

16.internationales forum des jungen films berlin 1986

12

36. internationale
filmfestspiele berlin

SHOAH

Land Frankreich 1974 - 1985
Produktion Les Films Aleph, Historia Films

Ein Film von Claude Lanzmann

Rechercheassistentz Corinna Coulmas, Irène Steinfeldt-Levi, Shalmi Bar Mor
Dolmetscher Barbara Janica (Polnisch), Francine Kaufmann (Hebräisch), Mrs. Apfelbaum (Jiddisch)
Kamera Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubchansky
Ton Bernard Auboy, Michel Vionnet (in Israel)
Regieassistentz Corinna Coulmas, Irène Steinfeldt-Levi
Kameraassistentz Caroline Champetier de Ribes, Jean-Yves Escoffier, Slavek Olczyk, Andres Silvert
Schärfe Daniel Bernard
Schnitt Ziva Postec, Anna Ruiz (für eine der Treblinka-Sequenzen)
Schnittassistentz Geneviève de Gouvion Saint-Cyr, Benedicte Mallet, Yael Perlov, Christine Simonet
Tonschnitt Danielle Fillios, Anne Marie L'Hôte, Sabine Mamou
Tonschnittassistentz Catherine Sabba, Catherine Trouillet
Mischung Bernard Auboy
Aufnahmeleitung Stella Gregorz-Quef, Severine Olivier-Lacamp
Produktionsbüro Raymonde Bade-Mauffroy

Uraufführung 30. 4. 1985, Paris

Format 16 mm, auf 35 mm aufgeblasen, Farbe, 1 : 1.33
Länge Teil I: 274 Minuten, Teil II: 292 Minuten

mit Unterstützung des französischen Kulturministeriums

Zur Bedeutung des Wortes 'Shoah':

'Shoah' bedeutet im Hebräischen Abgrund, Vernichtung, Dunkelheit, großes Unheil, Katastrophe, Untergang; laut Langenscheidt auch: die Massenvernichtung der Juden unter der Nazi-herrschaft.

Laut Gesenius (Wilhelm Gesenius' hebräisches und aramäisches Wörterbuch, Berlin 1962): 'Shoah' = 1) Sturm, Donnerwetter, v. Lärmen und Krachen (Ez 38,9; Pr 1,27) – 2) Verwüstung

(Zeph 1,15; Sir 51,10), verwüstete, öde Gegenden (Hi 30,3; 38,27), Trümmer (Hi 30,14) – 3) plötzlicher Untergang, Verderben (Jes 10,3; 47,11; Ps 35,8)

Das Wörterbuch verweist im Zusammenhang mit 'Shoah' auch auf folgende Stellen aus dem Alten Testament:

Aber Unheil wird über dich kommen – du weißt es nicht zu bannen; Verderben wird dich überfallen – du kannst es nicht wenden. Verwüstung wird über dich kommen, urplötzlich, ehe du's ahnst. (Jesaja 47, 11)

Ein Tag des Zorns ist jener Tag, ein Tag der Drangsal und Angst, ein Tag der Öde und Verödung, ein Tag des Dunkels und der Finsternis, ein Tag der Wolken und der Nacht. (Zephanja 1,15)

Die Hauptzeugen von SHOAH:

- Simon Srebnik, Überlebender von Chelmno, lebt in Israel
- Abraham Bomba, Überlebender von Treblinka, lebt in Israel
- Dr. Rudolf Vrba, Überlebender von Auschwitz, Professor der Pharmakologie an der University of British Columbia Medical School
- Richard Glazar, Überlebender von Treblinka, lebt in der Schweiz
- Filip Müller, Überlebender von Auschwitz, lebt in der Bundesrepublik Deutschland
- Jan Karski, ehemaliger Kurier für die Juden des Warschauer Ghettos, heute Professor der Politologie an der Georgetown University in Washington, D.C.
- Raul Hilberg, Professor der Politologie an der Universität von Vermont (USA)
- Franz Suchomel, ehemaliger SS-Unterscharführer in Treblinka
- Walter Stier, Chef des Fahrplanwesens in Warschau bis 1943, danach Chef der Abteilung 33 (Sonderzugverkehr und Reichsverkehr), verantwortlich für die Koordination der Todeszüge aus den polnischen Ghettos in die Gaskammern
- Dr. Franz Grassler, ehemaliger Stellvertreter des Nazikommisars (Dr. Auerswald) für das Warschauer Ghetto

Zu diesem Film

Die Realisierung dieses Films war ein langer und schwieriger Kampf. Ich hätte ihn nicht ohne die Unterstützung und das Vertrauen zahlreicher Frauen und Männer bestehen können, von denen heute einige nicht mehr leben. Dieser Film ist auch ihr Werk.

Die Handlung beginnt in unseren Tagen in Chelmno an der Ner (Polen). Achtzig Kilometer nordwestlich von Lodz gelegen, im Herzen einer Region, in der vormals viele Juden siedelten, war Chelmno das erste polnische Vernichtungslager, in dem Juden vergast wurden. Diese Vernichtungsaktionen begannen am 7. Dezember 1941. Insgesamt 400.000 Juden wurden in Chelmno zwischen Dezember 1941 – Frühjahr 1943 und Juni 1944 – Januar 1945 ermordet. Herbeigeführt wurde der Tod bis zum Schluß stets auf dieselbe Art: mit Gaswagen.

Von den 400.000 Männern, Frauen und Kindern, die hier ankamen, gibt es nur noch zwei Überlebende: Mordechai Podchlebnik und Simon Srebnik. Simon Srebnik, ein Überlebender der letzten Vernichtungsperiode, war damals ein Kind von dreizehneinhalb Jahren. Seinen Vater hatte man vor seinen Augen im Ghetto von Lodz ermordet, seine Mutter in den Gaswagen von Chelmno erstickt. Die SS teilte ihn für eines der aus 'Arbeitsjuden' bestehenden Kommandos ein, die den Unterhalt des Vernichtungslagers

sicherten und ihrerseits Todeskandidaten waren.

Mit Ketten an den Füßen, wie alle seine Kameraden, kam das Kind tagtäglich durch das Dorf Chelmno. Er blieb länger als die anderen vom Tode verschont, dank seiner ungewöhnlichen Behendigkeit, die ihn die Wettkämpfe gewinnen ließ, welche die Nazis unter diesen Kettenhäftlingen veranstalteten, Wettkämpfe im Weitsprung oder im Wettlauf. Und auch dank seiner melodischen Stimme: mehrmals in der Woche, wenn er die Kaninchen in den Stallungen der SS zu füttern hatte, ging er unter Bewachung hinunter an die Ner, wo er in einem Kahn zu den am Rande des Dorfes gelegenen Luzernfeldern gerudert wurde. Er sang polnische Volkslieder, und sein Bewacher brachte ihm dafür preußische Militärmärsche bei. In Chelmno kannten ihn alle. Die polnischen Bauern ebenso wie die deutschen Zivilisten, denn diese polnische Provinz war nach dem Fall von Warschau vom Reich annektiert, germanisiert und in 'Wartheland' umbenannt worden. Auch Chelmno hatte man umbenannt in 'Kulmhof', Lodz in 'Litzmannstadt', Kolo in 'Warthbrücken', usw. Überall im Wartheland waren deutsche Kolonien entstanden, und selbst in Chelmno gab es eine deutsche Grundschule.

In der Nacht des 18. Januars 1945, zwei Tage vor dem Einmarsch der sowjetischen Truppen, töteten die Nazis die letzten dieser 'Arbeitsjuden' durch Genickschuß. Auch Simon Srebnik wurde hingerichtet. Doch die Kugel traf keine lebenswichtigen Zentren. Als er wieder zu sich kam, kroch er zu einem Schweinestall, wo ihn ein polnischer Bauer fand, der ihn bei sich aufnahm. Ein Oberstabsarzt der Roten Armee behandelte ihn und rettete ihm damit das Leben. Einige Monate später reiste Simon Srebnik mit anderen Überlebenden nach Tel Aviv. Ich habe ihn in Israel entdeckt. Ich habe den inzwischen 47-jährigen überzeugen können, mit mir nach Chelmno zurückzukehren.

(Aus dem Vorspann des Films)

Die Erinnerung an das Grauen

von Simone de Beauvoir

Es ist nicht einfach, von SHOAH zu sprechen. Es steckt Magie in diesem Film, und Magie läßt sich nicht erklären. Wir haben nach dem Krieg unzählige Berichte über die Ghettos, über die Vernichtungslager gelesen; wir waren erschüttert. Doch wenn wir heute Claude Lanzmanns außergewöhnlichen Film sehen, merken wir, daß wir überhaupt nichts gewußt haben. Trotz all unserer Kenntnisse blieb die grauenhafte Erfahrung uns doch äußerlich. Zum ersten Mal nun leben wir sie in unserem Kopf, unserem Herzen, unserem Fleisch. Sie wird die unsere. Weder Fiktion noch Dokumentation, gelingt SHOAH diese Verlebendigung der Vergangenheit mit erstaunlich sparsamen Mitteln: durch Orte, Stimmen, Gesichter. Die große Kunst von Claude Lanzmann vermag die Orte zum Sprechen zu bringen, sie mittels der Stimmen wiederzuerwecken und jenseits aller Worte das Unausprechliche, Unsägliche durch Gesichter auszudrücken.

Die Orte. Eines der großen Anliegen der Nazis ist es gewesen, alle Spuren zu tilgen, doch die Erinnerungen haben sie nicht gänzlich auszuradiieren vermocht, und Claude Lanzmann hat es verstanden, die unter jungen Wäldern und neuen Pflanzen verborgene Schreckenswirklichkeit wieder zutage zu fördern. In dieser grünen Wiesenlandschaft gab es Gruben so groß wie Granatrichter, wo Lastwagen die unterwegs erstickten Juden abladen. In diesen so heiteren Fluß schüttete man die Asche der verbrannten Leichname. Hier befinden sich die beschaulichen Gehöfte, von wo aus die polnischen Bauern hören und sogar sehen konnten, was in den Lagern geschah. Hier sind die Dörfer mit den schönen alten Häusern, aus denen die gesamte jüdische Bevölkerung deportiert wurde.

Claude Lanzmann zeigt uns die Bahnhöfe von Treblinka, Auschwitz und Sobibor. Er setzt seinen Fuß auf die heute von Pflanzen überwucherten 'Rampen', wo Hunderttausende von Opfern in die Gaskammern getrieben wurden. Eines der peinigendsten Bilder ist für mich jenes, auf dem man einen Berg von Koffern erblickt, die einen bescheiden, eleganter und luxuriöser die anderen, alle versehen mit Namen und Adresse. Fürsorgliche Mütter hatten darin Milchpulver, Talk und Mehl eingepackt. Ande-

re Kleider, Proviant und Medikamente. Und keine hat je etwas davon gebraucht.

Die Stimmen. Sie schildern über weite Strecken des Films alle das gleiche: Die Ankunft der Züge, das Öffnen der Waggons, aus denen die Leichen herausfielen, den Durst, die lähmende Ungewißheit und Angst, das Entkleiden, die 'Desinfektion', das Öffnen der Gaskammern. Doch nicht einen Moment lang haben wir den Eindruck, daß sich bereits Gesagtes wiederholt. Zunächst wegen des Unterschiedes im Klang der Stimmen. Da ist diese kalte, objektive — anfangs nahezu unbewegte — Stimme von Franz Suchomel, seinerzeit SS-Unterscharführer von Treblinka; er macht die genauesten und detailliertesten Angaben über die Vernichtung eines jeden Transportes. Es gibt die bekümmert klingenden Stimmen einiger Polen: jene des Lokomotivführers, den die Deutschen mit Wodka bei der Stange hielten, der aber die Schreie der verdurstenden Kinder kaum ertrug; die des Bahnhofsvorstehers von Sobibor, den die jäh einsetzende Stille im nahen Lager beunruhigte.

Die Sicht der 'Techniker'

Häufig jedoch klingen die Stimmen der polnischen Bauern gleichgültig oder gar ein wenig hämisch. Und schließlich gibt es die Stimmen der wenigen überlebenden Juden. Zwei oder drei ringen sichtlich um Gelassenheit. Doch viele vermögen kaum zu sprechen; die Stimme versagt ihnen, sie zerfließen in Tränen. Die Gleichartigkeit ihrer Berichte ist nie monoton, im Gegenteil. Man sieht sich unwillkürlich erinnert an die absichtsvolle Wiederholung eines musikalischen Themas oder Leitmotivs. Denn es ist eine musikalische Komposition, die durch die subtile Konstruktion von SHOAH mit seinen Kulminationspunkten des Grauens, seinen pastoralen Landschaften, seinen Klageliedern und motivisch neutralen Stellen evoziert wird. Und das Ganze wird rhythmisiert durch das beinahe unerträgliche Rattern der zu den Lagern fahrenden Züge.

Gesichter. Sie sagen oft viel mehr als Worte. Die der polnischen Bauern bekunden Mitleid. Doch die meisten wirken gleichgültig, ironisch oder gar schadenfroh. Die Mienen der Juden stehen im Einklang mit ihren Worten. Am merkwürdigsten sind die deutschen Gesichter. Franz Suchomels Züge verraten keinerlei Regung bis auf den Moment, wo er eine Hymne auf Treblinka anstimmt, die seine Augen aufleuchten läßt. Doch bei den anderen strahlt der verlegene, verschlagene Gesichtsausdruck ihre Beteuerungen der Unschuld, des Nichtwissens, Lügen.

