

ERDE, STIMME, HEIMAT

DIE FILME PAWEŁ PAWLIKOWSKIS UND DAS EUROPÄISCHE GEDÄCHTNIS

ZUERST ist da Erde. Nicht Museum, nicht Archiv, nicht Podiumsdiskussion, nicht die saubere Sprache der Jahrestage. Erde. Polnische Erde, feucht, stumm, zu nah am Haus, zu nah am Wald, zu nah an der Erinnerung, um unschuldig zu sein. Zwei Frauen stehen vor ihr. Die eine trägt eine Ordenstracht und weiß noch nicht, daß sie in einer fremden Geschichte aufgewachsen ist. Die andere raucht, als hätte sie schon vor langer Zeit aufgehört, von der Wahrheit irgendeine Form der Erlösung zu erwarten. In *Ida* beginnt Europa nicht mit Rom, nicht mit der Aufklärung, nicht mit der Kohle- und Stahlgemeinschaft, nicht mit jenen großen Sätzen, in denen sich der Kontinent nach 1945 wiedererkennen wollte. Europa beginnt mit einer Schaufel, mit Knochen, mit einem Ort, der aussieht wie ein Ort und doch längst Beweismaterial ist. Es beginnt mit der Frage, wer hier vorher gelebt hat und was geschehen mußte, damit andere später sagen konnten: unser Haus, unser Dorf, unser Feld.

Diese Szene ist nicht nur ein Anfang. Sie ist eine Zumutung an jede europäische Selbstzufriedenheit. Denn Europa erzählt sich gern, es habe aus der Katastrophe gelernt. Es habe seine Rituale gefunden, seine Archive, seine Museen, seine Tage des Gedenkens, seine Formeln der Verantwortung. Das ist nicht falsch. Es wäre gefährlich, es geringzuschätzen. Aber Pawlikowskis Kino beginnt dort, wo diese Formen nicht mehr ausreichen. Es beginnt nicht dort, wo Erinnerung gelungen ist, sondern beim beschädigten Ort. Nicht bei der Erklärung, sondern beim Widerstand des Materials. Eine Schaufel trifft Erde. Danach ist das Wissen nicht größer, sondern schwerer.

Paweł Pawlikowski macht keine historischen Filme. Das klingt zunächst falsch, denn seine großen europäischen Filme sind voll Geschichte: Krieg, Shoah, Stalinismus, Volkskunst, Exil, Nachkrieg, Deutschland, Polen, Paris, Ruinen. Aber Geschichte ist bei ihm nie Stoff im üblichen Sinn. Sie ist nicht Kulisse, nicht Thema, nicht pädagogische Verpflichtung. Sie ist Rückstand, Bodensatz, Kälte; ein Geräusch, das nicht aufhört, obwohl niemand mehr spricht. Walter Benjamin schrieb: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“ Der Satz ist berühmt, vielleicht zu berühmt, aber neben Pawlikowskis Bildern wird er wieder unangenehm. Neben der Erde in *Ida*, neben der Bühne in *Cold War*, neben Thomas Manns Rückkehr in ein Land, das ihm gehört und nicht mehr gehören darf, verliert er den Glanz des oft Zitierten. Er wird wieder ein Stein im Schuh.

Wozu also noch Pawlikowski? Wozu noch diese streng komponierten Schwarzweißbilder, wenn Europa doch längst über Institutionen des Gedächtnisses verfügt? Wozu ein Film über Thomas Mann, wenn die deutsche Erinnerungskultur seit Jahrzehnten spricht, forscht, dokumentiert, lehrt? Wozu noch ein Bild, wenn es Archive gibt? Die Antwort kann nicht lauten, daß Kino genauer erinnert. Das tut es nicht. Die Geschichtsschreibung erinnert Daten, Ursachen, Institutionen, Befehle, Akten, Zahlen, Verwaltungswege, Verantwortlichkeiten. Sie ist unersetzlich. Ohne sie wird Erinnerung weich, gefühlig, gefährlich. Kino kann das nicht leisten; der Film ist kein Archiv, kein Gericht, keine Anklageschrift. Aber das Kino kann zeigen, wie ein Gesicht aussieht, nachdem die Geschichte schon gesprochen hat. Es kann zeigen, wie eine Stimme klingt, nachdem der Staat sie übernommen hat. Es kann zeigen, was von einer Heimat bleibt, wenn das Wort „Heimat“ nicht mehr ohne Scham ausgesprochen werden kann.

Pawlikowskis Kino erinnert nicht die Fakten besser. Es erinnert die Wunde besser oder vielleicht nur schöner. Dieser Verdacht wird nicht aufgelöst; er muß im Text bleiben wie ein Fleck, den man nicht herausbekommt.

DIE FORM DER BERUHIGUNG

Die europäische Erinnerung ist nicht arm, sie ist überreich; sie ist nicht stumm, sie redet viel, vielleicht zu viel. Nicht im Sinn eines zynischen Überdrusses, nicht im Sinn jener billigen Müdigkeit, die sich von der Vergangenheit endlich „befreien“ möchte. Das wäre obszön. Das Problem ist ein anderes. Erinnerung kann, gerade weil sie notwendig ist, zur Gewohnheit werden, zum Stil, zur öffentlichen Hygiene, zur moralischen Währung. Europa kann sehr gut erinnern, solange die Erinnerung einen Eingang, eine Garderobe und geordnete Öffnungszeiten hat. Das ist ein häßlicher Satz. Er stimmt trotzdem. Man kann richtig erinnern und doch nichts riskieren. Man kann die richtige Geste machen und innerlich unberührt bleiben. Man kann am richtigen Ort stehen, die richtigen Blumen niederlegen, die richtigen Worte sagen, und dennoch hat die Vergangenheit einen nicht erreicht. Sie wurde anerkannt, aber nicht zugelassen.

