tötet einen Dschandschawid. Der Dschandschawid ist vom Pferd gefallen und er blutet. Diese Soldaten hier entwaffnen einen Dschandschawid.“²⁸⁷

Wie auch mehrere andere Zeugen im Film berichtet das Kind von Verbrechen und Vertreibung und eröffnet dem Zuschauer damit Einblick in die Erfahrungen, welche die Menschen vor Ort zu erleiden hatten. Doch etwas unterscheidet dieses Zeugnis von den anderen: Es ist offensichtlich, dass

²⁸⁷ *Au loin des villages* (2009), 0:47:43-0:50:09.

sich die Erzählung des Kindes und die Bilder, auf die es sich bezieht, wesentlich von den Anforderungen einer Augenzeugenschaft vor Gericht oder einer historischen Zeitzeugenschaft unterscheidet. Zum einen stützt sich die Autorität des Kindes als Zeuge nicht auf eine Erzählung in der Vergangenheitsform, die auf unmittelbare körperliche Präsenz, wie sie etwa in den Phrasen „Ich war dabei und habe es mit eigenen Augen gesehen.“ verweist. Die Zeichnungen des Kindes und die Erläuterungen benennen keine konkreten Orte, keine Zeitpunkte. Das Kind bezeugt und behauptet nicht, dass die Vorfälle, die es gezeichnet hat, tatsächlich so stattgefunden haben oder dass es ihnen als Augenzeuge beigewohnt hat. Die Bilder und die Erzählungen sind keine Abbilder realer Situationen, von der das Kind bezeugt, dass sie sich so und nicht anders zugetragen haben. Auch richten sich die Bilder nicht per se an eine Zuhörerschaft, sind nicht zum Zweck der Zeugenschaft entstanden sondern aus einer kindlichen Beschäftigung mit sich selbst. Die Zeichnungen halten sich nicht an die Normen der Tatsachentreue, Genauigkeit oder Neutralität. Zeitliche oder räumliche Kontinuität und kausale Zusammenhänge fehlen, weshalb es sich nicht um eine Erzählung im eigentlichen Sinne handelt, sondern um ausschnitthafte Splitter der Vergangenheit. Es mischen sich darin vergangene Eindrücke von Gewalt und Tod mit Ereignissen, die einer friedlicheren Zeit zu entspringen scheinen, denn unter die Zeichnungen von Soldaten, Waffen und brennenden Häusern mischen sich auch solche, die von Eindrücken eines friedlichen Alltags zu zeugen scheinen, etwa ein Mann mit einer Katze oder ein anderer, der Fußball spielt.

Es wird also deutlich, dass diese Bilder vor einem Gericht oder auch als historische Quellen zur Rekonstruktion von Fakten nicht zu gebrauchen sind. Kein Eid bindet die Darstellung daran, die Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu zeigen und das Kind geht keine Verpflichtung gegenüber der Gemeinschaft ein, mit seinen Zeichnungen der erlebten Wahrheit möglichst nahe zu kommen.

Mit der angestrebten Genauigkeit und Neutralität historischer und juristischer Fakten haben die Zeichnungen des Kindes nichts gemein. Und dennoch erscheinen die Bilder im Film nicht als „Erzeugnisse“,²⁸⁸ die als Fiktionen oder als Resultat kindlicher Phantasie zu begreifen sind und nicht auf eine unmittelbare Beteiligung des Kindes an den gezeigten Ereignissen hindeuten, für die der Begriff Zeugnis also nicht zutreffend wäre. Vielmehr scheint es unmittelbar hinzudeuten auf Ereignisse, die das Kind erlebt hat, auf Gewalttaten die es gesehen hat, möglicherweise auf Erzählungen, die es gehört hat und auf Deutungen, die es daraus gezogen hat. In diesem Widerspruch zwischen dem Zeugnischarakter der Zeichnungen und der gleichzeitigen Verneinung jeglicher Norm der Faktizität oder Neutralität fordert die Form des Zeugnisses zu einer Lesart auf, die sich

288 Weigel (2000), S. 132.

grundsätzlich von jener juristischer oder historischer Zeugnisse unterscheidet. Ja sogar anders als der Zeuge, der die unglaubliche Geschichte seines Überlebens erzählt, fordert das Zeugnis des Kindes den Betrachter nicht dazu heraus, zu hinterfragen, ob das, wovon erzählt wird, überhaupt der Wahrheit entspricht, ob es als Beweis historischer Ereignisse angenommen werden kann oder ob es eine andere Wahrheit beinhaltet. Nicht der Zweifel an der Faktizität des Zeugnisses steht dabei im Vordergrund, sondern genau jenes Moment des Vertrauens in die Zeugenwahrheit, von dem weiter oben die Rede war.