Es ist in der Tat eines der großen Verdienste von Claude Lanzmann, daß er uns den Holocaust aus der Sicht der Opfer schildert, aber auch die seiner 'Techniker' vermittelte, die ihn ermöglicht haben und gleichwohl jede Verantwortung von sich wiesen. Mit am charakteristischsten dafür ist der für die Transporte zuständige Bürokrat. Die Sonderzüge, erklärt er, standen Gruppenreisenden für Ausflüge oder Ferientouren zum halben Fahrpreis zur Verfügung. Er leugnet nicht, daß die Transporte in die Lager ebenfalls mit Sonderzügen vorgenommen wurden. Er behauptet jedoch, nicht gewußt zu haben, daß die Lager den sicheren Tod bedeuteten. Das waren, so dachte er, Arbeitslager, in denen die Schwächsten starben. Seine verlegene Miene, sein ausweichender Blick stehen jedoch im Widerspruch zu seiner Beteuerung, nichts gewußt zu haben. Kurz danach erfahren wir durch den Historiker Hilberg, daß die 'überstellten' Juden durch das mit der Abwicklung der Transporte beauftragte Reisebüro Ferienreisenden gleichgestellt waren, d.h. offiziell als Gruppenreisende figurierten, und, ohne es zu wissen, ihre eigene Deportation finanzierten, da die Gestapo diese mit den Geldmitteln bezahlte, die sie von ihnen beschlagnahmt hatte.

Ein anderes anschauliches Beispiel dafür, wie beredt ein Gesicht Worten zu widersprechen vermag, ist das des 'Verwaltungsbeamten', seinerzeit zuständig für das Warschauer Ghetto: er wollte dem Ghetto helfen zu überleben, es vor Typhus bewahren, beteuert er. Doch angesichts der Fragen von Claude Lanzmann gerät er ins Stottern, seine Miene wird fassungslos, sein Blick weicht aus; er ist vollkommen ratlos.

Claude Lanzmanns Filmmontage gehorcht keiner chronologischen Ordnung, denn sie ist — sofern man dergleichen angesichts eines solchen Sujets überhaupt sagen kann — ein poetisches Gefüge.

Es bedürfte einer eingehenderen Untersuchung als der vorliegenden, um die Resonanzen, die Symmetrien, die Asymmetrien und Harmonien aufzuzeigen, auf denen es beruht. So wird auch erklärlich, warum das Warschauer Ghetto erst am Ende des Films, wo wir das unerbittliche Los der Eingeschlossenen bereits kennen, zur Sprache kommt. Auch dazu gibt es vielfältige Zeugenberichte: geschickt montiert zum mehrstimmigen Trauergesang. Karski, seinerzeit Kurier für die polnische Exilregierung, besucht aufgrund der Bitte zweier jüdischer Verantwortungsträger das Ghetto, um vor der Welt Zeugnis abzulegen (übrigens vergebens). Er sieht nur die entsetzliche Unmenschlichkeit dieser in Agonie befindlichen Welt. Die wenigen Überlebenden des mit deutschen Bomben niedergeschlagenen Aufstands schildern hingegen, welche Anstrengungen unternommen wurden, um die Menschlichkeit in dieser zum Sterben verurteilten Gemeinschaft zu wahren. Der große Historiker Hilberg diskutiert mit Lanzmann ausführlich über die Selbsttötung von Czerniakow, der geglaubt hatte, den Juden im Ghetto helfen zu können und der am Tage nach der ersten Deportation jegliche Hoffnung verlor.

Der Schluß des Films ist in meinen Augen bewundernswert. Einer der wenigen Überlebenden des Aufstandes findet sich allein inmitten der Trümmer und Ruinen wieder. Damals, so sagt er, habe er eine Art von Gelassenheit verspürt bei dem Gedanken: „*Ich bin der letzte Jude, und ich warte hier auf die Deutschen.*“ Dann sehen wir einen Zug mit einer neuen Fracht zu den Lagern fahren.

Wie alle Zuschauer vermische ich Vergangenes mit Gegenwärtigem. Ich habe geäußert, daß die bewundernswerte Seite von SHOAH auf dieser Verschmelzung beruht. Ich füge hinzu, daß mir eine solche Allianz von Schrecken und Schönheit bis dahin unvorstellbar schien. Wiewohl das eine nicht dazu dient, das andere zu verschleiern; es geht nicht um Ästhetik, im Gegenteil: diese Verbindung des Schreckens und der Schönheit wird mit solch unnachgiebiger Strenge und Erfindungskraft erhellt, daß uns bewußt wird, welch großes Werk wir hier betrachten. Ein wahres Meisterwerk.

In: *Le Monde*, Paris, 28. 4. 1985

Der Ort und das Wort

(Aus einem Gespräch mit Claude Lanzmann)

1. Sehen und wissen

Frage: Wie ist das Projekt entstanden?

Lanzmann: Angefangen habe ich mit Lesen. Ein Jahr lang las ich alle zeitgeschichtlichen Bücher, die ich über das Thema gefunden habe, alles, was ich in den Archiven auftreiben konnte. Und ich habe einen Begriff vom Ausmaß meiner Unkenntnis bekommen. Wenn heutzutage Juden sagen: 'Das wissen wir doch alles' und es deswegen ablehnen, den Film zu sehen, kann ich darüber nur lachen. Sie wissen nichts, sie kennen ein Ergebnis: sie wissen, daß 6 Millionen Juden umgekommen sind, das ist alles. Ich wußte überhaupt nicht, wie ich vorgehen sollte. Ich mußte Exposés schreiben, um Geld zu bekommen und wurde ständig nach meinem 'Konzept' gefragt, was völlig absurd war: *ich hatte kein Konzept*. Ich hatte wohl gewisse Vorstellungen und wußte, daß es keine Archive geben würde. Ich wußte auch, daß ich von dem Moment an, wo es losgehen würde, Schwierigkeiten haben würde, mich zurückzuhalten. Doch die Konzeptfrage ist abstrakt-historisch, ist sinnlos. Ich habe mir also zunächst ein großes theoretisches Wissen angeeignet und habe dann, ein wenig zitternd und bewaffnet mit diesem Wissen, das nicht meines war, sondern ein Wissen aus zweiter Hand, mit der Recherche begonnen, mit der Suche nach Zeugen. Ich wollte nicht irgendwelche Zeugen. Ich suchte ganz bestimmte, die einst an den Schaltstellen der Vernichtung saßen und unmittelbare Zeugen des Todes ihres Volkes waren: Angehörige der Sonderkommandos. Das war etwa so, als würde jemand, der keine große Gabe zum Tanzen hat, aber Tanzstunden nimmt, wie ich es vor 20 Jahren getan habe, sich aufs Parkett wagen und dann feststellen, daß er sich auf Glatteis befindet. Mit anderen Worten: zwischen dem Bücherwissen, das ich mir erworben hatte und dem, was die Leute mir erzählten,

war ein himmelweiter Unterschied. Ich verstand überhaupt nichts mehr. Zunächst gab es das Problem, sie zum Reden zu bringen. Nicht, daß sie es abgelehnt hätten zu reden. Aber sie hatten in solchen Grenzzonen von Erfahrung gelebt, daß sie sie nicht mitzuteilen vermochten. Als ich Srebnik, den Überlebenden von Chelmo, das erste Mal traf, war der Bericht, den er mir gab, so ungewöhnlich wirr, daß ich nichts verstanden habe. Er hatte soviel Grauenhaftes erlebt, daß er völlig am Ende war. Ich habe mich dann weiter vorangetastet. Ich bin an die Orte gefahren, allein, und habe begriffen, daß man die Dinge kombinieren muß. Man muß wissen und sehen, und man muß sehen und wissen. Das eine ist vom anderen nicht zu trennen. Wenn Sie nach Auschwitz fahren, ohne etwas über Auschwitz und die Geschichte dieses Lagers zu wissen, sehen Sie nichts, verstehen Sie nichts. Desgleichen, wenn Sie Bescheid wissen und nicht dort gewesen sind, werden Sie ebenso wenig verstehen. Man muß also beides miteinander verbinden. Darum ist das Problem der Orte so wesentlich. Ich habe keinen idealistischen Film gemacht, keinen Film mit großartigen metaphysischen oder theologischen Reflexionen über das Warum, warum diese ganze Geschichte den Juden widerfahren ist, warum man sie getötet hat. Das ist ein bodenständiger Film, ein topographischer, ein geographischer Film.

Frage: Die große Stärke des Films ist, wie er sich gegen seine eigene Unmöglichkeit behauptet.

Lanzmann: Ausgangspunkt des Films war einerseits das Verschwinden von Spuren: es gab da nichts mehr, und so war ich gezwungen, von diesem Nichts ausgehend den Film zu machen. Andererseits bestand da die Unmöglichkeit für die Überlebenden selbst, diese Geschichte zu erzählen, die Unmöglichkeit zu reden, die Schwierigkeit – wie sie im ganzen Film durchscheint – die Dinge zur Sprache zu bringen, die Unmöglichkeit, etwas zu benennen, was sich aufgrund seines Charakters jeder Beschreibung entzieht. Darum ist es mir auch so schwergefallen, einen Titel zu finden. Ich hatte einen, der mir ausnehmend gut gefiel, der aber ein wenig abstrakt war: *Der Ort und das Wort*. Der Arbeitstitel des Films, der im übrigen nicht von mir stammt, lautete: *Der Tod in den Lagern*. Ich erinnere mich, daß ein Freund, als ich ihm zum ersten Mal von meinem Vorhaben erzählte, ein mir sehr teurer und inzwischen leider verstorbener Freund, Gershon Sholem aus Jerusalem, ein großer Kabbalist, gesagt hat: „*Es ist unmöglich, einen solchen Film zu drehen.*“ In gewisser Weise hielt er ihn sogar für überflüssig. Und genaugenommen war es ja auch unmöglich und höchst unwahrscheinlich, ihn zu drehen und ihn gelingen zu lassen.

2. Das Fehlen von Archiven

Frage: War der Verzicht auf Archivbilder von Anfang an geplant?

Lanzmann: Über welche Archive verfügen wir denn? Es gibt zwei Perioden. Die Zeit von 1933 - 1939, in der die Juden in Deutschland nicht getötet, aber verfolgt wurden. Es gibt Photos: von den Bücherverbrennungen der Nazis, vom 'Stürmer', von der Kristallnacht im Jahre 1938. Und plötzlich der Krieg. Man weiß nichts mehr von den unter deutscher Besatzung lebenden Menschen, sie sind abgeschnitten von der Welt. Aus dieser Zeit gibt es zwei oder drei kleine Propagandafilme, die die Nazis, die Propagandaabteilungen der deutschen Wehrmacht und der Partei im Warschauer Ghetto gedreht haben, wo man falsche Cabarets eröffnet und die Frauen zwingt, sich zu schminken, wo sie eine regelrechte Show inszenieren, um zu zeigen, wie schön das Leben dort ist und wie sehr die Juden es genießen. Es gibt nur dieses Material und einige Photos vom Warschauer Friedhof, auf denen Karren zu sehen sind, mit denen Leichen abtransportiert werden. Über die Vernichtung gibt es strenggenommen *nichts*. Aus einem sehr einfachen Grund: es war ausdrücklich verboten. Die Nazis hielten die Vernichtungsaktionen so geheim, daß Himmler ein Sonderkommando, das Kommando 1005 gebildet hat, bestehend aus jungen Juden, die aus den ankommenden Todeszügen ausgewählt wurden, weil sie kräftiger waren als die anderen: man ließ sie die Gruben öffnen und gigantische Scheiterhaufen errichten, die tagelang gebrannt haben, wie es im Film gezeigt wird, um die Spuren zu vernichten. Das Verschwinden der Spuren war darum ein ganz wesentliches Problem. Das einzige Material, das ich sonst noch gefunden habe – und ich habe wirklich alles gesehen –, ist ein klei-

ner anderthalbminütiger Film eines deutschen Soldaten namens Wiener (den ich aufgespürt und mit dem ich gesprochen habe). Er zeigt die Exekution von Juden in Lijepaja, Lettland: man sieht (es ist ein Stummfilm) einen Lastwagen ankommen, eine Gruppe von Juden aussteigen und im Laufschrift in eine Grube gehen, wo sie im Hagel des Maschinengewehrfeuers umkommen. Das ist nichts. So etwas sieht man gewissermaßen alle Tage. Ich nenne das Bilder ohne Imagination. Das sind einfach Bilder, das hat keine Kraft.

Frage: Der Film ist gänzlich auf dem Wort und der Geste aufgebaut, um einen blinden Fleck herum, einen Raum, der dieses Fehlen von Bildern verkörpert in Bezug zu dem, wovon er spricht.

Lanzmann: Völlig richtig. Aber dadurch wird etwas ausgelöst, was viel stärker ist als alles andere. Ich bin Leuten begegnet, die davon überzeugt sind, Dokumente in dem Film gesehen zu haben: sie haben sie halluziniert. Der Film läßt die Vorstellungskraft arbeiten. Jemand hat mir geschrieben: „Es ist das erste Mal, daß ich den Schrei eines Kindes aus der Gaskammer höre.“ Das ist allein die Macht der Evokation und des Wortes.

3. Einen Ausschnitt wählen, heißt vertiefen

Frage: Es gibt einen inszenierten Teil, was darauf hindeutet, daß die Wahrheit nicht durch Archivbilder, sondern nur durch Nachinszenierung sichtbar gemacht werden kann.

Lanzmann: In dem Film ist viel inszeniert. Es ist kein Dokumentarfilm. Die Lokomotive in Treblinka, das ist *meine* Lokomotive. Ich habe sie von der polnischen Eisenbahn geliehen, was nicht ganz einfach war.

Frage: Wesentliche Elemente in der Konstruktion des Films sind die Bilder von Zügen, von Transporten, ausgehend von der Vorstellung, nicht nur die Gesten, sondern auch die Bahnreisen, die Fahrten zu wiederholen.

Lanzmann: Ich wollte das um jeden Preis. Treblinka ist ein Rangierbahnhof: diese Züge, diese Waggons, die es dort gibt, sind *dieselben* von damals, und dieser Anblick ist ein Schock. Ich habe sie immer wieder gefilmt, ich bin in die Züge gestiegen, und wir haben gedreht und gedreht, ohne genau zu wissen, wie ich dieses Material verwenden werde.

Frage: Sie haben sogar aus dem Innern der Waggons gefilmt, aus der Sicht der in Treblinka ankommenden Juden. Das ist ein gewagter Schritt und ein sehr gewalttätiger Kinoakt.

