

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| SYBILLE KRÄMER, SIBYLLE SCHMIDT | |
| Einleitung | 000 |
| HEIKE SCHLIE | |
| Testimoniale Szenarien im Bildvollzug der Malerei – Rubens' Epitaphien und die biblischen Urszenen der Zeugenschaft | 000 |
| THOMAS WEITIN | |
| Den Auftritt des Zeugen beobachten | 000 |
| GIANNA FRÖLICHER, SYLVIA SASSE | |
| Das ‚richtige‘ Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater | 000 |
| AURÉLIA KALISKY | |
| Die Erzeugung der Wahrheit zwischen Kunst und Zeugenschaft. Über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches Manifest | 000 |
| LUISA BANKI | |
| Philologie des Zeugnisses. Entscheidung und Erkenntnis in einer Celan-Lektüre Peter Szondis | 000 |
| MARKUS RAUTZENBERG | |
| Blendungen. Fotografische Selbstvergewisserung im Film | 000 |
| SYBILLE KRÄMER | |
| ‚Svjedok – Der Zeuge‘ (2012) oder: Kann ein Film ein Zeugnis sein? | 000 |
| LUDGER SCHWARTE | |
| ‚NICHT lösches Feuer‘. Harun Farocki und die Figuration des Schmerzes | 000 |
| SIGRID WEIGEL | |
| Bilder, Stimmen, Gesichter. Zur Dramaturgie verschiedener Zeugnis-Arten in Yael Hersonskis Film zum Archivfilm über das Warschauer Ghetto: <i>A Film unfinished</i> (2010) | 000 |
| SIBYLLE SCHMIDT | |
| Können Täter Zeugnis ablegen? Über Täterzeugenschaft in Joshua Oppenheimers <i>The Act of Killing</i> (2012) und <i>The Look of Silence</i> (2014) | 000 |

MICHAEL BACHMANN

Spiele mit Zeugen: Zur Gerichtsbarkeit der Bühne im Gegenwartstheater . . . 000

BORIS NIKITIN

Unzuverlässige Zeugen und Coming-outs 000

Sybille Krämer, Sibylle Schmidt

ZEUGEN IN DER KUNST EINLEITUNG

Ein Mann sitzt mit gesenktem Kopf vor einer schwarzen Wand. Wie Gewehrschüsse treffen auf der Wand Päckchen weißen Pulvers auf und zerplatzen. Sie hinterlassen Spuren auf der schwarzen Fläche, auf dem Kopf und den Schultern des Mannes, und nach und nach erfüllt ein weißer Staubnebel den ganzen Raum. Der Mann sitzt reglos und schweigend da, als sei er gelähmt und ganz unfähig, sich vor dem Beschuß zu schützen. Nach einigen Minuten hat er sich in eine gespenstische weiße Figur verwandelt.

In der Performance *Litsus* des indonesischen Künstlers Dadang Christanto sind es die Besucher und Besucherinnen einer Kunstaustellung, welche die ‚Schüsse‘ abfeuern und so in die Rolle von Tätern versetzt werden.¹ Der Künstler selbst setzt sich in seiner Performance an die Stelle der Opfer und macht ihr Schweigen sichtbar. Sein Kunstwerk ist ein Zeugnis politischer Gewalt: Christanto thematisiert in seinen Werken immer wieder die systematische Gewalt und die politischen ‚Säuberungsaktionen‘ des 1966 bis 1998 währenden Suharto-Regimes in Indonesien. Vom Oktober 1965 bis April 1966 kamen bei Massakern durch das Militär fast eine Million Menschen zu Tode: Kommunisten, angebliche Kommunisten, ethnische Chinesen und Angehörige anderer ethnischer Gruppen wurde die Schuld für einen politischen Aufstand aufgebürdet, sie wurden getötet oder für viele Jahre in Zwangslager verschleppt, ihre Angehörigen stigmatisiert. Die Militärdiktatur ist für die indonesische Gesellschaft immer noch mit Schweigen und persönlichen Traumata behaftet – erst in jüngerer Zeit, u.a. durch literarische Verarbeitungen und Filme wie „The Act of Killing“ und „The Look of Silence“ von Joshua Oppenheimer, aber auch durch eine zunehmende Fülle von publizierten Zeugnissen und Memoiren findet allmählich eine gesellschaftliche Aufarbeitung dieser Jahre statt. Christanto, der als Kind erlebte, wie sein Vater verschleppt wurde, bringt in seinen Performances die Ohnmacht der Opfer und ihrer Angehörigen zum Ausdruck. *Litsus* erinnert an eine vergleichsweise subtile Szene der Gewalt: Im Jahr 1990 wurden alle zukünftigen Mitglieder des Parlaments einem psychologischen Test unterzogen, durch den ihre politischen Ansichten, vor allem aber ein möglicher Einfluss

¹ Dadang Christanto: *Litsus* (2004). Das Titelbild dieses Bandes zeigt eine Aufführung am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, als Teil der Performance-Ausstellung „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida.

durch kommunistisches Gedankengut oder andere unerwünschte politischen Strömungen überprüft wurde. So überblendet Christantos Performance in doppelbödiger Weise zwei höchst unterschiedliche Szenen der Zeugenschaft: Einerseits die Szene der historischen Situation „Litsus“, in der ein Mensch auf die Probe gestellt wird und seine politische Gesinnung zu bezeugen hat; andererseits die künstlerische Szene der Performance „Litsus“, in der ein Künstler die Rolle des Zeugen für ein verdrängtes Kapitel der jüngeren Geschichte übernimmt. Durch diese Zusammenführung zweier Aspekte des Zeugnisablegens erscheint das Kunstwerk selbst als eine Form praktizierter Zeugenschaft: Der Künstler wird zum Zeugen, weil er sich selbst exponiert, sich selbst auf die Probe stellt und durch den Einsatz seiner leiblichen Existenz für die Wahrheit seiner Kunst zeugt. Der Künstler beglaubigt sein Kunstwerk: durch sein Leben und mit seinem Leben.

Zeugenschaft und Kunst verbindet traditionell ein zwiespältiges, ja widersprüchliches Verhältnis. Zuerst einmal scheint klar: Künstlerische Produktion und Akte des Zeugnisgebens schließen einander *grundsätzlich* aus. Ein Zeugnis ist gerade *kein* Erzeugnis. Zeugen sollen Tatsachen wiedergeben, nichts erdichten. Schon Aristoteles bestimmte das Zeugnis als ein „kunstloses Überzeugungsmittel“, weil seine Evidenz nicht der Kunstfertigkeit des versierten Redners entspringt, der durch rhetorische Mittel überzeugen will. Daher bleibt das Zeugnisgeben ein Fremdkörper im rhetorischen Diskurs, denn das Zeugnis bildet die Spur des Realen in der Welt der Sprache und der Fiktionalität der Kunst. Zeugnis und Kunst sind – so scheint es – grundverschieden: Als Zeuge zu sprechen, schließt aus, als werkschaffender Künstler und kreativer Autor zu sprechen. Nach dem deutschen Strafprozessrecht ist Zeuge „eine Person, die [...] ihre Wahrnehmungen über Tatsachen durch Aussage kundgeben soll.“² Stellt das bekundete Geschehen sich als Fiktion heraus, verliert es seinen Status als ein Zeugnis.

