Sabeth Buchmann und Dani Gal

Ein Gespräch

Abstract

Dem vorliegenden Gespräch liegt eine Reihe von Konversationen zugrunde, welche die Kunsthistorikerin Sabeth Buchmann mit dem Künstler Dani Gal über dessen Filmtrilogie *An Elaborate Gesture of Pastness* zwischen August und Dezember 2020 geführt hat. Gegenstand ist die kinematische Verhandlung politisch-historischer, ethisch-moralischer und künstlerisch-ästhetischer Dilemmata im Rahmen aktueller Debatten um die kolonialismusreflexive Einordnung des Holocaust und der hiermit korrespondierenden Genozide. Auf Basis künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung und angeregt von Konzepten der „multidirectional memory", der „unsettling empathy" und der integrativen Traumaforschung sind es Gals programmatisch spekulative (Re-)Enactments historischer Opfer-TäterInnen-Beziehungen, welche in Bezug auf historische und gegenwärtige Formen des Antisemitismus, der Islamophobie und des Rassismus erörtert werden. Insofern diese von den multiplen und widersprüchlichen Verwebungen deutscher, jüdischer und palästinensischer Geschichte(n) zeugen, geht es dabei um den spezifischen Beitrag der Kunst zu einem multiperspektivischen Neuentwurf kulturellen Gedenkens.

Buchmann: Um gleich auf die komplexe Thematik deiner Filme zu sprechen zu kommen, habe ich mich gefragt, wie die extremen Perspektiven deiner Filme aufzufassen sind. Zum Beispiel: Wieso eröffnet *Nacht und Nebel* mit dieser etwas erschreckenden oder überzeichnenden Weitwinkel-Perspektive, die der gesamten Szene eine theatralische Atmosphäre verleiht?

Gal: *Nacht und Nebel* öffnet mit einer Totalaufnahme aus der Perspektive des Gefängniswärters, also die Täterperspektive. Den kinematographischen Konventionen folgend, wollte ich gleich zu Beginn eine Art kinematographische Bildsprache der Shoah etablieren. Ich wollte, dass das Publikum einen Moment der sofortigen Er-

Filmstill aus Dani Gal, *Nacht und Nebel*, 2011, Kamera: Itay Marom

doi.org/10.23777/SN.0120 | www.vwi.ac.at

kennung erfährt, um wiederum nach einigen Sekunden zu realisieren, dass es sich hier nicht um die Shoah handelt, da die Uniformen nicht passen. Dies sind israelische Polizisten, die in einem Gefängnishof in Israel den Ofen bewachen, in dem Eichmanns Körper eingeäschert wird. Das Publikum betrachtet die eine Realität und assoziiert sie zugleich mit einer anderen.

Buchmann: Um mich auf unser Gespräch vorzubereiten, habe ich auf *Bilder trotz allem* von Georges Didi-Huberman zurückgegriffen. Es ist äußerst interessant, wie er hierin auf den Konflikt mit seinen KritikerInnen und mit Claude Lanzmann eingeht. Die Frage, ob es möglich ist, die in den Konzentrationslagern entstandenen Fotografien als „Bildakte" zu deuten, sie also tatsächlich als Handlung zu deuten, bleibt unbeantwortet. Als ich *Bilder trotz allem* wiederlas, sowie einen Text zur Rezeption des Buches, bin ich auf eine Äußerung von Jean-Luc Godard gestoßen, derzufolge es „ein fehlendes Glied in der Repräsentation" des Holocaust gibt: Die Täterperspektive. Dann machte es *klick* in meinem Kopf und ich dachte an die Perspektive in deinem Film. Laut Didi-Huberman repräsentieren die Fotografien die Perspektive der Sonderkommandos, also jener jüdischen Häftlinge, die in die Maschinerie des Massenmords in den Konzentrationslagern involviert wurden und die eine Kamera ins Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau hinein- und wieder herausgeschmuggelt haben.

Gal: Das erinnert mich an einen französischen Dokumentarfilm, *Sous le Manteau [Clandestinely]* aus dem Jahre 1948. Dieser enthält Filmmaterial, das während des Zweiten Weltkriegs von französischen Kriegsgefangenen in einem Lager in Österreich gedreht wurde. Die Häftlinge haben eine Kamera innerhalb eines Larousse-Wörterbuchs eingenistet und haben auf einem Filmstreifen gedreht, der mit der Lebensmittelversorgung eingeschmuggelt wurde.

Buchmann: Didi-Huberman machte sich über zwei Fotos Gedanken, die mit einer Kamera gemacht wurden, die in einem Eimer versteckt war. Er sprach von einer „furchtbaren Parodie" dieser „dunklen Kammer". Ich paraphrasiere: Um diese Kamera verwenden zu können, musste sich ein griechisch-jüdischer Mann namens Alex in der Gaskammer verstecken – mit anderen Worten musste er sich im Dunklen zwischen den Aufnahmen verstecken. Der Kunsthistoriker merkt an, dass diese Fotos die alltägliche Arbeit der Sonderkommandos und der SS dokumentieren. Er konnte nur spekulieren, wie viele weitere Aufnahmen mit dieser Kamera gemacht wurden. Alex hat tatsächlich weitere Fotos gemacht: Vor dem Birkenwald, wo sich eine Gruppe nackter Frauen auf dem Weg zur Gaskammer befand, begegnete er einigen SS-Offizieren. Da die Fotos verwackelt und unpositioniert sind, vermutete Didi-Huberman, dass Alex die Aufnahmen ohne hinzuschauen gemacht hat, vielleicht sogar ohne stehenzubleiben. So aber hielt er aber die Täterperspektive fest. Vermutlich wurde die Kamera an ein anderes Mitglied des Sonderkommandos weitergegeben, an David Szmulewski, der die SS-Männer von einem Dach aus beobachtete. Didi-Huberman zufolge soll die gesamte Aktion zwischen fünfzehn und zwanzig Minuten gedauert haben. Szmulewski versteckte die Kamera wieder im Eimer und reichte sie an Helena Datón weiter, eine Angestellte in der SS-Kantine, die den Filmstreifen in einer Zahnpastatube aus Auschwitz-Birkenau heraustransportierte. Von dort gelangte er in die Hände des polnischen Widerstands in Krakau. Eine der Kernthesen Didi-Hubermans ist demzufolge, dass die Normalität des Alltagslebens in den Lagern die Täterperspektive reflektiert, deren Aufgabe es war, die Körper ihrer Opfer zu entmaterialisieren.

Gal: Lanzmann nahm mit folgender Aussage eine extreme Position gegenüber Beweismaterial aus den Lagern ein: „Angenommen, ich hätte einen Stummfilm ent-

deckt, der von einem SS-Offizier gedreht wurde und den Tod von 3.000 Menschen in einer Gaskammer zeigte, so hätte ich diesen nicht nur aus meinem Film rausgelassen, ich hätte ihn auch vernichtet."[1]

Buchmann: Ja, genau, für ihn hatten die Fotos offensichtlich keinen legitimen Status.

Gal: Godard sucht als Filmemacher das fehlende Bild. Laut Lanzmann kann dieses Bild nur in den Köpfen des Publikums beim Zuhören einer Zeugenaussage existieren; es ist Filmemacher und Publikum zugleich. Die Kinogeschichte ist vollgepackt mit gescheiterten Versuchen, historische Ereignisse darzustellen.

Buchmann: Godard spricht dies auch als Fantasie an. Die Täterperspektive auf die routinemäßige Vernichtung misshandelter Körper durfte nicht existieren, somit gibt es keine gültige Darstellung davon. Die (Re-)Produktion und (Re-)Präsentation strukturell unmöglicher Bilder, die von Opfern gemacht wurden und Opfer darstellen, wird ein weiteres Mal verunmöglicht.

Gal: Dies erinnert an Dori Laubs Behauptung, die Shoah sei aufgrund des Versuchs, die Möglichkeit des Zeugens von Innen und Außen zu zerstören, ein Ereignis ohne Zeugnis. Als ich während meinen Recherchen für *Nacht und Nebel* mit Michael Goldman-Gilad ein Interview führte, erzählte er mir, er wäre als sehr junger Mann in Auschwitz beauftragt gewesen, die Fußwege mit menschlichen Ascheresten zu streuen, damit man im Winter nicht auf dem Eis ausrutschte. Als er den Aschenberg betrachtete, so erzählte er mir, versuchte er nachzuvollziehen, aus wie vielen Menschen er sich zusammensetzte. Später sagte er, der Milchkrug, in dem Eichmanns Asche aufbewahrt wurde, wäre weniger als halbvoll gewesen. Ein menschlicher Körper erzeugt etwa vierhundert Gramm Asche. Das ist nicht viel. Es war Goldman-Gilad selbst, der Eichmanns Asche in das Mittelmeer schüttete, um jede Spur des Körpers zu beseitigen. Jene Nacht kann in Bezug auf das technische Verfahren als symbolische Handlung der Shoah betrachtet werden, die am Körper einer einzigen Person verübt wurde. Zuerst änderte der Staat das Gesetz, um die Todesstrafe einzuführen, dann wurde nach dem Prozess die Technologie zur Leichenverbrennung angewandt Denn im Judentum wird die Leichenverbrennung nicht praktiziert. Zuletzt wurden die Überreste des Körpers vernichtet.

