

# ZEICHEN DES HOLOCAUST

## Ikon, Symbol und Index als reflexive Kategorien in Robert Thalheims ›Am Ende kommen Touristen‹

Von Kai Spanke (Berlin) und Lukas Werner (Wuppertal)

Robert Thalheims Film ›Am Ende kommen Touristen‹ thematisiert den Holocaust auf besondere Weise. Die Handlung spielt nicht zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, sondern in der Gegenwart. Es geht um einen Deutschen, der in Auschwitz seinen Zivildienst absolviert. Er kümmert sich um einen KZ-Überlebenden und verliebt sich in eine junge Polin. Der Film reflektiert kulturell etablierte Diskursivierungsmuster des Holocaust auf einer Ebene zweiter Ordnung. Dabei verhandelt er den Repräsentationscharakter ikonischer Abbildungen, symbolischer Kommunikation und indexikalischer Evidenz.

Robert Thalheim's movie ›Am Ende kommen Touristen‹ treats the Holocaust in a special way. The action does not take place during the Second World War, but in this day and age. The protagonist is a young German who does his community service in Auschwitz. He takes care of a concentration camp survivor and falls in love with a Polish woman. The film reflects culturally established ways of depicting the Holocaust. It centres on the discussion of the representational characteristics of iconic depictions, symbolic communication, and indexical evidence.

### *1. Ambivalentes Erinnern: Stereotypen und ihre Aufbrechung*

„Vergesst Auschwitz!“<sup>1)</sup> – so lautet der lakonische und potentiell anstößige Appell des Publizisten Henryk M. Broder. Dahinter verbirgt sich allerdings keine leichtfertig aus der Hüfte geschossene Provokation; vielmehr bezieht sich seine Kritik auf die Automatisierung eines entleerten Gedenkens, das sich in zeremonieller Formelhaftigkeit, vordefinierter Betroffenheitsrhetorik und einer symbolisch aufgeladenen, allenthalben zitierten Bildsprache festgefahren hat, während aktuelle politische Probleme im Spannungsfeld von Antisemitismus und Antizionismus weitgehend außen vor bleiben. Problematisiert werden damit einerseits Musealisierungsstrategien und standardisierte Reden politischer Gedächtnisfeiern sowie andererseits jene bildnerischen Topoi des Holocaust, die historiographisch-

---

<sup>1)</sup> HENRYK M. BRODER, *Vergesst Auschwitz! Der deutsche Erinnerungswahn und die Endlösung der Israel-Frage*, München 2012.

dokumentarische Darstellungen und ästhetisch-künstlerische Verarbeitungen gleichermaßen prägen. Letztlich richtet sich Broders Ressentiment also gegen das fixe Ergebnis eines kulturellen Prozesses, im Rahmen dessen die Erfahrung des Holocaust wie auch ihre subjektbasierte Kommunikation in organisierte und verbindliche Formen des kollektiven Gedächtnisses überführt wurden.<sup>2)</sup>

Filme, die den Holocaust thematisieren, sind als populäre Medien mit eigener generischer Formung<sup>3)</sup> für die Prägung von Gedenkweisen besonders bedeutsam; sie bringen „Geschichtsbilder“ hervor, „die Teil einer *public history*, eines öffentlichen und gesellschaftlich geteilten Gedächtnisses werden“.<sup>4)</sup> Anton Kaes betont, dass filmische Bilder unsere Wahrnehmung der Vergangenheit konstituieren, legitimieren und dominieren: „Cinematic images have created a technological memory bank that is shared by everyone and offers little escape“;<sup>5)</sup> sodass am Ende dieses Medialisierungsprozesses eine „automatisierte [ ] Erinnerung“<sup>6)</sup> steht. Die wiederum bringt Filme hervor, „die nicht auf die historischen Ereignisse verweisen, sondern auf medial tradierte Bilder und Narrative“.<sup>7)</sup> Gerade dadurch, so Harald Welzer,

daß die Bilder zu Nationalsozialismus und Holocaust in den vergangenen zwei Jahrzehnten im deutschen Fernsehen immer präsenter geworden sind [...], schiebt sich ein riesiges Inventar von Bildmaterial vor die Deutungen jener Geschichten, die Kinder und Enkel von ihren Eltern und Großeltern erzählt bekommen.<sup>8)</sup>

Diese Bilder und Erzählungen überblenden die reale Erfahrung und bilden den normativ-evaluativen Referenzwert für die Beurteilung faktualer Geschichten ebenso wie fiktionaler Darstellungen. Dabei wird die „Stimmigkeit und Plausibilität von Erzählungen [...] zunehmend daran gemessen, inwieweit sie mit dem Bildinventar in Übereinstimmung zu bringen sind, das die Medien bereitgestellt haben“.<sup>9)</sup> Für diesen Erinnerungsmodus und seine Gestaltungsweise steht paradigmatisch Steven Spielbergs ›Schindler's List‹ (USA 1993), da sich der Film vornehmlich auf „stereotype Formen, Schemata und intertextuelle Anspielungen stütz[t]“.<sup>10)</sup> Obgleich Authentizität als konzeptuelle Leitkategorie, die die Emotionalisierung des Zuschauers

<sup>2)</sup> Vgl. JAN ASSMANN, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Kultur und Gedächtnis (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 724), hrsg. von JAN ASSMANN und TONIO HÖLSCHER, Frankfurt/M. 1988, S. 9–19.

<sup>3)</sup> Vgl. BARRY LANGFORD, Film Genre. Hollywood and Beyond, Edinburgh 2009, S. 262–267.

<sup>4)</sup> TOBIAS EBBRECHT, Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust, Bielefeld 2011, S. 36.

<sup>5)</sup> ANTON KAES, History and Film. Public Memory in the Age of Electronic Dissemination, in: Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television, hrsg. von BRUCE A. MURRAY und CHRISTOPHER J. WICKHAM, Carbondale 1992, S. 308–323, hier: S. 310.

<sup>6)</sup> EBBRECHT, Geschichtsbilder (zit. Anm. 4), S. 36.

<sup>7)</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>8)</sup> HARALD WELZER, Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung (= Beck'sche Reihe; Bd. 1669), München 2011, S. 189.

<sup>9)</sup> Ebenda.