Die Unterscheidung von Zeugnis und Kunst, von Wahrheit und Fiktion ist nicht nur in lebenspraktischer und rechtlicher Perspektive bedeutsam; sie ist auch für die Kunst selbst wesentlich. Denn es ist ein Grundzug allen künstlerischen Schaffens, von der Wahrheitspflicht des Faktischen befreit zu sein und etwas darzustellen, das nicht *im* Wirklichen, sondern *mit* dem Möglichen spielt. Sicherlich: Kunst als soziale Praxis kann nicht verstanden werden, wenn nicht zugleich konzediert wird, dass in der Kunst sich ein Wahrheitsgeschehen ins Werk setzt. Dass Kunst eine Lüge sei, die die Wahrheit begreifen lehrt, ist ein hinreichend verbreiteter Gemeinplatz. Und für Martin Heidegger ist Kunst in ihrer Eigensinnigkeit gar nicht verstehbar, wenn sie nicht zugleich als etwas begriffen wird, das Wahrheit ins Werk zu setzen vermag.³ Zugleich ist klar, dass jene Art von Wahrheit, die zu stiften die Kunst für Heidegger geradezu ausmacht, keinesfalls von der Natur der Tatsachenwahrheit eines Zeugnisses ist. Der Autor und Regisseur Harold Pinter erinnert in seiner Nobelpreisrede

2 Werner Beulke: *Strafprozessrecht*, Heidelberg 2008, S. 115.

3 Martin Heidegger: „Holzwege“, in: Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg): *Gesamtausgabe 5: 1. Abt., Veröffentlichte Schriften 1914-1970. Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1977, S. 21.

daran, dass die klare Unterscheidung zwischen dem Wirklichen und dem Nichtwirklichen, zwischen ‚wahr‘ und ‚unwahr‘ zu verflüssigen zwar zur Rolle des Autors gehöre. Doch zugleich bekennt Pinter in seiner Rede, dass dann, wenn er nicht als Literat, sondern als *Bürger* handelt, die Frage „Was ist wahr? Was ist unwahr?“ von einer nicht zu dispensierenden Bedeutung und Geltung ist.⁴

Wir sehen: Die Unterscheidung von Zeugnis und Kunst markiert eine Grenze. Als wie skandalös deren Übertretung empfunden wird, zeigt der bekannte Fall des Benjamin Wilkomirski: Dessen ‚Kindheitserinnerungen‘ an die Konzentrationslager Majdanek und Auschwitz wurden als literarisches Zeugnis preisgekrönt – bis sie sich als Fälschung herausstellten. Mehr noch: Nachdem sich das vermeintliche Zeugnis als bloße Fiktion entpuppte, wurde ihm auch die literarische Ehrung abgesprochen.⁵

Dennoch – und hiermit kommen wir zu jener Dimension im Verhältnis von Kunst und Zeugnis, die anerkennen muss, wie instabil die Grenze zwischen beidem ist – konstatiert Jacques Derrida, dass die rigide und für unsere Kultur konstitutive Entgegensetzung von Zeugnis und Kunst äußerst instabil, wenn nicht gar ein Irrgang ist. Das Zeugnis, so Derrida, ist „stets mit der *Möglichkeit* zumindest der Fiktion, des Meineides und der Lüge verbunden. Wäre diese Möglichkeit eliminiert, so würde kein Zeugnis mehr möglich sein und hätte auf jeden Fall seinen Sinn als Zeugnis verloren.“⁶ Denn ein Zeugnis, das vollständig von seinem Auditorium überprüft werden könnte, mithin evident wäre, wäre eben dadurch auch überflüssig: Es verdiente den Namen eines Zeugnisses nicht mehr. „Wenn [...] das Zeugnis folglich zum Beweis, zur Information, zur Gewissheit oder zum Archiv geriete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren.“⁷ Wir sehen also mit Derrida: Was ein Zeugnis ist, kann angezweifelt werden. Anderenfalls wäre es ein *Beweis* und kein Zeugnis. Und bedenken wir überdies: Zeugen *sprechen*. Doch die Sprache erschließt eben nicht nur den Raum wahrer, sondern auch falscher Aussagen. Janusköpfig eröffnet das Diskursive die Möglichkeit der Wahrheit wie der Lüge. „Könnte das gelogen sein“ ist jene Frage, die für Dirk Eitzen das Genre des Dokumentarfilmes vom bloßen Spielfilm unterscheidet⁸, und das ist eben auch eine Frage, die gegenüber jedem Zeugnis gestellt und durch das Zeugnis nicht zugleich beantwortet werden kann. Ohne möglichen Zweifel auch kein Zeugnis. Sind dann Zeugnis und Fiktion je mit letzter Gewissheit zu unterscheiden? Rücken das Zeugnis und die Kunst aufgrund ihres fiktionalen Kernes nicht auf eine merkwürdige Weise zusammen?

4 http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-g.html (zuletzt abgerufen 26.1.2016)

5 Benjamin Wilkomirski: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Frankfurt am Main 1995; Irene Diekmann und Julius H. Schoeps (Hg.): *Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein*. Zürich 2002.

6 Jacques Derrida: *Bleibe*. Maurice Blanchot, Wien 2003, S. 25.

7 Derrida: *Bleibe* (Anm. 6), S. 28.

8 Dirk Eitzen: „Wann ist ein Dokumentarfilm?“, in: *montage/AV7* (1998) 2, S. 13ff. Vgl. hierzu Sybille Krämers Beitrag in diesem Band.

Vielleicht ist das der Grund, warum Figuren von Zeugenschaft die Künste stets fasziniert und durchgehend beschäftigt haben. Die europäische Kunstgeschichte ist reich an bildlichen Darstellungen von Glaubenszeugen (*martys*: griech. Zeuge), und diese künstlerischen Verarbeitungen haben maßgeblich zu ihrer religiösen und kulturgeschichtlichen Wirkmacht beigetragen. Künstler haben Zeugenschaft in vielfältigen Formen dargestellt und kommentiert – und sich zuweilen selbst als Zeugen bedeutender Ereignisse verstanden und in Szene gesetzt.

Wie nie zuvor zeigt sich das intensive und zugleich spannungsvolle Verhältnis zwischen Kunst und Zeugenschaft dann im 20. Jahrhundert. Obwohl im Zusammenhang mit dem Holocaust oft von einer „Krise der Zeugenschaft“ die Rede ist⁹, insofern die Überlebenden allenfalls von der Unmöglichkeit des Bezeugens zeugen könnten,¹⁰ hat eben diese *Krise* der Zeugenschaft nicht nur eine nie dagewesene *Fülle* von Zeugnissen, sondern auch eine Vielzahl künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Zeugenschaft hervorgebracht. Aus der *Krise* der Zeugenschaft ist eine „Ära der Zeugenschaft“¹¹ geworden. Und dabei fällt auf: Es waren gerade nicht Recht, Geschichte oder Philosophie, sondern die Künste, die dem Phänomen der Zeugenschaft nach den Erfahrungen des Holocaust zu dieser Konjunktur verholfen haben. Die Zeugnisse von Überlebenden der Lager hatten in den an den Krieg anschließenden Dekaden keineswegs jene gesellschaftliche Bedeutung, die ihnen heute zugemessen wird. Die Opfer- und Überlebenszeugen wurden weder in den frühen NS-Prozessen, noch in der Historiographie als verlässliche Beweismittel und Quellen anerkannt – galten ihre Berichte doch als zu fragil, irrtumsanfällig und allzu leicht juristisch zu widerlegen. So stützten sich sowohl Staatsanwälte als auch Historiker zunächst fast ausschließlich auf schriftliche Dokumente und Aussagen der Täter und Täterinnen, um Ereignisse und (Straf-)Taten zu rekonstruieren.¹² Begleitet wird diese Auslassung der Opferperspektive von dem Diktum einer Unsagbarkeit, Unaussprechlichkeit der Leidenserfahrungen in den Lagern.¹³

9 Shoshana Felman/ Dori Laub: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York u.a. 1992.

10 Vgl. die Reflexionen Giorgio Agambens in ders.: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. 2003.

11 Annette Wieviorka: *L'ère du témoin*, Paris 1998.

12 „Die Entscheidung, [...] die von den meisten Teammitgliedern unterstützt wurde, war, dass wir, wann immer möglich, Dokumentarbeweise heranziehen wollten. [...] mir schien, dass man Zeugen, von denen viele von den Nazis verfolgt worden und ihnen daher feindlich gesonnen waren, immer der Voreingenommenheit beschuldigen könnte, dass man sie bezichtigen könnte, sich nicht richtig zu erinnern und sogar Meineide zu schwören.“ Robert H. Jackson: „Einleitung“, in: Whitney R. Harris: *Tyrannen vor Gericht. Das Verfahren gegen die deutschen Hauptkriegsverbrecher nach dem Zweiten Weltkrieg in Nürnberg 1945–1946*, Berlin 2008, S. XLIII.

13 Zum Topos des „Unsagbaren“ und dem Umgang mit Zeugenaussagen nach dem Krieg vgl. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide: entre la mémoire et l'oubli*, Paris 1992, S. 159–191, zit. nach Ulrich Baer: „Einleitung“, in: ders. (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt a.M. 2000, S. 7–34, hier S. 12.