Es gibt verschiedene Versionen der Ursprungsgeschichte des Ofens, der für die Einäscherung von Eichmanns Körper verwendet wurde. Laut einer Version wurde der Ofen von der israelischen Betonfirma Nesher bereitgestellt; der Name bedeutet Adler. Eine andere Version besagt sogar, der Ofen käme aus Deutschland. Für den Film wählte ich die Version über den Dreizehnjährigen, der in einer Ofenfabrik in Israel arbeitete. Er wurde beauftragt, den Ofen zu bauen, wobei ihm erzählt wurde, er sei für die Verbrennung von Fischknochen vorgesehen. Eigentümer dieser Fabrik war Amichai Paglin, ein ehemaliges Mitglied der zionistischen Paramilitärorganisation Irgun, der für seine Beteiligung an etlichen terroristischen Angriffen gegen das britische Mandat bekannt war. Paglin war 1972 auch am illegalen Waffenschmuggel mit einer rechtsradikalen jüdischen Organisation beteiligt, die darauf abzielte, einen Terroranschlag in Libyen als Vergeltung für das Massaker bei den Olympischen Sommerspielen in München in jenem Jahr auszuüben. Es gibt ein kleines Irgunmuseum, das nach Paglin benannt wurde. Das Museum wurde auf dem Areal von Manshiya erbaut, eine palästinensische Nachbarschaft von Jaffa, die 1948 zerstört wurde.

1 Claude Lanzmann, The Patagonian Hare. A Memoir, aus dem Französischen ins Englische von Frank Wynne, London 2012, 898.

Buchmann: Deine Bemerkungen enthüllen bereits den Kern deines Projekts beziehungsweise deiner Arbeitsmethode, nämlich die Zusammenführung unterschiedlicher Perspektiven, die unter anderem dazu dient, das Täter-Opfer-Verhältnis zu verschieben. Dieser Ansatz entspricht auch Michael Rothbergs Konzept der „multidirektionalen Erinnerung", das sich gegen die Konkurrenz unterschiedlicher Erinnerungen richtet, die für die Konstitution nationaler Identitäten und sozialer Gruppen entscheidend sind. Dies wirft mehrere Fragen auf: Wie kann man/ frau die Perspektiven der Anderen in die eigene Selbstwahrnehmung, in das eigene Selbstbewusstsein integrieren? Wie kann man/frau die Erinnerungen Anderer nachvollziehen? Und inwiefern kann man die Shoah in die Kolonialgeschichte einbetten? Ich teile die Einschätzung, dass es keine Relativierung der Spezifizität der Shoah bedeutet, wenn sie auf das längerfristige historische Erbe von Unterdrückung bezogen wird; eine dekoloniale Leseart kann vielmehr bei der Kontextualisierung der Shoah behilflich sein.

Gal: Das Argument gegen die Relativierung der Shoah birgt eben dieses Element der Konkurrenz. Im Wesentlichen ist das ein Anspruch auf die schlimmste und größte Katastrophe und bedeutet demzufolge, dass alle anderen Formen der staatlichen Gewalt tolerierbar seien. Dieser Status hat dem Staat Israel die Berechtigung zur Ausübung andauernder Gewalt und Entrechtung gegen die PalästinenserInnen verliehen. Also gibt es eine brutale und zyklische Instrumentalisierung der Shoah und der diesbezüglichen Erinnerung. Es hat immer unter der Menschheit Heterogenität gegeben, doch wenn der Nationalstaat eine homogene Identität verhängt, werden manche Narrative zugunsten anderer unterdrückt. Deswegen ist multidirektionale Erinnerung als politisches Konzept sehr wichtig. Dadurch wird das historische Narrativ abgekoppelt von Macht, vom Nationalstaat und von jenen Formen der Darstellung, die einer nationalen Agenda dienen.

Buchmann: Für mich ist es aus einer linken deutschen Perspektive schwierig, die Shoah zu relativieren. Obwohl ich den Deutschen nicht das Privileg erteilen möchte, in ihren genozidalen Handlungen einzigartige Pioniere zu sein, spielt dennoch die Anerkennung des industriellen, von staatlicher Seite organisierten Massenmords eine wichtige Rolle in meinem Denken über Deutschlands historische Verantwortung gegenüber den Opfern des NS-Terrors.

Gal: Jedes historische Trauma ist einzigartig und muss gegenüber jenen, die darunter gelitten haben oder immer noch darunter leiden, als solches anerkannt werden. Es geht hier nicht um Vergleiche, sondern um Anerkennung. Die TäterInnen sind auch nicht von Traumata befreit und das sollte meines Erachtens auch anerkannt werden. Es gibt bei Traumata keine moralische Dimension. Wenn deutsche Soldaten als Folge des Zweiten Weltkriegs Traumata erlitten, dann ist das ein echtes Trauma – es ist ein Trauma, das in der deutschen Gesellschaft existiert. Es ist eben ein anderes Trauma als das, was in der israelischen Gesellschaft existiert, und anders als das, was in der palästinensischen Gesellschaft existiert. Während wie hier sprechen, leiden die PalästinenserInnen übrigens immer noch aufgrund von andauernder staatlicher Gewalt und Entrechtung.

Buchmann: Ich verstehe deinen Appell für einen multiperspektivischen Zugang im Kontext jüngster historischer Forschungen sowie Reflektionen über die nationalistische Instrumentalisierung der Shoah für rassistische Zwecke. Um zu Godards Fantasie zurückzukehren: Ermöglichen es deine filmischen Mittel uns, dem Publikum, aus der bisherigen Wahrnehmung herausfallende Perspektiven einzunehmen?

Gal: Ich versuche, den Binarismus zwischen Opfer und TäterInnen zu destabilisieren, um dadurch eine Diskussion über zuvor unbemerkte Perspektiven zu ermögli-

chen. So sind beispielsweise sowohl das echte Gefängnis, wo Eichmann inhaftiert war und hingerichtet wurde, und der Drehort für die Gefängnisszenen in *Nacht und Nebel* sogenannte Tegart-Forts. Diese Anstalten wurden nach Charles Tegart benannt, einem britischen Kolonialpolizisten in Indien und Experten in Aufstandsbekämpfung gegen indigene Völker. Tegart wurde nach dem arabischen Aufstand gegen die britische Kolonialherrschaft in Palästina 1936 infolge der Liberalisierung der Einwanderungspolitik für Jüdinnen und Juden nach Palästina geschickt, um den Aufstand zu unterdrücken. Er empfahl die Konstruktion militarisierter Festungen um die Aufstandsbekämpfer zu schützen. Nach der Gründung des israelischen Staats im Jahre 1948 wurden diese Festungen in Polizeistationen und Gefängnisse umgewandelt, von denen manche heute noch in Betrieb sind.

Tegart Fort Abu Ghosh, Drehort von *Night and Fog*, 2011, Fotograf: Michal Baror

Buchmann: Mit anderen Worten verknüpfst du also deine Fallstudie – die spurlose Vernichtung von Eichmanns Aschereste – mit dem historischen Kontext des Kolonialismus und seine Folgen für die PalästinenserInnen? Impliziert dies auch eine Rehistorisierung der Erinnerung an die Shoah?

Gal: Indem ich auf den architektonischen Kontext des ursprünglichen Gefängnisses und des Drehorts hinwies, konnte ich die Eichmann-Affäre in den Kontext des Kolonialismus verorten um dadurch aufzeigen, dass diese zwei Geschichten, die Nachwirkungen der Shoah und ihre Konsequenzen für die PalästinenserInnen, miteinander so verstrickt sind, dass sie nicht mehr aufgetrennt werden können. Dies wird auch gegen Ende des Films deutlich, als das Polizeiboot auf der Rückkehr nach der Streuung von Eichmanns Aschereste auf zwei palästinensische Fischer aus Jaffa stoßt, die aufs Meer rausfahren. Die Fischer beobachten die Polizisten und fragen sich misstrauisch, was sie auf dem Meer treiben. In diesem Moment starren sich beide Geschichten direkt in die Augen, wie es der israelische Dichter Avot Yeshurun sprachmächtig formulierte.

Buchmann: Die Architektur ist auch für den Eichmann-Prozess von wesentlicher Bedeutung, wie aus dem Einleitungstext zu Deinem Film hervorgeht. In ihrem Buch *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* beschreibt Hannah Arendt den Gerichtsaal als Theater – ein Umstand, der im Büh-

nenbild von *Nacht und Nebel* Resonanz findet. Dort evoziert es einen Verfremdungseffekt, der an Bertolt Brechts Auffassung erinnert, dass die Darstellung immer Fiktion voraussetze. Arendt zufolge repräsentieren die historischen ZeugInnen, jene Opfer, die vor Gericht ausgesagt haben, zugleich das Publikum in einem Prozess, den David Ben-Gurion, der damalige israelische Ministerpräsident, als mediales Ereignis gestaltet sehen wollte. Du hast dich konzeptionell für multidirektionale Erinnerung und Empathie seitens des Publikums entschieden: Könnte das von dir gewählte Setting möglicherweise aber auch zu einer größeren Distanzierung gegenüber der historischen Aufarbeitung der NS-Verbrechen führen?

Gal: Der Gerichtsaal, der für den Eichmann-Prozess Verwendung fand, war tatsächlich ein Theater und wird bis heute als solches benützt. Die Theatralität war also von Anfang an gegeben. Dies erinnert an Arendts Konzept von SchauspielerInnen/ZuschauerInnen, an den Konflikt zwischen dem reflexiven Urteil der SchauspielerInnen und dem philosophischen Urteil der ZuschauerInnen. In der Trilogie habe ich mich dauernd zwischen umfassenden kinematographischen Methoden und einer eher theatralischen Kulisse hin und her bewegt, und mich manchmal sogar dokumentarischer Mittel bedient, so dass das Publikum zuerst in den Film reingezogen und schließlich zu einer kritischen Position rausgeschoben wird. Somit bewegt sich das Publikum zwischen den Positionen der SchauspielerInnen und der ZuschauerInnen. Wenn Du fragst, ob meine Methodologie eine größere Distanz zur historischen Aufarbeitung der NS-Verbrechen erzeugen könnte, meinst Du die Möglichkeit der Erlösung?