Lanzmann: Das gehört zu den Dingen, die ich auch heute noch nicht ganz verstehe. Es war mitten im Winter, und ich sagte: „Wir steigen in den Waggon und filmen die Rampe von Treblinka.“ Die Distanz zwischen Vergangeheit und Gegenwart war aufgehoben, alles wurde für mich wieder Wirklichkeit. Was heißt Wirklichkeit abbilden? Bilder hervorzubringen, ausgehend von der Wirklichkeit, heißt die Wirklichkeit durchdringen. Einen Ausschnitt wählen, heißt: vertiefen. Ein anderer schrecklicher Moment war, als wir mit zittriger Hand die Kamerafahrt in Birkenau, das Hinabsteigen der Stufen zum Krematorium drehten. Ich wiederholte den Weg, den sie gegangen sind, und die Wahrheit, der Schmerz versteinerten mich. Als ich das erste Mal im Lager von Treblinka war, hatte ich das Konzept des Films noch nicht im Kopf und habe mich gefragt: „Wozu dies alles filmen?“ Schließlich, weil ich nicht viel Phantasie besitze und nicht sonderlich erfinderisch bin, konnte ich nichts anderes drehen als das, was wirklich war. Ich habe dann, als ich wieder dorthin zurückkehrte, wie ein Verrückter die Steine gefilmt.

4. Der Widerspruch des Darstellers

Frage: Sie bezeichnen die Personen, die wir vor uns sehen, die bestimmte Erfahrungen durchgemacht haben, als Darsteller.

Lanzmann: Das sind die Protagonisten des Films.

Frage: Die Darsteller der Geschichte?

Lanzmann: Ja, nicht die Darsteller einer Rekonstituierung von Geschichte, weil der Film dies nicht ist, aber in gewisser Weise mußten diese Menschen in Schauspieler verwandelt werden. Es ist ihre eigene Geschichte, die sie erzählen. Doch es reicht nicht

aus, sie nur zu erzählen. Sie mußten sie spielen, d.h. unreal machen. Dieser Akt des Irrealisierens definiert das Imaginäre. Das ist doch genau der Widerspruch des Schauspielers. Er muß nicht nur in eine bestimmte seelische, sondern auch in eine bestimmte physische Verfassung versetzt werden. Nicht um ihn zum Sprechen zu bringen, sondern damit das Wort übertragbar wird, sich vermittelt, und seinerseits eine andere Dimension gewinnt.

Der Film setzt sich nicht aus Erinnerungen zusammen. Erinnerungen schrecken mich ab; sie sind schwach. Der Film hebt jegliche Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart auf; ich habe diese Geschichte in der Gegenwart wieder gelebt. Erinnerungen sieht man tagtäglich im Fernsehen: Krawattenträger hinter ihrem Schreibtisch, die irgendetwas erzählen. Nichts ist langweiliger als das. Durch die Inszenierung jedoch werden sie zu Darstellern. Ich hatte einen Angehörigen des Sonderkommandos von Auschwitz aufgespürt, einen ungarischen Juden, der 1944 dort ankam und sofort zum Krematorium geführt wurde, zu einem Zeitpunkt, als die Todesmaschinerie ins Stocken geraten war, weil sie 450.000 Juden in zweieinhalb Monaten töten mußten, und statt die Juden in den Öfen zu verbrennen, verbrannten sie sie in Massengräbern. Dieser Mensch kam also aus dem Ghetto dort an. Stellen Sie sich den Schock vor. Entsetzlich. Als ich ihn schließlich gefunden hatte, arbeitete er als Metzger in einem israelischen Dorf. Er war der schweigsamste und zurückhaltendste Mensch, dem ich je begegnet bin. Ich habe ihn mehrmals aufgesucht, und wir haben über die Gegenwart geredet. Das einzige, was ich zu guter Letzt herausbekam, war, daß er gerne zum Angeln ans Meer fuhr. Ich gehe auch gern angeln, und so habe ich mir gesagt: „Wenn ich zum Drehen zurückkomme, werde ich mir eine Angelrute besorgen, wir werden gemeinsam zum Angeln fahren und versuchen zu reden.“ Ich habe es nicht machen können, weil er gestorben ist, bevor ich zurückkommen konnte. Doch genau dieses Vorgehen, hier und heute gemeinsam angeln zu gehen, hätte bewirkt, daß er als Darsteller kenntlich geworden wäre. Auch der Friseur wird zum Darsteller, denn er ist ja kein Friseur mehr. Die einfache Tatsache, daß die Filmaufnahmen in der Gegenwart stattfanden, versetzte diese Menschen aus dem Status des Zeugen der Geschichte in den des Darstellers. Das Interview, das ich mit Filip Müller drehte, der im zweiten Teil des Films das Massaker an den tschechischen Familien im Lager schildert, gestaltete sich sehr schwierig; er wollte anfangs nicht darüber reden. Ich habe drei Tage mit ihm gedreht, obwohl es klar war, daß das Gespräch so nicht zu gebrauchen war. Aber ich habe seine Worte, seine Stimme über Landschaften von heute gelegt, unaufhörlich vom *on* ins *off* wechselnd. Die Schwierigkeit dabei ist, wenn man vom *on* ins *off* wechselt, den inneren Rhythmus der Stimme zu bewahren. Der Wechsel vom *on* ins *off* ist ein wesentliches Moment in dem Film. Die Stimme beginnt durch die Landschaft zu leben, beide bestärken einander, die Landschaft verleiht dem Wort eine ganz andere Dimension, und das Wort wiederum belebt die Landschaft. Bei Filip Müller habe ich nicht inszeniert, das war unmöglich: wir haben ihn auf dem Sofa Platz nehmen lassen und gedreht. Inszeniert haben wir erst bei der Montage.

5. Der Schnitt: die Methode und ihr Objekt

Frage: Wie gestaltete sich der Aufbau des Films angesichts der Fülle an Material, das Sie hatten?

Lanzmann: Das war schrecklich. Wir brauchten 5 1/2 Jahre, um es zu montieren. Ich mußte zunächst diese Unmengen an Material sichten und in mich aufnehmen. Ich habe mir dann als erstes eine Abschrift aller Texte besorgt, das waren allein 5000 oder 6000 Manuskriptseiten. Dann mußte ich mir das Bildmaterial aneignen. Wir haben uns zu Beginn einen Monat lang in ein Haus eingeschlossen und uns dann mit der Chefcutterin zusammengesetzt, um das theoretische Gerüst auszuarbeiten. Ich habe allein über Chelmo einen 4 1/2-Stunden-Film montiert. Aber der Film sollte ja eine Struktur haben und alles umfassen. Diese Versuche und Fehler indessen waren gleichzeitig ein Weg, sich das Material anzueignen, diese Schritte waren notwendig. Nachdem die erste halbe Stunde stand, war die Form da, die Vorgabe für alles weitere. Doch es mußte weiterentwickelt werden, fortschreiten. Der Film ist eine symphonische Konstruktion mit Themen und Leitmotiven. Z.B. die Geschichte des jüdischen Friedhofs in Auschwitz: 2 Millionen

Juden wurden hier umgebracht, doch das einzige, was bleibt, ist der alte jüdische Friedhof, wo die Juden bestattet wurden, die früher dort lebten. Alle theoretischen Konstruktionsversuche waren absurd und sind gescheitert. Die Idee, den ersten Film mit dem Anfang, dem ersten Überlebenden von Chelmno zu beenden oder das Ghetto an den Schluß zu setzen, hatte ich erst später. Ich war verpflichtet, den Film mit dem zu machen, was ich hatte. Es gab außergewöhnliche Szenen, die sozusagen den Kern bildeten, um den herum ich dann den Film aufgebaut habe, z.B. als Filip Müller das Massaker im Familienlager schildert, zusammenbricht und weint. Das ist eine ganz wesentliche Geschichte, die für mich eine Reihe von grundlegenden Dingen verkörpert: Wissen/Nichtwissen, Täuschung, Gewalt, Widerstand. Ebenso das Ghetto: ich hatte diesen Polen, der im Ghetto gewesen war, und mußte ihn darum integrieren. Wenn ich sage, daß ich den Film mit dem aufgebaut habe, was ich hatte, heißt das, daß der Film kein Produkt oder Nebenprodukt des Holocaust ist; es ist kein historischer Film, sondern gewissermaßen ein originäres Ereignis, weil ich ihn in der Gegenwart gedreht habe, weil ich mich gezwungen sah, ihn aus Spuren von Spuren zu konstruieren, aus dem, was stark war in dem, was ich gedreht hatte. Die Konstruktion gehorcht einer komplizierten Logik. Die Schwierigkeit war, daß das Kino keine Konzessionen gestattet. Sie können nicht sagen: „Aber ...“ Das können Sie in einem Buch tun, im Satzzusammenhang, aber wenn Sie es im Film sagen, wird das, was Sie als Nebensatz *einflechten* wollen, sogleich zu etwas Absolutem; es zerstört, was ihm vorausgeht, und bestimmt, was ihm folgt.

Frage: Das klingt ja wie ein Lehrsatz.

Lanzmann: Ja, mit diesem Problem habe ich mich während der Montage ständig herumgeschlagen. Die Architektur des Films als solche mußte gewahrt werden, und sobald eine Szene montiert war, wurde alles noch einmal im Zusammenhang projiziert, um zu sehen, wie es ineinandergreift. Manchmal entdeckte ich, daß die Sequenz zu linear war und dadurch langweilig oder untraglich wurde, so daß sie unterbrochen und etwas anderes eingeschoben werden mußte. Wie z.B. in der Szene, in der ich die Bauern von Treblinka befrage; ich frage den Dicken — ein Schwein war das —, ob er sich an den ersten Transport von Warschauer Juden am 22. Juli 1942 erinnere. Er erwidert, er erinnere sich sehr gut daran, vergißt dann sofort, daß vom ersten Transport die Rede war und ist plötzlich mitten in der Routine, der Alltäglichkeit der Vernichtung und Transporte, die er ständig ankommen sah. Dann gibt es den Bahnhofsvorsteher von Sobibor, der von der Stille (der idealen Stille) nach der Ankunft des ersten Transportes spricht. Logischerweise hätte ich das im Anschluß an jene Szene montieren müssen. Ich habe es versucht, aber die beiden Berichte sind in ihrem Tenor zu unterschiedlich, das paßt überhaupt nicht. Während der Dicke sich der Logik des Alltags unterwarf, ist dem anderen durch das Schweigen plötzlich bewußt geworden, Zeuge eines ungeheuerlichen Vorgangs gewesen zu sein.

Ebenso war es wichtig, das Ghetto an den Schluß zu setzen, nachdem man die Radikalität des Todes bereits kennt, um damit zu zeigen, daß die Vernichtung in der Logik der Ghettos, wo die Menschen schlichtweg verhungerten, bereits enthalten war. Es gab darüber hinaus noch einen anderen Grund: damit die Tragödie, auch die Spannung zum Tragen kommen, mußte das Ende schon von Anfang an bekannt sein. Es ist notwendig, daß man weiß, was geschehen wird, während man gleichzeitig fühlt, daß dies nicht hätte geschehen dürfen. Das ist es, was Sartre den 'Tonfall des Scheiterns' in den amerikanischen Kriminalfilmen der Nachkriegszeit nannte, in den Filmen vom Typus *Assurance sur la mort* (Gewißheit des Todes). Die Konstruktion war auch diktiert von Fragen der Moral. Ich hatte nicht das Recht, die Begegnung der Darsteller zu provozieren. Ich konnte unmöglich die Nazis mit den Juden konfrontieren; nicht, daß ich sie leibhaftig miteinander konfrontiert hätte, was mehr als obszön gewesen wäre; sondern es ging nicht, sie in der Montage zusammenzubringen. Das sind keine alten Kombattanten, die sich 40 Jahre danach mit einem kräftigen Händedruck vor der Fernsekamera wiederbegegnen. Darum taucht der erste Nazi erst nach fast zwei Stunden auf. In diesem Film begegnet keiner dem andern. Auch nicht die Juden und die Polen, abgesehen von Srebniak, dem Überleben-

den von Chelmno, der vor der Kirche steht, umringt von Polen, stumm; er versteht alles und fürchtet sich vor ihnen wie damals als Kind. Und dann ist er allein in der Lichtung, gleichsam verdoppelt: er findet sich selbst nicht wieder.

Frage: Welche Rolle spielten die Zuschauer in Ihren Überlegungen und welche Erwartungen hatten Sie von ihrem Wissensstand?

Lanzmann: Das war eine gewichtige Frage, umso mehr, als ich ja auf jeden Kommentar verzichtet habe. Der Film ist von absoluter historischer Strenge. Man kann mir vorwerfen, dieses oder jenes nicht behandelt zu haben. Das weiß ich. Aber man kann mir keinen Fehler vorwerfen. Es gibt 1000 Dinge, die ich recherchiert und gedreht, aber nicht montiert habe. Und dann gibt es welche, die ich aus dem einfachen Grund nicht weiterverfolgt habe, weil in einigen Fällen die Zerstörung gesiegt hat, weil es insgesamt für einige Episoden keine Zeugen, keine Spuren, nichts mehr gibt. Aber das war eine wichtige Frage: was wissen die Zuschauer? Was wissen sie nicht? Bis zu welchem Punkt kann man das Geheimnis wahren? Schließlich habe ich mir gesagt, daß ich nicht alles sagen muß, daß die Leute sich selbst Fragen stellen müssen. Der Film ist auch so angelegt, damit die Leute weiterarbeiten. Während der Vorführung, aber auch danach. Das Massaker im Familienlager z.B. (warum hat man sie 6 Monate lang in 'Quarantäne' gelegt, bevor man sie umbrachte?), selbst wenn man die Gründe im großen und ganzen kennt, bleibt es doch mysteriös. Es mußten offene Fragen bestehen bleiben, Rätsel, die zu lösen der Vorstellungskraft obliegt: es ging nicht darum, alles zu erklären.

Marc Chevré und Hervé Le Roux, in: Cahiers du Cinéma No. 374, Paris, Juli/August 1985

Die Lüge sichtbar machen

Interview mit Claude Lanzmann von Heike Hurst

Frage: Wie ist Ihr Verhältnis zu Deutschland?