Doch im Gegenzug zu dieser täterorientierten gesellschaftspolitischen Praxis rückten künstlerische Genres und Aktivitäten in Literatur, Film und Theater zumeist die Zeugnisse der Opfer und Überlebenden in den Mittelpunkt. Es waren Literaten wie Primo Levi oder Paul Celan, die erstmals philosophische Fragen nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit des Bezeugens der Katastrophe aufwarfen. Adornos These, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch¹⁴, traten zahlreiche Lyriker mit ihren Werken entgegen – und verliehen damit auch dem Begriff der Zeugnenschaft eine neue Dimension. In der Dichtung ließ sich gerade die prekäre Evidenz des (Überlebens-)Zeugnisses – und das damit oft verbundene Leid der Überlebenden, ihr Wissen nicht zur Geltung bringen zu können – in all seinen existenziellen Implikationen für die Betroffenen darstellen: Das literarische Zeugnis bringt zur Sprache, was vor Gericht keine Geltung findet. Dient das juristische Zeugnis stets als Beweismittel für ein Urteil, so weist etwa Primo Levi eben diese Funktion des Zeugnisgebens von sich – und zeugt stattdessen von der „Grauzone“ zwischen Opfer und Henkern, die ein eindeutiges Urteil über die Ereignisse unmöglich macht.¹⁵ Claude Lanzmann beugt sich in seinem Film SHOAH nicht der Annahme von der Unsagbarkeit der Holocausterfahrungen. Es sind in SHOAH nicht einfach die (bewegten) Bilder, sondern das Sprechen der Mitglieder der Sonderkommandos, die von Überleben und Tod in den Konzentrationslagern auf eine Weise Zeugnis geben, die in keinem Archiv zu finden ist. Lanzmanns Film will explizit bezeugen und nicht einfach – für ein Archiv – dokumentieren.

„If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony.“¹⁶ Lässt sich mit Elie Wiesel also die Kunst des 20. Jahrhunderts als eine ‚Kunst der Zeugnenschaft‘ beschreiben?

Doch der Anspruch der Kunst, selbst Zeugnis sein zu wollen, wirft viele Fragen auf. Jede Zeugenaussage bezieht sich auf Adressaten, die angesprochen werden und durch ihr Vertrauen in die Zeugenrede das Zeugnis überhaupt erst konstituieren: Ein Zeugnis abzulegen ist kein einseitiger, von den Zeugen ausgehender Prozess, sondern eine soziale Interaktion zwischen Zeuge und Auditorium.¹⁷ Erst das Vertrauen der Zeugenadressaten *macht* aus der Zeugenrede tatsächlich ein Zeugnis. Doch in welche Position bringen bezeugende Kunstwerke ihre Rezipienten, die –

14 Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), in: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*. Band 10/1, Hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998; Kiedaisch, Petra, and Theodor W. Adorno. *Lyrik Nach Auschwitz?: Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995.

15 Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München/Wien 1990.

16 Elie Wiesel: „The Holocaust as a Literary Inspiration“, in: ders. (Hg.): *Dimensions of the Holocaust*, Evanston 1977, S. 9, zit. nach Shoshana Felman/Dori Laub: *Testimony* (Anm.8), S. 6.

17 Vgl. hierzu Richard Moran: „Getting Told and Being Believed“, in: *Philosophers' Imprint* 5 (2005) 5, S. 1–29; Benjamin McMyler: *Testimony, Trust and Authority*, Oxford 2011; Sibylle Krämer: „Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugnenschaft“, in: Sibylle Schmidt, Sibylle Krämer, Ramon Voges: *Politik der Zeugnenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, S. 117–140; Sibylle Schmidt: *Episteme und Ethik der Zeugnenschaft*, Konstanz 2015.

gerade bei massenmedial vermittelten Künsten – nicht unmittelbar, sondern nur vermittelt, nachträglich und zumeist als anonymes Auditorium/Publikum durch das bezeugende Kunstwerk ‚angesprochen‘ werden? Sollen die Betrachter und Betrachterinnen in die Rolle von Richtern versetzt werden, die Zeugnisse anhören und sich auf ihrer Grundlage eine Meinung bilden und dann urteilen – wie dies etwa neuere Theaterprojekte suggerieren, die die Schaubühne zu einer Gerichtsbühne umwandeln und darauf aktuelle politische Ereignisse verhandeln? In extremer Weise hat dies zuletzt das von Milo Rau inszenierte „Kongo Tribunal“ zur Schau gestellt: Sechs Tage lang im Mai und Juni 2015 tagte in Bukava und Berlin eine international zusammengestellte Jury über den „Fall“ der Demokratischen Republik Kongo, die sich seit den 1990er Jahren im Dauerkriegszustand befindet. Das – fiktive – Gericht hörte vor Publikum 60 Zeugen und Experten an, um die Frage zu klären, inwiefern die internationale Staatengemeinschaft und Konzerne Mitverantwortung am Krieg im Kongo tragen.¹⁸ Oder finden wir uns, wie im Theater- und Zeitzeugenprojekt „Die letzten Zeugen“ von Doron Rabinovici und Matthias Hartmann, vielmehr als ‚sekundäre‘ Zeugen und Zeuginnen angesprochen, die einen Impuls zu einer Ethik der Erinnerung aufnehmen und ihn, auf je eigene Weise, weitertragen? Aber ist der Anspruch auf ‚sekundäre Zeugenschaft‘ nicht immer auch eine Form von Anmaßung, welche Paul Celans „Niemand zeugt für den Zeugen“ abschwächt, indem die Opferzeugen in eine Art ‚unvollständiger Zeugen‘ transformiert werden, die der Mithilfe ‚stellvertretender Zeugen‘ bedürfen?¹⁹

Der vorliegende Band nimmt künstlerische Auseinandersetzungen mit Zeugenschaft im Film, im Theater, in der Literatur, in der Bildenden Kunst und in der Performancekunst in den Blick und stellt dabei grundlegende Fragen: Was gilt als Zeugnis und wer ist ein Zeuge? Wie verhalten sich Zeugnis, Wahrheit und Fiktion zueinander? Wie wird Zeugenschaft, wie wird die epistemische und moralische Rolle von Zeugnissen in der Kunst reflektiert und kommentiert? Dabei werden gattungsspezifische Aspekte der jeweiligen Kunstformen herausgearbeitet, aber auch allgemeinere Fragen über das Verhältnis von Kunst und Zeugenschaft thematisiert. Gewinnen wir, indem wir uns mit künstlerischer Zeugenschaft auseinandersetzen, auch einen neuen Blick auf Begriff und Phänomen von Zeugenschaft? Oder ist ein solch allgemeiner Begriff von Zeugenschaft gar nicht anzustreben angesichts der kaum überschaubaren Fülle unterschiedlicher Phänomene des Zeugnisgebens? Fragen über Fragen, auf welche dieser Band Antworten sucht. Doch wir möchten an dieser Stelle auch einige Thesen darüber artikulieren, welche Facetten von Zeugenschaft ganz spezifisch durch Kunst in den Blick geraten – und wodurch sich insbesondere die künstlerische Auseinandersetzung mit Zeugenschaft vom Umgang mit Zeugen und Zeuginnen in anderen Kontexten unterscheidet.

¹⁸ Siehe dazu Michael Bachmanns Beitrag in diesem Band.

¹⁹ Zur kritischen Auseinandersetzung mit ‚sekundärer Zeugenschaft‘ vgl. Christian Schneider: „Trauma und Zeugenschaft“, in: *Mittelweg* 36, 2007, S. 59-74, hier: S. 65.