Paul Ricœur sprach von einer „politique de la juste mémoire“, einer Politik des gerechten Gedächtnisses. Der Ausdruck ist vorsichtig, fast spröde, und gerade deshalb taugt er. Er verspricht keine Erlösung, sondern verlangt Maß, Streit, Prüfung. Eine Erinnerung, die gerecht sein will, darf sich selbst nicht zu sehr gefallen. Pawlikowski dreht gegen dieses Selbstgefallen. Seine Filme machen Erinnerung nicht größer, sondern kleiner, härter, unbequemer. Sie führen nicht zum Denkmal, sondern zum Loch in der Erde; nicht zur Nationalgeschichte, sondern zur Tante, die zuviel weiß; nicht zum Volkslied als Kulturerbe, sondern zu einer Stimme, die erst gesammelt, dann bearbeitet, dann auf die Bühne gestellt und schließlich politisch benutzt wird; nicht zur deutschen Kultur als Rettung, sondern zu Thomas Mann, der in ein Deutschland zurückkehrt, das sich nicht mehr einfach „Vaterland“ nennen läßt.

Das ist Pawlikowskis europäische Bewegung: von der Erde zur Stimme, von der Stimme zur Heimat, von der Heimat zur Ruine. Er nimmt der Erinnerung ihren feierlichen Raum, er nimmt ihr die rhetorische Höhe, er stellt sie dorthin, wo sie wieder stinkt, friert, schmerzt. Das macht seine Filme stark. Nicht sauber stark, nicht stark im Sinn einer These, die man nach Hause tragen kann. Eher stark wie ein kaltes Zimmer, in dem jemand lange nicht geheizt hat. Zugleich gibt Pawlikowski der Erinnerung, der er die öffentliche Bequemlichkeit nimmt, eine andere Verführung zurück: Schönheit. Seine Bilder sind zu schön, um ihnen ganz zu trauen. Sie sind streng, kühl, kontrolliert, schwarzweiß, oft so komponiert, als sei der Mensch ein Irrtum am unteren Rand des Bildes. Die Welt ist größer, die Geschichte ist größer, die Schuld ist größer. Der Mensch steht darin, klein, schief, schön beleuchtet, verloren. Man kann sich in dieser Strenge einrichten, und genau dort beginnt das Problem.

Vielleicht liegt hier der heimliche Grund, warum Pawlikowskis Kino so leicht bewundert und so schwer erledigt werden kann. Man glaubt, es verstanden zu haben: strenge Bilder, wenige Worte, Schwarzweiß, europäische Melancholie. Man verfügt schnell über die Formeln. Aber die Filme selbst entziehen sich dieser schnellen Verfügung.

Sie sind nicht melancholisch im dekorativen Sinn, sondern trocken, brüchig, manchmal fast abweisend. Sie wollen keine großen Tränen. Sie wollen, daß der Zuschauer mit dem Mangel allein bleibt. Nicht alles sagen, nicht alles erklären, nicht jede Wunde beschriften: Das Ungesagte kann Würde haben, es kann aber auch bequem werden. Eine Ellipse kann ein Messer sein. Sie kann aber auch ein Vorhang sein. Pawlikowskis Kino bewegt sich zwischen beiden Möglichkeiten, und es ist nicht immer klar, auf welcher Seite es gerade steht.

Man sieht es schon in *Ida*. Der Film zeigt keine große historische Schautafel, keine langen Gespräche über polnischen Antisemitismus, über Kommunismus, über Nachkriegsschuld, über katholische Unschuld, über jüdische Abwesenheit. Er zeigt zwei Frauen, ein Auto, eine Straße, einen Mann, der weiß, wo etwas liegt, und eine Erde, die zu spät geöffnet wird. Dieses Wenige hat Gewicht, nicht weil es genug wäre, sondern weil es weiß, daß es nicht genug ist. Das ist eine andere Form von Ernst. Der Film behauptet nicht, die Geschichte zu besitzen. Er zeigt die Stelle, an der sie den Körper berührt, und dann zwingt er uns, mit der unvollständigen Berührung auszukommen.

DEUTSCHLAND ALS PROBE

Deutschland ist in diesem Essay kein weiteres Land. Deutschland ist die Probe. Kein europäisches Land hat nach 1945 eine mächtigere, dichtere, reflektiertere Kultur des Erinnerns entwickelt. Deutschland hat die Schuld nicht einfach vergessen. Es hat sie institutionalisiert, diskutiert, gelehrt, ästhetisch bearbeitet, juristisch verfolgt, politisch ritualisiert. Die deutsche Erinnerungskultur ist eine der großen moralischen Leistungen der Nachkriegsgeschichte. Ohne sie wäre Europa ärmer, dümmer, gefährlicher. Aber gerade deshalb stellt Deutschland die härteste Frage: Was geschieht mit der Erinnerung, wenn sie erfolgreich wird?