<sup>10)</sup> EBBRECHT, Geschichtsbilder (zit. Anm. 4), S. 32.

verfolgt, nicht aufgegeben wird,<sup>11)</sup> gerät der Film so zunehmend zu einem Spiel der Signifikanten. Das Ergebnis ist eine „Form sekundärer Erinnerung“, die sich „politisch, intergenerationell und ästhetisch“ manifestiert. Diese Verschränkung differenter Ebenen ist „konstitutiv für die Erinnerungskultur in Deutschland“.<sup>12)</sup> Der Segen des Kontinuität garantierenden kollektiven Gedächtnisses erweist sich mit Blick auf die automatisierten Formen der Erinnerung als reglementierender Fluch, oder – schwächer ausgedrückt – als im Kern ambivalentes Phänomen: Denn „[e]rinnert wird, daß etwas vergessen wurde, und häufig wirkt diese Erinnerung nicht als Korrektur, sondern als Affirmation der Vergeßlichkeit“.<sup>13)</sup>

Eine produktive Umsetzung findet dieses gerade für die Nachgeborenen charakteristische Bewusstsein um die Ambivalenz der Erinnerung<sup>14)</sup> in einer „postmemoriale[n] Form der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit“,<sup>15)</sup> in einer „Erinnerung an die Erinnerung“: „So wie die Überlebenden Zeugnis von ihren Erlebnissen abgelegt haben, legen ihre Kinder und Enkel nun von *ihren* Erlebnissen Zeugnis ab [...]. Das Nach-Leben der Erinnerung ist in Nach-Bildern der Geschichte repräsentiert.“<sup>16)</sup> Dieser Fokuswechsel ist zwar nicht neu, aber seit einiger Zeit besonders virulent. Er findet Ausdruck in Filmen, die sich tradierten Formen der Erinnerung verweigern, sie negieren oder eine reflexive Metaposition zu ihnen einnehmen.<sup>17)</sup> Hierzu zählen unter anderem Roberto Benignis ›La vita è bella‹ (I 1997), Quentin Tarantinos ›Inglourious Basterds‹ (USA 2009) und Robert Thalheims ›Am Ende kommen Touristen‹ (D 2007).

Als Komödie über den Holocaust verkehrt ›La vita è bella‹ die kulturell kodierte Zuordnung von Form und Inhalt. Das wurde wiederholt als Affront betrachtet:

<sup>11)</sup> Vgl. MATÍAS MARTÍNEZ, Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film ›Schindler's List‹, in: Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, Nr. 36: Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge? (2004), S. 39–60; vgl. auch MATÍAS MARTÍNEZ (Hrsg.), Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik (= Schrift und Bild in Bewegung; Bd. 9), Bielefeld 2004.

<sup>12)</sup> EBBRECHT, Geschichtsbilder (zit. Anm. 4), S. 32.

<sup>13)</sup> THOMAS MACHO, Erinnerung Vergessen. Denkmäler als Medien kultureller Gedächtnisarbeit, in: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst (= Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe; Bd. 10), hrsg. von MANUEL KÖPPEN und KLAUS R. SCHERPE, Köln u. a. 1997, S. 215–228, hier: S. 215.

<sup>14)</sup> Andreas Huyssen betont, dass seit den 1980er Jahren nicht mehr die Frage entscheidend ist, „ob, sondern wie der Holocaust in Forschung und Literatur, Film und Kunst darzustellen ist“ (ANDREAS HUYSEN, Von Mauschwitz in die Catskills und zurück: Art Spiegelmans Holocaust-Comic ›Maus‹, in: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst [= Literatur – Kultur – Geschlecht: Kleine Reihe; Bd. 10], hrsg. von MANUEL KÖPPEN und KLAUS R. SCHERPE, Köln u. a. 1997, S. 171–189, hier: S. 171).

<sup>15)</sup> JAMES E. YOUNG, Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur, Hamburg 2002, S. 8.

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>17)</sup> Vgl. INGE STEPHAN und ALEXANDRA TACKE, Einleitung, in: Nachbilder des Holocaust (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 23), hrsg. von INGE STEPHAN und ALEXANDRA TACKE, Köln u. a. 2007, S. 7–17, hier: S. 7.

Man könne einem „solch gewichtigen Thema [...] unter keinen Umständen mit Fiktion und Komik begegnen“, es sei eine „Verharmlosung der historischen Fakten“ oder gar eine „Negierung der geschichtlichen Tatsachen“, so die vielfach gegen den Film vorgebrachten Argumente.<sup>18)</sup> Unerwähnt bleibt dabei, dass der Film auf etablierte Modi des Erinnerns reagiert, da er „seine Form als Spiel mit Stereotypen in seiner Handlung verdoppelt und damit offen legt“. Dergestalt „vollzieht sich der Übergang vom selbstreferenziellen Spiel“, in dem immer wieder bekannte Topoi kombiniert werden, „zur reflexiven Offenlegung der Aporien des Erinnerns“.<sup>19)</sup>

Eine Variation dieser Offenlegung im Zeichen kontrafaktischer Weltentwürfe und exponierter Brutalität stellt Quentin Tarantinos ›Inglourious Basterds‹ dar. Tarantino macht deutlich, dass sich der Film „dem mörderischen Treiben der Nazis [...] nicht mit literal verstandener Aufgeklärtheit nähern“ kann, denn „[w]er hier Buchstaben brav nachbuchstabiert, schreibt in Wahrheit weiter am Mythos, ganz genau so wie Bruno Ganz & Co. es mit ihrer töricht literalen Hitler-Anverwandlung getan haben“.<sup>20)</sup> ›Inglourious Basterds‹ positioniert sich gleichsam außerhalb eines verbindlichen Erinnerungsdiskurses, da der Film weder die Frage beantwortet, „wie es war“, noch, „wie das, was war, sich in der Fiktion angemessen darstellen lässt“.<sup>21)</sup> ›La vita è bella‹ und ›Inglourious Basterds‹ brechen durch scheinbar unangemessene Komik einerseits sowie durch eine kontrafaktische Aneignung des Historischen andererseits gängige Darstellungsweisen als automatisierte Formen der Erinnerung an den Holocaust auf. Dennoch verorten beide Filme ihre Handlungen in der Vergangenheit: Sie spielen zur Zeit des Nationalsozialismus.

Im Folgenden soll es gleichwohl um einen Film gehen, der sich eines dritten, auf Aktualisierung und metadiskursiver Reflexion basierenden Verfahrens bedient: Robert Thalheims ›Am Ende kommen Touristen‹.<sup>22)</sup> Thalheims „außergewöhnlicher Holocaust-Film“ gehöre, so die Kritik, „zum Erhellendsten [...], was bislang über den Faschismus gedreht wurde“,<sup>23)</sup> er sei eine „echte Rarität in der Gedenkindustrie des deutschen Kinos“<sup>24)</sup> und markiert laut Gerd Bayer eine postmemoriale Form der Auseinandersetzung mit dem Holocaust.<sup>25)</sup>

<sup>18)</sup> CATRIN CORELL, Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie (= Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts; Bd. 20), Bielefeld 2009, S. 307; zur Rekonstruktion der Kontroversen vgl. S. 306–311.

<sup>19)</sup> EBBRECHT, Geschichtsbilder (zit. Anm. 4), S. 201.

<sup>20)</sup> EKKEHARD KNÖRER, Eiskalt serviert, in: <http://www.perlentaucher.de/artikel/5680.html> (25.10.2012).

<sup>21)</sup> Ebenda.

<sup>22)</sup> ›Am Ende kommen Touristen‹ (DVD Warner Bros., X Verleih, 2007); Nachweise erfolgen mit Zeitangaben im Haupttext.

<sup>23)</sup> EVELYN FINGER, Wir können auch ganz anders, in: <http://www.zeit.de/2007/34/Film-Auschwitz> (25.10.2012, zuerst publiziert in: Die Zeit, 16. August 2007, Nr. 34.)