1. Im Prozess dient das Zeugnis der Urteilsfindung – mit der richterlichen Entscheidung hat es seine Aufgabe erfüllt, die juristische Auseinandersetzung ist erst einmal abgeschlossen. In der Kunst aber wird die Bedeutung des Zeugnisses nicht aufgehoben im Verdikt: Es entzieht sich der Archivierung und Dokumentation, bleibt virulent und kann Generationen von Rezipientinnen und Rezipienten immer aufs Neue beschäftigen. Dem Zeugnis in der Kunst – führt es auch kein rechtskräftiges Urteil herbei – kommt so eine besondere Kraft zu, die ihm in anderen Bereichen nicht gegeben ist.
2. Klassischerweise wird das Zeugnis hinzugezogen, um eine Situation der Ungewißheit zu klären, eine Kontroverse zu schlichten.²⁰ Doch anders als Indizien und Dokumente, die erst durch Interpretation etwas ‚besagen‘, sind Zeuginnen und Zeugen selbst in der Lage zu sprechen – und können so auch da einen Widerstreit herbeiführen, wo bislang etwa nur Schweigen herrschte. Indem Kunst Zeuginnen und Zeugen als sprechende, expressive Subjekte zur Erscheinung bringt und somit wie ein Verstärker ihrer Stimmen fungiert, betont künstlerisch inszenierte Zeugenschaft diese ‚unruhestillende‘, prospektive, auf eine noch ausstehende Auseinandersetzung abzielende Funktion. Daher eignet ihr oft eine politische Dimension.
3. Verfügen einzelne Disziplinen über verschiedene Methodologien für den Umgang mit Zeugnissen, so ist es der Kunst eigen, dass sie unsere kulturellen Gewohnheiten im Umgang mit Zeugenschaft immer wieder hinterfragt und in Bewegung versetzt. So halfen die Künste im 20. Jahrhundert, dem juristischen und historiographischen Paradigma vom Zeugnis ein alternatives Konzept entgegenzustellen, in dem Zeugenschaft als Ausdruck einer existenziell bedrohlichen Erfahrung und als Geste der Erinnerung verstanden wurde. Auch heute sind es vor allem Künstlerinnen und Künstler, die Kritik üben an einer Ästhetisierung und Musealisierung des Zeugnisses²¹ – und damit an einer zum Teil wohlfeilen Betroffenheit, die diese auszulösen. Anders gesagt: Wenn Kunst Zeuginnen und Zeugen ‚auf die Bühne‘ holt, reflektiert sie damit allererst den aktuellen gesellschaftlichen Umgang mit diesen.

20 Paul Ricoeur hat herausgestellt, dass das Zeugnis klassischerweise stets in einem Kontext des Streits situiert ist: „On n’atteste que là où il y a contestation entre des parties qui plaident l’une contre l’autre et se font procès; c’est pourquoi le témoignage vient toujours comme preuve pour ou contre: pour ou contre des parties et leurs thèses. Cette notion de différend et de parties est éminemment généralisable. Elle s’éteint à toutes les situations dans lesquelles un jugement ou une décision ne peuvent être portés qu’au terme d’un débat, d’une confrontation, entre opinions adverses et points de vue opposés.“ Paul Ricoeur: „L’Herméneutique du témoignage“, in: Enrico Castelli (Hg.): *Le témoignage*, Paris 1972, S. 35-61, hier S.39.

21 Ein Beispiel dafür ist etwa Artur Zmijewskis Videoarbeit „80064“ aus dem Jahr 2004, in der der Künstler einen KZ-Überlebenden überredet, sich die Tätowierung auf seinem Unterarm erneuern zu lassen. Auch Milo Raus Kritik an einem künstlerischen Aktivismus, der sich in der Schaffung von Mahnmalen erschöpft, kann als Zurückweisung einer bestimmten Art von Zeugniskunst verstanden werden, die humanitäre Katastrophen ästhetisiert, vgl. Milo Rau: „Betroffenheit reicht nicht“, *Die ZEIT*, Feuilleton, 7.1.2016.

Über die Beiträge

Heike Schlie beleuchtet in ihrem Beitrag die vormoderne Rezeption der neu-testamentarischen ‚Urszenen‘ von Zeugenschaft und fragt am Beispiel einiger Epitaphien aus dem Frühwerk von Peter Paul Rubens, unter welchen Bedingungen Malerei testimoniale Qualitäten oder Fakultäten haben kann. Dabei geht sie von der eigentümlichen Doppelstruktur aus, die die religiösen Szenen der Zeugenschaft im Neuen Testament aufweisen: Das Zeugnis der Augenzeugen der Auferstehung wird erst durch den vermittelnden Bericht der Evangelistenzeugen für uns wahrnehmbar. Schlie zeigt, wie diese zweifache Zeugnisstruktur bei Rubens in verschiedene Bildstrategien umgewandelt wird: So wird der Maler selbst zum Zeugen, indem er im Akt des Malens die geschilderten Zeichen der Auferstehung sichtbar werden lässt. Die Betrachter wiederum werden durch den Bildvollzug zu Zeugen gemacht, indem die visuelle Darstellung zu körperlicher und emotionaler Teilhabe am Geschehen einlädt.

Das Szenario, den Auftritt eines Zeugen zu beobachten, ist uns heute aus dem Gerichtsfernsehen überaus vertraut. Doch im deutschsprachigen Raum war dies bis vor 200 Jahren nicht bekannt: Bis dahin urteilten Richter allein aufgrund von schriftlichen Protokollen der Zeugenaussage. *Thomas Weitin* zeigt, wie im Zuge der Aufklärung der Prozess und insbesondere die Anhörung von Zeugen zu einem öffentlichen und beobachtbaren Geschehen werden, und beschreibt, wie dieser mediale Wandel vom schriftlichen zum mündlichen Prozess in der Literatur reflektiert wird – in Schillers Diktum vom Theater als „Gerichtshof“ ebenso wie in Gerichtsszenen in Dramen von Goethe und Kleist. Die Literatur, so die These des Autors, nimmt die Dramatisierung des Rechts vorweg und reflektiert die Problematik des Gebärdenausdrucks und der Interpretation körperlicher Zeichen, noch bevor diese zu drängenden Fragen in der Rechtspraxis geworden sind.

Wie die Idee vom Gerichtstheater und die Figur des Zeugen äußerst wirksam für politische Ideologien instrumentalisiert werden können, das zeigen *Gianna Frölicher* und *Sylvia Sasse* in ihrem Beitrag zum sowjetischen Gerichtstheater: In den 1920er Jahre wurden in der Sowjetunion sogenannte Agitgerichte sehr populär, die politische Gespräche in Form von fiktiven Gerichtsverhandlungen darstellen. Die Zeugen bezeugten hierbei nicht ihre visuelle oder auditive Wahrnehmung eines Geschehens, sondern ihre politische Einstellung. Sinnliche Wahrnehmung hatte umgekehrt nur dann einen Wert, wenn sie der richtigen ideologischen Einstellung entsprang. Die Autorinnen untersuchen die Konsequenzen dieses Modells einer politischen Bekenntniszeugenschaft für das Rechtsverständnis, aber auch die Künste in der frühen Sowjetunion.

Aurélia Kalisky zeigt in ihrem Beitrag über ein in Auschwitz geschriebenes literarisches Manifest, dass dokumentarisches Zeugnis und literarisches Erzeugnis einander keineswegs ausschließen. Sie kommentiert einen einzigartigen, literarisch programmatischen Text, der kurz vor der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz von einem Gefangenen namens Abraham Levite verfasst wurde. Er galt als Einleitung in eine Anthologie von Gedichten und Beschreibungen, die von Lagerinsassen geschrieben worden waren und die – mit Ausnahme von Levites Ein-

leitung – bis heute verloren sind. Die Autorin interpretiert den Text als Manifest für eine Neubegründung der Kunst unter dem Eindruck der genozidalen Katastrophe. Diese ‚Kunst der Zeugenschaft‘ erschöpft sich gerade nicht darin, dass Künstler den zum Schweigen gebrachten Opfern eine Stimme leihen – vielmehr sind es die Opfer selbst, die als Künstler das Wort ergreifen und durch ihre Kunst Zeugnis ablegen.

„Zeugenschaft“ kann nicht nur Chiffre einer spezifischen Auffassung von Kunst, sondern auch die Losung für eine bestimmte ästhetische Rezeptionshaltung sein. *Luisa Banki* rekonstruiert in ihrem Artikel über eine Celan-Lektüre Peter Szondis eine Methode literaturwissenschaftlicher Kritik, deren Ziel weder darin besteht, das Verhältnis von Fakt und Fiktion zu entschlüsseln, noch darin, allein formale Aspekte zu analysieren und dabei den historischen Bezugspunkt eines Gedichtes wie „Engführung“ von Paul Celan zu ignorieren. Peter Szondis Vorschlag für die philologische Auseinandersetzung mit Dichtung nach Auschwitz, so Banki, besteht vielmehr darin, durch die Lektüre den Weg der Dichtung nachzugehen und als Literaturkritiker in das intersubjektive Verhältnis der Zeugenschaft zum Autor einzutreten.

