

undisciplined thinking\_

10/2024\_issue 1

**Schwartz, Daniel\_** Habe ich richtig gehört?  
Neuvertonung von Archivbildern in Sergei Loznitsas  
*Babyn Jar. Kontext, 2021*

DOI: [10.47952/gro-publ-229](https://doi.org/10.47952/gro-publ-229)

undisciplined thinking\_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet.

more\_ [undisciplined thinking\\_](#)

Sergei Loznitsas *Babyn Jar. Kontext* (2021) ist ein schonungsloser Film. Der vollständig aus Archivmaterial zusammengestellte Dokumentarfilm schildert die Ereignisse rund um das Massaker vom September 1941 an etwa vierunddreißigtausend Juden in Kiew, Ukraine.<sup>1</sup> Babyn Jar (Russisch: Babi Yar, bedeutet „Hexenschlucht“) ist der Ort des Massakers.<sup>2</sup> Der Film verschont weder die Augen noch die Ohren des Zuschauers. Bilder von Leichen, Kriegsgefangenen und sogar die Hängung von Nazi-Offizieren sind auf der Leinwand zu sehen, begleitet von einer Tonspur, die aus realistischen, quasi-indexikalischen Sounds von Motoren, Panzern, Artillerie, Schritten, jubelnden Menschenmengen, Stimmengemurmel und sogar Dialogen besteht. Ich bezeichne diese Klänge als „quasi-indexikalisch“, weil viele von ihnen nicht zur gleichen Zeit und am gleichen Ort aufgenommen wurden wie die Ereignisse, die im Archivmaterial des Films zu sehen sind.<sup>3</sup> Vielmehr stammen diese Sounds aus Tonbibliotheken oder wurden in einem Studio aufgenommen — manchmal sogar mit Synchronsprechern — und dann mit der Bildspur nachsynchronisiert. Sie verweisen auf Sounds, die das Archibild gemacht hätte, wenn es gleichzeitig mit einem Mikrofon aufgenommen worden wäre. Darüber hinaus werden diese Sounds künstlich mit denen kombiniert, die tatsächlich vor Ort aufgenommen wurden, so dass schwierig auszumachen ist, welche Sounds historisch sind und welche später hinzugefügt wurden.

Die Wirkung dieser Addition von scheinbar indexikalischen Klängen ist vergleichbar mit dem Kolorieren von Schwarz-Weiß-Fotos. Das Verfahren reduziert die zeitliche Entfernung zwischen dem Betrachter und dem Bild, wodurch der Effekt der Gegenwärtigkeit gegenüber den Personen und Ereignissen im Film erheblich verstärkt wird. Seit dem Digital Turn ist das Hinzuzufügen solcher quasi-indexikalischen Klänge viel einfacher geworden. Wie Loznitsa betont, hat die digitale Audio-Workstation Pro Tools es ihm ermöglicht, Hunderte, wenn nicht Tausende von „Tonspuren“<sup>4</sup> zu überlagern – ein gemeinsames Merkmal vieler seiner Kompilationsdokumentarfilme wie *Blockade* (2005), *Prozess* (2018) und *Staatsbegräbnis* (2019).<sup>5</sup> Auch andere Filmemacher wie Péter Forgács, Mohanad Yaqubi und Peter Jackson nutzen diese Methode, um ihre Bilder „lebendig“ zu machen. Wie der Titel von Jacksons Film *They Shall Not Grow Old*

---

<sup>1</sup> Wie aus dem Abspann hervorgeht, stammt das Archivmaterial für den Film aus zahlreichen Quellen, darunter aus dem Russischen Staatlichen Film- und Fotoarchiv in Krasnogorsk (RGAKFD), dem Bundesarchiv, der Agentur Karl Höffkes, dem H. Pshenychny-Zentral- Cinephotoarchiv der Ukraine, dem Haus des Dokumentarfilms Landesfilmsammlung Baden-Württemberg und dem Hamburger Institut für Sozialforschung.