<sup>24)</sup> CHRISTIAN BUSS, Auschwitz mit Aussicht, in: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,500262,00.html> (25.10.2012).

<sup>25)</sup> Vgl. GERD BAYER, After Postmemory. Holocaust Cinema and the Third Generation, in: *Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 28 (2010), S. 116–132.

Im Zentrum des Films steht ein junger Deutscher namens Sven, der seinen Zivildienst in der Begegnungsstätte von Auschwitz absolviert. Dort betreut er Stanisław Krzeminski, einen eigensinnigen KZ-Überlebenden, der bei Gedenkveranstaltungen Reden hält oder Interviews gibt und sich sonst um die Konservierung von Koffern ermordeter Juden kümmert. Auf dem Lagergelände trifft Sven die polnische Museumsführerin Ania, in die er sich verliebt. Gemeinsam partizipieren sie am alltäglichen Leben der Stadt, sie gehen in die Disco und machen Radtouren. Im Umgang mit Krzeminski, Ania, dem Pädagogen Herold und der für den ortsansässigen Konzern Rhon Chemie tätigen Frau Schneider wird Sven zurückgeworfen auf Tabus, Missverständnisse und routinierte Bewältigungsrituale, die symptomatisch sind für den Umgang mit dem Holocaust.

Die Aktualisierung erfolgt im Film dadurch, dass die eigentliche Geschichte in die Gegenwart verlagert wird.<sup>26)</sup> Zugleich werden die kulturell zur Verfügung stehenden Darstellungsoptionen auf unterschiedlichen semiotischen Ebenen reflektiert. Der Film vermisst dabei die Möglichkeiten und Grenzen der Oral History, die Aura eines historischen Ortes als *lieu de mémoire* sowie seine eigene mediale Verfasstheit. Diese thematische Diskursivierung zweiter Ordnung lässt sich auf den drei zeichentheoretischen Ebenen ‚Ikon‘, ‚Symbol‘ und ‚Index‘ nachweisen. Jeder der Zeichentypen basiert auf einer qualitativ anderen Relation zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem. Während das Symbol, so Umberto Eco in Rückbezug auf Charles Sanders Peirce,<sup>27)</sup> ein „willkürliches Zeichen“ ist, „dessen Beziehung zum Gegenstand durch eine Regel festgelegt wird“, liegt dem Index „ein physischer Zusammenhang zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand“ zugrunde; das Ikon schließlich stellt insofern eine Beziehung zwischen sich selbst und dem bezeichneten Gegenstand her, als „aufgrund einer Ähnlichkeit, aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren“, ein Verweiszusammenhang geschaffen wird.<sup>28)</sup> ›Am Ende kommen Touristen‹, thematisiert implizit den Repräsentationscharakter ikonischer Abbildungen, symbolischer Kommunikation wie indexikalischer Evidenz und führt so eine metadiskursive Ebene ein. Der Film antwortet auf die von Anton Kaes formulierte „aporia of historical representation in film“, indem er unter anderem zeigt, „how to break out of the circular recycling of images that are mere replicas of previous images“.<sup>29)</sup>

<sup>26)</sup> Vgl. zu dieser Strategie DEUTSCHES FILMINSTITUT (Hrsg.), *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, Frankfurt/M. 2001.

<sup>27)</sup> Vgl. CHARLES SANDERS PEIRCE, *Die Kunst des Rasonierens*, in: DERS., *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hrsg. von CHRISTIAN KLOESEL und HELMUT PAPE, Frankfurt/M. 1986, S. 191–201, hier: S. 193: „Es gibt drei Arten von Zeichen. Erstens gibt es *Similes* oder Ikonen, die die Ideen der von ihnen dargestellten Dinge einfach dadurch vermitteln, daß sie sie nachahmen. Zweitens gibt es *Indikatoren* oder Indizes, die etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind. [...] Drittens gibt es *Symbole* oder allgemeine Zeichen, die mit ihren Bedeutungen durch ihre Verwendung verknüpft worden sind.“

<sup>28)</sup> UMBERTO ECO, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (= Edition Suhrkamp; Bd. 895), Frankfurt/M. 2007, S. 60f.

<sup>29)</sup> KAES, *History and Film* (zit. Anm. 5), S. 314.

Anhand der drei Zeichenkategorien Ikon (Abschnitt 2), Symbol (Abschnitt 3) und Index (Abschnitt 4) soll folgende These ausgeführt werden: Der Film verweigert sich insofern einer ikonischen Abbildung des Holocaust, als er, erstens, die Handlung in die Gegenwart verschiebt und als er sich, zweitens, einer Bildsprache bedient, die zwar das ikonische Standardrepertoire des Holocaust aufruft, es aber zugleich in Frage stellt. Auf der Symbol-Ebene misslingt die Kommunikation zwischen Sven und Ania, weil beide Auschwitz auf unterschiedliche Weise zu fassen versuchen: als Gedenkort, als traumatischen Ort, als Heimat. Die Erzählungen des Zeitzeugen Krzeminski scheitern, weil sie es nicht schaffen, die ihnen zugrunde liegende *experientiality*,<sup>30)</sup> d. h. die Erfahrungshaftigkeit, zu kommunizieren – eine Erfahrungshaftigkeit, die zum Kern von Narrationen im Allgemeinen gehört und den Nukleus von Oral History im Besonderen ausmacht.<sup>31)</sup> Schließlich sind jene vom Holocaust hinterlassenen indexikalischen Spuren, die anzeigen, „daß sich [...] etwas vollzogen und ereignet hat, was aber jetzt nicht mehr hier ist“,<sup>32)</sup> trotz ihrer materiellen Substanz verblasst. Paradigmatische Beispiele sind die Tätowierung, die Krzeminski in Auschwitz erhalten hat, und die Koffer, die er für das Museum instand setzt. Eine Wiederherstellung der Spur würde zum Verlust dessen führen, was die Spur eigentlich ausmacht: Authentizität.

## 2. Ikon: Entkanonisierte Bilder

Mit quietschenden Bremsen hält ein Zug am leeren Bahnsteig. Durchsagen auf Polnisch. Einige Reisende steigen aus, sie haben leichtes Gepäck. Nur ein junger Mann schleppt einen sperrigen Hartschalenkoffer aus der Tür. Im Gegensatz zu den anderen verharrt er auf dem Bahnsteig und macht sich an seinem Rucksack zu schaffen. Der Zug fährt weiter und gibt den Blick frei auf die Bahnhofstüren, über denen in großen weißen Buchstaben der Ortsname zu lesen ist: Oświęcim.

Auf dem Bahnhofsvorplatz wird der Mann von einem Taxifahrer gefragt, ob er zum Auschwitz-Museum wolle. Er zeigt dem Fahrer ein Blatt Papier, auf dem die Adresse des Reiseziels steht. Beide steigen ins Taxi und fahren los. Es geht vorbei an den Auen eines Flusses und an einer Kirche; sie überqueren einen kopfsteingepflasterten Dorfplatz und passieren einförmige Wohnblocks, gepflegte Blumenbeete und ein Pärchen mit Kinderwagen.