Wenn sie Schulen hat, Archive, Fernsehformate, Gedenkstättenpädagogik, Politikerreden, Stadtrundgänge, Forschungszentren; wenn sie gelernt hat, was man sagen muß, und weiß, welche Gesten erwartet werden; wenn die Schuld nicht verschwindet, aber eine Sprache bekommt, die man beherrscht, dann ist noch nichts erledigt. Eine beherrschte Schuld ist noch keine überwundene Schuld, manchmal ist sie nur besser erzogen. Das ist kein Angriff auf die deutsche Erinnerungskultur. Es wäre dumm, ihre Leistung kleinzureden. Man muß eher sagen: Gerade weil diese Kultur notwendig ist, muß man ihre Nebenwirkungen ernst nehmen. Erinnerung, die keine Form findet, verflüchtigt sich. Erinnerung, die nur Form ist, erstarrt. Zwischen Verflüchtigung und Erstarrung liegt die schwierige Arbeit der Gegenwart. Deutschland kennt diese Arbeit besser als fast jedes andere Land. Vielleicht kennt es sie so gut, daß die Kenntnis selbst gelegentlich müde wird.

Hier kommt W. G. Sebald ins Spiel, nicht als Schmuck und nicht als gelehrter Name, mit dem man ein paar Sätze schwerer machen kann. Sebald ist Pawlikowskis Gegenspieler, gerade weil er demselben Gespenst folgt. Er fragt nicht, wie man Vergangenheit darstellt, sondern wie sie weiterlebt: in Bahnhöfen, in Fotografien, in Auswanderergeschichten, in Hotels, in Landschaften, in neben-sächlichen Begegnungen, in Sätzen, die sich winden, weil sie nicht zum Punkt kommen wollen oder nicht dürfen. Sebalds Bücher haben etwas von einem Spaziergang, der nie harmlos bleibt. Man geht los, scheinbar zufällig, und bald merkt man,

Piotr Biegasiewicz

„Beitrag zur Kritik der Phantome.“

In: *Twórczość*, 3/2007

„Das Bild der Dritten Republik im Denken von Zdzisław Krasnodebski.“

In: *Przegląd Polityczny*, 3/2008

„Fehlerkarten. Ästhetik der Unvollkommenheit im kreativen Prozess“

In: *Akant*, 11/2025

„Ferdynand Zweig (1898–1988)“

In: *Acta Politica Polonica*, 4/2018

„Der Kontoauszug als Spiegel.“

In: *Tygodnik Solidarność*, Nr. 6/2026

Der Liberalismus in Polen 1980–1997

Warschau 2015, 3S Media

Übersetzen als Erschaffen

152, Berlin 2026

daß die Landschaft nicht leer ist. Nichts ist leer: kein Bahnhof, kein Hotel, kein Park, kein Museum, kein Haus, kein Blick aufs Meer. Überall liegen Reste herum, nicht als große Symbole, eher als Splitter, als Staub, als eine Fotografie, die zuwenig zeigt, als eine Erzählung, die nicht dort endet, wo sie enden sollte, als ein Name, der in einem anderen Namen weiterlebt.

Pawlikowski würde daraus ein Bild machen. Sebald macht daraus ein Gehen. Wenn Pawlikowski Europa durch das Bild erinnert, erinnert Sebald Europa durch die Spur; wenn Pawlikowski die Ruine komponiert, läßt Sebald die Ruine im Satz zerfallen. Das ist mehr als ein Unterschied der Medien. Es ist ein Unterschied des Mißtrauens.

Pawlikowski vertraut dem Bild noch, nicht naiv, aber entschieden. Er glaubt daran, daß ein Gesicht, ein leerer Raum, ein Lied, eine Straße, ein Stück Himmel über einer zerstörten Landschaft etwas festhalten können. Sebald traut keiner Festhaltung. Bei ihm beginnt jede Spur eine weitere Spur. Jedes Bild ist verdächtig. Jede Fotografie sagt zuwenig und gerade deshalb zuviel. Sein Gedächtnis ist nicht sauber, sondern nervös, krank, verzweigt.

Sebald erinnert den Mechanismus der Heimsuchung besser; Pawlikowski erinnert den Augenblick besser, in dem die Heimsuchung auf einem Gesicht erscheint. Ohne diese Spannung wäre ein Text über Pawlikowski zu glatt. Man würde ihn loben, für seine Strenge, seine Bilder, seine Ellipsen, seine Lakonie. Man würde von europäischer Erinnerung sprechen und hätte doch nur die Oberfläche bewundert. Sebald stört diesen Bewunderungsbetrieb. Er fragt leise, aber brutal: Ist Pawlikowskis Erinnerung zu schön? Ist das Bild eine Rettung oder eine Beruhigung? Ist Schwarzweiß eine Askese oder eine Veredelung? Ist die Ellipse eine Form der Wahrhaftigkeit oder ein Luxus? Pawlikowski braucht Sebald, damit man ihm nicht zu schnell glaubt. Aber Sebald braucht, auf andere Weise, auch Pawlikowski. Denn das Labyrinth der Spuren kann unendlich werden; man kann in ihm verschwinden. Pawlikowski hält an. Er zwingt die Erinnerung in einen Moment: eine Frau vor Erde, eine Sängerin vor einem Publikum, ein Schriftsteller im Auto, unterwegs durch das Land, das ihm gehört und nicht mehr gehört. Mehr hat er nicht. Vielleicht ist das wenig. Vielleicht gerade genug.

DREI MESSER, KEINE THEORIE

Man könnte jetzt Theorie treiben. Man könnte Paul Ricœur aufrufen, Walter Benjamin, Aleida Assmann. Man könnte ordentlich erklären: Erinnerung und Vergessen, Jetztzeit und Bild, kulturelles Gedächtnis und Institution. Es wäre nicht falsch. Nur zu schnell wäre es tot. Diese Namen sollen hier nicht als Gerüst dienen, sondern als Messer. Ricœur hilft, weil er wußte, daß Erinnerung nie unschuldig ist. Sie ist Arbeit, Auswahl, Erzählung, manchmal Selbstbetrug, manchmal Gnade, oft Gewalt gegen das, was nicht in die Erzählung paßt. Bei Pawlikowski heilt Erinnerung nicht. Sie macht wach. Das ist weniger freundlich. In *Ida* bedeutet Erinnerung nicht Versöhnung, sondern den Verlust eines Schutzes. Wer erfährt, wer er ist, ist danach nicht freier. Nur weniger unwissend.