Lanzmann: Das ist kompliziert. Ich habe Beziehungen zu Deutschland. Ich war während der Berliner Blockade Lektor an der Freien Universität Berlin. Zuvor war ich ein Jahr in Tübingen, um ein Philosophie-Diplom über Leibniz zu machen. Ich weiß übrigens nicht, warum ich dazu nach Tübingen ging, Leibniz hat ja sein ganzes Werk in Latein verfaßt.

Jedenfalls wollte ich die Deutschen in Zivil erleben. Es war ein phantastisches Jahr. Das beste meines Lebens. Ich hielt Vorlesungen über Sartre und Stendhal. Meine Kurse waren sehr gut besucht. Eines Tages kamen die Studenten zu mir. Die Männer waren alle viel älter als ich, ich war damals 24. Sie waren um die Dreißig, gerade zurück aus den Gefangenenlagern. Sie fragten mich, ob ich eine Vorlesung über Antisemitismus zu halten bereit wäre ... unter ihnen war auch ein ehemaliger Angehöriger der Waffen-SS. Ich habe ja gesagt, und wir haben drei Wochen darüber gearbeitet. Es war toll. Nach drei Wochen wurde ich zum General Geneval vorgelesen, dem Kommandanten der französischen Militärregierung in Berlin. Ich unterstand der französischen Militärregierung, obwohl ich deutsche Steuern zahlte, sogar Kirchensteuer. Sie verboten mir, mein Seminar über Antisemitismus fortzuführen. Das war Politik, und Politik wurde in Berlin, der Stadt, in der Angehörige von 5 Nationen miteinander leben mußten, keine gemacht. Damit will ich sagen, daß es nicht nur die Schuld der Deutschen war, wenn die Entnazifizierung schlecht gehandhabt wurde. Im übrigen möchte ich folgendes dazu anmerken: es hat eine deutsche Kollektivschuld während des Krieges gegeben. Siehe Karl Jaspers, Die Schuldfrage. Was da geschehen ist, hätte nicht geschehen können ohne einen allgemeinen Konsens der deutschen Nation. Diese Geschichte ist nicht die Tat einer Handvoll Gangster. Sie hat den Einsatz des gesamten Bürokratie- und Verwaltungsapparates eines großen, modernen Staates erfordert. Beweis: der Bürokrat der Reichsbahn (Walter Stier, der ehemalige Chef der Reichsbahnverwaltung). Alle Ministerien waren darin verwickelt. Das Finanzministerium. Was geschah mit den Renten all dieser Menschen, die man umgebracht hatte? Keiner von denen (aus dem Finanzministerium) ließ je verlauten, daß man sie umgebracht hatte. Doch zu behaupten, daß diejenigen Deutschen, die vor oder während des Krieges geboren wurden, an dieser Kollektivschuld teilhaben, ist Unsinn. Es gibt aber etwas anderes: eine historische Verant-

wortung der Deutschen gegenüber ihrer eigenen Geschichte. Das mag zwar schwierig sein, aber damit müssen sie zurechtkommen. Am besten, indem man den Dingen ins Auge sieht, sich damit konfrontiert. Die jungen Deutschen mit ihren Schnaubärten, die heute 35-40-jährigen, sind meistens wie Zombies, kopflos, ja hirnlos. Sie sehen ihre Geschichte nicht. Hundertmal habe ich im Verlauf meiner Nachforschungen erlebt, daß die alten Nazis, die ich aufspürte, von den Jungen, ihren Kindern, geschützt wurden. Es gab da eine Art stillschweigendes Einverständnis. Sie wollten nichts wissen, blockten ab. Wer behauptet, der amerikanische Film *Holocaust* hätte die Deutschen aufgerüttelt, der lügt. Es war nur ein Strohfeuer, denn dieser Film war ein totaler Schwachsinn.

Der Film hingegen, den ich gemacht habe, kann in Deutschland, glaube ich, eine absolut positive Wirkung haben.

Ich habe große Hoffnung, diesen Film in Deutschland zu zeigen. Ich habe im übrigen auch viele Szenen über das moderne Deutschland gedreht. Ich habe in Günzburg gedreht, bei Mengele, in den Fabriken von Mengele, mit Arbeitern aus Mengeles Fabriken. Ich habe andere, höchst bestürzende Szenen gefilmt. Ich hatte einen der Fahrer der Gas-Lastwagen von Chelmno aufgespürt. Und dann haben ihn die Nachbarn vorgewarnt. Daraufhin habe ich ein Interview mit den Nachbarn gemacht. Eine junge, übrigens recht gutaussehende Frau, fragte ich: „Wissen Sie, wer er ist?“ „Ein sehr guter Nachbar.“ Sehr schön. „Wissen Sie, was er getan hat?“ – „Das interessiert mich nicht.“

Das alles war nach *Holocaust*.

Ich hatte SHOAHLange vorher begonnen, vor 11 Jahren. Ich erkläre es ihr, ich besitze die Anklageschrift. Ich sage ihr: „Er ist verantwortlich für den Tod von 40.000 Juden.“ Und sie gibt mir diese großartige Antwort: „Jeder hat sein Privatleben!“

Ich habe beschlossen, keine der Szenen über das moderne Deutschland zu montieren. Keine, damit der Film ein hohes Niveau an Reinheit behält. Damit er nicht polemisch wird.

Das ist Sache der Deutschen. Sollen sie sehen, wie sie damit klar kommen. Das ist sehr schwierig.

Frage: Haben die Deutschen den Film haben wollen?

Lanzmann: Das Münchner Filmfest wollte ihn haben, doch ich mußte ihnen absagen, weil der Film noch nicht fertig war. Ich bin völlig damit einverstanden, daß er 1986 nach Berlin geht. Die deutschen Untertitel sind fertig, ich muß sie nur noch korrigieren.

Der WDR hat den Film übrigens schon längst gekauft. Ich hatte ihnen Muster gezeigt, und sie waren davon sehr angetan. Sie sind auch hier gewesen, in Paris, zur Premiere mit Mitterrand. Sie haben mich beim Montieren gefilmt. Mir wäre sehr daran gelegen, daß der Film noch vor der Fernsehausstrahlung in die Kinos kommt. Der WDR plant, ihn im Frühjahr 1986 zu senden, 3 x 3 Stunden. Aber ich möchte, daß sie ihn so zeigen wie hier im Kino, in zweimal 4 1/2 Stunden. Von einem Fernsehpublikum kann man nicht verlangen, die 9 Stunden hintereinander anzusehen. Aber der Film kann, muß in zwei Malen gesehen werden.

Frage: Was haben Sie mit dem gesamten 350-Stunden-Material vor, daß Sie gedreht haben?

Lanzmann: Ich weiß noch nicht, was ich damit machen werde. Vielleicht montiere ich es eines Tages. Viele Sequenzen sind übrigens schon montiert. Fürs erste habe ich beschlossen, daß das Negativ in Paris bleibt. Damit die Leute Kopien davon ziehen lassen, es kaufen können! Das war ja alles sehr teuer. Es wird Kopien in Israel geben, in der Kinemathek von Chaillot, an der Universität von Jerusalem, in den USA. Es gibt enorm viele Sachen auf Deutsch in dem Film. Die französischen Untertitel habe ich selbst gemacht. Sie sind gut, sogar so gut, daß ein Buch daraus entstanden ist.

Frage: Nach welchen Kriterien sind Sie verfahren, um aus der Masse von Dokumenten die endgültigen 9 Stunden herauszufiltern?

Lanzmann: Ich habe ganze Blöcke weggelassen, ganze Drehs, von denen ich kein einziges Bild montiert habe. Der Film ist sehr konstruiert, sehr streng aufgebaut, und um diese Strenge des Aufbaus nicht zu gefährden, habe ich ganze Sachen wegfällen lassen.

Frage: Als ich den Film sah, hatte ich den Eindruck, daß Sie bei der Auswahl der Augenzeugenberichte die außergewöhnlichsten Überlebenden ausgesucht haben. Ein anderer roter Faden scheint mir die Reise zu sein, die man immer wieder, unzählige Male macht. Ist das das Gerüst des Films?

Lanzmann: Das Gerüst des Films ist die Radikalität des Todes. Ist letztendlich die Vernichtung.

Frage: Zeigen Sie in Ihrem Film alle Gespräche, die Sie mit Nazis geführt haben?

Lanzmann: Nein. Ich erlaube mir diesen Luxus. Dennoch ist jeder im Film vorkommende Nazi ein echtes Wunder, weil diese Leute ja sonst nie reden.

Frage: Ihre Fragen an diese Nazis erinnern mich an die, die ich als Kind meinem Vater stellte. Die gleiche Unnachgiebigkeit, die gleiche Ungläubigkeit. Ich denke da vor allem an den Adjutanten des Kommandanten des Warschauer Ghettos.

Lanzmann: Der (Dr. Franz Grassler) lügt, wenn er behauptet, er erinnere sich nicht mehr. Ich wollte in dieser Sequenz zeigen, daß die Vernichtung der Juden bereits voll und ganz im System der Ghettos enthalten war. Man starb bereits im Ghetto.

Frage: Mit anderen Worten, dieser Mann lügt, wenn er behauptet, nichts von der Endlösung gewußt zu haben?

Lanzmann: Selbstverständlich. Das Ghetto war schon die Endlösung. Genau weil man die Juden darauf reduziert hatte, ist die Endlösung zum einzigen Ausweg geworden. Sie hätten die Lebensmittellrationen erhöhen können. Aber die Nazis wichen keinen Schritt zurück, sie waren nicht umsonst eine 'Bewegung'.

Frage: Diese Nazis im Film haben alle etwas gemeinsam, etwas Neues in dem Sinne, daß sie z.B. sagen, das ist schrecklich, oder wie die Lehrersfrau, das ist traurig ...

Lanzmann: Ein SS sagt niemals, das ist schrecklich. Sie sagten es zu mir, das ist etwas anderes. Das hängt mit meiner Befragungstechnik zusammen, die sich jegliches moralische Urteil versagt. Ich habe nie zu ihnen gesagt, ich werfe Ihnen dieses oder jenes vor, niemals. Ich bin kein Richter oder Staatsanwalt. Ich sprach auf 'technischer' Ebene mit ihnen, über das *Wie* der Dinge, wobei ich ganz präzise Fragen stellte. Sie sind es, die von Moral sprechen, nicht ich. Wenn sie mir mit Alibis kamen oder Ähnlichem, gab ich ihnen stets zur Antwort, das interessiert mich nicht. Erstens bin ich nicht Klarsfeld, und zweitens erzähle ich ja keine Einzelschicksale von Juden. Ich erzähle ja nicht die Geschichte von Filip Müller oder vom Friseur, und wie er oder Glazar überlebt haben, nichts dergleichen. Ebenso interessierten mich die moralischen Rechtfertigungen der Nazis nicht; sie waren es, die letztendlich davon anfangen.

Frage: Trotzdem spürt man, daß Sie davon überzeugt sind, daß diese Leute lügen.

Lanzmann: Aber ja doch, darauf kam es mir ja an, daß die Lüge sichtbar wird! Daß man sieht, daß sie lügen.

Frage: Der Eisenbahner von Treblinka hingegen, bei ihm sieht man, daß er nicht lügt. Warum haben Sie gesagt, daß diese Geste des Todes, des Kehledurchschneidens, eine sadistische Geste ist? Das Gesicht des Mannes ist doch von Gram gezeichnet ...

Lanzmann: Dieser polnische Eisenbahner ist ein Mann, den ich unendlich liebe. Er ist der menschlichste von allen ... Ich habe ihn nicht darum gebeten, diese Geste vorzuführen, er hat es von sich aus getan.

Wir drehten, stiegen auf die Lokomotive. Er ist völlig versteinert vor Schmerz in seiner Lokomotive, nicht nur, weil er getrunken hat – er trank ziemlich viel –, sondern weil er diesen unendlichen und ganz und gar aufrichtigen Schmerz verspürt. In seinem Falle ist die Geste nicht sadistisch, er führt sie nur vor. Außerdem habe ich ihn nicht gleichzeitig mit den anderen montiert. Er macht die Geste als erster, aber niemand versteht sie. Eine dreiviertel Stunde später versteht man sie dann bei den anderen.

Wenn ich das als sadistisch bezeichne, meine ich folgendes: wozu soll das gut sein, Leute zu warnen, die total machtlos sind. Diese Zwanzigjährigen von damals gingen an den Waggon entlang, in

denen all diese Juden eingepfercht waren und darauf warteten, bis sie an der Reihe waren, zu sterben. Sie wissen nicht, daß sie sterben werden. Sie haben nicht die geringste Möglichkeit, etwas zu tun, und diese Jungen gehen da lachend entlang und machen so (er zeigt die Geste). Wenn das eine Warnung sein soll und man davon ausgeht, daß die anderen sie verstehen, dann macht das deren letzte Augenblicke im Leben nur noch schlimmer. Die Jungen wissen das sehr wohl – und darum ist diese Geste sadistisch, ein Ausdruck von Schadenfreude bei diesen primitiven Bauern. Praktisch war die Mehrzahl derer, die ich getroffen habe, primitive Bauern, die in der Nähe der Lager wohnten. Das ist das Unwahrscheinliche daran. Alles liegt hier.

Frage: Wie ist die Sequenz mit dem Friseur entstanden? Haben Sie in seinem Laden gefilmt, wußten Sie, was er sagen würde?

Lanzmann: Ich wußte, was er mir erzählen würde. Ich wußte, daß es ihm sehr schwerfallen würde, darüber zu sprechen. Im übrigen bin ich ihm zum ersten Mal in New York begegnet, nicht in Tel Aviv. In New York war er noch Friseur. Als ich zwei, drei Jahre später den Film drehte, war er nach Israel emigriert und Pensionär. Ich mietete also einen Friseurladen, fragte den Inhaber, ob er damit einverstanden sei, daß ich darin filme und sagte dem anderen, Sie ziehen jetzt wieder den Kittel an – Sie wissen schon ... Wir wollen das so drehen. Ich wollte ihn in die Situation zurückversetzen, so daß er die gleichen Bewegungen ausführt. Das war sehr wichtig, hätte ich ihn nämlich in einen Sessel gesetzt und gesagt, so, nun erzählen Sie mal, wäre was ganz anderes dabei herausgekommen. So aber, von dem Moment an, da ich ihm ganz unsinnige Fragen stellte, z.B.: gab es Spiegel in den Gaskammern? – obwohl ich genau wußte, daß es keine gegeben hat –, und ihn bat, zu zeigen, wie er es gemacht hatte, und ihm harte, brutale Fragen stellte, da begann er die alten Handbewegungen wieder zu vollführen. Und obwohl er zu Anfang alles schon einmal erzählt hatte, aber neutral, abstrakt, schlecht erzählt, erlebte er plötzlich die ganze Sache wieder und verkörperte sie: dieser Film ist eine Verkörperung, eine Reinkarnation.