<sup>30)</sup> Vgl. MONIKA FLUDERNIK, *Towards a ‚Natural‘ Narratology*, London u. a. 1996, S. 20–30, hier: S. 26: „I here argue that *narrativity is a function of narrative texts and centres on experientiality of an anthropomorphic nature.*“

<sup>31)</sup> Vgl. z. B. LUTZ NIETHAMMER (Hrsg.), *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „oral history“*, Frankfurt/M. 1980.

<sup>32)</sup> JOCHEN HÖRISCH, *Bedeutsamkeit. Über den Zusammenhang von Zeit, Sinn und Medien* (= Edition Akzente), München 2009, S. 65.

Schließlich befahren sie ein Gelände, auf dessen Zufahrtsstraße Menschen fotografieren. Dahinter: Teile eines flachen Gebäudes. Autos, die das Gelände gerade verlassen, kommen ihnen entgegen. In einiger Entfernung setzt sich ein Reisebus in Bewegung. Das Taxi nimmt eine leichte Rechtskurve. Vom Gebäude ist nun genug zu sehen, um es eindeutig identifizieren zu können. Es handelt sich um die Außenmauern des Konzentrationslagers von Auschwitz-Birkenau (0:00:18–0:02:15).

So beginnt Robert Thalheims ›Am Ende kommen Touristen‹. Für all jene Zuschauer, die mit filmischen Narrationen des Holocaust und seinen ikonographischen Aufnahmen vertraut sind, ist dieser Einstieg nicht ungewöhnlich. Es gehört zur Darstellungskonvention von Spielfilmen über den Holocaust, „Binnenhandlung und Rahmenhandlung, Fiktion und Dokumentation, historische[ ] Imagination und Gegenwart“<sup>33)</sup> miteinander zu verknüpfen. Die Annahme liegt also nahe, dass hier eine Rahmenhandlung vorliegt, die bald von der Binnenhandlung abgelöst wird. Doch diese Erwartung bleibt unerfüllt, der Film wechselt seine Zeitebene nicht. Vielmehr thematisiert er den Holocaust, ohne ihn zu zeigen. Insofern ist die Ausgangssituation eine andere als im Gros der Spielfilme über die Shoah. Diese Suspension etablierter Masternarrative des Genres wirkt sich zwangsläufig auf die gezeigten Bilder aus. Da die Handlung ausnahmslos im 21. Jahrhundert spielt und ohne Einsatz von Dokumentationsmaterial auskommt, fällt die Integration von ikonischen Abbildungen, die inzwischen zu Ikonen geworden sind, fort. Letztere sind Bilder „von großer Bekanntheit, die den Effekt des ‚So ist es gewesen‘ erzeugen und auf diese Weise sinnbildlich für Ereignisse der Vergangenheit stehen“.<sup>34)</sup> Im Gegensatz zum Symbol verlangen das Ikon und die Ikone keine Interpretation des Betrachters, da sich in ihnen Signifikat und Signifikant „bis zur Ununterscheidbarkeit“<sup>35)</sup> einander angenähert haben.

In Thalheims Film wird ein Bildervorrat des kollektiven Gedächtnisses in modifizierter Weise aufgerufen. Zwar gelangt der Protagonist mit dem Zug nach Auschwitz, dies aber mehr als sechzig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg. Zudem findet seine Ankunft am Bahnhof statt, dem Konzentrationslager nähert er sich erst später mit dem Auto. Schließlich: Der Wagen fährt nicht durch das Tor des Lagers, sondern biegt kurz vorher links ab. Dieses Abzweigen markiert als Abweichung von jener Darstellungskonvention, die auf einer mittig sich vollziehenden Lagerannäherung beruht und mit der Einfahrt endet, die Suspension gängiger Standardaufnahmen. Die Referenzbilder von den auf das KZ zuführenden Schienen und von den einfahrenden, mit deportierten Juden gefüllten Zügen, werden hier nicht gezeigt, sondern mittels einer Kombination aus Ähnlichkeit und Differenz evoziert: „Weil sie zum festen Bestandteil des gesellschaftlichen Bildgedäch-

<sup>33)</sup> EBBRECHT, *Geschichtsbilder* (zit. Anm. 4), S. 136.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>35)</sup> CARSTEN PROBST, *Nach der Erinnerung. Transformation und Grenze des Symbolischen in aktuellen künstlerischen und architektonischen Repräsentationen der Shoah*, in: *Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Shoah*, hrsg. von BETTINA BANNASCH und ALMUTH HAMMER, Frankfurt/M. und New York 2004, S. 211–231, hier: S. 222.

nisses geworden sind, genügt es heute in der Regel, die Fotos zu zitieren, ohne daß sie noch eigens gezeigt werden müßten.<sup>36)</sup> Die Präsentation weniger Zeichen reicht aus, weil

im Prozeß der Gedächtnisbildung wirkungsvolle Neueinschreibungen stattgefunden haben. All jene, die einen Tag im Kino verbracht haben, um Lanzmanns ›Shoah‹ zu sehen, werden kaum mehr unbefangen, ohne eindeutig gerichtete Assoziationen Schienenstränge, rauchende Lokomotiven und Industrielandschaften als Bilder des Films wahrnehmen können.<sup>37)</sup>

Konkrete historische Erfahrungen werden durch filmische Wiederholungen eines festgeschriebenen Bilderkanons substituiert. Die historischen Ereignisse werden dabei zu Bildern, „die sich in einen bestehenden, freilich immer in Veränderung befindlichen Bildhaushalt integrieren lassen“ – nur so sind sie „erinnerbar [und können] in den Erinnerungs-Kanon einer Sozietät eingehen“.<sup>38)</sup>

Die Transformation definierter Bilder spielt in ›Am Ende kommen Touristen‹ eine herausragende Rolle, da sich in der Kulisse oftmals architektonische Überbleibsel des Nationalsozialismus finden. In einer Szene kauft eine Gruppe junger Männer am Straßenrand eine Wassermelone. Ihre Handlungen ereignen sich im Vordergrund. Im Mittelgrund durchschreiten Sven und Ania das Bild von links nach rechts, neben ihnen befahren Autos die Straße. Im Hintergrund sind ein Wachturm, Baracken und eine lange Betonmauer zu sehen (0:30:05–0:30:29). An anderer Stelle ist die Vergangenheit einer bestimmten Topographie nicht einmal mehr zu erkennen. Wenn Sven und Ania eine Radtour nach Monowitz unternehmen, muss Ania erst erklären, dass sie gerade auf der ehemaligen Lagerstraße fahren. Zu ihrer Rechten erstreckt sich umzäuntes Rasengelände, ihre Linke wird dominiert von kleinen Häuschen mit Vorgärten, Gemüseanbauflächen und Wäscheleinen (0:45:11–0:46:59).

Zahlreichen Filmen, die zur Zeit des Nationalsozialismus spielen und die Vorgänge in den Lagern thematisieren, ist gemein, dass sie entweder die Gaskammern oder gar das Geschehen in den Gaskammern visualisieren, vor dem Todeskampf der Opfer aber aufgrund eines Abbildungstabus Halt machen.<sup>39)</sup> Thalheim diskur-

<sup>36)</sup> CORNELIA BRINK, How to bridge the gap? Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens, in: Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945–1995 (= Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten; Bd. 11), hrsg. von INSA ESCHBACH, SIGRID JACOBET und SUSANNE LANWERD, Berlin 1999, S. 108–119, hier: S. 108.