<sup>2</sup> Der englische Titel *Babi Yar. Context* verwendet den russischen Namen des Ortes. In der deutschen Übersetzung wird überall der ukrainische Name verwendet, da der Film in Deutschland im Titel die ukrainische Ortsbezeichnung Babyn Jar führte. Im englischen Original des Artikels wird der russische Begriff „Babi Yar“ nur dann verwendet, wenn auf den Film von Loznitsa oder andere Dokumente Bezug genommen wird, in denen der russische Begriff verwendet wird. Ansonsten wird auf das ukrainische "Babyn Jar" Bezug genommen. Babyn Jar wurde auch nach dem Massaker weiterhin für Hinrichtungen genutzt. Insgesamt wurden in Babyn Jar etwa 100.000 Menschen - Juden, Roma, Psychiatriepatienten und sowjetische Kriegsgefangene - ermordet.

<sup>3</sup> Der Begriff „indexikalisch“ geht auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce zurück. Peirce unterteilte Zeichen in drei Arten: Symbole, Ikonen und Indizes. Zeichen wie Filmbilder und live aufgezeichnete Töne sind insofern indexikalisch, als sie die Spuren (Luftwellen, Photonen) der Objekte aufzeichnen, aus denen sie entstanden sind — also ihre Referenten. Siehe James Hoopes, ed. Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991), 30. Für eine Anwendung von Peirce' Ideen auf das Kino siehe: Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), 120-126.

<sup>4</sup> Sergei Loznitsa, Podcast Interview. *Négatif, 'Funérailles d'Etat,' entretien avec le réalisateur Sergei Loznitsa* (Feb 1, 2020)

<sup>5</sup> Zu Kompilationsdokus siehe: Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964). Für den sowjetischen Kontext siehe: Yuri Tsivian, "The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s". *Film History: An International Journal* 8, 3 (1996): 327-343 und François Albera, „Le re-montage dans le cinéma soviétique“, *Décadrages*, 34-36 (2017). Siehe dazu: Christa Blüminger, *Kino aus zweiter Hand* (Berlin: Vorwerk, 2009).

aus dem Jahr 2018 andeutet, handelt es sich bei dieser Technik um einen Bewahrungsakt, eine Art Einbalsamierung historischer Bilder; es ist jedoch eine Technik, die über die bloße Restaurierung hinausgeht und vielmehr versucht, die Komplexität der Verwendung von Archivbildern zur Bewahrung von Erinnerungen in einer Post-Zeugenschaft-Ära aufzuzeigen.

„Anders als Spielfilme sind Dokumentarfilme zumindest prinzipiell an einen referentiellen Bezug zur Realität gebunden. Zuschauer von Dokumentarfilmen, insbesondere solchen, die Archivmaterial verwenden, gehen davon aus, dass sie Bilder und Geräusche aus der Vergangenheit sehen und hören. Die Wahrheit des Bildes wird durch diesen referenziellen Bezug bedingt, auch wenn er nicht hundertprozentig gilt. Diese Beziehung verleiht dem Bild seine Beweiskraft“. Umgekehrt kann jede Spur von Manipulation als Beweis für eine Fälschung gewertet werden, was die ohnehin schon ambivalente Beziehung zwischen dem Archivbild und den historischen Fakten noch weiter verkompliziert.

Diese Beziehung ist bei einem Film wie *Babyn Jar. Kontext* besonders brisant, nicht nur wegen des sensiblen historischen Sujets, sondern auch wegen der aktuellen Tragödie in der Ukraine. Drei Tage nach dem russischen Überfall trat Loznitsa aus der Europäischen Filmakademie aus, nachdem er ihre Solidaritätserklärung mit der Ukraine als „neutral, zahnlos und konformistisch in Bezug auf die russische Aggression“ kritisiert hatte.<sup>6</sup> Nachdem er sich geweigert hatte, eine Boykottierung russischer Filmemacher zu unterstützen, wurde Loznitsa am 19. März aus der ukrainischen Filmakademie ausgeschlossen, mit der Begründung, er sei ein „Kosmopolit“ — ein Wort, dessen stalinistische Untertöne dem Regisseur nicht entgangen sind. Daraufhin warf Loznitsa den Boykottierenden vor, sich einer nazistisch anmutenden, auf nationaler Identität basierenden Rhetorik zu bedienen.<sup>7</sup>