Die Annahme des Zeugnisses erfolgt dabei im Rahmen eines Vertrauensaktes seitens der Zuhörerschaft. Nicht der Zweifel, sondern die Anerkennung des anderen und der Singularität seiner Erfahrung steht dabei im Zentrum dieses Zeugnisses. Über diesen Zweifel erhaben, den juristischer und historischer Diskurs an das Zeugnis herantragen, sobald das Zeugnis sich der Logik dieser Wahrheitssuche unterwirft, zeugen die Bilder von den Erfahrungen des Kindes und übernehmen die Funktion, von einer traumatischen Vergangenheit und ihrem Weiterwirken in der Gegenwart Zeugnis abzulegen. Sie machen, ohne dabei eine vollkommene Teilbarkeit der Erfahrung zu behaupten, sichtbar, dass sich Krieg und Verbrechen in den Körper und den Geist des Kindes eingeschrieben haben und darin weiterwirken. Die Bilder des Kindes zeugen nicht nur von einem vergangenen Verbrechen, sondern machen auch deutlich, dass sich das Verbrechen „in ihre Körper und Seelen eingeschrieben [hat].“²⁸⁹

Bezeichnenderweise sind die Zeichnungen des Kindes die einzigen Bilder, die im Film vom Krieg zu sehen sind. Die Spuren des Krieges sind letztlich im Lager und in den Erzählungen der Menschen zu suchen und nur dort aufzufinden. Im Heft eines Kindes haben sie sich genauso festgesetzt wie in den Erzählungen der Menschen und wirken darin fort. Das Zeugnis des Kindes wird somit beides: Zeugnis der Vergangenheit und der Gegenwart. Damit zeugen die Zeichnungen des Kindes und seine Erzählungen nicht nur von vergangenen Fakten sondern machen durch „die Verkörperung der Erfahrung die leibliche Kontinuität zwischen dem Erzählten und dem Erzählenden“²⁹⁰ sichtbar. So wird auch hier erst jenseits der Fragen nach einer historischen Faktizität oder juristischen Evidenz das Zeugnis als Sprache der Klage hörbar. Deutlicher noch als bei den anderen behandelten Zeugnissen zeigt sich am Beispiel des Kindes, dass in *Au loin des villages* das Zeugnis nicht nur als juristisches oder historiographisches Instrument zur Rekonstruktion dient oder primär Emotionen im Zuschauer wecken soll, sondern auch im Zeichen einer Vermittlung der Erfahrungen der Überle-

289 Assmann (2008), S. 21.

290 Schneider Christoph (2007), S. 268.

benden steht. So erzeugt das Zeugnis „Empathie und Solidarität“²⁹¹ mit den Opfern und weist zugleich auf das Weiterwirken der Erfahrungen hin.

291 Assmann (2008), S. 20.

Schlussbemerkung

In der vorliegenden Arbeit wurden drei Filmen zur Darfurkrise unter der Spezifik des sprechenden Menschen im Dokumentarfilm analysiert. Es bestätigte sich dabei die von Judith Keilbach formulierte These, dass Dokumentarfilme Konzepte der Zeugenschaft aufgreifen und in ihre je eigene Argumentationsstruktur integrieren.²⁹² Zugleich wurde jedoch auch die enorme Flexibilität des Gestaltungsmittel sichtbar. Die untersuchten Filme realisieren eine Vielfalt von Stimmen sprechender Menschen, die sich nicht endgültig in starre Konzeptionen juristischer oder historischer (Zeit-)Zeugenschaft pressen lassen und im Kontext des jeweiligen Filmes auf ihre unterschiedlichen und sich überschneidenden Funktionen betrachtet werden müssen. Dementsprechend weisen die analysierten Filme innerhalb der beschriebenen Vielfalt des Gestaltungsmittels sehr unterschiedliche Zugänge bei der Inszenierung der Zeugen auf:

Sand and Sorrow, dessen Gestaltung sich an den Konventionen zeitgenössischer Fernsehdokumentarfilme orientiert, zielt in seiner Inszenierung von Überlebenden als Zeugen auf die Erzeugung und Vermittlung von „Echtheit und Emotion“,²⁹³ während Experten als Sachverständige im Rahmen einer vielstimmigen Informationsübermittlung die eigentliche historische Rekonstruktion vornehmen. Bei der Inszenierung der Überlebenden macht sich der Film die dem Medium geschuldete Sichtbarkeit der Zeugen zunutze, um Emotionen durch die Inszenierung des Gesichts herzustellen und den Status der Überlebenden als Augenzeugen zu betonen. Dabei nimmt der Film keine Reflexion des epistemischen Status seiner Zeugen vor, sondern manipuliert vielmehr die Glaubwürdigkeit der Zeugen entsprechend der eigenen Argumentationslogik. Der Film macht sich Konzepte historiographischer Zeitzeugen und juristischer Zeugen zunutze, um die Faktizität seiner Darstellung durch Augenzeugen zu untermauern und die Schuld bzw. Täterschaft der sudanesischen Regierung zu beweisen und diese zu verurteilen.

Sand and Sorrow realisiert ein Identitätsangebot an eine (primär US-amerikanische) Gemeinschaft, die über politische und konfessionelle Grenzen hinweg eine positive Zusammengehörigkeit aus dem Kampf gegen den Genozid gewinnt. Dies zeigt einerseits die Relevanz der sprechenden Menschen im Kontext einer Politik der Zeugenschaft und wirkt andererseits nach Sigrid Weigel auf die Zeugnisse der Überlebenden zurück, die damit „Opfercharakter“ erhalten und gerade nicht mehr

²⁹² Vgl. Keilbach (2008), S. 140.

²⁹³ Fischer (2008), S. 41.

im Kontext einer „Totenklage“ stehen.²⁹⁴

In deutlich anderer Form kommen Zeugen im zweiten analysierten Film, *All About Darfur*, zum Einsatz. Es überwiegt eine durch Konzepte der Oral History bzw. der Mentalitäts- und Alltagsgeschichte beeinflusste Konzeption der Zeugen, die nicht in erster Linie historische Fakten rekonstruieren, sondern unterschiedliche Deutungen und Sichtweisen eröffnen und somit eine multiperspektivische Sicht auf die Ereignisse in Darfur erzeugen. Die Wahrheit über die Ereignisse in Darfur wird auf diese Weise als umstrittener und umkämpfter Raum deutlich, der auf eine Fragmentierung der sudanesischen Gesellschaft hinweist. Dies bewerkstelligt der Film durch die Inszenierung von Widerspruch und Subjektivität, was wesentlich der Präsenz der Filmemacherin geschuldet ist, die sich im Film einer unauflösbaren Vielfalt an Deutungen und Meinungen gegenüber sieht. Dementsprechend fokussiert die visuelle Inszenierung der Zeugen nicht primär auf das Gesicht als Schauplatz der Emotion, sondern auf die Dynamik der Kommunikation innerhalb der Szenen. Der Film reflektiert auf diese Weise über die Zugänge der Sprecher und das Zeugnis wird im Film nicht als Faktum, sondern als historisch-soziales Konstrukt sichtbar. Dementsprechend ist Glaubwürdigkeit im Film nicht auf eine Gruppe von (Augen-)Zeugen beschränkt, sondern im Sinne einer Relativität des jeweiligen Standpunktes aufgelöst. Obwohl dieser Einsatz der Zeugen jenem in *Sand and Sorrow* diametral entgegengesetzt scheint, machen beide Filme in sehr beschränktem Umfang Gebrauch von den Zeugnissen Überlebender. In *All About Darfur* beschränkt sich dieser im Wesentlichen auf oberflächliche Erläuterungen der Umstände vor Ort, während die Darfurkrise und ihre Deutungen zu einem Großteil von Menschen in Khartum bzw. von nicht direkt Betroffenen verhandelt wird und eigentlich nicht als Zeugen sondern als Außenstehende auf die Ereignisse reflektieren.