<sup>37)</sup> MANUEL KÖPPEN, Von Effekten des Authentischen – ›Schindlers Liste‹: Film und Holocaust. In: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst (= Literatur – Kultur – Geschichte: Kleine Reihe; Bd. 10), hrsg. von MANUEL KÖPPEN und KLAUS R. SCHERPE, Köln u. a. 1997, S. 145–171, hier: S. 146.

<sup>38)</sup> DETLEF HOFFMANN, Auschwitz im visuellen Gedächtnis. Das Chaos des Verbrechens und die symbolische Ordnung der Bilder, in: Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung, hrsg. vom FRITZ BAUER INSTITUT, Frankfurt/M. und New York 1996, S. 223–257, hier: S. 224.

<sup>39)</sup> Vgl. SVEN KRAMER, Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur, Wiesbaden 1999, S. 9.

siviert das Vergangene in einem Verfahren zweiter Ordnung: Er zeigt weder die Gaskammern noch das Geschehen in den Gaskammern noch den Todeskampf der Opfer.<sup>40)</sup> Weil die Handlung in der Gegenwart verortet ist, werden die historischen Ereignisse *als* historische Ereignisse signifikant. Das bedeutet: Sie werden thematisiert, nicht gezeigt. Auf diese Weise entzieht sich der Film diversen Problemzonen filmischer Holocaust-Narrationen. Die Frage, ob historische Ereignisse fehlerhaft geschildert werden, stellt sich genauso wenig, wie diejenige nach rhetorischer und ästhetischer Überformung. Auch der damit verbundene Komplex von Artifizialität und Authentizität fällt deutlich weniger ins Gewicht als bei jenen Filmen, die zur Zeit des Nationalsozialismus spielen.

### 3. *Symbol: Scheiternde Kommunikation*

Auschwitz entzieht sich in ›Am Ende kommen Touristen‹ in zweifacher Weise der Kommunizierbarkeit. Das Lager ist, erstens, sowohl jener traumatische Ort, dessen Name heute stellvertretend für den Holocaust steht,<sup>41)</sup> als auch der museale Gedenkort, den man später daraus gemacht hat. Traumatische Orte sperren sich gegen positiv besetzte Sinnzuschreibungen kollektiver oder persönlicher Art, Gedenkorte verpflichten ihre Besucher zur Erinnerung an herausragende Leistungen oder exemplarisches Leid.<sup>42)</sup> Die Charakteristika beider Orte verhalten sich somit konträr zueinander. Mit dieser Inkommensurabilität korrespondieren, zweitens, die ungleichen und widersprüchlichen Affekte, die sich auf das KZ richten. Das führt letztlich dazu, dass Figurengespräche über Auschwitz, also auf Symbolen basierende Diskursivierungen, fortwährend scheitern. Dabei sind das KZ von Auschwitz und der Ort Auschwitz keinesfalls permanent im Handlungsfokus; sie bilden aber sehr wohl die sich auf den Plot auswirkende Hintergrundfolie.

<sup>40)</sup> Thalheim betont im Gespräch mit Rainer Gansera, dass er Archivaufnahmen und Bilder des Schreckens nicht verwenden wollte: „Ich denke, jeder hat diese Bilder im Kopf, etwa die Schwarzweißbilder von den grauvollen Leichenbergen, die bei der Befreiung der Vernichtungslager gemacht wurden. Ich möchte mir nicht anmaßen, mit diesen Bildern zu operieren.“ Vgl. RAINER GANSERA, *Zur Disco am Lagerzaun vorbei* [Interview mit Robert Thalheim, Hans-Christian Schmid und Britta Knöller], in: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-macher-von-am-ende-kommen-touristen-zur-disco-am-lagerzaun-vorbei-1.256149> (25.10.2012, zuerst publiziert in: Süddeutsche Zeitung, 16. August 2007).

<sup>41)</sup> In Auschwitz funktionierte das Vergasen aufgrund der „Verwendung des Schädlingbekämpfungsmittels Zyklon B am effizientesten [...]“. Deshalb kann der Name Auschwitz für alle Todeslager stehen. Wer Auschwitz sagt, meint die Gaskammern“ (KRAMER, *Auschwitz im Widerstreit* [zit. Anm. 39], S. 7). Mit dieser repräsentativen Rolle ist gleichsam ein ganzes Set von Bildern aufgerufen, die losgelöst sind vom konkreten Ort Auschwitz, sodass das Wort ‚Auschwitz‘ zum Synonym für den gesamten Holocaust wird. Dieser Allgemeingültigkeit entspricht die Offenheit, die mit der Tatsache einhergeht, dass der Film nicht im Auschwitz des Zweiten Weltkrieges, sondern im Auschwitz der Gegenwart spielt.

<sup>42)</sup> Vgl. ALEIDA ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2006, S. 328.

Die Museumserfahrung basiert auf der Präsentation von Artefakten, die mit Hilfe von Informationstafeln und Führungen erläutert werden. Das hat zwei Konsequenzen: Zum einen wird die Geschichte der Artefakte erzählt, zum anderen wird damit ein Konnex zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt. Derartige Ausstellungstechniken stehen im Zeichen einer „Präsentifikation der Vergangenheit“ und eröffnen die Möglichkeit, „mit den Toten zu ‚sprechen‘ oder die Gegenstände ihrer Welt zu ‚berühren‘“.<sup>43)</sup> Es wird gleichsam die Anwesenheit einer abwesenden Zeit fingiert.<sup>44)</sup> Dabei erzählen die dargebotenen Gegenstände – etwa Kleidung oder die mit den Namen getöteter Juden beschrifteten Koffer – Geschichten, die mitunter rein assoziativer Natur sind. Doch nicht nur die Ausstellungsstücke sind „Gedächtnismedien“, die „auf eine unsichtbare Vergangenheit“<sup>45)</sup> verweisen, auch dem Lager als Ganzem kommt diese Funktion zu. Insofern liegt Auschwitz ein besonderer Chronotopos zugrunde. Neben den Objekten wird der Ort selbst zum Ausstellungsstück, wobei die Rezeption von beidem idealiter im Erinnern des Holocaust mündet: Auschwitz vergegenwärtigt demnach als Gedenkort eine aus der Ordnung gefallene Zeit.<sup>46)</sup>

Als traumatischer Ort ist Auschwitz jedoch dadurch gekennzeichnet, dass sich seine Geschichte nicht diskursivieren lässt. Der Versuch von sinnvoll-ordnendem Erzählen und authentischem Nachvollziehen muss folglich scheitern. Dem kommt entgegen, dass die Bewahrung des Ortes keinesfalls, wie gewünscht, eine Authentizitätssteigerung, sondern, im Gegenteil, einen Authentizitätsverlust bewirkt. Die Begehung des Geländes bringt die Figuren in Thalheims Film nicht näher an die historischen Ereignisse heran. Entsprechend ergebnislos verläuft das Gespräch einer Schülergruppe nach dem Besuch der Anlage. Herold, der Leiter der Jugendherberge, begleitet die Schüler pädagogisch, indem er einen Austausch von Eindrücken anregt. Zu diesem Zweck verteilt Sven Karten, auf die die Schüler

<sup>43)</sup> HANS ULRICH GUMBRECHT, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz* (= Edition Suhrkamp; Bd. 2364), Frankfurt/M. 2004, S. 144.