Eine solche Haltung spiegelt bis zu einem gewissen Grad Loznitsas postsowjetische, multinationale Identität wider. Loznitsa, der oft als ukrainischer Filmemacher vorgestellt wird, wurde 1964 im sowjetischen Belarus geboren. Später ging er in Kiew zur Schule, studierte dort Ingenieurwesen und Mathematik, anschließend arbeitete er am Kiewer Institut für Kybernetik. Im Jahr 1991 wurde er am Russischen Staatlichen Institut für Kinematographie aufgenommen, wo er bei der georgischen Filmemacherin Nana Dzhorzhadze studierte. Nachdem er mehrere von der Kritik gefeierte Kurzfilme gedreht hatte, zog er 2001 nach Deutschland, wo er derzeit arbeitet.

Loznitsas Dokumentarfilme sind geprägt von einem strengen visuellen Stil, der die Beobachtung über die Erzählung stellt. Wie seine Spielfilme erforschen auch seine Dokumentarfilme in der Regel die totalitäre Vergangenheit und ihr Nachleben in der Gegenwart. *Babyn Jar. Kontext* schildert das, was Patrick Desbois als Holocaust durch Kugeln bezeichnet: das Massaker an den Juden während des deutschen Überfalls auf die

---

<sup>6</sup> Graham Fuller, “Putin is Just the Frontman: Sergei Loznitsa, the Ukrainian film-maker who refuses to be cancelled”, *The Guardian*, 24 March 2022. See also: <https://www.e-flux.com/notes/456681/an-open-letter-from-sergei-loznitsa-on-his-expulsion-from-the-ukrainian-film-academy>

<sup>7</sup> Ebenda.

Sowjetunion im Sommer und Herbst 1941.<sup>8</sup> Anhand von Archivmaterial aus deutschen und sowjetischen Quellen zeichnet Loznitsa die Vor- und Nachgeschichte des Massakers von Babyn Jar in einigen seiner Schlüsselmomente nach: den deutschen Einmarsch in die Ukraine, das Willkommen der Nazi-Soldaten in Lemberg, die Evakuierung und Bombardierung von Kiew, die Verhaftung der Kiewer Juden, die Befreiung der Stadt durch die Sowjets, den Prozess und die Hinrichtung der Nazi-Offiziere und schließlich die Überflutung der Schlucht von Babyn Jar in den frühen 1950er Jahren. Jeder Abschnitt wird durch einen schwarzen Bildschirm und einige Textzeilen eingeleitet, die größtenteils historische Fakten liefern, gelegentlich aber auch einen Kommentar in Form von Zitaten berühmter Zeitzeugen wie Wassili Grossman enthalten.<sup>9</sup> Auf diese Weise führt der Dokumentarfilm den Zuschauer in die tragische Geschichte von Babyn Jar ein, sowohl als eines Ortes des Völkermords als auch als eines Ortes, an dem die Erinnerung an den Völkermord ausgelöscht wurde.

In seinen Interviews weist Loznitsa immer wieder darauf hin, dass er kein Historiker ist. In einem Gespräch mit dem französischen Filmopodcast *Négatif* über seinen früheren Film *Staatsbegräbnis*, eine Archivadokumentation, die Stalins pompöse Begräbnisfeier dokumentiert, sagt er: „Ich bin kein Wissenschaftler, ich bin die Person, die Zaubertricks zeigt“ — wobei er hier den anglierten Plural des russischen Wortes Focus (Zaubertrick) verwendet. Diese Anrufung von Georges Méliès im Kontext eines Films, der dem Geiste der Gebrüder Lumière näher zu stehen scheint als letzterem, lässt sich darauf übertragen, was Loznitsa über *Babyn Jar. Kontext* sagt: „Der Film ist keine wissenschaftliche historische Erklärung. Meine Absicht war es, den Zuschauer in die Atmosphäre dieser Zeit eintauchen zu lassen, verschiedene Erscheinungsformen menschlichen Verhaltens zu zeigen. Die Idee ist, zum Hinterfragen anzuregen — es ist ein Ausgangspunkt, keine Antwort“.<sup>10</sup> Die Hinzufügung von quasi-indexikalischem Ton zum Archibild erleichtert diese immersive Erfahrung, indem sie einen Realitätseffekt erzeugt.<sup>11</sup> Die Objekte in der Bildszene — Panzer, Menschenmengen, Artillerie, Autos oder Pferde — machen Geräusche, die der Zuschauer von ihnen erwarten würde. Zusammen erzeugen diese Geräusche einen Umgebungs-Effekt, der das Bild ausfüllt und überschreitet und die Szene umfasst, ohne, um Michel Chion zu zitieren, „die Frage nach dem Ort [ihrer] spezifischen Quelle(n) im Bild aufzuwerfen“.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Father Patrick Desbois, *The Holocaust by Bullets: A Priest's Journey to Uncover the Truth Behind the Murder of 1.5 Million Jews* (New York: St. Martin's Griffin, 2008).

