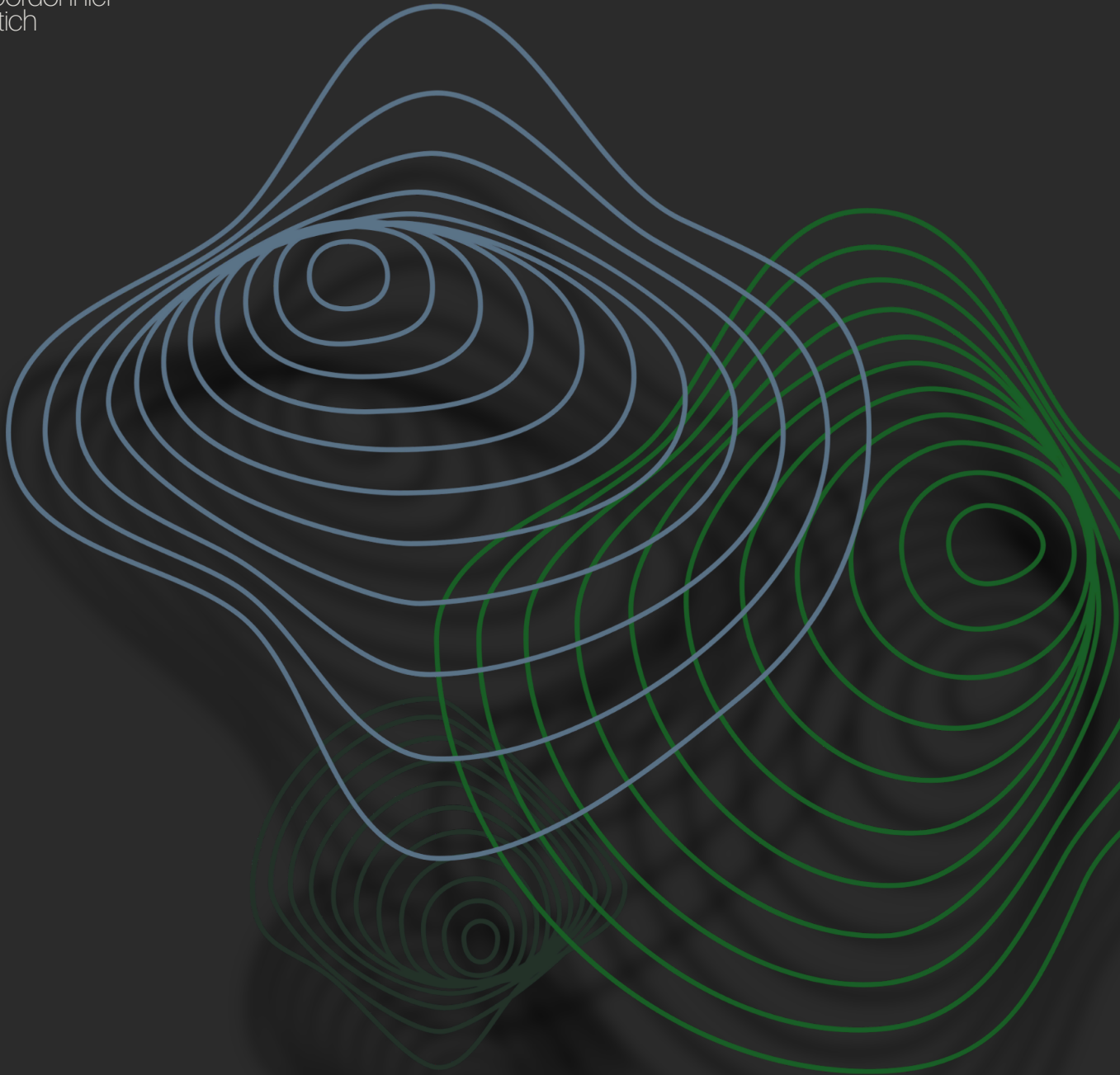


FREIE WISSENSCHAFTLICHE ARBEIT ZUR ERLANGUNG DES GRADES BACHELOR OF ARTS

Bauhaus Universität Weimar/ Université Lumière Lyon 2

Emilia Terodde
B.A. Europäische Medienkultur
122973
emilia.terodde@uni-weimar.de

Prof. Sarah Cordonnier
Dr. Katja Hettich



HÖRBARE ABWESENHEIT

DER SOUND ALS TRÄGER DER ERINNERUNG IN "THE ZONE OF INTEREST"

Das vorliegende Werk entstand als Abschlussarbeit zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts im deutsch-französischen Studienprogramm Europäische Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar und der Université Lumière Lyon 2 bei Dr. Katja Hettich und Prof. Sarah Cordonnier im Sommersemester 2024.

Der LUCIA Verlag ist ein unabhängiger Non-Profit-Verlag, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, Arbeiten aus dem studentischen Umfeld der Bauhaus-Universität Weimar zu veröffentlichen.

Das Werk erscheint im Open Access unter der gültigen CC-BY-Lizenz. Alle diesbezüglichen Rechte und Pflichten sind einzuhalten.

LUCIA Verlag
Marienstraße 18
99423 Weimar



LUCIA VERLAG

Bauhaus-Universität Weimar
Fakultät Medien
Université Lumière Lyon 2

Freie wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades
Bachelor of Arts (Medien)

Hörbare Abwesenheit
Der Sound als Träger der Erinnerung in
THE ZONE OF INTEREST

Absence entendue
Le son comme support de mémoire dans
THE ZONE OF INTEREST

BA-Studiengang: Europäische Medienkultur/ Information-Communication
Erstgutachterin: Prof. Sarah Cordonnier
Zweitgutachterin: Dr. Katja Hettich

Vorgelegt von:
Emilia Terodde
Weimar, den 17. August 2024

Inhaltsverzeichnis

1	<u>EINLEITUNG</u>	1
2	<u>FILMTON, RAUM UND STIMMEN</u>	3
2.1	DER TONFILM UND DAS VERHÄLTNISS VON BILD UND TON	3
2.2	FILMISCHER RAUM	5
2.2.1	CHARAKTERISIERUNG DES RAUMS	5
2.2.2	DIE ERWEITERUNG DES FILMISCHEN RAUMS: DAS „HORS-CHAMP“	7
2.3	DAS „ACOUSMÈTRE“	10
2.3.1	URSPRUNG UND THEORIE	10
2.3.2	GRENZSPIEL DER STIMME IM BILD	11
2.3.3	MACHT, WISSEN UND ALLGEGENWART	12
3	<u>DER HOLOCAUST IN BILD UND FILM</u>	13
3.1	„BILDPOLITIK“ UND „GREUELFILME“	13
3.2	EXEMPLARISCHE FILMPRODUKTIONEN	14
3.2.1	HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS (USA 1978, MARVIN J. CHOMSKY)	15
3.2.2	SHOAH (FR 1985, CLAUDE LANZMANN)	15
3.2.3	SCHINDLERS LISTE (USA 1993, STEVEN SPIELBERG)	16
3.3	ETHIK VS. ÄSTHETIK: ZUR DARSTELLUNG IN HOLOCAUST-FILMEN	16
3.3.1	GRATWANDERUNG	17
3.3.2	BILDERVERBOT	18
3.3.3	NOTWENDIGKEIT	20
4	<u>ANALYSE: SOUND ALS TRÄGER DER ERINNERUNG IN THE ZONE OF INTEREST</u>	21
4.1	EINORDNUNG	21
4.2	FILMISCHE RÄUME: GETRENNTE WELTEN UND VERBINDENDE KLÄNGE	23
4.3	AKUSMATISCHES LEIDEN	26
4.4	DIE FRAGE NACH DER NÄHE ZU FIGUREN	31
4.5	TON ALS MORALISCHE INSTANZ	36
5	<u>ZUR „BANALITÄT DES BÖSEN“ IN THE ZONE OF INTEREST</u>	42

5.1	HANNAH ARENDT: <i>EICHMANN IN JERUSALEM</i>	42
5.2	ALLTÄGLICHKEIT IN THE ZONE OF INTEREST	45
6	<u>REFLEXION: DAS UNSAGBARE HÖRBAR MACHEN</u>	48
7	<u>FAZIT UND AUSBLICK</u>	51
8	<u>EDITION FRANÇAISE : LE SON COMME SUPPORT DE MEMOIRE</u>	54
8.1	INTRODUCTION	54
8.2	SON, ESPACE ET VOIX	56
8.2.1	LA RELATION AUDIO-VISUELLE.....	56
8.2.2	L'ESPACE CINEMATOGRAPHIQUE ET L' « HORS-CHAMP ».....	57
8.2.3	L'ACOUSMETRE	59
8.3	L'HOLOCAUSTE A TRAVERS LES FILMS	60
8.4	ANALYSE : THE ZONE OF INTEREST	63
8.4.1	CLASSIFICATION.....	63
8.4.2	LES ESPACES CINEMATOGRAPHIQUES : MONDES SEPARÉS ET SONS QUI LES RELIENT.....	65
8.4.3	LA SOUFFRANCE ACOUSMATIQUE	67
8.4.4	LA QUESTION DE LA PROXIMITÉ	68
8.4.5	LE SON EN TANT QU'INSTANCE MORALE	70
8.5	LA « BANALITÉ DU MAL » DANS THE ZONE OF INTEREST.....	74
8.5.1	HANNAH ARENDT : <i>EICHMANN IN JERUSALEM</i>	74
8.5.2	LA QUOTIDIENNETÉ DANS THE ZONE OF INTEREST	77
8.6	REFLEXION : RENDRE L'INDICIBLE AUDIBLE	79
8.7	CONCLUSION ET PERSPECTIVES.....	81
9	<u>QUELLENVERZEICHNIS</u>	84
9.1	FILMOGRAPHIE.....	84
9.2	BIBLIOGRAPHIE	84
10	<u>TABELLENVERZEICHNIS</u>	88
11	<u>EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG / ATTESTATION DE NON-PLAGIAT</u>	89

The real can never be represented; representation alone can be represented. For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a form of representation.¹
(Rick Altman)

1 Einleitung

Wenn jede Form der Repräsentation bereits eine Interpretation darstellt, eine Übersetzung der Geschehnisse, wie kann dann die Erinnerung so wachgehalten werden, dass sie den Betroffenen gerecht wird? Altman verweist in seinem Zitat auf die grundsätzliche Schwierigkeit, die mit der authentischen Wiedergabe historischer Realitäten einhergeht. Dies wird besonders deutlich, wenn es um die Erinnerung an den Holocaust geht.² Die Herausforderung besteht darin, eine angemessene Form der Darstellung zu finden, die einem Vergessen entgegenwirkt. Künstlerische Werke, und so auch Filme, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, müssen nicht nur versuchen, die Realität zu vermitteln, sondern müssen auch die Grenzen und Herausforderungen dieser Repräsentation reflektieren. Der aktuelle Forschungsstand zur filmischen Darstellung der Shoah zeigt, dass es eine Vielzahl verschiedener Ansätze gibt, die seit den ersten Holocaust-Filmen zu einer Kontroverse führen.

Der kürzlich mit zwei Oscars® für den besten internationalen Film und besten Ton ausgezeichnete Film *THE ZONE OF INTEREST* (GB/USA/Polen 2023, Jonathan Glazer) bildet das zentrale Forschungsobjekt der Bachelorarbeit.³ Glazer widmet sich der Herausforderung, einen Holocaust-Film zu inszenieren, und wählt dabei einen ungewöhnlichen Weg der Annäherung: Statt die Opfer direkt ins Bild zu rücken, fokussiert sich der Film auf die Täter:innen und deren Alltag, der sich angrenzend an das Vernichtungslager Auschwitz abspielt. Dabei spielt die Tonspur eine entscheidende Rolle. In diesem und anderen Filmen ist sie nicht nur eine Begleitung zum Bild, sondern essenziell für das Eintauchen in die filmische Welt. Während wir entscheiden können, was wir sehen möchten, indem wir unsere Augen schließen können, entkommt unser

¹ Altman, Rick (1992): Sound Space. In: ders. (Hg.): Sound theory, sound practice. New York: Routledge. S.42-64. S.42.

² Im Folgenden werden die Bezeichnungen „Shoah“ und „Holocaust“ synonym benutzt, um die systematische Massenvernichtung ganzer Bevölkerungsgruppen im Nationalsozialismus zu beschreiben. Mehr dazu unter: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320492/holocaust-schoa/>

³ Leonine Studios (2024): *THE ZONE OF INTEREST* / Zwei Oscar®-Auszeichnungen. In: <https://www.leoninestudios.com/news/artikel/the-zone-of-interest-zwei-oscar-auszeichnungen-737>, zugegriffen am 09.08.2024.

Gehör dem Klang nicht. Unser Hörsinn ist allgegenwärtig, wir können ihn nicht abschalten, denn im Gegensatz zu unseren Augen, besitzt unser Ohr keine „Ohrlider“⁴.

Die vorliegende Bachelorarbeit untersucht, wie *THE ZONE OF INTEREST* den Ton als Träger historischer Erinnerung einsetzt, um sich in dem Spannungsfeld zwischen filmästhetischer Repräsentation und ethischer Verantwortung in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu bewegen. Die Analysen sind in einen theoretischen Rahmen eingebettet, welcher Konzepte des Filmtons insbesondere von Michel Chion umfasst, um den wirkungsvollen Einsatz von Klang im Film aufzuzeigen. Darüber hinaus bieten verschiedene Holocaust-Filme und die Problematik der Holocaust-Darstellung den theoretischen Rahmen. Nachdem diese Theorie im ersten Teil der Arbeit vorgestellt wurde, stehen fünf zentrale, aufeinander aufbauende Thesen im Raum, um herauszufinden, wie sich Glazers Film der Schere von Ethik und Ästhetik stellt: Zunächst wird analysiert, wie die Soundgestaltung einen neuen Raum schafft, der die Holocaust-Opfer in den Vordergrund rückt, indem sie deren Präsenz durch hörbare, jedoch unsichtbare Quellen betont. Die darauf aufbauende These lautet, dass der Film den Opfern Macht über das Bild verleiht, indem ihre Stimmen ohne sichtbare Quellen präsent sind. In einem dritten Schritt wird überprüft, ob der Film eine Nähe zu den Täter:innen hervorbringen könnte. Weiter wird ausgearbeitet, inwiefern der Sound als ethischer Kompass fungiert, der die Zuschauer:innen zur Reflexion über die dargestellten Geschehnisse leitet. Anschließend vergleicht die letzte These die gezeigte Gleichgültigkeit der Täter:innen im Film mit Hannah Arendts Theorie der „Banalität des Bösen“, bevor sich die Arbeit einer abschließenden Reflexion und dem Fazit widmet.

Die folgende Arbeit stützt sich auf eine filmästhetische Analyse als Methode und orientiert sich an Chions „*méthode des caches*“⁵, bei der Filmtone und -bilder abgegrenzt voneinander beobachtet werden. Dabei schaut man eine Sequenz mehrmals und betrachtet Ton und Bild nebeneinander, indem man mal das Bild verdeckt und mal den Ton abschaltet. Dies ermöglicht es, den Ton so zu hören, wie er ist, ohne die Verdeckung oder Beeinflussung durch das Bild. Daneben ist das Bild so zu sehen, wie es ist und nicht wie der Ton es neugestaltet. Dabei liegt der Anspruch darin, zu sehen und zu hören, ohne seine Wahrnehmung mit Vorwissen zu überlagern.⁶ Bei der vergleichenden Methode

⁴ Connor, Steven (2000): *Dumbstruck: a cultural history of ventriloquism*. Oxford New York: Oxford University Press. S.16f. (übersetzt aus dem Englischen: „earlids“, Cette affirmation ne s'applique qu'aux personnes qui sont capables d'entendre et de voir.).

⁵ Chion, Michel (2021): *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 5. Auflage. Malakoff: Armand Colin. S.193.

⁶ Vgl. Ebd.

kann herausgefunden werden, wie sich Klang und Bild zueinander positionieren, sich ergänzen und verdoppeln. Um die Vollständigkeit der Klangelemente zu erfassen, sollen Dialoge, Geräusche und Musik identifiziert und die Frage nach dominanten Klangelementen gestellt werden.⁷ Die zentralen Fragen der Methode lauten: „qu'est-ce que je vois de ce que j'entends [et] qu'est-ce que j'entends de ce que je vois?“⁸. In den Analysen dienen Tabellen der Veranschaulichung und als Übersicht für die Bild-Ton-Schere der jeweiligen Szene. Durch diese Methode können subtile Details und Diskrepanzen systematisch erfasst werden.

2 Filmtone, Raum und Stimmen

2.1 Der Tonfilm und das Verhältnis von Bild und Ton

Als der Tonfilm zum Ende der 1920er Jahre aufkam, brachte er eine innovative, bedeutsame Wende für das Kino, besonders für den „klassischen Erzählfilm“⁹, mit sich. Über die Entwicklung zum Sprechkino schrieb Béla Balázs, dass es „unsere akustische Umwelt entdecken [wird]. Die Stimme der Dinge, die intime Sprache der Natur.“¹⁰ Das Bild konnte nun von einem diegetischen Klang begleitet werden und den Film narrativ vervollständigen. Übergeordnet kann man den modernen Film drei Kommunikationskanälen unterordnen: Der „Narration“¹¹, einschließlich des „Schauspiels, Textes [und der] mise en scène“¹², der „visuellen Gestaltung“¹³, in Aspekten wie „Farbe, Licht, Form, Fläche, Rhythmus [und] Perspektive“¹⁴, und der akustischen Gestaltung, bei der man zwischen „speech, music and noise“¹⁵ unterscheiden kann. Diese Hauptkanäle ermöglichen eine voneinander unabhängige Kommunikation.

In der Filmwissenschaft ist die Beziehung zwischen visueller und auditiver Gestaltung ein vielschichtig diskutiertes Thema, welches eine integrierte Betrachtung der beiden Kanäle erfordert. Über viele filmische Strömungen hinweg rief die Auseinandersetzung verschiedenste Standpunkte hervor und gewann immer wieder neue Blickwinkel. Die

⁷ Vgl. Ebd.

⁸ Ebd., S.198.

⁹ Martin, Silke (2010): Die Sichtbarkeit des Tons im Film: akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren. Marburg: Schüren. S.60.

¹⁰ Balázs, Béla (1984): Der Geist des Films: Artikel und Aufsätze 1926 – 193. In: Diederichs, Helmut (Hg.): Schriften zum Film. Berlin: Henschelverlag. S. 152.

¹¹ Görne, Thomas (2017): Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion. München: Hanser. S. 236.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Bordwell, David; Thompson, Kristin (2010): Film art: an introduction. 9. Auflage. New York: McGraw-Hill. S.70.

frühen Tonfilmtheorien orientierten sich oft noch stark am visuellen Aspekt des Films. Siegfried Kracauer bspw. betrachtete den Film primär als visuelles Medium und sah ein „Gleichgewicht zwischen Wort und Bild“¹⁶ als undenkbar. Ein wichtiger Beitrag zur Tonfilmtheorie kam von Eisenstein, Pudovkin und Aleksandrov mit dem *Manifest zum Tonfilm* im Jahre 1928. Sie forderten die Eigenständigkeit der Tonspur im Film und lehnten eine bloße redundante „Reproduktion des Bildes durch den Ton“¹⁷ ab. Stattdessen sollte der Ton „kontrapunktisch“¹⁸ verwendet werden und ein ebenbürtiges Filmelement sein. In den 1960er Jahren erfuhr die Tonfilmtheorie mit dem Aufkommen des modernen Films eine deutliche Veränderung. Der narrative Zusammenhang zwischen Bild und Ton soll auseinandergefallen sein, wie es heißt: „Die Verbindung von Akustischem und Visuellem wurde unterbrochen und der Hörraum vom visuellen Raum getrennt.“¹⁹

Chion betont die Notwendigkeit, Bild und Ton stets gemeinsam zu betrachten, da sich die audiovisuelle Wahrnehmung gegenseitig beeinflusse: „on ne « voit » pas la même chose quand on entend; on n'« entend » pas la même chose quand on voit“²⁰. In seiner audiovisuellen Analyse beschreibt er die Wechselwirkung des Machtverhältnisses von Bild und Ton mit dem Konzept der „valeur ajoutée“²¹. Dieser „Mehrwert“²² beschreibt eine „valeur expressive et informative“²³, bei dem der Sound dem Bild einen bestimmten Wert verleihe. Dabei scheint es, als würde der Wert nur von dem Visuellen selbst ausgehen. Chion betont, dass Ton in Filmen nicht nur eine unterstützende Funktion habe, sondern aktiv die Bedeutung und Wahrnehmung der visuellen Elemente beeinflusse. Ebenso könne das Bild dem Ton einen bestimmten Wert verleihen.²⁴

Auch wenn Chion die „Autonomie des Akustischen“²⁵ annimmt, fußen seine und Bordwells und Thompsons Thesen weiterhin auf dem „visuellen Primat“²⁶. Auch im allgemeinen Sprachgebrauch hat sich die vermeintliche Vorherrschaft des Bildes durchgesetzt. Man spricht von „watching a film“²⁷ und betitelt das Publikum als „viewers or spectators“²⁸, was zunächst eine zweitrangige Rolle des Tons impliziert. Entgegen

¹⁶ Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.148

¹⁷ Martin 2010, S.111.

¹⁸ Eisenstein 1984, zit. nach: ebd.

¹⁹ Ebd., S.119.

²⁰ Chion 2021, S.5.

²¹ Ebd., S.13.

²² Martin 2010, S.129, Martin übersetzt die „valeur ajoutée“ als „Mehrwert“.

²³ Chion 2021, S.13.

²⁴ Ebd.

²⁵ Martin 2010, S.135.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Bordwell, Thompson 2010, S.267.

²⁸ Vgl. Ebd.

aller Kausalität betont Martin, dass Filme auf „zwei Entitäten“²⁹ gründen würden, die verschieden wahrgenommen würden. Diese visuelle und die auditive Ebene seien dem „filmischen Dispositiv technisch eingeschrieben“³⁰ und daher seien sie sowohl technisch als auch in ihrer Wahrnehmung differenziert zu betrachten. Obwohl sie getrennt voneinander auftreten, gingen das Visuelle und das Akustische eine „audiovisuelle Interaktion“³¹ miteinander ein und ständen in „narrativem Zusammenhang“³². Demnach müssten sie auch in ihrer Abhängigkeit beleuchtet werden.³³ Zudem seien Hören und Sehen immer in ihrer „Wahrnehmung gekoppelt“³⁴ und „bilden in ihrer Gesamtheit ein Zusammenspiel aus“³⁵. Das Gehör erfasse Klänge auf passive Weise und „räumlich übergreifend“³⁶, während das Auge aktiv Informationen verarbeite und Verbindungen herstelle:

Dreidimensionale Räume werden durch eindimensionale, lineare Blicke gebündelt. Der Raum des Sehens ist ein geometrischer und logischer Raum, der vektoriell gegliedert ist und durch optische Wahrnehmung errechnet wird [...]. Der Raum des Hörens hingegen ist ein topologischer, nicht ein geometrischer Raum. Er ist unmittelbar und stets in seiner Gesamtheit gegeben, alles ist gleichzeitig zu hören.³⁷

2.2 Filmischer Raum

2.2.1 Charakterisierung des Raums

Trotz der lang bestehenden Fokussierung auf das Visuelle in der Filmtheorie ist es unerlässlich, das Sounddesign als wesentliches Gestaltungsmittel in modernen Filmproduktionen zu erkennen. Béla Balázs erkannte bereits früh die Bedeutung der Tongestaltung für die Konstruktion des Filmraums:

In den modernen Zeiten von Surround und 3D-Audio sollte es mehr denn je selbstverständlich sein, den Raum als gestalterische Dimension im Sounddesign zu verstehen, sollte es die Aufgabe eines guten Sounddesigns sein, filmischen Raum auditiv erfahrbar zu machen.³⁸

²⁹ Martin 2010, S.133.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S.153.

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd., S.134.

³⁴ Ebd., S.35.

³⁵ Ebd.

³⁶ Bieger 2004, zit. nach: ebd.

³⁷ Ebd. Hier kann kritisch angemerkt werden, dass es sich nur um den Eindruck sehender Menschen handeln kann. Bei Blinden, Menschen mit Autismus-Spektrum-Störungen u. a. kann durchaus ein trainierter, erweiterter oder mehrdimensionaler Hörraum bestehen.

³⁸ Görne 2017, S.167.

Über die Fähigkeiten des Tonfilms schreibt Balázs weiter, dass er

[...] akustische Umwelt entdecken [wird]. Die Stimmen der Dinge, die intime Sprache der Natur. Alles, was außerhalb des menschlichen Dialogs noch mitspricht, noch zu uns spricht in der großen Lebenskonversation und unser Denken und Fühlen ununterbrochen tief beeinflusst. Vom Brausen der Brandung, vom Getöse der Fabrik bis zur monotonen Melodie des Herbstregens an den dunklen Fensterscheiben und dem Knarren des Fußbodens in der einsamen Stube. Sensitive lyrische Dichter haben diese bedeutungsvollen Stimmen, die uns begleiten, oft beschrieben. Der Tonfilm wird sie darstellen, er wird sie wieder ertönen lassen.³⁹

Der Ton ist demnach mehr als nur Begleitung des Bildes und hat maßgeblichen Einfluss auf dem Film. Der filmische Raum wird durch eine Vielzahl von Elementen konstruiert; die auditive Gestaltung spielt dabei eine zentrale Rolle. Sie verfügt über die Macht, Schauplätze – und so den filmischen Raum – zu charakterisieren. Sie kann „Atmosphäre“⁴⁰ erzeugen, räumliche Tiefe vermitteln und subtile Informationen über die Umgebung transportieren.⁴¹

Die Einbindung des Sounddesigns in die Raumgestaltung verstärkt die „Immersion“⁴² und bietet dem Publikum eine „metaphorisch oder explizit ‚einbettende‘, einhüllende Erfahrung“⁴³, bei der die Klanglandschaften Emotionen und Reaktionen bei den Zuschauenden hervorrufen können.⁴⁴ Dabei kann der Film auch mit verschiedenen Perspektiven der Soundwahrnehmung spielen. So kann z.B. der „Point-of-audition“⁴⁵, als akustisches Pendant zum Point-of-View, räumliche Beziehungen zwischen benachbarten Räumen herstellen. Hier wird der Ton so dargestellt, wie ihn eine bestimmte Figur hört. Dadurch wird das Publikum in die Diegese gelockt und ist nicht mehr in der Position eines externen, unsichtbaren Beobachters sondern identifiziert sich mit einer Figur und wird zum „internal auditor“⁴⁶. Dieses Konzept beschreibt Rick Altman wie folgt:

Point-of-audition sound thus constitutes the perfect interpellation, for it inserts us into the narrative at the very intersection of two spaces which the image alone is incapable of linking, thus giving us sensation of controlling the relationship between those spaces.⁴⁷

³⁹ Balázs 1984, S.152.

⁴⁰ Vgl. Flückiger, Barbara (2005): Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie. In: Segeberg, Harro/ Schätzlein, Frank (Hg.): Sound: zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg: Schüren. S.140-158, S.145.

⁴¹ Vgl. Ebd., S.140.

⁴² Görne 2017, S.167.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Ebd., S.199.

⁴⁵ Altman 1992, S.60.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

Chion unterscheidet beim „point d'écoute“⁴⁸ zwischen dem Aspekt „subjectif“⁴⁹, der sich darauf bezieht, mit welchem Charakter sich der Zuschauer auditiv identifiziert und einem räumlichen Aspekt, der beschreibt, von wo das Publikum den Ton wahrnimmt.

2.2.2 Die Erweiterung des filmischen Raums: Das „hors-champ“

Die „Kinoleinwand“⁵⁰ als „Rahmen“⁵¹ kann immer nur einen Ausschnitt der filmischen „Realität freilegen“⁵². André Bazin spricht in diesem Kontext von einer Erweiterung des sichtbaren filmischen Raums: „Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelehnt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen.“⁵³ Das Kinobild ist also immer durch einem „frame“⁵⁴ begrenzt, wodurch die Filmemachenden die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen auf etwas Bestimmtes lenken können und müssen. Der Sound kann somit die „presence of things outside of the frame“⁵⁵ andeuten, wodurch das Publikum in einem fortdauernden Austausch mit der filmischen Umgebung steht. Dabei kann der Sound auch die Imagination des Publikums anregen.⁵⁶

Bordwell und Thompson teilen den filmischen Raum in „onscreen and offscreen space“⁵⁷ ein. Als *offscreen* bezeichnen sie „the areas [that are] not shown inside the frame“⁵⁸. Bordwell und Thompson nutzen den Begriff „diegetic sound“⁵⁹, um einen Sound zu beschreiben, der innerhalb der diegetischen Realität zu verorten ist. Dieser kann sowohl *on-* oder *offscreen* sein, „depending on whether its source is inside the frame or outside“⁶⁰. Daneben kann der Sound auch „extra- oder nondiegetisch“⁶¹ sein, wenn sein Ursprung außerhalb der diegetischen Welt liegt.

Im Gegensatz dazu strukturiert Michel Chion den Filmraum in drei Kategorien: in das „in“⁶², das „hors-champ“⁶³ und das „off“⁶⁴. Er spricht von einem Ton im *in*, wenn die

⁴⁸ Chion 2021, S.99ff.

⁴⁹ Ebd., S. 102.

⁵⁰ Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander-Verlag. S.225.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Bordwell, Thompson 2010, S.186.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. Flückiger 2005, S.141.

⁵⁷ Bordwell, Thompson 2010, S.182.

⁵⁸ Ebd., S.186.

⁵⁹ Ebd., S.285. (Im Folgenden übersetzt als: diegetischer Ton).

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Flückiger 2005, S.141.

⁶² Chion 2021, S.85.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

Quelle im Bild sichtbar ist und zur „diegetischen“⁶⁵ Realität gehört. Als *hors-champ* bezeichnet er einen Ton, der innerhalb der Diegese „à un moment donné, temporairement ou définitivement“⁶⁶ nicht visualisiert ist. Auch Gilles Deleuze spricht von dem *hors-champ*, das zwar nicht erst durch den Ton aufgekommen ist, doch von ihm „bevölkert“⁶⁷ wird und dem „visuell unzugänglichen eine spezifische Präsenz“⁶⁸ verleiht. Von *off* spricht Chion, wenn sein Ausgangspunkt außerhalb der diegetischen Realität liegt und demnach auch nicht sichtbar ist. Dabei kann es sich zum Beispiel um Musik handeln, die im Nachhinein hinzugefügt wurde, um eine emotionale Wirkung zu unterstützen. Um Unklarheiten vorzubeugen, wird Chions Dreiteilung in *in*, *hors-champ* und *off* in der folgenden Analyse beibehalten.⁶⁹

Chion beschreibt verschiedene Arten des *hors-champ*, darunter das „*hors-champ actif*“⁷⁰, bei dem der Ton die Suche nach seiner Quelle evoziert und den Blick des Zuschauenden lenkt. Derweil stabilisiert und umhüllt der Ton im „*hors-champ passif*“⁷¹ das Bild atmosphärisch; der Blick des Zuschauenden ändert sich hier nicht. Dabei kann es sich um einen „*son-ambient*“⁷² bzw. „*son-territoire*“⁷³ handeln. Diese Umgebungsgeräusche können den Raum bewohnen, ohne dass die Frage nach der Lokalisierung oder Visualisierung aufkommt. Hierbei handelt es sich z.B. um Vogelgezwitscher oder Kirchenglocken : „On peut les appeler aussi des sons-territoire, parce qu’ils servent à marquer un lieu, un espace particulier de leur présence continue et partout épandue.“⁷⁴ Die Idee der umgebenden Geräusche führt Flückiger mit dem Begriff „*sound mark*“⁷⁵ weiter. Diese „Orientierungslaute“⁷⁶ sollen eine „Atmosphäre“⁷⁷ erschaffen. Meist verfügen die Einheiten nur über wenige, stereotypische *Orientierungslaute*, da sie nicht viel Aufsehen erregen sollen. Sie schreiben „einen Ort geographisch, zeitlich, kulturell

⁶⁵ Souriau, Étienne (1997) : Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 6/ H 2, S. 140-157, S.144.