Auch in *All About Darfur* werden in der Inszenierung der Zeugnisse Umrisse einer – wenn auch als utopisch anerkannten – Gemeinschaft der Vielfalt erkennbar, welche die Filmemacherin als Zukunftshoffnung ans Ende ihres Films stellt und welche durch einen Verzicht auf Augenzeugen zumindest begünstigt wird.

Während sowohl in *Sand and Sorrow* als auch in *All About Darfur* Überlebende als Zeugen quantitativ einen geringen Anteil an der Filmhandlung haben, ist dies im dritten analysierten Film anders, der bei der Rekonstruktion der Ereignisse ausschließlich auf die Zeugnisse von Überlebenden fokussiert. Diese übernehmen dabei sowohl Aufgaben der historischen und alltagsgeschichtlichen

294 Vgl. Weigel (2000), S. 131.

Rekonstruktion ihrer Erfahrungen mit Flucht und ihres Alltags im Lager, gehen jedoch über diese hinaus, indem ihre Zeugnisse auch im Kontext der Totenklage verstanden werden können. Im Unterschied zu *Sand and Sorrow* steht bei diesem Moment der Klage jedoch nicht die Erzeugung und Vermittlung der Emotionen im Vordergrund, was in der unterschiedlichen Inszenierung seinen Ausdruck findet. Der Film reflektiert darüber hinaus über das Mittel des Zeugen und die besondere Qualität der Erzählungen von Zeugen, die nicht in der Evidenz von Beweisen oder Dokumenten aufgehen, sondern stets auch an das Vertrauen in den Zeugen appellieren. *Au loin des villages* macht damit die Komplexität der Figur des Zeugen bzw. des Zeugnisses sichtbar.

Es wird deutlich, dass die drei Filme in ihren unterschiedlichen Inszenierungsformen von Zeugen eine große Breite aufweisen. Die Zeugen wirken dabei mitunter an den jeweiligen Deutungen mit, welche die Filme für die Darfurkrise liefern.

Sand and Sorrow entwickelt dabei eine Deutung der Ereignisse, die von einem rassistischen Genozid in Darfur ausgeht, den die arabische Regierung des Sudan an der afrikanischen Bevölkerung in Darfur vornimmt, wobei Identitätszuschreibungen wie ‚Afrikaner‘ und ‚Araber‘ nicht problematisiert werden. Die Zeugen im Film stützten diese Sichtweise, indem sie diese durch Expertenmeinungen beglaubigen oder als Überlebende durch emotionale Statements diese Grundzüge der Krise betonen, dabei jedoch keine selbständigen Deutungen vornehmen. Gegenteilige oder differenziertere Darstellungen unterbleiben oder werden im Film gezielt eingesetzt, um die Glaubwürdigkeit der Täter zu diskreditieren.

All About Darfur dagegen nimmt eine Deutung vor, in welcher die Krise in Darfur das Symptom einer politisch fragmentierten Nation bildet. Diese Deutung wird durch die widersprüchlichen Aussagen der Menschen in Khartum unterstützt, die zum größten Teil aus der Distanz über Darfur Zeugnis ablegen. Dies korrespondiert mit einem weitgehenden Verzicht auf die Zeugnisse Überlebender, die anhand selbst erlebter Ereignisse Augenzeugenschaft ablegen oder ihre Deutungen vorbringen könnten. Auf regionale Faktoren der Krise wird dementsprechend kaum eingegangen, jedoch problematisiert der Film eine Verkürzung der Krise auf die Formel: ‚Araber töten Afrikaner‘ und rückt Fragen der nationalen Gleichberechtigung in den Vordergrund, die seit der Unabhängigkeit des Sudan ungelöst sind.