<sup>9</sup> Diese Zitate stammen aus Ilya Ehrenburg und Vasily Grossman, *The Complete Black Book of Russian Jewry*, trans. David Patterson (New York: Routledge, 2002). Deutsch: Wassili Grossmann, Ilya Erenburg, *Das Schwarzbuch – Genozid an sowjetischen Juden*, Rowohlt 1994

<sup>10</sup> Zitiert in „Putin ist nur der Frontmann: Sergei Loznitsa, der ukrainische Filmemacher, der sich weigert, abgesetzt zu werden“.

<sup>11</sup> Roland Barthes, „The Reality Effect,“ in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, ed. François Wahl (Berkeley: University of California Press, 1989), 141-148. Michel Chion, *Film: A Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009), 467. Zum *territory sound* im Kunstdokumentarfilm siehe Robert Strachan und Marion Leonard, „More than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary,“ in *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (Taylor and Francis, 2014), 166-177.

<sup>12</sup> Michel Chion, *Film: A Sound Art*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 2009), 467. Zum Territorialklang im Kunstdokumentarfilm siehe Robert Strachan und Marion Leonard, „More than Background: Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary,“ in *Music and Sound in Documentary Film*, ed. Holly Rogers (Taylor and Francis, 2014), 166-177.

Der Erfolg dieses Mittels liegt natürlich in den Ohren des Betrachters. A. O. Scott zum Beispiel lobte *Babyn Jar. Kontext* dafür, dass er „die menschliche Realität für sich selbst sprechen lässt“,<sup>13</sup> während der Kritiker Simon Abrams die Tonspur „ablenkend“ und „obszön“ nannte und fand, dass sie „die Geschichte auf ein surreales Spektakel reduziert“.<sup>14</sup> Für beide Ansichten kann man im gesamten Film Belege finden. Die Geräusche kleinerer Details machen das historische Bild sicherlich realistischer, aber sie wirken manchmal auch ziemlich effekthascherisch — zum Beispiel, wenn man die Geräusche von Seilen hört, die Nazi-Offizieren das Genick brechen.

Wenn man sich um Realismus bemüht, kann man natürlich leicht über das Ziel hinausschießen. Man sollte jedoch bedenken, dass das, was das Ohr darauf konditioniert hat, etwas als real — d. h. synchron — wahrzunehmen, selbst konstruiert ist. Wie Randolph Jordan hervorhebt, veranschaulicht ein Film wie *9/11* von Gédéon und Jules Naudet — der eines von zwei Bildern des ersten Flugzeugs zeigt, das in das World Trade Center einschlug — wie die konstruierte Qualität der Tonsynchronität zu Zweifeln an der Realität des tatsächlichen Ereignisses führt. Dieser Zweifel rührt nicht daher, dass das Tonbild in Naudets Film nicht synchron ist (gemäß den Gesetzen der Physik), sondern weil es nicht synchron genug ist (gemäß den „naturalistischen“ Gesetzen des Hollywood-Kinos). Naudet drehte am Tag des Anschlags zufällig eine Dokumentation mit einem Löschzug der Feuerwache. In seinem Video gibt es eine Verzögerung zwischen dem Bild des Flugzeugs, das in den ersten Turm einschlug, und dem Ton des Einschlags, eine Verzögerung, die die unterschiedlichen Geschwindigkeiten von Licht und Ton bei der Annäherung an die Videokamera widerspiegelt. Doch auch wenn die Zuschauer in der YouTube-Ära das Fehlen solcher Post-Production-Nachbearbeitungen mit Wahrhaftigkeit zu assoziieren gelernt haben, ist die Verzögerung zur Grundlage zahlreicher Verschwörungstheorien geworden, die durch die Tatsache verschlimmert werden, dass bestimmte Nachrichtenmedien die Verzögerung für ihre Sendungen und nachfolgenden Programme „korrigiert“ haben.<sup>15</sup>