Buchmann: Nein, ich will hier nicht von Erlösung im Sinne einer Relativierung von Schuld und Verantwortung sprechen. Was bedeutet es aber, eine Art Empathie für die TäterInnen zu entwickeln?

Gal: Dieses Spiel des Perspektivenwechsels zielt darauf ab, das Publikum von Dichotomien zu befreien und das menschliche Verhalten unter extremen Bedingungen zu untersuchen, oder wenigstens solche extremen Perspektiven anzudeuten. Meines Erachtens ist das Verzeihen ebenfalls eine wichtige Perspektive.

Buchmann: Das ist in der Tat der radikale Kern deiner Arbeit, so auch deines zweiten Films, *Wie aus der Ferne,* in dem du eine Begegnung zwischen Albert Speer und Simon Wiesenthal konstruierst, einen Dialog zwischen Täter und Opfer, oder zwischen unterschiedlichen Opfergruppen. Dies ist eine Form, in der jede spezifische Erinnerung in ein gegenseitig wirksames Wechselspiel gebracht werden kann.

Gal: Der Fall Wiesenthal ist interessant mit Bezug auf die Frage der Möglichkeit des Verzeihens. Indem er sein Leben der Aufgabe gewidmet hat, die NS-TäterInnen zur Rechenschaft zu ziehen, ist er ihnen sehr nahegekommen, bis er schließlich durch seine enge Beziehung zu Speer eine vermeintliche ethische Grenze zwischen Opfern und TäterInnen übertreten hat.

Buchmann: Basiert deine Inszenierung dieser Begegnung einmal mehr auf einer Interpretation von Rothbergs Konzept?

Gal: Ich habe Rothbergs *Multidirektionale Erinnerung* erst nach diesen Filmarbeiten gelesen, aber es ist – wie ich bereits erwähnt habe – tatsächlich ein äußerst nützliches Konzept, um die Beziehung zwischen Speer und Wiesenthal zu thematisieren. Bei *Wie aus der Ferne* und *Nacht und Nebel* ging es mir um den Versuch, die Nachwirkung der Shoah und die Erinnerung an dieses Ereignis auf eine komplexere Weise zu repräsentieren, als es die filmischen Darstellungen taten, die ich zuvor in meinem Umfeld wahrnahm. Eines der Konzepte, die ich dabei im Hinterkopf hatte, war

Primo Levis Begriff der „grauen Zone", der den Zusammenbruch einer klaren Dichotomie zwischen dem Guten und dem Bösen in der Realität der Konzentrationslager beschreibt. Insbesondere in *Wie aus der Ferne* ging es mir um die Hinterfragung solcher Repräsentationen und der Kräfte, die dahinterstanden, ob national oder ökonomisch.

Buchmann: Ist dies auch der Grund dafür, dass du in *Wie aus der Ferne* aus Ludwig Wittgensteins *The Brown Book* zitiert hast? Ich frage deshalb, weil dieser Text sowohl für das Prozedere wie auch den Inhalt des Films zentral erscheint, verkompliziert er doch die Erinnerung als Moment der Gewissheit.

Gal: Ich habe Teile des Textes als Begleitkommentar verwendet, wodurch er im Film als Erzähler fungiert. Die Stimme verleiht dem Text zudem eine philosophische Metaebene. Wittgensteins Fragestellungen bringen den Kern dieser Trilogie zum Ausdruck. Diese untersucht, wie die Vergangenheit dargestellt werden kann und wie diese Darstellung von anderen wahrgenommen wird. Stammen diese Bilder aus einer Erinnerung oder aus einem Traum? Diese Frage ist eng verwandt mit einem Essay von Noit Banai über halluzinatorisches Kino und die Arten von Bilder, die das Publikum während des Zuschauens im Verhältnis zu ihren Erwartungen rezipiert. Wittgenstein hat folgende Übung vorgeschlagen:

> „Consider this example: What is the difference between a memory image, an image that comes with expectation, and say, an image of a daydream. You may be inclined to answer, ‚There is an intrinsic difference between the images.' – Did you notice that difference, or did you only say there was one because you thought there must be one? […] I will examine one particular case, that of a feeling which I shall roughly describe by saying it is the feeling of ‚long, long ago.' These words and the tone in which they are said are a gesture of pastness. But I will specify the experience which I mean still further by saying that it is that corresponding to a certain tune (Davidsbündlertänze – ‚Wie aus weiter Ferne'). I'm imagining this tune played with the right expression and thus recorded, say, for a gramophone. Then this is the most elaborate and exact expression of a feeling of pastness which I can imagine."[2]

Die hier angesprochene „Geste der Gewesenheit" bezieht sich nicht nur auf die Wortwahl, sondern auch auf deren Aussprache, beziehungsweise im filmischen Zusammenhang auf die Weise, in welcher die Materie dargestellt wird, inklusive alle formellen Entscheidungen, die ich als Regisseur treffe. Als wir die Tonspur aufgenommen haben, bat ich den Pianisten, das Stück von Robert Schumann viermal zu spielen, jedes Mal anders. Bei jedem Mal sollte er probieren, dieses Gefühl der Gewesenheit zu übertragen.

Buchmann: Wittgensteins Konzept der Wiederholung setzt voraus, dass man/frau dieses Gewesene durcharbeitet; somit erinnert es uns an ein zentrales Konzept der Psychoanalyse; bezeichnenderweise differenziert Wittgenstein zwischen einem Gefühl des Gewesenen und dem Ausdruck eines Gefühls des Gewesenen. Was genau bedeutet dieser Unterschied für dich?

Gal: Für mich bezieht sich dieser Ausschnitt des Wittgenstein-Textes im Kontext des Films auf die Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen. Letztere bewegen sich zwischen Gefühlen und Gefühlsausdrücken. Manche SchauspielerInnen versuchen ernsthaft, sich so zu fühlen als sei die Situation echt, um sich auszudrücken, während

2 Ludwig Wittgenstein, The Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the „Philosophical Investigations", New York 1965, 182-184.

andere sich durch eine rationale Analyse der Situation der jeweiligen Figuren in einer Szene ausdrücken.

Buchmann: Es fiel mir auf, dass es eine konzeptionelle Kluft gibt zwischen der Weise, wie die SchauspielerInnen ihre Rollen spielen und dem Gesagten – eine Kluft, die sich niemals schließt. Mit Blick auf Wittgensteins Differenzierung zwischen dem Gefühl des Gewesenen und dem Ausdruck dieses Gefühls betrachtet, stellt sich die Frage, ob sich diese Kluft auch auf die Wahrnehmung der Figuren bezieht, also sowohl auf die der konkreten SchauspielerInnen und als auch auf die durch sie allegorisierten historischen Kontexte. Was heißt das zum Beispiel für den Bühnenbildner, Herr Kuck, der zu Anfang von *Wie aus der Ferne* mit Wiesenthal und Speer kommuniziert?

Gal: Herr Kuck sieht das gesamte Ereignis von oben, er ist der Erzähler. Dies bezieht sich auf die Idee der Abwechslung zwischen der Innenperspektive eines Modells und den Blick auf einem Modell von oben oder aus der Ferne. Der Film endet, als er gerade das Modell vom Haus Wittgenstein fertiggestellt hat und unmittelbar nachdem Speer und Wiesenthal im echten Haus in Wien rumgeirrt sind. Zuvor sehen wir auch die zwei Protagonisten auf Herr Kucks Monitor der Überwachungskameras. Seine Präsenz ist ominös.

Filmstill aus Dani Gals *As from Afar*, 2013, Kamera: Emre Erkmen

Buchmann: Ist der Erzähler derjenige, der sich die dargestellte Geschichte vorstellt? Mit anderen Worten, ist er der derjenige, der die Geschichte beziehungsweise die Darstellung der Geschichte in eine mehr oder weniger subjektive Erzählung umwandelt?

Gal: Vielleicht ergibt sich die Antwort zu dieser Frage in der ersten Szene, als Herr Kuck Speer erzählt, dass er das Modell vom Konzentrationslager Mauthausen nicht anhand von Bauplänen, sondern aufgrund seiner eigenen Erinnerung baute. Jedoch erfahren wir nie, wann und weswegen er dort war; womöglich war er das als Häftling.

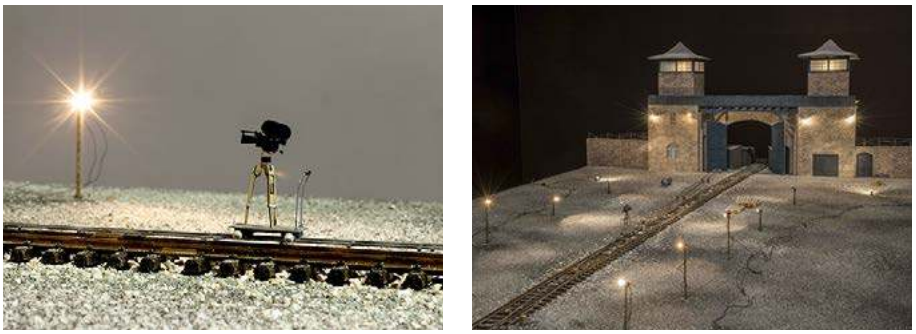
Buchmann: Später gehen Wiesenthal und Speer durch ein Filmstudio, also könnte der Film auch als Wiedergabe von Kucks Perspektive gelesen werden.