Benjamin hilft, weil Geschichte bei Pawlikowski nicht fließt. Sie blitzt. Ein Bild, und plötzlich steht ein Jahrhundert im Raum: das Gesicht Wandas, der Gesang der Mädchen auf dem Land, ein leerer Kirchenraum, ein Auto auf einer deutschen Straße im Jahr 1949. Pawlikowski erzählt die Vergangenheit

nicht aus. Er läßt sie aufleuchten und wieder dunkel werden, aus Mißtrauen gegen die Vollständigkeit. Benjamin schrieb in seinen Thesen über Geschichte: „Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der Ausnahmezustand, in dem wir leben, die Regel ist.“ Man muß nur an die Bühne in *Cold War* denken, an den Moment, in dem Volkskunst nicht mehr einfach Stimme ist, sondern Besitz, Programm, Export, Staat. Man muß an Thomas Mann denken, den die Nachkriegsordnungen wieder haben wollen. Man muß an Deutschland denken, das seine Kultur retten möchte und zugleich fragen muß, was diese Kultur nicht verhindern hat.

Aleida Assmann hilft, weil sie zeigt, daß Gesellschaften nicht einfach erinnern. Sie ordnen Erinnerung, bewahren, wählen aus, ritualisieren, glätten. Sie schaffen Formen, und Formen sind notwendig. Aber Formen sind gefährlich. Sie können das Vergangene tragen, sie können es auch entschärfen. Pawlikowski steht genau an dieser Stelle: zwischen dem notwendigen Gedächtnis und seiner Entschärfung. Er fragt nicht, was Europa offiziell erinnert, sondern was Europa trotz seiner offiziellen Erinnerung verrät. Das ist der Grund, warum seine Filme mehr sind als historische Elegien. „Elegie“ wäre zu weich. Pawlikowskis Kino trauert nicht einfach. Es prüft. Es stellt seine Figuren nicht vor die Vergangenheit, damit sie sich dort erkennen. Es stellt sie vor die Vergangenheit, damit das Erkennen selbst problematisch wird.

Ida erfährt, wer sie ist. Aber was heißt das? Ist sie danach mehr sie selbst oder weniger? Wanda weiß, was geschehen ist. Aber was hilft dieses Wissen? Zula singt. Aber wem gehört ihre Stimme noch? Wiktor flieht. Aber wohin? Thomas Mann kehrt zurück. Aber wer ist berechtigt, heimzukehren, wenn Heimat selbst beschädigt ist? Diese Fragen werden bei Pawlikowski selten ausgesprochen. Sie bleiben im Material: in Erde, Stimme, Gesicht, Auto, Ruine. Der Film denkt nicht über sie nach. Er denkt durch sie. Das klingt schöner, als es ist. In Wahrheit heißt es: Der Film gibt uns weniger, als wir verlangen könnten, und verlangt dafür mehr von uns, als uns lieb ist.

ERDE

Ida ist ein Film über den Augenblick, in dem Herkunft aufhört, eine biographische Angabe zu sein, und zur Zumutung wird. Ida glaubt, sie stehe außerhalb der Geschichte. Das Kloster hat sie aus der Welt genommen oder scheinbar aus ihr herausgehoben. Die Ordenstracht ist Schutz, aber auch Bild: eine weiße Fläche, eine Form, eine Disziplin. Dann kommt Wanda. Sie bringt nicht einfach Information. Sie bringt Vergiftung. Wanda weiß zuviel: über den Krieg, über Juden, über Kommunismus, über Männer, über den Körper, über die Partei, über die Toten. Sie ist keine Führerin zur Wahrheit. Sie ist der Beweis, daß Wahrheit zu spät kommen kann.

Zwischen Ida und Wanda entsteht kein einfacher Gegensatz, nicht Glaube gegen Zynismus, nicht Unschuld gegen Erfahrung. Pawlikowski ist klüger. Ida weiß zuwenig, Wanda weiß zuviel. Beide Formen sind beschädigt. Die eine lebt in Unwissenheit, die andere in einem Wissen, das nicht mehr rettet. Und zwischen ihnen liegt die Erde. Diese Erde ist das eigentliche Archiv des Films: kein Katalog, keine Beschriftung, keine pädagogische Ordnung, nur ein Ort, der zuviel enthält. Die Gewalt ist nicht verschwunden, sie hat nur ihre Oberfläche gewechselt. Gras wächst, Häuser stehen, Menschen essen, schlafen, arbeiten, erben. Aber unter der Oberfläche liegt das, was nicht erzählt wurde oder falsch erzählt wurde oder nur im Flüstern weiterging.

Man könnte über *Ida* als Film der polnisch-jüdischen Erinnerung schreiben. Man könnte es tun, und es wäre richtig. Man könnte über Katholizismus schreiben, über den Stalinismus, über

den Antisemitismus, über das Nachleben des Krieges in der Provinz. Auch das wäre richtig. Aber Pawlikowskis Film zieht seine Kraft nicht aus der Vollständigkeit dieser Kontexte. Er zieht sie aus ihrer Verdichtung. Die ganze Geschichte steht nicht im Bild. Aber das Bild weiß, daß die Geschichte größer ist als es selbst. Viele Filme, die von Geschichte handeln, verwechseln Darstellung mit Besitz. Sie tun, als gehöre ihnen der Schrecken, weil sie ihn inszenieren. Pawlikowski besitzt ihn nicht. Er nähert sich. Er hält Abstand, manchmal zu viel Abstand. Aber dieser Abstand hat eine eigene Ethik. Er will nicht alles zeigen. Er will den Ort zeigen, an dem das Nichtgezeigte plötzlich nicht mehr unsichtbar bleibt.