Eine Deutung durch die Überlebenden vor Ort selbst steht schließlich im Mittelpunkt des Films *Au loin des villages*. Da ausschließlich Menschen aus Darfur zu Wort kommen und diese sich nicht auf emotionale Statements beschränken, sondern selbst ausführliche Deutungen der Situation vornehmen, nimmt der Film eine Sichtweise ein, die regionale Konfliktfaktoren in den Mittelpunkt rückt, also von den Erfahrungen der Menschen ihren Ausgang nimmt und von dort auf Allgemeines schließt. Dabei spielen ökologische Veränderungen seit Mitte der 80er Jahre ebenso eine Rolle wie die dadurch ausgelösten Veränderungen sozio-ökonomischer Muster und das Zusammenbrechen traditioneller Konfliktlösungsstrategien. Damit einher geht im Film die Betonung der Rolle der nationalen Regierungen des Tschad und des Sudan, die durch die Bewaffnung von Milizen das Ungleichgewicht der Kräfte und die Destabilisierung der Region fördern. Kategorien wie „Araber“ werden von den Befragten zwar zur Beschreibung und Abgrenzung benützt, scheinen im Film aber nicht automatisch identisch mit Täterpositionen.

Es zeigt sich also, dass die Auswahl und Inszenierung der Zeugen eng an die jeweilige Deutung, die der Film vornimmt, geknüpft ist. Da diese Deutungen wiederum als politisch höchst aufgeladen erscheinen, wird deutlich, dass auch Zeugen im Dokumentarfilm im Kontext einer Politik der Zeugen-schaft betrachtet und begriffen werden können. Auf Grund des exemplarischen Charakters der Arbeit und der Komplexität des Phänomens wird dieser Aspekt in der vorliegenden Arbeit jedoch lediglich angedeutet und bedarf weiterer Ausdifferenzierung und Beschäftigung.

Ebenso bedarf die in der Arbeit in groben Zügen dargestellte Rolle, die Zeugen bei der Generierung von Gemeinschaft und Identitäten spielen können, weitergehender Forschungen, um den zugrunde liegenden komplexen Zusammenhängen nachzugehen.

Ein weiterer Aspekt, der in der Arbeit lediglich am Rande behandelt wird, ist jener nach der Rolle der sekundären Zeugen. Dieser steht auch im Zusammenhang mit der Frage nach dem häufig behaupteten Potential des Zeugnisses als Beitrag im Rahmen emanzipatorischer Forschungen und Bemühungen um politische Intervention. Insbesondere scheint diese Frage angesichts der Inszenierung von Zeugen von Bedeutung, die den Zuschauer in die Position eines emotional affizierten Voyeurs versetzen und dadurch gerade nicht auf die Übernahme von Verantwortung sondern auf folgenloses Betrachten abzielen. Angesichts der Komplexität dieser voraussetzungsreichen Annahmen, welche die Position des Zuschauers in die Analyse einbeziehen müssen, wären hier weitere Forschungen anzusetzen.

Darüber hinaus eröffnet die Arbeit über den eigenen Rahmen hinausweisende Fragen nach dem Zeugnis jenseits seiner Funktion als historischem Faktum oder juristischem Indiz. Was es bedeutet, Zeuge zu sein, Verantwortung für die Wahrheit zu übernehmen und letztlich auf Grund der Singularität der Erfahrung unbeweisbares Wissen zu übermitteln, wirft eine Vielzahl an epistemischen und moralischen Fragen an den Zeugen und die zeugnisempfangende Gemeinschaft auf. Diese Fragen verweisen, wie Andree Michaelis andeutet, auf Autoren wie Derrida, Agamben, Lyotard oder Levinas, die sich mit dem Zeugen bzw. dem Zeugnis als Brennpunkt solcher Fragen beschäftigen.²⁹⁵

²⁹⁵ Vgl. Michaelis (2008), S. 265-284.

Quellenverzeichnis

All About Darfur. Regie: Taghreed Elsanhoury, DVD-Video, california newsreel 2005. (Orig. *All About Darfur*, Sudan/UK 2005)

Assmann, Aleida: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Stiftung „Erinnerung Verantwortung und Zukunft“ (Hg.): Zeugen und Zeugnisse. Bildungsprojekte zur NS-Zwangsarbeit mit Jugendlichen. http://www.stiftung-evz.de/w/files/publikationen/publ-zeugen-und-zeugnisse_endfassung.pdf 2008 (Zugriff: 29.1.2010), S. 12-26.

Au loin des villages. Regie: Olivier Zuchuat, DVD-Video, trigon-film 2009. (Orig. *Au loin des villages*, Schweiz/Tschad 2008)

Baer, Ulrich: Einleitung. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 7-31.