Gal: Die Eröffnungsszene in *Wie aus der Ferne* nimmt die Perspektive eines Zugs ein, der in einer Winternacht in ein Konzentrationslager einfährt. Diese Szene wurde durch eine ikonische Aufnahme in Lanzmanns Film *Shoah* inspiriert; es handelt sich dabei um die Perspektive eines Zugs, der in Auschwitz-Birkenau einfährt.

Mir ist gedämmert, dass diese Szene schließlich fälschlicherweise als Opferperspektive aufgefasst wurde. Tatsächlich konnte keines der Opfer diese Perspektive eingenommen haben, weil sie alle in Viehwaggons mit eingeschränktem oder gar keinem Blick nach draußen eingesperrt waren.

Buchmann: Handelt es sich somit um die Perspektive der TäterInnen? Du zitierst hier auf visueller Ebene eine sogenannte Ikone des Horrors, die sich längst dem Kollektivgedächtnis eingeprägt hat.

Gal: Es könnte die Perspektive der TäterInnen sein, doch wird auch diese Auffassung in *Shoah* in Frage gestellt, als Lanzmann mit einem Lokführer der Bahnlinie nach Treblinka ein Interview führt, der behauptet, er hätte die Waggons nicht von vorne gezogen, sondern von hinten geschoben, also war dies nicht mal die Perspektive des Lokführers. Es ist eine Erfindung, die als Darstellung des Eintritts in den Schrecken ikonisch geworden ist. Man findet im Internet viele vergleichbare Bilder in Bezug auf die Geschichte der Konzentrationslager. Diese filmische Konstruktion der Erinnerung brachte mich dann auf die Idee, das Mauthausen-Modell als Requisit für meinen Film zu verwenden. Die Skulptur erinnert an ein Miniaturmodell der Tore von Mauthausen, doch bei näherer Betrachtung erkennt man, dass es lediglich eine Filmkulisse in Miniatur für eine Nachtszene darstellt, inklusive einer Minikamera auf den Gleisen, wie in der Produktionsaufnahme von Alain Resnais *Nuit et brouillard*. Wieder einmal bat ich das Publikum, sich zwischen den Perspektiven von oben und von innendrin zu bewegen. Als ich den Film zusammen mit der Skulptur zeigte, habe ich immer darauf geachtet, dass die BesucherInnen das Modell sofort vor Augen hatten, als sie aus dem Vorführraum austraten. So bewegten sie sich von der Position mit Blick auf die Protagonisten, die das Modell von oben und aus der Ferne betrachteten, zur Perspektive der Protagonisten selber.



Modell für das Filmset des Konzentrationslagers Mauthausen (rekonstruiert aus Herrn Kucks Erinnerung), aus *As from Afar,* 2013, Dani Gal, Mixed Media, 180 × 500 × 145 cm, 2013

Buchmann: Dies ist ein sehr interessanter Punkt. Die Trilogie ist in den Prozederen und Mechanismen der kinematographischen Erinnerung verwurzelt, welche die historische Erzählung als etwas verorten, die von Vorstellung und Projektion nicht entkoppelt werden kann; als solche fungieren sie zugleich als objektivierte Rahmungen.

Gal: Mich interessiert, wie das Kino unsere Erinnerung an historische Ereignisse formt – Ereignisse, an die wir uns hauptsächlich durch filmische Konstruktionen erinnern. Die meisten Menschen, die eine filmische Darstellung eines historischen Ereignisses betrachten, haben dieses Ereignis nicht selbst erlebt, doch selbst die, die es erlebt haben, haben es gut möglich nicht so erlebt, wie es dargestellt wird. Hier geht es wieder mal um diese Bewegung zwischen oben und innen. Wenn man kritisch über einen Film spricht, der ein historisches Ereignis wie die Shoah darstellt,

Filmstills aus Dani Gals *As from Afar,* 2013, Kamera: Emre Erkmen

kommt immer wieder die Frage der Authentizität auf: Wie wahrheitsgetreu ist die filmische Darstellung des historischen Ereignisses? Ich würde die Frage gerne auch umgekehrt stellen: Wie wahr erscheint uns das Ereignis? Ich habe das Ereignis stets bloß durch Repräsentationen erlebt, und diese sind immer subjektiv und werden daher durch kulturellen Ballast und kulturelle Filter beeinflusst. Das Prozedere, einen auf historische Ereignisse basierenden Film zu drehen, ist an und für sich immer ein Prozedere der Verzerrung.

Buchmann: Findet dies eine Resonanz in der Dialektik zwischen den Innen- und Außenperspektiven in deinem Film, da wir die Szene von oben, von außen und von innen betrachten? Die Wahrnehmung wird zugleich einer labyrinthischen Dissoziation unterworfen, die in dem Moment beginnt, als die zwei Männer das Haus Wittgenstein betreten. Ihre Bewegungen erscheinen mir als Allegorie auf die Desorientierung von Zeit und Raum.

Gal: Sie sind gefangen und wissen nicht, wo der Ausweg liegt.

Buchmann: Ich fand die Art, in welcher die Fenster gefilmt wurden, unheimlich. Denn sie verschärft das Gefühl der Desorientierung und evoziert den Eindruck des Eingesperrtseins, als wäre das Außen ein Phantasma und als wären die zwei Protagonisten hierin gefangen.

Gal: Ich habe sie in das Haus versetzt und dann gefilmt, wie sie sich darin verirrten, als wären sie in einem Sprachlabyrinth gefangen. Dies reflektiert direkt die Komplexität ihres Dialogs. Es ist ebenso eine weiterführende Anspielung auf Wittgensteins architektonische Metaphern der Sprache. Wittgenstein kann aber selbst sehr hermetisch und manchmal unverständlich sein.

Buchmann: Diese Anmerkung ist interessant. Wittgenstein wird ja als einer der Protagonisten des logischen Positivismus betrachtet, dessen analytische Sprachphilosophie ein wesentliches Fundament für den Versuch der frühen linguistischen konzeptionellen Kunst darstellte, eine neue, transparente Ontologie der Kunst jenseits von formalistischen Konzeptionen der Malerei und Skulptur zu etablieren.

Gal: Der letzte Teil des Begleitkommentars stammt ebenfalls von Wittgensteins Text: „I am inclined to suggest to you to put the expression of our experience in place of the experience."[3] Dies fungiert als Kommentar zur Inszenierung, da die SchauspielerInnen nicht über die Erfahrung selbst verfügen, jedoch schon über die Fähigkeit, diese zum Ausdruck zu bringen.

Buchmann: Die Aufführung selbst verändert die Weise, in welcher die Erinnerung erlebt wird …

Gal: Wittgenstein sagt weiter: „‚But these two aren't the same'. This is certainly true, at least in the sense in which it is true to say that a railway and a railway accident aren't the same thing."[4] Natürlich sind sie nicht gleich, wieso stellt er also diese Frage? Im Kontext des Films wird das Publikum zurück zum Anfang katapultiert, zur Perspektive des Zugs und zur Diskussion der ersten Szene über die Bahngleise, die beigefügt wurden, weil das Modell für einen Hollywoodfilm in Auftrag gegeben wurde, und daher braucht es Bahngleise, um als Darstellung eines Konzentrationslagers Geltung zu erlangen. Mauthausen hatte keine Bahngleise.

Buchmann: Das ist ein interessanter Punkt. Ich sehe eine merkwürdige Analogie zwischen den Bahngleisen und der Fenstergestaltung im Haus Wittgenstein, die den fiktiven Besuch Speers und Wiesenthals mit ihrem Spaziergang entlang der Straßenbahngleise verbindet.

Filmstill aus Dani Gals *As from Afar*, 2013, Kamera: Emre Erkmen

3 Wittgenstein, The Blue and Brown Books, 184.
4 Wittgenstein, The Blue and Brown Books, 184.

Gal: Diese Straßenspaziergänge wurden auf der Tonbühne der Bavaria Filmstudios gedreht. Das ist eine künstliche deutsche Stadt, die nur aus Fassaden besteht. Ich wollte diese Stadt als künstliche darstellen. Es ist fast, als ob die Protagonisten durch eine tote europäische Stadt spazieren. Ich wollte das Gefühl der entleerten Häuser vermitteln – die Kluft, die nach einem Genozid übrigbleibt. Selbstverständlich wollte ich auch, dass sie innerhalb eines Modells spazieren. Während der ersten Szene, im Atelier des Modellherstellers, erzählt Speer die historisch akkurate Anekdote, dass er einmal für [Hermann Wilhelm] Görings künftigen Palast in Berlin eine 1:1-Fassade errichtete – ein Gebäude, das schließlich nicht gebaut wurde. Während er diese Geschichte erzählt, sieht ihn das Publikum durch die Rückseite des Mauthausenmodells, die sich somit als reine Fassade entpuppt.

Buchmann: Es gibt auch ein visuelles Zitat auf Liliana Cavanis *Der Nachtportier,* einen Film, der von der sadomasochistischen Beziehung zwischen einer ehemaligen Konzentrationslagerinsassin und einem ehemaligen Nazitäter handelt. Kann man diesen Verweis als Kommentar über die Beziehung oder die Interaktion zwischen Wiesenthal und Speer verstehen?

Gal: Ich dachte aus verschiedenen Gründen an den Film *Nachtportier.* Die sadomasochistische Liebesaffäre zwischen dem SS-Offizier und der jüdischen Frau begann in Mauthausen, und die zwei Figuren begegneten sich Jahre später wieder in Wien. Wiesenthal war Häftling in Mauthausen und Speer hat angeblich die Konstruktion dieses Lagers initiiert; später trafen sich die beiden in Wien. Die Dynamik zwischen meinen Protagonisten hat eine psychologische Dimension mit gewissen sadomasochistischen Zügen. Das Opfer und der Täter sind gegenseitig voneinander angezogen, weil sich beide durch den Kontakt Erlösung erhoffen. Gleichzeitig nützen sie sich gegenseitig für ihre eigenen Zwecke aus und verhalten sich misstrauisch zueinander. Als ich den Briefwechsel zwischen Wiesenthal und Speer las, habe ich verstanden, dass die beiden aus unterschiedlichen Gründen enge Freunde geworden sind, aber es ist mir immer noch nicht klar, wie authentisch diese Freundschaft war.