⁶⁶ Chion 2021, S.85.

⁶⁷ Deleuze, Gilles (1999): Das Zeit-Bild: Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.301. (Deleuze nutzt die Begriffe „*hors-champ*“ und „*Off*“ synonym).

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Chions Begriffe wurden in Übersetzungen und Weiterführungen teilw. verschieden übersetzt. Die folgende Analyse wird die originalen beibehalten.

⁷⁰ Chion 2021, S.95.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S.87. (Chion unterscheidet zwischen „*son interne*“, „*son on the air*“ und „*son ambient*“).

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Flückiger 2005, S.144.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

ethnisch oder sozial“⁷⁸ fest und setzen den „emotionalen Rahmen nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die Filmfiguren“⁷⁹:

[Sie charakterisieren] eine Relation zwischen der Befindlichkeit einer Figur und ihrer Umwelt. Sie werden damit über den Hinweis auf einen Schauplatz hinaus Teil der psychologischen Zeichnung von Filmfiguren.⁸⁰

Folglich wird der filmische Raum durch „klangliche Hintergründe“⁸¹ konstruiert und anschließend auditiv über die Bildgrenzen hinaus vergrößert:

Was man hören kann, muss nicht gezeigt werden. Dies ist die wesentliche Funktion der filmischen „Atmo“: durch die Klänge der – mal sichtbaren, mal nicht sichtbaren – Umgebung wird eine Filmszene in Ort und Zeit fixiert.⁸²

Chion definiert diesen Raum, der durch den Ton eröffnet wird als „espace concret“⁸³ und bezeichnet ihn als „extension de l’ambiance sonore“⁸⁴. Er unterscheidet zwischen einer „extension nulle“⁸⁵, die sich nur auf die subjektive Hörwahrnehmung einer einzelnen Figur bezieht und einer „extension vaste“⁸⁶, die die Geräusche auch außerhalb des Handlungsraums, also auch im *hors-champ* beschreibt. Der Filmsound kann den „Blick in die Tiefen des Bildes“⁸⁷ steuern und die unsichtbaren Bereiche des Filmraums darstellen.⁸⁸ Das *hors-champ* verweist somit auf einen erweiterten Bereich, der „auf natürliche Weise, den im Bild sichtbaren Raum fortsetzt“⁸⁹. Der akustische Raum des Films kann sich also „müheles weit über das Filmbild hinaus“⁹⁰ auffalten und Dinge über das Bild hinaus bemerkbar machen. Filmsound verfügt über die Fähigkeit „einen realistischen, metaphorischen oder surrealen auditiven Raum“⁹¹ zu erstellen. Die Erweiterung des Filmraums durch Klänge aus dem *hors-champ* ermöglicht eine „Verdopplung des filmischen Spielraums“⁹²: Zeitgleich kann so ein „Handlungsstrang im On und ein zweiter Handlungsstrang, ausschließlich durch Ton erzählt, im [*hors-champ*] dargestellt werden.“⁹³

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd., S.145.

⁸⁰ Ebd., S.152.

⁸¹ Görne 2017, S.175.

⁸² Ebd.

⁸³ Chion 2021, S.96.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Flückiger 2005, S.141.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S.141.

⁸⁹ Deleuze 1999, S.302.

⁹⁰ Görne 2017, S.167.

⁹¹ Ebd., S.159.

⁹² Ebd., S.175.

⁹³ Ebd.

2.3 Das „Acousmètre“

2.3.1 Ursprung und Theorie

Bei der Stimme aus dem *hors-champ*, die wir im Folgenden „akusmatisch“⁹⁴ nennen, handelt es sich um eine Entität, die man angrenzend an den Bildrahmen und in der diegetischen Gegenwart erwartet.⁹⁵ Durch den fixierten „cadre“⁹⁶, den das Kino bietet, kann sich die Stimme in einem Ortlosen und Unbegrenzten bewegen. Die Kinoleinwand ruft einen „lieu [...] du pas-tout-voir“⁹⁷ hervor, wodurch diese akusmatische Stimme seine Kräfte erhält.

Bei der Analyse von Bild-Ton-Beziehungen spielt das Konzept des „acousmètre“⁹⁸ eine bedeutende Rolle. In *La voix au cinéma* prägte Michel Chion den Begriff, um eine Stimme im Film zu beschreiben, deren Quelle nicht sichtbar ist, die aber dennoch über eine starke Präsenz und Wirkung auf die Handlung verfügt.⁹⁹

Seinen Ursprung soll das Wort „acousmatique“¹⁰⁰ nach verschiedenen Quellen bei den Pythagoreern finden, einer antiken philosophischen Sekte, deren Anhänger:innen hinter einem Vorhang saßen, während ihr Meister vor ihm sprach. Dadurch sollte der Anblick des Sprechers nicht von der Essenz des Wortes ablenken. In den 1950er Jahren entwickelte Pierre Schaffer als Pionier der „musique concrète“¹⁰¹ das Konzept des Akusmatischen weiter, welches Chion später auf den Film anwandte. Demnach wurde das *Acousmètre* nicht mit dem Kino erfunden, aber „le cinéma parlant invente pour l'acousmètre un champ d'action qu'aucune expression dramatique n'avait pu encore lui donner“¹⁰². Die damit einhergehende „akusmatische Zone“¹⁰³ dieser „neuen Dimension“¹⁰⁴ des Films ist im Gegensatz zu anderen Medien wie dem Radio nicht statisch, sondern dynamisch und unberechenbar. Mit der Begrifflichkeit wird eine neue Kategorie erschaffen, jenseits von „voix ou de son“¹⁰⁵, die für die Spezialität des Tonfilms spricht, bei der sich die Anwesenheit der Figuren in ihrer visuellen Abwesenheit

⁹⁴ Chion, Michel (1982) : *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile. Cahiers du cinéma. Essais, S.27. (Übersetzung von „acousmatique“).

⁹⁵ Ebd., S.14 f.

⁹⁶ Ebd., S.100.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S.25. (Im Folgenden wird der Begriff „acousmètre“ in der Schreibweise verwendet: Acousmètre).

⁹⁹ Vgl. Ebd., S.12.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S.27.

¹⁰¹ Ebd. S.26.

¹⁰² Ebd., S.32.

¹⁰³ Martin 2010, S.123.

¹⁰⁴ Ebd., S.122.

¹⁰⁵ Chion 2021, S.140.

manifestiert.¹⁰⁶ Diese Eigenschaft „acousmatique“¹⁰⁷ des *Acousmètre* definiert Chion wie folgt: „se dit d’un son que l’on entend sans voir la cause dont il provient“¹⁰⁸. Er beschreibt es als „un être d’une espèce particulière, sorte d’ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d’acousmètre, c’est-à-dire être acousmatique“¹⁰⁹.

Das *Acousmètre* kann in verschiedenen Weisen auftreten: Zum einen kann es direkt mit dem Bild verknüpft sein, indem es zuerst visualisiert und dann akusmatisiert wird. Zum anderen kann die Stimme zuerst akusmatisch sein und später visuell an einen Körper gebunden werden, was Spannung und Erwartungen aufrechterhalten kann.¹¹⁰ Dieses *Acousmètre*, das Chion als „acousmètre intégral“¹¹¹ deklariert, kann zu jeder Zeit in dem Bild auftauchen und verfügt dadurch über „pouvoirs magiques, le plus souvent maléfiques, plus rarement tutélaires“¹¹². Werden den unsichtbaren Stimmen ihre üblichen Kräfte verweigert, spricht man von „acousmètres paradoxaux“.¹¹³

2.3.2 Grenzspiel der Stimme im Bild

Zwar löst sich die akusmatische Stimme vom Visuellen, sie bleibt ihm aber dennoch „narrativ verbunden“¹¹⁴ und ist fest in der Diegese verankert. Das „akusmatische Wesen“¹¹⁵ greift in das Bild ein und agiert somit nicht als einfacher Beobachter oder Begleiter des Geschehens. Stattdessen geht es einen „rapport de pouvoir et de possession“¹¹⁶ mit dem Bild ein. Die Stimme kann „déterminant“¹¹⁷ für den Film sein, indem sie das Bild beherrscht und Macht über es ausüben kann. Dadurch hat das *Acousmètre* die besondere Fähigkeit, die Grenzen des Bildes zu verwischen:

Il faut naturellement, comme nous l’avons dit, que l’acousmètre ne soit pas situé dans la position retirée du bonimenteur, du commentateur, de la voix de lanterne magique, mais que la voix ait, si peut que ce soit, un pied dans l’image, dans le lieu du film, qu’elle hante un lieu de passage qui n’est ni l’intérieur de la scène filmique, ni le proscenium – un lieu qui n’a pas de nom, mais dont le cinéma joue constamment.¹¹⁸

¹⁰⁶ Vgl. Ebd.

¹⁰⁷ Ebd. (Im Folgenden übersetzt als: akusmatisch).

¹⁰⁸ Chion 1982, S.26.

¹⁰⁹ Ebd. S.27.

¹¹⁰ Vgl. Chion 2021, S.84.

¹¹¹ Chion 1982, S.27.

¹¹² Ebd., S.28.

¹¹³ Chion 2021, S.142.

¹¹⁴ Martin 2010, S.153.

¹¹⁵ Chion, Michel (2003): *Mabuse – Magie und Kräfte des acousmètre*. Auszüge aus *Die Stimme im Kino*. In: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): *Medien und Stimme*. Köln: DuMont. S. 124-160. (Deutsche Übersetzung von „acousmètre“).

¹¹⁶ Chion 1982, S.28.

¹¹⁷ Ebd., S.32.

¹¹⁸ Ebd., S.29.

Die akusmatische Stimme bewegt sich „ni-dedans-ni-dehors“¹¹⁹, weil sie nicht visualisiert ist und dennoch nicht als Off-Stimme wahrgenommen wird. Man spricht also von einer Stimme, die sich nicht völlig außerhalb des Bildrahmens befindet. Zwar ist ihr Ursprung durch Hindernisse verborgen (z.B. „dissimulée par un mur“¹²⁰), dennoch befindet sich dieser meist im *in*. Diese ambivalente Zwischenposition in Bezug auf das Filmbild ist sein zentrales Merkmal und verleiht ihm seine besondere Macht und Faszination.

2.3.3 Macht, Wissen und Allgegenwart

Kann man sich überhaupt eine Stimme ohne Körper vorstellen? Es sei eine beunruhigende und unheimliche Vorstellung, Sprecher und Äußerung unverbundene zu erleben, schreibt Chion über seine Frage.¹²¹ Ihre besonderen Eigenschaften und Fähigkeiten, verleihen ihr eine fast magische Qualität. Um dieser auf den Grund zu gehen, definiert Chion vier Hauptmerkmale des *Acousmètre*: „être partout, tout voir, tout savoir, tout pouvoir“¹²² oder auch Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit und Allmacht:

Die Allgegenwärtigkeit des *Acousmètre* zeigt sich darin, dass die Stimme ohne Substanz ist, sie kann weder räumlich zugeordnet noch aufgehoben werden. Der Panoptismus verleiht dem *Acousmètre* die Fähigkeit, den Raum zu beherrschen und alles zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Chion erklärt : „[...] celui qui n'est pas dans le champ est le mieux placé pour voir tout ce qui s'y passe ; celui que vous ne voyez pas est le mieux placé pour vous voir [...]“¹²³. Panoptismus, Allwissenheit und Allmacht sind eng miteinander verknüpft, denn wer alles sieht, weiß auch alles, und wer alles weiß, kann auch alles.¹²⁴

Neben redseligen und mysteriösen Personen, wie z.B. in *DER ZAUBERER VON OZ* (USA 1939, Victor Fleming),¹²⁵ wird das *Acousmètre* häufig mit dem Tod in Verbindung gebracht. Denn ist es so ungewöhnlich zu denken, dass ein:e Verstorbene:r als Stimme, abgekoppelt von Körper und Substanz, weiterspricht und herumirrt, wo doch die Seele

¹¹⁹ Chion 2021, S.139.

¹²⁰ Ebd., S.83.

¹²¹ Vgl. Horton, Justin (2013): The Unheard Voice in the Sound Film. *Cinema Journal*. Bd. 52/H 4, S. 3-24.

¹²² Chion 1982, S.29. (Übersetzt aus dem Französischen, Original: „ubiquité, panoptisme, omniscience, toute-puissance“).

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S.29 ff.

¹²⁵ Vgl. Chion 2021, S.140.

des Körpers in so enger Beziehung zum Film steht? Wenn es nicht der oder die Tote ist, dann wohl jemand, der fast tot ist, wie häufig der Erzähler aus dem *off*.¹²⁶

Bis zu ihrer Visualisierung verfolgt die akusmatische Stimme den Bildschirm. Die Suche nach dem Körper wird dadurch ein zentraler Impuls im Umgang mit dem *Acousmètre*.¹²⁷ Bei seiner Auflösung durch eine physische Bindung entsteht ein Wendepunkt, die „*désacousmatisation*“¹²⁸. Chion spricht von einer gleichzeitigen Enthüllung von Bild und Ort, durch die Visualisierung des „*corps humain et mortel où la voix [est] assignée à résidence*“¹²⁹. Bei der „*mise-en-corps*“¹³⁰ geht die Stimme in einen sterblichen Körper über, der ihr nun als Residenz dient. Infolgedessen wird das *Acousmètre* „*humain et vulnérable*“¹³¹, verliert seine Macht und magischen Fähigkeiten:

Sa désacousmatisation, autrement dit, le simple fait de fini par montrer celui qui parle, est toujours comme une défloration, qui entraîne la perte des pouvoir attachés à sa virginité d’acousmètre mais qui, en même temps, le fait rentrer dans le rang des humains.¹³²

Eine unvollständige Deakusmatisierung kann bei einem halben *Acousmètre* bestehen, bei der nur ein Teil der Person sichtbar wird, zum Beispiel der Oberkörper, aber nicht der Mund.¹³³

3 Der Holocaust in Bild und Film

3.1 „Bildpolitik“ und „Greuefilme“

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wurden zahlreiche Bilder und Fotos, die Ausschnitte aus den Ghettos und Lagern zeigten, vielfach unkritisch verbreitet. Viele dieser Bilder stammten ursprünglich von Kameraaufnahmen der Täter:innen, wodurch sich die propagandistischen Bilder der Nazis mit den Dokumentationen der Befreiung mischten.¹³⁴ Heute scheint man einen distanzierteren und analytischen Blick auf sie und ihre Verbreitung zu werfen. Dennoch treten immer wieder stereotypische Darstellungsweisen auf, die metaphorisch für den Schrecken stehen: die Gleise, der

¹²⁶ Vgl. Chion 1982, S.45.

¹²⁷ Vgl. Ebd., S.29.

¹²⁸ Ebd. (Im Folgenden übersetzt als: Deakusmatisierung).

¹²⁹ Ebd., S. 32.

¹³⁰ Chion 2021, S.142.

¹³¹ Chion 1982, S.32.

¹³² Ebd., S.29.

¹³³ Vgl. Ebd., S.33.

¹³⁴ Vgl. Chéroux, Clémant (2001): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval., S.9.

Eingang zu Auschwitz-Birkenau, der Stacheldraht, die Wachtürme, Berge von Koffern, Schuhen, Haaren oder auch Leichen.¹³⁵

Als Deutschland nach Ende des Krieges besetzt wurde, setzten die Alliierten auf eine „Bildpolitik“¹³⁶ mit Fotos und „Greuefilme[n]“¹³⁷, die Abscheu über die monströsen Naziverbrechen transportieren sollten. Darunter finden sich Dokumentarfilme wie DIE TODESMÜHLEN (USA/DE 1945, Hanuš Burger), die die Lebensbedingungen in den Vernichtungslagern schonungslos zeigen und damit auch Bilder von Leichen oder schwer gezeichneten Überlebenden veröffentlichten. Die Meinungen der Überlebenden über diese Darstellungen waren äußerst verschieden. Neben der Ansicht, dass die Bilder als realistische Darstellung geeignet seien, entgegneten andere wiederum, dass

[s]o entsetzlich Ihre Fotografien aus den Konzentrationslagern auch sind, so sind sie doch unendlich weniger schrecklich als die Realität, die wir sahen [...] Sie können uns beim Wort nehmen, daß selbst Ihre Fotos das ganze Ausmaß des Entsetzlichen nicht würdigen und ausdrücken, weil man nur die Folgen des Leidens fotografieren kann, aber niemals das Leiden selbst.¹³⁸

3.2 Exemplarische Filmproduktionen

Trotz der genannten Bedenken spielen Filme eine bedeutende Rolle bei der Aufarbeitung für die Erinnerung an den Holocaust. Auch wenn es kurz nach dem Krieg nur wenige Filme über die Shoah gab,¹³⁹ trug die filmische Aufarbeitung neben der Schule, Literatur und dem Theater seit den 1960er und 70er Jahren wesentlich zur „öffentlichkeitswirksamen, kritischen Aufarbeitung“¹⁴⁰ und Erinnerung an die Verbrechen der Nazis bei. In den sogenannten „Holocaust-Filmen“¹⁴¹ steht die „nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung“¹⁴² im Mittelpunkt der fiktionalen Handlung. Diese Filme haben den Anspruch und die Fähigkeit, das Ausmaß des Grauens in „suggestiven und emotional ergreifenden Bildern“¹⁴³ ins Blickfeld der

¹³⁵ Vgl. Ebd., S.213.

¹³⁶ Corell, Catrin (2009): Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: Transcript. S.48.

¹³⁷ Corell 2009, S.49.

¹³⁸ Mavis Tate in Brink 1998, zit.nach: ebd., S.48.

¹³⁹ Vgl. Stiglegger, Marcus (2004): Alte und neue Vorstellungen von einem Schreckensort. Ein filmhistorischer Abriss. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S. 26-38. S.26.

¹⁴⁰ Dietrich, Johanna (2016): Der Holocaust im Spielfilm. In: Rösgen, Petra/Steinbrecher, Juliane et al. (Hg.): Inszeniert. Deutsche Geschichte im Spielfilm. Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag. S.49-73. S.50.

¹⁴¹ Wohl, Lea (2013): „Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber“: Aktuelle Holocaustfilme und deren Umgang mit Fiktionalität und historischer Realität. In: Weber Thomas (Hg.): Mediale Transformation des Holocaust. Berlin: Avinus-Verlag. S.345-357. S.346.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Dietrich 2016, S.50.

Öffentlichkeit zu rücken, womit sie unter anderem als wichtige „Erinnerungsanstöße“¹⁴⁴ dienen können.

3.2.1 HOLOCAUST – DIE GESCHICHTE DER FAMILIE WEISS (USA 1978, Marvin J. Chomsky)

Die amerikanische Fernsehserie HOLOCAUST wagte als eine der ersten Produktionen einen Tabubruch und bildete die Massenvernichtung der Juden explizit ab, womit die Miniserie enorme nationale und internationale Aufmerksamkeit erhielt. Die exemplarische Geschichte über die fiktive jüdische Familie Weiß löste eine beispiellose Resonanz aus und war ein „Meilenstein der Holocaust-Dramatisierung“¹⁴⁵. Trotz Kritik und Diskussion über eine „unangemessene Trivialisierung und Kommerzialisierung“¹⁴⁶ erreichte die Serie eine Wirkung, die laut FAZ „mit Hunderten von Büchern, Theaterstücken, Filmen und TV-Sendungen, Tausenden von Dokumenten und allen KZ-Prozessen in mehr als drei Jahrzehnten Nachkriegsgeschichte nicht gelungen“¹⁴⁷ sei. Die Serie löste eine intensive mediale Aufarbeitung aus und zwang, wie es der damalige Bundeskanzler Helmut Schmidt rückblickend formulierte, „zum kritischen Nachdenken [und] zum moralischen Nachdenken“¹⁴⁸.

3.2.2 SHOAH (FR 1985, Claude Lanzmann)

Als bahnbrechender Dokumentarfilm gilt Claude Lanzmanns Werk SHOAH, der durch seine einzigartige Herangehensweise großes Aufsehen erregte. Er gilt als „ästhetisches Gegenprinzip zu Holocaust und Schindlers Liste“¹⁴⁹ und hebt sich damit von anderen Holocaust-Filmen ab. Anstatt sich auf Archivmaterial oder Fiktionalität zu stützen, konzentriert sich der neuneinhalbstündige Film auf Landschaftsaufnahmen, Interviews und die „Rede der Zeugen“¹⁵⁰, darunter Opfer, Täter und Augenzeugen, um die Erinnerung wach zu halten. In der Auseinandersetzung mit der Darstellbarkeit des Holocaust plädiert Lanzmann folglich für ein „Bilderverbot“¹⁵¹, das gleichzeitig zu einem „Fiktionalisierungsverbot“¹⁵² wird, welches er in seinem Werk konsequent einhält.

¹⁴⁴ Ebd., S.55.

¹⁴⁵ Stiglegger 2004, S.32.

¹⁴⁶ Dietrich 2016, S.54.

¹⁴⁷ FAZ 1.2.1997, zit. nach: ebd., S.53f.

¹⁴⁸ Schmidt 1997, zit. nach: ebd., S.54.

¹⁴⁹ Thiele, Martina (2007): Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Fakultäten der Georg-August-Universität zu Göttingen. S.477.

¹⁵⁰ Köppen, Manuel/ Scherpe, Klaus (1997): Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: ders.: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S.1-13. S.4.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

3.2.3 SCHINDLERS LISTE (USA 1993, Steven Spielberg)

Im Gegensatz zu vielen anderen Holocaust-Produktionen erhielt erst SCHINDLERS LISTE ähnliche nationale und internationale Resonanz wie HOLOCAUST und gewann sieben Oskars®. Der Film zeichnet sich durch seine enge Orientierung an der historischen Realität aus.¹⁵³ Ab 1942 bewahrten Oskar Schindler, Mitglied der NSDAP, und seine Frau etwa 1200 Jüdinnen und Juden vor der Ermordung, indem sie sie in ihrer Emaillefabrik beschäftigten.¹⁵⁴ Dies nutzte Spielberg als zentrales Element und stellt damit den „Deutsche[n] als positive[n] Held“¹⁵⁵ dar. Der Film ist überwiegend in Schwarz-Weiß gehalten und geht erst am Ende in Farbe über. U. a. damit setzte er auf neue inhaltliche und filmästhetische Ansätze und gilt trotz Kritik an Kommerzialisierung, Emotionalisierung und (Hollywood-)Ästhetisierung als „besonderer Wendepunkt“¹⁵⁶ in der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust.¹⁵⁷

3.3 Ethik vs. Ästhetik: zur Darstellung in Holocaust-Filmen

Im Laufe der Jahrzehnte hat die filmische Herangehensweise an die Shoah verschiedene Ansätze hervorgebracht. Der Großteil der Produktionen konzentriert sich auf einen opferzentrierten Ansatz mit unterschiedlichen stilistischen Mitteln. Mittlerweile gibt es Werke, die einen anderen Blickwinkel wählen. Neben THE ZONE OF INTEREST befasst sich z.B. auch DIE WANNSEERKONFERENZ (DE 2022, Matti Geschonnecks) mit dem Alternativvorschlag der Täter:innendarstellung, was mit dem „friedfertigen Erinnerungskonsens“¹⁵⁸ bricht. Diese Herangehensweise ist nicht völlig neu, aber weniger verbreitet als Filme, die sich auf die Erfahrungen der Verfolgten konzentrieren.

Ein zentrales Merkmal von Spielfilmen ist, dass sie mit Emotionen arbeiten.¹⁵⁹ Somit häufe sich die Anzahl der fiktionalen Holocaust-Filme, die von einer korrekten historischen Darstellung abweichen und Geschichten erzählen, die „Wunschfantasien“¹⁶⁰ verbreiten und von dem „historisch Möglichen oder vom Realistischen Abweichen“¹⁶¹. Eine solche Fantasie könnte bspw. die Bestrafung der Täter:innen sein. Solche

¹⁵³ Vgl. Dietrich 2016, S.55.

¹⁵⁴ Vgl. Bundesarchiv (2023): Vorbild für Zivilcourage: Oskar Schindler. In: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Dokumente-zur-Zeitgeschichte/28-04_oskar-schindler.html, zugegriffen am 09.08.2024.

¹⁵⁵ Dietrich 2016, S.55.

¹⁵⁶ Jakob, Alexander/ Stiglegger Marcus (2004): Einleitung. Die Quellen des Archivs. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.5-9. S. 8.

¹⁵⁷ Stiglegger 2004, S.35.

¹⁵⁸ Köppen, Scherpe 1997, S.6.

¹⁵⁹ Vgl. Dietrich 2016, S.55.

¹⁶⁰ Wohl 2013, S.346.

¹⁶¹ Ebd.

Darstellungsweisen kann man in DER JUNGE IM GESTREIFTEN PYJAMA (USA/ GB 2008, Mark Herman) beobachten, wenn der Sohn des Kommandanten in das Vernichtungslager einbricht und nicht mehr auftaucht. Daneben können auch Rachegeschichten der Opfer an den Täter:innen als Filmelement im Mittelpunkt stehen. Dies ist bei INGLOURIOUS BASTERDS (USA 2009, Quentin Tarantino) der Fall, wobei hier die Umkehr der eigentlichen, realen Ausweglosigkeit ein starker Kritikpunkt ist.¹⁶² In einigen Filmen, wie auch in INGLOURIOUS BASTERDS, wird Humor und Komik als filmisches Element eingesetzt. Solche Versuche, eine „Tragikkomödie“¹⁶³ zu kreieren, stießen z.B. bei DAS LEBEN IST SCHÖN (IT 1997, Roberto Benigni) auf erhebliche Kritik, da sie als Ausdruck fehlender Ernsthaftigkeit und als unangemessen empfunden werden können.

3.3.1 Gratwanderung

In Deutschland herrscht ein breiter gesellschaftlicher Konsens darüber, dass die Aufarbeitung des Holocaust eine besondere historische und moralische Aufgabe ist. Dies spiegelt sich auch in der filmischen Darstellung des Holocaust wider, die oft Gegenstand von Kontroversen ist:

Immer wieder wird der Anspruch formuliert, daß [sic] gerade die Deutschen das Thema ‚Massenmord an den Juden während des deutschen Nationalsozialismus‘ aufzuarbeiten haben.¹⁶⁴

Die filmischen Darstellungsweisen seitens deutscher Filmemacher:innen stießen auf Kritik und Bedenken. Manche Regisseur:innen „paßten die Ereignisse den Regeln des einfachen Unterhaltungskinos an und verfälschten und verharmlosten, vermutlich, ohne daß es ihnen bewußt war [sic]“¹⁶⁵. Joe Hembus beschreibt diese Filme als „perfekte Film-Stories, Helden, Bösewichter und Opfer, Hartgesottenes und Sentimentales, für jeden Geschmack etwas“¹⁶⁶. Solche Kritik erstreckte sich über die deutschen Grenzen hinaus und fand auch international statt. Die Shoah zu Aufarbeitungszwecken darzustellen, heißt gleichzeitig sie „ins Bild“¹⁶⁷ zu setzen. Diese bildliche Darstellung ist jedoch höchst umstritten, wie Lanzmanns wegweisender Film SHOAH verdeutlicht hat. Die Produktionen HOLOCAUST und SCHINDLERS LISTE lösten „Betroffenheit, Ratlosigkeit und

¹⁶² Vgl. Ebd. S.352.

¹⁶³ Thiele 2007, S.123.

¹⁶⁴ Kilb, Andreas (1994): Warten, bis Spielberg kommt. Von Holocaust bis Schindlers Liste: Hollywood bewältigt die deutsche Vergangenheit. Die Zeit, Nr. 4/1994. In: <https://www.zeit.de/1994/04/warten-bis-spielberg-kommt>, zugegriffen am 09.08.2024.

¹⁶⁵ Thiele 2007, S.85.

¹⁶⁶ Hembus, Joe/ Straub, Laurens (1981): Der deutsche Film kann gar nicht besser sein: ein Pamphlet von gestern, eine Abrechnung von heute. München: Rogner & Bernhard. S.134.

¹⁶⁷ Thiele 2007, S.323.

Empörung“¹⁶⁸ bei der Bevölkerung aus und riefen die Debatte über die visuelle Darstellung der Massenvernichtung hervor, die von ethischen Fragen geprägt war:

Wie läßt sich der organisierte Mord an Millionen von Menschen durch die Nationalsozialisten zeigen, ohne historische, ideologische, religiöse und vor allem sprachliche Kontexte zu vernachlässigen und damit an Glaubwürdigkeit zu verlieren? Sind ausschließlich Dokumente erlaubt, wenn es darum geht, Geschichte darzustellen?¹⁶⁹

Letztlich ist die Debatte über die künstlerische Darstellbarkeit eine Frage der „Erfahrbarmachung“¹⁷⁰ und „der Authentizität der jeweiligen Darstellungs- und Erinnerungskonzepte“¹⁷¹: „Wie sind ‚wirkliche‘ und vor allem wirksame Aussagen nach und über Auschwitz formulierbar, wenn es unmöglich ist, die Vergangenheit authentisch zu erfahren?“¹⁷²

3.3.2 Bilderverbot

Aus den zentralen Kritikpunkten an der filmischen Darstellung des Holocaust stellt sich die Frage danach, ob das unfassbare Leid und die einzigartige historische Bedeutung dieses Ereignisses adäquat in unterhaltender Form wiedergegeben werden kann und soll. Der Holocaust als Sujet in der Unterhaltungskultur wird von zahlreichen Denker:innen und Überlebenden, wie Elie Wiesel, Theodor W. Adorno, Claude Lanzmann und Jean-François Lyotard, abgelehnt.¹⁷³

Adornos berühmtes Diktum, dass es „barbarisch“¹⁷⁴ sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, weist auf die Schwierigkeit hin, angemessene Ausdrucksformen für den Völkermord an den Juden zu finden. So widersetzt sich auch Elie Wiesel, Überlebender von Auschwitz, entschieden der Idee, dass Auschwitz als „literarische“¹⁷⁵ oder „filmische Inspiration“¹⁷⁶ verwendet werden könne, da man sie „weder erklären noch sichtbar“¹⁷⁷ machen könne. Die Kritiker argumentieren, dass jede filmische Rekonstruktion des Holocaust notwendigerweise in Simplifizierung, Verzerrung und sogar „voyeurisme“¹⁷⁸

¹⁶⁸ Thiele 2007, S.9.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Corell 2009, S.17.

¹⁷¹ Köppen, Scherpe 1997, S.1.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Vgl. Thiele 2007, S.481.

¹⁷⁴ Adorno, T. W. (1963): Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München: dtv. (Originalveröffentlicht in 1955)., S.26.

¹⁷⁵ Wiesel, Elie (1979): Die Massenvernichtung als literarische Inspiration. In: Kogon, Eugen et al. (Hg.): Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk. Freiburg: Herder. S.21-50., S. 26.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Dietrich 2016, S.55.

¹⁷⁸ Chéroux 2001, S.213.

verfalle – Versuche, die Jacques Rivette als „grotesque“¹⁷⁹ beschrieb. Betont wird immer wieder, dass es unmöglich sei, die „Undenkbarkeit von Auschwitz wiederherzustellen“¹⁸⁰. Wiesel verdeutlicht die fundamentale Unübersetzbarkeit der Erfahrungen für Außenstehende. Die Darstellung im Film könne dieser komplexen Realität nicht gerecht werden und sei daher in ihrer Essenz inadäquat. Weiter augmentiert er:

Wir sprechen verschlüsselt, wir Überlebenden, und unser Code kann nicht aufgebrochen werden, kann nicht entziffert werden, nicht durch euch, so sehr ihr euch auch darum bemüht. Eine Geschichte über Treblinka ist keine Geschichte, oder es ist keine Geschichte über Treblinka. Eine Geschichte über Majdanek ist fast schon eine Gotteslästerung. Nein, es ist Gotteslästerung! Treblinka bedeutet Tod, Tod der Sprache, Tod der Hoffnung, Tod des Vertrauens und der Eingebung. Dieses Geheimnis ist dazu verdammt, unversehrt zu bleiben.¹⁸¹

Wiesel bezeichnet die Darstellung von Schauspieler:innen als KZ-Insass:innen als „obszön“¹⁸² und auch aus diesem Grund empfindet Lanzmann solche Abbildungen als „unstattdar“¹⁸³ und „plädierte aus filmästhetischen Gründen sowie aus Respekt vor den Opfern für ein Darstellungsverbot“¹⁸⁴ des Holocaust in fiktionalen Filmen.