<sup>44)</sup> Zum Verhältnis von Fetisch und musealen Authentizitätspraktiken vgl. HENJE RICHTER: „Ich weiß zwar, dass es kein Original sein muss, aber dennoch ...“: Fetischistische Grundlagen der Authentizität musealer Objekte, in: *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen* (= Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen/History in Popular Cultures; Bd. 3), hrsg. von EVA ULRIKE PIRKER u. a., Bielefeld 2010, S. 47–60.

<sup>45)</sup> ASSMANN, *Erinnerungsräume* (zit. Anm. 42), S. 331.

<sup>46)</sup> Mit Blick auf seine raum-zeitlichen Charakteristika handelt es sich beim Museum um eine Heterotopie im Sinne Michel Foucaults. Heterotopien sind Orte, die „außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen“. Sie determinieren aber nicht nur das Raum-, sondern auch das Zeitkontinuum, denn eine Heterotopie „beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben“. Exemplarisch sind in diesem Zusammenhang die „Heterotopien der Zeit, die sich endloser Akkumulation hingeben, zum Beispiel Museen und Bibliotheken. Museen und Bibliotheken sind Heterotopien, in denen die Zeit unablässig angesammelt und aufgestapelt wird“ (MICHEL FOUCAULT, *Von anderen Räumen*, in: *DERS., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4: 1980–1988, hrsg. von DANIEL DEFERT und FRANÇOIS EWALD, Frankfurt/M. 2005, S. 931–942, hier: S. 935, S. 939).

jeweils ein Wort oder einen Satz zu den Kategorien „Ort“, „Gefühl“ und „Wunsch“ schreiben. Es soll ein Ort genannt werden, der im Gedächtnis geblieben ist, ein Gefühl, das sich bei der Besichtigung der Gedenkstätte einstellte, und ein Wunsch, der sich auf die Zukunft bezieht. Ein Junge meldet sich und spricht über einen mit Koffern angefüllten Raum in Block 6. Danach eine Mitschülerin: „Also, beim ‚Ort‘ hab’ ich die Kinderkleidung. Das war auch in Block 6, wo grad schon Jonas was zu gesagt hat. Und da stand eine Vitrine, und da war ’n kleines Jäckchen, ’ne kleine Hose, Babysocken, eine Rassel, und das ging einem sehr nahe. Beim ‚Gefühl‘ hab’ ich ‚Hilflosigkeit‘. Und bei ‚Wunsch‘ hab’ ich, dass diese schlimme Zeit niemals in Vergessenheit gerät“ (0:13:27–0:15:04).

Zum Ausdruck kommt hier vor allem die „Rederoutine“ der Nachgeborenen, eine „souveräne[ ] Rhetorik des Gedenkens“, die sich in nachvollziehbaren, aber nichtsdestotrotz schematisierten Äußerungen erschöpft.<sup>47)</sup> Erst wird im Museum der Schrecken des Lagers gezeigt, dann wird in der Diskussionsrunde debattiert; dieses Vorgehen könnte man als „*Rationalisierung von Auschwitz durch Emotionalisierung*“<sup>48)</sup> bezeichnen. Die Mahnung, der Nationalsozialismus dürfe nie in Vergessenheit geraten, ist ein paradigmatisches, zur Stereotype verfestigtes Element im Holocaust-Diskurs. Insgesamt sind die Einlassungen des Mädchens geprägt von den durch die „kulturindustriellen Produkte vom ‚Holocaust‘“<sup>49)</sup> geschaffenen Reaktionsimperativen. Wenn Krzeminski seine Relevanz als Zeitzeuge infrage stellt und rät, man solle den Jugendgruppen lieber ›Schindlers Liste‹ zeigen (1:06:53), bezieht er sich reflektierend auf genau diese medial zugerichteten Wahrnehmungs- und Erwartungsparadigmen des „Shoah Business“:<sup>50)</sup> „Der Artefakt ‚Holocaust‘ setzt an die Stelle des *Schweigens*, die vom Erinnern wie vom Vergessen gleichermaßen eingenommen werden könnte, die Illusion allseitiger Kommunizierbarkeit.“<sup>51)</sup>

Abgesehen davon sind die historischen, semantischen und emotionalen Perspektiven auf Auschwitz keineswegs einheitlich und selbstverständlich. Krzeminski beurteilt Auschwitz als Opfer, Sven und Ania als Nachgeborene verschiedener Nationalitäten. Auch innerhalb einer zunächst homogen anmutenden Gruppe unterscheiden sich Affekte und Betroffenheitsgesten: Sven, Frau Schneider und die Jugendlichen der Schülergruppe sind zwar deutsche Nachgeborene, ihre Aussagen zum Thema divergieren allerdings erheblich. Svens Einstellung zu Auschwitz ist zweifach akzentuiert: Als Deutscher hat er ein emotionales Verhältnis zum traumatischen Ort Auschwitz, als Zivildienstleistender ein professionelles zum Gedenkort Auschwitz. Bei Ania verhält es sich anders: Einerseits ist sie in Auschwitz

<sup>47)</sup> KRAMER, Auschwitz im Widerstreit (zit. Anm. 39), S. 1f.

<sup>48)</sup> DETLEV CLAUSSEN, *Veränderte Vergangenheit. Über das Verschwinden von Auschwitz*, in: Shoah – Formen der Erinnerung, Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, hrsg. von NICOLAS BERG, JESS JOCHIMSEN und BERND STIEGLER, München 1996, S. 77–92, hier: S. 81.

<sup>49)</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>50)</sup> Ebenda, S. 87.

<sup>51)</sup> Ebenda, S. 81.

aufgewachsen, was die Stadt zur Selbstverständlichkeit in ihrem Leben macht; andererseits präsentiert sie als Museumsführerin das Lager als Gedenkort. Die um Vermittlung bemühte Kommunikation zwischen beiden scheitert aufgrund dieser unvermittelbaren Differenz.