Buchmann: Die zwei sprechen sogar über Hitlers höllischen Hass gegenüber jüdischen Menschen, die sie mit seiner Begegnung mit einer jüdischen Sexarbeiterin in Verbindung bringen, von der er sich mit Syphilis angesteckt haben soll.

Gal: Das ist eine der Fragen, die Wiesenthal in seinem ersten Brief an Speer stellt. Einerseits ist das richtig bizarr, wiederum aber typisch für eine exzentrische, raue und äußerst direkte Figur wie Wiesenthal. Es ist eine seltsame Frage, weil es klingt,

Filmstill aus Dani Gals *As from Afar,* 2013, Kamera: Emre Erkmen

als ob er das Ausmaß des Verbrechens der Shoah sowie die gesellschaftliche Akzeptanz des Genozids mindert, als hätte Hitler jüdische Leute nur aus irgendeinem persönlichen, kindischen Grund gehasst.

Buchmann: Deine Entscheidung, die Begegnung in Wien zu verorten, erscheint also ausschlaggebend. Nach dem Krieg wurde Wiesenthal in Österreich nicht respektiert, da das Land seine Verantwortung für seine Verstrickung in die NS-Verbrechen leugnete. Das thematisierst du auch in deinem Film, so etwa, wenn wir die Zeitungsausgabe in den Händen der Wiesenthal-Figur sehen, in der wir lesen können, Mauthausen sei Speers Idee gewesen. Tatsächlich wurde diese Tatsache erst Jahrzehnte nach dem Krieg aufgedeckt, da Speer lange – mithilfe der deutschen Geschichtsschreibung – die Lüge aufrechthielt, er hätte nichts von den Konzentrationslagern gewusst. In Deinem fiktionalisierten Narrativ will Speer explizit als Nazi wahrgenommen werden, der seine Verbrechen gestehen will, doch wird er genau als jener professionelle Lügner dargestellt, als welchen ihn Wiesenthal verdächtigt. Schließlich offenbart er nicht das, was er weiß. Dies schafft eine starke Spannung zwischen dem Ungesagten und dem Sagbaren, eine Spannung, die in der latenten sadomasochistischen Beziehung zwischen den zwei Figuren zum Ausdruck kommt.

Gal: Der Briefverkehr vermittelt den Eindruck, dass Wiesenthal an die Aufrichtigkeit von Speers Buße glauben wollte, und dass letzterer tatsächlich um Verzeihung bat. Es ist eine äußerst interessante Aufgabe, dem Täter zu verzeihen.

Buchmann: Zugleich hat man den Eindruck, als würden die zwei Männer einer gemeinsamen Wahrheit aus dem Weg gehen; entsprechend offenbart sich die Verarbeitung und Rehabilitierung in einem hoffnungslosen Labyrinth aus Anspielungen und Verschiebungen. Wie ist Verzeihen unter diesen Umständen möglich? Welche Perspektive entwickelst du auf die Umsetzbarkeit des Verzeihens?

Gal: Wir werden nie ihre wahren Motivationen kennen, aber ich glaube tatsächlich, dass sich diese zum Teil um eine aufrichtige Suche nach Möglichkeiten des Verzeihens drehten. Auch, wenn es hoffnungslos erscheinen mag, ist es für mich interessanter, diese Fallstudie als Möglichkeit anzugehen, sich über den Umweg der Vergangenheit Gedanken über Gegenwart und Zukunft zu machen. Es geht hier nicht bloß darum, den anderen zu verzeihen, sondern auch, sich selbst zu verzeihen, ob jetzt die Rede von Speer ist, der Verbrechen gegen die Menschheit begangen hat, oder Wiesenthal, der mit der Schuld des Überlebenden rang. Natürlich spielte Eigeninteresse hier auch eine große Rolle, also versuchten beide Protagonisten, sich gegenseitig zugunsten ihres eigenen Vermächtnisses auszunutzen. Dies wird in der Szene im Kaffeehaus thematisiert. Beide Figuren sind alt und machen sich Gedanken, wie sie zukünftig erinnert werden. Wiesenthal bietet Speer an, ihm bei den schwierigen Teilen seines Buchmanuskripts zu helfen. Seinerseits will Speer bei seinem Verlag ein gutes Wort über Wiesenthal einlegen. Also helfen sie einander auf eine Art und Weise, die die normativen Grenzen des Täter-Opfer-Verhältnisses durchquert.

Buchmann: Ich habe diese Szene als Ausdruck gegenseitiger Abhängigkeit interpretiert. Speer wäscht sprichwörtlich seine Hände in der Unschuld eines Menschen, der seine Schuld gestanden hat, während das Publikum bei Wiesenthal die Schwierigkeit erkennt, mit seinen eigenen Erinnerungen zu überleben. Für mich ist das zwangsläufige Versagen ihres Gesprächs die provokanteste Herausforderung dieser Vorstellung des Verzeihens.

Gal: Ein Gespräch zu führen, insbesondere dabei zuzuhören, ist meiner Meinung nach ein integraler Bestandteil des Versöhnungsprozesses.

Buchmann: Missbrauchen sie sich aber nicht auch gegenseitig? Aber noch wichtiger: Die Wahrheit, genauso wie die Lügen und Verdrängungen, liegt zwischen ihnen und in der Art, wie sie miteinander reden. Rekurriert diese Ethik der gegenseitigen, konfliktbeladenen Zugewandtheit, die deinem kinematographischen Konzept unterliegt, ebenfalls auf die Beziehung zwischen dem Film und das Publikum?

Gal: Es hat mit dieser Idee der „verstörenden Empathie" zu tun, die der Historiker Dominick LaCapra prägte.[5] Er lehnte die volle Identifikation mit den Opfern ab und warnte auch davor: Wenn HistorikerInnen sich völlig mit den Opfern identifizieren, gibt es einen Verlust der kritischen Distanz, was wiederum zu Herablassung führen kann. Ebenso warnte LaCapra vor der vollen Objektivität durch die Aufrechterhaltung einer objektiven, kritischen Distanz, die Position der ZuschauerInnen. Stattdessen schlug er einen Mittelweg zwischen diesen zwei Zugängen vor, wodurch man ein „sehr empfindliches, manchmal auch angespanntes Verhältnis zwischen Empathie und kritischer Distanz herausarbeiten" könnte.[6] Wenn ich mit SchauspielerInnen arbeite und bei einer Szene Regie führe, geht es mir darum, dieses empfindliche Verhältnis zu erzeugen, auch in Bezug auf das Verhältnis zum Publikum. Es ist mir ein Anliegen, dass sich das Publikum zwischen Empathie und kritischer Distanz hin- und herbewegt.

Buchmann: Wieso erscheinen nur Männer in deinen vielseitigen Reflexionen auf potenzielle Verschiebungen in Täter-Opfer-Beziehungen?

Gal: In allen drei Filmen sind die Protagonisten männlich, aber ich schenke ihnen keine Bewunderung. Sie sind nicht klassische Protagonisten im Sinne von ‚Helden' und das Publikum identifiziert sich somit nicht auf klassische Weise mit ihnen. Diese Distanz ermöglicht einen kritischen Blick auf die Machtstrukturen der männlichen Protagonisten, die die Geschichte schreiben, und wie sie filmisch dargestellt werden. Es gibt auch ein Element des Zusammenbruchs in der Welt dieser Protagonisten. In *Nacht und Nebel* sagt Michael Goldman-Gilad, er habe sich bei den Ermittlungen im Falle Eichmann gefühlt, als erlebe er den Schrecken der Lager von neuem. Später, als er den Milchkrug trägt, der als Ascheurne fungiert, verrät das Schweigen der Polizisten ihre Unfähigkeit, ihre eigenen Emotionen zu verarbeiten. In *Wie aus der Ferne* sind die Figuren zuerst im Haus Wittgenstein gefangen, dann schließlich in einem Miniaturmodell des Gebäudes. Und in *Weiße Stadt,* als Arthur Ruppin durch eine Stadt geht, die sich plötzlich als arabisches Dorf entpuppt, ist es nicht klar, ob sich diese Szene nur in seinem Kopf abspielt. Dies geschieht, nachdem er einen ‚arischen' Rassenforscher trifft und erfährt, dass sich ihre Ansichten auf vielen Ebenen decken.

Buchmann: Das Haus Wittgenstein, das im Dezember 1928 fertiggestellt wurde, ist insofern modern, als es aus Stein, Glas und Metall gebaut wurde. Wir haben bereits darüber gesprochen, wie deine Kamera ihr industrielles Design in ein Gefängnis verwandelt, was auch mit der Architektur der Konzentrationslager assoziiert werden könnte. Das Weiße des Haus Wittgenstein erinnert auf unheimliche Weise auch an die Weißenhofsiedlung in Stuttgart, die schließlich zum Schauplatz deiner Reflexionen zur historischen Rassenkunde wird. Das Weiße fungiert als offensichtlicher Referenz auf Tel Aviv – entsprechend des Titels des dritten Films deiner Trilogie. Die Farbe Weiß hat viele miteinander verwobene Bedeutungen und Assoziationen. Ich habe diese auch als Resonanz auf ‚Critical Whiteness' im Feld der postkolonialen Theorie gelesen.