In *Ida* ist Erinnerung nicht Gerechtigkeit, sie ist nicht einmal Wahrheit im großen Sinn. Sie ist nicht einmal Lüge nicht mehr ganz der Moment, in dem eine Lüge nicht mehr ganz funktioniert. Wanda trägt dieses Wissen anders als Ida. Sie trägt es nicht als Entdeckung, sondern als Ruine. Sie lebt danach, aber nicht weiter: Alkohol, Rausch, Sex, politische Vergangenheit, Müdigkeit, Schärfe. Sie ist keine moralische Instanz und keine bloße Zynikerin, sondern das Gegenbild der Unwissenheit: nicht Freiheit durch Wissen, sondern Beschädigung durch Wissen. Pawlikowski macht daraus kein psychologisches Drama. Er läßt die Figur nicht erklären, was sie ist. Er zeigt ihre Temperatur. Ein Blick, ein Satz, eine Bewegung im Zimmer. Es reicht, nicht weil Geschichte einfach wäre, sondern weil Erklärungen hier schnell schal würden.

Ida dagegen muß erst lernen, daß Unschuld nicht dasselbe ist wie Wahrheit. Ihr Habit schützt sie nicht vor der Vergangenheit. Er macht den Zusammenstoß nur sichtbarer. Die weiße Form trifft auf die dunkle Erde. Das klingt fast zu symbolisch, aber im Film ist es nicht symbolisch. Es ist materiell: Stoff, Haut, Boden, Knochen. Eine Schaufel trifft Erde, und danach steht kein großes Urteil im Raum. Nur die Tatsache, daß das Leben vorher auf einer Unwissenheit beruhte, die nun nicht mehr zu haben ist.

STIMME

Cold War beginnt nicht mit Erde, sondern mit Stimmen. Man sammelt Lieder, Volkslieder, Gesänge vom Land. Stimmen, die noch nicht Kunst sein wollen. Sie gehören zu Menschen, zu Armut, zu Arbeit, zu Ritualen, zu Landschaften. Dann werden sie aufgezeichnet, geordnet, geprobt, bearbeitet, kostümiert, auf die Bühne gestellt. Aus Erinnerung wird Repertoire, aus Stimme wird Programm, aus Volkskunst wird Exportware, aus Lied wird Ideologie. Totalitarismus muß Erinnerung nicht immer zerstören. Manchmal arrangiert er sie; er zieht ihr ein Kostüm an, bringt ihr bei, richtig zu stehen, und schickt sie auf Tournee.

Das ist vielleicht die bitterste Einsicht von *Cold War*: Die Vergangenheit kann wunderschön klingen und trotzdem verraten worden sein. Eine Melodie kann retten, sie kann aber auch lügen. Nicht weil sie falsch ist, sondern weil sie in die falsche Form gezwungen wurde, weil sie plötzlich für etwas singen muß, das sie nie gemeint hat. Der Film weiß, daß Kultur nicht unschuldig ist. Kulturgüter entstehen nicht nur aus Genie, Mühe, Form. Sie entstehen auch aus Herrschaft, Auswahl, Gewalt, Ausschluß, namenloser Arbeit. Das Volkslied, das auf der Bühne leuchtet, trägt die Dorfstimme noch in sich, aber auch schon ihre Enteignung. Pawlikowski zeigt diesen Prozeß ohne lange Erklärung: ein paar Proben, ein paar Blicke, ein Wechsel der Kostüme, eine neue politische Strophe, ein Funktionär, der weiß, was Kultur leisten soll. Schon ist klar: Der Staat hat nicht nur die Polizei. Er hat auch das Lied.

Zula und Wiktor bewegen sich durch diese zerstörte musikalische Geographie. Ihre Liebe ist nicht Allegorie, aber sie trägt Europa in sich: Ost und West, Grenze und Flucht, Paris und Polen, Bühne

nen, aber dieses Verlorensein hat Form, und Form ist nie unschuldig.

Hier beginnt das erste große Mißtrauen: Macht Pawlikowski die Katastrophe erträglicher, indem er sie schön macht, oder zeigt er gerade, daß Europa seine Katastrophen immer schon in Formen verwandelt hat, damit es mit ihnen leben kann? Beides. Das schöne Bild kann trösten. Es kann dem Betrachter das Gefühl geben, dem Schmerz gewachsen zu sein, weil er ihn betrachten kann. Es kann aus Gewalt Komposition machen, aus Verlust Atmosphäre, aus Schuld Stil. Der Blick richtet sich ein. Man bewundert. Man möchte das Bild festhalten. Man vergißt für einen Augenblick, daß das, was man bewundert, aus Zerstörung kommt.

Aber Pawlikowskis beste Bilder trösten nicht ganz. Sie verweigern die Wärme. Das Schwarzweiß ist kalt, nicht nostalgisch. Die Komposition ist streng, nicht dekorativ. Die Ellipse nimmt dem Zuschauer nicht Arbeit ab, sie gibt ihm Arbeit auf. Man muß zwischen den Schnitten leben. Man muß das Nichtgesagte aushalten. Und doch bleibt der Verdacht. Vielleicht ist Pawlikowskis Kino gerade deshalb so wirksam, weil es uns beschämt, weil es uns dabei ertappt, daß wir Schönheit brauchen, um auf das Unerträgliche zu schauen. Weil wir die Katastrophe nackt nicht ertragen. Weil wir Rahmen brauchen, Abstand, Form, Kunst. Vielleicht ist der Skandal nicht, daß Pawlikowski die Ruinen schön filmt. Vielleicht ist der Skandal, daß wir erst durch diese Schönheit lange genug hinsehen.