Symptomatisch kommt das zum Ausdruck, wenn Sven mit Ania über ihr Verhältnis zu Auschwitz reden möchte. „Das Thema nervt dich, nã“, leitet er das Gespräch ein. Ania lächelt und zuckt mit den Schultern. Umständlich fährt Sven fort: „Na, wie is'n das ... 'tschuldigung, aber, ich mein, du wohnst ja nun hier schon immer und ...“ „Und?“, entgegnet Ania. „Na ja“, so Sven, „ist das wie die Post für dich, wenn du jetzt mit mir durch Monowitz fährst zum hundertsten Mal, oder ... is' das irgendwie ...?“ Ania reagiert ungeduldig: „Ja, aber ... ich bin hier geboren, ich wohne halt hier, ich lebe hier.“ „Ja, ich weiß, aber ...“, antwortet Sven, „also, ich mein', du wohnst an dem Ort, wo das größte Verbrechen der Menschheit passiert ist. Ist das ...“ „Du wohnst auch jetzt hier“, unterbricht ihn Ania, „was fühlst du denn? Du bist doch ein Deutscher. Was denkst du? Also ich versteh' die Frage nicht.“ Ihr Ton ist gereizt, sie schaut irritiert zu Boden. Schließlich beendet sie das Gespräch: „Gehen wir?“ Sven schlägt einen Kinobesuch vor, doch Ania kontert mit einer programmatischen Einlassung: „Du verstehst doch kein Wort“ (0:46:59–0:48:05).

Krzeminskis Vortrag bei der Einweihung eines Gedenksteins auf dem ehemaligen Lagergelände in Monowitz wird zensiert. An der Aufstellung des Steins ist unter anderem der Konzern Rhon Chemie beteiligt. Firmenvertreter und ein Vorstandsmitglied sind angereist, um an der Zeremonie teilzunehmen. In seiner Rede kommentiert Krzeminski einerseits die radikale Kontingenz des Lageralltags und andererseits die Reduktion der Gefangenen zu bloßem Material: „Die größte Angst der Häftlinge waren die Selektionen. Gerade hier, wo Sie stehen, auf dem Appellplatz, wurde von SS-Ärzten in Sekunden über Leben und Tod entschieden. Viele Male habe ich den gelangweilten Blick der Ärzte gesehen. Es war ihnen unangenehm, uns überhaupt anzuschauen. Wir wurden nur beurteilt nach unserer Verwertbarkeit.“ „Vielen Dank Herr Krzeminski“, unterbricht ihn Frau Schneider, die den Konzern vertritt, „danke für Ihre Worte.“ Daraufhin drängt sie ihn weg vom Rednerpult und applaudiert; Krzeminski schweigt konsterniert. Grundlage der misslingenden Kommunikation sind die nicht miteinander zu vereinbarenden Auschwitz-Diskursivierungen Krzeminskis und Frau Schneiders: Ihr Interesse richtet sich auf das Gedenken, er jedoch berichtet Traumatisches. Am Ende der Veranstaltung sagt Frau Schneider zu Sven: „Das ist wirklich ein beeindruckender Mann, dieser Krzeminski. Was mag in jemandem vorgehen, der das alles erlebt hat?“ „Da hätten Sie ihn vielleicht 'n bisschen ausreden lassen sollen“, entgegnet Sven. „Ich hatte das Gefühl, dass sein Vortrag an Wirkung verlor. [...] Es hat nicht jeder die Kraft, sich mit der Vergangenheit so auseinanderzusetzen wie Sie; ich find' das gut, was Sie machen“, verteidigt sich Frau Schneider (0:56:59–0:59:45). Ihr Argument bezieht sich auf die Unzumutbarkeit traumatischer Berichte. Indem sie Krzeminskis Rede zensiert, lässt sie aus der Unzumutbarkeit direkt die Unsagbarkeit folgen.

#### 4. Index: Verblässende Spuren

Die besondere Qualität des indexikalischen Zeichens liegt darin begründet, dass es eine physisch-reale Verbindung zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden gibt. Qualitativ ist der Index also dem ikonischen Zeichen mit seiner Ähnlichkeitsrelation und dem symbolischen Zeichen in seiner Willkürlichkeit übergeordnet. Der Index zeugt in einem metaphorischen Sinne von jenem, auf das er verweist; er wird als Spur zum physischen Garanten dessen, was einmal gewesen ist.<sup>52)</sup> Sein „Bezug zur Tatsächlichkeit des Sachverhalts ist untrügerisch“.<sup>53)</sup> In Thalheims Film erfährt die Problematisierung des Repräsentationscharakters von ikonischen und symbolischen Zeichen mit der Reflexion von Indices eine Steigerung, denn mit dem Index wird zugleich der „blind[e] ] Zwang des Faktischen“<sup>54)</sup> in Zweifel gezogen. Zwei Plot-Aspekte des Films sind für diesen Zusammenhang bedeutsam: erstens die Begegnung Krzeminskis mit Frau Schneider und den Lehrlingen von Rhon Chemie, zweitens Krzeminskis Arbeit für die „Konserwacja“.

Nach seinem Vortrag im Chemiewerk trifft Krzeminski auf Frau Schneider: „Herr Krzeminski“, begrüßt sie ihn, „guten Tag, es tut mir so leid, dass ich Ihren Vortrag nicht mit anhören konnte, aber ich habe mir gerade von unseren Lehrlingen berichten lassen – und die sind wirklich sehr beeindruckt. Die Auseinandersetzung wird durch Sie für sie ein ganzes Leben lang andauern.“ „Es ist nur eine Erzählung“, bemerkt Krzeminski knapp. Damit signalisiert er sein Bewusstsein von den Unzulänglichkeiten des Vortrags, der sich allein der Sprache als eines symbolischen Zeichens bedienen kann.<sup>55)</sup> „Nein“, so Frau Schneider, „nein, das ist eine Begegnung, und die hinterlässt Spuren“ (0:25:41–0:25:58). Frau Schneider unterstellt demnach, dass Krzeminski als Index Evidenz ablegt über das, was war.

In der anschließenden Frage-Antwort-Runde schweigen die Lehrlinge. Erst als der Ausbilder ein Mädchen dazu anhält, sich zu äußern, beginnt das Gespräch. Doch schon bei der zweiten Frage tritt die kommunikative Inkompatibilität zwischen Krzeminski und den Lehrlingen zutage: Krzeminski versteht die Frage nicht. Er wendet sich ratsuchend zum Ausbilder, der als Vermittler zwischen den Generationen die Frage des namenlosen, dialektal sprechenden Lehrlings wiederholt: „Er möchte wissen, ob Sie im Lager eine Nummer eintätowiert bekommen haben.“ Krzeminski antwortet: „Alle hatten eine Nummer bekommen.“ Den

<sup>52)</sup> Der besondere Charakter des indexikalischen Zeichens wird von Charles Sanders Peirce über Roland Barthes bis in die Gegenwart hinein in Debatten um Photographie und Film betont: vgl. PEIRCE, Die Kunst des Rasonierens (zit. Anm. 27); ROLAND BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 1989.

<sup>53)</sup> BERNHARD LANGER, Entleerte Bilder. Indexikalität und Buchstäblichkeit, in: Die Realität des Imaginären – Architektur und das digitale Bild. 10. Internationales Bauhaus-Kolloquium (= Schriften der Bauhaus-Universität Weimar; Bd. 120) , hrsg. von JÖRG H. GLEITER, NORBERT KORREK und GERD ZIMMERMANN, Weimar 2008, S. 225–232, hier: S. 225.

<sup>54)</sup> Ebenda, S. 226.