Für Jordan widerspiegelt dieses Spannungsverhältnis zwischen Realität und Repräsentation, wie die Disjunktion zwischen Ton und Bild die sich verändernden Authentizitätskriterien im Dokumentarfilm abbildet. In Anlehnung an die Argumente von Holly Rogers und Beatrice Choi stellt er fest, dass es nach den Anschlägen vom 11. September 2001 und dem Aufkommen von YouTube eine Verschiebung von „Fragen der Indexikalität und der Filmemacher-Intervention zu Fragen der Ethik und der Einbindung des Publikums“ gab. „Der Maßstab für Authentizität“, schreibt er, „liegt nun eher darin, wie ein Film das Publikum in den ethischen Raum versetzt, als darin, wie getreu der Film die Welt darstellt.“<sup>16</sup> Loznitsas Archivfilme folgen eben diesem ethischen Maßstab. Obwohl ihr Umgang mit dem Ton sie mit den Methoden und Zielen des

---

<sup>13</sup> A.O. Scott, “Babi Yar. Context’ Review: Unearthing Footage of a Nazi Massacre,” *New York Times* March 31, 2022: <https://www.nytimes.com/2022/03/31/movies/babi-yar-context-review.html>

<sup>14</sup> Simon Abrams, “Review: Babi Yar. Context,” *Rogerebert.com*: <https://www.rogerebert.com/reviews/babi-yar-context-movie-review-2022>.

<sup>15</sup> Randolph Jordan, “Hearing Secondary Explosion: The Naudet Brothers’ 9/11 and Audiovisual (A)synchronization in Twenty-First-Century Media,” in *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*, ed. Carlo Cenciarelli (New York: Oxford University Press, 2021) 576.

<sup>16</sup> Ebenda 578.

direkten Kinos verbindet, hat ihre Authentizität mehr damit zu tun, wie sie den Zuschauer dazu veranlassen, sich in ethischer Hinsicht mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

Im Gegensatz zu vielen Archiv-Dokumentarfilmen werden in Loznitsas Filmen die materiellen und fragmentarischen Eigenschaften des Archivs nur selten betont.<sup>17</sup> Wenn sie doch einmal durchschimmern, dann wird dies tendenziell durch die Verwendung von scheinbar indexikalischen Klängen aufgehoben. Anstatt „das Verfahren zu enthüllen“ — den „Zaubertrick“ zu offenbaren — vernebeln und verbergen sie ihn unter einer Klangkulisse. Noch wichtiger ist, dass sich seine Filme nur selten mit dem Produktionskontext befassen, in dem seine Archiv-Quellen entstanden sind. Wie wurde das Filmmaterial in *Babyn Jar. Kontext* ursprünglich produziert? Unter welchen Umständen wurde es hergestellt? Spielt es eine Rolle, ob es von deutschen oder sowjetischen Kameraleuten zu Propagandazwecken oder als Touristenfilm gedreht wurde?

Solche Fragen lassen sich natürlich nur schwer in einem Film stellen, der darauf abzielt, eine Atmosphäre der Vergangenheit aufrechtzuerhalten — oder besser gesagt, versucht, Vergangenheit und Gegenwart auf anachronistische Weise produktiv zu verbinden. Um den Gedanken zu vermitteln, dass die Vergangenheit nicht vergangen ist, erneuert Loznitsa Archivbilder in einer filmischen Sprache, die sich annähert an etwas, das der Gegenwart näherkommt. Im Gespräch mit *Négatif* weist er darauf hin, dass die Zuschauer dazu neigen, das Archiv als etwas Abgegriffenes und Schmutteliges zu betrachten. Aber wäre es nicht interessanter, „das Archiv auf eine andere Art und Weise zu präsentieren“, als etwas, „das absolut frisch und gestern gedreht aussieht“? Angesichts des Fortschritts der digitalen und KI-Technologien kann man sich dies bereits als realistische Möglichkeit vorstellen — zum Beispiel die Restaurierung und Aufbesserung von Archivmaterial, um es so aussehen zu lassen, als sei es mit einem Smartphone aufgenommen worden.