Markus Rautzenberg geht der Frage nach, inwiefern Fotografien ‚Zeugnis ablegen‘ können. Zwei künstlerische Werke dienen ihm dabei als Reflexionsgegenstände: Die Bilder Chris McCaws, die Fotografien des Sonnenlichts sind, und zugleich durch eingebrannte Spuren von der zerstörenden Kraft des Lichts zeugen; und Michelangelo Antonionis Film „Blow up“, in der die indexikalische Evidenz der Fotografie mit der sinngebenden Bildsprache des Films korreliert wird. Rautzenberg argumentiert, dass fotografische Bildmedien Aspekte von Zeugenschaft durchaus realisieren können: Zwar erhalten sie erst durch die Einbettung in ein Narrativ Sinn und Wahrheitsfähigkeit. Doch weil Medien immer auch selbst Teil der Körperwelt sind, kommt ihnen eine Fähigkeit zur materiell-körperlichen Zeugenschaft zu, die auch die Basis für jeglichen Beweiswert des menschlichen Zeugnisses ist.

Kann ein Film, der immer schon der Sphäre des Fiktionalen angehört, gleichwohl Zeugnis ablegen über ein Ereignis? Also dieses Ereignis nicht nur dokumentieren, sondern tatsächlich bezeugen? *Sybille Krämer* geht dieser Frage nach anhand eines Filmes von Haris Bilajbegovic über ein serbisches Massaker an männlichen bosnischen Muslimen, der um die Achse des Berichtes des einzigen Überlebenden kreist. Ihre These ist, dass der ‚Zeugniswert‘ des Films nicht etwa in der Dokumentation dieses Ereignisses und der gefilmten Aussage des Überlebenszeugen besteht: Vielmehr wird das Vertrauensverhältnis zwischen Filmemacher und Überlebenszeuge zum unsichtbaren Zentrum des Films, die Keimform einer kommunikativen Gemeinschaft, die dann ihrerseits als Angebot auch die Zuschauer mit einbeziehen kann. Beglaubigt durch den Film wird nicht einfach ein Zeugnis, sondern eine soziale Beziehung, die in und durch den Film entsteht.

Ludger Schwarte fragt in Auseinandersetzung mit dem Filmemacher Harun Farocki nach dem Potential von Bildern, Erfahrungen zu evozieren: Unter welchen Voraussetzungen können Bilder ihre Betrachter mit dem, was diese sehen, affektiv

verbinden und ethisch-politisch involvieren? Schwarte nennt dies die Fähigkeit der Bilder, ihre Betrachter zu „tingieren“ – und er sieht dies im Werk von Harun Farocki verwirklicht, der in seinen Filmen „untilgbare“ Bilder geschaffen hat: Nicht, indem sie das Leiden anderer darstellen oder es metaphorisieren, sondern indem sie, in Form „miniaturisierter Figurationen“ des Schmerzes, eine Ahnung des Leids anderer vermitteln. Sie erfüllen damit eine Funktion der Zeugenschaft, die gerade nicht auf die Übermittlung von Informationen zielt, sondern auf ein Wissen, das ‚unter die Haut‘ der Betrachter geht. „Tingierende“ Bilder ermöglichen eine kompassive Anteilnahme, provozieren extreme Reaktionen wie Ablehnung, Solidarisierung oder Selbstkritik – und wahren dabei doch die Fremdheit der anderen Erfahrung.

Sigrid Weigel widmet sich dem Problem von Bildern als historischen Quellen und der durch Filme und Fotografien vermittelten „Augenzeugenschaft“. Neben den herkömmlichen, schriftlichen Dokumenten werden heute zunehmend Artefakte, Alltagsgegenstände, Bauten und Bilder als historische Zeugnisse präsentiert. Eine Quellenkritik fotografischer und filmischer Bilder steht aber, so Weigel, noch am Anfang, wie ein drastischer Fall zeigt: Das 1942 im Auftrag der Nazi-Propaganda im Warschauer Ghetto gedrehte Bildmaterial wurde jahrzehntelang für Ausstellungen, Dokumentarfilme und zu Lehrzwecken verwendet. Yael Hersonskis *A Film Unfinished* (2010, dt. *Geheimsache Ghettofilm*) unternimmt eine kritische Untersuchung dieses Archivmaterials mit filmischen Mitteln, indem es die inszenierten Bilder mit schriftlichen Quellen und Zeugnissen konfrontiert. Der Film geht jedoch, wie Weigel zeigt, über eine Kritik visueller Evidenz hinaus, wenn er fünf Überlebende beim Betrachten der Archivbilder filmt: Die Propaganda-Macht der Bilder wird in der intersubjektiven Situation der Zeugenschaft dekonstruiert.

Als Zeugen gelten gemeinhin entweder unbeteiligte Beobachter eines Geschehens, oder die Opfer einer Tat. Doch was ist mit Täterinnen und Tätern, die einen Bericht über ihre eigenen Taten geben? Warum zögern wir, sie als Zeugen zu bezeichnen, und welche hermeneutischen und ethischen Fragen stellen sich im Umgang mit ihren Schilderungen? Anhand der beiden Filme „The Act of Killing“ und „The Look of Silence“ von Joshua Oppenheimer unternimmt *Sibylle Schmidt* eine Annäherung an das Phänomen der Täterzeugenschaft als einen Fall, der im theoretischen Diskurs um Zeugenschaft weitgehend ausgeblendet wurde. Sie untersucht, vor welche besonderen Schwierigkeiten Täterzeugnisse ihre Rezipienten stellen und zeigt, inwiefern die für die Praxis der Zeugenschaft konstitutiven Elemente ‚Wahrheit‘, ‚Vertrauen‘ und ‚Autorität‘ hier einer besonderen Reflexion unterzogen werden müssen.

Michael Bachmann wirft anlässlich von Milo Raus *Kongo Tribunal* die Frage auf, wie es in Theaterprojekten, die mit testimonialen Dramaturgien arbeiten, um das Verhältnis von Gericht und Bühne bestellt ist: Welche „Gerichtsbarkeit“ wird durch die Überführung von Zeugen auf die Theaterbühne behauptet? Anhand von drei Beispielen des Gegenwartstheaters seit den 60er Jahren wird untersucht, wie Gerichtsprozesse durch die theatrale Rahmung kommentiert und kritisiert werden: Sei es, wie in Peter Weiss' *Ermittlung* (1965), indem auf dem Theater eine Form der

Zeugenschaft erzeugt wird, die der Ermittlung von Wahrheit besser dienen soll als das reale juristische Verfahren, oder sei es, wie in *Ubu and the Truth Commission* (1997), dass durch den Einsatz von Puppen die ethische Verantwortung aufgezeigt wird, die der Umgang mit Opferzeugen erfordert. Im Spiel, so Bachmann, werden nicht nur Forderungen nach Gerechtigkeit artikuliert, sondern mitunter wird auch in Frage gestellt, ob Versöhnung und Gerechtigkeit angesichts bestimmter Verbrechen überhaupt möglich sind.

Der Theaterregisseur und -autor *Boris Nikitin* hinterfragt in der Fortsetzung seiner Überlegungen über den „Unzuverlässigen Zeugen“ die Konventionen des dokumentarischen Theaters. Ob vor Gericht oder im dokumentarischen Theater: Ein Zeuge gilt als zuverlässig, wenn er über eine stabile Identität verfügt. Doch diese Stabilität, so betont Nikitin, ist stets ein rhetorisches oder künstlerisches Konstrukt. In seinem Stück „Imitation of Life“ bricht Nikitin systematisch mit den Erwartungen des Publikums, das sich auf die Nicht-Fiktionalität des Dargestellten verlässt. Die Unzuverlässigkeit des Zeugen, so zeigt der Autor, ist zugleich der Keim seiner produktiven Kraft: Nicht in der vermeintlich verlässlichen Dokumentation, sondern in der performativen Veränderung der Wirklichkeit liegt das produktive, nämlich politische Potential von Zeugenschaft. Wie im Fall des Coming-outs kann die öffentliche Bezeugung einen Akt der Emanzipation und der Individuation bedeuten, welcher die Solidarität zwischen Subjekten ermöglicht.