Ein weiteres Argument gegen die filmische Darstellung ist die „starke Emotionalisierung“¹⁸⁵, die es den Zuschauer:innen, insbesondere den Deutschen, ermöglichen könne, sich mit den „jüdischen Opfern“¹⁸⁶ zu identifizieren und infolgedessen eine moralische Distanzierung von der Täterschaft zu erleichtern. Daran schließt auch Jean Améry an, indem er sagt, der Holocaust sei zwar „mittelbar, aber nicht vermittelbar an andere, schon gar nicht an ein deutsches ‚Wir‘ der Gedenkkultur, das die entlastende Identifikation mit den Opfern sucht“¹⁸⁷.

Dass die Zahl der Zeitzeugen immer weiter abnimmt, hebt die Wichtigkeit dieser Debatte hervor. Die wenigen existierenden Bildzeugnisse der Jahre zwischen 1933 und 1945, die oft propagandistischen Zwecken dienten, bieten laut Thiele ebenfalls keine verlässlichen Quellen für eine authentische Darstellung.¹⁸⁸

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Köppen, Scherpe 1997, S.1.

¹⁸¹ Wiesel 1979, S.26.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Corell 2009, S.15.

¹⁸⁴ Dietrich 2016, S.55.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Améry zit. nach: Köppen, Scherpe 1997, S.3.

¹⁸⁸ Vgl. Thiele 2007, S.479.

3.3.3 Notwendigkeit

Entgegen der Ansicht, dass die filmische Darstellung des Holocaust notwendigerweise zu einer Unangemessenheit führt, finden sich Befürworter:innen wie Jorge Semprun, Gertrud Koch und Ruth Klüger, die betonen, dass die filmische Verarbeitung des Holocaust eine notwendige Methode zur Aufarbeitung darstellt.

Jorge Semprun, selbst Holocaust-Überlebender, weist das Argument, dass der Holocaust das „Unsagbare“¹⁸⁹ sei und daher nicht dargestellt werden könne, entschieden zurück. Er bezeichnet diese Sichtweise als Vorwand und betont, dass die Sprache und damit auch filmische Ausdrucksformen alles enthalten und vermitteln könnten: „Man kann also immer alles sagen. Das Unsagbare, mit dem man uns ständig in den Ohren liegen wird, ist nur ein Alibi. Oder ein Zeichen von Faulheit“¹⁹⁰. Für Semprun ist die Darstellung des Holocaust nicht nur möglich, sondern notwendig, um die Wahrheit über die Ereignisse zu vermitteln.

Die Diskussion der Befürworter:innen dreht sich weniger um das *ob*, sondern vielmehr um das *wie* der Darstellung. Gertrud Koch argumentiert, dass nicht die Darstellung an sich problematisch sei, sondern die Art und Weise, wie sie umgesetzt werde. Die „Intentionalität“¹⁹¹ der filmischen Darstellung spielt hier also die zentrale Rolle. Ruth Klüger unterscheidet zwischen einer künstlerischen Darstellung, die zur Reflexion und zum Denken anrege, und einer „Verkitschung“¹⁹², die sich Problemen eher entziehe und oberflächlich bleibe. Der ungarisch-jüdische Schriftsteller und Holocaust-Überlebende Imre Kertész warnt vor einem „Holocaust-Kitsch“¹⁹³, der den Holocaust als etwas der „menschlichen Natur Fremdes“¹⁹⁴ darstellt. Er betont, dass der Holocaust als „Welterfahrung“¹⁹⁵ zu begreifen sei, die nicht nur die Beziehung zwischen Deutschen und Juden betreffe, sondern tiefere Einsichten in die „politische und psychologische Anatomie der modernen Totalitarismen“¹⁹⁶ biete. Weiter erklärt er, dass er

jede Darstellung für Kitsch [hält], die nicht die weitreichenden ethischen Konsequenzen von Auschwitz impliziert und der zufolge der mit Großbuchstaben

¹⁸⁹ Semprun 1995, zit. nach: ebd., S.33.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S.35.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Kertész, Imre (1998): Wem gehört Auschwitz? In: Zeit Online, Nr.48/1998. Veröffentlicht am 19.11.1998. URL: https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_, zugegriffen am 07.07.2024.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

geschriebene MENSCH – und mit ihm das Ideal des Humanen – heil und unbeschädigt aus Auschwitz hervorgeht.¹⁹⁷

Diese Differenzierung verdeutlicht, dass Filme über den Holocaust einen wertvollen Beitrag leisten können, wenn sie mit Sorgfalt und tieferer Absicht gemacht werden. Sie können diese universelle Dimension sichtbar machen, wodurch ein Verständnis des Holocaust als Teil der menschlichen Erfahrung gefördert wird.

Für die Befürworter:innen ist die Präventionskraft von Holocaust-Darstellungen durch den Film wesentlich. Sie setzen sich dafür ein, dass die Erinnerung an den Holocaust nicht in Vergessenheit gerät, um zukünftige Generationen aufzuklären und zu sensibilisieren. Filme können helfen, „eine Wiederholung des Schreckens“¹⁹⁸ zu verhindern, indem sie das Grauen und die Mechanismen des Holocaust erfahrbar machen. In einer Zeit, in der die Anzahl der Zeitzeugen, die selbstständig über den Schrecken berichten könnten, rapide abnimmt, wird die Aufgabe der medialen Vermittlung zunehmend wichtiger.

4 Analyse: Sound als Träger der Erinnerung in THE ZONE OF INTEREST

4.1 Einordnung

THE ZONE OF INTEREST reiht sich in die Tradition von Filmen ein, die versuchen, den Holocaust auf neue und herausfordernde Weise darzustellen. Der Film basiert lose auf dem gleichnamigen Roman von Martin Amis aus dem Jahre 2014, in dem das Geschehen aus verschiedenen fiktiven Perspektiven erzählt wird.¹⁹⁹ Der Film hingegen bildet das Leben der historischen Familie Höß ab, deren Alltag sich in den frühen 1940er Jahren in der Familien- bzw. Kommandantenvilla direkt angrenzend an das deutsche nationalsozialistische Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau abspielt. Rudolf Höß war der Kommandant des KZ-Auschwitz, in dem bis 1945 mindestens 1,1 Millionen Menschen ermordet wurden.²⁰⁰

Im Fokus von THE ZONE OF INTEREST steht Rudolf Höß (Christian Friedel) als Familienvater und im Range eines Obersturmbannführers sowie Kommandant des

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Thiele 2007, S.33f.

¹⁹⁹ Hasel, Eva (2024): The Zone of Interest. Filmheft. In: https://dx35vtwklhj9.cloudfront.net/leonine-studios/zone-of-interest/images/regions/de/Viki-Filmheft-Nr37-THE_ZONE_OF_INTEREST.pdf, zugegriffen am 10.08.2024. S.6.

²⁰⁰ Mühle, Alexander/ Schweinoch, Oliver et al. (2018): Rudolf Höss 1901-1947. In: Deutsches Historisches Museum Berlin. Veröffentlicht am 04.04.2018. URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/rudolf-hoess>, zugegriffen am 01.08.2024.

Vernichtungslagers, während seine Frau Hedwig (Sandra Hüller) den Haushalt führt. Der Film begleitet die Familie bei ihren alltäglichen Aktivitäten: die Kinder spielen und gehen zur Schule, die Familie feiert Geburtstage, empfängt Gäste, pflegt den „Paradiesgarten“ und schwimmt im nahegelegenen Fluss – sie führen ein scheinbar normales Familienleben. Die Handlung nimmt eine Wendung als Rudolf Höß den Befehl erhält, nach Oranienburg versetzt zu werden. Hedwig versucht sich, dem Umzug zu widersetzen, und hofft, in Auschwitz bleiben zu können.

THE ZONE OF INTEREST fordert ein fundiertes historisches Kontextwissen über den Holocaust und das NS-Regime von dem Publikum. Da der Film ohne explizite Erklärungen des Kontextes und ohne traditionelle narrative Einführungen operiert, setzt er ein tieferes Verständnis der dargestellten Ereignisse und ihrer moralischen Implikationen voraus, um die volle Tragweite und Bedeutung der subtilen, oft unausgesprochenen Handlungen und Situationen erfassen zu können.

Ohne Kontextwissen und ohne Analyse von Kostüm und Dekor, kann der Anschein eines „gewöhnlichen“ Familiendramas entstehen. Ein entscheidender Faktor für die Einordnung der Handlung ist die Tonspur. Steven Connors Gedanke, dass man die Ohren nicht wie die Augen problemlos schließen könne,²⁰¹ kann demnach auch auf diesen Film übertragen werden. An den Grenzen der scheinbaren Familien-Normalität sind im Hintergrund ständig die Geräusche und gelegentlich der Rauch des Vernichtungslagers zu hören und zu sehen. Die Gegenüberstellung dieses Alltags mit dem unsagbaren Grauen des Holocaust jenseits der Gartenmauer bildet den Kern des Films.

In der folgenden Analyse wird die Anwendbarkeit mehrerer von Chion entwickelter Konzepte zur Tonanalyse auf THE ZONE OF INTEREST untersucht. Als Ausgangspunkt gilt die „valeur ajoutée“²⁰², da die Hintergrundgeräusche aus dem Konzentrationslager dem Bild einen ausschlaggebenden Mehrwert verleihen, der zum Verständnis der Handlung beiträgt. Er fügt dem visuellen Geschehen eine entscheidende emotionale und informative Dimension hinzu, die auf die Diskrepanz zwischen Idylle und Horror aufmerksam macht. Chions Idee, dass der Ton nicht nur das Bild begleitet, sondern aktiv zur Bedeutungskonstruktion beiträgt, wird hier evident, weil der Ton eine eigenständige narrative Ebene etabliert, die die psychologische Realität der Charaktere und ihre moralischen Implikationen vermittelt.

²⁰¹ Vgl. Connor 2000, S.16f.

²⁰² Chion 2021, S.13.

4.2 Filmische Räume: getrennte Welten und verbindende Klänge

Film zeichnet sich z.B. im Gegensatz zum klassischen Theater dadurch aus, dass verschiedene Räume durch die filmische Montage nebeneinander existieren können und ihre Bedeutung erhalten, indem sie in Bezug zueinander gesetzt werden. Durch die Darstellung diverser räumlicher Umgebungen kann der Film mehrere Realitäten oder Auffassungen von Realitäten abbilden und voneinander unterscheiden. Schon in den ersten Minuten von *THE ZONE OF INTEREST* wird klar, dass der Film weit mehr zu erzählen hat als nur den Alltag der Familie Höß. Der Ton entfaltet sich im Sinne einer „akusmatischen“²⁰³ Soundgestaltung und schafft einen zusätzlichen filmischen Raum im *hors-champ*, der die Präsenz der Holocaust-Opfer markiert, ohne sie visuell darzustellen. Hier steht also nicht die Montage als Träger des filmischen Raums, sondern das *hors-champ*.

Beschreibung der Beispielszenen

DAUER	ORT	FIGUREN	BILD	TON
00:00:53 – 00:03:57	Nicht definiert/ extradiegetisch	-	<ul style="list-style-type: none"> • Schwarzer Bildschirm • Schriftzug: „The Zone of Interest“ 	<ul style="list-style-type: none"> • Rauschen, wummernde Bässe, melodische Tonspur, Choräle • Später: Vogelzwitschern
00:03:57 – 00:06:30	Fluss	<ul style="list-style-type: none"> • Personengruppe, u.a. Familie H. 	<ul style="list-style-type: none"> • Personengruppe • Fluss, Wiese, hohe Bäume, Wald, Picknick, verschiedene Interaktionen 	<ul style="list-style-type: none"> • Vogelzwitschern, Wasserplätschern, Gesprächsfetzen
00:07:04 – 00:08:00	Haus, Grundstück	<ul style="list-style-type: none"> • Rudolf u. Hedwig 	<ul style="list-style-type: none"> • Außenansicht Haus, Lichter gehen nacheinander aus • Innenansicht Schlafzimmer, R. u. H. liegen in ihren Betten 	<ul style="list-style-type: none"> • Zirpen, Rauschen, Hundebellen, Musik, Stimmen, Schreie • Kein Dialog

4.2 Filmische Räume: Tab. 1

Der Film beginnt mit einer Schwarzblende, die zunächst undefinierbar lang anhaltend erscheint. Sie wird von einer unterschwellig Melodie und erahnbaren, leichten Chorälen begleitet und später eingenommen (vgl. Kapitel 4.5, Tabelle 4). Danach gewährt ein Schnitt einen direkten Blick auf eine Personengruppe, darunter die Höß-Familie, die sich an einem Fluss aufhält. Zu hören sind Vögel, Wasserplätschern und Gesprächsfetzen. Die Familie fährt zurück nach Hause und die Szene wechselt. Die nächste Szene zeigt das Haus der Familie Höß von außen im Dunkeln, die Lichter drinnen

²⁰³ Chion 1982, S.27.

gehen nacheinander aus. Ein nächster Schnitt versetzt das Publikum in das Schlafzimmer des Ehepaares, wo Rudolf und Hedwig Höß stumm in zwei getrennten Betten liegen.

Handlungsräume

Diese Anfangsszenen vermitteln direkt zu Beginn die Handlungsräume des Films. Charakterisiert durch Vogelzwitschern und Kinderstimmen, Lachen und Unbeschwertheit wird der Fluss als Ort für Ausflüge und Freizeit noch ein paar Mal zum Schauplatz. Im Sinne eines „hors-champ passif“²⁰⁴ nimmt das Publikum diese Hintergrundgeräusche wahr, ohne sie zu hinterfragen. Als „son[s]-territoire[s]“²⁰⁵, bieten diese Umgebungslaute eine emotionale und raum-zeitliche Orientierung, die die Handlung und die Atmosphäre sichern.

In starkem Kontrast dazu stehen das Haus und das Grundstück der Familie Höß, welche sich kurz darauf als Haupthandlungsort des Films herausstellen. Als Rudolf und Hedwig im Bett liegen, sprechen sie nicht miteinander. Ist die Abwesenheit des Dialogs schon ein erstes Anzeichen dafür, dass es im Film nicht auf das Gesprochene ankommt? Statt Figurenrede sind einige Geräusche im Hintergrund wahrzunehmen. Zirpende Grillen, Rauschen, Hundebellen, leise orchestrale Musik, Stimmen und Schreie bilden die Geräuschkulisse, die weder aktiv definiert, noch visualisiert wird. Es sind akusmatische Geräusche, die dem Publikum eine erste einhüllende Erfahrung in Bezug auf die Handlung geben. Ähnlich wie in der vorherigen Fluss-Szene kennzeichnen diese Umgebungstöne den Handlungsraum. Die Geräusche aus dem Unsichtbaren, das andauernde Rauschen und die Schreie, umgeben das Grundstück der Familie. Sie schaffen eine beunruhigende Atmosphäre, die die Zuschauenden vielleicht zunächst nicht zuordnen können. Anders als das Vogelzwitschern am Fluss, das als atmosphärischer Klang vorausgesetzt wurde, den das Publikum nicht punktuell zuordnen muss, lässt diese neue, ungewöhnliche Geräuschkulisse die Frage nach ihrem Ursprung offen – die Frage nach dem *Wo* und dem *Was*.²⁰⁶ Die akusmatischen Klänge befinden sich also in einem „hors-champ actif“²⁰⁷, da die Geräuschkulisse eine Suche nach ihrer Quelle evoziert und die Aufmerksamkeit der Zuschauenden lenkt, ohne dass klare Anzeichen auf ihre Ursache bildlich dargestellt werden. Die Ursache wird so zu einem „Rätsel“²⁰⁸, dass die Fantasie des Publikums anregt. Bereits hier kann eine Kluft zwischen den Zuschauenden und den

²⁰⁴ Chion 2021, S.95.

²⁰⁵ Ebd., S.87.

²⁰⁶ *Was*: vgl. Kapitel 4.3.

²⁰⁷ Chion 2021, S.95.

²⁰⁸ Flückiger 2005, S.143.

Figuren im Film entstehen, da das Ehepaar die Geräusche scheinbar passiv wahrnimmt und nicht kommentiert, während der Film die Suche nach ihrer Herkunft motiviert.

Terror im hors-champ

In der nachfolgenden Szene erhält man einen Einblick in den Vorgarten der Familie. Angrenzend an die Gartenmauer, sieht man Stacheldrahtzäune, einen Wachturm und aneinandergereihte Baracken. Der Film definiert oder erklärt nicht ausdrücklich, was wir sehen. Im Kontext der Thematik wird deutlich, dass das Höß-Anwesen an die Mauern des Vernichtungslagers Auschwitz grenzt. Das visuell angedeutete Konzentrationslager und die ununterbrochenen menschlichen und maschinellen Klänge der Vernichtung schaffen unmittelbar einen erweiterten filmisch-narrativen Raum, der über das Sichtbare hinausgeht. Ganz nach Chions Konzept der „extension vaste“²⁰⁹ arbeitet THE ZONE OF INTEREST mit Geräuschen, die sich nicht in dem Haus der Familie Höß verorten lassen. Der Film spielt mit der Ubiquität des Tons und dieser erfasst dabei die Dimension eines neuen, sonst nicht repräsentierten Spielraums, auf den die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Schnell wird deutlich, dass es einen zweiten, kontrastierenden, rein akustischen Handlungsstrang gibt, der sich im *hors-champ* abspielt.

Letztendlich ist das *hors-champ* nur das, was das Publikum über es weiß. Die akusmatischen Geräusche aus dem Konzentrationslager werden für die Zuschauer:innen zu einer Art Projektionsfläche. Sie hören die Schreie, Schüsse und die maschinellen Klänge, aber die Interpretation und emotionale Reaktion darauf basieren auf dem geschichtlichen Vorwissen der Rezipierenden über den Holocaust. Der Film nutzt dieses kollektive Wissen, um eine starke emotionale Wirkung zu erzielen, ohne explizite Bilder zu zeigen.

Die Gartenmauer, die gleichzeitig die gleichzeitig die Abgrenzung zum Lager ist, steht physisch und metaphorisch für das räumliche Abgetrenntsein der Handlung und für die Kluft zwischen der Familie Höß als Täter:innen und den Deportierten, die sich in dem Vernichtungslager befinden. Zwar versperrt die Mauer die Sicht auf das Lager, doch sie kann den Ton nicht aufhalten. Wie Flückiger sagt, sind „akustische Ereignisse [...] invasiv und ubiquitär, sie durchdringen Mauern und gehen um Ecken“²¹⁰. Diese besonderen Eigenschaften des Tons verhelfen dem Film dazu, die Gefangenen in das Bewusstsein der Zuschauer:innen zu rufen und den Alltag der Familie Höß zu

²⁰⁹ Chion 2021, S.96.

²¹⁰ Flückiger 2005, S.142.

kontrastieren und zu untergraben. Der Terror, der das *hors-champ* besiedelt, wird allgegenwärtig und der oder die Zuschauende wird gezwungen, sich das Leiden der Opfer vorzustellen.

Bis zum Schluss werden keine direkten Aufnahmen aus dem Inneren des Lagers gezeigt. Allerdings erfolgt in der finalen Szene ein Zeitsprung in die Gegenwart, in der das Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau zu sehen ist. Hier werden erstmals Artefakte und persönliche Gegenstände der Holocaust-Opfer gezeigt. Innerhalb der Filmhandlung selbst bleibt die aktive Gewalt weitgehend im *hors-champ*. Die Deportierten treten nur indirekt in Erscheinung, etwa als Bedienstete der Familie oder durch implizite Hinweise wie Asche oder Zähne. Das „Leben“ selbst überschreitet nie die Grenze des *hors-champ*, welches vielmehr von Leid und Tod geprägt ist.

Fazit

THE ZONE OF INTEREST zeigt, wie die geschickte Verwendung von Ton komplexe narrative Räume schaffen kann. Das Akustische schafft eine ständige und anhaltende Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, wodurch das Verhältnis der Familie Höß zu den Geschehnissen in Auschwitz verdeutlicht wird. Während die Familie ihren alltäglichen Aufgaben nachgeht, werden die Opfer lediglich durch den akustischen Kanal repräsentiert, was zu einem zweiten Handlungsstrang im *hors-champ* führt. Diese „kontrapunktische“²¹¹ und kontrastreiche Anordnung von Bild und Ton stellt einen Hörraum her, der vom visuellen Raum getrennt ist. Der Filmemacher selbst bestätigt:

There are, in effect, two films. The one you see, and the one you hear, and the second is just as important as the first, arguably more so. We already know the imagery of the camps from actual archive footage. There is no need to attempt to recreate it, but I felt that if we could hear it, we could somehow see it in our heads.²¹²

4.3 Akusmatisches Leiden

Obwohl der Film darauf verzichtet, die physische Präsenz und das unmittelbare Leiden der NS-Opfer visuell darzustellen, nehmen ihre Stimmen einen bedeutenden Platz in der Narration ein. Diese akustische Präsenz wirft die Frage auf, inwiefern die körperlosen

²¹¹ Martin 2010, S.111.

²¹² Glazer, Jonathan 2023 in: O' Hagan, Sean: Interview. Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: 'This is not about the past, it's about now'. In: The Guardian. Veröffentlicht am 10.12.2023. URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>, zugegriffen am 10.08.2024.

Stimmen, die wir als akusmatische Stimmen bezeichnen, eine besondere Form der Macht oder des Einflusses ausüben können. Um dem nachzugehen, ist es notwendig, das von Chion geprägte Konzept des *Acousmètre* heranzuziehen (vgl. Kapitel 2.3).

Beschreibung der Beispielszenen

DAUER	ORT	FIGUREN	BILD	TON
00:21:10 – 00:22:07	Auschwitz- Gelände	Rudolf u. Klaus, Reiter, Gruppe von Menschen	<ul style="list-style-type: none"> ● R. u. Sohn auf Pferden, reiten durch eine Landschaft u. beobachten etwas ● Ein weiterer Reiter kommt dazu ● Hintergrund: Fabrik-Gelände, rauchende Schornsteine ● Gruppe von Menschen läuft durch hohes Gras 	<ul style="list-style-type: none"> ● Synchron Klänge: Stapfen, Trampeln, Pferdeschritte, Gras... ● Befehle, Stimmen, dumpfe Töne (Rohrdommel) ● Dialog R.: „Hörst du das? Eine Rohrdommel – gehört zur Familie der Reiher, eurasischer Graureiher.“
00:22:31 – 00:23:31	Garten	Rudolf	<ul style="list-style-type: none"> ● R. raucht Zigarre an der Gartenmauer ● R. geht auf die tropfende Pooldusche zu u. schaltet sie ab ● R. blickt auf den rauchenden Schornstein hinter dem Garten und dreht sich weg 	<ul style="list-style-type: none"> ● Synchron Klänge ● Grillen, Hundebellen, Rauschen, Hämmern, Krachen, Befehle, Tröpfeln, Brummen, Schreie, Schüsse ● Kein Dialog
00:45:57 – 00:48:32	Garten	Rudolf, Hedwig, Kinder, Gäste, Bedienstete	<ul style="list-style-type: none"> ● R. raucht auf der Terrasse ● Zwei Mädchen und Hund gehen in den Garten ● H. liegt auf einem Liegestuhl ● Kinder spielen im Pool, Erwachsenen schauen zu ● R. u. H. unterhalten sich, gehen ins Haus rein 	<ul style="list-style-type: none"> ● Synchron Klänge ● Schreie, Züge, Musik, Klatschen, Babygeschrei, Sprachfetzen, Brummen, Wasserplätschern, „Achtung Rutschgefahr!“, Lachen, Schüsse ● Dialog: R. u. H.

4.3 Akusmatisches Leiden, Tab. 2

Mit wenigen Ausnahmen sind die leidtragenden Opfer immer akustisch vernehmbar. Die Beispielszenen verdeutlichen, dass die Filmfiguren die Stimmen und Geräusche deutlich anders wahrnehmen als das Publikum, für welches die Töne eine maßgebliche Rolle bei der Filmrezeption und -interpretation und spielen.

In einer Szene unternehmen Rudolf Höß und sein Sohn Klaus einen Ausritt durch eine zunächst scheinbar idyllische Landschaft mit Bäumen und hohem Gras. Zwischendurch sieht man einen weiteren Reiter in Uniform und eine Gruppe von Menschen, die durch das hohe Gras getrieben wird. Später sieht man im Bildhintergrund rauchende Schornsteine und den Lagerkomplex. Schnell wird klar, dass es sich um das Gelände des Konzentrationslagers Auschwitz handeln muss; bei der Menschengruppe handelt es sich vermutlich um Häftlinge. Die Geräuschkulisse umfasst Befehle, Stimmen, Pferdeschritte und dumpfe Töne. Währenddessen macht Höß seinen Sohn beiläufig auf eine Rohrdommel aufmerksam: „Hörst du das? Eine Rohrdommel – gehört zur Familie der Reiher, eurasischer Graureiher.“

Kurz danach bestätigt eine weitere einprägsame Szene dieses selbe „Phänomen“ der Ignoranz und Ablenkung. Zu sehen ist Rudolf Höß, der eine Zigarre an der Gartenmauer

raucht. Die Szene ist dialogfrei und wie so oft sind zirpenden Grillen, bellende Hunde, Krachen, Hämmern, Rauschen und Brummen, Befehle, Schreie und Schüsse und diesmal auch ein Wassertropfen zu hören. Letzteres entlarvt sich als tropfende Pooldusche, auf die Höß scheinbar als einziges Geräusch aufmerksam wird. Er schaltet sie ab, bevor er kommentarlos zu dem rauchenden Schornstein blickt und sich von ihm abwendet, als eine Flamme aufsteigt.

Etwas später ist ein unbeschwertes Treffen von Freunden und Familie zu sehen, bei dem viele Kinder im Pool spielen, die Erwachsenen sehen zu. Die Tonspur umfasst Kreischen, Schreie, Zug-Geräusche, Orchestermusik, Klatschen, Babygeschrei, Gesprächsfetzen, Brummen, Wasserplätschern, Lachen und Schüsse. Die Geräusche vermischen sich hier zu einem verschwommenen Klangteppich.

NS-Opfer als Acousmètre

Die alltägliche Bemerkung über die Vogelwelt steht, genau wie das Tropfen der Dusche, in erschütterndem Gegensatz zu den Gräueltaten und den (möglicherweise) beunruhigenden Klängen, die sich im Hintergrund abspielen. Der tiefe Brummtone der Rohrdommel (der außerdem schwer von dem Lager-Brummen zu unterscheiden ist) und das Tröpfeln mischen sich mit den verschiedenen Hintergrundgeräuschen. Bei genauem, achtsamen Zuhören kann man vielleicht eine neue Geräuschquelle wie die Gartendusche identifizieren, andererseits fügen sich die Töne in die Geräuschkulisse des Lagers ein. Hier wird ersichtlich, dass Rudolf Höß die Klänge des Leidens ignoriert oder regelrecht überhört. In der diegetischen Welt üben die Stimmen offensichtlich weder Einfluss auf die Figuren aus, noch haben sie Macht über sie. Für das Publikum mögen sie stattdessen durchaus im Vordergrund stehen. Die Opfer in Form von *Acousmètres* werden unter anderem zu einem Mittel, das die moralische Blind- und Taubheit der Charaktere unterstreicht.

Wie bereits im vorherigen Kapitel festgestellt wurde, befinden sich die Opfer an einem Ort, der nur in wenigen Andeutungen sichtbar ist; im Film sind sie trotzdem auf dynamische Weise enthalten. Die Stimmen der Opfer greifen in das Bild ein und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Sie fungieren als ein machtvolleres *Acousmètre*, das die Filmerfahrung und das Verständnis der Handlung maßgeblich beeinflusst und eine beunruhigende oder gar beängstigende Atmosphäre auslöst. Wie eine mythische

Schattenfigur, von der auch Chion spricht,²¹³ legen sich die Opfer über das Geschehen und die Alltäglichkeit der Familie Höß. Einen Schatten, den man nicht ignorieren kann. Er ist zwar unsichtbar, aber stets spürbar und unausweichlich. Er „verdunkelt“ die vermeintliche Normalität und erinnert ununterbrochen an die grausame Realität jenseits der Gartenmauer. Wie ein Schatten sind die Schreie formlos und unberechenbar. Sie tauchen plötzlich auf, verändern ihre Intensität und verschwinden wieder, ohne dass man ihre genaue Quelle oder ihren nächsten Auftritt vorhersagen könnte. Diese Unberechenbarkeit verstärkt ein Gefühl von Bedrohung und Unruhe. Wie ein Schatten, der sich nicht abschütteln lässt, sind die Stimmen und Geräusche der Opfer allgegenwärtig und unentrinnbar. Sie verfolgen die Charaktere und das Publikum durch den gesamten Film und lassen keine Möglichkeit des Verdrängens zu.

Diese Eigenschaften erinnern an die Hauptcharakteristika des *Acousmètre*: Allgegenwärtigkeit, Panoptismus, Allwissenheit und Allmacht. Die akusmatischen Stimmen und Geräusche aus dem Lager sind allgegenwärtig und durchdringen und beherrschen die Szenen, ohne dass ihre punktuelle Quelle sichtbar ist. Die Stimmen können weder exakt räumlich zugeordnet noch z.B. durch ein Fensterschließen aufgehoben werden, was ihnen eine subtile, aber starke Macht verleiht. Chions Beobachtung, dass das *Acousmètre* oft mit dem Tod assoziiert wird, findet hier eine deutliche Entsprechung:²¹⁴ Die akusmatischen Stimmen der NS-Opfer, die aus dem Konzentrationslager zu hören sind, verkörpern die ständige Präsenz des Todes. Sie decken die Gräueltaten im Vernichtungslager auf und konfrontieren sowohl die Charaktere als auch das Publikum ständig mit dieser Realität.

Das paradoxe *Acousmètre*

Jedoch muss man beachten, dass die Holocaust-Opfer hier nicht eigenständig über die klassischen Kräfte des *Acousmètre* verfügen, wie es beispielsweise bei *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (DE 1932, Fritz Lang) oder *DER ZAUBERER VON OZ* (USA 1939, Victor Fleming) der Fall ist, denn sie haben keine wirkliche Einflussnahme auf das Geschehen. Stattdessen sind sie in Bezug auf die Handlung und ihr Schicksal machtlos – ein Zustand absoluter Ohnmacht, der die Grausamkeit ihrer Situation unterstreicht. Da den unsichtbaren Stimmen die üblichen *Acousmètre-Kräfte* verweigert werden, handelt es

²¹³ Vgl. Kapitel 2.3, Chion 2021, S.27.

²¹⁴ Vgl. Chion 2021, S.140.

sich um ein *paradoxes Acousmètre*.²¹⁵ Ihre wahre Macht in THE ZONE OF INTEREST besteht darin, die Wirkung des Films zu steuern. Die Opfer im Vernichtungslager sehen (und sind) das, was das Publikum nicht sieht und was eigentlich im Verborgenen bleiben soll. Hier funktioniert das *Acousmètre* also als eine Art Anklage: Es fordert das Publikum auf, auf das zu achten, was nicht gezeigt wird, hinzuschauen und hinzuhören, auch wenn es unangenehm, paradox oder scheinbar unmöglich ist.

In einer weiteren Szene, die oben beschrieben ist, wird die Abwesenheit der Kräfte unverkennbar. Bei dem Treffen mit Kindern und Gästen im Garten lässt sich die sehr umfassende und laute Geräuschkulisse kaum noch zuordnen. Bevor die Kinder visualisiert wurden, verschwimmen die akusmatischen Freudenschreie der Kinder mit den Todesschreien der Opfer. Die Kombination von alltäglichen und beunruhigenden Geräuschen und die primäre Dominanz des Alltäglichen unterstreicht die Machtlosigkeit der Opfer gegenüber den Filmfiguren.