Natürlich meint Loznitsa nicht „gestern gedreht“ im wortwörtlichen Sinne. Dennoch ist es wichtig, diesen restauratorischen Impuls in den Projekten im Umfeld von Loznitsas Film zu beachten — den Kontext von *Babyn Jar. Kontext*. Seit Mitte der 2010er Jahre werden neue Medientechnologien (Hologramme, Augmented Reality [erweiterte Realität], Virtuelle Realität, KI) immer regelmäßiger als Mittel vorgeschlagen, um die imaginativen Erfahrungen dessen zu ermöglichen, was Diana I. Popescu als Post-Witnessing bezeichnet.<sup>18</sup> Ein Beispiel dafür ist der jüngste Vorschlag des Filmemachers Ilya Khrzhanovsky, der als assoziierter Produzent an Loznitsas Film beteiligt war, für eine Augmented-Reality-Tour durch Babyn Jar.

Als neuer Direktor des privat finanzierten Babyn Jar Holocaust Memorial Center entsprach Khrzhanovskys Vision eher seinem maximalistischen Multi-Film-Projekt DAU (2020) als Institutionen wie Yad Vashem

---

<sup>17</sup> Jamie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014); Catherine Russell, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (Durham: Duke University Press, 2018).

<sup>18</sup> Zu post-witnessing als Tätigkeit siehe: Diana I. Popescu, „Post-witnessing the concentration camps: Paul Auster's and Angela Morgan Cutler's investigative and imaginative encounters with sites of mass murder,” *Holocaust Studies* 22, 2-3 (2016): 274-288. Zu den Paradoxien des Einsatzes neuer Technologien wie Hologramme zur Vermittlung von Holocaust-Erinnerungen siehe: Neta Alexander, „Obsolescence, Forgotten: ‚Survivor Holograms‘, Virtual Reality, and the Future of Holocaust Commemoration“, *Cinergie — Il cinema e le altre arti*, No.19 (2021): 57-68.

oder der Gedenkstätte und dem Museum Auschwitz-Birkenau. DAU, oft als „stalinistische Truman-Show“ verspottet, besetzte ein nachgebautes sowjetisches Forschungsinstitut mit rund 400 Schauspielern und 10.000 Statisten, um das Leben und die Zeit des russischen Physikers Lev Landau, einer Schlüsselfigur des sowjetischen Atomprogramms, zu rekonstruieren. Khrzhanovsky brachte denselben immersiven Geist in seine ursprünglichen Pläne für das Babyn Jar Holocaust Memorial Center ein. Laut Linda Kinstler sah ein Plan, der im April 2020 an die Öffentlichkeit gelangte, vor, die Besucher durch ein Labyrinth zu führen, in dem eine Gesichtserkennungssoftware ihnen emotionale Bewertungen zukommen lassen und ihnen Rollen wie Opfer, Kollaborateur und Täter zuweisen würde.<sup>19</sup> Die Besucher würden dann durch ein virtuelles Babyn Jar navigieren, in dem sich ihre Gesichter mit denen historischer Avatare verbinden, und damit Vergangenheit und Gegenwart überbrücken würden. Der Plan löste Empörung aus und wurde unter anderem als eine Version des Stanford Prison Experiments und als Holocaust-Disneyland angeprangert.<sup>20</sup>