Sebald ist hier strenger. Er erlaubt weniger ästhetische Ruhe. Seine Erinnerung stolpert, verzweigt sich, macht krank. Sie gibt dem Leser kein reines Bild. Sie gibt ihm Material, Spuren, Unruhe, ein Archiv ohne Frieden. Pawlikowski gibt ein Bild, und dieses Bild ist ein Messer mit polierter Klinge. Das Messer schneidet, aber es glänzt. Man soll diesem Glanz nicht glauben. Man soll aber auch nicht so tun, als könne man ohne ihn sehen. Diese Ambivalenz läßt sich nicht auflösen. Ein schwächerer Essay würde Pawlikowski entweder verteidigen oder anklagen. Ein besserer läßt den Verdacht stehen. Denn gerade dieser Verdacht macht seine Filme interessant. Sie sind nicht jenseits des Problems. Sie sind Teil des Problems, das sie zeigen.

Europa hat seine Katastrophen immer wieder in Formen verwandelt: in Bücher, Symphonien, Denkmäler, Filme, Gedenkstätten, Reden, Schulbücher. Diese Formen sind notwendig. Ohne Form keine Weitergabe. Aber jede Form ist auch ein Eingriff. Sie ordnet, läßt aus, macht zugänglich, macht erträglich. Pawlikowskis Schönheit steht genau an dieser Grenze. Sie macht nicht unschuldig. Sie macht sichtbar, daß Sichtbarkeit selbst nicht unschuldig ist.

ELLIPSE, SCHWEIGEN, VERANTWORTUNG

Das zweite Mißtrauen betrifft Pawlikowskis Schweigen. Er erklärt wenig, überspringt, läßt aus, vertraut dem Schnitt, dem Blick, der Lücke. Das macht seine Filme stark. Sie behandeln den Zuschauer nicht wie einen Schüler. Sie glauben nicht, daß alles durch Dialog, Kontext, historische Einordnung gerettet werden muß. In einer Zeit, in der viele Filme eigene Themen aussprechen, als säßen sie in einem Seminar, ist Pawlikowskis Schweigen eine Wohltat. Aber Schweigen hat einen Preis.

Die Ellipse kann Wahrhaftigkeit sein. Sie kann anerkennen, daß Geschichte nicht vollständig zurückzuholen ist, daß jede Rekonstruktion Löcher hat, daß das Entscheidende manchmal nicht gesagt werden kann, weil die Sprache zu spät kommt. Sie kann aber auch Verantwortung verwischen. Wer nicht zeigt, wie Gewalt organisiert wurde, zeigt vor allem ihre Folgen. Wer die Mechanismen ausläßt, erinnert die Wunde, aber nicht immer das Messer. Wer Atmosphäre schafft, riskiert, daß Geschichte in Stimmung übergeht. Das ist im deutschen Kontext besonders heikel. Denn deutsche Erinnerung

braucht nicht nur Schmerz, sondern Genauigkeit: Namen, Strukturen, Befehle, Profite, Mitläufer, Karrieren, Institutionen, Verwaltung, die Banalität der Akte. Pawlikowski ist kein Historiker. Er muß das nicht leisten. Aber das entbindet ihn nicht von der Frage. Sein Kino erinnert die Wunde besser als den Mechanismus der Wunde. Es erinnert den Nachhall besser als das Protokoll. Das ist seine Größe und seine Grenze. Vielleicht ist diese Grenze ehrlich. Vielleicht wäre es schlimmer, wenn Pawlikowski so täte, als könnte der Film das Archiv ersetzen. Er tut es nicht. Er zeigt Reste: Gesichter, Gesten, Körper nach dem Einschlag, nicht die ganze Explosion. Kino kann Geschichte nicht ersetzen. Es kann nur daran erinnern, warum Geschichte allein nicht genügt.

Diese Formulierung klingt versöhnlich, vielleicht zu versöhnlich. Denn es gibt Momente, in denen Geschichte eben doch mehr braucht als Gesichter. Wer nur Gesichter zeigt, riskiert, die Apparate zu vergessen. Wer nur Wunden zeigt, riskiert, die Hände zu vergessen, die sie schlugen. Wer nur die Nachwirkung zeigt, riskiert, die Entscheidung zu vergessen. Hier wäre Harun Farocki ein anderer Gegner: kälter als Sebald, technischer, weniger elegisch. Farocki hätte gefragt, was ein Bild tut, wozu es verwendet wird, welche Arbeit es verrichtet, welche Maschine es bedient. Bei ihm ist das Bild nicht in erster Linie Erinnerung, sondern Operation, Beweis, Kontrolle, Sichtbarkeit als Macht.

Pawlikowski steht weit davon entfernt. Seine Bilder sind nicht operativ, sondern kontemplativ, vielleicht zu kontemplativ. Und doch zeigt er gerade deshalb etwas anderes: den Menschen, nachdem die Apparate schon gearbeitet haben. Das ist weniger vollständig, aber nicht weniger wahr. Ein vollständigeres Kino wäre vielleicht schlechter, ein genaueres Kino vielleicht toter. Diese Sätze sind riskant, aber sie berühren den Kern von Pawlikowskis Kunst. Seine Filme wissen, daß Vollständigkeit im Kino oft eine Lüge ist. Sie wählen den Rest, den Ausschnitt, die kleine Fläche, auf der etwas sichtbar wird, ohne erklärt zu sein. Das kann ungenügend sein. Es kann auch das einzige sein, was ein Film wirklich leisten kann.