Deakusmatisierung

Ein Element, das bei der Analyse berücksichtigt werden muss, ist die teilweise *Deakusmatisierung*, die in der Ausritt-Szene stattfindet. Zu einem Zeitpunkt sieht man eine Gruppe von KZ-Häftlingen in gestreifter Häftlingskleidung, die durch das hohe, dichte Gras getrieben wird. Dies ist das erste und einzige Mal, dass der Film die in Auschwitz Gefangenen zeigt, deren Leidenschreie immer wieder zu hören sind. Da man sie nur flüchtig sieht und weder ihre Münder noch ihre Stimmen erkennt, erfolgt keine vollständige *Deakusmatisierung*. Dadurch bleibt die Macht und das Unheimliche des *Acousmètre* erhalten.

Fazit

Es stellt sich heraus, dass das *paradoxe Acousmètre* in THE ZONE OF INTEREST dazu dient, die Machtlosigkeit innerhalb des Geschehens und das Leiden der Opfer zu unterstreichen, während es gleichzeitig die moralische Verkommenheit und Gleichgültigkeit der Täter hervorhebt. Diese Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung des Publikums und der Filmcharaktere erzeugt die moralische Dimension des Films. Es schafft eine einzigartige Form des „akusmatischen Leidens“, die sowohl die Grenzen des ursprünglichen *Acousmètre*-Konzepts erweitert als auch eine originelle filmische Darstellung des Holocaust ermöglicht. Letztendlich zeigt sich, dass der Film nicht nur das ist, was wir

²¹⁵ Ebd., S.142.

sehen, sondern vor allem das, was er durch das Sounddesign mit uns macht. Er wirkt wie eine Mahnung, die das Publikum aufschrecken lässt und die über die Rezeption hinaus zu einer langanhaltenden Reflexion motivieren kann.

4.4 Die Frage nach der Nähe zu Figuren

Die dominante Präsentation der Höß-Familie bei gleichzeitiger akustischer, aber nicht visueller Repräsentation der Opfer wirft komplexe rezeptionsästhetische Fragen auf. Die Darstellung der Täter:innen-Perspektive in *THE ZONE OF INTEREST* hat in der Filmkritik kontroverse Diskussionen ausgelöst. Im Zentrum steht die Frage nach einer möglichen (unterbewussten) Annäherung des Publikums an die Protagonist:innen, was unter anderem eine perzeptive Ignoranz gegenüber den Opfern begünstigen könnte.

In einer Filmkritik in der FAZ über den im Juli erschienen Spielfilm *DIE ERMITTLUNG* (DE 2024, RP Kahl), der sich mit den Auschwitzprozessen befasst, schreibt Journalist Jürgen Kaube:

„Die Ermittlung“ evoziert als Film negativ, was Hollywood aus diesem Stoff gemacht hätte und wie es versucht hätte, ihn durch Handlungen und Nebenhandlungen zu vermenschlichen. Der Film, das abgefilmte Stück, stechen von den polit-pornografischen Darstellungen der Täter in Filmen über die Wannsee-Konferenz, die Staufenberg-Revolte, den „Untergang“ oder die „Zone des Interesses“, und was es sonst noch an historischen Täterempfindungen gibt, durch die Verweigerung ab, dem Publikum etwas zum Hineinversetzen zu geben.²¹⁶

Zwischen Nähe und Distanz

Kaubes Kritik verdeutlicht die komplexe Herausforderung, die mit der Darstellung der Täter:innen einhergeht. Die spezifische Perspektivierung in Filmen wie *THE ZONE OF INTEREST* stellt das Publikum vor die Schwierigkeit, klare Identifikationsfiguren zu finden. Diese Herangehensweise wirft somit die zentrale Frage auf, ob und inwieweit eine „Täterempfindung“²¹⁷ entsteht. Die Opfer werden nicht charakterisiert, nicht visualisiert und bieten somit keine Projektionsfläche. Stattdessen begleitet man die „gewöhnlichen“ Familienroutinen der Familie Höß und ihren vermeintlich normalen Alltag. Die Zuschauenden erleben die Höß' bei Ausflügen, am Esstisch, bei der Gartenarbeit und bei Feierlichkeiten wie Geburtstagen. Obwohl die Zuschauenden der Familie sehr nahe sind, müssen die Filmcharaktere nicht als Subjekte dienen, denen man sich annähert oder mit

²¹⁶ Kaube, Jürgen (2024): Verweigertes Drama. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.168/2024. Veröffentlicht am 22 Juli 2024. S.9.

²¹⁷ Ebd.

denen man sich identifiziert. Ein Publikum kann Filmfiguren auf verschiedene Art und Weise betrachten und empfinden. Jens Eder führt die Untersuchung zur „Imaginative[n] Nähe und emotionaler Anteilnahme“²¹⁸ an Filmfiguren weiter und schreibt:

Wir sind an ihnen mehr oder weniger interessiert, versetzen uns in sie hinein oder betrachten sie von außen, begehren oder verabscheuen sie. Neben flüchtigen Vorstellungen und Gefühlen gehören zur Anteilnahme auch stabilere Verhältnisse der Imagination und Emotion, der Nähe und Distanz, der Sympathie oder Antipathie.²¹⁹

Durch die fehlende tiefgehende psychologische Zeichnung und dadurch, dass ihre Emotionen, Motivationen und „Überzeugungen“ nicht weiter ergründet werden, besteht eine Schwierigkeit der Annäherung an die Filmfiguren in *THE ZONE OF INTEREST*. Der Verzicht auf Schuss-Gegenschuss-Einstellungen und dem meist entfernten, starren Bild, wirkt die Kamera oft wie eine Überwachungskamera, was eine emotionale Distanz zu den Figuren schaffen kann. Auch Glazer selbst betont diesen „Big Brother in der Nazi-Villa“²²⁰ -Effekt und unterstreicht die beobachtende Atmosphäre. Diese nüchterne, fast dokumentarische Darstellung verhindert ein vollständiges Eintauchen in die Familie, stattdessen lässt sie die (akustische) Gewaltpräsenz ständig im Hintergrund mitschwingen. Dass der Film die Täter:innen-Perspektive erzählt, heißt also nicht, dass er aus der Täter:innen-Perspektive erzählt und keineswegs, dass eine „Tätereinfühlung“²²¹ vorliegt.

Vom Hören zum Überhören – akustische Desensibilisierung?

Wie nun mehrfach festgestellt wurde, baut *THE ZONE OF INTEREST* auf einer audiovisuellen Gegenüberstellung auf. Die Tonspur ist eindringlich und demonstrativ und steuert unsere Aufmerksamkeit auf das Leid hinter der Mauer. Bei der Garten-Treff-Szene (vgl. Kapitel 4.3, Tabelle 2), wurde ausgearbeitet, dass sich die alltäglichen Klänge mit den konstanten, quälenden Klängen aus dem Vernichtungslager mischen und eine akustische Einheit bilden. Dabei treten die „synchron[en]“²²², alltäglichen Geräusche wie Babygeschrei oder Schritte aufgrund ihrer Nähe und Lautstärke oft in den Vordergrund.

²¹⁸ Eder, Jens (2008): Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren. S. 561.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Hasel 2024, S.19.

²²¹ Kaube 2024, S.9.

²²² Also im Bild zu sehen, Martin 2010, S.110.

Die menschliche Tendenz, Hintergrundgeräusche zu ignorieren und sie als gewohnten Lärm abzutun²²³ – sei es Straßelärm oder Baustellengeräusche –, wird im Film als Analogie zur moralischen Abstumpfung genutzt. Nach diesem Prinzip der Gewöhnung überhört bzw. ignoriert auch die Familie Höß die Geräusche, die aus dem Lager ertönen. Nun besteht aber auch die Möglichkeit, dass auch die Zuschauer:innen im Verlauf des Films eine ähnliche Desensibilisierung gegenüber den Hintergrundgeräuschen entwickeln. Das anfänglich irritierende, maschinelle Brummen und Dröhnen, die Schreie und Schüsse, wurden inzwischen identifiziert und angenommen. Später könnten sie zu Umgebungsgeräuschen werden, die den Raum „nur noch“ räumlich und zeitlich festschreiben und dadurch kontextualisieren. Auf einer übergeordneten Ebene könnte man hier von einer Art der „Subjektivierung“²²⁴ sprechen. Dabei würde der oder die Zuschauende so tief in das Alltagsgeschehen der Familie eingebunden werden, dass er oder sie sich in einer Art unterbewussten Ignoranz wiederfindet, indem die Geräusche „wie durch den Filter der Figur[en]“²²⁵ wahrgenommen werden. Zwar werden die Geräusche, die jenseits der Mauer ertönen, nicht abgestellt, sie werden aber möglicherweise auch von den Zuschauenden nicht mehr aktiv bemerkt. Dies passiert dann einerseits durch die potenzielle Gewöhnung des Publikums und andererseits durch die bewusste in Vordergrundsetzung synchroner Töne. Das könnte den Anschein einer „zurückhaltend eingesetzte[n] direkte[n] Subjektivierung“²²⁶ erwecken. Dabei werden wichtige Klänge hervorgehoben und „unwichtige Klänge in den Hintergrund gelegt“²²⁷. Ziel ist es, die Erfahrung so zu gestalten, als befände sich der oder die Zuschauer:in selbst im Geschehen. So würden die grausamen Klänge aus dem Vernichtungslager zu „Begleitklängen“²²⁸ werden, die sich in einem *passiven hors-champ* befinden, und dem familiären Setting zugeschrieben sind,²²⁹ wobei auch die „Dissonanz von Ton und Bild“²³⁰ eine maßgebliche Rolle spielt. Wichtig zu beachten ist dahingegen, dass sich die Zuhörenden während des Films am gleichen räumlichen „point d'écoute“²³¹ (Hörpunkt) wie die sichtbaren Figuren befinden, ohne deren innere auditive Perspektive zu teilen. Dies bedeutet, dass das Publikum zwar akustisch am selben Ort wie die Charaktere

²²³ Bordwell, Thompson, S.267.

²²⁴ Görne 2017, S.219.

²²⁵ Flückiger, Barbara (2001): Sound Design: Die Gestaltung akustischer Umwelten im Film. In: Tec21, Bd. 127/ H 48. S.7-11. S.11.

²²⁶ Görne 2017, S.219.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Martin 2010, S.203.

²²⁹ Vgl. Chion 2021, S.95.

²³⁰ Flückiger 2001, S.11.

²³¹ Chion 2021, S.99ff.

positioniert ist, aber (obwohl der Anschein entstehen kann) nicht deren subjektive Wahrnehmung oder Filterung der Geräusche erfährt. Wenn man sich mit der eigenen Fähigkeit zur Ignoranz konfrontiert, wird man die moralische Abstumpfung der Täter:innen verdeutlicht erkennen. Um einem Überhören der Geräusche entgegenzuwirken und vermutlich, um genau diese aufkommende Ignoranz zu verdeutlichen und die eigene Konfrontation zu motivieren, werden Mittel eingesetzt, die immer wieder an die Aufmerksamkeit des Publikums appellieren.

Beschreibung der Beispielszenen

DAUER	ORT	FIGUREN	BILD	TON
00:23:32 – 00:24:19	Kinderzimmer	Klaus u. Hans-Jürgen	<ul style="list-style-type: none"> • Dunkles Kinderzimmer, Kinder unterhalten sich, K. schaut sich Zähne mit Taschenlampe an 	<ul style="list-style-type: none"> • Synchrone Klänge • Rauschen, Dröhnen • Dialog (H.: „Was machst du da?“ [...]K.: „Ich gucke.“ H.: „Was denn?“ K.: „Zähne.“ • H. ahmt Rhythmus des Dröhnens nach
00:40:35 – 00:45:24	Garten	Hedwig u. Linna, Bedienstete	<ul style="list-style-type: none"> • H. u. L. laufen durch den Garten entlang der Mauer (Kamerafahrt), Hedwig präsentiert den Garten, in dem Blumen und Gemüse wachsen • Hintergrund: KZ-Gebäude • Nahaufnahmen von verschiedenen Blumen; endet in Rotblende 	<ul style="list-style-type: none"> • Synchrone Geräusche: Schritte, Stimmen, Summen, Hundegebell • Dialog • Brummen, Bellen, dumpfe Tönen, Hundegebell, Klingeln, Stimmen, Züge, Schreie, Schüsse; Konzentrierte Tonspur aus Husten, Summen (wird immer lauter), Bellen, Schüssen und Schreien; endet in Stille und dröhnenden Bässen, 2 Signaltöne

4.3 Die Frage nach der Nähe, Tab. 3

Einzelne Familienmitglieder im Film wirken der Gewöhnung und Ignoranz entgegen und erinnern das Publikum daran, dass die Schreie, Schüsse und Klänge der Hochöfen real sind und gehört werden: Hans-Jürgen, der jüngste Höß-Sohn, fällt manchmal aus dem Raster, indem er bewusst auf die Lagergeräusche reagiert. Es ist unklar, ob und wie er sie interpretiert und reflektiert. Wichtig ist hier, dass er sie als einer von wenigen aktiv wahrnimmt. Als er und sein Bruder Klaus abends im Bett liegen, unterhalten sie sich in dem dunklen Kinderzimmer, während Klaus menschliche Zähne (vermutlich die eines Opfers) mit einer Taschenlampe betrachtet. Neben ein paar wenigen gesprochenen Worten ertönt das laute Brummen und Dröhnen der Verbrennungsöfen. Hans-Jürgen ahmt den Rhythmus des Brummens nach und reagiert damit als erste Figur aktiv auf die Geräusche.

Etwas später im Film kommt Hedwigs Mutter Linna zu Besuch. In einer Schlüsselszene schlendern die beiden durch den „Paradiesgarten“ entlang der Lagermauer. Nachdem Hedwig Höß ihren Anbau stolz präsentiert hat, setzten sie sich in eine Ecke des Gartens.

Hier sind sehr eindeutig punktuelle Schüsse zu hören, die den Dialog fast übertönen. Linna reagiert darauf, indem sie sich erschrocken umdreht und herum gestikuliert.

Reagierende Kontrastfiguren

Zum ersten Mal tritt hier die Akustik des *hors-champ* in Verbindung mit dem, was auf der Leinwand gezeigt wird, indem die Schlüsselfiguren Linna und Hans-Jürgen auf sie reagieren. Auch eine der Höß-Töchter, die geplagt von Schlaflosigkeit und Albträumen ist, reagiert mit ihrem Verhalten vermutlich auf die Gräueltaten, die in ihrem Alltag mitschwingen. Diese Szenen können den Zuschauenden zeigen, dass die Geräusche real sind und dass sie auch für die Familie Höß hörbar sind. Sie zerren das Publikum aus der Normalität, die die Familie vorlebt, und geben ihm somit Kontrastfiguren, die eine leicht abgewandelte Perspektive auf die Geschehnisse darstellen. Während die Kinder für eine Generation stehen, die nicht aktiv Verbrechen begangen hat, repräsentiert Linna vermutlich die breite deutsche Zivilbevölkerung, die sich nicht aktiv gegen die Verbrechen der Nationalsozialisten gewehrt hat. Einerseits zeigt sich ein offensichtliches Entsetzen über die Vernichtung hinter der Mauer, was sich in dem abrupten Abbruch des Besuchs zeigt. Andererseits lässt sich auch eine Bewunderung für Hedwigs Leben und Wohlstand erkennen. Sie, genau wie der jüngste Sohn und die Tochter, befindet sich in einer komplexen moralischen, vielleicht leicht ambivalenten, Position, die die Tonspur im Film immer wieder in den Vordergrund rückt.

Fazit

Durch die dominante Darstellung der Familie Höß und die akusmatische Repräsentation der Opfer entsteht eine komplexe Rezeptionsästhetik, die das Publikum mit seiner eigenen potenziellen Desensibilisierung konfrontiert, weil die quälenden Geräusche aus dem Vernichtungslager zunächst wahrgenommen und möglicherweise im Verlauf des Films ignoriert werden könnten. Dennoch kann eine Identifizierung mit den Täter:innen grundsätzlich widerlegt werden, da der Film eine künstlerische Distanz zu ihnen wahr. Vielmehr wird die Ignoranz der Täter:innen entlarvt und die moralische Verantwortung des Publikums betont. Einzelne Figuren durchbrechen die Desensibilisierung und fungieren teilweise als neue „moralische Blickwinkel“, indem sie ein Bewusstsein für die Taten innerhalb der Familie widerspiegeln, das Wissen über die Schicksale der Opfer entlarven und die Wichtigkeit der Tonspur für das Publikum unterstreichen. Diese

Figuren können damit gelegentlich kleine Momente der Erleichterung den Zuschauer:innen schaffen, indem sie vermeintliche „menschliche“ Reaktionen zeigen.

4.5 Ton als moralische Instanz

Der Ton beeinflusst die Filmerfahrung von THE ZONE OF INTEREST stetig, hebt unsere moralische Verantwortung hervor und aktiviert eine Auseinandersetzung. Neben den Kontrastfiguren fungieren andere, in erster Linie akustische Mittel im Film als ethischer Kompass, der das Publikum zu einer Reflexion leitet. Hier rückt neben den akusmatischen Schüssen und Schreien das extradiegetische Sounddesign in den Vordergrund, das sich zu einem großen Teil aus Chören und dröhnenden Bässen aus dem *off* zusammensetzt.

Beschreibung der Beispielszenen

DAUER	ORT	FIGUREN	BILD	TON
00:00:53 – 00:03:57	Nicht definiert/ extradiegetisch	-	<ul style="list-style-type: none"> • Schwarzer Bildschirm • Schriftzug: „The Zone of Interest“ 	<ul style="list-style-type: none"> • Rauschen, wummernde Bässe, melodische Tonspur, Choräle • Später: Vogelzwitschern
00:29:40 – 00:30:11	Nicht definiert	Rudolf	<ul style="list-style-type: none"> • R. in Nahaufnahme vor weißem Himmel und dunklem Rauch • Überblende zu weißem Bildschirm 	<ul style="list-style-type: none"> • Extreme Lautstärke, Maschinen, Schreie, Hundebellen, Rauschen, Schüsse
01:38:08 – 01:44:46	Nicht definiert/ extradiegetisch	-	<ul style="list-style-type: none"> • Schwarzer Bildschirm • Listung der Credits 	<ul style="list-style-type: none"> • Hohe und tiefe Stimmen, sirenenartiges Heulen/ Gesänge/ Choräle/Geschreie, Bass, wiederholende Melodie, lauter werdendes Stimmengewirr
00:40:35 – 00:45:24	Garten, vgl. Tab.3			

4.5 Ton als moralische Instanz, Tab. 4

Filmvor- und Abspann umklammern die Filmerfahrung in THE ZONE OF INTEREST eindringlich. In den ersten vier Minuten ist das Publikum mit einer langen Schwarzblende konfrontiert, die von einer Melodie aus Streichern und subtilen, choralen Elementen eingenommen wird. Es deuten sich Harmonien an, die immer wieder zurückgedrängt werden. Später ist neben einer ruhigen Melodie auch ein Zwitschern zu hören, das nach einigen Minuten in die anfängliche Fluss-Szene einleitet (vgl. Kapitel 4.2).

Der Abspann greift die akustische Gestaltung der Eröffnungssequenz wieder auf und intensiviert sie. Erneut finden sich die Zuschauenden vor einem langanhaltenden, schwarzen Bild wieder, das später von einigen Namen und Credits überschrieben wird. Hier erklingen Choräle, die an heulende Sirenen erinnern und immer wieder mit tieferen

Stimmen konkurrieren. Die sich wiederholend steigernde Akkordfolge wird immer lauter und mündet in ein nicht identifizierbares Stimmengewirr.

Wie das Ende des Abspanns arbeiten auch andere Szenen mit einer akustischen Überladung, die mit einem Übergang von einem kurzen Stillstand des Films in ein farbiges Bild einhergehen. In einer Szene, die Rudolf Höß in Nahaufnahme vor weißem Himmel und aufsteigendem Rauch zeigt, baut sich eine komplexe Geräuschkulisse auf. Begleitet wird das verfremdete Bild von maschinellen Klängen, vielleicht Motoren und Züge. Ein rauschendes, dampfendes Geräusch und aufkommender Qualm gehen in eine Weißblende über. Die Tonspur konzentriert sich zu einem komplexen, kakophonischen Gewirr aus Hundebellen, Schüssen, Schreien, Weinen und lautem Rauschen.

Ähnlich intensiv gestaltet sich die Garten-Szene (vgl. Tab.2), in der Detailaufnahmen von Blumen in eine Rotblende übergehen. Hier vermischen sich Husten, immer lauter werdendes Insektensummen, Hundegebell, Schüsse und Schreie zu einem penetranten Klangteppich, der in einen markanten Schrei gipfelt, bevor Stille eintritt. Nach einem kurzen Augenblick ertönen extradiegetische, dröhnende Bässe mit zwei plötzlichen aufmerksamkeitserregenden Signaltönen.

Orientierung im leeren Raum

Bereits das Filmintrou fordert vom Publikum, welches möglicherweise mit konventionellen Erwartungen an den Beginn einer Szene herangeht, eine ungewöhnliche Aufmerksamkeit und Bereitschaft zur Auseinandersetzung. In den ersten Sekunden wird man in den Film eingebunden und ist an Stimmen und Wummern gefesselt, ohne Zuordnungen treffen zu können. Die visuelle Leere des schwarzen Bildschirms, kombiniert mit unbekanntem Chorälen und verfremdeten Klängen, erzeugt eine desorientierende Atmosphäre. Die Abwesenheit visueller Anhaltspunkte und eines narrativen Kontexts verstärkt die Wirkung der akustischen Elemente. Der oder die Zuschauer:in weiß zu Beginn noch nicht, womit er oder sie es tun hat, und kann nicht sagen, ob die Choräle in der diegetischen Welt stattfinden oder dem *off* zuzuschreiben sind. Die Stimmen, angenommen es seien die der Holocaust-Opfer, können hier bereits als *Acousmêtre* fungieren, welche im Film nicht visualisiert werden. In diesem ersten Moment, in welchem dem Publikum jegliche Orientierung im Raum-Zeit-Gefüge genommen wird, stellen die Stimmen und die Melodien eine erste immersive Erfahrung dar, die die Filmrezeption beeinflussen, wenn nicht sogar lenken wird.

Die extradiegetischen Sounds, die Stille und auch die monochromen Farbflächen der drei Beispielszenen laufen alle auf eines hinaus: den Bruch und Verlust von Raum und Zeit. Die genannten Stilmittel sind kurze Unterbrechungen inmitten der Handlung, die eine temporäre Desorientierung des Publikums hervorrufen können. Durch die visuelle Reduktion ist man dem Sound ausgeliefert. Über den filmischen Raum gilt, dass er nicht nur

definiert [werden kann], sondern auch bewusst unbestimmt, schwebend gelassen werden [kann]. Der Orientierung im Raum steht die bewusste Desorientierung entgegen [...]. undefinierbare Geräusche und die diffuse Atmosphäre des Surround-Klangs, der nirgends im Bild verankert scheint, bewirken oder unterstützen diese Verunsicherung auf der Tonseite.²³²

Der sonst im Film klaren Raum-Zeit-Orientierung steht eine intentionale Dekonstruktion gegenüber. Man befindet sich hier in einem neuen filmischen Raum, einem metaphorischen Raum mit sich selbst und seiner Reflexion. Es kann ein Raum der Konfrontation mit den Opfern, mit den Täter:innen und mit sich selbst sein. Daneben kann man sich in einem Raum akustischer Gedenkkultur befinden. Chorische Elemente, Bassfrequenzen und monochrome Farbflächen konstruieren einen Raum des kollektiven Erinnerens und der Trauer, der die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen den Opfern und den Zuschauer:innen verschwimmen lässt.

Abstrakte Seelenklagen und extradiegetische Klänge

Die Verwendung von Melodien und Gesängen in Form von extradiegetischer Musik, die man im Vor- und Abspann hören kann, ist ein weiteres wichtiges Mittel für diesen Film, der im Großteil eigentlich auf extradiegetische Musik verzichtet. Diese akustischen Mittel eröffnen „zusätzliche Kommunikationskanäle im Film, und sie können unmittelbare emotionale Wirkung entfalten“²³³, indem die Musik als Kommentator fungiert. Diese kann zum Vorschein bringen, was der Film nicht ausdrücken kann.²³⁴ Zudem können Klänge instinktive Reaktionen auslösen, da sie das Unterbewusstsein durch universelle oder kulturspezifische Muster beeinflussen.²³⁵ Demnach erlaubt diese Herangehensweise, den Schrecken des Holocaust zu vermitteln, ohne auf eine voyeuristische Darstellung der NS-Opfer zurückzugreifen.

²³² Flückiger, Barbara (2023): Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films. 7. Auflage. Marburg. Schüren. S.321.

²³³ Görne 2017, S.213.

²³⁴ Vgl. Martin 2010, S.240.

²³⁵ Flückiger 2023, S.199.

Die Gesänge und Schreie, die das Publikum bis zur letzten Sekunde des Films verfolgen, können als abstrakte Repräsentation der NS-Verfolgten interpretiert werden. Wenn man bedenkt, dass Chion von *Acousmètres* spricht, die jenseits des Todes existieren können, ist es nicht fern, dass die Choräle an Seelenklagen erinnern, die an der Bildoberfläche schweben. Nachdem der Film die Holocaust-Opfer im diegetischen Raum nur durch Schmerzens- oder Todesschreie sonifiziert, artikulieren sich die Stimmen in einem neuen, extradiegetischen Raum. Die zunehmende Lautstärke und Vielschichtigkeit der klagenden und quälenden Stimmen im Abspann kann eine Art akustische Auferstehung oder Emanzipation der Opfer suggerieren, die nun nicht mehr mit dem banalen Alltag der Familie Höß konkurrieren müssen, sondern den akustischen (undefinierten) Raum dominieren.

Bässe als körperliche Erfahrung

Häufig treten im Film dröhnende Bässe auf. Ihr Einsatz entzieht dem Publikum jede Distanz, die es gegebenenfalls bisher zu dem Thema wahren konnte. Dabei handelt es sich nicht nur um eine emotionale, sondern auch eine körperlich eingängige Erfahrung, denn „[d]er Körper des Zuschauers wird zum Fokus eines spektakulären Reiz-Reaktions-Mechanismus, welcher die distanzierte Reflexion ausblendet.“²³⁶ Zur Wirkung von Bässen sagt Flückiger weiter, dass sich

eine große Zahl von Tonspuren zitieren [lässt], die großflächig den Bassbereich zur Erzeugung suggestiver Botschaften instrumentalisieren. Immer sind es deutlich emotional gefärbte Szenen, in welchen die Bässe signifikant häufig mit Angst, Bedrohung und Anspannung korrelieren. Diese Zuordnung ist so stabil, dass man sie problemlos als Stereotyp klassifizieren kann.²³⁷

Die tiefen Bässe in *THE ZONE OF INTEREST* wirken beklemmend, unter anderem, weil man sie nicht zuordnen kann. In Kombination mit schnellen Schnitten zu alltäglichen Szenen, Geräuschen oder auch Lautlosigkeit, verbreiten sie eine verstörende Atmosphäre. Dadurch wird die emotionale und psychologische Belastung für das Publikum intensiviert und das Grauen der dargestellten Ereignisse unmittelbar erfahrbar gemacht.

Kontrastierende Sinneseindrücke

Die Szenen, in denen eine akustische Überladung in eine Weiß- oder Rotblende übergeht, durchbrechen auf eindringliche Weise den scheinbar normalen Alltag der Familie Höß.

²³⁶ Ebd., S.209.

²³⁷ Ebd., S.210.

Diese langen Momente ziehen die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums auf sich und schaffen eine intensive sensorische Erfahrung, die zur Reflexion zwingt. Der Übergang von Detailaufnahmen blühender Blumen und summender Bienen zu einer Rotblende schafft einen starken visuellen und symbolischen Kontrast. Die Blüten inklusive ihrer leuchtenden Farbgebung wirken dabei plakativ und überladen die Szene. Ihre malerische Ästhetik wirkt dabei wie eine weitere Form der Gewalt. Diese (metaphorische) Überladung und Überreizung, bei der versucht wird, das Hörbare visuell und durch ein kontrastierendes Hummelsummen zu übertrumpfen – so wie die Familie es tut – endet in einem roten Bildschirm und Stille. Die Blüten, die Lebendigkeit und Schönheit repräsentieren können, stehen in scharfem Gegensatz zum Rot, das unweigerlich Assoziationen mit Blut und Gewalt hervorruft. Das verdeutlicht erneut die erschreckende Realität: Das scheinbar idyllische Leben der Familie existiert direkt neben und mit unvorstellbarem Leid und Tod, während sie dieses immer wieder zu unterdrücken versuchen. Um dem Familienalltag nicht zu verfallen, können die Blenden als Signale dienen, die punktuell auf das Grauen und die Qualen aufmerksam machen. Die anhaltenden Blenden – sei es Weiß, Rot oder Schwarz – fesseln die Aufmerksamkeit des Publikums und zwingen es, sich auf die akustische Ebene zu konzentrieren. In diesen Momenten bietet der Film nichts anderes als Farbe und Ton, wodurch die Zuschauenden den Geräuschen des Grauens und des Todes ausgeliefert sind. Diese Technik fungiert als eindringliche, alarmierende Erinnerung, genau hinzuhören und über das Gezeigte hinauszudenken.

Akustische Zäsuren: Von Lärm zu Stille

Ebenso aufmerksamkeitsregend ist das Spiel von Stille und Lärm, das in fast jeder dieser Beispielszenen auftritt. So werden das Intro, die Garten-Szene und der Abspann vor dem akustischen Bruch von einer unterschiedlich lang anhaltenden Stille eingeführt. Sie ist besonders auffällig, da sie wie eine markante Zäsur wirkt, die ein Einschlag in die laustarke Geräuschkulisse zuvor ist. Sie wird deshalb ein so ausdrucksstarkes Stilmittel, weil sie „sich in den beiden Extremen Lärm und Stille bewegt oder durch plötzlichen Wechsel gekennzeichnet ist.“²³⁸ Das zeigt, dass sie nur „durch den Kontrast“²³⁹ entstehen kann und ihre Bedeutung enthält, indem sie die „Negierung des Lärms“²⁴⁰ ist. Weil die Stille die unruhigen und lauten Geräusche aufhebt, kann sie auch als Symbol für die

²³⁸ Ebd., S.237.

²³⁹ Görne 2017, S.143.

²⁴⁰ Ebd.

„Negierung des Lebens“²⁴¹ stehen. Die Stille kann „ein nach innen gekehrter Schrei“²⁴² sein oder in diesem Sinne auch als „Totenstille“²⁴³ interpretiert werden, denn die Schreie der Opfer, die in der Garten-Szene zu hören sind, enden in dieser Stille. Während die Alltagsszenen mit konstanten synchronen und asynchronen Geräuschen einhergehen, markiert die Stille das Zerschneiden dieser angeblichen Normalität. Passend dazu ist Doanes Idee:

„Normalität“ wird als kontinuierlicher Fluss aufgebaut, und die Abwesenheit von Ton ist, in der Sprache der Techniker, ihr Tod. Wenn die Tonspur auf einem Schnitt „erstirbt“, dann ist der Übergang sozusagen theologisch: „Tod“ und „Leben“ sind Assoziationen, die kontinuierlich mit dem Ton verbunden werden.²⁴⁴

In *THE ZONE OF INTEREST* können diese machtvollen Momente der Stille als kontrollierendes und dominantes Element fungieren, indem sie den oder die Zuschauer:in festhalten und den ethischen Blickwinkel lenken. Die Stille kann wie ein paradoxes „Machtwort“²⁴⁵ wirken, das den überladenen Klangteppich auflöst und kurzzeitig entkräftet, sie wird insofern „Ausdruck der Souveränität“²⁴⁶. In jedem Fall kann sie in diesem Film eine Palette von Gefühlen hervorrufen, je nach individueller Beschaffenheit, die auch Schafer beschreibt: „bedrückend, todesähnlich, dumpf, unheimlich, furchtbar, düster, brütend, ewig, schmerzlich, einsam, schwer, verzweifelt, starr, spannungsvoll, brennend, alarmierend“.²⁴⁷

Fazit

Die visuelle Leere bzw. fehlende Tiefe, die in den analysierten Momenten auftaucht, verstärkt die Bedeutung des Tons, der die Schrecken und Leiden der Opfer transportiert. Die akusmatischen Geräusche beherrschen und dominieren in dem Fall das Bild. Im Gegensatz zu den Opfer-Stimmen als *Acousmêtre* erhält der Ton hier seine Macht unter anderem dadurch, dass er nicht mehr in Konkurrenz zu dem Bild steht und somit für einen kurzen Moment nicht mit dem Familienalltag konkurriert. Das Publikum wird mit einem beklemmenden Gefühl konfrontiert, durch das man vielleicht wegschauen oder -hören möchte. Doch die Klänge und Bässe werden zu einer körperlichen Erfahrung und können die Zuschauenden in die Kinossessel drücken. Damit zeigt der Film, dass sein Ton kein

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Balazs 1930, zit. nach: Flückiger 2023, S.233.