Im Vergleich zu Khrzhanovskys Plänen für ein virtuelles Babyn Jar ist Loznitsas Film ein Musterbeispiel für respektvolles Gedenken und guten Geschmack. Dennoch sollte man fragen, ob es einen wesentlichen oder nur einen graduellen Unterschied zwischen diesen beiden Versuchen gibt, eine „immersive Atmosphäre“ zu schaffen. Mit anderen Worten: Was rechtfertigt Loznitsas historische Bauchrederei — dass er der historischen Realität eine Stimme verleiht — und rechtfertigt sie andere Formen der digitalen oder KI Erweiterung? Ein Unterschied betrifft die Frage, die ich bereits angesprochen habe, nämlich wie der Betrachter (oder Teilnehmer) im ethischen Raum gegenüber der Vergangenheit positioniert ist. In Khrzhanovskys Projekt wird die Vergangenheit so auf die Gegenwart projiziert, dass die Distanz zwischen den beiden verschwindet. Genauer gesagt, spielt die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Khrzhanovskys Projekt kaum eine Rolle. Die Teilnehmerin wird vielmehr in eine virtuell erweiterte Gegenwart gezwungen, die sie nach den Regeln der Vergangenheit durchspielen muss. Die eigenen Handlungen in diesem virtuellen Raum sind in gewisser Weise ein Beleg dafür, wie man im realen Leben handeln würde. Sie sind erfüllt mit der ethischen Ambiguität von den in der „Echtzeit“ getroffenen Entscheidungen. Der Preis für dieses Rollenspiel ist jedoch die Freiheit, sich vorzustellen, wie man sich zur Vergangenheit als Vergangenheit verhält. Man testet lediglich, wie gut man die Lektionen der Vergangenheit in einer virtuellen Gegenwart gelernt hat.

Im Gegensatz dazu spielt die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart in Loznitsas Filmen immer noch eine wichtige Rolle. Visuelle Signifikanten des Alters prägen immer noch das Bild und in bestimmten Momenten auch den Ton, wenn auch auf subtile Weise. In *Staatsbegräbnis* etwa, wechselt Loznitsa zwischen Schwarzweiß- und Farbaufnahmen von Stalins aufgebahrtem Leichnam. Auf diese Weise können die Zuschauer verschiedene Optiken der Vergangenheit erleben, was die reibungslose Seherfahrung behindert. Ähnlich verhält es sich in *Babyn Jar. Kontext* — wie in allen Dokumentarfilmen von Loznitsa —

---

<sup>19</sup> Eine Version des Plans ist hier zu finden: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/04/27/157398/> Das Stanford-Experiment wird in den Plänen tatsächlich zitiert.

<sup>20</sup> Vladislav Davidzon, “Turning Babi Yar into Holocaust Disneyland,” *Tablet Magazine*, May 26, 2020: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/dau-babyn-yar-khrzhanovsky>.

werden die Zuschauer herausgefordert, ihre Aufmerksamkeit während der gesamten „immersiven“ Erfahrung des Films aufrechtzuerhalten. Lange Szenen mit wenig Erklärungen und ohne Musik machen die Betrachtung zu einer Entscheidung, selbst für diejenigen, die das Thema fesselnd finden könnten. In solchen Szenen wird der Betrachter damit konfrontiert, wie wenig sich aus dem Archivbild selbst ablesen lässt. Man hat wenig Einblick darin, was in den Köpfen von Zuschauern, Schaulustigen, Totengräbern, Soldaten oder Parteifunktionären vorgeht. Dieser mangelnde Einblick dient dazu, die eigene Fähigkeit (oder Unfähigkeit) zu hinterfragen, Bildern einen Sinn zu geben, die nicht zu den üblichen Klischees gehören, die mit dem Holocaust in Verbindung gebracht werden — Bilder von Gaskammern, Krematorien, Eisenbahnschienen usw.<sup>21</sup>