WAS ERINNERT DER FILM?

Die Antwort muß einfach sein, weil sie sonst falsch wird. Das Kino erinnert nicht besser. Es erinnert anders. Es erinnert schlechter: Datum, Zahl, Befehl, Akte, Institution, Verwaltung, Kausalität, Maßstab. Dafür braucht man Historiker, Archive, Prozesse, Dokumente, Streit um Quellen, Geduld. Man darf dem Bild nicht die Arbeit überlassen, die nur die Forschung leisten kann. Aber das Kino erinnert besser: ein Gesicht nach der Nachricht, eine Stimme, die nicht mehr sich selbst gehört, einen Körper im Exil, eine Frau, die zuviel weiß, einen Mann, der in sein Land zurückkehrt und nicht weiß, ob „Rückkehr“ noch ein moralisches Wort ist, eine Landschaft, die unschuldig aussieht und es nicht ist, einen Raum, in dem alles gesagt werden könnte und niemand spricht.

Die Geschichte sagt: Es ist geschehen. Pawlikowskis Kino fragt: Was ist davon im Menschen geblieben? Sebald fragt noch anders: Was ist davon in der Welt geblieben, die so tun als gehe sie weiter? Vielleicht braucht Europa alle drei Fragen: die historische, die filmische, die Sebaldsche. Ohne Geschichte wird Erinnerung weich. Ohne Sebald wird sie zu schön. Ohne Pawlikowski bleibt sie manchmal ohne Gesicht. Denn das ist seine Kraft: Er gibt der beschädigten Erinnerung ein Gesicht, ohne sie ganz zu erklären. Ida vor der Erde, Wanda im Rauch, Zula vor dem Mikrophon, Wiktor am Klavier, Thomas Mann im Auto, unterwegs durch ein Land, das ihn zurückhaben will und doch nicht einfach zurückbekommen darf.

Pawlikowski macht aus Europa keinen Begriff. Er macht daraus ein Bild. Dann schneidet er weg. Dieser Schnitt ist wichtig. Er ist nicht nur Stil. Er

ist eine Aussage über Erinnerung. Man kann nicht bleiben. Man kann den Moment nicht festhalten, ohne ihn zu verfälschen. Der Schnitt sagt: genug. Nicht weil alles gesagt wäre, sondern weil mehr sagen nicht unbedingt mehr Wahrheit brächte. Das ist weit entfernt von unserer gegenwärtigen Kultur des Erklärens. Wir leben in einer Zeit, die jeder Erfahrung sofort einen Kommentar beifügt. Alles wird kontextualisiert, eingeordnet, besprochen, gerahmt, pädagogisch begleitet. Auch Erinnerung. Besonders Erinnerung. Pawlikowskis Kino verweigert sich dieser Begleitstimme. Es vertraut dem Bild, vielleicht zu sehr. Aber diese Übertreibung ist produktiv. Sie zwingt den Zuschauer, nicht nur zu verstehen, sondern auszuhalten.

Aushalten ist keine kleine Sache. Vielleicht ist es heute eine der seltensten Formen von Aufmerksamkeit. Es verlangt eine Art Passivität, die nicht bequem ist, eine Wachheit ohne sofortige Reaktion. Pawlikowskis Filme geben dem Zuschauer nicht den Trost, alles richtig verstanden zu haben. Sie geben ihm eher das Gefühl, zu spät gekommen zu sein: Die Erde ist schon geschlossen worden, das Lied schon umgeschrieben, die Heimat schon beschädigt. Man sieht nur, was übrig blieb. Und vielleicht ist genau das die ehrlichere Form des Sehens.

