

Schmieder · Hrsg.
Überleben

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Überleben

Historische und aktuelle
Konstellationen

Herausgegeben von
Falko Schmieder

Wilhelm Fink

Das diesem Bericht zugrunde liegende Vorhaben wurde vom
Bundesministerium für Bildung und Forschung unter
dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Umschlagabbildung:
Hieronymus Bosch, Ecce Homo, um 1480/90
(Ausschnitt)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4997-9

CHRISTOPH HESSE

Zeugenschaft der Toten

Über Claude Lanzmanns Film *Shoah*

Die Erfindung des Kinos hat man in Frankreich treffend kommentiert mit den Worten: »La vie est prise sur le vif.« Durch die Wiedergabe der sichtbaren Wirklichkeit in bewegten Bildern wird der Eindruck des Lebendigen nicht wie auf Gemälden und selbst noch auf Fotografien buchstäblich festgehalten; vielmehr erscheinen die aufgenommenen Menschen und Dinge in dem Augenblick, da sie als bewegte und ebenso flüchtige Bilder auf die Leinwand projiziert werden, wie zu neuem Leben erweckt. An die Stelle des Gewesenen tritt das Gegenwärtige. Wenn Malerei und Fotografie aus dieser Perspektive als Medien der Verewigung bezeichnet werden können – so der Film als ein Medium steter Aktualisierung. Aufgrund dessen ist er aber auch in der Lage, eine dem Zuschauer überaus nahegehende Darstellung des Tötens zu geben. Insofern er fotografischen Realismus und lebendige Bewegung, theatralische Inszenierung und literarische Erzählweise kombiniert, kann er eindrucksvoller als alle anderen Medien das Publikum in Angst und Schrecken versetzen. Genau diese als besonders sinnlich gerühmten (oder gerügten) Qualitäten lassen es fraglich erscheinen, ob der Film geeignet ist, einen Einblick in den tiefsten Abgrund der Historie zu gewähren. Wenn grundsätzliche Bedenken gegen eine mögliche Darstellung der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager geäußert werden, dann gelten sie insbesondere dem Film. Niemand würde mehr behaupten, dass etwa die Literatur das nicht könne oder nicht dürfe; Art Spiegelmans *Maus* hat den Schriftgelehrten unterdessen vor Augen geführt, dass selbst eine *graphic novel*, nämlich ein Comic, als eine durchaus angemessene Form der Darstellung in Betracht kommen kann. Eine vergleichbar breite Zustimmung hat der Film, zumal der fiktionale, bisher nicht erreicht. Auch *Schindlers Liste*,¹ ein Film, von dem hierzulande eilig behauptet wurde, er habe die Frage nach der Möglichkeit der Darstellung von Auschwitz im Kino »endgültig beantwortet«, hat tatsächlich mehr neue Fragen aufgegeben als alte gelöst.² Noch ehe der Film in deutschen Kinos überhaupt zu sehen war, urteilte Andreas Kilb (unter der Titelzeile: »Hollywood bewältigt die deutsche Vergangenheit. Und wir?«): »Fünfzehn Jahre nach der Erstausstrahlung von Marvin Chomskys Fernsehserie ›Holocaust‹ wird durch diesen Film die Frage, ob sich der Massenmord an den europäi-

1 *Schindler's List*, USA 1993, Regie: Steven Spielberg.

2 Lediglich zwei der inzwischen zahlreich erschienenen Bücher, die sich mit der filmischen Darstellung des Holocaust befassen, seien hier genannt: Sven Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003; Jean-Michel Frodon, *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Paris 2007 (dieser Band enthält auch eine umfassende kommentierte Filmografie).

schen Juden überhaupt in bewegten Bildern darstellen lässt, ebenso eindrucksvoll wie endgültig beantwortet. Ja, es geht, und es geht sogar dann, wenn die Hauptfigur der Geschichte, wie in ›Schindlers Liste‹, ein Deutscher ist.«³ In welcher Hinsicht sonst Spielbergs Kinofilm dem vierteiligen Fernsehfilm von Marvin Chomsky, in dem das Schicksal einer fiktiven jüdischen Familie aus Berlin geschildert wird, überlegen sei, erklärte Kilb nicht. Noch 15 Jahre nach der ersten Vorführung von *Schindlers Liste* in Deutschland erscheint beeindruckender als der Film selbst die Art und Weise, wie die Nation (»wir«) ihn aufgenommen hat.⁴