Böcker, Maike: Darfur. Zur Genese eines Konfliktes im Westen der Republik Sudan. Berlin: Lit 2009. (Interethnische Beziehungen und Kulturwandel. Ethnologische Beiträge zu soziokultureller Dynamik. Hg. von Jürgen Jensen. Band 67)

Bösch, Frank: Geschichte mit Gesicht. Zur Genese des Zeitzeugen in Holocaust-Dokumentationen seit den 1950er Jahren. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK 2008, S. 51-72.

Brunner, José: Trauma in Jerusalem?. Zur Polyphonie der Opferstimmen im Eichmann-Prozess. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 92-115.

Caruth, Cathy: Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen. In: Baer, Ulrich (Hg.): Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 173-193.

Chung, Hye Jean: reclamation of voice. the joint authorship of testimony in the *murmuring* trilogy. In: Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering. New York, London: Routledge 2010, S. 135-154.

Ehalt, Hubert Ch.: Geschichte von unten. Umgang mit Geschichte zwischen Wissenschaft, politischer Bildung und politischer Aktivierung. In: Ehalt, Hubert Ch. (Hg.): Geschichte von unten. Fragestellungen, Methoden und Projekte einer Geschichte des Alltags. Wien, Graz u.a.: Böhlau 1984, S. 11-39.

Elm, Michael: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin: Metropol 2008.

Feldman, Shoshana und Dori Laub: Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History. New York, London: Routledge 1992.

Feldman, Shoshana: Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*. In: Baer, Ulrich (Hg.): Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 173-193.

Fischer, Thomas: Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im Geschichts-TV. In: Fischer, Thomas und Rainer Wirtz (Hg.): Alles authentisch?. Popularisierung der Geschichte im Fernsehen. Konstanz: UVK 2008, S. 33-49.

Flint, Julie und Alex De Waal: Darfur. A New History of a Long War. London, New York: Zed Books 2008.

Fuchs-Heinritz, Werner: Biographische Forschung. Eine Einführung in Praxis und Methoden. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000. (Hagener Studientexte zur Soziologie. Band 5)

Fuxjäger, Anton: Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie. WS 2006/2007. Lernbehelf zur Lehrveranstaltung.
http://www.univie.ac.at/film/personal/rmk/01_LV/FF/FFS7_Lernbehelf_Fux.pdf (Zugriff: 12.5.2011).

Ghosh, Bishnupriya: „we shall drown, but we shall not move“: the ecologies of testimony in nba documentaries. In: Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering. New York, London: Routledge 2010, S. 59-82.

Hant, C.P.: Das Drehbuch. Praktische Filmdramaturgie. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1999.

Henne, Thomas: Zeugenschaft vor Gericht. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 79-91.

Interview with Olivier Zuchuat. In: FAR FROM THE VILLAGE. PRESSKIT.
www.auloindesvillages.net/PRESSE/ALDV_EPK_English_Light.pdf (Zugriff: 27.4.2011), S. 6-7.

Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit 2008.

Kevane, Michael: Review of All About Darfur, documentary film produced and directed by Taghreed Elsanhoury, distributed by California Newsreel, 82 min. <http://lsb.scu.edu/~mkevane/book%20reviews/Review%20of%20All%20About%20Darfur.pdf> (Zugriff: 14.4.2011).

Knellessen, Dagi: Momentaufnahmen der Erinnerung. Juristische Zeugenschaft im ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess – Ein Interviewprojekt. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 116-138.

Krämer, Sybille: Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 117-139.

Krochmalnik, Daniel: Das Zeugnisgebot (Mizwat Edut) in Geschichte und Gegenwart. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 19-31.

Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens. In: Baer, Ulrich (Hg.): Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 68-83.

Mamdani, Mahmood: *Saviors and Survivors. Darfur, Politics, and the War on Terror*. New York, London u.a.: Doubleday 2009.

Michaelis, Andree: Die Autorität und Authentizität der Zeugnisse von Überlebenden der Shoah. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte der Figur des Zeugen. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript 2011, S. 265-284.

Nichols, Bill: *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1991.

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2001.

Niethammer, Lutz: Einführung. In: Niethammer, Lutz (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. „Die Praxis der Oral History“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 7-33.