5 Vgl.: Dominick LaCapra, Writing History, Writing Trauma, Baltimore 2014.
6 LaCapra, Writing History, Writing Trauma, 147.

Filmstill aus Dani Gals *White City,* 2018, Kamera: Itay Marom

Gal: Ja, ich habe das Wort „weiß" aus dem Bereich der Architektur auf den Rassendiskurs angewandt. Für die Nazis gehörte die „weiße Stadt" nicht zu etwas in einem rassischen Sinne Weißes, sondern zur Architektur in der Levante, die sie als primitiv erachteten. Die Weißenhofsiedlung wurde um etwa die gleiche Zeit als das Haus Wittgenstein erbaut, im Jahre 1927, und es wurde eine Postkarte veröffentlicht, um dafür zu werben. Später nahmen die Nazis eben diese Postkarte und montierten Kamele, Beduinen und arabische Händler rein, um die Architektur als levantinisch und nicht deutsch zu verspotten. Die Unterschrift lautet: „1940 Stuttgart. Weissenhofsiedlung, Araberdorf." Die früheste Briefmarke, die ich finden konnte, stammt aus dem Jahr 1932. Dies war eine Projektion auf die Zukunft, als ob damit gesagt werden sollte, Deutschland würde innerhalb von acht Jahren von Arabern übernommen werden. Dies erinnert an den Diskurs der AfD und PEGIDA infolge der sogenannten Flüchtlingskrise 2015.

Buchmann: Dies erinnert auch an Thilo Sarrazin. Vor seinem Ausschluss 2020 war er Mitglied der SPD. Sein Buch *Deutschland schafft sich ab* wurde 2010, also drei Jahre vor der Gründung der AfD, veröffentlicht. Sarrazins diskriminierende Pamphlete argumentierten auf islamophobe Weise gegen türkische und arabische BürgerInnen, indem ihnen vorgeworfen wird, sie würden sich viel schneller als die deutsche Bevölkerung fortpflanzen und jetzt schon die deutsche Gesellschaft dominieren. Sein rassistischer rechter Diskurs ist zweifelsohne Ausdruck weißen Dominanzdenkens. Natürlich muss man sich hier vor linearen Logiken in Acht nehmen, doch dein Film erinnert das Publikum an mehr oder weniger deutliche Komplizenschaften zwischen den führenden Bauhausarchitekten wie [Ludwig] Mies van der Rohe und Walter Gropius mit dem Naziregime. Auch Le Corbusier war in dieser Hinsicht nicht unschuldig. Bevor wir auf das spezifische Verhältnis zwischen Arthur Ruppin und Hans F. K. Günther zu sprechen kommen, würde ich dich gerne noch nach deiner Perspektive auf die Rolle der modernen Architektur in und für die moderne Eugenik fragen.

Gal: Die Architekturhistorikerin Fabiola López-Durán verweist auf die Verbindung zwischen Eugenik und Architektur in der Moderne, vor allem in Südamerika. Sie beschreibt, wie das eugenische Gedankengut die Architektur im frühen 20. Jahrhundert beeinflusste, spezifisch die Vorstellung, man könne einen neuen Menschen schaffen, die Gesellschaft durch den Körper formen und sowohl den Körper wie die Gesellschaft in der Architektur beheimaten. Die Häuser in der Weißenhofsiedlung

sind im Inneren sehr klein im Vergleich zu den Häusern, die heute gebaut werden, aber auch im Vergleich zu alten deutschen Häusern. Dies erzeugt den starken Eindruck, dass das Innere auf die minimale Größe mit maximaler Funktionalität reduziert wird.

Buchmann: Im eugenisch imaginierten Raum werden alle vermeintlich überflüssigen Verzierungen, nichtfunktionale Aspekte des Alltags und soziale Kommunikationsformen reduziert oder beseitigt. Bemerkenswerter Weise liegt der Begegnung der Protagonisten in *White City,* die ja beide Eugeniker sind, auch eine andere Logik zugrunde.

Gal: Bevor Ruppin in der Schlüsselszene Günthers Büro verlässt, sprechen die beiden kurz über zwei wichtige und miteinander verbundene Ereignisse, die um diese Zeit in Bezug auf Deutschland, die jüdische Welt und Palästina stattfanden. Das erste ist der antinazistische Boykott, der im Mai 1933 von der neu gegründeten American League for the Defence of Jewish Rights ins Leben gerufen wurde. Das zweite ist das Ha'avara- oder Transferabkommen. Im August 1933 – im gleichen Monat, als Ruppin Günther besuchte – hat die NS-Regierung mit der Jewish Agency ein Abkommen unterschrieben, wodurch es etwa 60.000 deutsche Jüdinnen und Juden ermöglicht wurde, der NS-Verfolgung durch Emigration nach Palästina zu entkommen und einen Teil ihres Vermögens in Form von deutschen Industriegütern zu exportieren. Dieses Abkommen diente sowohl den zionistischen Anführern in Deutschland wie der neuen NS-Regierung, die zuerst versuchte, die jüdische Bevölkerung zur Auswanderung zu zwingen, bevor sie die ‚Endlösung' initiierte. Dieses Abkommen kompensierte auch für den antinazistischen Boykott, der ein Monat nach dem antijüdischen Boykott begann.

Buchmann: Wieso war Ruppin wichtig und was war seine Beziehung zur Architektur?

Gal: Ruppin war ein deutsch-jüdischer Soziologe und eine der Gründerväter des Zionismus. Er gründete Anfang des 20. Jahrhunderts das Palästinaamt in Jaffa und begann mit dem Kauf von Grundbesitz, der Planung der ersten Siedlungen und der Organisation der ersten Pioniergruppen. Ruppin war es auch, der Richard Kauffmann nach Palästina brachte. Kauffmann war ein deutsch-jüdischer Architekt, der die modernistische Architektur in Palästina einführte. Er steht wohl an der Spitze jener ArchitektInnen, die den Stil populär machten, der heute mit der Vorstellung der israelischen Architektur verknüpft wird. Eine weitere Simulierung der Verbindung zwischen Ideologie und Architektur findet man im Film im Bühnenbild bei zwei Begegnungen – als Ruppin zuerst einen jungen jüdischen Mann vermisst und dann Günther besucht. Beide Szenen finden im selben Raum statt. Wir haben die Bühnenbilder so konstruiert, dass sie einander spiegeln, jedoch mit unterschiedlicher Beleuchtung und unterschiedlichen Requisiten. Dies soll als Déjà-vu funktionieren, da der gleiche Raum zehn Minuten später im Filmschnitt erscheint.

Buchmann: Dieser Spiegelungseffekt erinnert an die Beziehung zwischen Wiesenthal und Speer in *As From Afar.* Kannst du mir sagen, ob und wie du multidirektionale Erinnerung, Empathie und Verzeihung in Bezug auf das Verhältnis zwischen Günther und Ruppin konzipiert hast? Was für eine Bedeutung hat die Realisierung der eugenischen Implikationen des Zionismus für die Opfer der NationalsozialistInnen? Ich erinnere mich an dieser Stelle an Deinen Hinweis auf Primo Levis Überlegung, die NS-Ideologie hätte das gesamte geistige Klima der damaligen Zeit infiltriert.

Gal: Willst du damit sagen, die NS-Ideologie hätte auch die Opfer korrumpiert? Ruppin entwickelte diese Gedanken, bevor das jüdische Volk den Nationalsozia-

Setfotos aus Dani Gals *White City*, 2018, Kamera: Klaus Oppermann

listInnen zum Opfer fiel. Meiner Ansicht nach hatte das mehr mit dem Nationalismus zu tun – mit der Tatsache, dass der Nationalstaat das Fremde, die Fremden nicht tolerieren kann, obwohl das Fremde zugleich für die Definition der Grenzen benötigt wird – damit meine ich alle Grenzen, nicht nur die geographischen. Die Nazis haben diese Idee bis zum Äußersten geführt. Die Vorstellungen der Eugenik und des Bionationalismus waren eben zu dieser Zeit populär.

Buchmann: Darüber hege ich keinen Zweifel. Die Nazis haben Günther aufgrund seiner Vorstellung eines biologischen Nationalismus geliebt. Was deinen Film so aufschlussreich macht, ist die Vergegenwärtigung dessen, dass die Nazis die Ideen eines Zionisten übernommen haben und somit keinen Anspruch auf Originalität erheben können. Trotzdem lässt die Analogie schaudern.

Gal: Alles, was Ruppin im Film sagt, ist seinen Schriften entnommen. Seine Ideen über die Herstellung von rassischen Hierarchien innerhalb des jüdischen Volkes –

Setfoto aus Dani Gals *As from Afar*, 2013, Fotograf: Dani Gal

Hierarchien, die bei der Schaffung der israelischen Gesellschaft eine direkte Anwendung fanden – spiegelten die kolonialistischen Ausbeutungen des 19. Jahrhunderts, die ebenfalls auf Kategorien der rassischen Überlegenheit gründeten. Ruppin zufolge standen die europäischen Jüdinnen und Juden an der Spitze der Hierarchie. Hingegen waren beispielsweise jemenitische Jüdinnen und Juden schwarz, weshalb er ihre Immigration als LandarbeiterInnen förderte, obwohl sie in Jemen als Juweliere gearbeitet hatten. Die äthiopischen Jüdinnen und Juden betrachtete er nicht mal als jüdisch. Diese Hierarchien wirken bis heute in der israelischen Gesellschaft fort.

