

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 373

Artikel: Close-up : Schnitt, Wunde, Trauma
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zwei Bilder, dazwischen ein Abgrund. Der dokumentarische Essayfilm *Kulenkampffs Schuhe* fügt aneinander, was nicht zu passen scheint und doch zusammengehört.

Schnitt, Wunde, Trauma

Ausgerechnet der Schnitt, der doch spätestens seit Eisenstein gerne als wichtigstes Charakteristikum des filmischen Mediums gilt, entzieht sich der Betrachtung. Egal wie genau man hinschaut und selbst wenn man die Bilder in Zeitlupe laufen lässt, der Schnitt entwischt der Analyse unablässig. Was wir stattdessen sehen, ist immer nur das Bild davor und das Bild danach. Vom Schnitt wissen wir dabei immer bloss nachträglich und per Schlussfolgerung: Wo das eine Bild plötzlich einem anderen gewichen ist, da muss ein Schnitt gewesen sein.

Regina Schillings Essayfilm *Kulenkampffs Schuhe*, bestehend aus lauter vorhandenem Material, *found footage*, ist voller Schnitte. Unablässig wechseln die Bilder, was umso stärker ins Auge fällt, als sich dabei regelmässig auch die Formate ändern: Fernsehbilder stossen an 8-mm-Film, Szenen aus Spielshows der deutschen Nachkriegszeit an private Aufnahmen der eigenen Familie, Fotografien an Bewegtbilder. Dazwischen – zwar unsichtbar und doch offensichtlich vorhanden – immerzu der Schnitt.

Einer gegen Ende ist ganz besonders auffällig: Eben noch sahen wir das Gesicht eines Mannes, das direkt in die Kamera blickt, darauf folgt eine Nachtlanschaft mit Mond am dunklen Himmel über einem Grenzverhau mit Wachturm. Das erste ist ein Fernsehbild, farbig und grell ausgeleuchtet. Das zweite eine Filmaufnahme, dunkel und schwarzweiss. Im einen sehen wir im Hintergrund die Waben einer Studiodekoration,

im andern den Stacheldraht eines Zauns. Das eine zeigt den Moderator Hans Rosenthal, wie er sich am Ende seiner Quizsendung «Dalli Dalli» am 9. November 1978 vom Publikum vor den Fernsehgeräten verabschiedet. Das andere zeigt die Befestigungen des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau in einer Aufnahme aus *Nuit et brouillard*, Alain Resnais' bis heute unerhörtem Essayfilm über den Holocaust.

Zwischen den beiden Bildern liegt ein Abstand von Generationen: Zum Zeitpunkt, da Rosenthal zu seinem Publikum spricht, ist Resnais' Film bereits über zwanzig Jahre alt, und nochmals fünfzehn Jahre ist es her, seit Auschwitz-Birkenau errichtet wurde. Und doch liegt alles so nah beieinander: Hans Rosenthals Bruder Gert war in einem Konzentrationslager wie diesem ermordet worden, und er selbst ist nur mit Glück und Jahren im Versteck diesem Schicksal entkommen. Der Sendetermin von «Dalli Dalli» liegt mit dem 9. November 1978 ausgerechnet auf dem vierzigsten Jahrestag der Reichspogromnacht, mit der die systematischen Verfolgung der jüdischen Bevölkerung in Deutschland begann und die in den Vernichtungslagern ihren schrecklichen Höhepunkt finden sollte. Rosenthal, so erklärt uns die Voice-over, hatte darum gebeten, die Sendung an diesem gerade auch für ihn so wichtigen Gedenktag ausfallen zu lassen, aber der Sender hatte abgelehnt. Nach «Dalli Dalli» indes wird an eben diesem Abend Resnais' *Nuit et brouillard* erstmals am deutschen Fernsehen ausgestrahlt. Und an diesem Abend wird auch die Regisseurin Regina Schilling diesen Film zum ersten Mal sehen, der sie seither nie mehr losgelassen und nicht zuletzt auch diesen, ihren eigenen Film geprägt hat.

In der Zusammenstellung der zwei Bilder verdichtet sich noch einmal exemplarisch und blitzhaft die überraschende These von *Kulenkampffs Schuhe*: dass nämlich die Unterhaltungssendungen des deutschen Nachkriegsfernsehens, die die Kriegsgeneration so gerne als Ablenkung und Beruhigungsmittel konsumierte, zugleich von eben jenem Schrecken grundiert waren, der in diesen Sendungen selbst nie zur Sprache kommen durfte. Verschwiegen und unsichtbar gemacht, war er gleichwohl gerade in seiner scheinbaren Abwesenheit dauernd präsent. Alle – die Moderatoren wie auch ihre Gäste und das Publikum im Studio und zu Hause wussten nur zu gut, wovon hier nicht die Rede war. Die Schnitte von Regina Schilling und ihrem Cutter Jamin Benazzouz aber versuchen, das Unsagbare anzusprechen, und dieser Schnitt zwischen Rosenthal und Auschwitz-Birkenau besonders, der so simpel scheint und doch so komplex ist, dass uns schwindelt.