Es ist stets der Mensch, der sich verkörpert; es geht da nicht um historische Enthüllungen. Da, plötzlich, verkörpert er das Geschehen, wenn er zu weinen beginnt und beinahe zwei Minuten nicht mehr reden kann.

Frage: Das Wahnsinnige hierbei ist dieser Gegensatz zwischen der Langsamkeit, mit der er die Szene wieder durchlebt und der Schnelligkeit, mit der er die Haare schneiden mußte, in zwei Minuten, wie es ihm damals vorgeschrieben war ...

Lanzmann: Da schneidet er einem Freund die Haare, den ich nicht kenne. Er schneidet sie ihm nicht wirklich. Hätte er zwanzig Minuten an ihm herumgeschnippelt, wäre der andere kahl gewesen. Er hat akzeptiert zu spielen, das ist alles. Der Film ist absolut nicht dokumentarisch, das ist Kino, Inszenierung.

Frage: Trotzdem hätte die Situation echt sein können ...

Lanzmann: Was ich gemacht habe: ich habe echte Gestalten der Geschichte in Darsteller verwandelt, die dabei fast zu Gestalten aus Literatur oder Theater werden.

Frage: Um auf die Struktur des Films zurückzukommen: haben Sie Ihre Protagonisten dahingehend ausgewählt, daß sie imstande sind, ihre Rolle zu verkörpern?

Lanzmann: Ja. Zuallererst sind es nicht irgendwelche Deportierte, die ich ausgesucht habe. Menschen dieser Art gibt es nur wenige ...

Ich bin sehr gespannt auf die Rezeption von SHOAH in Deutschland. Auf die Wirkung dieses Films in Deutschland. Ich glaube, daß SHOAH für die Deutschen ein befreiender Film sein wird. Der erste befreiende Film seit 1945.

Auszüge aus einem Interview von Heike Hurst vom 19. 7. 1985

Das Nichtdarstellbare

Von Marc Chevrie

„Wie sagt man: Auschwitz hat stattgefunden?“

Maurice Blanchot

Am Anfang von SHOAH kehrt einer der beiden Überlebenden von Chelmnö, wo die ersten Vergasungen stattfanden, an den Ort der Vernichtung zurück und sagt: „Man kann das nicht erzählen. Niemand kann sich vorstellen, was hier geschehen ist. Unmöglich. Keiner kann das verstehen.“ Auf diesem Unvorstellbaren ist SHOAH aufgebaut, über dieses Nichtdarstellbare hat der Film obsiegt, über das Nichtdarstellbare gar seines Gegenstandes – die ‚Vernichtung‘, wie es im Titel heißt –, um den er mit einer Besessenheit kreist wie um einen blinden Fleck, einen durch sein Nicht-gegenwärtig-Sein definierten Punkt im Unendlichen: dieses gegenständliche Nichts (nichtvorhandene Archivbilder, vernichtete Spuren) ist selbst das Nichts dieses Gegenstandes. Das ist die großartige Logik des Films. Das verleiht auch seinem besessenen Wettlauf (auf den er verweist) – von seiner eigenen Unmöglichkeit ausgehend gegen diese sich zu behaupten – beinahe monströse Züge: durch seinen Ehrgeiz, seinen Umfang sowie seine Art und Weise, alles, besonders jede Art von Kino, darin zu vereinen (was heißt Wirklichkeit abbilden? Was ist Fiktion? Wozu dient die Inszenierung? Wie filmt man den Tod?)

Das Nichtdarstellbare (Unvorstellbare), das ist das Nichtdarstellbare jener Stätten der Vernichtung, wo, wie Blanchot sagt, „das Unsichtbare für immer sichtbar ist“; das ist das Nichtdarstellbare eines jenseits aller Moral befindlichen tautologischen Gesetzes: die Juden sind verurteilt, weil sie Juden sind. Und es ist vor allem das Nichtdarstellbare der statistischen Zahl, einer Summe mit unendlich vielen Nullen, das in der Verwirrung der Nazilehrersgattin aus Grabow kenntlich wird, die sich nicht mehr erinnert, ob es 40.000 oder 400.000 Juden waren, die hier umgebracht worden sind; das einzige, woran sie sich erinnert, ist die Zahl 4. Zu lesen oder zu sagen: „Die Deutschen ließen uns mit bloßen Händen 240.000 Leichen ausgraben und verbrennen“, das ist unvorstellbar. Das ist eine kodierte Zahl, eine Chiffre. Den Kode zu entziffern und die Chiffre zu verkörpern, d.h. im buchstäblichen Sinne das Unvorstellbare vorstellbar zu machen, ist die ganze Arbeit des Films. Diese Bemühung, dieser unablässige Kampf, dessen Spannung man jede Sekunde spürt, macht seine Stärke aus. Darin steckt ein Erkenntnisinteresse, ein das Vergessen weniger durch die Erinnerung als durch ihre Vergegenwärtigung verneinender Wille zum Wissen, der sich seiner Unzulänglichkeit stets bewußt ist, der weiß, das eines immer fortbestehen wird: die Innenwelt des Grauens, und daß er das, was noch tragischer ist als alles, was er je dazu sagen kann, nie wissen wird. Das determiniert den Film und seine spiralförmige Struktur: die ihm auferlegte Verpflichtung, seinen Gegenstand zu umkreisen, weil es ihm unmöglich ist, ihn frontal anzugreifen und zu durchdringen.

Der zweite Pol dieser Unmöglichkeit ist die Schwierigkeit der Sprache, die der Film gleich zu Beginn aufwirft, um sie in dem Lächeln des zweiten Überlebenden von Chelmnö umso besser zu überwinden: „Man ist nur ein Mensch, und man will leben, darum muß man vergessen.“ Nun aber besteht das Unbeschreibliche vor allem in dem von den Nazis selbst auferlegten Verbot, das Massaker beim Namen zu nennen, in dem Verbot für die Juden im Lager, das Wort Tod oder das Wort Opfer zu benutzen („Sie sagten, das wären Holzscheite, ein Nichts, Scheiße“) und dem unter Androhung von Peitschenhieben auferlegten Zwang, die Leichen als Figuren zu bezeichnen: als handelte es sich um Figuren eines Marionettentheaters, um Figuren eines Schachspiels, um das Abbild eines Abbilds. Desgleichen war auf den die Todeszüge betreffenden Fahrplananordnungen für die Bahnhofsvorsteher, hochgeheimen Dokumenten also, nie das Wort ‚geheim‘ zu lesen; selbst das wäre verräterisch gewesen. Die Vernichtung, das ist vor allem das Vernichten von Vernichtung, die Negation der Negation, die Negation der Bezeichnung. Darum sieht sich der Film dem Sprechen verpflichtet (*devoir de Parole*); „wir müssen es tun“ (*nous le devons*), sagt Lanzmann zu dem Friseur, der zusammenbricht und, an die Grenze dessen stoßend, was sich der Beschreibung entzieht, nicht weitersprechen will. Das ist die politische Funktion des Wortes: zu bezeugen und, für die Überlebenden, zu sagen, was sie gesehen haben (Prinzip des Films), d.h. das Unbeschreib-

liche, die Vernichtung, das Nichts zu besiegen und damit das Überleben zu bestätigen (durch die Montage ihrer Aussagen im *off*, unterlegt mit Bildern der heute verödeten Stätten des Verbrechens, durch die sie – und nur durch sie – als Überlebende sich darstellen, die aus ihrem Leben ein Überleben machen und den Tod unauslöschlich festhalten).

Dieser Vernichtungsprozeß, von dem der Film zwangsweise ausgehen muß, ist eine Vernichtung auf allen Ebenen: vor, während und nach dem Tod. Um Zusammenstöße zu vermeiden, durften die Juden nicht erfahren, wo sie waren, und was sie erwartete. („Der Schlüssel hierzu war, psychologisch gesehen, das Geschehen niemals namentlich zu bezeichnen“), man mußte sie glauben machen – die Vernichtung beginnt mit einem Köder –, daß die Kleiderkammer des Krematoriums ein 'internationales Informationszentrum' wäre, die Henker 'Krankenpfleger', die Hinrichtungsstätte der Alten ein 'Hospital' usw. Danach mußte alles gesäubert und jede Spur getilgt werden, damit der nächste Transport ebenso im Ungewissen bliebe; alles mußte verschwinden, als ob nichts geschehen wäre: d.h. die Inexistenz des Nichts simulieren. Es handelt sich folglich darum, die Spuren selbst des Verschwindens zum Verschwinden zu bringen wie auch darum, die Vernichtung in Selbstvernichtung zu verwandeln, die Juden zur Tilgung der Spuren ihrer eigenen Vernichtung zu veranlassen. („Der Chef der Gestapo sagte uns: 'Dort liegen 90.000 Menschen begraben, es darf nicht die geringste Spur übrigbleiben.'“) Heute befindet sich an der Stelle des einstigen Lagers ein Wald. Die Funktion des Zeugen und seines Zeugnisses ist es, zu bekunden, daß sich unter dem Wald das Geheimnis eines Lagers verbirgt, daß er von den Deutschen angelegt wurde, um die Spuren auszulöschen. Und so wie ein Zeuge mit Lanzmann durch die Stadt Wlodawa geht („Das da, das war ein jüdisches Haus, da wohnte der Soundso ...“), so bewegt auch der Film sich durch den geographischen Raum; er setzt der obsessiven Vernichtung von Spuren die Besessenheit des Archäologen entgegen, um die verschwundene Fährte wiederzufinden, um Schicht für Schicht aufzudecken, was es dort, wo nichts mehr ist, einmal gab, um das Gewesene wieder bloßzulegen, das unter dem Schein des Nichts noch höchst lebendig ist, um unter den Namen die Orte wiederzufinden.

Denn was sind die Vernichtungslager heute? Vor allem Ortsnamen, Namen von bereits mythischen und legendären Orten, derer man gedenkt, mehr Symbol als geographischer Punkt, mit einem Wort, mehr Name als Ort. Darum genügt es nicht, nur davon zu sprechen, sondern man muß gleichzeitig dorthin zurückkehren: sie heute aufnehmen. Am Anfang von SHOAH kehrt der Überlebende von Chelмно wieder an den Ort der Vernichtung zurück. Er geht einen Weg entlang, hält an, schaut sich um und sagt: „Ja, das ist das Platz.“ Es gibt dort nichts: ein grünes, stilles Feld, vollkommen leer. „Von hier“, sagt er, „kehrte niemand mehr zurück.“ Es gibt dort nichts, und dennoch sind 'sie' da. In diesem verblüffenden Kürzel ist die ganze Bedeutung der Katastrophe enthalten. Dieses Nichts ist Ausdruck ihrer Präsenz und zugleich sichtbares Zeichen ihrer Vernichtung. Das ist der blinde Fleck, das Loch, um das der Film kreist, das Auge des Zyklons, von dem Lanzmann spricht. Womit deutlich wird, daß der Völkermord qua Definition nicht darstellbar ist: er kann nur im Spurenfeld bezeichnet und vom Wort und seiner Überlagerung vor Ort (im mediumistischen Sinne des Wortes) beschworen werden. Daher basiert der Film auch auf keinem Verfahren (wie etwa bei Thomas Harlan in *Wundkanal*, wo ein Nazi in einem Studio vor der Kamera in die Enge getrieben wird, um seinen seelischen Zusammenbruch zu bewirken), sondern auf einem (archäologischen und nichtjuristischen) Prinzip (es geht nicht um Abrechnung, sondern um Wissen), einem Prinzip der *Montage* von Wortzitate und Berichten zu Bildern von leeren, heute zerstörten und anderweitig genutzten Lagern. (Während aus dem *off* berichtet wird, was seinerzeit hier geschah, sieht man eine mit Handkamera aufgenommene, nichtkadrierte Fahrt über die schneebedeckten Ruinen der Gaskammern von Auschwitz). Darum fehlen auch – unabhängig davon, daß es sie nicht gibt – jegliche Archivbilder: es gibt kein anderes mögliches Bild vom Völkermord als das Fehlen des Bildes, als die heutigen Bilder seines geographischen Raumes, der Ruinen seiner Schauplätze und selbst der Vernichtung seiner durch das Wort wieder vergegen-

wärtigten Spuren. Diese Orte sind das *Negativ* des Völkermordes, das die Aussagen der Überlebenden und Zeugen in der Einzigartigkeit seines Hier und Jetzt gleichsam photographisch enthüllen: es ist die Kehrseite des 'nachmittäglichen Sterbens' (und damit der Alltäglichkeit und Banalisierung von Vernichtung), der ontologischen Obszönität von Filmaufnahmen des Todes und ihrer potentiellen, zwanghaften Wiederholung, wie Bazin sie andernorts beschreibt.