²⁴³ Flückiger 2023, S.233.

²⁴⁴ Doane 1980, zit. nach: ebd.

²⁴⁵ Görne 2017, S.143.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Schafer 1970, zit. nach Flückiger 2023, S.232.

Bild und vor allem kein Opfer-Abbild braucht, um das Publikum an ihn zu fesseln. Diese akustischen Stilmittel wirken der Desensibilisierung in Hinblick auf den konstanten Klangteppich, die im vorherigen Kapitel zur Diskussion stand, endgültig entgegen und stellen das Bewusstsein für die Opfer in den Vordergrund.

5 Zur „Banalität des Bösen“ in THE ZONE OF INTEREST

5.1 Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem*

Die jüdische Philosophin Hannah Arendt wurde 1906 in Hannover geboren und war eine bedeutende politisch-zeitgeschichtliche Theoretikerin und Publizistin des 20. Jahrhunderts. Ihr Studium der Philosophie, Theologie und Griechisch absolvierte sie bei renommierten Denkern wie Martin Heidegger und Karl Jaspers. 1933 floh sie nach Paris und später nach New York, wo sie auch blieb. Große Bekanntheit erlangte sie durch ihre Berichterstattung über den Prozess gegen Adolf Eichmann in den Jahren 1961/1962 in Jerusalem und ihr daraus entstandenes Buch „Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen“. Dieser Bericht erschien ursprünglich in mehreren Teilen in der US-amerikanischen Zeitschrift „The New Yorker“, bevor die Überarbeitung als Buch veröffentlicht wurde.²⁴⁸ Aus ihrem Prozessbericht geht der berühmte Begriff von der „Banalität des Bösen“²⁴⁹ hervor, welchen sie selbst in ihrem Text nur einmal am Schluss verwendet. Er wurde zentraler Ausdruck einer kritischen Debatte und löste sich währenddessen teilweise von seiner Ursprungs-Idee.²⁵⁰

In ihrem Bericht bezeichnet Arendt die Ermordung Millionen europäischen Juden in der NS-Zeit als „Verwaltungsmassenmord“²⁵¹ und stellt das Gewicht des Antisemitismus der einzelnen Individuen in Frage.²⁵² Sie argumentiert, dass Eichmann, der hochrangiger Nazi-Funktionär war und maßgeblich an der Organisation des Holocaust beteiligt war,²⁵³ nicht aus nationalsozialistischer-antisemitischer Überzeugung gehandelt habe, sondern vielmehr karriereorientiert gewesen sei und gedankenlos Befehle befolgt habe – er habe

²⁴⁸ Vgl. Arendt, Hannah/ König, Helmut/ Meyer, Thomas (Hg.) et al. (2024): *Eichmann in Jerusalem : ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 2. Auflage. München: Piper. S.14. (Dieses Buch ist eine erweiterte Neuauflage von Thomas Meyer (Hg.) mit einem Nachwort von Helmut König. Es basiert auf der letzten zu Arendts Lebzeiten erschienenen Auflage von 1965.)

²⁴⁹ Ebd., S.401.

²⁵⁰ Krause, Peter (2009): Kann das Böse „banal“ sein? Hannah Arendts Bericht aus Jerusalem. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*. Bd. 9/ H 1, S.153-158. S.154.

²⁵¹ Arendt 2024, S.45.

²⁵² Krause 2009, S.154.

²⁵³ „Der ehemalige SS-Obersturmannführer und Leiter des sogenannten Judenreferats im Reichssicherheitshauptamt war während des Krieges für die Deportation der Juden aus Deutschland und den besetzten Ländern in die Gettos, Konzentrations- und Vernichtungslager zuständig.“, König 2024, S.455.

eher die „politische Lösung“²⁵⁴ als die „physische Lösung“²⁵⁵ im Auge gehabt. Arendt schreibt, dass

[je] länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu denken verknüpft war. Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgendetwas vorzustellen.²⁵⁶

Bestimmt von „Wichtigtuerei“²⁵⁷ soll Eichmann selbst seine Rolle im Nationalsozialismus stark übertrieben haben. Diese Beobachtungen führten Arendt zu dem Schluss, dass das Böse oft nicht aus außergewöhnlicher Bösartigkeit oder Sadismus entstehe, sondern aus der „Unfähigkeit zu denken“²⁵⁸ und die Folgen des eigenen Handelns kritisch zu reflektieren. In einem Brief an Scholem aus dem Jahre 1963 erklärt sie, dass das Böse niemals „radikal“ ist, sondern nur extrem, und dass es weder eine Tiefe noch eine dämonische Dimension besitzt“²⁵⁹. Weiter führt sie aus :

[Le mal] peut tout envahir et ravager le monde entier précisément parce qu’il se propage comme un champion. Il “défie la pensée”, comme je l’ai dit, parce que la pensée essaie d’atteindre à la profondeur, de toucher aux racines, et du moment qu’elle s’occupe du mal, elle est frustrée parce qu’elle ne trouve rien. C’est là sa “banalité”.²⁶⁰

Doch aus Arendts Sicht mache diese Tatsache die Taten nicht weniger grausam.²⁶¹ Vielmehr beschreibe die *Banalität des Bösen*

[...] das Kennzeichen einer besonderen Radikalität und eines neuen Tätertypus: des Schreibtischtäters in einem bürokratischen Apparat, der zur Erfüllung seiner Aufgaben nicht in erster Linie eine innere Motivation benötigt, sondern vor allem Pflichtbewusstsein und „Gedankenlosigkeit“. ²⁶²

Unmittelbar nach der Publikation von Arendts Bericht entstand eine kontroverse Debatte, die bis heute andauert. Als einer von wenigen deutschen Zeitzeugen sagte Heinrich Grüber in Jerusalem gegen Eichmann aus und wehrte sich später gegen die Publikation von Arendts Bericht, den er als Bagatellisierung versteht. Dieser Kritik der

²⁵⁴ „Darunter verstand er Vertreibung aus Deutschland im Gegensatz zu der „physischen Lösung“ der Ausrottung“, Arendt 2024, S.105.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Arendt 2024, S.116 f.

²⁵⁷ Ebd., S.113 f.

²⁵⁸ Ebd., S.116 f.

²⁵⁹ Arendt 1963 (übersetzt aus dem Französischen) zit. nach: Revault D’Allones, Myriam (2008): L’impensable banalité du mal. In: Cités. La vertige du mal. Bd. 36/ H 4. S.17-25. S.19.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Vgl. Krause 2009, S.156 f.

²⁶² Vgl. Ebd.

Verharmlosung schlossen und schließen sich viele Menschen an.²⁶³ Arendt wurde vorgeworfen ein „verfälschtes Geschichtsbild“²⁶⁴ reproduziert zu haben, mit den Täter:innen sympathisiert und statt „Eichmann die jüdischen Opfer, die Überlebenden und das jüdische Volk auf die Anklagebank“²⁶⁵ gesetzt zu haben. Sie habe das Böse banalisiert und dessen Außergewöhnlichkeit negiert.²⁶⁶

Ein weiterer Kritikpunkt betraf die möglichen Implikationen von Arendts These, dass in jedem Menschen das Potenzial zum Bösen stecke. Das individuelle Schuldbewusstsein und die individuelle Verantwortung könnte sich auflösen, indem man sagt, dass in jedem Menschen das Böse stecke. Denn dies könne eine „culpabilité universelle“²⁶⁷ zur Folge haben, bei der letztlich niemand mehr zur Verantwortung und Rechenschaft gezogen werden könne. Angesichts dieser banalen Bösartigkeit, die Arendt schildert, könne man sich zudem in einer „situation paradoxale“²⁶⁸ befinden. Man könne sich selbst nicht von der gesamten Menschlichkeit ausschließen, die man mit den Täter:innen teile. Gleichzeitig falle auch eine Identifizierung mit ihrer „normalité“²⁶⁹ schwer, die solche Gräueltaten hervorbringen könne.

Befürworter:innen Arendts argumentierten hingegen, die vermeintliche Verharmlosung beruhe auf einem Missverständnis.²⁷⁰ Sie betonen, dass „sich die Radikalisierung des Antisemitismus paradoxerweise gerade in der Banalität der Täter“²⁷¹ manifestiere. Arendt selbst wies die Vorwürfe zurück und betonte, es sei ihr keineswegs darum gegangen, die Schwere der Verbrechen zu relativieren:

Rien n'est plus éloigné de mon propos que minimiser le plus grand malheur du siècle... Il est plus facile d'être victime d'un diable à forme humaine que d'être la victime d'un principe métaphysique, voire d'un quelconque clown qui n'est ni un fou ni un homme particulièrement mauvais... C'est qu'aucun de nous n'arrive à surmonter dans le passé, ce n'est pas tant le nombre de victimes que précisément aussi la mesquinerie de cet assassinant collectif sans conscience de culpabilité et la médiocrité dépourvue de pensée de ce prétendu idéal.²⁷²

²⁶³ Vgl. Ebd., S.154.

²⁶⁴ König 2024, S.456.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Vgl. Revault d'Allones 2008, S.17.

²⁶⁷ Ebd. S.22.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Krause 2009, S.157.

²⁷¹ Schulze Wessel 2006, zit. nach: ebd.

²⁷² Arendt 1996, zit. nach: Revault d'Allones 2008, S.17f.

5.2 Alltäglichkeit in THE ZONE OF INTEREST

Die Konzeption des „banalen Massenmörders“ als gewöhnlicher Mensch, der „lediglich“ Befehle im NS-Regime ausführt, wird in THE ZONE OF INTEREST als zentrales Element der Täter:innendarstellung aufgegriffen. Der Film stellt sich der komplexen Herausforderung, ein Täter:innenbild zu zeichnen, das weder dämonisiert noch abstrahiert, ohne dabei Sympathie für sie oder ihre Handlungen zu erzeugen. Die von Arendt während des Eichmann-Prozesses gestellte Frage nach den tieferen Beweggründen der Täter:innen, kann im Film wiedergefunden werden. Die Darstellung von Rudolf Höß in stereotypen Familienverhältnissen wirft ebenfalls die Frage danach auf, wie er als liebender Familienvater und Ehemann zu diesen Gräueltaten fähig war. Klar wird, dass er im Film als prototypischer Vertreter der indifferenten Nazi-Verbrecher:innen dargestellt wird, die, wie Arendt es beschreibt, aus einem sozialpolitischen System hervorgingen.²⁷³ Selbst die „Amtssprache“²⁷⁴, in der Eichmann seine Aussagen verpackt haben soll, wird bei Höß deutlich (z.B. „Die ungarische Aktion ist dringlich sowie komplex und wird bedeutende und konvergente Herausforderungen auf sämtlichen operativen Ebenen mit sich bringen.“, 01:20:57). Betrachte man allein Story und Plot des Familiengeschehens, ungeachtet vom zweiten Handlungsstrang im *hors-champ*, könnte man fast den Eindruck eines Liebes- oder Beziehungsdramas bekommen, bei dem der Familie der Zusammenbruch droht, weil der Ehemann und Vater versetzt wird. Neben allen bisher analysierten Beispielszenen zeigt diese folgende Szene deutlich, worauf die Aufmerksamkeit der Familie gerichtet bzw. nicht gerichtet ist und dass ihre Alltäglichkeit nicht von den Gräueltaten gestört wird.

Beschreibung der Beispielszene

DAUER	ORT	FIGUREN	BILD	TON
00:27:52 – 00:29:40	Schlafzimmer	Rudolf u. Hedwig	<ul style="list-style-type: none"> • R. und H. liegen in getrennten Betten, unterhalten sich, distanzierte Einzelaufnahmen beider Figuren 	<ul style="list-style-type: none"> • Dialog R. u. H. • Hintergrund: konstantes Dröhnen, Schüsse

5.3 Alltäglichkeit in The Zone of Interest, Tab. 5

Wie zu Beginn des Films liegt das Höß-Ehepaar im Schlafzimmer in zwei getrennten Betten. Sie führen ein Gespräch über ein Hotel in Italien und Bekannte, die sie dort

²⁷³ Vgl. Revault d'Allones 2008, S.20.

²⁷⁴ Arendt 2024, S.116.

kennenlernten, kichern und machen Witze. Sie will, dass er ihr mal Schokolade mitbringt. Auch hier sind wieder ein konstantes Dröhnen und gelegentlich Schüsse zu hören. Ein Ausschnitt aus dem Dialog lautet:

Hedwig: „Rudolf? Nimmst du mich noch mal mit in dieses Kurhotel in Italien?“

Rudolf: „M-hm.“

Hedwig: „Da wurde man so verwöhnt. Und diese herrlichen Wanderungen. Weißt du noch das nette Paar, das wir kennengelernt haben?“

[...]

Hedwig: „Schokolade, wenn du welche findest, ja? Irgendwelche Leckereien.“

Trivialiserte Verbrechen und verdrängte Wahrheiten

Tiefere Beweggründe der Täter:innen für die Taten werden dem Publikum weitgehend vorenthalten. Es bleibt offen, ob solche Motive tatsächlich nicht existieren, so wie Arendt es formuliert, oder dem Publikum absichtlich verwehrt werden, um eine Nähe zu verhindern. Klar ist, dass das Publikum keine emotional und psychologisch tiefgehende Charaktere präsentiert bekommt. Der Film lässt offen, ob Rudolf Höß am Ende des Films ein Bewusstsein für seine Taten empfindet. Diese Ungewissheit wird durch kleine Momente der Schwäche verstärkt, die im Verlauf der Handlung sichtbar werden und sich z.B. am Schluss des Films in einem uneindeutigen Würgen äußern. Die Figuren werden trotzdem lediglich als Personen dargestellt, die in dem totalitären System „funktionieren“, orientiert an einer Nazi- und Familienkarriere sowie dem Bestreben, die ihnen zugewiesenen Aufgaben effizient zu erfüllen.

Das Zusammenspiel von Bild, Ton und Raum stellt die innere Apathie und Entfernung der Massenmörder, ihre Strategien der Normalisierung, der Gleichgültigkeit und der Schuldauslagerung, ästhetisiert dar. Es zeigt den Skandal auf, dass sie es scheinbar schaffen, ihre Verbrechen so sehr zu trivialisieren und in den Hintergrund zu rücken, während sie gleichzeitig ein gewöhnliches Alltagsleben, geprägt von routinierten Handlungsabläufen, gewohnten Gesten und alltäglichen Gesprächen, in unmittelbarer Nähe des Geschehens vortäuschen. Diese Elemente formen gepaart mit dem Geschehen, das sich nur im *hors-champ* abspielt, eine Art Schutzschild, der die Familie Höß von der Realität abzuschirmen scheint. Die Darstellung wirkt dabei leicht übersteigert, als ob die Figuren eine Rolle mit übertriebener Beharrlichkeit spielen würden. Letztendlich entsteht der Eindruck einer undurchdringlichen Schicht des Gewöhnlichen, die wie ein Mantra wiederholt wird.

Kontrast von Bild und Ton

Der Kontrast von Familienidylle und Horror unterstreicht eindrucksvoll die moralische Abstumpfung und die Fähigkeit der Täter, das Grauen auszublenden, die eigene Schuld abzulehnen und sich ignorant in dem nationalsozialistischen System zu bewegen. Das Sounddesign unterstreicht diese *Banalität des Bösen*, da die konstante Präsenz der Opfer, wie wieder in der Beispielszene zu hören, das Machtgefälle zwischen Opfer und Täter:innen verdeutlicht. Demnach spielt das Sounddesign die entscheidende Rolle bei der Vermittlung dieser Botschaft. Voraussetzend für die Wirkung und Bewertung des Sounds ist auch die psychische und emotionale Stimmung der Rezipierenden gegenüber der Geräuschquelle.²⁷⁵ Hier verstärkt die akustische Untermalung die Diskrepanz zwischen der oberflächlichen Normalität und der unterliegenden Realität des Bösen. Sie erinnert das Publikum ständig an die Schwere der Verbrechen und verdeutlicht diese Verdrängung und Normalisierung des Bösen.

Gewöhnliche Menschen?

Durch den bewussten Verzicht auf tiefere Psychologisierungen präsentiert der Film alle Personen, Tätigkeiten und Gespräche in äußerster Belanglosigkeit und „Banalität“²⁷⁶. Der Film ermöglicht es dem Publikum, die Täter:innen in ihren alltäglichsten Momenten zu beobachten, sogar bis in ihr Schlafzimmer hinein. Die dargestellten Situationen und Gespräche, die sich beispielsweise um Urlaubsplanungen oder den Wunsch nach Süßigkeiten drehen, sind vielen Menschen vertraut und spiegeln einen Alltag wider, den viele kennen. Dialogszenen wie die Beschriebene stehen in einem absurden Kontrast zu den hörbaren Verbrechen, die von den Nationalsozialist:innen begangen wurden. Diese Gespräche und Darstellungen entsprechen Arendts Beobachtungen, dass die Verantwortlichen trotz ihrer ungeheuerlichen Taten oft keine sadistischen Psychopath:innen, sondern gewöhnliche Menschen gewesen seien. Indem der Film die Komplexität und Widersprüchlichkeit der Situation aufgreift, erkennt man die Parallele zu Arendts *Banalität des Bösen*. *THE ZONE OF INTEREST* verdeutlicht und hinterfragt Arendts Idee, indem er die moralische Gleichgültigkeit der Täter gegenüber dem Schrecken betont und die Zuschauenden zwingt, ihre eigene potenzielle Teilnahmslosigkeit zu reflektieren. Filmfiguren – und so auch die historische Familie Höß – dienen dazu, „andere Menschen, sich selbst oder allgemeine

²⁷⁵ Vgl. Flückiger 2023, S.316.

²⁷⁶ Arendt 2024, S.401.

Lebenszusammenhänge²⁷⁷ besser zu begreifen und über ihre eigene „moralische Urteilsfähigkeit“²⁷⁸ und Empathie nachzudenken. Die Familie Höß wird also nicht als eine Gruppe von Monstern dargestellt, sondern als Menschen, die in manchen Aspekten – wie z.B. Ausflügen, Geburtstagen oder Gartenarbeit – „normal“ erscheinen. Zwar wird eine Identifikation mit ihnen aus verschiedenen Gründen verwehrt (vgl. Kapitel 4.4), doch auch ohne Empathie und Einfühlungsvermögen, entsteht eine gewisse Nähe, weil der oder die Zuschauer:in gewöhnliche Alltagshandlungen wiedererkennen kann und sich so der Frage stellen muss, inwiefern er oder sie selbst unter ähnlichen Umständen hätte handeln können. Über die Nähe zu Filmfiguren gilt auch, dass, „wenn wir glauben, dass Figuren uns ähneln, können wir hoffen, durch sie etwas über uns selbst zu erfahren, Fehler und Schwächen zu erkennen, Lösungswege zu finden.“²⁷⁹ Solche Figuren können dann Personen sein, zu denen man aufschaut oder – im Falle von *THE ZONE OF INTEREST* – Figuren, die distanziert analysiert werden oder auch als negative Abbilder fungieren, die das Publikum dazu anregen, über „soziale Verhaltensweisen und ihre Folgen“²⁸⁰ nachzudenken.

6 Reflexion: Das Unsagbare hörbar machen

Glazer beantwortet die Zuspitzung der grundlegenden Problematik der „Darstellung des Undarstellbaren“ [...] im Bereich der visuellen Künste²⁸¹ mit diesem neuen Ansatz, der den Holocaust darstellt, ohne ihn ins Bild zu setzen oder Erklärungen für die Ereignisse oder Motive zu liefern. Mit dem Ansatz, Ton und Bild „kontrapunktisch“²⁸² einzusetzen und somit zwei Handlungsstränge aufzubauen, hebt sich Glazers Film von anderen Holocaust-Produktionen ab und umgeht damit das Problem, dass man die Shoah „weder erklären noch sichtbar“²⁸³ machen könne. So schreibt auch Peter Buchka, dass eine schlichte Wiederholung des Grauens auf einer Leinwand den Schrecken nicht erklären würde. Weiter schreibt er, dass es bei der Frage um die Holocaust-Darstellung um

nichts Geringeres [geht], als eine andere Ästhetik der Gewalt, um die Frage also, wie man das Grauenhafte abbilden, seine Mechanismen erklären, seine Wirkung

²⁷⁷ Eder 2008, S.562.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Thiele 2007, S.14.

²⁸² Martin 2010, S.111.

²⁸³ Dietrich 2016, S.55.

ermessen kann. Läßt sich Gewalt, zumal in ihrer extremsten Form, überhaupt begreifen? Gewiß nicht durchs Abbild.²⁸⁴

Die Idee des Bilderverbots ist durch die Medienlandschaft und von der allgegenwärtigen Präsenz und Wirkungsmacht von Bildern längst überholt worden, denn sie sind inzwischen „fester Bestandteil an kollektiven Bildern der westlichen Kultur“.²⁸⁵ Auch deshalb bestand laut Glazer keine Notwendigkeit, einen weiteren Film mit dem Abbild der NS-Opfer zu machen.²⁸⁶ Stattdessen macht er sie über den Sound erfahrbar, was eine neue „Ästhetik der Gewalt“²⁸⁷ darstellt. *THE ZONE OF INTEREST* setzt Vorwissen, genaues Hinsehen und Hinhören voraus, um ein umfassendes Verständnis zu ermöglichen. Die kritisierte Emotionalisierung und Identifikation mit den Holocaust- Opfern, die sich der Verantwortung entziehe,²⁸⁸ umgeht er damit. Trotzdem schafft er eine Erinnerung an den Holocaust und vorwiegend ein Bewusstsein für die NS-Täter:innen. Wir sehen Täter:innen ohne explizite Taten – die „Banalität des Bösen“²⁸⁹ –, doch wie die Analyse feststellt, wirkt der Film mit kontrastierenden diegetischen und extradiegetischen Klängen. Genau diese Klänge aktivieren die Vorstellungskraft und können „das Unsichtbare zeigen und das Unsagbare sagen“²⁹⁰; durch den Sound werden sie zusätzlich dazu „emotional besonders wirksam“²⁹¹. Festgestellt wurde, dass auch dieser Film durch seinen Ton emotionalisiert. Ob der Verzicht darauf in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust überhaupt möglich ist, sei in Frage gestellt.

Ein wichtiger Aspekt bei der Bewertung von Holocaust-Filmen ist die Frage nach der „Authentizität“²⁹², die in Kapitel 3.3 aufgestellt wurde. In dieser Auseinandersetzung kann *THE ZONE OF INTEREST* anhand der von Martínez vorgeschlagenen drei Aspekte der „Authentizität“²⁹³ betrachtet werden: „Referenz, Gestaltung und Autorenschaft“²⁹⁴. Der Film orientiert sich an der historischen Person Rudolf Höß, der von 1940 bis 1943 Kommandant des Konzentrationslagers Auschwitz war, und seiner Familie.²⁹⁵ Diese

²⁸⁴ Buchka 1995, zit. nach: Thiele 2007, S.42.

²⁸⁵ Vgl. Jakob, Alexander (2004): Jenseits der Zeugenschaft. Zur Kritik kollektiver Bilder nach Holocaust. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.10-25. S.22.

²⁸⁶ “We already know the imagery of the camps from actual archive footage. There is no need to attempt to recreate it [...]”, Glazer 2023 in: O’ Hagan, Sean 2023.

²⁸⁷ Buchka 1995, zit. nach: Thiele 2007, S.42.

²⁸⁸ Köppen, Scherpe 1997, S.3.

²⁸⁹ Arendt 2024, S.401.

²⁹⁰ Görne 2017, S.199.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Köppen, Scherpe 1997, S.1.

²⁹³ Martínez, Matías (2004): Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler’s List*. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.39-60. S.39.

²⁹⁴ Ebd., S.42.

²⁹⁵ Hasel 2024, S.7.

Bezugnahme auf historische Fakten und die Historizität der Ereignisse ermöglicht es, von einer „authentischen Referenz“²⁹⁶ zu sprechen. Die Filmschaffenden bildeten das Anwesen der Familie am Originalschauplatz nach,²⁹⁷ was neben der Referenz auch zu einer „authentischen Gestaltung“²⁹⁸ beiträgt. Dies wird zusätzlich durch den Einsatz von natürlichem Licht und Farben, statischen Kameraeinstellungen und einem immersiven Sounddesign erreicht, das bewusst auf übermäßige Dramatisierung verzichtet. Nach Martínez’ Differenzierung qualifiziert die jüdische Abstammung des Regisseurs Jonathan Glazer außerdem seine „Autorenschaft“²⁹⁹.

Obwohl der Film die Schrecken des Holocaust durch akusmatische Klänge eindringlich hervorhebt, ist es abschließend wichtig zu betonen, dass das „Unsagbare“ dennoch artikuliert wird. Der Film enthält wenige, aber explizite Schilderungen, die klar darstellen, was im Hintergrund geschieht. Zweimal werden die Täter bei der Planung der Massenvernichtung gezeigt: Man erlebt Rudolf Höß und andere, die gezielt die Verbrennungsöfen konzipieren und zum anderen wird die sogenannte „Ungarn-Aktion“³⁰⁰ in einem Konferenzsaal in Oranienburg detailliert besprochen. In diesen Minuten, in denen die Pläne umfassend erläutert werden, herrscht eine bemerkenswerte Stille im Hintergrund; es gibt kein Dröhnen oder andere Geräusche, die von der Bedeutung des Gesagten ablenken könnten. Hier stehen die Essenz und Tragweite der Worte im Vordergrund, gegen die die Opfer machtlos sind. Die Erfahrung eines NS-Häftlings wird im letzten Drittel des Films von dem Lied „Zunenshtraln“ (z. Dt. „Sonnenstrahlen) vermittelt, das von Joseph Wulf während seiner Inhaftierung in Auschwitz komponiert wurde.³⁰¹ Im Film werden die Noten von einem jungen Mädchen gefunden, das nachts heimlich Birnen (vermutlich für die Häftlinge) versteckt. Die Darstellung des Liedes erfolgt durch Untertitel und Klavierbegleitung und bildet den einzigen Moment im Film, in dem ein Opfer eine selbstbestimmte Aussage trifft und indirekt berichtet, was passiert. Die Zuschauenden sind somit nicht immer auf ihre eigene Interpretation angewiesen, sondern erhalten klare Schilderungen der schrecklichen Taten und Erlebnisse.

²⁹⁶ Martínez 2004, S.41.

²⁹⁷ Hasel 2024, S.6f.

²⁹⁸ Martínez 2004, S.40.

²⁹⁹ Ebd., S.42.

³⁰⁰ Von Mai bis Juli 1944 wurden ca. 424.000 ungarische Jüdinnen und Juden nach Auschwitz-Birkenau deportiert und ermordet., Vgl. Yad Vashem, Internationale Holocaust Gedenkstätte (k.A.): Die Ermordung der ungarischen Juden. URL: https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/fate-of-jews/hungary.html#narrative_info

³⁰¹ Vgl. Hasel 2024, S.17.

THE ZONE OF INTEREST bietet keine Möglichkeit, in einem stillen Moment des Andenkens zu verweilen. Selbst als der Film einen Zeitsprung in das heutige Staatliche Museum Auschwitz-Birkenau macht und die ausgestellten Überreste und Fotos der Verstorbenen zeigt, ist dieser potenzielle Moment der Andacht durch die Anwesenheit der Putzkräfte mit penetranten, lauten Staubsaugern gestört. Stattdessen wird das Geschehene in die Gegenwart transportiert, wodurch das Ausmaß der Taten umso deutlicher. Es entsteht ein Moment, in dem man erneut über die Menschlichkeit der Täter:innen nachdenken und gleichzeitig Parallelen zu modernen gesellschaftlichen Strukturen ziehen kann. Damit zeigt sich, dass solche Gräueltaten vor allem durch eine „harmlose“ und „banale“ Art zu Denken, immer wieder möglich gemacht werden können und dass es die Verantwortung der Gesellschaft ist, wachsam zu bleiben und sich kontinuierlich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, um eine Wiederholung zu verhindern.

7 Fazit und Ausblick

Die Analyse zeigt, dass der Ton in THE ZONE OF INTEREST nicht nur als Begleitung des Bildes fungiert, sondern durch die kontrastierende Anordnung von Bild und Ton zu einem eigenständigen Träger der Erinnerung wird. Mithilfe bestehender Theorien zum Filmtone und der Ausarbeitung von fünf zentralen Thesen wurde herausgearbeitet, wie THE ZONE OF INTEREST arbeitet und seine Wirkung entfaltet, ohne den Schrecken ins Bild zu rücken. Die Thesen verdeutlichen, dass Glazer einen filmästhetischen Ansatz wählt, bei dem der Ton die Aufmerksamkeit des Publikums über die Bildgrenzen hinaus lenkt. Es wurde gezeigt, dass ein nicht sichtbarer, aber hörbarer Raum im *hors-champ* existiert, der von den Opfern und ihrem Leid durch die NS-Verbrecher:innen bevölkert wird. Als *paradoxe Acousmètre*, die wir nur hören, aber nicht sehen, erlangen die Opfer eine Macht über das Bild und die Narration, indem sie die Aufmerksamkeit des Publikums immer wieder auf sich ziehen. Obwohl oder gerade, weil ihre absolute Machtlosigkeit gegenüber den Ereignissen immer wieder deutlich wird, sind sie entscheidend für den moralischen Ausdruck und die Dimension des Films. Die Thesen verdeutlichen zudem die konstante Ignoranz der Täter:innen gegenüber den Geräuschen, was eine Diskrepanz zur vermuteten Wahrnehmung des Publikums schafft. Weiter wurde gezeigt, dass der Film trotz der Täter:innen-Perspektive nur eine distanzierte Nähe zu den Figuren bietet. Daneben dienen wenige Figuren als Kontrastpunkte, doch noch bedeutender sind die extradiegetischen Klänge, die von musikalischen Stilmitteln bis hin zu Stille und tiefen

Bässen reichen. Sie irritieren das Publikum und wirken wie eine ethische Lenkung und eindringliche Mahnung, welche die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart überschreitet, indem die Klänge wachrütteln und zu einer unmittelbaren, tieferen Reflexion und Auseinandersetzung mit den Opfern und dem Holocaust motivieren. Bemerkenswert ist die Art und Weise, wie die Bild-Ton-Schere im Film die Alltäglichkeit der Familie Höß in den Vordergrund rückt und damit, in den Worten von Hannah Arendt, die „Banalität des Bösen“ greifbar macht. Während das Bild eine scheinbar normale, routinierte Welt zeigt, enthüllt der Ton die tiefe Kluft zwischen dieser oberflächlichen Normalität und dem unsichtbaren, aber spürbaren Leid der Opfer. Glazers filmischer Ansatz, die Täter als Menschen darzustellen, ohne dabei Sympathie für sie zu erwecken oder die Opfer zu marginalisieren, ist ein zentraler Aspekt des Films. Es gibt in diesem Film keine Helden wie in *SCHINDLERS LISTE*, sondern nur die verstörende Normalität einer von Grauen durchzogenen Alltagswelt. Diese Darstellung fordert die Zuschauer:innen dazu auf, sich mit der moralischen Dimension des Films auseinanderzusetzen, ohne einfache Antworten zu erwarten.