Heike Schlie

TESTIMONIALE SZENARIEN IM BILDVOLLZUG DER MALEREI – RUBENS' EPITAPHIEN UND DIE BIBLISCHEN URSZENEN DER ZEUGENSCHAFT

Dieser Beitrag verfolgt zwei Ziele. Zum einen soll eine vormoderne Rezeption der im Neuen Testament ausgebildeten Urszenen von Zeugenschaft beleuchtet werden, immer unter der Annahme, dass diese die kulturellen Konzepte der Zeugenschaft tief geprägt haben. Zum anderen soll der Frage einer ‚ästhetischen Zeugenschaft‘ nachgegangen werden, die da lautet, wie und unter welchen Bedingungen Kunst, in diesem Fall Malerei, überhaupt testimoniale Qualitäten oder Fakultäten haben kann. Exemplarisch wird dies an den Epitaphien aus dem Frühwerk des Peter Paul Rubens durchgeführt. Der Funktion dieser Gattung ist es zu verdanken, dass sich hier eine verdichtete visuelle Kombinatorik der biblischen Zeugenschaftsszenarien findet: Epitaphien dienen der Memoria, beziehen sich dezidiert auf die Auferstehungshoffnung ihrer verstorbenen Auftraggeber und wenden sich mit einem multimedialen Appell (in Schrift und Bild) an den Betrachter, für deren Seelenheil zu beten. Darüber hinaus bieten sich gerade diese Werke für die Untersuchung von überlieferten Zeugenschaftskonzepten an, weil in einer scheinbar anachronistischen Bearbeitung der Stoffe durch Rubens deutlich wird, dass diese Urszenen einerseits eine nicht hintergehbare Tradition haben, andererseits aber kulturell immer wieder neu und produktiv verarbeitet werden. Was hier nicht gezeigt werden kann, sei nur am Rande bemerkt: Auch im säkularen Zeitalter finden sich die Signaturen der religiösen Urszenen der Zeugenschaft, aber diese lassen sich erst dann oder zumindest besser erfassen, wenn man ihr Gewicht in vormodernen Konstellationen erfasst hat.

Die folgenden Ausführungen zu den biblischen Urszenen der Zeugenschaft verstehen sich nicht als theologische Exegese der Heiligen Schrift selbst, sondern als eine aus der Perspektive ihrer vormodernen kulturellen Bearbeitung (in Texten, Bildern, Passionsspielen etc.) durchgeführten Analyse. Erst durch bzw. in diesen vormodernen Szenarien der biblischen Zeugenschaftsereignisse konnten letztere ja erst zu Urszenen werden.

1. Urszenen der Zeugenschaft I: Sehen und Berichten

Die Urszenen der Zeugenschaft im Neuen Testament sowie in verschiedenen apokryphen Schriften dienen im Wesentlichen folgenden Wissens- oder Erkenntnisinhalten: der Inkarnation des Gottessohnes auf Erden, seiner vollständigen göttli-

chen Natur, seiner Erlöserrolle im Heilsplan, seinem Tod und der mit diesem verbundenen Auferstehung. Zeugen der Inkarnation sind beispielsweise die drei Magier und die Hirten. Nach der Erscheinung des Engels mit der Verkündigung der Geburt des Messias an die Hirten lautet der Text in Lukas 2, 15-18:

„Laßt uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der HERR kundgetan hat. Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. Und alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten.“

Die Hirten berichten von der Geburt Christi, nachdem sie das Kind mit Augen gesehen und daher bezeugen können.

Ein Zeuge der göttlichen Natur des Kindes ist Simeon, der Christus bei der Darstellung im Tempel als Gottes Sohn und zugleich seine Rolle im Heilsplan erkennt. Auch hier ist das „Sehen“ die Grundlage dafür, selbst als Zeuge auftreten zu können:

„HERR, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitest hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel.‘ Und sein Vater und seine Mutter wunderten sich des, das von ihm geredet ward. Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: ‚Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird, und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen.‘“ (Lk. 2, 29-34)

Simeon prophezeit in seinem Zeugnis zugleich die kommende Passion Christi; in dieser Hybridrolle zwischen prospektiver Prophetie und retrospektiver Zeugnenschaft ist er der Figur Johannes' des Täufers ähnlich.¹

1 Als einer der wichtigsten dieser Zeugen figuriert Johannes der Täufer, der Christus bereits erkennt, als sich beide im Leib ihrer schwangeren Mütter „begegnen“. Nach der Verkündigung durch Gabriel sucht Maria ihre Verwandte Elisabeth auf, die ebenfalls schwanger ist: „(Maria) kam in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß der Maria hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe; und Elisabeth ward mit heiligem Geist erfüllt und rief mit lauter Stimme und sprach: Gesegnet bist du unter den Frauen, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes! Und woher wird mir das zuteil, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt? Denn siehe, sowie die Stimme deines Grußes in mein Ohr drang, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leibe.“ (Lk. 1, 40-44) Der Moment des Erkennens der Erlöserrolle des einen Kindes durch das andere Kind im schwangeren Leib wird im Mittelalter durch sehr krude Darstellungen visualisiert, indem auf die schwangeren Leiber einander zugewandte „Embryonen“ (in der Gestalt voll entwickelter Babys) gemalt werden, Christus zum Teil mit Segens-, Johannes mit Anbetungsgestus. Auch in seinem Tod ist Johannes ein besonderer Zeuge: er erlebt das Martyrium, seine Blutzugehörigkeit, noch vor dem Heilstod Christi (Mt. 14, 1-11): seine Blutzugehörigkeit entspricht nicht einer Imitatio Christi, sondern kündigt die Passion an. Johannes ist die Figur, in der Prophetie (als antizipierende

Auch der Gute Hauptmann ist gleichsam ein Augenzeuge der göttlichen Natur Christi. Er sieht Christus am Kreuz sterben und erkennt ihn: „Als aber der Hauptmann, der ihm gegenüberstand, sah, daß er auf solche Weise verschied, sprach er: Wahrhaftig, dieser Mensch war Gottes Sohn!“ (Mk. 15, 39). Der Scherge wiederum, der nach dem Tod Jesu am Kreuz seine Seite mit dem Speer geöffnet hat (Joh. 19, 34), damit an den aus der Wunde austretenden Flüssigkeit gesehen werden kann, ob der Tod eingetreten ist, wird im apokryphen Nikodemusevangelium als der Soldat Longinus genannt, der durch eben diese Flüssigkeit von einem Augenleiden geheilt worden sei. Dem apokryphen Evangelium wird somit ein Metadiskurs der Zeugenschaft einbeschrieben: Die Zeugenschaft des Longinus ist die Voraussetzung dafür, überhaupt wieder sehen zu können und als Augenzeuge in Erscheinung zu treten.

Das Gemeinsame all dieser Zeugnisse ist, dass die Zeugen etwas sehen, worin sie eine höhere Wahrheit erkennen und wovon sie berichten. Es sind veritable Wortzeugnisse, basierend auf einer Augenzeugenschaft, in der nicht nur die gemachte Erfahrung des Zeugen, sondern die bereits in ihm selbst stattfindende Erkenntnis für den Rezipienten des Zeugnisses fassbar wird.