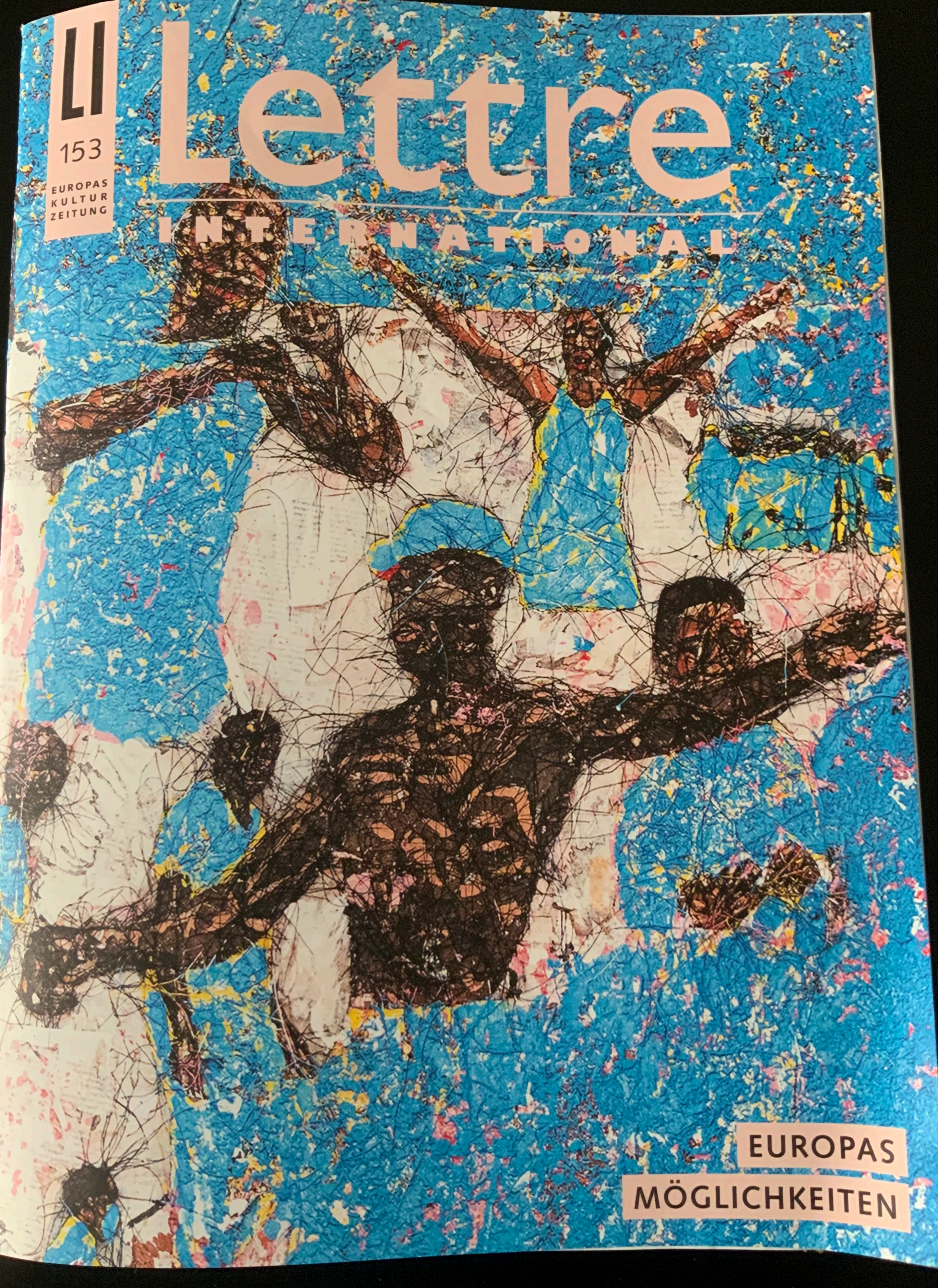
DIE ANDERE SEITE DES BILDES

Am Ende von *Cold War* sitzen Zula und Wiktor in einer Ruine. Nach allem. Nach den Liedern, den Grenzen, den Bühnen, den Verhören, dem Westen, dem Osten, der Liebe, die immer wieder zurückkehrt und jedes Mal weniger heil ist. Sie sitzen dort, als hätte das ganze Jahrhundert sie ausgespuckt. Nicht dramatisch, fast nüchtern. Die Welt ist klein geworden: ein Raum, zwei Menschen, ein Blick. Dann der Satz von der anderen Seite. Dort sei die Aussicht besser.

Vielleicht ist das die schönste und grausamste Bewegung in Pawlikowskis Kino: der Wunsch, den Blick zu wechseln, obwohl man weiß, daß kein Blick unschuldig ist. Vielleicht gibt es auf der anderen Seite keinen besseren Ausblick. Vielleicht nur eine andere Einstellung, einen anderen Winkel auf dieselbe Ruine. Sebald wäre wahrscheinlich nicht stehengeblieben. Er wäre weitergegangen. Hätte ein Foto gefunden, einen Brief, ein Hotelregister, eine zufällige Geschichte, einen Toten, der in einer Nebensache wiederkehrt. Er hätte die Ruine nicht als Bild akzeptiert. Er hätte sie geöffnet, bis sie nicht mehr Ruine, sondern Netz geworden wäre. Pawlikowski bleibt beim Bild. Mehr nicht. Manchmal reicht das. Manchmal nicht.

Von der Erde in *Ida* über die Stimme in *Cold War* bis zur deutschen Heimat in *Fatherland* zeigt er Europa als Kontinent, der sich nicht erinnert, weil er tugendhaft wäre, sondern weil er nicht anders kann. Die Vergangenheit ist nicht vorbei. Sie hat nur gelernt, ihre Erscheinungsformen zu wechseln. Mal liegt sie in der Erde, mal singt sie, mal sitzt sie im Auto und fährt durch Deutschland, mal steht sie im Bild und sagt nichts. Erinnert sich das Kino besser? Nein. Die Geschichte weiß mehr, die Literatur zweifelt tiefer, Sebald sucht länger. Aber das Kino kann manchmal etwas, was weder Akte noch Satz im selben Augenblick vermögen: Es zeigt den Menschen in dem Moment, in dem die Erinnerung aufhört, Wissen zu sein, und Gewicht wird.

Dann bleibt ein Gesicht, ein Schnitt, eine Ruine. Und vielleicht, auf der anderen Seite des Bildes, kein besserer Blick. Vielleicht nicht einmal ein anderer. Vielleicht nur dieselbe Ruine, aus einer Entfernung, in der man sie für Landschaft halten könnte. Das wäre die dunkelste Möglichkeit: daß Europa nicht weitergeht, weil es gelernt hat, zu erinnern, sondern weil es gelernt hat, die Ruinen aus wechselnden Winkeln zu betrachten. Pawlikowskis Kino schafft diesen Verdacht nicht aus der Welt. Es läßt ihn stehen. Zu lange vielleicht. Genau dort, wo Erinnerung unangenehm wird. ♦



153

EUROPAS
KULTUR
ZEITUNG

Lettre

INTERNATIONAL

EUROPAS
MÖGLICHKEITEN