Ohne den Ton wäre *THE ZONE OF INTEREST* ein völlig anderer – ein Film ohne Anklage, ohne Opfer, ohne Leid, ohne Reflexion und mit Distanz zum Geschehen. Er funktioniert nur durch seine akustische Dimension und verdeutlicht damit, wie Glazer es beschreibt, dass etwas nicht weniger real ist, nur weil es nicht sichtbar ist.³⁰² Diese räumlich-akustische Darstellung von Lebensrealitäten ist mehr als nur eine ästhetische Entscheidung. Sie ist auch eine kraftvolle Möglichkeit, komplexe Themen wie die Shoah zugänglich zu machen, den Zuschauenden mit historischer Schuld zu konfrontieren und eine tiefere Bedeutung zu vermitteln. Dieser Film erinnert uns daran, dass die Realität vielschichtig und subjektiv ist und dass es notwendig ist, über die sichtbare Oberfläche hinauszublicken. Glazers Werk trägt somit wesentlich zu der wichtigen Diskussion in der Film- und Erinnerungskultur der Shoah bei, indem es die traditionellen Methoden der Holocaust-Darstellung hinterfragt und einen neuen Weg aufzeigt, wie solch ein sensibles Thema filmisch behandelt werden kann. Insgesamt zeigt dieser Film, dass der Holocaust im Film nicht nur durch das, was gezeigt wird, sondern auch durch das, was nicht gezeigt wird, erinnert werden kann.

³⁰² Vgl. Zylka, Jenni (2024): Angst und Unbehagen. In: Taz. Veröffentlicht am 28.02.2024. URL: <https://taz.de/Film-The-Zone-of-Interest/!5992173/>, zugegriffen am 11.08.2024.

Ein essenzieller Aspekt für zukünftige Untersuchungen ist eine quantitative Wirkungsanalyse der akusmatischen Schreie und der extradiegetischen „Warnsignale“ im Film. Was passiert, wenn man diese Elemente auslässt? Eine solche Untersuchung könnte aufzeigen, wie sich die Wahrnehmung des Publikums verändert und ob die Sensibilität für die Opfer durch das Fehlen dieser akustischen Elemente beeinträchtigt wird.

Gleichzeitig wirft die Art und Weise, wie der Filmsound produziert wurde, die Frage auf, ob die Reproduktion des Leidens ethisch gerechtfertigt ist. Die Entscheidung, die Opfer nicht direkt darzustellen, kann zudem zu der Diskussion führen, ob diese Darstellung zu einer unzureichenden Repräsentation ihrer Erfahrungen führt und ob dies die Sichtbarkeit der Opfer verringert und damit potenziell ihre Stimme schwächt. Auch im Vergleich zu anderen Filmen zeigt sich hier, dass das reale Leid der Opfer niemals vollständig repräsentiert werden kann. Stattdessen ist jede Darstellung, auch durch Ton, eine Form der Repräsentation, die immer schon eine Abstraktion und Interpretation des Erlebten darstellt. Genau darauf zielt Rick Altman in seinem eingangs erwähnten Zitat ab:

The real can never be represented; representation alone can be represented. For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a form of representation.³⁰³

Die Realität ist komplex und vielschichtig, die des Holocaust grausam und menschenverachtend. So bleibt vermutlich jede Form der Darstellung, auch wenn sie bemüht ist, die Authentizität des Leidens zu bewahren, letztlich immer (nur) eine Annäherung an das Unvorstellbare. Die Verantwortung von Kunst- und Filmschaffenden besteht hier darin, die Essenz und Bedeutung des Holocaust zu bewahren und gleichzeitig die Erinnerung an die Opfer mit (innovativen) Formen des Gedenkens lebendig zu halten.

³⁰³ Altman 1992, S.42.

8 Edition française : Le son comme support de mémoire

*The real can never be represented; representation" alone can be represented. For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a form of representation.*³⁰⁴
(Rick Altman)

8.1 Introduction

Si toute forme de représentation est déjà une interprétation, une traduction de ce qui s'est passé, comment la mémoire peut-elle être maintenue en éveil de manière à rendre justice aux personnes concernées ? Dans sa citation, Altman fait référence à la difficulté fondamentale qu'implique la reproduction authentique de réalités historiques. Cela est particulièrement évident lorsqu'il s'agit de la mémoire de l'Holocauste.³⁰⁵ Le défi consiste à trouver une forme de représentation appropriée qui empêche l'oubli. Les œuvres artistiques, et donc les films, qui traitent de l'Holocauste ne doivent pas seulement essayer de transmettre la réalité, mais doivent également réfléchir aux limites et aux enjeux de cette représentation. L'état actuel de la recherche sur la représentation cinématographique de la Shoah montre qu'il existe une multitude d'approches différentes, qui font l'objet d'une controverse depuis les tout premiers « films de l'Holocauste ».

Le film *THE ZONE OF INTEREST* (GB/USA/Pologne 2023, Jonathan Glazer), récemment récompensé par deux Oscars[®] pour le meilleur film international et le meilleur son,³⁰⁶ constitue l'objet de recherche central de ce mémoire. Glazer se penche sur le défi de mettre en scène l'Holocauste et choisit une approche inhabituelle : au lieu de mettre directement en image les victimes, le film se concentre sur les coupables et leur quotidien, qui se déroule à proximité du camp d'extermination d'Auschwitz. Le son joue ici un rôle déterminant. Dans ce film comme dans d'autres, le son n'est pas seulement un accompagnement de l'image, mais il est essentiel à l'immersion dans un univers cinématographique. Alors que nous pouvons décider de ce que nous voulons voir, notre ouïe n'échappe pas au son. Notre sens de l'ouïe est omniprésent, nous ne pouvons pas le désactiver, car contrairement à nos yeux, notre oreille ne possède pas de « paupières »³⁰⁷.

³⁰⁴ Altman, Rick (1992): *Sound Space*. Dans: idem. (éd.): *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge. P.42-64. P.42.

³⁰⁵ Dans la suite du texte, les termes « Shoah » et « Holocauste » sont utilisés comme synonymes pour décrire l'extermination systématique en masse de groupes entiers de population sous le régime national-socialiste. Pour en savoir plus, voir : <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320492/holocaust-schoah/>

³⁰⁶ Leonine Studios (2024): *THE ZONE OF INTEREST / Zwei Oscar®-Auszeichnungen*. Dans: <https://www.leoninestudios.com/news/artikel/the-zone-of-interest-zwei-oscar-auszeichnungen-737>, consulté le 09.08.2024.

³⁰⁷ Connor, Steven (2000): *Dumbstruck: a cultural history of ventriloquism*. Oxford New York: Oxford University Press. P.16s. (traduit de l'anglais "earlids").

Cette mémoire examine la manière dont *THE ZONE OF INTEREST* utilise le son comme vecteur de la mémoire historique pour se situer dans le champ de tension entre la représentation esthétique du film et la responsabilité éthique dans le traitement de l'Holocauste. Les analyses sont intégrées dans un cadre théorique qui comprend les concepts du son cinématographique, notamment ceux de Michel Chion, afin de montrer l'utilisation efficace du son dans les films. En outre, différents films sur l'Holocauste et la problématique de la représentation de ce dernier fournissent le cadre théorique. Après avoir présenté cette théorie dans la première partie du travail, cinq thèses centrales et successives sont mises en avant afin de comprendre comment le film de Glazer se confronte à l'écart entre l'éthique et l'esthétique : Tout d'abord, nous analysons comment la conception sonore crée un nouvel espace qui met en avant les victimes de l'Holocauste, en soulignant leur présence par des moyens audibles mais invisibles. La thèse qui s'ensuit est que le film donne aux victimes un pouvoir sur l'image en rendant leurs voix présentes sans sources visibles. Dans un troisième temps, nous examinerons si le film pourrait créer une certaine proximité avec les auteurs du crime, c'est-à-dire la famille Höß. Ensuite, il s'agit de déterminer dans quelle mesure le son fonctionne comme une boussole éthique qui guide les spectateurs³⁰⁸ vers une réflexion sur les événements représentés. La dernière thèse compare ensuite l'indifférence des coupables dans le film avec la théorie de Hannah Arendt sur la « banalité du mal », avant de conclure par une réflexion et une conclusion.

La méthodologie du travail suivant s'appuie sur une analyse esthétique du film et s'inspire de la « méthode des caches »³⁰⁹ de Chion, qui consiste à observer le son et l'image d'un film de manière isolée. Pour cela, on regarde plusieurs fois une séquence et on considère le son et l'image côte à côte, tantôt en cachant l'image, tantôt en coupant le son. Cela permet d'entendre le son tel qu'il est, sans être masqué ou influencé par l'image. Par ailleurs, l'image doit être vue telle qu'elle est et non telle que le son la redessine. L'objectif est de voir et d'entendre sans superposer de connaissances préalables à sa perception. La méthode comparative permet de découvrir comment le son et l'image se positionnent l'un par rapport à l'autre, se complètent, se répètent et se dédoublent. Pour saisir l'intégralité des éléments sonores, il convient d'identifier les dialogues, les bruits et la musique et de définir les éléments sonores dominants.³¹⁰ Les questions centrales de la méthode sont les suivantes : « qu'est-ce que je vois de ce que j'entends [et] qu'est-ce que j'entends de ce

³⁰⁸ Ce travail renonce à l'utilisation de l'écriture inclusive, les formes du masculin générique englobant toutefois toutes les personnes, indépendamment de leur sexe.

³⁰⁹ Chion, Michel (2021): *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 5^e édition. Malakoff: Armand Colin. P.193.

³¹⁰ Cf. Ibid.

que je vois ? »³¹¹. Lors des analyses, des tableaux servent à illustrer et à donner une vue d'ensemble de l'écart entre l'image et le son de chaque scène. Cette méthode permet de saisir systématiquement les détails subtils et les divergences.

8.2 Son, espace et voix

8.2.1 La relation audio-visuelle

Lorsque le cinéma parlant est apparu à la fin des années 1920, il a marqué un tournant novateur et significatif pour le cinéma, car l'image pouvait désormais être accompagnée d'un son diégétique et compléter le film sur le plan narratif. Les théories cinématographiques antérieures, comme celle de Kracauer, étaient fortement orientées vers l'aspect visuel du film et considéraient qu'un « Gleichgewicht zwischen Wort und Bild »³¹² était impensable. Cependant, des cinéastes dont Eisenstein et d'autres, dans leur *Manifest zum Tonfilm* en 1928, revendiquent l'autonomie de la bande sonore en la considérant comme un élément « kontrapunktisch »³¹³. Dans les années 1960, la théorie du film sonore a connu un changement notable avec l'avènement du film moderne, puisque le lien narratif entre l'image et le son aurait été rompu. Il est écrit : « Die Verbindung von Akustischem und Visuellem wurde unterbrochen und der Hörraum vom visuellen Raum getrennt. »³¹⁴

Michel Chion souligne que l'image et le son sont indissociables, car ils s'influencent réciproquement dans la perception.³¹⁵ Il décrit cela avec le concept de la « valeur ajoutée »³¹⁶, grâce à laquelle le son confère à l'image (ou inversement) une « valeur expressive et informative »³¹⁷ et influence activement le sens et la signification, sans que cela ne soit évident au premier abord. Même si Chion admet l'«Autonomie des Akustischen »³¹⁸, ses thèses et celles de Bordwell et Thompson continuent de se fonder sur la suprématie visuelle. Cette prétendue domination visuelle se manifeste également dans le langage, où l'on parle par exemple de « viewers or spectators »³¹⁹. Martin, au contraire, affirme que les films sont constitués de deux niveaux distincts mais interactifs

³¹¹ Ibid., p.198.

³¹² Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. P.148

³¹³ Eisenstein 1984, cité par: Martin 2010, p.111.

³¹⁴ Ibid., p.119.

³¹⁵ Chion 2021, p.5.

³¹⁶ Ibid., p.13.

³¹⁷ Chion 2021, p.13.

³¹⁸ Martin 2010, p.135.

³¹⁹ Cf. Bordwell, Thompson 2010, p.267.

– le visuel et l'acoustique – qui sont techniquement et perceptuellement différenciés, mais qui forment ensemble une interaction narrative.

8.2.2 L'espace cinématographique et l' « hors-champ »

Malgré la longue focalisation sur le visuel dans la théorie du cinéma, il est indispensable de reconnaître le design sonore comme un outil de création essentiel dans les productions cinématographiques modernes. Béla Balázs a reconnu très tôt l'importance de la conception sonore pour la construction de l'espace cinématographique.³²⁰ La conception auditive a le pouvoir de caractériser les lieux – et donc l'espace cinématographique. Elle peut créer une « Atmosphäre »³²¹, transmettre une profondeur spatiale et transmettre des informations subtiles sur l'environnement.³²² L'intégration du design sonore dans la conception de l'espace renforce l'« Immersion »³²³ et offre au public une « metaphorisch oder explizit ‚einbettende‘, einhüllende Erfahrung »³²⁴, dans laquelle les paysages sonores peuvent susciter des émotions et des réactions chez les spectateurs.³²⁵ Ce faisant, le film peut également jouer sur différentes perspectives de perception du son. Chion distingue entre le « point d'écoute »³²⁶, qui est l'aspect spatial qui décrit d'où le public perçoit le son, et l'aspect « subjectif »³²⁷, qui se réfère au personnage avec lequel le spectateur s'identifie auditivement.

La « Kinoleinwand »³²⁸ en tant que « Rahmen »³²⁹ ne peut toujours révéler qu'une partie de la « Realität »³³⁰ cinématographique, tandis que l'espace se prolonge dans l'illimité. Le son peut ici suggérer la « presence of things outside of the frame »³³¹, ce qui place le public dans un échange permanent avec l'environnement cinématographique. Le son peut également stimuler l'imagination du public.³³² Michel Chion structure l'espace cinématographique en trois parties : le « in »³³³, le « hors-champ »³³⁴ et le « off »³³⁵. Il parle d'un son dans le *in* lorsque la source est visible à l'image et fait partie de la réalité « diégétique »³³⁶. Il définit comme *hors-champ* un son qui n'est pas visualisé dans la

³²⁰ Görne 2017, p.167.

³²¹ Cf. Flückiger, Barbara (2005): Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie. Dans: Segeberg, Harro/ Schätzlein, Frank (éd.): Sound: zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Marburg: Schüren. P.140-158, p.145.

³²² Cf. Ibid., p.140.

³²³ Görne 2017, p.167.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Cf. Ibid., p.199.

³²⁶ Chion 2021, p.99 sqq.

³²⁷ Ibid., p. 102.

³²⁸ Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander-Verlag. P.225.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid.

³³¹ Ibid.

³³² Cf. Flückiger 2005, p.141.

³³³ Chion 2021, p.85.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ (Souriau, Étienne (1997) : Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. Dans: montage AV. Zeitschrift für Theorie

diégèse « à un moment donné, temporairement ou définitivement »³³⁷. Chion parle de *off* lorsque sa source se situe en dehors de la réalité diégétique et n'est donc pas visible. Il peut s'agir p. ex. d'une musique « extra- ou non-diégétique »³³⁸, qui a été ajoutée après coup pour renforcer un effet émotionnel. Chion décrit différents types d'hors-champ, dont le « hors-champ actif »³³⁹, dans lequel le son évoque la recherche de sa source et oriente le regard du spectateur. Au contraire, dans le « hors-champ passif »³⁴⁰, le son stabilise et enveloppe l'image de manière atmosphérique ; le regard du spectateur ne change pas. Il peut s'agir d'un « son-ambient »³⁴¹ ou d'un « son-territoire »³⁴². Ces sons ambiants peuvent habiter l'espace sans que la question de leur localisation ou de leur visualisation ne se pose. Selon Flückiger, ces « Orientierungslaute »³⁴³ ne disposent généralement que de quelques *sons d'orientation* stéréotypés, car ils ne doivent pas attirer beaucoup l'attention. Ils inscrivent un lieu « geographisch, zeitlich, kulturell ethnisch oder sozial »³⁴⁴ et fixent le « emotionalen Rahmen nicht nur für die Zuschauer, sondern auch für die Filmfiguren »³⁴⁵. De ce fait, l'espace filmique est construit par des « klangliche Hintergründe »³⁴⁶ et est ensuite agrandi auditivement au-delà des limites de l'image : « Was man hören kann, muss nicht gezeigt werden. »³⁴⁷

Chion définit cet espace ouvert par le son comme un « espace concret »³⁴⁸ et le qualifie comme une « extension de l'ambiance sonore »³⁴⁹. Il parle à cet égard d'une « extension vaste »³⁵⁰, qui décrit les sons en dehors de l'espace d'action, c'est-à-dire dans l'*hors-champ*. Le son cinématographique peut diriger le « Blick in die Tiefen des Bildes »³⁵¹ et représenter les zones invisibles de l'espace du film.³⁵² L'*hors-champ* renvoie ainsi à un domaine élargi qui « auf natürliche Weise, den im Bild sichtbaren Raum fortsetzt »³⁵³, qui se déploie donc « mühelos weit über das Filmbild hinaus »³⁵⁴ et qui rend les choses perceptibles au-delà de l'image. Le son a la capacité de créer « einen realistischen, metaphorischen oder surrealen auditiven Raum »³⁵⁵. L'extension de l'espace du film par

und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 6/ H 2, p. 140-157, p.144. (Traduit de l'allemand « diegetisch »).

³³⁷ Chion 2021, p.85.

³³⁸ Flückiger 2005, p.141. (Traduit de l'allemand « extra- oder nondiegetisch »).

³³⁹ Chion 2021, p.95.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Ibid., p.87. (Chion distingue «son interne », « son on the air » et « son ambient »).

³⁴² Ibid.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Ibid., p.145.

³⁴⁶ Göme 2017, p.175.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Chion 2021, p.96.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Flückiger 2005, p.141.

³⁵² Cf. Ibid., p.141.

³⁵³ Deleuze 1999, p.302.

³⁵⁴ Göme 2017, p.167.

³⁵⁵ Ibid., p.159.

des sons provenant du *hors-champ* permet und «Verdopplung des filmischen Spielraums»³⁵⁶ et donc d'avoir deux intrigues simultanées.

8.2.3 L'acousmètre

La voix venant de l'*hors-champ*, que nous appellerons par la suite « acousmatique »³⁵⁷, est une entité que l'on s'attend à trouver adjacente au cadre de l'image et dans le présent diégétique.³⁵⁸ Grâce au « cadre »³⁵⁹ fixe qu'offre le cinéma, la voix peut se déplacer dans un espace sans lieu et sans limite. L'écran de cinéma évoque un « lieu [...] du pas-tout-voir »³⁶⁰, ce qui donne à cette voix acousmatique ses pouvoirs. Le concept d'« acousmètre »³⁶¹ joue un rôle important dans l'analyse des relations audio-visuelles. Dans *La voix au cinéma*, Michel Chion définit ce terme pour décrire une voix au cinéma dont la source n'est pas visible, mais qui dispose néanmoins d'une forte présence et d'un impact sur le scénario.³⁶² Cette notion crée une nouvelle catégorie qui parle en faveur de la spécialité du cinéma parlant, dans laquelle la présence des personnages se manifeste par leur absence visuelle.³⁶³ Chion décrit cette caractéristique « acousmatique »³⁶⁴ de l'*acousmètre* comme « [...]un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient »³⁶⁵. Il le décrit comme « un être d'une espèce particulière, sorte d'ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d'acousmètre, c'est-à-dire être acousmatique »³⁶⁶. Bien que la voix acousmatique se détache du visuel, elle y reste néanmoins « narrativ verbunden »³⁶⁷ et est fermement ancrée dans la diégèse. L'*acousmètre* intervient dans l'image et entretient avec elle un « rapport de pouvoir et de possession »³⁶⁸. Cette voix peut être « déterminant[e] »³⁶⁹ pour le film en dominant l'image et en exerçant un pouvoir sur elle. De ce fait, l'*acousmètre* a la capacité particulière de brouiller les frontières de l'image. La voix acousmatique se déplace « ni-dedans-ni-dehors »³⁷⁰, car elle n'est pas visualisée et n'est pourtant pas perçue comme une voix off. Son origine est le plus souvent cachée dans l'image, mais pas totalement hors du cadre de l'image. Cette position intermédiaire ambivalente lui confère un pouvoir et une fascination particulière. Outre les

³⁵⁶ Ibid., p.175.

³⁵⁷ Chion 1982, p.27.

³⁵⁸ Ibid., p.14 s.

³⁵⁹ Ibid., p.100

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Ibid., p.25.

³⁶² Cf. Ibid., p.12.

³⁶³ Cf. Chion 2021, p.140.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Chion 1982, p.26.

³⁶⁶ Ibid., S.27.

³⁶⁷ Martin 2010, p.153.

³⁶⁸ Chion 1982, p.28.

³⁶⁹ Ibid., S.32.

³⁷⁰ Chion 2021, p.139.

personnes bavardes et mystérieuses, l'*acousmètre* est souvent associé à la mort. En effet, est-il si inhabituel de penser qu'un défunt continue à parler et à errer en tant que voix, déconnecté de son corps et de sa substance, alors que l'âme de son corps est en relation si étroite avec le film ?³⁷¹

Ses caractéristiques particulières confèrent à l'*acousmètre* une qualité presque magique. Pour y parvenir, Chion définit quatre caractéristiques principales de l'*acousmètre* : « être partout, tout voir, tout savoir, tout pouvoir »³⁷². L'« ubiquité »³⁷³ de l'*Acousmètre* se manifeste par le fait que la voix sans substance ne peut être ni localisée ni arrêtée. Le « panoptisme »³⁷⁴ confère à l'*acousmètre* la capacité de maîtriser l'espace et de tout voir sans être lui-même vu. Chion explique que « [...] celui qui n'est pas dans le champ est le mieux placé pour voir tout ce qui s'y passe ; celui que vous ne voyez pas est le mieux placé pour vous voir [...] ». Panoptisme, « omniscience »³⁷⁵ et « toute-puissance »³⁷⁶ sont étroitement liés, car qui voit tout sait tout, et qui sait tout peut tout faire. Si les voix invisibles ne disposent pas de leurs pouvoirs habituels, on parle d'« acousmètres paradoxaux »³⁷⁷.

Jusqu'à ce qu'elle soit visualisée, la voix acousmatique poursuit l'écran. La recherche du corps devient alors une impulsion centrale dans la relation avec l'*acousmètre*.³⁷⁸ La liaison physique et donc la « désacousmatisation »³⁷⁹ constituent un moment charnière où l'image et le lieu sont dévoilés simultanément. Lors de la « mise-en-corps »³⁸⁰, la voix est associée à un corps mortel, ce qui rend l'*acousmètre* « humain et vulnérable »³⁸¹ et lui fait perdre ses pouvoirs. Il arrive aussi que la « désacousmatisation est incomplète et la voix conserve une aura d'invulnérabilité et de puissance magique »³⁸².

8.3 L'Holocauste à travers les films

Les films jouent un rôle important dans le traitement de la mémoire de l'Holocauste. Même s'il n'y a eu que peu de films sur la Shoah peu après la guerre³⁸³, le traitement

³⁷¹ Cf. Chion 1982, p.45.

³⁷² Ibid., p.29.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Ibid.

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ Chion 2021, p.141.

³⁷⁸ Cf. Chion 1982, p.29.

³⁷⁹ Ibid., p.32.

³⁸⁰ Chion 2021, p.142.

³⁸¹ Chion 1982, p.32.

³⁸² Ibid., S.33.

³⁸³ Cf. Stiglegger, Marcus (2004): Alte und neue Vorstellungen von einem Schreckensort. Ein filmhistorischer Abriß. Dans: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (éd.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. P. 26-38. P.26.

cinématographique a contribué de manière essentielle, à côté de l'école, de la littérature et du théâtre, à une « öffentlichkeitswirksame, kritische Aufarbeitung »³⁸⁴ et à la mémoire des crimes nazis à partir des années 1960 et 1970. Dans les films dits « Holocaust-Filme »³⁸⁵ la « nationalsozialistische Judenverfolgung und -vernichtung »³⁸⁶ est au centre de l'action fictionnelle. Ces films ont l'ambition et la capacité d'attirer l'attention du public sur l'ampleur de l'horreur à travers des « suggestiven und emotional ergreifenden Bildern »³⁸⁷, ce qui leur permet notamment de servir d'importants « Erinnerungsanstöße »³⁸⁸. Au fil des décennies, l'approche cinématographique de la Shoah a donné lieu à différentes pistes. Alors que beaucoup se concentrent sur les victimes, des œuvres plus récentes comme *THE ZONE OF INTEREST* et *DIE WANNSEERKONFERENZ* (DE 2022, Matti Geschonnecks) présentent également la perspective des coupables. De nombreux longs métrages ont tendance à négliger l'exactitude historique au profit d'éléments émotionnels ou fictifs tels que les « Wunschfantasien »³⁸⁹ et les histoires de vengeance, comme en témoignent des films tels que *DER THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS* (USA/ GB 2008, Mark Herman) et *INGLOURIOUS BASTERDS* (USA 2009, Quentin Tarantino). De même, l'utilisation de l'humour dans les « Tragikkomödie[n] »³⁹⁰ comme dans *LA VITA E BELLA* (IT 1997, Roberto Benigni) est parfois perçu comme inapproprié.

La série télévisée américaine *HOLOCAUST* (USA 1978, Marvin J. Chomsky) a été l'une des premières à présenter explicitement l'extermination des Juifs, ce qui lui a valu une forte attention mondiale. L'histoire exemplaire de la famille juive fictive Weiß a été considérée comme un « Meilenstein der Holocaust-Dramatisierung »³⁹¹. Malgré les critiques concernant une « Trivialisierung und Kommerzialisierung »³⁹², elle a eu un impact énorme et a forcé, selon les mots du chancelier allemand de l'époque Helmut Schmidt « zum kritischen Nachdenken [und] zum moralischen Nachdenken »³⁹³. L'œuvre *SHOAH* (FR 1985, Claude Lanzmann) de Claude Lanzmann, est considérée comme un documentaire révolutionnaire qui a suscité une grande attention en tant que

³⁸⁴ Dietrich, Johanna (2016): *Der Holocaust im Spielfilm*. Dans: Rösgen, Petra/Steinbrecher, Juliane et al. (éd.): *Inzensiert. Deutsche Geschichte im Spielfilm*. Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag. P.49-73. P.50.

³⁸⁵ Wohl, Lea (2013): „Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber“: Aktuelle Holocaustfilme und deren Umgang mit Fiktionalität und historischer Realität. In: Weber Thomas (éd.): *Mediale Transformation des Holocaust*. Berlin: Avinus-Verlag. P.345-357. P.346.

³⁸⁶ Ibid.

³⁸⁷ Dietrich 2016, p.50.

³⁸⁸ Ibid., p.55.

³⁸⁹ Wohl 2013, p.346.

³⁹⁰ Thiele 2007, p.123.

³⁹¹ Stiglegger 2004, p.32.

³⁹² Dietrich 2016, p.54.

³⁹³ Schmidt 1997, cité par: *ibid.*, p.54.

« ästhetisches Gegenprinzip zu Holocaust und Schindlers Liste »³⁹⁴. Ce film de neuf heures et demie renonce aux images d'archives et à la fiction et se concentre sur les paysages et les interviews. Le plaidoyer de Lanzmann en faveur d'un « Bilderverbot »³⁹⁵ et « Fiktionalisierungsverbot »³⁹⁶ marque ce film. SCHINDLER'S LIST (USA 1993, Steven Spielberg) a rencontré pour la première fois un écho similaire à celui de HOLOCAUST. Spielberg montre le sauvetage de 1200 juifs par Oskar Schindler, basé sur des faits réels, et met ainsi en valeur le « Deutsche[n] als positive[n] Held »³⁹⁷. Ce film, qui a remporté plusieurs Oscars[®], a ainsi misé sur de nouvelles approches esthétiques cinématographiques et est considéré, malgré des critiques, comme un « besonderer Wendepunkt »³⁹⁸.

La représentation cinématographique de l'Holocauste est fortement controversée et suscite un débat marqué par des questions éthiques:

Wie läßt sich der organisierte Mord an Millionen von Menschen durch die Nationalsozialisten zeigen, ohne historische, ideologische, religiöse und vor allem sprachliche Kontexte zu vernachlässigen und damit an Glaubwürdigkeit zu verlieren? Sind ausschließlich Dokumente erlaubt, wenn es darum geht, Geschichte darzustellen?³⁹⁹

Le débat sur la représentabilité artistique est en fin de compte une question de l'« Erfahrbarmachung »⁴⁰⁰ et « der Authentizität der jeweiligen Darstellungs- und Erinnerungskonzepte »⁴⁰¹. De nombreux penseurs et survivants rejettent la mise en scène de l'Holocauste comme sujet de la culture de divertissement. Le célèbre dicton d'Adorno, selon lequel il serait « barbarisch »⁴⁰² d'écrire des poèmes après Auschwitz, souligne la difficulté de trouver des formes d'expression appropriées pour le génocide des Juifs. Les arguments centraux contre les représentations cinématographiques sont la « starke Emotionalisierung » et le fait qu'elles ne rendraient souvent pas compte de manière adéquate de la souffrance inimaginable et auraient peut-être tendance à simplifier, à déformer, et même à un « voyeurisme »⁴⁰³. Elie Wiesel souligne la fondamentale intraduisibilité de la réalité complexe et des expériences pour des personnes extérieures.

³⁹⁴ Thiele, Martina (2007): Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Fakultäten der Georg-August-Universität zu Göttingen. P.477.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Dietrich 2016, p.55.

³⁹⁸ Jakob, Alexander/ Stiglegger Marcus (2004): Einleitung. Die Quellen des Archivs. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (éd.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. P.5-9. P. 8.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Corell 2009, p.17.

⁴⁰¹ Köppen, Scherpe 1997, p.1.

⁴⁰² Adorno, T. W. (1963): Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München: dtv. (Original publié en 1955), p.26.

⁴⁰³ Chéroux 2001, p.213.

La représentation au cinéma ne peut pas rendre justice à cette réalité complexe et est donc, en essence, inadéquate.⁴⁰⁴ De plus, Lanzmann considère ces représentations comme « unstattbar »⁴⁰⁵ et « plädierte aus filmästhetischen Gründen sowie aus Respekt vor den Opfern für ein Darstellungsverbot »⁴⁰⁶ du Holocaust dans les films de fiction.

Les défenseurs, comme Jorge Semprun, affirment au contraire que les représentations cinématographiques sont nécessaires pour transmettre la vérité sur l'Holocauste et pour garder la mémoire vivante. Ils soulignent que la manière dont la représentation est faite, sa « Intentionalität »⁴⁰⁷ et son pouvoir de prévention sont déterminants.⁴⁰⁸ Imre Kertész met en garde contre un « Holocaust-Kitsch »⁴⁰⁹, qui présente celui-ci comme quelque chose de la « menschlichen Natur Fremdes »⁴¹⁰ et qui ne saisit pas sa signification profonde en tant que « Welterfahrung »⁴¹¹. Il souligne que de telles représentations sont du kitsch si elles ne reflètent pas correctement les conséquences d'Auschwitz. Néanmoins, des films soigneusement réalisés sur l'Holocauste peuvent apporter une contribution précieuse en favorisant la compréhension de cette expérience universelle et en contribuant à la culture de la mémoire, d'autant plus que le nombre de témoins diminue rapidement.

8.4 Analyse : THE ZONE OF INTEREST

8.4.1 Classification

THE ZONE OF INTEREST s'inscrit dans la tradition des films qui tentent de présenter l'Holocauste d'une manière innovante et exigeante. Le film est basé vaguement sur le roman éponyme de Martin Amis publié en 2014, dans lequel les événements sont racontés sous différentes perspectives fictives.⁴¹² Le film, en revanche, illustre la vie de la famille historique Höß, dont le quotidien se déroule au début des années 1940 dans la résidence familiale du commandant, située directement à côté du camp de concentration national-socialiste allemand d'Auschwitz-Birkenau. Rudolf Höß était le commandant de ce camp de concentration d'Auschwitz, où au moins 1,1 million de personnes ont été assassinées jusqu'en 1945.⁴¹³ THE ZONE OF INTEREST se concentre sur Rudolf Höß (Christian Friedel),

⁴⁰⁴ Cf. Wiesel 1979, p.26.