2. Urszenen der Zeugenschaft II: Die Auferstehungsnarrative

Kommen wir zu den Zeugenschaftsszenarien der Auferstehung, die insofern einen besonderen Status haben, als dass der Weg zur Erkenntnis als etwas Prozessuales (vom Nicht-Wissen zum Wissen) vorgeführt wird. Die vier Evangelien unterscheiden sich gerade in den Narrativen einer „Entdeckung“ der Auferstehung. Im Matthäusevangelium gehen Maria Magdalena und eine zweite Maria zu dem bewachten Grab, in diesem Moment erscheint ein Engel, entfernt den Grabverschluss vom leeren Grab und verkündet den Frauen die Auferstehung (Mt. 28, 1-9). Bei Markus treffen die Drei Marien den Engel am offenen Grab, der die Auferstehung offenbart und ihnen aufträgt, sie den Jüngern zu verkünden. Dieses jedoch glauben den Frauen nicht, bis Christus ihnen selbst erscheint und ihnen ihren Unglauben vorwirft (Mk. 16, 1-14). Im Lukasevangelium wird die gleiche Geschichte wesentlich ausführlicher erzählt, hier läuft Petrus nach dem Bericht der Frauen selbst zu Grab und findet das leere Grabtuch, das in der Ikonographie der Bilden-

„Zeugenschaft“ des noch Kommenden) und Zeugenschaft als der Bericht vergangener Erfahrung verschmelzen. In dieser hybriden Figuration tritt er auch am Anfang des Markusevangeliums auf: „Er kündigte an: ‚Nach mir kommt einer, der ist mächtiger als ich. (...) Ich habe euch mit Wasser getauft, er wird euch mit dem Heiligen Geist taufen.‘“ Und dann ist es Jesus selbst, der diese Hybridrolle bezeichnet: „Ja, ich sage euch, einen, der mehr ist als ein Prophet! Denn dieser ist's, von dem geschrieben steht: ‚Siehe, ich sende meinen Boten vor deinem Angesichte her, der deinen Weg vor dir bereiten soll.‘“ (Mt. 11, 9/10). Alle Bibelzitate in der Übersetzung von Schlachter 1951.

den Kunst und für die Inaugurierung der Reliquie des Turiner Grabtuchs eine große Rolle spielen wird (Lk. 24, 1-43). Auch der Autor des Lukasevangeliums erwähnt die Skepsis des Thomas nicht, hier sind es alle Jünger, die er davon überzeugen muss, dass er kein Geist ist: „Sehet an meinen Händen und Füßen, daß ich es bin! Rühret mich an und sehet, denn ein Geist hat nicht Fleisch und Bein, wie ihr sehet, daß ich habe. Und indem er das sagte, zeigte er ihnen die Hände und die Füße. Da sie aber noch nicht glaubten vor Freuden und sich verwunderten, sprach er zu ihnen: Habt ihr etwas zu essen hier? Da reichten sie ihm ein Stück gebratenen Fisch und von einem Honigwaben. Und er nahm es und aß vor ihnen.“ (Lk. 24, 39-43). Die Jünger werden zu Augenzeugen, dass der Auferstandene kein Geist ist, weil sie ihn beim Essen beobachten, und wir verfolgen diese Zeugenwerdung im Narrativ.

Dem Johannesevangelium zufolge findet Maria Magdalena das leere Grab und glaubt zunächst, dass der Leib im Auftrag der Hohepriester gestohlen worden ist. Nach ihrem Bericht untersuchen die Jünger das Grab und finden die Tücher, aber auch hier gilt die Offenbarung der Engel nur Maria Magdalena, die später auch Christus begegnet, zunächst ohne ihn zu erkennen (*Noli me tangere*). Dann begegnet er zweimal den Jüngern: Das erste Mal ist Thomas nicht dabei und glaubt den anderen nicht: „Wenn ich nicht an seinen Händen das Nägelmal sehe und lege meinen Finger in das Nägelmal und lege meine Hand in seine Seite, so glaube ich es nicht!“ (Joh. 20, 25). Bei der zweiten Begegnung fordert Christus Thomas auf, den Finger in seine Wunde zu legen, woraufhin Thomas antwortet: „Mein Herr, mein Gott“ – die Berührung findet im biblischen Narrativ selbst nicht statt.

Das Johannesevangelium ist es auch, das die Zeugenstruktur des Neuen Testaments gleichsam programmatisch beschreibt:

„Noch viele andere Zeichen tat Jesus vor seinen Jüngern, die in diesem Buche nicht geschrieben sind. Diese aber sind geschrieben, damit ihr glaubet, daß Jesus der Christus, der Sohn Gottes ist, und daß ihr durch den Glauben Leben habet in seinem Namen. (...) Das ist der Jünger, der von diesen Dingen zeugt und dieses geschrieben hat; und wir wissen, daß sein Zeugnis wahr ist. (Joh. 20, 30 und 21, 24/25) Es sind aber noch viele andere Dinge, die Jesus getan hat; und wenn sie eins nach dem andern beschrieben würden, so glaube ich, die Welt würde die Bücher gar nicht fassen, die zu schreiben wären.“

Mit diesen Schlusswörtern der beiden letzten Kapitel konstituiert der Autor des Johannesevangeliums sich selbst als Zeugen, definiert den Text explizit als Zeugnis, beschreibt den strukturellen Inhalt des Zeugnisses (die Zeichen Christi) sowie die Funktion des Zeugnisses (der Glaube der Leserschaft).

Fragen wir uns vor diesem Hintergrund, von welcher Art die Zeuenschaft des Thomas ist. Seine Rolle ist hier nicht die des apostolischen Zeugen, die erst folgen wird und in der er sich von den anderen Aposteln nicht unterscheidet. Nimmt man die programmatische Selbstbeschreibung des Johannesevangeliums ernst, so wird ein „Zeichen“ an Thomas getan, damit der Leser dem Geschriebenen, d.h. dem Zeugnis des Autors des Johannesevangeliums glaubt. Bemerkenswert ist noch,

dass Johannes, der vermeintliche Autor der Thomasszene zwar beigewohnt hat, sich selbst aber höchstens indirekt als Augenzeuge der „Probe“ ins Spiel bringt.² Der, der bezeugt, ist also eher der Autor, und Thomas ist der, an dem etwas zu Glaubendes im Narrativ sichtbar wird. Und dies ist eine literarische Strategie, ganz unabhängig davon, wie nah das Narrativ an den tatsächlichen Vorgängen ist oder sein will. Die Zeugenschaft des Neuen Testaments hat daher an seinen Schlüsselstellen immer eine doppelte Struktur: Der Bericht der Evangelistenzeugen macht andere Zeugen für uns sichtbar; Zeugen, die explizite Wortzeugnisse äußern, und Zeugen, an denen etwas sichtbar wird, noch bevor oder ohne dass sie sich im Wort äußern.

3. Urszenen der Zeugenschaft III: Negative Zeugenschaft

Diese Unterscheidung ist auch deshalb wichtig, weil es im Bibeltext nicht nur die Zeugenschaft der Anhänger Christi oder der durch die Ereignisse Konvertierten zu verzeichnen ist, sondern eine Zeugenschaft *ex negativo* durch die Gegner Christi. Diese sind Zeugen wider Willen. Wer mit dem Zeugnis kein Eigeninteresse verbindet, oder gar: wer durch sein Zeugnis selbst widerlegt ist, ist ein besonders glaubwürdiger Zeuge – das gilt im Übrigen auch in heutigen Gerichtsverfahren. Es ist daher ein Trugschluss zu glauben, dass zum Wesen des Zeugnisses die Willensfreiheit des Zeugen gehört.³ Auch gilt hier nicht, dass „Wissensvermittlung durch Zeugenschaft“ einer „Wissensvermittlung durch Kommunikation“⁴ entspricht: Die Zeugen kommunizieren ihre Zeugenschaft nicht als solche, sondern wir sehen ihnen bei der „Zeugenwerdung“ zu.⁵

Die Hauptfigur dieser Zeugenschaft ist Pilatus. Der römische Statthalter führt den Hohepriestern den dornengekrönten, durch die Folter verwundeten Christus vor und sagt ihnen dreimal, dass er ihn nicht zum Tode verurteilen kann, weil er keine Schuld an ihm findet (Lk. 23, 4-22). Die christologische Deixis des gemarterten Leibes entspringt somit einem Rechtsdiskurs. Es ist das erste Zeugnis des Pilatus, und es spiegelt in dieser Dreiteiligkeit die kurz zuvor erfolgte dreifache Ver-

2 Das Johannesevangelium wird heute um 100 nach Chr. datiert. Der Autor beschreibt die Thomasszene nicht anders als die Szene des Noli me tangere (Maria Magdalenas Begegnung mit Christus), bei der Johannes nicht zugegen war.

3 Vgl. die Diskussion zur Willensfreiheit und Intentionalität beim Zeugnisgeben in Sibylle Schmidt: *Ethik und Episteme der Zeugenschaft*, Konstanz 2015, S. 131-135.