Buchmann: Die Vorstellung einer biologisch kohärenten Bevölkerung als Basis eines Nationalstaates wäre nach Benedict Anderson eine „vorgestellte politische Gemeinschaft", die auf lokalen Sprachgemeinschaften genauso basiert wie auf universalistischen Konzepten des Staates und rassistischer Hierarchien, das heißt auf allen diskriminatorischen Mechanismen der Ein- und Ausgrenzung. *White City* versetzt diese Mechanismen in eine explizit kolonialistische Perspektive – in Anbetracht der Verfassung Israels.

Gal: Denken wir mal über das Ausmaß der Zerstörung nach, die während der Nakba verübt wurde, als über 400 Dörfer und Städte eliminiert und über 700.000 PalästinenserInnen vertrieben wurden. Denken wir an die Massaker, die Raubzüge. Das war die komplette Vernichtung einer Kultur im Namen des Fortschritts und eines modernistischen Projekts.

Buchmann: Dies ist selbstverständlich ein zentrales historisches Ereignis. Der Modernismus wurde jedoch zugleich von den Nazis als Ausdruck der Entartung abgelehnt. Wie du vorhin angemerkt hast, wollten sie die Weißenhofsiedlung abreißen, weil diese einem ‚arabischen' Dorf glich.

Gal: Die Nazis bauten als Antwort sogar einige Häuser im germanischen Stil. Wenn du diese Gegend besuchst: Einige Häuser in der Umgebung schauen fast lächerlich germanisch aus.

Buchmann: Dieser Eklektizismus wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die Beziehung zwischen Ruppin und Günther. Es scheint, als würden die Figuren ihre Ideen über die eigene Überlegenheit und die Unterlegenheit des „Fremden" kombinieren – ein Aspekt, der ihre Begegnung und Interaktion prägt. Ist das eine Interpretation, die du mit deinem Film andeuten willst?

Gal: Günther war damals eine der federführenden Figuren im Feld der Rassenforschung. Für Ruppin war dies hingegen fast eine Nebenbeschäftigung. Ich wollte diese Dynamik zwischen den beiden in dem Moment zum Ausdruck bringen, als

Ruppin zu einem jüngeren Wissenschaftler hochschaut und ihm um seine Zustimmung bittet. Das Spiegelkonzept wird im Film sowohl formal wie konzeptionell aufgeführt. In der ersten Szene führt Ruppin gerade eine eugenische Untersuchung bei einem jungen jüdischen Mann durch …

Buchmann: Der von einem palästinensischen Schauspieler dargestellt wird …

Gal: Genau, Yousef Sweid, ein palästinensischer Israeli. Im Mainstreamkino und -fernsehen spielen Israelis oft AraberInnen, meist TerroristInnen. Nur selten kommt das Umgekehrte vor. Ich kannte Yousef bereits zuvor und habe ihn darauf angesprochen. Als indigener Mensch war ihm das Gefühl, ein Fremder im eigenen Land zu sein, sehr vertraut. Dies hat gut mit dem kurzen Satz zusammengepasst, der von seiner Figur und von Ruppin wiederholt wird: „Alles ist fremd."[7] Ich wollte auch mit dem autoreferentiellen Gedanken spielen, dass der Fremde, Ruppin, den indigenen Mann zu überzeugen versucht, in sein eigenes Land zu emigrieren. Letzterer zeigt daran aber kein Interesse.

Buchmann: Diese Figur hinterfragt auch Ruppins idealistischen Pioniergeist als er erwähnt, dass viele Menschen dort den Freitod wählen.

Gal: In israelischen Schulen wird uns beigebracht, dass die ersten Wellen der emigrierenden PionierInnen in einer positiven Zeit der Nationsbildung teilgenommen hätten. In Wirklichkeit war diese Zeit sehr schwierig und manche haben im rauen Klima und der rauen Landschaft nicht überlebt. Es war auch sehr schwierig, in diese Gruppen aufgenommen zu werden.

Buchmann: Du benutzt eine Spiegelreflexkamera, die den Spiegeleffekt, der sich durch den gesamten Film zieht, als strukturelles Medium und als Prozedere zur Anwendung bringt.

Gal: Zusätzlich zur Kamera sehen wir zum Schluss dieser Szene durch den Spiegel, wie der junge jüdische Mann den Raum verlässt. Als Günther den Raum betritt, sehen wir ihn auch durch den Spiegel. Dann gibt es die Bildsprache der Augäpfel und die Reduktion der Menschen auf das Biologische, was diese visuelle Thematik noch einmal verstärkt.

Buchmann: Die Augensammlung erinnert mich an *Der Sandmann,* eine romantische Erzählung von E. T. A. Hoffmann aus dem Jahr 1816, die Bezug auf die Spannung zwischen der vormodernen Alchemie und der modernen optischen Technologie nimmt. Der narrative Stil ist von einem fortgeschrittenen und unheimlichen Perspektivismus gekennzeichnet. Meiner Meinung nach erkennen wir diesen Moment auch in deinem Film. Ich verspüre hier eine Parallele zwischen den extremen Perspektiven, die an die Bauhaus-Fotografie erinnern und die in das kulturelle Gedächtnis eingebrannt sind, inklusive die Weise, wie das sogenannte ‚arabische' Dorf in deinem Film gezeigt wird.

Gal: Um daran kurz anzuknüpfen: Im Film habe ich auch die erste Daimler-Werbung nachgestellt. Dort sehen wir ein Model, das gerade vor Le Corbusiers Haus aus einem Auto steigt. Die Daimler-Benz AG wurde 1926 in Stuttgart gegründet, ein Jahr vor dem Bau der Weißenhofsiedlung. Diese neue Architektur bot der Werbekampagne der Daimler-Benz AG die Möglichkeit, ihre Autos mit dem Fortschritt in Verbindung zu bringen.

Buchmann: Die moderne junge Frau, die charakteristische Merkmale der (Groß-) Bourgeoisie repräsentiert, ist ein klassisches Symbol der Weimarer Republik. Die-

7 Siehe hierzu die Abbildungen in Noit Banai, Hallucinatory Cinema, Multidirectional Memory, and the Dialogical Politics of Framing, in: Dani Gal/Mika Hayashi Ebbesen (Hg.). Elaborate Gestures of Pastness. Three Films by Dani Gal, Berlin 2021.

Filmstills aus Dani Gals *White City,* 2018, Kamera: Itay Marom

ser Prototyp erscheint in deinem Film sowohl als emanzipiertes, mobiles Subjekt und als Werbeobjekt für gehobenen Lebensstil. Der Mythos vom Bauhaus als demokratische Ästhetik der Massen war zu diesem Zeitpunkt bereits Geschichte. Dein Film ist gekennzeichnet von einem starken Kontrast zwischen dem Bild einer luminösen, kommerziellen, feminisierten Moderne einerseits und andererseits dieser obskuren Kammer à la Doktor Frankenstein, in der sich die zwei Männer treffen.

Gal: Genau, gotische Horrorfilme, die Hirnpräparate, die Augen … im Gegensatz zum hellen, sonnigen Tag.

Buchmann: Die Basis der Moderne – Erfindung, Fortschritt und Aufklärung – erscheint bereits kontaminiert zu sein und verknüpft sich mit dunkler, protofaschistischer Haltung. Entspricht diese Vorahnung dem Anliegen von *White City,* und vielleicht auch jenem der ersten zwei Filme in deiner Trilogie?

Gal: Ich habe in der Trilogie durchgehend Bildsprachen aus Horrorfilmen verwendet. In *As From Afar* habe ich verschiedene Objekte im Studio des Modellbauers positioniert: einen Raben, ein Schädelstück, einen Gipskiefer, kleine Naziskulpturen

Filmstill aus Dani Gals *White City,* 2018, Kamera: Itay Marom

und eine Pistole. Wir haben schon über die Hirnpräparate, die künstlichen Augen und andere Bilder des Todes in *Weiße Stadt* gesprochen. Als Günther sein Schädeldiagramm erklärt, streift er sie aus Versehen mit seiner Zigarette. In *Nacht und Nebel* gibt es den ominösen Milchkrug voller menschlicher Aschereste.

Buchmann: Ich denke da an Sylvie Lindepergs 2011 erschienenes Buch *„Nacht und Nebel". Ein Film in der Geschichte* über Alain Resnais Film aus dem Jahre 1956, insbesondere jene Kapitel, die sich mit der Rolle von Olga Wormser befassen, jener Historikerin, deren Forschung für den französischen Regisseur so wichtig war. Da die Nazis so erfolgreich die Spuren des von ihnen verursachten Massenmordes verwischten und zerstörten, wurde jedem Beweisstück und jedem Dokument, das nach dem Krieg gefunden wurde, eine profunde Bedeutung in der Rekonstruktion des Geschehenen beigemessen. Ich denke daran, weil dies eine bedeutungsvolle Ebene sein könnte, über die wir uns Gedanken machen sollten: Welche Objekte stehen uns zur Verfügung, die in der Lage sind, Aussagen über die gigantische Todesmaschinerie zu machen?

Gal: Deine Frage bringt uns zurück zum Anfang des Interviews, als ich in Bezug auf meinen Film *Nacht und Nebel* Alain Resnais Film erwähnte. Wir haben uns über Godards Aussage unterhalten, es gäbe ein fehlendes Glied in der Darstellung, und Lanzmanns Aussage, er wolle alle möglichen Beweisstücke vernichten. Das erinnert mich an die Entscheidung der israelischen Regierung, jede Spur von Adolf Eichmann zu vernichten, damit es für ihn nirgendwo ein Denkmal oder eine Gedächtnisstätte geben könne. Eichmann ist jedoch alles andere als vergessen. Die Erinnerung bedarf keiner physischen Spuren oder Denkmäler. Da ich in Jerusalem aufwuchs, war ich von den physischen Spuren palästinensischer Häuser und Dörfer umgeben, jedoch habe ich den historischen Hintergrund dieser Bauten nie hinterfragt, bis ich älter war. Es war nicht Teil meines kulturellen Gedächtnisses, weil das der Staat nicht wollte.