⁴⁰⁵ Corell 2009, p.15.

⁴⁰⁶ Dietrich 2016, p.55.

⁴⁰⁷ Ibid., p.35.

⁴⁰⁸ Thiele 2007, p.33s.

⁴⁰⁹ Kertész, Imre (1998): Wem gehört Auschwitz? Dans: Zeit Online, Nr.48/1998. Publié le 19.11.1998. URL: https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz, consulté le 07.07.2024.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Hasel, Eva (2024): The Zone of Interest. Filmheft. Dans: https://dx35vtwklh9.cloudfront.net/leonine-studios/zone-of-interest/images/regions/de/Viki-Filmheft-Nr37-THE_ZONE_OF_INTEREST.pdf, consulté le 10.08.2024. S.6.

⁴¹³ Mühle, Alexander/ Schweinoch, Oliver et al. (2018): Rudolf Höss 1901-1947. Dans: Deutsches Historisches Museum Berlin. Publié le 04.04.2018. URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/rudolf-hoess>, consulté le 01.08.2024.

père de famille, ayant le grade d'Obersturmbannführer et commandant du camp d'extermination, tandis que sa femme Hedwig (Sandra Hüller) s'occupe du ménage. Le film accompagne la famille dans ses activités quotidiennes : les enfants jouent et vont à l'école, la famille fête les anniversaires, accueille des invités, entretient le « Paradiesgarten » et se baigne dans la rivière voisine - ils mènent une vie de famille apparemment normale. L'intrigue prend un tournant lorsque Rudolf Höß reçoit l'ordre d'être transféré à Oranienburg. Hedwig tente de s'opposer à ce déménagement et espère pouvoir rester à Auschwitz.

THE ZONE OF INTEREST demande à son public d'avoir de solides connaissances historiques sur l'Holocauste et le régime nazi. Comme le film opère sans explications explicites du contexte et sans introductions narratives traditionnelles, il présuppose une compréhension plus approfondie des événements représentés et de leurs implications morales, afin de pouvoir saisir toute la portée et la signification des actions et des situations subtiles, souvent non exprimées. Sans connaissance du contexte et sans analyse des costumes et du décor, on peut avoir l'impression d'un drame familial « ordinaire ». Un facteur décisif pour situer l'action est la bande sonore. L'idée de Steven Connor selon laquelle on ne peut pas fermer les oreilles comme les yeux sans problème,⁴¹⁴ peut donc être appliquée à ce film. Aux frontières de ce qui semble être la normalité familiale, on entend et on voit en permanence, en arrière-plan, les bruits et parfois la fumée du camp d'extermination. La confrontation de ce quotidien avec l'horreur indicible de l'Holocauste, au-delà du mur du jardin, constitue le cœur du film.

L'analyse suivante examine l'applicabilité de plusieurs concepts d'analyse du son développés par Chion à THE ZONE OF INTEREST. Le point de départ est la « valeur ajoutée »⁴¹⁵, car le bruit de fond du camp de concentration apporte à l'image une valeur supplémentaire déterminante, qui contribue à la compréhension de la narration. Il ajoute à l'action visuelle une dimension émotionnelle et informative décisive, qui attire l'attention sur le décalage entre l'idylle et l'horreur. L'idée de Chion selon laquelle le son est non seulement un accompagnement de l'image, mais contribue activement à la construction de la signification, devient ici évidente, car le son établit un niveau narratif autonome qui transmet la réalité psychologique des personnages et leurs implications morales.

⁴¹⁴ Cf. Connor 2000, p.16f.

⁴¹⁵ Chion 2021, p.13.

8.4.2 Les espaces cinématographiques : mondes séparés et sons qui les relient

Dans le film, différents espaces cinématographiques peuvent coexister et prendre leur sens en étant mis en relation les uns avec les autres. Les films peuvent ainsi représenter et distinguer plusieurs réalités ou perceptions de la réalité. Dans *THE ZONE OF INTEREST*, cela est particulièrement réalisé par la conception sonore « acousmatique », qui crée un espace supplémentaire dans l'*hors-champ*, marquant la présence des victimes de l'Holocauste sans représentation visuelle.

Après une longue intro composée d'un fondu au noir et de chœurs légers, un montage offre une vue directe sur un groupe de personnes, dont la famille Höß, qui se trouve près d'une rivière. On entend des oiseaux, le clapotis de l'eau et des fragments de conversation. La scène change et montre la maison de la famille Höß dans l'obscurité de l'extérieur, les lumières à l'intérieur s'éteignent les unes après les autres. Un autre montage place le public dans la chambre à coucher du couple, où Rudolf et Hedwig Höß se trouvent dans deux lits séparés, sans parler.⁴¹⁶

Ces scènes initiales transmettent dès le début les espaces d'action du film : la rivière comme lieu de loisirs, caractérisée par des sons insoucians, et la maison et le terrain de la famille Höß, qui s'avèrent peu après être le lieu d'action principal du film. Les bruits d'ambiance de la maison de Höß contrastent fortement avec la scène de la rivière, dans laquelle on perçoit les bruits de fond tels que les chants d'oiseaux comme des « son[s]-territoire[s] »⁴¹⁷ atmosphériques et dans le sens d'un « hors-champ passif »⁴¹⁸, parce qu'on ne les remet pas en question. À la place des dialogues, ce sont des grillons qui chantent, des bruissements, des aboiements de chiens, une musique orchestrale douce, des voix et des cris qui forment ici un fond sonore qui n'est ni défini activement, ni visualisé. Ces bruits issus de l'invisible créent une atmosphère inquiétante que les spectateurs ne pourront peut-être pas classer dans un premier temps. Ce nouvel environnement sonore, inhabituel et acousmatique, laisse la question de son origine ouverte. Les sons se trouvent donc dans un « hors-champ actif »⁴¹⁹, car ils évoquent une recherche de leur source et attirent l'attention des spectateurs. Ici déjà, un fossé peut se creuser entre les spectateurs et les protagonistes car le couple ne commente pas les bruits et semble les percevoir passivement, alors que pour le public, ils deviennent une « Rätsel »⁴²⁰ qui éveille

⁴¹⁶ Cf. édition allemande, chapitre 4.2, tableau 1

⁴¹⁷ Chion 2021, p.87.

⁴¹⁸ Ibid., p.95.

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Flückiger 2005, p.143.

l'imagination du public. Dans la scène suivante, il devient évident (pour les spectateurs disposant de connaissances contextuelles) que la propriété des Höß jouxte les murs du camp d'extermination d'Auschwitz, car nous voyons derrière le mur du jardin, qui est également la limite du camp, des clôtures de barbelés, une tour de guet et des baraques alignées les unes à côté des autres. Le camp de concentration visuellement indiqué et les sons humains et mécaniques constants de l'extermination, qui ne peuvent être localisés dans la maison familiale, créent immédiatement un espace filmique et narratif élargi qui, selon le concept d'« extension vaste »⁴²¹ de Chion, va au-delà du visible. Cette disposition audio-visuelle en contrepoint crée un espace d'écoute distinct de l'espace visuel. Il devient donc évident qu'il existe une seconde intrigue, contrastante et exclusivement acoustique, qui se déroule dans l'*hors-champ*. Le cinéaste lui-même le confirme :

There are, in effect, two films. The one you see, and the one you hear, and the second is just as important as the first, arguably more so. We already know the imagery of the camps from actual archive footage. There is no need to attempt to recreate it, but I felt that if we could hear it, we could somehow see it in our heads.⁴²²

Le mur représente physiquement et métaphoriquement la séparation spatiale de l'action et le fossé entre la famille Höß en tant que coupables et les victimes dans le camp d'extermination. Bien que le mur bloque la vue sur le camp, il ne peut pas retenir les bruits, car ils sont « invasiv und ubiquitär, sie durchdringen Mauern und gehen um Ecken »⁴²³. Ces caractéristiques particulières du son permettent au film d'évoquer les prisonniers dans la conscience du public et de contraster avec la vie quotidienne de la famille Höß, tout en la subvertissant. La terreur qui habite l'*hors-champ* devient omniprésente et le spectateur est contraint de s'imaginer la souffrance des victimes. Au sein même de l'action du film, la violence active reste en grande partie hors-champ et aucune vue directe de l'intérieur du camp n'est présentée. Les déportés n'apparaissent qu'indirectement, par exemple en tant que domestiques de la famille ou par des indices implicites comme des cendres ou des dents. La « vie » elle-même ne franchit jamais la limite de l'*hors-champ*, qui est plutôt marqué par la souffrance et la mort.

⁴²¹ Chion 2021, p.96.

⁴²² Glazer, Jonathan 2023 dans: O' Hagan, Sean: Interview. Jonathan Glazer on his Holocaust film *The Zone of Interest*: 'This is not about the past, it's about now'. In: *The Guardian*. Publié le 10.12.2023. URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>, consulté le 10.08.2024.

⁴²³ Flückiger 2005, p.142.

8.4.3 La souffrance acousmatique

Bien que *THE ZONE OF INTEREST* ne représente pas visuellement la présence et la souffrance immédiate des victimes du nazisme, leurs voix acousmatiques et désincarnées jouent un rôle central dans le film et soulèvent des questions sur leur pouvoir et leur influence. Pour y remédier, nous nous appuyerons sur le concept d'*acousmètre* forgé par Chion (cf. chapitre 8.2.3). A quelques exceptions près, les victimes qui souffrent sont toujours audibles acoustiquement. Les scènes d'exemple montrent que les personnages du film perçoivent les voix et les bruits de manière nettement différente que le public, pour lequel les sons jouent un rôle déterminant dans la réception et l'interprétation du film.

Dans une scène, Rudolf Höß et son fils font une promenade à cheval à travers un paysage à première vue idyllique, qui se révèle être le camp de concentration d'Auschwitz. Entre-temps, on voit un autre cavalier en uniforme et un groupe de détenus poussés à travers les hautes herbes. L'environnement sonore comprend des ordres, des voix, des pas de cheval et des sons graves. Pendant ce temps, Höß attire incidemment l'attention de son fils sur un butor : « Hörst du das? Eine Rohrdommel – gehört zur Familie der Reiher, eurasischer Graureiher. » Peu après, une autre scène marquante confirme ce même « phénomène » d'ignorance et de distraction. Rudolf Höß, fumant un cigare près du mur du jardin, se concentre sur le bruit d'une douche de piscine gouttant, plutôt que sur les cris et les coups de feu (cf. chapitre 4.3, tableau 2).

La remarque quotidienne sur les oiseaux, tout comme le goutte-à-goutte de la douche, contraste de manière bouleversante avec les atrocités et les sons (éventuellement) inquiétants qui se déroulent en arrière-plan. Pourtant, ces sons se mélangent aux différents bruits de fond provenant du camp. On voit ici que Rudolf Höß ignore les sons de la souffrance. Dans le monde diégétique, les voix n'exercent manifestement aucune influence sur les personnages et n'ont aucun pouvoir sur ces derniers. Pour le public, elles peuvent au contraire être au centre de la scène, en intervenant dans l'image et en attirant l'attention sur elles. Ils agissent comme un *acousmètre* puissant, qui souligne entre autres la cécité et la surdité morale des personnages.

Cet *acousmètre* influence de manière déterminante l'expérience du film et la compréhension de son intrigue et déclenche une atmosphère inquiétante, voire angoissante. Les cris des victimes agissent comme des « ombres »⁴²⁴ sur le scénario, dont

⁴²⁴ Chion 1982, p.26.

parle également Chion. Ils sont inéluctables, perceptibles, imprévisibles et renforcent une atmosphère inquiète et menaçante. Bien qu'invisibles, elles sont inévitablement présentes et ne laissent aucune possibilité de refoulement. Ils dominent les scènes malgré leur invisibilité. Ces caractéristiques rappellent les principales caractéristiques de l'*acousmètre* : « ubiquité, panoptisme, omniscience, toute-puissance »⁴²⁵. L'observation de Chion selon laquelle l'Acousmètre est souvent associé à la mort trouve ici une correspondance évidente :⁴²⁶ Les voix acousmatiques des victimes que l'on entend depuis le camp de concentration incarnent la présence constante de la mort. Elles révèlent les atrocités commises au sein du camp d'extermination et confrontent en permanence aussi bien les personnages que le public à cette réalité.

Le groupe de détenus, montré très brièvement et pour la seule fois dans le film lors de la scène de la sortie à cheval, ne neutralise pas l'influence de l'acousmètre. Comme on ne les voit que brièvement et qu'on ne reconnaît ni leurs bouches ni leurs voix, il n'y a pas de « désacousmatisation »⁴²⁷ complète.

Cependant, contrairement à l'Acousmètre classique, les victimes ne sont ni influentes ni puissantes par rapport à tout ce qui se passe. Face à leur destin, elles se trouvent dans un état d'impuissance absolue qui souligne la cruauté de leur situation. Ils fonctionnent ainsi comme « acousmètres paradoxaux »⁴²⁸, dont le véritable pouvoir est ici de diriger l'effet du film. Celui-ci fonctionne comme une sorte d'accusation : il invite le public à faire attention à ce qui n'est pas montré, à regarder et à écouter, même si cela est désagréable, paradoxal ou apparemment impossible. En fin de compte, il apparaît que le film n'est pas seulement ce que l'on voit, mais surtout ce qu'il fait de nous à travers le design sonore et cette « souffrance acousmatique ». Il agit comme une mise en garde qui fait sursauter le public et qui, au-delà de la réception, peut motiver une réflexion de longue haleine.

8.4.4 La question de la proximité

La représentation du point de vue des coupables dans *THE ZONE OF INTEREST* a suscité des discussions au sein de la critique cinématographique. La question centrale est celle d'un éventuel rapprochement (subconscient) du public avec les protagonistes, ce qui pourrait entre autres favoriser une ignorance perceptive des victimes. Dans une critique de film parue dans la FAZ, le journaliste Jürgen Kaube appelle *The Zone of Interest* une

⁴²⁵ Chion 1982, p.29.

⁴²⁶ Cf. Chion 2021, p.140.

⁴²⁷ Chion 1982, p.32.

⁴²⁸ Chion 2021, p.142.

« historische Täteremföhlung »⁴²⁹, ce qui illustre le défi complexe que représente la représentation des coupables.

La mise en perspective spécifique place ici le public face à la difficulté de trouver des figures d'identification concrètes. Cette approche soulève donc la question centrale de savoir si et dans quelle mesure une « Täteremföhlung »⁴³⁰ est créée. Les victimes ne sont pas caractérisées, ni visualisées, et n'offrent donc pas de surface de projection. Au lieu de cela, on accompagne les routines « ordinaires » de la famille Höß et leur quotidien prétendument normal. Bien que les spectateurs soient très proches de la famille, les personnages du film ne doivent pas servir de sujets dont on se rapproche ou auxquels on s'identifie. Un public peut considérer les personnages de films de différentes manières. Jens Eder étudie la « Imaginative Nähe und emotionale Anteilnahme »⁴³¹ aux personnages de films et explique qu'on les regarde différemment, qu'on se met à leur place ou qu'on les observe de l'extérieur. En font partie, entre autres, les sentiments de « Nähe und Distanz, [...] Sympathie oder Antipathie »⁴³².

En raison de l'absence de profondeur psychologique et du fait que leurs émotions, motivations et « convictions » ne sont pas davantage explorées, il est difficile de s'approcher des personnages du film *THE ZONE OF INTEREST*. D'autres choix cinématographiques dans ce film créent également une distance émotionnelle par rapport aux personnages. Glazer lui-même souligne cet effet de « Big Brother in der Nazi-Villa »⁴³³ et met en évidence l'atmosphère d'observation. Elle empêche ainsi une immersion totale dans la famille et laisse au contraire la présence (acoustique) de la violence résonner en permanence en arrière-plan. Le fait que le film raconte l'histoire du point de vue des coupables ne signifie donc pas qu'il raconte l'histoire du point de vue des coupables, et en aucun cas qu'il s'agit d'une « Täteremföhlung »⁴³⁴.

Le film utilise la tendance humaine à ignorer les bruits de fond habituels,⁴³⁵ comme le bruit de la rue, comme analogie à l'insensibilité morale de la famille Höß aux bruits provenant du camp. Au cours du film, les spectateurs pourraient eux aussi développer une désensibilisation similaire, en percevant désormais les bruits irritants du début, comme les bourdonnements et les cris, comme des bruits de fond établis. Ceux-ci pourraient

⁴²⁹ Kaube, Jürgen (2024): Verweigertes Drama. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.168/2024. Publié le 22.07.2024. P.9.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Eder, Jens (2008): Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren. P. 561.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Hasel 2024, p.19.

⁴³⁴ Kaube 2024, p.9.

⁴³⁵ Bordwell, Thompson, p. 267.

devenir des bruits d'ambiance moins marquants, tandis que des sons plus importants seraient mis en évidence. Ainsi, les sons cruels des camps d'extermination deviendraient des « Begleitklänge »⁴³⁶, qui se trouvent dans un *hors-champ passif* et sont attribués au contexte familial. Il est en revanche important de noter que les auditeurs se trouvent pendant le film au même « point d'écoute »⁴³⁷ spatial que les caractères visibles, sans partager leur perspective auditive interne et leur filtrage subjectif. Si l'on se confronte à sa propre capacité d'ignorance, on verra clairement l'abrutissement moral des criminels. Afin de contrer sa propre ignorance et d'encourager la confrontation morale, des moyens faisant appel à l'attention du public sont utilisés à plusieurs reprises. Certains membres de la famille rappellent au public que les cris, les coups de feu, etc. sont réels et entendus :

La mère de Hedwig, Linna, vient en visite et, dans une scène clé, toutes deux se promènent dans le « Paradiesgarten », le long du mur du camp. Après que Hedwig Höß a fièrement présenté sa culture, elles s'assoient dans un coin du jardin. Ici, on entend très clairement des coups de feu ponctuels qui couvrent presque le dialogue. Linna réagit en se retournant, effrayée, et en gesticulant (cf. chapitre 4.4, tableau 3).

Pour la première fois, l'acoustique de l'*hors-champ* entre ici en relation avec ce qui est montré à l'écran, en ce sens que des personnages clés comme Linna (et auparavant Hans-Jürgen⁴³⁸) y réagissent. Ces personnages tirent le public hors de la normalité dont la famille donne l'exemple et lui offrent ainsi des figures de contraste qui représentent une perspective légèrement différente sur les événements. Ils reflètent une prise de conscience des actes au sein de la famille et démasquent la connaissance du destin des victimes. Ces personnages se trouvent dans une position morale complexe, peut-être légèrement ambivalente, qui met la bande sonore constamment en évidence.

8.4.5 Le son en tant qu'instance morale

Le son influence constamment l'expérience cinématographique de *THE ZONE OF INTEREST*, met en évidence notre responsabilité morale et active une confrontation. Outre les personnages nommés, d'autres moyens, principalement acoustiques, servent de boussole éthique dans le film et guident le public vers une réflexion. En plus des coups de feu et des cris acoustiques, le design sonore extradiégétique est ici mis en avant.

⁴³⁶ Martin 2010, p.203.

⁴³⁷ Chion 2021, p.99 sqq.

⁴³⁸ Cf. chapitre 4.4, tableau 3.

Le générique d'ouverture et de fin du film enserme l'expérience du film de manière insistante. Dans les quatre premières minutes, le public est confronté à un long fond noir occupé par une mélodie composée de cordes et d'éléments subtils et choraux. Au moment du générique de fin, les spectateurs se retrouvent à nouveau devant une image noire, qui sera plus tard recouverte par des noms. On entend ici des chœurs qui rappellent des sirènes hurlantes et qui rivalisent sans cesse avec des voix plus graves. La suite d'accords qui s'intensifie de manière répétitive devient de plus en plus forte et débouche sur un brouhaha de voix non identifiable. D'autres scènes travaillent également avec une surcharge acoustique qui s'accompagne d'un passage d'un bref arrêt du film à une image colorée. Par exemple, la scène du jardin (cf. chapitre précédent) devient intense, car elle débouche sur des images détaillées de fleurs, qui se transforment ensuite en un fondu au rouge. Ici, la toux, le bourdonnement de plus en plus fort des abeilles, les aboiements des chiens, les coups de feu et les cris se mélangent pour former un tapis sonore pénétrant qui culmine dans un cri caractéristique avant que le silence ne s'installe. Après un bref instant, des basses extradiégétiques et tonitruantes retentissent (cf. chapitre 4.5, tableau 4).

Dès l'intro du film, le public, qui aborde peut-être le début d'une scène avec des attentes conventionnelles, doit faire preuve d'une attention inhabituelle et être prêt à se confronter, car il est captivé par les voix et les vrombissements sans pouvoir faire de liens. Le vide visuel de l'écran noir, combiné à des sons inconnus et altérés, crée une atmosphère désorientante. L'absence de repères visuels et de contexte narratif renforce l'effet des éléments acoustiques. Dans ce premier moment où le public est dépourvu de tout repère dans l'espace-temps, les voix et les mélodies constituent une première expérience immersive qui va influencer, voire orienter la réception du film.

Les sons extradiégétiques, le silence et même les aplats de couleur monochromes des trois scènes d'exemple se résument tous à une chose : la perte de l'espace et du temps. Les moyens stylistiques mentionnés sont de brèves interruptions au milieu de l'action, qui peuvent provoquer une désorientation temporaire du public. Grâce à la réduction visuelle, on est à la merci du son. En ce qui concerne l'espace cinématographique, le son peut non seulement le définir, mais aussi le laisser « bewusst unbestimmt, schwebend »⁴³⁹. A l'orientation spatio-temporelle généralement claire du film s'oppose une déconstruction intentionnelle. On se trouve ici dans un nouvel espace cinématographique, un espace métaphorique avec soi-même et sa réflexion. Il peut s'agir d'un espace de confrontation

⁴³⁹ Flückiger, Barbara (2023) : Sound Design : Le monde sonore virtuel du film. 7e édition. Marburg. Schüren. P.321.

avec les victimes, avec les coupables et avec soi-même. En outre, on peut se trouver dans un espace de culture commémorative acoustique. Des éléments choraux, des fréquences basses et des surfaces de couleur monochromes construisent un espace de mémoire collective et de deuil qui brouille les frontières entre le passé et le présent, entre les victimes et les spectateurs.

L'utilisation de mélodies et de chants sous la forme de musique extradiégétique est un autre outil important pour ce film qui, dans sa majeure partie, n'utilise pas de musique extradiégétique. Ces moyens acoustiques ouvrent « zusätzliche Kommunikationskanäle im Film, und sie können unmittelbare emotionale Wirkung entfalten »⁴⁴⁰, puisque la musique joue le rôle de commentateur. Celle-ci peut faire ressortir ce que le film ne peut pas exprimer.⁴⁴¹ De plus, les sons peuvent déclencher des réactions instinctives, car ils influencent le subconscient par des modèles universels ou spécifiques à la culture.⁴⁴² Les chants et les cris qui hantent le public jusqu'à la dernière seconde du film peuvent être interprétés comme une représentation abstraite des victimes des persécutions nazies. Si l'on considère que Chion parle des *acousmètres* qui peuvent exister au-delà de la mort, il n'est pas loin de penser que les chœurs évoquent des lamentations d'âme qui flottent à la surface de l'image. Après que le film ait sonifié les victimes de l'Holocauste dans l'espace diégétique uniquement par des cris de douleur ou de mort, les voix s'articulent dans un nouvel espace extradiégétique. L'augmentation du volume et de la complexité des voix plaintives et tourmentées dans le générique de fin peut suggérer une sorte de résurrection acoustique ou d'émancipation des victimes, qui n'ont désormais plus à rivaliser avec le quotidien banal de la famille Höß, mais qui dominent l'espace acoustique (indéfini).

Le film est souvent accompagné de basses tonitruantes qui enlèvent au public toute distance qu'il pouvait éventuellement garder jusqu'à présent avec le thème. Il ne s'agit pas seulement d'une expérience émotionnelle, mais aussi d'une expérience physiquement prenante, car « [d]er Körper des Zuschauers wird zum Fokus eines spektakulären Reiz-Reaktions-Mechanismus, welcher die distanzierte Reflexion ausblendet »⁴⁴³. Combinées à des montages rapides sur des scènes quotidiennes, des bruits ou même des silences, elles diffusent une atmosphère troublante. La charge émotionnelle et psychologique du public

⁴⁴⁰ Görne 2017, p.213.

⁴⁴¹ Cf. Martin 2010, p.240.

⁴⁴² Cf. Flückiger 2023, p.199.

⁴⁴³ Ibid., p.209.

est ainsi intensifiée et l'horreur des événements représentés est rendue immédiatement perceptible.

Les scènes où une surcharge acoustique se transforme, p. ex., en un fondu au rouge ou en un fondu au noir, brisent de manière saisissante le quotidien apparemment normal de la famille. Ces longs moments créent une expérience sensorielle intense qui oblige à la réflexion. Le passage de plans détaillés de fleurs et d'abeilles à un écran rouge crée un fort contraste visuel et symbolique. Les fleurs, y compris leurs couleurs vives, ont alors un effet frappant et surchargent la scène. Leur esthétique picturale agit comme une autre forme de violence. Cette surcharge (métaphorique) et cette surexcitation, où l'on tente de surpasser l'audible visuellement et par un bourdonnement de bourdons contrastant - comme le fait la famille - se termine par un écran rouge et le silence. Les fleurs, qui peuvent représenter la vivacité et la beauté, s'opposent violemment au rouge, qui évoque inévitablement des associations avec le sang et la violence. Cela illustre une fois de plus la réalité effrayante : la vie apparemment idyllique de la famille coexiste directement avec une souffrance et une mort inimaginables, alors qu'ils tentent sans cesse de les réprimer. Pour ne pas succomber au quotidien de la famille, les écrans couleurs peuvent servir de signaux qui attirent une attention ciblée sur l'horreur et les tourments. Les fondus continus captent l'attention indivise du public et l'obligent à se concentrer sur le plan acoustique. Dans ces moments, le film ne propose rien d'autre que de la couleur et du son, ce qui laisse les spectateurs à la merci des bruits de l'horreur et de la mort. Cette technique fonctionne comme un rappel insistant et alarmant d'écouter attentivement et de penser au-delà de ce qui est montré.

Le jeu de silence et de bruit qui apparaît dans presque chacune de ces scènes d'exemple attire tout autant l'attention. Ainsi, l'intro, la scène du jardin et le générique de fin sont introduits par un silence avant la rupture acoustique. Il est particulièrement frappant, car il agit comme une césure marquante, qui est un impact dans l'environnement sonore bruyant qui le précède. Elle devient donc un moyen stylistique si expressif parce qu'elle se « in den beiden Extremen Lärm und Stille bewegt oder durch plötzlichen Wechsel gekennzeichnet ist »⁴⁴⁴. Cela montre qu'elle ne peut apparaître que « durch den Kontrast »⁴⁴⁵ et qu'elle contient sa signification en étant la « Negierung des Lärms »⁴⁴⁶. Parce que le silence annule les bruits agités et bruyants, il peut aussi être le symbole de la

⁴⁴⁴ Ibid., p.237.

⁴⁴⁵ Göme 2017, p.143.

⁴⁴⁶ Ibid.

« Negierung des Lebens »⁴⁴⁷. En ce sens, il peut aussi être interprété comme une « Totenstille »⁴⁴⁸, car les cris des victimes que l'on entend dans la scène du jardin se terminent dans ce silence. Alors que les scènes de la vie quotidienne s'accompagnent de bruits constants, le silence marque la rupture de cette prétendue normalité.

Dans *THE ZONE OF INTEREST*, ces moments de silence puissants peuvent agir comme un élément de contrôle et de domination, en retenant le spectateur et en orientant le point de vue éthique. Le silence peut agir comme un « Machtwort »⁴⁴⁹ paradoxal, qui dissout et invalide brièvement le tapis sonore surchargé. Dans tous les cas, il peut susciter dans ce film une palette de sentiments, selon la nature individuelle, que Schafer décrit également: « bedrückend, todesähnlich, dumpf, unheimlich, furchtbar, düster, brütend, ewig, schmerzlich, einsam, schwer, verzweifelt, starr, spannungsvoll, brennend, alarmierend »⁴⁵⁰.

Ces figures de style acoustiques contrecarrent définitivement la désensibilisation à l'égard du fond sonore constant, qui a fait l'objet de discussions dans le chapitre précédent, et mettent en avant la conscience des victimes.

8.5 La « banalité du mal » dans *THE ZONE OF INTEREST*

8.5.1 Hannah Arendt : *Eichmann in Jerusalem*

La philosophe juive Hannah Arendt est née en 1906 à Hanovre et a été une théoricienne politique et historienne influente du XXe siècle. Elle a étudié la philosophie, la théologie et le grec auprès de penseurs renommés tels que Martin Heidegger et Karl Jaspers. En 1933, elle s'est réfugiée à Paris, puis plus tard à New York, où elle est restée. Elle a acquis une grande notoriété grâce à son reportage sur le procès d'Adolf Eichmann en 1961/1962 à Jérusalem et au livre qui en a découlé, *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*. Ce reportage a d'abord été publié en plusieurs parties dans le magazine américain *The New Yorker*, avant d'être révisé et publié en tant que livre.⁴⁵¹ Le célèbre terme de la « Banalität des Bösen »⁴⁵² émerge de son compte rendu du procès, terme qu'elle utilise elle-même une seule fois à la fin de son texte. Il est devenu une expression

⁴⁴⁷ Ibid.

⁴⁴⁸ Flückiger 2023, p.233.

⁴⁴⁹ Görne 2017, p.143.

⁴⁵⁰ Schafer 1970, cité par Flückiger 2023, p.232.

⁴⁵¹ Cf. Arendt, Hannah/ König, Helmut/ Meyer, Thomas (éd.) et al. (2024): *Eichmann in Jerusalem : ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 2^e édition. München: Piper. P.14. (Ce livre est une nouvelle édition élargie de Thomas Meyer (éd.) avec une postface de Helmut König. Il est basé sur la dernière édition de 1965, publiée du vivant d'Arendt.)

⁴⁵² Ibid., p.401.

centrale d'un débat critique et s'est partiellement détaché de son idée originale au cours de cette discussion.⁴⁵³

Dans son rapport, Arendt qualifie le meurtre de millions de Juifs européens pendant l'époque nazie de « Verwaltungsmassenmord »⁴⁵⁴ et remet en question l'importance de l'antisémitisme chez les individus eux-mêmes. Elle soutient que Eichmann, qui était un haut fonctionnaire nazi et a joué un rôle central dans l'organisation de l'Holocauste, n'agissait pas par conviction national-socialiste ou antisémite, mais plutôt par ambition professionnelle et par obéissance mécanique aux ordres – il avait davantage en vue la « politische Lösung »⁴⁵⁵ que la « physische Lösung »⁴⁵⁶. Arendt écrit que :

[je] länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu denken verknüpft war. Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen aus sich irgendetwas vorzustellen.⁴⁵⁷

Défini par « Wichtigtuerei »⁴⁵⁸, Eichmann aurait lui-même considérablement exagéré son rôle dans le national-socialisme. Ces observations ont conduit Arendt à conclure que le mal ne naît souvent pas d'une méchanceté ou d'un sadisme extraordinaires, mais de la « Unfähigkeit »⁴⁵⁹ à pesner et à réfléchir de manière critique aux conséquences de ses propres actions. Dans une lettre à Scholem datant de 1963, elle explique que le mal n'est jamais « 'radical' [...], qu'il est seulement extrême, et qu'il ne possède ni profondeur, ni dimension démoniaque »⁴⁶⁰. Elle ajoute :

[Le mal] peut tout envahir et ravager le monde entier précisément parce qu'il se propage comme un champion. Il "défie la pensée", comme je l'ai dit, parce que la pensée essaie d'atteindre à la profondeur, de toucher aux racines, et du moment qu'elle s'occupe du mal, elle est frustrée parce qu'elle ne trouve rien. C'est là sa "banalité".⁴⁶¹

Mais du point de vue d'Arendt, ce fait ne rend pas les actes moins cruels.⁴⁶² Au contraire, la *banalité du mal* décrit

⁴⁵³ Krause, Peter (2009): Kann das Böse „banal“ sein? Hannah Arendts Bericht aus Jerusalem. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History. Bd. 9/ H 1, p.153-158. P.154.