Plato, Alexander Von: Zeitzeugen und die historische Zunft. Erinnerung, kommunikative Tradierung und kollektives Gedächtnis in der qualitativen Geschichtswissenschaft – ein Problemaufriss. In: *BIOS – Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufanalysen*. Jg. 13, 1 (2000), S. 5-29.

Prunier, Gérard: *Darfur. „Der uneindeutige Genozid“*. Hamburg: Hamburger Edition 2007.

Rosenthal, Gabriele: Die erzählte Lebensgeschichte als historisch-soziale Realität. Methodologische Implikationen für die Analyse biographischer Texte. In: *Berliner Geschichtswerkstatt: Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte*. Münster: Westfälisches Dampfboot 1994, S. 125-138.

Rother, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

Sand und Tränen. Regie: Paul Freedman, DVD-Video, trigon-film 2009. (Orig. *Sand and Sorrow*, USA 2007)

Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: Introduction. *Moving Testimonies*. In: Sarkar, Bhaskar und Janet Walker: *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*. New York, London: Routledge 2010, S. 1-34.

Schlumpf, Hans-Ulrich: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund und Beate Engelbrecht (Hg.): Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis. Berlin: Reimer 1995, S. 105-119.

Schmidt, Sibylle: Wissensquelle oder ethisch-politische Figur?. Zur Synthese zweier Forschungsdiskurse über Zeugenschaft. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 47-66.

Schmidt, Sibylle und Ramon Voges: Einleitung. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 7-20.

Schneider, Christian: Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 157-175.

Schneider, Christoph: „Das ist schwer zu beantworten und entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen“. Medialität und Zeugenschaft. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007, S. 261-279.

Scholz, Oliver R.: Das Zeugnis anderer. Sozialer Akt und Erkenntnisquelle. In: Schmidt, Sibylle, Sybille Krämer u.a. (Hg.): Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis. Bielefeld: transcript 2011, S. 23-45.

Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia und Kant 2008.

Vorländer, Herwart: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Vorländer, Herwart (Hg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 7-28.

Weigel, Sigrid: Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von identity politics, juristischem und historiographischem Diskurs. In: Zill, Rüdiger (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 111-135. (Jahrbuch des Einstein Forums 1999)

Wierling, Dorothee: Oral History. In: Maurer Michael (Hg.): Aufriß der historischen Wissenschaften. Band 7: Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft. Stuttgart: Reclam 2003. S. 81-151.

Wieviorka, Annette: Die Entstehung des Zeugen. In: Smith, Gary (Hg.): Hannah Arendt Revisited. „Eichmann in Jerusalem“ und die Folgen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 136-159.

Anhang 1: Zusammenfassung/Abstract

Im Zentrum der Diplomarbeit steht die Analyse der Inszenierungen und Funktionen von ‚sprechenden Menschen‘ in drei Dokumentarfilmen zur Darfurkrise. Unter besonderer Berücksichtigung der Figur des Zeugen wird der sprechende Mensch vor der Kamera als flexibles und vielseitiges dokumentarisches Gestaltungsmittel untersucht. Darüber hinaus stellt die Diplomarbeit in Anbetracht der unterschiedlichen Deutungen der Darfurkrise die Frage nach der in den Filmen wirksamen ‚Politik der Zeugenschaft‘.

The thesis is concerned with an analysis of the the 'speaking subject' in three different documentary films about the Darfur crisis. Focusing on concepts such as testimony and witness, differences in form and function will be examined. Furthermore, questions will be raised that point towards 'testimony politics', which influence and shape the appearance and form of testimony in the films.

Anhang 2: Lebenslauf

MATTHIAS GRUBER

geb. 29. Jänner 1984 in Wien

BILDUNGSWEG:

- 1990 – 1994: Volksschule Salzburg Mülln
- 1994 – 2002: Akademisches Gymnasium Salzburg, Abschluss mit Matura und ausgezeichnetem Erfolg
- 2003 – 2004: Studium der Betriebswirtschaft an der Universität Innsbruck
- seit 2004: Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
- Sept. 2007 bis Feb. 2008: Erasmusaufenthalt an der Universität Bologna
- seit Oktober 2011: Universitätslehrgang für Intercultural Studies an der Universität Salzburg