In dieser Hinsicht sind Loznitsas Filme sich ihres Publikums bewusst; sie beziehen ihre Zuschauer mit ein, wenn auch nicht unmittelbar — d. h. ohne unmittelbare Reaktion zu verlangen. Einige der stärksten Bilder in *Babin Jar. Kontext* sind diejenigen, in denen die Figuren in die Kamera blicken — oder genauer gesagt, in die Kamera zurückblicken. Abgesehen davon, dass wir uns plötzlich unserer Rolle als Zuschauer bewusst werden, erwecken solche Bilder den Eindruck, dass wir diejenigen sind, die zurückgelassen werden — d. h. dass wir, die Zuschauer, es sind, die vergangen sind. Die Ethik dieses Blicks ist zweideutig. Er pendelt zwischen dem gefilmten Individuum (einem sowjetischen Kriegsgefangenen) und demjenigen, der filmt (höchstwahrscheinlich ein deutscher Kameramann). Unsere Position als Zeugen der Gegenwart ist also nicht neutral, sondern besteht darin, dass wir versuchen, uns zwischen diese beiden unvereinbaren Blicke zu stellen. Einerseits ist für Loznitsa die Einbeziehung des Zuschauers in einer solch anachronistischen Manier entscheidend für die Erinnerung an den Holocaust und andere Gräueltaten, die das 20. Jahrhundert prägen. Andererseits gibt der Film wenig Aufschluss über die Produktion der Bilder, die eine solche Konfrontation mit der Vergangenheit möglich machen würden. Wohl oder übel bleibt es dem Zuschauer überlassen, zu hinterfragen, wer hinter dem Bild steckt. Unterm Strich ist das die Art von Reflexion, die Loznitsa, wie oben zitiert, durch den Beobachtungsmodus zu erzeugen hofft; der Nachteil ist der Anschein von Neutralität, der den falschen Eindruck einer stabilen Position erweckt, die den ganzen Film hindurch aufrechterhalten wird und von der aus man historische Manifestationen menschlichen Verhaltens beobachten kann.

Die Schwierigkeit von *Babin Jar. Kontext* besteht darin, dass sie gleichzeitig den Versuch des Zuschauers ermöglicht und untergräbt, historisches Filmmaterial sowohl als Beobachter als auch als betroffenes Subjekt zu betrachten. Durch die Schaffung einer immersiven Atmosphäre zielt *Babin Jar. Kontext* darauf ab, eine Erfahrung der Zeugenschaft aus zweiter Hand zu schaffen, die weder die zeitliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart vernachlässigt, noch heutige Formen der Zeugenschaft als weniger wertvoll abwertet, weil sie weniger „real“ oder „unmittelbar“ wären. Unterstützt wird diese Erfahrung natürlich von einer Tonspur, die hochgradig konstruiert ist, einer Mischung aus scheinbar indexikalischen Umgebungsgeräuschen wie schlurfenden Füßen, Kameraauslösungen und Gesprächen, die in allen

---

<sup>21</sup> Dazu siehe: Amelia Glasser. “Sergei Loznitsa: Babi Yar Context“, Kino Kultura, 77 (2022): [http://www.kinokultura.com/2022/77UA\\_babi-yar.shtml](http://www.kinokultura.com/2022/77UA_babi-yar.shtml).



Dokumentarfilmen von Loznitsa bemerkenswert konsistent bleiben. Es scheint, als sprächen alle diese Filme mit einer Stimme, obwohl es sich um Kompilationen von Bildern aus zahlreichen Quellen handelt. Sie sind, mit anderen Worten, monophon. Diese monophone Behandlung verdeckt eine Archivquelle im Interesse einer traumhaften Seherfahrung. Es ist, wie Loznitsa selbst sagt, ein Zaubertrick. Gleichzeitig soll dieser Zaubertrick zu einer reflektierenden Auseinandersetzung mit dem historischen Bildmaterial anregen, indem er den Betrachter in die historische Welt hineinzieht und gleichzeitig eine Konfrontation mit ihr inszeniert. Der Zaubertrick erfüllt den Wunsch des Zuschauers, der Geschichte durch die Verwendung von Konventionen, die in zeitgenössischen Filmen mit Realismus assoziiert werden, näher zu kommen; doch indem der Zuschauer ein wenig näher kommt, wird er an die gleichzeitige Nähe und Distanz zu historischen Ereignissen erinnert. Im zeitgenössischen Kontext bedeutet dies, eine Bestandsaufnahme der schwer zu verarbeitenden Bilder zu machen und darüber nachzudenken, wie aktuelle Ereignisse dokumentiert, archiviert und neu zusammengesetzt werden. Es bedeutet, sich zu fragen, wie viel Magie nötig ist, um ein Ereignis „real“ zu machen; wie viel nötig ist, um nicht in Klischees zu verfallen; und wie sehr das Miterleben solcher magisch aufgewerteten Ereignisse unser Handeln verändern kann.