⁴⁵⁴ Arendt 2024, p.45.

⁴⁵⁵ „Darunter verstand er Vertreibung aus Deutschland im Gegensatz zu der „physischen Lösung“ der Ausrottung“, Arendt 2024, p.105.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Arendt 2024, p.116 s.

⁴⁵⁸ Ibid., p.113 s.

⁴⁵⁹ Ibid., p.116 s.

⁴⁶⁰ Arendt 1963, cité par: Revault D'Allones, Myriam (2008): L'impensable banalité du mal. Dans: Cités. La vertige du mal. Bd. 36/ H 4. P.17-25. P.19.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Cf. Krause 2009, p.156 s.

[...] das Kennzeichen einer besonderen Radikalität und eines neuen Tätertypus: des Schreibtischtäters in einem bürokratischen Apparat, der zur Erfüllung seiner Aufgaben nicht in erster Linie eine innere Motivation benötigt, sondern vor allem Pflichtbewusstsein und „Gedankenlosigkeit“.⁴⁶³

Immédiatement après la publication du rapport d'Arendt, un débat controversé a éclaté, qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Beaucoup critiquent le rapport comme une minimisation.⁴⁶⁴ Arendt a été accusée d'avoir reproduit un « verfälschtes Geschichtsbild »⁴⁶⁵, de sympathiser avec les auteurs du crime et, d'avoir mis en accusation les victimes juives.⁴⁶⁶ Elle aurait banalisé le mal et nié son caractère extraordinaire.⁴⁶⁷

Un point de critique de la thèse d'Arendt, selon laquelle tout être humain a le potentiel de faire le mal, est que cela pourrait diluer la conscience individuelle de la culpabilité et la responsabilité. Cela pourrait entraîner une « culpabilité universelle »⁴⁶⁸ où personne ne serait plus tenu pour responsable. On se situe donc dans une « situation paradoxale »⁴⁶⁹ : d'un côté, on ne peut pas se détacher de l'humanité que l'on partage avec les criminels ; d'un autre côté, il est difficile de s'identifier à cette « normalité »⁴⁷⁰ qui peut engendrer de telles atrocités. Les partisans d'Arendt, en revanche, soutiennent que l'accusation de banalisation repose sur un malentendu.⁴⁷¹ Ils soulignent que la radicalisation de l'antisémitisme se manifeste paradoxalement dans la banalité des criminels.⁴⁷² Arendt elle-même a rejeté ces accusations et a souligné qu'il ne s'agissait en aucun cas de relativiser la gravité des crimes :

Rien n'est plus éloigné de mon propos que minimiser le plus grand malheur du siècle... Il est plus facile d'être victime d'un diable à forme humaine que d'être la victime d'un principe métaphysique, voire d'un quelconque clown qui n'est ni un fou ni un homme particulièrement mauvais... C'est qu'aucun de nous n'arrive à surmonter dans le passé, ce n'est pas tant le nombre de victimes que précisément aussi la mesquinerie de cet assassinat collectif sans conscience de culpabilité et la médiocrité dépourvue de pensée de ce prétendu idéal.⁴⁷³

⁴⁶³ Cf. Ibid.

⁴⁶⁴ Cf. Ibid., p.154.

⁴⁶⁵ König 2024, p.456.

⁴⁶⁶ Ibid.

⁴⁶⁷ Cf. Revault d'Allones 2008, p.17.

⁴⁶⁸ Ibid., p.22.

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Krause 2009, p.157.

⁴⁷² Cf. Schulze Wessel 2006, cité par: Ibid.

⁴⁷³ Arendt 1996, cité par: Revault d'Allones 2008, p.17 s.

8.5.2 La quotidienneté dans THE ZONE OF INTEREST

La conception du « meurtrier de masse banal » comme une personne ordinaire qui ne fait « que suivre les ordres » dans le régime nazi est reprise dans THE ZONE OF INTEREST comme élément central de la représentation des auteurs du crime. Le film relève le défi complexe de dessiner un portrait des nazis sans les diaboliser ni les abstraire, tout en évitant de susciter de la sympathie pour eux ou leurs actions. La question soulevée par Arendt lors du procès Eichmann, concernant les motivations profondes des auteurs, est également présente dans le film. La représentation de Rudolf Höß dans un cadre familial stéréotypé soulève la question de savoir comment il a pu, en tant que père de famille aimant et mari dévoué, être capable de commettre de telles atrocités. Il devient clair que, dans le film, il est présenté comme un représentant prototype des criminels nazis indifférents qui, comme l'a décrit Arendt, ont émergé d'un système socio-politique.⁴⁷⁴ Si l'on considère uniquement l'histoire et l'intrigue familiale, sans tenir compte de la deuxième ligne d'action dans l'*hors-champ*, on pourrait presque avoir l'impression d'un drame amoureux ou relationnel dans lequel la famille est menacée d'effondrement parce que le mari et père est muté. En plus de toutes les scènes d'exemple analysées jusqu'ici, la scène suivante montre clairement ce sur quoi l'attention de la famille est ou n'est pas portée et que sa quotidienneté n'est pas perturbée par les horreurs commises.

Comme au début du film, le couple Höß est installé dans la chambre à coucher, dans deux lits séparés. Ils ont une conversation sur un hôtel en Italie et des personnes qu'ils ont rencontrés là-bas, ils ricanent et font des blagues. Elle veut qu'il lui apporte du chocolat un jour. Ici aussi, on entend à nouveau un vrombissement constant et parfois des coups de feu.

Les motivations profondes des coupables pour leurs actes sont largement dissimulées au public. On ne sait pas si de telles motivations n'existent pas réellement, comme le dit Arendt, ou si elles sont délibérément cachées au public. Ce qui est clair, c'est que le public ne se voit pas présenter des personnages émotionnellement et psychologiquement profonds. Les figures sont simplement présentées comme des personnes qui « fonctionnent » dans le système totalitaire, orientées vers une carrière nazie et familiale ainsi que vers la volonté d'accomplir efficacement les missions qui leur sont assignées. L'interaction entre l'image, le son et l'espace représente de manière esthétisée l'apathie

⁴⁷⁴ Cf. Revault d'Allones 2008, p.20.

intérieure et l'éloignement des tueurs de masse, leurs stratégies de normalisation, d'indifférence et d'externalisation de la culpabilité. Elle met en évidence le scandale qu'ils semblent avoir à ce point réussi à banaliser leurs crimes et à les reléguer à l'arrière-plan, tout en simulant une vie quotidienne ordinaire, marquée par des actions routinières et des conversations de tous les jours, à proximité immédiate des événements. Ces éléments, associés à ce qui se passe uniquement dans l'*hors-champ*, forment une sorte de bouclier qui semble isoler la famille Höß de la réalité. La représentation semble ici légèrement exagérée, comme si les personnages jouaient un rôle avec une insistance exagérée. Au final, on a l'impression d'une couche impénétrable de l'ordinaire, répétée comme un mantra.

Le contraste entre l'idylle familiale et l'horreur souligne de manière impressionnante l'abrutissement moral et la capacité des auteurs à occulter l'horreur, à rejeter leur propre culpabilité et à évoluer avec ignorance dans le système national-socialiste. Le design sonore souligne cette *banalité du mal*, car la présence constante des victimes, comme on peut l'entendre à nouveau dans la scène d'exemple, souligne le déséquilibre de pouvoir entre victimes et auteurs du crime. Le son joue donc un rôle décisif dans la transmission de ce message. L'effet et la valeur du son dépendent également de l'état psychique et émotionnel de la personne qui le reçoit par rapport à la source sonore.⁴⁷⁵ Ici, le fond sonore renforce le décalage entre la normalité superficielle et la réalité sous-jacente du mal. Elle rappelle constamment au public la gravité des crimes et illustre ce refoulement et cette normalisation du mal.

En renonçant délibérément à une psychologisation approfondie, le film présente tous les personnages, les activités et les conversations dans une extrême insignifiance et « Banalität »⁴⁷⁶. Le film permet au public d'observer les auteurs du crime jusque dans leur chambre à coucher. Les situations et les conversations présentées, qui portent p. ex. sur la planification des vacances, sont familières à de nombreuses personnes et reflètent un quotidien que le grand public connaît. Les scènes de dialogue telles que celles décrites contrastent de manière absurde avec les crimes audibles commis par les nazis. Ces conversations et représentations correspondent aux observations d'Arendt selon lesquelles les responsables, malgré leurs actes monstrueux, n'étaient souvent pas des psychopathes sadiques, mais des gens ordinaires. En abordant la complexité et les

⁴⁷⁵ Cf. Flückiger 2023, p.316.

⁴⁷⁶ Arendt 2024, p.401.

contradictions de la situation, le film établit un parallèle avec la *banalité du mal* d'Arendt. *The Zone of Interest* illustre et remet en question l'idée d'Arendt en soulignant l'indifférence morale des nazis face à l'horreur et en obligeant les spectateurs à réfléchir à leur propre apathie potentielle. Les personnages de films - et donc aussi la famille historique Höß - servent à mieux comprendre « andere Menschen, sich selbst oder allgemeine Lebenszusammenhänge »⁴⁷⁷ et à réfléchir à leur propre empathie et « moralische Urteilsfähigkeit »⁴⁷⁸. La famille Höß n'est donc pas représentée comme un groupe de monstres, mais comme des personnes qui semblent « normales » dans certains aspects - comme les excursions, les anniversaires ou le jardinage. Certes, l'identification avec eux est refusée pour différentes raisons, mais même sans empathie et sensibilité, une certaine proximité se crée, car le spectateur peut se reconnaître dans des actions quotidiennes ordinaires et doit ainsi se demander dans quelle mesure il aurait pu agir lui-même dans des circonstances similaires. A propos de la proximité avec les personnages de films, il est également important que « wenn wir glauben, dass Figuren uns ähneln, können wir hoffen, durch sie etwas über uns selbst zu erfahren, Fehler und Schwächen zu erkennen, Lösungswege zu finden. »⁴⁷⁹ Ces personnages peuvent alors être des personnes que l'on admire ou – dans le cas de *THE ZONE OF INTEREST* – des personnages qui sont analysés de manière distanciée ou qui font également office d'images négatives qui incitent le public à réfléchir sur « soziale Verhaltensweisen und ihre Folgen »⁴⁸⁰.

8.6 Réflexion : rendre l'indicible audible

Glazer répond à la problématique fondamentale de la « 'Darstellung des Undarstellbaren' [...] im Bereich der visuellen Künste »⁴⁸¹ par cette nouvelle approche qui représente l'Holocauste sans le mettre en image ni fournir d'explications sur les événements ou les motifs. En utilisant le son et l'image « kontrapunktisch »⁴⁸² et en construisant ainsi deux intrigues, le film de Glazer se démarque des autres productions sur l'Holocauste et contourne ainsi le problème selon lequel on ne peut « ni expliquer ni rendre visible »⁴⁸³ la Shoah. Ainsi, Peter Buchka écrit également qu'une simple répétition de l'horreur sur un écran ne l'expliquerait pas. Il écrit en outre que la question de la représentation de l'Holocauste porte sur

⁴⁷⁷ Eder 2008, p.562.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Thiele 2007, p.14.

⁴⁸² Martin 2010, p.111.

⁴⁸³ Dietrich 2016, p.55. (Traduit de l'allemand „weder erklären noch sichtbar“).

nichts Geringeres, als eine andere Ästhetik der Gewalt, um die Frage also, wie man das Grauenhafte abbilden, seine Mechanismen erklären, seine Wirkung ermessen kann. Läßt sich Gewalt, zumal in ihrer extremsten Form, überhaupt begreifen? Gewiß nicht durchs Abbild.⁴⁸⁴

L'idée de l'interdiction des images a été dépassée depuis longtemps par le paysage médiatique et par la présence omniprésente et la puissance d'impact des images, car elles sont désormais « fester Bestandteil an kollektiven Bildern der westlichen Kultur ».⁴⁸⁵ C'est aussi pour cette raison qu'il n'était pas nécessaire, selon Glazer, de faire un autre film à l'image des victimes du nazisme.⁴⁸⁶ Au lieu de cela, il la rend perceptible par le son, ce qui constitue une nouvelle « Ästhetik der Gewalt »⁴⁸⁷. THE ZONE OF INTEREST présuppose des connaissances préalables, un regard et une écoute attentifs afin de permettre une compréhension approfondie. Il contourne ainsi la critique de l'émotion et de l'identification avec les victimes de l'Holocauste, qui échapperait à la responsabilité.⁴⁸⁸ Nous voyons des auteurs sans actes explicites – la *banalité du mal* – mais comme le constate l'analyse, le film agit avec des sons diégétiques et extradiégétiques qui contrastent. Ce sont précisément ces sons qui activent l'imagination et peuvent « das Unsichtbare zeigen und das Unsagbare sagen »⁴⁸⁹. Il a été constaté que ce film suscite également des émotions en raison du son. Reste à savoir s'il est possible d'y renoncer dans le cadre d'une confrontation avec l'Holocauste.

Bien que le film souligne avec force les horreurs de l'Holocauste par des sons acoustiques, il est important de préciser en conclusion que « l'indicible » est néanmoins articulé. Le film contient peu de descriptions, mais elles sont explicites et représentent clairement ce qui se passe en arrière-plan. À deux reprises, on montre les coupables en train de planifier l'extermination de masse : On assiste à la conception ciblée des fours crématoires par Rudolf Höß et d'autres, et d'autre part, la « Ungarn-Aktion »⁴⁹⁰ est discutée en détail dans une salle de conférence à Oranienburg. Pendant ces minutes où les plans sont expliqués en détail, un silence remarquable règne en arrière-plan ; il n'y a pas de vrombissement ou d'autres bruits qui pourraient détourner l'attention de la signification de ce qui est dit. Ici,

⁴⁸⁴ Buchka 1995, cité par: Thiele 2007, p.42.

⁴⁸⁵ Cf. Jakob, Alexander (2004): Jenseits der Zeugenschaft. Zur Kritik kollektiver Bilder nach Holocaust. Dans: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (éd.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. P.10-25. P.22.

⁴⁸⁶ «We already know the imagery of the camps from actual archive footage. There is no need to attempt to recreate it [...]», Glazer 2023 dans: O'Hagan, Sean 2023.

⁴⁸⁷ Buchka 1995, cité par: Thiele 2007, p.42.

⁴⁸⁸ Cf. Köppen, Scherpe 1997, p.3.

⁴⁸⁹ Görne 2017, S.199.

⁴⁹⁰ De mai à juillet 1944, environ 424.000 juifs hongrois ont été déportés et assassinés à Auschwitz-Birkenau, cf. Yad Vashem, Internationale Holocaust Gedenkstätte: Die Ermordung der ungarischen Juden. URL: https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/fate-of-jews/hungary.html#narrative_info, consulté le 11.08.2024.

l'essence et la portée des mots sont au premier plan, contre lesquels les victimes sont impuissantes. L'expérience d'un détenu est transmise dans le dernier tiers du film par la chanson « Zunenshtraln » (en français « Rayons de soleil »), composée par Joseph Wulf pendant son incarcération à Auschwitz.⁴⁹¹ Dans le film, les notes sont retrouvées par une jeune fille qui cache secrètement des poires (probablement pour les déportés) la nuit. La représentation de la chanson se fait par des sous-titres et un accompagnement au piano et constitue le seul moment du film où une victime fait une déclaration autodéterminée et rapporte indirectement ce qui se passe. Les spectateurs ne sont donc pas toujours dépendants de leur propre interprétation, mais reçoivent des descriptions claires des actes et des expériences terribles.

THE ZONE OF INTEREST n'offre pas la possibilité de se recueillir dans un moment de silence. Même lorsque le film fait un saut dans le temps pour se rendre dans l'actuel musée d'État d'Auschwitz-Birkenau et montrer les restes et les photos des défunts qui y sont exposés, ce moment de recueillement potentiel est perturbé par la présence du personnel de nettoyage et de ses aspirateurs pénétrants et bruyants. Au contraire, ce qui s'est passé est transporté dans le présent, ce qui rend l'ampleur des actes encore plus évidente. Il en résulte un moment où l'on peut à nouveau réfléchir à l'humanité des auteurs du crime, tout en établissant des parallèles avec les structures sociales modernes. Il apparaît ainsi que de telles atrocités peuvent toujours être rendues possibles, surtout par une manière de penser « inoffensive » et « banale », et qu'il est de la responsabilité de la société de rester vigilante et de se pencher continuellement sur le passé afin d'éviter qu'elles ne se reproduisent.

8.7 Conclusion et perspectives

L'analyse montre que le son dans THE ZONE OF INTEREST ne sert pas seulement à accompagner l'image, mais qu'il devient un support autonome du mémoire grâce à la disposition contrastée de l'image et du son. En s'appuyant sur les théories existantes sur le son cinématographique et en élaborant cinq thèses centrales, il a été possible de mettre en évidence la manière dont The Zone of Interest opère et déploie ses effets sans faire passer l'horreur à l'image. Les thèses ont mis en évidence que Glazer choisit une approche esthétique du film dans laquelle le son attire l'attention du public au-delà des cadres. Il a été montré qu'il existe un espace invisible mais audible dans l'*hors-champ*, peuplé par les victimes et leur souffrance causée par les nazis. En tant qu'*acousmètres paradoxaux*, que

⁴⁹¹ Cf. Hasel 2024, p.17.

nous entendons mais ne voyons pas, les victimes acquièrent un pouvoir sur l'image et sur la narration en attirant constamment l'attention du public sur elles. Bien que, ou justement parce que leur impuissance absolue face aux événements est sans cesse mise en évidence, elles sont déterminantes pour l'expression et la dimension morale du film. Par ailleurs, les thèses démontrent l'ignorance constante de la famille par rapport les bruits, ce qui crée un décalage avec la perception supposée du public. Il a également été démontré que, malgré la perspective des auteurs, le film n'offre qu'une proximité distante aux personnages. Par ailleurs, peu de caractères servent comme points de contraste, mais les sons extradiégétiques, qui vont des moyens stylistiques musicaux jusqu'au silence et aux basses profondes, sont encore plus importants. Ils irritent le public et agissent comme un guide éthique et un avertissement pressant qui transcende les frontières du passé et du présent, dans la mesure où les sons réveillent et motivent une réflexion et une confrontation immédiate et plus profonde avec les victimes et l'Holocauste. Il est remarquable de voir comment le décalage entre l'image et le son dans le film met en avant la quotidienneté de la famille Höß et rend ainsi visible, selon les mots de Hannah Arendt, la « banalité du mal ». Alors que l'image montre un monde apparemment normal et routinier, le son révèle le profond fossé entre cette normalité superficielle et la souffrance invisible, mais palpable, des victimes. L'approche cinématographique de Glazer, qui consiste à présenter les coupables comme des êtres humains sans pour autant susciter de sympathie à leur égard ou marginaliser les victimes, est un aspect central du film. Dans ce film, il n'y a pas de héros comme dans *SCHINDLER'S LIST*, mais seulement la normalité dérangeante d'un monde quotidien traversé par l'horreur. Cette représentation invite les spectateurs à s'interroger sur la dimension morale du film, sans attendre de réponses simples.

Sans le son, *The Zone of Interest* serait complètement différent - un film sans accusation, sans victimes, sans souffrance, sans réflexion et avec une distance par rapport aux faits. Il ne fonctionne que par sa dimension acoustique, soulignant ainsi, comme le décrit Glazer, que ce n'est pas parce que quelque chose n'est pas visible que cela est moins réel.⁴⁹²

Cette représentation spatio-acoustique de réalités de vie est plus qu'un simple choix esthétique. C'est aussi une manière puissante de rendre accessibles des sujets complexes

⁴⁹² Cf. Zylka, Jenni (2024): Angst und Unbehagen. Dans: Taz. Publié le 28.02.2024. URL: <https://taz.de/Film-The-Zone-of-Interest/!5992173/>, consulté le 11.08.2024.

comme la Shoah, de confronter le spectateur à la culpabilité historique et de transmettre un sens plus profond. Ce film nous rappelle que la réalité est complexe et subjective et qu'il est nécessaire de regarder au-delà de la surface visible. L'œuvre de Glazer contribue donc largement au débat important dans la culture cinématographique et mémorielle de la Shoah, en remettant en question les méthodes traditionnelles de représentation de l'Holocauste et en montrant une nouvelle manière de traiter un sujet aussi sensible par le film. Dans l'ensemble, ce film montre que l'Holocauste peut être commémoré dans les films non seulement par ce qui est montré, mais aussi par ce qui ne l'est pas.

Un aspect essentiel pour les études à venir est une analyse quantitative de l'impact des cris acousmatiques et des « signaux d'avertissement » extradiégétiques. Que se passe-t-il si l'on retire ces éléments du film ? Une telle étude pourrait montrer comment la perception du public change et si la sensibilité aux victimes est affectée par l'absence de ces éléments acoustiques. En même temps, la manière dont le son du film a été produit soulève la question de savoir si la reproduction de la souffrance auditive est justifiée d'un point de vue éthique. Le choix de ne pas mettre en scène directement les victimes peut en outre susciter le débat de savoir si cette manière de présenter les victimes conduit à une représentation insuffisante de leur expérience et si cela réduit la visibilité des victimes et affaiblit donc potentiellement leur voix. En comparaison avec d'autres films, il apparaît également ici que la véritable souffrance des victimes ne peut jamais être entièrement représentée. Au lieu de cela, toute représentation, même par le son, est une forme de représentation qui est toujours déjà une abstraction et une interprétation de ce qui a été vécu. C'est justement ce que Rick Altman vise dans la citation citée au début :

The real can never be represented; representation alone can be represented. For in order to be represented, the real must be known, and knowledge is always already a form of representation.⁴⁹³

La réalité est à la fois complexe et multiple, celle de l'Holocauste est cruelle et méprisante. Ainsi, toute forme de représentation, même si elle s'efforce de préserver l'authenticité de la souffrance, reste probablement toujours (seulement) une approche de l'inimaginable. La responsabilité des artistes et des cinéastes consiste alors à préserver l'essence et la pertinence de l'Holocauste tout en gardant vivant le mémoire pour les victimes avec des méthodes (innovantes) de commémoration.

⁴⁹³ Altman 1992, S.42.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Filmografie

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (DE 1932, Fritz Lang)

DEATH MILLS (Die Todesmühlen, USA/DE 1945, Hanuš Burger)

DIE ERMITTLUNG (DE 2024, RP Kahl)

DIE WANNSEEKONFERENZ (DE 2022, Matti Geschonnecks)

HOLOCAUST (Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss, USA 1978, Marvin J. Chomsky)

INGLOURIOUS BASTERDS (USA 2009, Quentin Tarantino)

LA VITA È BELLA (Das Leben ist schön, IT 1997, Roberto Benigni)

SCHINDLER‘S LIST (Schindlers Liste, USA 1993, Steven Spielberg)

SHOAH (FR 1985, Claude Lanzmann)

THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/GB 2008, Mark Herman)

THE WIZARD OF OZ (Der Zauberer von Oz, USA 1939, Victor Fleming)

THE ZONE OF INTEREST (GB/USA/Polen 2023, Jonathan Glazer)

9.2 Bibliografie

Adorno, T. W. (1963): Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. München: dtv.

Altman, Rick (1992): Sound Space. In: ders.: Sound theory, sound practice. New York: Routledge, S.42-64.

Arendt, Hannah/ König, Helmut/ Meyer, Thomas (Hg.) et al. (2024): Eichmann in Jerusalem : ein Bericht von der Banalität des Bösen. 2. Auflage. München: Piper.

Balázs, Béla, (1984): Der Geist des Films: Artikel und Aufsätze 1926 – 193. In: Diederichs, Helmut (Hg.):Schriften zum Film. Berlin: Henschelverlag.

Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander-Verlag.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (2010): Film art: an introduction. 9. Auflage. New York: McGraw-Hill.

- Chéroux, Clément (2001): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Paris: Marval.
- Chion, Michel (1982) : *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile. Cahiers du cinéma. Essais.
- Chion, Michel (2003): *Mabuse – Magie und Kräfte des acousmètre*. Auszüge aus *Die Stimme im Kino*. In: Epping-Jäger, Cornelia/ Linz, Erika (Hg.): *Medien und Stimme*. Köln: DuMont. S. 124-160.
- Chion, Michel (2021): *L'audio-vision: son et image au cinéma*. 5. Aufl. Malakoff: Armand Colin.
- Connor, Steven (2000): *Dumbstruck: a cultural history of ventriloquism*. Oxford New York: Oxford University Press.
- Corell, Catrin (2009): *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld: Transcript.
- Deleuze, Gilles (1999): *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dietrich, Johanna (2016): *Der Holocaust im Spielfilm*. In: Rösger, Petra/Steinbrecher, Juliane et al. (Hg.): *Inszeniert. Deutsche Geschichte im Spielfilm*. Bielefeld, Berlin: Kerber Verlag. S.49-73.
- Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- Flückiger, Barbara (2001): *Sound Design: Die Gestaltung akustischer Umwelten im Film*. In: *Tec21*, Bd. 127/ H 48. S.7-11.
- Flückiger, Barbara (2005): *Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenographie*. In: Segeberg, Harro/ Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound: zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren. S.140-158.
- Flückiger, Barbara (2023): *Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films*. 7. Auflage. Marburg. Schüren.
- Görne, Thomas (2017): *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Hanser. Medien.
- Hembus, Joe/ Straub, Laurens (1981): *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein: ein Pamphlet von gestern, eine Abrechnung von heute*. München: Rogner & Bernhard.
- Horton, Justin (2013): *The Unheard Voice in the Sound Film*. *Cinema Journal*. Bd. 52/H 4, S. 3-24.

- Jackob, Alexander (2004): Jenseits der Zeugenschaft. Zur Kritik kollektiver Bilder nach Holocaust. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.10-25.
- Kaube, Jürgen (2024): Verweigertes Drama. Frankfurter Allgemeine Zeitung. Nr.168/2024. Veröffentlicht am 22 Juli 2024. S.9.
- Köppen, Manuel/ Scherpe, Klaus (1997): Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: ders.: Bilder des Holocaust. Literatur – Film – bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S.1-13.
- Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krause, Peter (2009): Kann das Böse „banal“ sein? Hannah Arendts Bericht aus Jerusalem. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History. Bd. 9/ H 1, S.153-158.
- Martínez, Matías (2004): Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film Schindler's List. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.39-60.
- Martin, Silke (2010): Die Sichtbarkeit des Tons im Film: akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren. Marburg: Schüren.
- Revault D'Allones, Myriam (2008): L'impensable banalité du mal. In: Cités. La vertige du mal. Bd. 36/ H 4. S.17-25.
- Souriau, Étienne (1997) : Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 6/ H 2, S. 140-157.
- Stiglegger, Marcus (2004): Alte und neue Vorstellungen von einem Schreckensort. Ein filmhistorischer Abriß. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S. 26-38.
- Stiglegger Marcus/ Jackob, Alexander (2004): Einleitung. Die Quellen des Archivs. In: Giesenfeld, Günter/ Koebner, Thomas (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft. H 36. Marburg: Schüren. S.5-9.

- Thiele, Martina (2007): Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Fakultäten der Georg-August-Universität zu Göttingen.
- Wiesel, Elie (1979): Die Massenvernichtung als literarische Inspiration. In: Kogon, Eugen et al. (Hg.): Gott nach Auschwitz. Dimensionen des Massenmords am jüdischen Volk. Freiburg: Herder. S.21-50.
- Wohl, Lea (2013): „Das Kino rächt sich an der ungerechten Wirklichkeit selber“: Aktuelle Holocaustfilme und deren Umgang mit Fiktionalität und historischer Realität. In: Weber, Thomas (Hg.): Mediale Transformation des Holocaust. Berlin: Avinus. S.345-357.

Internetquellen

- Bundesarchiv (2023): Vorbild für Zivilcourage: Oskar Schindler. In: Bundesarchiv. Veröffentlicht 2023. URL: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Dokumente-zur-Zeitgeschichte/28-04_oskar-schindler.html, zugegriffen am 09.08.2024.
- Hasel, Eva (2024): The Zone of Interest. Filmheft. In: https://dx35vtwklhj9.cloudfront.net/leonine-studios/zone-of-interest/images/regions/de/Viki-Filmheft-Nr37-THE_ZONE_OF_INTEREST.pdf, zugegriffen am 10.08.2024.
- Kertész, Imre (1998): Wem gehört Auschwitz?. In: Zeit Online, Nr.48/1998. Veröffentlicht am 19.11.1998. URL: https://www.zeit.de/1998/48/Wem_gehoert_Auschwitz_, zugegriffen am 07.07.2024.
- Kilb, Andreas (1994): Warten, bis Spielberg kommt. Von Holocaust bis Schindlers Liste: Hollywood bewältigt die deutsche Vergangenheit. In: Die Zeit, Nr. 4/1994. Veröffentlicht am 21.01.1994. URL: <https://www.zeit.de/1994/04/warten-bis-spielberg-kommt>, zugegriffen am 09.08.2024.
- Leonine Studios (2024): THE ZONE OF INTEREST / Zwei Oscar®-Auszeichnungen. In Leonine Studios. Veröffentlicht am 11.03.2024. URL: <https://www.leoninestudios.com/news/artikel/the-zone-of-interest-zwei-oscarr-auszeichnungen-737>, zugegriffen am 09.08.2024.
- Mühle, Alexander/ Schweinoch, Oliver et al (2018): Rudolf Höss 1901-1947. In: Deutsches Historisches Museum Berlin. Veröffentlicht am 04.04.2018. URL: <https://www.dhm.de/lemo/biografie/rudolf-hoess>, zugegriffen am 01.08.2024.

- O' Hagan, Sean: Interview. Jonathan Glazer on his Holocaust film The Zone of Interest: 'This is not about the past, it's about now'. In: The Guardian. Veröffentlicht am 10.12.2023. URL: <https://www.theguardian.com/film/2023/dec/10/jonathan-glazer-the-zone-of-interest-auschwitz-under-the-skin-interview>, zugegriffen am 10.08.2024.
- Schneider, Gerd; Toyka-Seid, Christiane (2024): Holocaust / Schoa. In: Das junge Politik-Lexikon. Veröffentlicht in 2024. URL: <https://www.bpb.de/kurzknapp/lexika/das-junge-politik-lexikon/320492/holocaust-schoa/>, zugegriffen am 09.08.2024.
- Yad Vashem, Internationale Holocaust Gedenkstätte (k.A.): Die Ermordung der ungarischen Juden. URL: https://www.yadvashem.org/de/holocaust/about/fate-of-jews/hungary.html#narrative_info, zugegriffen am 11.08.2024.
- Zylka, Jenni (2024): Angst und Unbehagen. In: Taz. Veröffentlicht am 28.02.2024. URL: <https://taz.de/Film-The-Zone-of-Interest/!5992173/>, zugegriffen am 11.08.2024.

10 Tabellenverzeichnis

4.2 FILMISCHE RÄUME, TAB. 1	23
4.3 AKUSMATISCHES LEIDEN, TAB. 2	27
4.3 DIE FRAGE NACH DER NÄHE, TAB. 3	34
4.5 TON ALS MORALISCHE INSTANZ, TAB. 4	36
5.3 ALLTÄGLICHKEIT IN THE ZONE OF INTEREST, TAB. 5	45

11 Eidesstattliche Erklärung / Attestation de non-plagiat

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche einzeln kenntlich gemacht. Es wurden keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel (inklusive elektronischer Medien und Online-Ressourcen) benutzt. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht. Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung zur Note „ungenügend“ führt und rechtliche Folgen nach sich ziehen kann.

J'atteste être l'auteur de ce mémoire dans lequel toute affirmation qui n'est pas le fruit de ma réflexion personnelle est attribué à son auteur.e et j'atteste que tout passage recopié d'une autre source est placé entre guillemets.

Übach-Palenberg, den 16.08.2024

E.Terodde