Jude zu sein, bedeutet auch, keinen-Ort-zu-haben, auf der Suche nach einem Ort zu sein (und es gibt dieses Paradoxon, daß Juden, die Auschwitz entronnen waren, dorthin wieder zurückkehrten: in das Lager). Czerniakow, der Chef des jüdischen Rates im Warschauer Ghetto, der in seinem Tagebuch minutiös alle Vorkommnisse festhielt (zur Spurensicherung), erwähnt wohl die Abfahrt der ersten Transporte, nennt aber kein Ziel, keinen Ort. Weil die Lager genaunommen *Unstätten* sind. „Es gab am Bahnhof von Treblinka oder unmittelbar davor ein Schild“, sagt einer, „aber Treblinka, das kannte niemand, das ist kein Ort, keine Stadt, ja nicht einmal ein Dorf.“ Darum mußte diese 'Unstätte' wieder zum Leben erweckt werden, und darum ließ Lanzmann den Überlebenden von Chelмно, als er dorthin zurückkehrte, drei Dinge tun, die den Entwurf des Films bestimmen: zum Fluß hinabgehen wie damals (den Weg wiederholen), das Lied singen, das er einst sang (die Stimme in den Ort einschreiben) und erzählen (sagen, was man unmöglich erzählen kann). Wenn der Film sich ganz auf den *Topos* konzentriert, das imaginäre Gebiet (oder Lanzmann umgekehrt die imaginäre Grenze des Lagers von Sobibor überschreitet: „Hier bin ich im Innern des Lagers, 15 Meter jenseits der Todeschwelle; das hier ist der Tod, das ist Polen“), dann, weil es hier um nichts anderes geht als um ein 'avoir lieu', und weil das Unvorstellbare nur als Vorgestelltes existiert. Es geht darum, dort zu sein (zurückzukommen), wo das (die Negation des Seins) geschehen ist, um, Vergangenheit und Gegenwart im Augenblick der Filmaufnahme vereinend, sagen zu können: „An dieser Stelle, an der wir uns jetzt befinden, haben 250.000 gestanden, bevor sie vergast wurden.“ Daher diese topographische Besessenheit (wieviel Meter befanden sich zwischen Rampe und Auskleideraum? Wieviele Kilometer zwischen Dorf und Lager? Wieviel Zeit verstrich zwischen Ankunft und Tod?), der nahtlose Übergang vom Lagerplan von Treblinka, anhand dessen der Nazi die Orte, Wege und Operationen beschreibt, zum verödeten, mit symbolischen Steinen übersäten Schauplatz, die das Nichts verdinglichen. Durch diese äußerst präzisen Details nähert sich der Film Schritt um Schritt der Wirklichkeit des Unvorstellbaren und macht sie vorstellbar, indem er zwei Dinge wiederholt: die Wege und die Gesten.

Ein Überlebender von Treblinka berichtet, wie einer von ihnen, als der Zug am Bahnhof hielt, gestikulierend fragte: „Wo sind wir?“ woraufhin ein polnischer Bauer ihm mit einer Geste des Halsabschneidens geantwortet habe, der Geste des Todes. Der Tod ist nicht zu bezeichnen: er läßt sich nur mimen. Der Ort, das ist der Tod: der Nicht-Ort, von dem wir sprachen. Deswegen filmt Lanzmann wieder den Zug, die Ankunft am Bahnhof von Treblinka, die Rampe und den Lokomotivführer, der die Geste wiederholt: der Weg, der Ort, die Geste, der Tod – auf dieser Verkettung beruht der ganze Film. Darum erfaßt er die Orte, die Lager nicht, wie J.M. Straub z.B., von einem strategischen Punkt aus, sondern macht Rundschwenks über die Ödnis, wie um ihr Bestand zu verleihen, um das Unsichtbare sichtbar zu machen oder, mit geschulterter Kamera den Raum *durchmessend*, die subjektive Bewegung (zu Fuß, im Zug, im Auto) zum metaphysischen Prinzip zu erheben: die Vernichtungsstätten filmen, heißt den Weg derer wieder zu gehen, die hier umgekommen sind, sich an ihre Stelle zu setzen, sich in ihre Lage versetzen und die Dinge aus der höchst gewalttätigen Perspektive zu betrachten, die sich ihnen bot. Das Entsetzen, das ist diese identische Sicht von diesen Orten, die inzwischen unkenntlich sind: darum ist man auf die Vorstellungskraft angewiesen.

Wenn das Wort die Orte wieder auferstehen läßt, dann macht die Geste das Wort erst möglich und präsent. In einer ungewöhnlichen Szene läßt Lanzmann, wie weiland Godard in 6×2 seinen Louison die Gesten seines bäuerlichen Alltags wiederholen ließ, den Friseur, der den Frauen vor dem Gang in die Gaskammer die Haare schnitt, die Gesten von damals nachahmen. Ich erwähne Godard deshalb,

weil die Wiederholung der Gesten hier ganz wie bei Godard den Einsatz, das Erlebte wieder in die Gegenwart zurückholt, den ursprünglichen Schock des Entsetzens, ja selbst sein Aufkeimen, anstelle der Routine von Erinnerung und des *fait accompli*. Die Theatralisierung, die Nachinszenierung ist somit die einzig mögliche Darstellung des Schreckens und der Lager.

Diese Gesten sind zunächst Ausdruck einer Arbeit, einer *Technik*. Der Film triumphiert nun über das Nichtdarstellbare des Prozesses, indem er die sukzessiven Phasen wieder zusammenfügt, das Räderwerk der Vernichtungsmaschinerie demontiert und ein 'Rädchen' neben das andere stellt: den Lokomotivführer, den Weichensteller, den Verantwortlichen für die Koordination der Sonderzüge. Das Rechtfertigungssystem der Nazis beruht bekanntlich auf deren Selbstverständnis, lediglich *Agenten* dieses Prozesses gewesen zu sein, wo doch die ganze Perversität gerade darin bestand, die künftigen Opfer, die Juden, zu Agenten ihrer eigenen Vernichtung zu machen, zu *Arbeitern des Todes*: als Angehörige von Sonderkommandos, Krematorienbauer, Leichenbestatter, Sortierer, Friseur. „*Treblinka war ein primitives, aber gut funktionierendes Fließband des Todes*“, sagt der SS-Mann. Durch die minutiöse Beschreibung des organisierten Vernichtungsprozesses, seiner Rationalisierung und Taylorisierung, bekämpft der Film seine eigene Unmöglichkeit. Er geht dabei bis zum Äußersten, bis an die Grenze dessen, wo die *Produktion von Vernichtung* beginnt, und darum – um auf Blanchots Worte zurückzukommen –, weil er es verstanden hat, das Unsichtbare für alle Zeit sichtbar zu machen und das Unvorstellbare auf eine Weise zu bezeichnen, wie es einzig das Kino vermag, das die Wirklichkeit noch im selben Moment, wo es sie festschreibt, vernichtet, was nur ein echter Cineast vollbringt, darum ist SHOAH ein großer Film.

Marc Chevré, in: Cahiers du cinéma, No. 374, Paris, Juli/August 1985

SHOAH, eine Lektion in Humanität

Von Sami Nair

SHOAH ist auch und vor allem eine Aufforderung zur *Meditation* – zur Meditation in ihrer unversöhnlichsten Form. Zweifellos gehört dazu das Nachdenken über die radikale Bedeutung und Tragweite von Film und Buch. Doch man muß noch weiter gehen, um vielleicht zum vitalen Kern des ganzen Unternehmens vorzustoßen: – sich fragen, welchen Preis, in menschlicher Hinsicht, welchen unermesslichen, existentiellen Preis Claude Lanzmann hat entrichten müssen, um zu solch einem Ergebnis zu gelangen.

Die außergewöhnliche Kraft der Bilder, die meisterhafte Beherrschung und Strenge der Interviewtechnik, einer Art von musikalischem Gefüge, das die tragische Geste der Opfer ästhetisch verklärt zum Heldenschicksal des jüdischen Volkes – und, einem Nordwind gleich, der neuerliche, durch die Felder und Wälder Polens hallende Aufschrei der gemarterten Menschheit – alles in dem Film ist von einer seltsamen und schmerzlichen, tiefen und feurigen Schönheit. (...)

Ein wahres Meisterwerk hat man ihn genannt: ja, und das bedeutet vor allem dies: durch SHOAH wandelt sich die Vergangenheit zur Gegenwart und wird zum Prüfstein der Zukunft. Sich der permanenten Bedrohung bewußt zu werden, der Lage der bedrängten Menschheit, in der wir uns heute befinden: das ist der unverrückbare Wahrheitsgehalt dieses Werkes. Darum geht es, darum die Länge des Films und sein Ende, das ebenso gut sein Anfang sein könnte, wo Simha Rottem, einer der wenigen Überlebenden des niedergeschlagenen Aufstandes im Warschauer Ghetto, Bedauern bekundet, weil er die Schlacht überlebt hat:

„Das Ghetto war ein einziges Flammenmeer ...
Und im stillen habe ich gedacht: ich bin der letzte
Jude, ich werde warten, bis es hell wird,
bis die Deutschen kommen.“

Im Grunde ist er der Letzte, der sagt: „Ich verstecke mich nicht mehr, ich will im Morgengrauen sterben, bei Anbruch des neuen Tages, der für mich und die Meinen zu einer gewaltigen Feuers-

brunst inmitten der großen Gleichgültigkeit geworden ist.“

Doch weder der Anfang noch das Ende sind in diesem Film wichtig. Was zählt, ist einzig der Prozeß, die Sache, die ungeschmälerte Präsenz des Geschehens, des Unheils ...

Es geht Lanzmann vor allem darum, zu zeigen, 'was nicht in Worten auszudrücken ist', das Unbeschreibliche also: den Genozid, den es hier unter diesen blühenden Wiesen, rings um diese Eisenbahngleise, die Rampe, jenseits dieses gewölbten Tores, zwischen diesen steinernen Rechtecken *gibt*. Sie ist da, die todgeweihte Welt – die Kinder, die nackten Frauen, die geschlagenen Alten, die ausgepeitschten Männer, betrachten Sie sie, hören Sie ihre Schreie, sehen Sie zu, wie sie verschwinden.

Darin besteht die Kraft des Films – uns das Unheil zu *vergegenwärtigen*, uns in den Prozeß, den Akt hineinzusetzen. Darum macht sich der Filmemacher zum Geologen – er scharrt in der Erde, um die Grundfesten der Gaskammern bloßzulegen; zum Soziologen – er stellt Fragen mit verblüffendem Geschick und erhält so unversehens das Bekenntnis des Zeugen, Opfers oder Schlächters; zum Landvermesser – er zählt die Schritte von der Rampe bis zum Wäldchen, wo der Tod lauerte; oder zum Reisenden – er springt von Chelumno nach Korfu, von einem Wald in Israel zu den Toren von Auschwitz. Es gelingt ihm, u.a. Schöpfer und Zeuge zu sein – zu bezeugen und durch sein Werk nicht nur ein Ereignis der Vergangenheit, sondern vor allem ein Faktum der Gegenwart zu befragen:

Es gibt den Genozid, wie damit leben?

(...)

Glauben Sie nur nicht, die Nazis hätten versucht, den Genozid zu verheimlichen; nein, *für sie gab es keinen Genozid*, ganz einfach, weil ein Jude ein Nichts war, nicht existierte. Nicht nur aus der Erinnerung, auch aus der Sprache mußte das Wort Jude verschwinden. Es besaß im Denken der Nazis nicht einmal mehr die Konnotation mit dem Bösen; das Wort war *jenseits* des Bösen, es wurde gleichbedeutend mit Tod, mußte gewissermaßen selbst vernichtet werden. (...)

Das ist eine der wichtigsten Schlußfolgerungen, die uns Lanzmann in seinem Film vermittelt: daß das Diktat der Vernichtung das Gewicht eines kategorischen Imperativs bekommt, der die Sittlichkeit der Mörder verkörpert. Zum Genozid, zum Holocaust wurde er mit dem Faschismus. Er stellt die Menschheit vor eine absolute, bisher nie gestellte Frage. Diese Frage transzendiert die Vergangenheit und bestimmt den Puls der Zeit: wir sind ihr auf ewig verhaftet.

(...)

Man kann die Sache linguistisch nicht anders bezeichnen als mit einem Euphemismus, einem Wort, das die Wirklichkeit kaschiert: *Die Endlösung*. Man kann sich von diesem Wort keinen *Begriff* machen wie z.B. von dem Wort 'Bombardierung' oder 'Meuchelmord'. Das rationale Denken, das diskursive Urteil versagen hier. Nichts vermag eine *theoretische Vorstellung* davon zu vermitteln – nichts, außer vielleicht das Erlebnis einer geistig andersartigen Erfahrung, und das ist der dämonische Widerspruch der *condition humaine* – durch die Kunst, durch die ästhetische Meditation. Um zu begreifen, was begrifflich nicht zu fassen ist, mußte also ein Kunstwerk *glücken*, und Lanzmann war dazu verurteilt, entweder Erfolg zu haben oder seinen Film nicht zu drehen. Dieses Unternehmen, das die Kehrseite der Menschlichkeit im Menschen zu zeigen trachtet, was man philosophisch als *Struktur der Unmenschlichkeit in der condition humaine* definieren könnte und wovon es keinerlei begrifflich faßbare Vorstellung gibt, Lanzmann gelingt es, dies in neuneinhalb Stunden Film zu fixieren – um den Preis einer aus unzähligen Zwängen bestehenden *doppelten Askese*.

(...)

Die erste Selbstüberwindung besteht darin, die Zeugen zum *Sprechen* zu bringen (niemand kann sich vorstellen, was das Wort in diesem Zusammenhang bedeutet), sei es *vor* Ort, sei es *über* die Orte. Lanzmann begleitet Simon Srebnik von Israel nach Chelumno und konfrontiert ihn erneut mit den Stätten des Unheils ..., und Simon Srebnik, der nunmehr 47-jährige, den Lanzmann das Unvergeßliche neuerlich durchleben läßt, sagt:
„Schwer wiederzuerkennen, aber das war hier.“

Hier verbrannte man die Menschen.
Viele Menschen sind hier verbrannt worden.
Ja, das ist das Platz. (...)
Es gab zwei riesige Scheiterhaufen ...
und die Flammen loderten bis zum Himmel!"

Er sagt das ohne sichtliche Erregung. Dieser Mann hat das Unvorstellbare, Unbegreifliche am eigenen Leib erfahren. Er ist durch den Tod hindurchgegangen. (...)