4 Vgl. zu dieser Sicht Sibylle Schmidt (Anm. 3), S. 134.

5 Auch eine solche Zeugenschaftskonstellation ist bereits theoretisch durchgearbeitet worden, auch wenn es sich dort um die Beobachtung des Zeugenkörpers und nicht um die Beobachtung eines in einem Medium verkörperlichten Zeugen handelt. Siehe dazu die Diskussion von Merleau-Ponty bei Sibylle Schmidt (Anm. 3), S. 149: „So erlangen wir Zugang zu den Erfahrungen des Anderen, bevor der andere überhaupt sprachlich mit uns kommuniziert – einfach dadurch, dass wir ihn als Erfahrungssubjekt wahrnehmen, das uns gleicht.“

leugnung Christi durch Petrus – welche wiederum das Vorhersehen der Passion durch Christus bezeugt.⁶

Zurück zu Pilatus, der die unwillentliche Zeugenschaft gar programmatisch vorführt: Direkt vor der Kreuzigung lässt er einen Titulus oben am Kreuz befestigen, der Christus in den Sprachen hebräisch, Griechisch und Latein (*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*) als den König der Juden bezeichnet. Es wird explizit im Bibeltext vermerkt, dass sehr viele Juden den Titulus lasen, weil die Schädelstätte nahe an der Stadt lag. Die folgende Stelle ist notorisch, was die neutestamentliche Zeugenschaft anbetrifft: Die Hohepriester wenden ein, Pilatus solle nicht etwa schreiben „König der Juden“, sondern dass Christus lediglich *behauptet habe*, er sei der König der Juden. Die Antwort des Pilatus besiegelt dann heilsschriftlich ein gleichsam unwiderrufliches Zeugnis zum Königtum Christi („*quod scripsi, scripsi*“, Joh. 19, 22).

In ein weiteres unfreiwilliges Zeugnis ist der gleiche Pilatus verwickelt, der auf Geheiß der Hohepriester das Grab Christi versiegeln und es von Soldaten bewachen lässt. Es soll verhindert werden, dass die Jünger den Leib stehlen und behaupten, Christus sei auferstanden. Während der Moment der Auferstehung selbst im Narrativ der Bibel als Leerstelle verbleibt, öffnet ein Engel am Ostersonntag den versiegelten Verschluss des leeren Grabes: Die Soldaten sind nicht nur Zeugen dieser Erscheinung, sondern auch dafür, dass niemand den Leib gestohlen haben kann (Mt. 27, 62 – 28, 7). Diese Zeugen „praktizieren“ Unglauben und werden ihres Unglaubens überführt, wodurch sie selbst zu Zeugen werden. Interessant ist zudem, dass sie selber die Zeichen und die Sprache des Zeugnisses produzieren (die Marterzeichen am Körper, den Titulus, die Bewachung des leeren Grabes etc.). Die Hohepriester versuchen, diesen Zeugenstatus zu eliminieren, indem sie die Soldaten zur Lüge auffordern: Sie sollen sagen, sie hätten geschlafen, und so hätten die Jünger den Leib stehlen können.

Diese Zeugnisstruktur ist eine absolut essentielle für das Neue Testament, wo sie nicht nur ergänzend neben der Augenzeugenschaft der Anhänger Christi steht, sondern durch letztere nicht ersetzt werden kann. Zwar sind die Anhänger diejenigen, die das Zeugnis schließlich als Apostel verbreiten, ihr Bericht jedoch wird gerade gestützt durch die Narrative, in denen die „Ungläubigen“ zu unverdächtigen und verlässlichen Zeugen werden. Schließlich wird diese Zeugnisstruktur auch maßgeblich für die Blutzeugenschaft der Märtyrer: Produziert wird das Szenarium der Blutzeugenschaft weniger vom Märtyrer selbst als von denjenigen, die den Glauben an Christus durch die Vernichtung des Körpers des Christen beseitigen wollen. Und letztlich ist diese Zeugnisstruktur konstitutiv für die spezifische Medialität der Bilder, die das biblische Narrativ gerade in seiner Produktion von Glaubensgewissheit erfassen und die Zeichen der Zeugnisse, von denen das Johannes-evangelium spricht, visualisieren wollen.

⁶ Vor seiner Verhaftung kündigt Christus an, dass Petrus ihn dreimal verraten werde, bevor der Hahn krähe (Mk. 14, 30, Mt. 26, 34; Lk. 22, 34; Joh. 13, 38).

4. Ästhetische Zeugenschaft im Bildvollzug

Es ist sicher kein zufälliger Befund, dass ausgerechnet diese Urszenen der neutestamentlichen Zeugenschaft – im Kontext dieser Studie in notwendiger Kürze skizziert – besonders häufig in der Bildenden Kunst umgesetzt werden. Die „Zeichen“, die die Evangelistenzeugen in den Urszenen „sichtbar“ machen, überführen die Künstler in die Sichtbarkeit der Artefakte. Man ist versucht zu sagen, dass die Künstler in die Zeugenrolle der Evangelisten eintreten, und tatsächlich identifizieren sie sich in besonderer Weise mit dem Evangelisten Lukas als dem Maler der Maria. Dies jedoch wäre zu einfach gedacht. Wenn der Begriff einer ästhetischen Zeugenschaft distinkt und aussagekräftig sein soll, muss in ihrer Definition eine Intentionalität vorausgesetzt sein, die Strukturen der (außerkünstlerischen) Zeugenschaft tatsächlich in Bildstrategien zu verwandeln. Und genau dies ist bei den Epitaphien des Peter Paul Rubens im Übermaß der Fall. Sie stellen ein komplexes Kompendium von Zeugenschaftsszenarien und Zeugenschaftskonzepten dar, in denen Rubens mittels verschiedener Strategien seine Malerei als Zeugnis und schlussendlich sich selbst als Zeugen installiert. Von der kunsthistorischen Forschung sind diese Werke vergleichsweise wenig bearbeitet worden, was damit zu tun hat, dass Rubens gerade hier eher der Tradition verpflichtet scheint und vieles anachronistisch anmutet, wie zum Beispiel die Wahl des Triptychonformats. Dieses Anknüpfen an die Tradition ist aber gerade eine der Strategien, mit denen Rubens seine Kunst in eine Zeugenkette stellt, wie zu zeigen sein wird.

Es wird in dieser Studie ein Bildbegriff vertreten, der das Bild eher als einen Akteur in einem von relationalen Verhältnissen bestimmten Prozess denn als Speicher einer abrufbaren Bedeutung definiert.⁷ Für die Frage der ästhetischen Zeugenschaft heißt das, dass das Bild Zeugenschaft eher *vollzieht* als abbildet. Da der Begriff des Akteurs oder des Agenten immer eine Restproblematik beinhaltet, die nicht zu umgehen ist,⁸ habe ich für die von mir postulierten Eigenschaften des Bil-

7 Angeregt ist dieser Bildbegriff u.a. von Alfred Gell: *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford 1998. Alfred Gell, von dem bereits die Rede war, brachte Kunstwerke nicht nur als *social agents* ins Spiel, sondern verneinte radikal ihre Rolle als Träger von Bedeutung (meaning) – eine Funktion, die er nur der Sprache zuschreiben wollte. Gegen die Annahme, dass in Kunstwerken symbolische Eigenschaften über die Welt kodiert sind, setzte er seine anthropologische Kunsttheorie: Kunstwerke seien vielmehr innerhalb von reinen Aktionssystemen dazu bestimmt, die Welt zu verändern (S. 6). An anderer Stelle betont er, es gehe ihm nicht um eine klassifikatorische Definition des Kunstwerks oder Dinges als *agent*, sondern um eine relationale und kontextbezogene Zuschreibung (Alfred Gell: „Things as Agents“, in: Sandra Dudley (Hg.): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, New York u.a. 2012, S. 336-343, hier S. 340).

8 Ich verweise hier nur ganz allgemein auf die Reaktionen auf das Buch von Gell (Gell, Anm. 7, und auf Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main 2010. Einerseits wird unterstellt, dass die Vertreter einer „Agency der Dinge“ dieser Form der Agency gleich *alle* Charakteristika des menschlichen Handelns zuschreiben wollen, andererseits wird gerade in der Kunstgeschichte der Vorwurf einer reinen Vorstellung von Bildmagie laut.