Die Ellipse, mit der die beiden direkt vom einen zum andern Bild kommen, zeichnet den tatsächlichen Verlauf des Fernsehprogramms nach. Doch während das damalige Publikum den Fernseher noch hätte zwischen den Sendungen abschalten können, um Resnais' Film nicht sehen zu müssen, ist einem hier diese Zeit nicht gegeben. Der harte Schnitt fügt zusammen, was tatsächlich zusammengehört, so wenig es auch zusammenzupassen scheint. Das war schon die Arbeitsmethode von Alain Resnais gewesen, wie man

es minutiös in Sylvie Lindepergs sagenhaftem Buch zu *Nuit et brouillard* nachlesen kann. Die verwendeten schwarzweissen Archivaufnahmen und die von Resnais zehn Jahre nach Kriegsende in Farbe gedrehten Bilder der verlassenen Lager sollten zusammenstossen, kollidieren, statt sich nahtlos zu fügen.

Als «Vernähung» hat, in Anlehnung an einen Begriff Jacques Lacans, die Filmtheorie jene Methode beschrieben, wie mittels filmischer Montage die Kohärenz von Ort, Zeit und Handlung erzeugt wird. Verfahren, wie etwa das in Dialogszenen übliche Alternieren zwischen Schuss und Gegenschuss, machen als zusammenhängende Szene plausibel, was auf dem Schneidetisch eigentlich separates, zu ganz unterschiedlichen Zeiten aufgenommenes Material war. Und das Publikum wird dabei gleich mitvernäht, in die Handlung hinein, zum lückenloseren Genuss. Nähten aber ist eigen, dass sie die Wunde, die sie schliessen sollen, paradoxerweise zugleich markieren, zumindest so lange, bis man die Fäden zieht. Wo eine Naht, wo eine Narbe zu sehen ist, da muss sich eine Wunde befinden.

Kulenkampffs Schuhe lässt die Nähte spüren, um damit den Schnitt, der sich darunter befindet, offen zu halten. Der Film hält jenes «Trauma» (was doch eigentlich nur das lateinische Wort für Wunde ist) offen, dessen Nachwirkungen bis heute andauern, das jedoch selber kaum ins Bild zu setzen ist. Tatsächlich ist es auch hier in den Bildern nicht zu sehen, weder im lächelnden Gesicht von Hans Rosenthal noch in der



nächtlichen Landschaft von Birkenau. Die Bilder sind uneindeutig. Und auch ihre Entstehung ist es: Das eine stammt aus einer Sendung, die der Moderator eigentlich nicht hatte machen wollen. Das andere ist ausgerechnet eine jener wenigen Aufnahmen in *Nuit et brouillard*, die weder zum historischen Archivmaterial gehören, noch zu den dazu in möglichst grossem Kontrast stehenden späteren Farbaufnahmen. Es ist vielmehr eine jener irritierenden Schwarzweissaufnahmen, die Resnais im ursprünglichen Konzept gar nicht vorgehabt hatte und offenbar nur drehte, um später bei der Montage des Films die Möglichkeit zu haben, allfällige Unausgewogenheiten der Komposition des Films auszugleichen. Ein Lückenbüsser sozusagen. Ob Schilling und Benazzouz bewusst war, dass sie hier prompt eines jener «Schnitt-Bilder» – wie sie Sylvie Lindeperg nennt – verwendet haben? In *Kulenkampffs Schuhe* wird es nun zu einem neuen Schnittbild, zur Nahtstelle und zur Narbe eines weiteren Schnitts, eines sich seit Kriegsende nur noch erweiternden Traumas, das sich nie mehr schliesst und das quer durch Film- und Fernsehgeschichte geht, durch Kinozensur und Senderpolitik, durch jüdische und deutsche Familien, durch verschiedene Generationen, Zeiten, Formate und Materialien und durch den Kopf aller, die diesen Film sehen. Johannes Binotto

→ Kulenkampffs Schuhe (D 2018) 01:27:26–01:27:26
Regie, Drehbuch: Regina Schilling; Schnitt: Jamin Benazzouz