Simon Srebnik hat also mit Lanzmann die Schauplätze aufgesucht. Aber die Selbstüberwindung funktioniert noch auf einer anderen Ebene, nicht mehr der von Präsenz, sondern der von Beschwörung: da ist Abraham Bomba in seinem Friseursalon in Israel. Auch er wirkt gelassen. Er arbeitet, schneidet seinem Kunden die Haare, und er macht das gut, mit Umsicht und Professionalität. Das Gespräch mit Lanzmann ist geprägt von Vertrauen und Freundschaft; er spricht ungezwungen und gewandt. Er beschreibt alles, wie man ihn da hinein versetzte, in die Gaskammern, ihn, der wußte, daß 'sie' vergast würden, was 'sie' nicht wußten; er schnitt ihnen also die Haare (die Nazis verarbeiteten jüdisches Haar in ihrer Textilindustrie ...); er konnte nicht anders handeln. Dann zögert er ... Er will nicht weiter sprechen, nichts mehr sagen. Daraufhin entwickelt sich zwischen Lanzmann und dem Friseur von Treblinka folgender Dialog, würdig der größten Tragödien:

„Fahren Sie fort, Abe. Sie müssen. Es muß sein.

— Zu entsetzlich ...

Ich bitte Sie, wir müssen es tun. Sie wissen es.

— Ich werde es nicht schaffen.

Es muß sein. Ich weiß, es ist sehr hart, ich weiß es, vergeben Sie mir.

— Brechen Sie ab ...

Ich bitte Sie. Fahren Sie fort.

— Ich habe es Ihnen gesagt: es wird sehr hart sein ..."

Also: Abraham Bomba, der zwar wußte, daß 'das sehr hart sein wird', hat seinen Schmerz nicht zu bezwingen vermocht, aber eben weil er trotz der Tränen sein wiederdurchlebtes Märtyrium fortsetzt, gelangt er zur physischen Selbstüberwindung: er bezwingt Leib und Seele, um sich im Sprechen zu befreien. Denn es gibt keinen anderen Weg außer dem: am eigenen Leib die Tragödie der Hingemordeten neuerlich zu leben.

Dieser Zwang nun setzt die Annahme der Askese voraus. Und sie wird nicht nur den Zeugen abverlangt, sondern auch Lanzmann selbst, der zehn Jahre lang (so lange hat die Herstellung des Films gedauert) dieser entsetzlichen Strenge ausgesetzt war. Dieser Mann also hat im Angesicht des Schreckens gelebt — zehn Jahre lang. Wir stoßen hier wieder auf ein grundlegendes Problem, das die Kehrseite der Askese schlaglichtartig erhellt: den Leidensweg des Filmschöpfers, den Preis, den es kostete, um uns SHOAH zu geben. Dieser Preis ist gebunden an ein menschlich unakzeptables Faktum: — an die Notwendigkeit des, wenn auch nur allegorischen, neuerlichen Durchlebens des Genozids, um ihn in dieser Präsenz von nun an für immer festzuhalten. Der Film bezeugt anschaulich, mit welcher verblüffenden Kraft Claude Lanzmann diese Erfahrung meisterte. Von der ersten bis zur letzten Filmmminute bezwingt Lanzmann seine Gefühle: er verbirgt seinen Schmerz vor den Opfern und verschluckt seinen Haß gegenüber den Henkern. Er vollzieht einen Akt der Askese. Er antwortet so den Zeugen symbolisch durch seine eigene Zeugenschaft, der Pflicht, das Unvorstellbare zu begreifen. (...)

Wie nach Treblinka, nach Auschwitz leben?

Auch auf diese Frage gibt es keine Antwort. Angesichts der Unmenschlichkeit kehrt Lanzmann seine Suche nach einer Antwort um und setzt ihr eine außerordentliche Betrachtung über Humanität entgegen. Seine eigene Menschlichkeit, die ihn durch für uns unvorstellbare Zonen des Leids geführt hat, ist zweifellos eine Antwort und vielleicht sogar die einzig mögliche. Doch wie die Überlebenden aus den 'jüdischen Arbeitskommandos', derer sich die Nazis zur Ermordung ihrer (der jüdischen) Brüder und Schwestern bedienten, und die Lanzmann rehabilitiert und hier zu Heiligen verklärt, indem er ihre innere Unschuld zeigt, in gleicher Weise müssen auch wir uns SHOAH stellen, dieser gewaltigen, tragischen Reinkarnation, und Lanzmann die Hommage

erweisen, die er den Opfern erwiesen hat. Diesen Film muß man sehen. Dieses Buch muß man lesen. Denn es geht hier um etwas, was uns alle angeht: um Menschlichkeit.

Sami Nair, in: *Les Temps Modernes*, No. 470, Paris, September 1985

SHOAH: Zeugnis der Vernichtung

Von J. Hoberman

Claude Lanzmanns SHOAH ist nicht nur der anspruchsvollste Film, der jemals über die Judenvernichtung gedreht wurde, sondern auch ein Werk, das von dem alttestamentarischen Gebot, sich keine Abbilder zu schaffen, inspiriert gewesen sein könnte, so gewissenhaft geht der Film mit dem Problem der Darstellung um. „Der Holocaust ist insofern beispiellos, als er einen Flammenkreis um sich herum errichtet, eine Schranke, die nicht überschritten werden kann, weil ein bestimmtes absolutes Entsetzen nicht vermittelt werden kann“, schrieb Lanzmann 1979 in einem Essay über die Fernsehserie *Holocaust*. „Wer vorgibt, diese Linie zu überschreiten, macht sich eines schweren Vergehens schuldig.“

SHOAH, dessen Titel sich von dem hebräischen Wort für 'Vernichtung' herleitet, überschreitet diese Linie nicht, sondern definiert sie. Über weite Strecken seiner Spieldauer von neunundneunzig Stunden erscheint der Film formlos und repetitiv. Vom allgemeinen zum besonderen hin und herwechselnd, bestimmte Themen umkreisend, überwältigt SHOAH den Zuschauer mit einer Fülle von Details. Für diejenigen, die nach linearem Fortschreiten verlangen, mag Lanzmanns Methode pervers erscheinen — die Entwicklung des Films vollzieht sich nicht in der Dimension der Zeit. „Die sechs Millionen Juden starben nicht in ihrer eigenen Zeit, und darum muß heutzutage jedes Werk, das dem Holocaust gerecht werden will, die Chronologie zertrümmern“, schrieb Lanzmann. Obwohl SHOAH durch seine inneren Entsprechungen strukturiert wird, muß man am Ende selbst die Schlußfolgerungen ziehen. Dieser Film wirft jeden auf sein eigenes Vermögen zurück. Er zwingt den Zuschauer, sich das Unvorstellbare vorzustellen.

Läßt man die Länge des Films einmal beiseite, so ist SHOAH bemerkenswert durch die Strenge der Lanzmannschen Methode: die Vermeidung von Archivmaterial und einer Erzählerstimme zugunsten zeitgenössischer Landschaften und langer Interviews (die im allgemeinen in realer Zeit wiedergegeben werden) mit jenen, die in der einen oder anderen Form den Holocaust durchgemacht haben. „Der Film mußte aus Spuren von Spuren von Spuren gemacht werden“, sagte Lanzmann einem Interviewer. Wie dem schwedischen *Chaim Rumkowski und die Juden von Lodz* oder der ungarischen *Gruppenreise*, zwei Dokumentarfilmen aus der jüngsten Zeit mit einer weniger umfassenden Perspektive vom Krieg gegen die Juden liegt SHOAH eine starke und prinzipielle Zurückhaltung zugrunde. Wie Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* weigert sich auch dieser Film, die Vergangenheit zu 'rekonstruieren', wodurch eine konventionelle Reaktion unmöglich gemacht und der Zuschauer auf den Ursprung seiner eigenen Faszination verwiesen wird.

Lanzmann ist jedoch kaum so theatralisch wie Syberberg. In mancher Hinsicht erinnert seine Strategie an die von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Deren 1976 entstandener Film *Fortini-Cani* z.B. unterstreicht die Lesung des italienisch-jüdisch-kommunistischen Dichters Franco Fortini durch lange, nachdenkliche Einstellungen von Waldlandschaften, wo die Nazis vor ungefähr 30 Jahren eine Gruppe italienischer Partisanen massakrierten. Lanzmann ist der gleichen Auffassung: daß die Vergangenheit uns umgibt, daß die Geschichte (und sei es nur durch ihre Auslöschung) in der Gegenwart eingeschrieben ist. In seinem Artikel über *Holocaust* zitiert er den Philosophen Emil Fackelheim: „Die massakrierten europäischen Juden gehören nicht nur der Vergangenheit an, sie sind die *Anwesenheit einer Abwesenheit*.“ Das ist der Grund, weshalb SHOAH sich nicht so sehr auf Auschwitz — den riesigen Komplex, der zum Symbol der Todesmaschinerie der Nazis geworden ist — sondern auf Treblinka konzentriert, ein Lager, das nur dazu errichtet wurde, um Juden zu vernichten; ein Stück Hinterland, das von den Nazis selbst wieder abgerissen und umgepflügt wurde, in dem Versuch, alle Spuren der 800.000 Morde zu verwischen.

Die Landschaften in SHOAH sind nicht minder beschaulich als die in *Fortini/Canis*, doch so viel gespenstischer als diese, daß man es nicht nachvollziehen kann: unter Tannenwäldern und Sumpfgeländen verbergen sich Massengräber, und auf dem Grund eines schlammigen Sees ruht die Asche von Hunderttausenden von Opfern. Die Kamera verweilt lange auf den überwucherten Eisenbahnschienen, jener Endstation, der Rampe, wo eine Viertelmillion Juden ausgeladen und mit Peitschen in den Tod getrieben wurden; sie betrachtet das Bilderbuchstädtchen Chelmno, wo einen Tag nach Pearl Harbour die ersten Juden in sogenannten Gaswagen mittels Auspuffgasen ermordet wurden. Was kann friedlicher sein als die Ruinen der schneebedeckten Krematorien und Gaskammern von Birkenau? Natürlich ist nicht jede Ansicht so maleurisch. In einem unvergeßlichen Kameraschwenk fährt Lanzmann langsam hinab auf das braune Wintergras, das zwischen rostigen Löffeln und unzähligen anderen persönlichen Gegenständen, welche die Erde von Auschwitz noch immer bedecken, aus dem Boden sprießt.

Was diese Landschaften miteinander verbindet, sind die Züge, die aus allen Richtungen Europas nach Polen oder in Richtung Osten rattern. Lanzmann gelang es sogar, einen Lokomotivführer aufzufinden, der die jüdischen Transporte fuhr. Eines der wiederkehrenden Bilder des Films zeigt einen Zug, der durch polnische Landschaften fährt oder im Bahnhof Treblinka ankommt, wobei dieser selbe Lokomotivführer, jetzt faltig und knochig wie ein mittelalterlicher Tod, auf seine unsichtbare Fracht zurückschaut. Diese Züge, so heißt es in SHOAH, verdeutlichen das Ausmaß an bürokratischer Organisation, dessen es zum Völkermord bedurfte, die augenfällige Tatsache der Transporte und nicht zuletzt den existentiellen Schrecken der Reise. Während man den Juden systematisch Wasser vorenthielt, wurde das Begleitpersonal mit Getränken überhäuft. Mit Hilfe eines Dolmetschers erklärt der einstige Lokomotivführer, daß die Fahrt so schrecklich war, daß die Deutschen sich gezwungen sahen, einen Bonus in Form von Wodka auszuzahlen. „Er trank jeden Tropfen, den er bekommen konnte, weil er ohne Schnaps den Gestank nicht aushalten konnte“, erklärt die Dolmetscherin. „Sie kauften sich sogar noch Alkohol dazu ...“

Was die Landschaften SHOAH an Gewicht verleihen, geben ihm die Interviews an Dramatik. Über und kontrastierend zu diesen Bildern aus dem heutigen Polen und Deutschland wird das Zeugnis der jüdischen Überlebenden vernehmlich, von polnischen Augenzeugen und deutschen Nazikommandanten. Doch der Film ist gleichermaßen angefüllt mit Schweigen wie mit Sprechen. Neun Stunden Untertitel ergeben ein Buch von kaum 200 Seiten mit einem breiten Rand. Die Pausen, das Zögern sind manchmal vielsagender als Worte. Die sichtbare Qual, die Jan Karski, ein ehemaliger Kurier der polnischen Regierung, bei seinem Bericht von zwei geheimen Ausflügen in das Warschauer Ghetto empfindet, ist in sich so expressiv, daß sie stärker wirkt als seine mühsame, zögernde Erzählung. Tatsächlich bricht Karski – sein Gesicht ist grau vor Schmerz – zusammen und flieht vor der Kamera, noch bevor er überhaupt mit seinem Bericht beginnt. (...)

Die aufschlußreichsten Interviews führte Lanzmann mit ehemaligen Angehörigen der Sonderkommandos – Juden, die in Treblinka und Auschwitz am Leben blieben, um die Vernichtungsmaschinerie in Gang zu halten. „Wir waren die Arbeiter in der Fabrik von Treblinka, und unser Leben hing vom Produktionsprozeß ab, d.h. vom Vernichtungsprozeß im Lager“, erklärt einer von ihnen. Nur der Naive oder Mitleidlose kann sie als Kollaborateure bezeichnen. In gewisser Weise machen diese Männer vielmehr das Dilemma der jüdischen Überlebenden überdeutlich bewußt: daß jeder überlebende Jude – und das ist eine der Grausamkeiten des Holocaust – mit einer Art Makel behaftet ist. Eine Frau, die sich während des Krieges in Berlin verstecken konnte, schildert, was sie an dem Tag empfand, als die letzten Juden der Stadt abgeholt und deportiert wurden. „Ich fühlte mich schuldig, weil ich nicht mitging und dem Schicksal zu entkommen suchte, dem die anderen nicht entfliehen konnten. Es gab ringsum keine Wärme mehr, keine Menschenseele ..., nur dieses Gefühl grenzenloser Einsamkeit. Was hat uns dazu veranlaßt, unserem Schicksal zu entkommen, dem Schicksal unseres Volkes?“ Das schreckliche

Schicksal, die völlige Isolation, das sind Gedanken, die in SHOAH immer wieder auftauchen. (...)