<sup>55)</sup> Vgl. ECO, Zeichen (zit. Anm. 28), S. 61: „Bestes Beispiel [für ein Symbol] ist das sprachliche Zeichen.“

Lehrling allerdings stellt dies nicht zufrieden: „Können Sie die vielleicht mal zeigen?“ „Ja, natürlich, bitte“, entgegnet Krzeminski und öffnet seine Hemdmanschette. Die Lehrlinge stehen auf, um sich die Tätowierung aus der Nähe anzusehen. „Sieht man ja kaum mehr wat“, so der Kommentar des Lehrlings, der die Frage stellte. Krzeminski bemerkt pointiert: „Ich habe sie nicht erneuern lassen“ (0:26:03–0:27:55).

Die Szene führt dreierlei vor: Krzeminski kann als Zeitzeuge seine Geschichte nicht in befriedigender Weise kommunizieren (ein Problemkomplex, der im Film immer wieder thematisiert wird); als Überlebender des Holocaust ist er Index desselben; jedoch kann auch seine Präsenz als Person – entgegen der Behauptung von Frau Schneider, ihn zu treffen hinterlasse „Spuren“ – keine Evidenz vermitteln. Aus diesem Grund wird er von den Lehrlingen nach der Tätowierung als einem weiteren, in den Körper eingeschriebenen Index gefragt. Der Verweischarakter der Nummer liegt weit über demjenigen der erzählten Geschichte. Für Jean Améry ist sie ein eindeutiges Zeichen: „Ich trage auf meinem linken Unterarm die Auschwitz-Nummer; die liest sich kürzer als der Pentateuch oder der Talmud und gibt doch gründlicher Auskunft.“<sup>56</sup> Doch bei Krzeminski ist das Zeichen verblasst; seine visuelle Qualität reicht zur Herstellung von Evidenz nicht aus. Die lakonische Erklärung Krzeminskis, er habe die Nummer nicht erneuern lassen, wird zu einer rechtfertigenden Geste für die Unzulänglichkeit des Zeichens.

Dieses Problem indexikalischer Unzulänglichkeit wird auch in der Koffer-Debatte gespiegelt. Krzeminski hat, das erfährt man aus der Vorgeschichte, die „Konserwacja“ (die Restaurierungswerkstatt des Museums) aufgebaut. Zum Zeitpunkt der Filmhandlung arbeitet er immer noch in einer atelierähnlichen Werkstatt an der Wiederherstellung der Koffer, damit sie ausgestellt werden können. Gerade die Koffer prägen sich besonders ins Gedächtnis der Besucher ein,<sup>57</sup> und auch außerhalb des Films sind sie integraler Bestandteil der Holocaust-Bildwelt.

Krzeminski schickt Sven mit einem alten Koffer und dem Auftrag, einen neuen zu besorgen, in die „Konserwacja“. Der alte sei aufgrund der „neue[n] Lasur von diese [sic!] Idioten“ beschädigt, so Krzeminski. Sven übergibt den Koffer an die beiden Mitarbeiter der Restaurierungswerkstatt; sie begutachten ihn und reagieren ungehalten: „Spaprał całą walizkę jakimś ...“ („Er hat den ganzen Koffer ruiniert mit irgendetwas ...“), sagt der eine Mitarbeiter; der andere fügt hinzu: „Przecież to się teraz nie nadaje na wystawę“ („Das eignet sich doch jetzt nicht mehr für die Ausstellung“). Obwohl er dem Dialog nicht folgen kann, schätzt Sven die Situation richtig ein; er versucht zu rechtfertigen: „Zu mir hat er gesagt, dass das schon kaputt war.“ Daraufhin erhält er die trockene Antwort: „Krzeminski macht die Koffer kaputt, okay“ (0:32:17–0:34:03). Nach diesem Gespräch händigt man Sven

<sup>56</sup>) JEAN AMÉRY, *Jenseits von Schuld und Sühne*, in: DERS., *Werke*, hrsg. von IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, Bd. 2: *Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten*, hrsg. von GERHARD SCHEIT, Stuttgart 2002, S. 7–177, hier: S. 167.

<sup>57</sup>) Vgl. die oben besprochene Gesprächsrunde mit der Jugendgruppe (0:13:27–0:15:04).

nur mit Widerwillen einen neuen Koffer für Krzeminski aus, und wenig später wiederholt sich die Szene in ihrer Grundkonstellation: Während die Mitarbeiter der Restaurierungswerkstatt den Koffer schweigend begutachten, versucht Sven erneut zu vermitteln. Doch er wird mit den Worten unterbrochen: „Konservieren! Nicht reparieren!“ Die Mitarbeiter sind sich einig: Krzeminski bekommt keine Koffer mehr (0:48:37–0:49:35). Dennoch gelingt es Sven, Krzeminski für kurze Zeit weiterhin mit Koffern zu beliefern; doch der Schwindel fliegt auf und es kommt zum Eklat. Krzeminski wird die Aufgabe entzogen, Sven bloßgestellt und Herr Herold entschuldigt sich offiziell für das Verhalten des Zivildienstleistenden.

Die hier beschriebenen Szenen beleuchten nicht nur die Spannung zwischen Krzeminski und der anderen Mitarbeiter; sie sind auch aus zeichentheoretischer Perspektive aufschlussreich: Krzeminskis „work of conserving the suitcases that were taken from camp inmates upon arrival at Auschwitz symbolizes the need to prevent the objects that are directly related to the past from disintegrating“.<sup>58)</sup> Die ganze Zeit arbeitet sich Krzeminski an einem Versprechen ab, das er als Häftling gegeben hat: „Wir hatten nur eine Stunde, um das Gepäck, die Koffer und Dinge der Häftlinge aus der Rampe wegzubringen. Ich habe versprochen [sic!], diese Leute, die Familien, Kinder ... dass sie die Koffer zurückbekommen“ (1:12:14). Die einer konkreten Lebenserfahrung geschuldete Dimension seiner Tätigkeit ist das eine; wichtig für das Museum sind die Koffer jedoch als indexikalische Zeichen, die in einer realen Beziehung zum Geschehenen stehen. Das, worauf diese Gegenüberstellung hindeutet, ist die Unvereinbarkeit eines lebendigen Umgangs mit der institutionellen Musealisierung. Krzeminskis biographisch motivierte Wiederherstellung der Koffer führt dazu, dass ihr indexikalischer Wert verzerrt wird und die Authentizität schwindet. Die Berechtigung des indexikalischen Zeichens im Rahmen des Museums wird damit fragwürdig.

Insgesamt diskursiviert ›Am Ende kommen Touristen‹ den Holocaust also mit einem Verfahren zweiter Ordnung, in dessen Zentrum die Abkehr von stereotypen Darstellungsmodi, die Unzulänglichkeit symbolischer Kommunikation und die Zweifelhaftigkeit indexikalischer Evidenz stehen. Auf dieser reflexiven Ebene werden Prozesse der Sinnkonstitution sowohl vorgeführt als auch in Frage gestellt. Auschwitz wird damit keinesfalls durch routiniertes Gedenken ‚vergessen‘, sondern jenseits festgetretener Pfade ins Gedächtnis geholt.

<sup>58)</sup> BAYER, *After Postmemory* (zit. Anm. 25), S. 125f.