Buchmann: Dieser Gedanke könnte auch auf Georges Batailles Kritik der modernen Kultur bezogen werden, die seiner Darstellung zufolge eine dunkle Seite beinhaltet, eine Negativität, die den Gegenpol zum Ausschluss des Todes aus modernen Vorstellungen des Lebens darstellt, wie sie im Vitalismus der Lebensreformbewegung verkörpert waren, nicht zuletzt auch im Kontext des Bauhaus. Michel Foucault folgend wäre dies als Erscheinung der modernen Bio-Macht zu bedenken, die sich natürlich auch mit der modernen Eugenik verknüpft. Diese

Kontexte konfrontieren uns mit dem gewalttätigen Ausschluss des Todes im Namen des Lebens, aufgrund von Vorstellungen des gesunden, starken und hygienischen Körpers, aus dem ‚Krankheit' und ‚Schmutz' eliminiert werden mussten. Macht es für dich Sinn, die Bilder und Narrative deiner Filme mit solchen Themen zu verknüpfen?

Gal: Diese Filme wollen eine Diskussion über Verzeihung in Gang bringen und es ist notwendig, über den Weg der multidirektionalen Erinnerung zu einem Verständnis von Verzeihung zu gelangen. Menschen sind unter bestimmten politischen Bedingungen zu extremer Gewalt fähig. Das zu verstehen ist ein Schritt in Richtung Verantwortung und weg von Schuld.

Buchmann: Jedes Verbrechen, das im Namen eines Nationalstaates oder einer Ideologie begangen wird, muss in seinen spezifischen Bedingungen betrachtet werden, was aber nicht heißt, dass dies nicht in übergreifenden Entwicklungen und Strukturen wurzelt. Eine letzte Frage betrifft die spezifische Rolle der filmischen Erinnerung für deinen Zugang zum Verzeihen in der ‚realen' Welt.

Gal: Filmische Erinnerung ist immer eine Darstellung eines Ereignisses. Die Grenzen zwischen unserem Verständnis des Ereignisses und seiner Darstellung durch ein anderes Medium – künstlerisch oder dokumentarisch – ist komplett verschwommen.

Buchmann: Es gibt in all deinen Filmen ein pädagogisches Moment, eine bestimmte Weise, in der uns Geschichte beigebracht wird. An Resnais *Nuit et Brouillard* denkend möchte ich dich fragen, ob du als Künstler Filme als ein privilegiertes Medium der Bildung, des Umlernens im Sinne der Reeducation verstehst?

Gal: Was meinst du mit Umlernen? Oder meinst du etwa verlernen?

Buchmann: So hieß das Programm, das die Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg den Deutschen und ÖsterreicherInnen auferlegten, um sie in Sachen demokratischer Bildungsarbeit zu erziehen. In diesem Programm spielte Kultur – Literatur, Film, bildende Kunst und Musik – eine wichtige Rolle. Ich will damit nicht andeuten, dass deine Trilogie direkt auf dieses historische Projekt verweist. Dennoch erinnern mich der Stil und die Atmosphäre deiner Filme an eine gewisse westdeutsche Ästhetik, die vom Gedanken der Massenbildung geprägt war.

Gal: Ich habe die klassische Bildsprache des Kinos und des Fernsehens in meinem Zugang zu den Dreharbeiten, der Dramatisierung und der Schaffung von Atmosphäre angewandt. Deshalb kommen die Szenen dem Publikum so ähnlich vor, wie du das beschreibst. Die Syntax ist aber eine andere, eine durch die das Familiäre unheimlich wird. Indem ich die Postkarten zu Beginn von *White City* zeigte und dann nochmal am Ende filmisch rekonstruierte, habe ich versucht, die gesamte palästinensisch-/israelisch-/deutsche historische Komplexität in einem Bild zusammenzufassen. Die ‚weiße Stadt' mutiert von einer unberührten Postkarte der modernen Architektur zu einer orientalistischen Verhöhnung der Nazis, die ironischerweise der Realität von Palästina vor 1948 ähnelt, diese Verbindung schlägt eine Brücke zur gegenwärtigen deutschen Islamophobie, und posiert schließlich als naive Konstruktion der ‚weißen Stadt' in Israel, die aufgrund der Vertreibung der PalästinenserInnen und der Zerstörung ihrer Städte und Dörfer entstanden ist.

Buchmann: Dieses Bild ist offensichtlich sehr aktuell, wenn wir an die gegenwärtigen Formen der Islamophobie denken. Es erinnert mich auch an Beatriz Colominas Buch *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media,* in dem die Architekturtheoretikerin die Dialektik von Architektur, Postkarten und Filmstreifen untersucht. Walter Benjamin folgend erscheint diese Szene zudem als

Filmstill aus Dani Gals *White City,* 2018, Kamera: Itay Marom

komplexes Denkbild – eine Montage von fragmentierten oder asynchronen Erinnerungen, das sich mit der Gegenwart überschneidet.

Gal: Einer dieser Momente geschieht in *Nacht und Nebel*, als Goldman-Gilad beschreibt, wie er nach Hause ging, in sein Auto stieg und ins Gefängnis fuhr. Als er dort entlang der Gefängnismauern ging, erinnerte es ihn an Auschwitz, dieses Mal aber, sagte Goldman-Gilad, war es „Eichmanns Auschwitz". Diese gesprochene Wiedererzählung überlagert jene Szene, in der das Boot mit Eichmanns Ascheresten aufs Meer aufbricht.

Buchmann: Während meiner Recherchen zu deiner Trilogie bin ich auf Texte gestoßen, die sich mit der Delegitimierung von ZeugInnenaussagen von Überlebenden der Shoah befassten. Die Richter behaupteten, die Überlebenden seien aufgrund des Erlebten zu sehr von ihren Emotionen beeinflusst. So sehr sich deine Filme mit der ethischen Motivation des Verzeihens befassen, so sehr konfrontieren sie uns auch mit persönlichen Erinnerungen, welche die Schwierigkeiten und Hürden dieser Motivation veranschaulichen. Deine Ästhetik und dein narrativer Umgang mit Täter-Opfer-Beziehungen bieten uns keine Lösung dieses Problems, ermöglichen uns aber eine Auseinandersetzung damit.

Filmstill aus Dani Gals *White City,* 2018, Kamera: Itay Marom

Sabeth Buchmann (Berlin/Wien) ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin. Sie ist Professorin für Moderne und Postmoderne Kunst an der Akademie für Bildende Künste Wien. Buchmann forscht zu konzeptuellen Werkformaten in den bildenden Künsten, in Performances, Film und neuen Medien. Publikationen (Auswahl): *Denken gegen das Denken: Produktion Technologie Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer and Hélio Oiticica* (2007) und *Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Block- Experiments in Cosmococa—program in progress* (2013, Koautorin), als Mitherausgeberin: *Putting Rehearsals to the Test: Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics* (2016), *Film, Avantgarde, Biopolitik (2009) and Art After Conceptual Art* (2006) und *PoLYpeN,* eine Buchreihe zu Kunstkritik und politischer Theorie (b_books, Berlin).
E-Mail: s.buchmann@akbild.ac.at

Dani Gal, geboren in Jerusalem, lebt und arbeitet in Berlin. Seine Filme und künstlerischen Arbeiten wurden u. a. in folgenden Museen und bei diesen Festivals präsentiert: 54. Biennale in Venedig (2011), Biennale in Istanbul (2011), New Museum New York (2012), Kunsthalle St. Gallen (2013), The Jewish Museum New York (2014), Berlinale Forum Expanded (2014), Kunsthaus Zürich (2015) Kunsthalle Wien (2015), Documenta 14 (2017), Centre Pompidou (2018), Club TransMediale Festival Berlin (2020), Steirischer Herbst Festival, Graz (2020), EMAF Festival (2021). Im Jahr 2019 war er artist-in-residence der Blood Mountain Projects und forschte und arbeitete am VWI.
dani-gal.com
E-Mail: dani33gal@gmail.com

Der englische Originaltext dieses Interviews wurde in der Publikation *An Elaborate Gesture of Pastness: Three Films by Dani Gal* (2021) publiziert, hier wird er in deutscher Übersetzung abgedruckt [Übersetzer: Tim Corbett]. 2019 war Dani Gal artist-in-residence der Blood Mountain Projects und artist-research fellow am VWI. Die Trilogie *An Elaborate Gesture of Pastness* wurde in Wien gezeigt.

Verleger: Blood Mountain Projects (Wien) and Motto Books (Berlin)
Herausgeber: Mika Hayashi Ebbesen und Dani Gal
Weitere Informationen: http://bloodmountain.org/programmes/current/

Quotation: Sabeth Buchmann und Dani Gal, Ein Gespräch, in: S:I.M.O.N. – Shoah: Intervention. Methods. Documentation. 8 (2021) 1, 114-137.
DOI: https://doi.org/10.23777/SN.0121/EVE_DGAL011

S:I.M.O.N.– Shoah: Intervention. Methods. DocumentatiON. is the semi-annual open access e-journal of the Vienna Wiesenthal Institute for Holocaust Studies (VWI) in English and German.

ISSN 2408-9192 | 8 (2021) 1 | https://doi.org/10.23777/SN.0121

This article is licensed under the following Creative Commons License: CC-BY-NC-ND (Attribution-Non Commercial-No Derivatives)

In appreciation to the Conference on Jewish Material Claims Against Germany (Claims Conference) for supporting this publication.