Man hat mich oftmals mit einer gewissen schuldbewußten Neugier, die ich gut verstehe, gefragt, ob man SHOAH wirklich ansehen müsse. Ein Gefühl der moralischen Verpflichtung verbindet sich unvermeidlich mit solch einem Film. Wer kann sagen, ob SHOAH gut für einen ist? (Man hofft, aber wahrscheinlich vergebens, daß die Rezensenten ein Moratorium des schon herabgesunkenen Slangs von Werbesprüchen erklären werden). Während ich den Film ansah, kam ich mir manchmal vor wie bei einer Pflichtarbeit; und dennoch stelle ich fest, noch Wochen später, daß mir Landschaften, Gesichtsausdrücke, Klangfarben von Stimmen – die Essenz und das Rohmaterial, aus dem Kino besteht – nicht aus dem Sinn gehen. Der publizierte Text kann in keiner Weise den Film ersetzen; den 'Text' von SHOAH kann man nur auf der Leinwand erfahren. Auf der anderen Seite ist das Buch hilfreich, um Lanzmanns Struktur zu begreifen. Denn wenn SHOAH zu Beginn auch porös und aufgebläht erscheint, so ist dies gleichwohl ein Film, der sich erst in der Erinnerung wirklich zusammenfügt: erst allmählich werden seine subtilen Querbezüge und seine monumentale Form evident. Es widerstrebt einem, SHOAH als Kunst zu betrachten – zu recht, so kunstvoll der Film auch ist.

SHOAH läßt den Zuschauer erstarren, er überwältigt ihn, und schließlich – mit unendlicher Zartheit und Behutsamkeit, hinterläßt er bei ihm eine Verletzung, eine Narbe. Es gibt Augenblicke in diesem Film, in denen man es nicht mehr ertragen kann, einen anderen Menschen zu sehen; diese Momente muß man allein erleben. SHOAH lehrt uns die Bedeutung des Wortes 'unträglich'. Der Film endet in Israel (zu recht), wo ein Mitglied der jüdischen Kampforganisation beschreibt, wie er durch die leeren Ruinen des Warschauer Ghettos streifte und sich in seiner Phantasie plötzlich als 'der letzte Jude' vorkam. (Nachdem er seine Erzählung beendet hat, folgt eine Coda von Zügen, die erbarmungslos dahinrollen ...)

Beim Verlassen des Kinos mag sich der Zuschauer an den Bericht eines Überlebenden von einem geheimen Ausflug in das 'arische' Warschau am Vorabend des Ghettoaufstandes erinnern fühlen: „Plötzlich befanden wir uns zu unserer Verblüffung auf einer Straße im hellen Tageslicht, mitten unter normalen Menschen. Es war, als wären wir von einem anderen Planeten gekommen.“ Das Schreckliche daran ist: dieser Planet ist der unsere.

Jim Hoberman in: *The Village Voice*, New York, 29. 10. 1985

Agonien und Gegenwart der Erinnerung Von Wolfram Schütte

Der 1925 geborene Franzose Lanzmann versucht in seiner 9 1/2 stündigen epischen Dokumentation SHOAH die Vernichtung der europäischen Juden an den Orten der Verbrechen und durch die Aussage von Zeugen dem Vergessen und Verschweigen, mehr noch: *der Geschichte* zu entwenden.

Treblinka: der Name des dörflichen Gemeinwesens im südlichen Polen ist auf der ganzen Welt bekannt wie Auschwitz, das nahebei liegt. Es waren Zielbahnhöfe für Todeszüge, die aus ganz Europa unter dem Hakenkreuz nach dorthin geleitet wurden. Die 'Todesfabriken' hat Claude Lanzmann aufgesucht: Chelmno, Belzec, Treblinka, Auschwitz. Dort begannen die Vergasungen, dort wurden sie perfektioniert. Die heute idyllischen Orte, die heute verstreuten Täter, die Augenzeugen an den Orten und die wenigen Opfer, die der spurlosen Vernichtung ihrer Leidensgenossen entkamen: sie alle hat Lanzmann zum Sprechen gebracht. In 14 Ländern hat er rund dreieinhalb Jahre recherchiert, während 5 Jahren gedreht, und sein Material von 350 Stunden hat er in 4 Jahren geschnitten. Lanzmanns SHOAH ist mit seinen 9 1/2 Stunden Länge das eindrucksvollste, nachwirkendste Zeugnis einer Erinnerungsarbeit, die bisher über System und Praxis der nazistischen 'Endlösung' versucht wurde. (...) Mit den suggestiven Mitteln der Kamera geht Lanzmann buchstäblich den Worten nach, um das Unvorstellbare zu evozieren – nicht nachzuinszenieren. Es ist ein ungeheurerlicher Film daraus geworden; keiner hat auf der Mostra in Venedig tiefere Spuren im Gedächtnis der Zuschauer hinterlassen als Lanzmanns SHOAH. (...)

Die Details der Verbrechen, die in Lanzmanns Film enthüllt werden, sind noch grauenhafter (als in Elem Klimows Film *Geh und sieh*, A.d.R.); die Entwürdigung von Menschen, die über ihre Entwürdigung sprechen, noch unfaßbarer. 'Unvorstellbar' heißt in der Sprache, was die individuelle Phantasie sich zwar vorstellt, aber den Worten vorenthält. Paradoxerweise sind es aber in Lanzmanns SHOAH einzig die Worte, ist es die Sprache, sind es die heutigen Menschen, die jetzigen Orte, die allein das 'Unvorstellbare' und 'Unfaßbare' so heraufzubeschwören vermögen, daß das Geschehene ein innerlicher Teil der Zuschauer und Zuhörer wird, ohne daß ihnen etwas gezeigt würde; und nur so hält das Medium Film, das immer dazu tendiert, unsere Phantasie zu enteignen, unsere Blicke zu lenken, unsere Gefühle zu dressieren und die Realität zuzurichten, eine Distanz zum Schrecken der wirklichen Tat, – eine Distanz, welche die Würde der Opfer bewahrt ineins mit der Scham der Überlebenden und Nachgeborenen.

Claude Lanzmann hat mit SHOAH nicht die Ästhetik verabschiedet; seine Ästhetik ist eine, die den Zuschauer und -hörer nur nicht enteignet oder ihn in die Rolle des Voyeurs oder eines akustisch Gereizten versetzt, der einer ästhetisierten Inszenierung der Barbarei beiwohnt. Was er sieht und was er hört, sind Bilder der Gegenwart, Sprache von Menschen, die sich erinnern – möglichst genau. Erinnern an das, was war, Zeugenschaft ablegen für die Namenlosen, bestialisch Ermordeten.

„Die Idee, die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzuheben“, erklärte Lanzmann zu SHOAH „war die Basis für die Wahl der Orte und der Charaktere des Films. In Treblinka sprechen die Erde, der Fluß Bug, der Wald, die Männer und Frauen alle vom Holocaust. Sie lassen ihn wiederauferstehen; sie wiederbeleben ihn soweit, daß wir sogar vergessen, daß dreiundvierzig Jahre vergangen sind seit 1942. Die Erinnerung der Männer und Frauen ist nicht nur wahrheitsgetreu, sondern etwas viel Weitergehendes: sie erinnern jedes einzelne Detail mit einer alarmierenden Exaktheit, und wenn sie sprechen, sprechen sie nicht von ihren Erinnerungen, sondern sie vermitteln den Eindruck, als durchlebten sie diese Erfahrungen jetzt. Die Dampflokomotive, die durch die Nacht fährt und die Brücke über den Bug zwischen Malkinia und Treblinka überquert, ist eine TT2, genau derselbe Zug, der 1942 Güterwagen, gefüllt mit Juden, von Bialystock und Warschau brachte. Da gibt es immer noch dieses schrille Pfeifen, dieselbe Bahnstation, dieselben Gebäude, dieselben Nebenwege entlang der Gleise, dieselben Zugführer und Augenzeugen. Nichts hat sich verändert – dort muß niemand eine Fiktion rekonstruieren oder wiederbeleben. Die Destruktion wird uns visuell geliefert“ – indem Claude Lanzmann die Orte und das Bewußtsein der einmal an ihnen dem Tod entkommenen Menschen (Täter, potentielle Opfer und Zuschauer) miteinander konfrontiert.

Es gab keinen Film auf der ganzen 42. Mostra del Cinema, der nachdrücklicher die Erinnerung zur Gegenwart gemacht hätte, das Unsichtbare sichtbar, das Unvorstellbare vorstellbar wie SHOAH.

Das Kino, als ein Ort der Vergegenwärtigung, der Geistesgegenwart und der individuellen Phantasieeilhabe benötigt nicht die exaltierte Ästhetisierung der Realität. Das Kino, das auf die Kraft der menschlichen Wahrnehmung und Erfahrung setzt, kann seinen Adressaten die eigene Beschäftigung, die emotionale und geistige Phantasiearbeit nicht abnehmen. Das Kino, das das Vergangene nicht ins Historische verbannt, verlangt von denen, die es sehen und ihm zuhören, daß sie seine Gegenwärtigkeit selbst produzieren: seine vergessenen Spuren, seine erstickten Schreie, seine Verzweigungen und seine Hoffnungen, kurz: seine Bilder & Töne. Nur ein Kino, das seinem Zuschauer und -hörer diese Freiheit läßt und zugleich zumutet, kann dem inhärenten Drang des Mediums zum eigenen Totalitarismus entgegen.

Wolfram Schütte, in: Frankfurter Rundschau, 14. 9. 1985

Im Claassen-Verlag, Düsseldorf, erscheint gleichzeitig mit der deutschen Uraufführung von SHOAH auf dem Internationalen Forum des Jungen Films das Buch zum Film SHOAH, das die vollständigen Texte des Films enthält (279 Seiten).

Täter und Opfer / Von Lothar Baier

Claude Lanzmanns SHOAH hat den Wettlauf mit der Zeit aufgenommen und dokumentiert ihn bis in die unscheinbarste Einstellung hinein: schnell, bevor es zu spät ist, die noch lebenden Überlebenden ausfragen, ihnen kein Detail ersparen, den legitimen Wunsch auch der entkommenen Opfer nach Vergessen ignorieren. Nicht mit abgefilmten, unzählige Male reproduzierten Fotos von Leichenbergen oder der Selektionsrampe in Auschwitz-Birkenau läßt sich der Schrecken zeigen, lautet die Lanzmanns Film zugrundeliegende Ästhetik, sondern im Erscheinen des Schreckens auf den Gesichtern der Überlebenden: Erbarmungslos laufen Kamera und Tonband weiter, wenn Zeugen zusammenbrechen und den Regisseur inständig bitten, aufzuhören und das Gerät abzustellen. (...)

Was Lanzmanns Bilder deutlicher hervorheben als ein historischer Bericht: Die Ermordung von 400.000 Juden in Chelmno hat nicht in einem abgelegenen Lager, sondern vor den Augen des ganzen Dorfes stattgefunden, so sicher war die SS ihrer Sache. Von Dezember 1941 bis Anfang 1945 rollten täglich die Lkws der SS durchs Dorf, während die auf der Ladefläche zusammengepferchten Juden an den ins Innere geleiteten Auspuffgasen erstickten. Vor der Dorfkirche, an der die Opfer verladen wurden, sieht man dann wieder den Überlebenden Srebnik stehen – zwei von 400.000 entkamen den Gaswagen –, umgeben von älteren Polen, die sich noch gut an den singenden Arbeitssklaven erinnern. (...)

Es ist aber möglich, anzugeben, was sich im Verlauf der neun Kinostunden allmählich zu einer Erkenntnis verdichtet: die Ermordung der Juden Europas hat nicht nur etwas mit Hitlers an die Macht gelangter Paranoia, sie hat auch mit deutscher Mentalität zu tun. Gewiß hat man sich, und SHOAH zeigt das in aller Deutlichkeit, nicht nur in Deutschland das Verschwinden der Juden gewünscht, alle bis zur Wannsee-Konferenz von den Nazis verfügten antijüdischen Maßnahmen, erklärt im Film der Historiker Raul Hilberg, haben nur wiederholt, was seit den ersten christlichen Jahrhunderten in Europa an Maßnahmen gegen die Juden ausgedacht worden war.

Was die Nazis erfanden, das war: wirklich Ernst machen mit dem Verschwinden der Juden. „Nicht darüber reden, es tun“, sagt Raul Hilberg. Jeder kleine Parteigenosse, heißt es in einer von Himmlers Geheimreden sinngemäß, quatscht davon, die Juden müssen weg. Wir aber machen es, Augen zu und durch. Mitgewünscht haben es viele, Polen wie Ungarn, Russen wie Franzosen, aber gemacht haben es Deutsche, nicht aus Zufall. In einem Land, in dem man erst einmal der Siesta pflegt und 'mañana' sagt, kann es zwar Diskriminierung geben und Pogrome, aber keine 'Endlösung'.

SHOAH ist die denkbar massivste Antwort auf Bitburg: die radikale, unaufhebbare Differenz zwischen Tätern und Opfern wird wiederhergestellt. Claude Lanzmanns einzigartiges Filmdokument kommt zum rechten Zeitpunkt, um in der neuen deutschen Mickmauserwelt, in der Auschwitz und die Vertreibung der Ostdeutschen dieselbe Bonbonfarbe annehmen, die Proportionen zurechtzurücken. (Frankfurter Rundschau, 7. 9. 85)

Biofilmographie

Claude Lanzmann, geb. 27. 11. 1925 in Paris. Beteiligte sich 1943 als Gymnasiast an der Résistance in Clermond-Ferrand. Nach dem Krieg Studium in Tübingen. 1948 - 49 Tätigkeit als Lektor an der Freien Universität Berlin. Nach Abschluß seines Studiums gehörte er zum Freundeskreis von Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir. Ab 1952 Mitarbeit an der von Sartre begründeten Zeitschrift 'Les Temps Modernes', zu deren Herausgebern Lanzmann bis heute gehört. Mitunterzeichner des 'Manifests der 121', das gegen Ende des Algerienkrieges die französische Repression in Algerien anprangerte. 1967 Herausgabe einer Sondernummer der 'Temps Modernes' über den israelisch-arabischen Konflikt.

Filme:

1970-73 *Pourquoi Israel* (Warum Israel?)

1974-85 SHOAH

übersetzung der texte für dieses informationsblatt: helma schleif
herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: schlömer + anzener, berlin 31, berliner str. 145