Claude Lanzmann hat auf solche fiktionalen Dramatisierungen von Auschwitz mit harscher Kritik, bisweilen auch mit unverhohlenem Abscheu reagiert. Ein Film wie *Schindlers Liste*, schrieb er, übertrete eine Grenze, die man nicht übertreten dürfe, »weil ein bestimmtes, absolutes Maß an Greueln nicht übertragbar ist«; er führe den Zuschauer hinein in den »Flammenkreis«, mit dem sich der Holocaust umgeben habe, und setze sich darüber hinweg, dass innerhalb dieses Kreises »jede Darstellung verboten ist«.⁵ Die mitunter unklare Argumentation (»ein bestimmtes, absolutes Maß an Greueln«) und die an die Herkunft des Wortes Holocaust rührende Metaphorik (»Flammenkreis«) nahm Siegfried Kohlhammer zum Anlass, Lanzmann als selbstgefälligen »Großinquisitor«⁶ zu diffamieren. Merkwürdig, nebenbei, dass er ihn ausgerechnet mit dem leitenden Funktionär einer frühneuzeitlichen Terrororganisation verglich, die es nicht an letzter Stelle auf sogenannte Krypto-Juden abgesehen hatte. Sein Einwand gegen das von Lanzmann ausgesprochene Darstellungsverbot ist so abwegig jedoch nicht. Ein Verbot, so Kohlhammer, das sich auf die Einzigartigkeit und Unvergleichbarkeit des Holocaust beruft, laufe darauf hinaus, diesen zu einem negativen Absoluten zu hypostasieren. Abgesehen von der logischen Fragwürdigkeit der in diesem Zusammenhang geläufigen Rede von der Singularität, sei es geradezu lächerlich, wenn jemand in byzantinischer Manier eherne Prinzipien der Darstellung aufrichten wolle. Um über Zulässigkeit und Unzulässigkeit einer Darstellung entscheiden zu können, müsse man vielmehr den Unterschied, und zwar den stets nur graduellen, nicht prinzipiellen Unterschied, einsichtig machen zwischen Darstellungen, die man für zulässig, und solchen, die man für unzulässig hält. Das betreffe freilich alle wie auch immer anstößigen Darstellungen, aber es betrifft Darstellungen von Auschwitz im Kino im besonderen. Eine solche Unterscheidung hat offensichtlich auch Steven Spielberg getroffen, als er sich mit Kamera, Scheinwerfern und Schauspielern in einen als Gaskammer kenntlich gemachten Raum vorwagte, um dann plötzlich Wasser aus

3 Andreas Kilb, »Warten, bis Spielberg kommt«, in: *Die Zeit*, 21. Januar 1994.

4 Vgl. dazu *Schindlerdeutsche. Ein Kinoraum vom Dritten Reich*, hg. v. Initiative Sozialistisches Forum, Freiburg 1994 (darin insbesondere die Beiträge von Lothar Baier, Detlev Claussen und Eike Geisel).

5 Claude Lanzmann, »Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen ›Schindlers Liste‹«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. März 1994 (unter dem Titel »Holocauste, la représentation impossible«, erschienen in: *Le Monde*, 3. März 1994).

6 Siegfried Kohlhammer, »Anathema. Der Holocaust und das Bilderverbot«, in: *Merkur*, 48 (1994) 543 (Juni), S. 505ff.

den Duschen strömen zu lassen und die Szene im nächsten Augenblick zu beenden.

Tatsächlich stellt keiner der Filme, die sich Lanzmann zufolge einer Grenzüber-tretung schuldig machen, den Vernichtungsprozess selbst dar. Es handle sich, sagt er, bei jenen fiktionalen Dramatisierungen keineswegs um Darstellungen von Auschwitz, sondern um Trivialisierungen, die weit davon entfernt seien, dem Zu-schauer eine Vorstellung dessen zu geben, was sich dort ereignet hat. Der vieldeu-tige Vorwurf der Trivialisierung kann hier außer Acht bleiben. Worauf es ankommt, ist die in diesem Vorwurf enthaltene Einsicht, dass, was in den Vernichtungslagern geschah, im genauen Sinne des Wortes unvorstellbar sei, nämlich »der menschli-chen Imagination sich entzieht«.⁷ Diese Einsicht hat auch Lanzmann sich zu Eigen gemacht. Anders als das von Kohlhammer an die Theologie verwiesene Darstel-lungsverbot ist sie nicht mit einigen vernünftigen Überlegungen einfach zu ent-käften. Ob es irgendeinem Kunstwerk, einem Roman, einem Gemälde oder einem Film, jemals gelungen ist, eine »adäquate« Vorstellung von Tod und Gewalt zu ver-mitteln, wäre zu bezweifeln; der Genuss, den selbst die finstersten Werke bereiten, rührt jedenfalls daher, dass sie als ästhetische Gebilde Abstand zum Gegenstand der Darstellung wahren und dem Rezipienten eine Erfahrung ermöglichen, die von der wirklichen, auf die sie verweisen, konstitutiv verschieden ist.⁸ Der Abstand, den das Darzustellende der Darstellung aufnötigt, vergrößert sich indessen, je weiter es dem Vorstellungsvermögen entrückt. Die Vernichtung der Juden erscheint schlech-terdings unfassbar. An einer Darstellung von Auschwitz hindert die Kunst kein Verbot, sondern offenbar der Gegenstand selbst. Entscheidend dabei ist nicht, ob oder worin sich das Leiden der Opfer in Auschwitz von den unüberschaubaren Leiden der vorausgegangenen Geschichte unterscheidet. In Anbetracht des Ausma-ßes der Vernichtung und der Art und Weise ihrer Durchführung blamiert sich jeder historische Vergleich unweigerlich als Versuch einer Rationalisierung und Be-schwichtigung des Geschehenen. »Noch einmal triumphiert, unsäglich, das dialek-tische Motiv des Umschlags von Quantität in Qualität«, schrieb Adorno. »Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war.«⁹ Dass er sich der Imagination entzieht, bedeutet aber nicht, dass er darum der Erkenntnis schlechthin entzogen wäre. Vielleicht kann gerade die Kunst, die man traditionell mit der Imagination beauftragt, während die Refle-xion den Philosophen überlassen bleiben soll, hier zu Erkenntnissen verhelfen, deren die Reflexion allein nicht fähig ist. Auf Anhieb verfügbare Begriffe wie Ver-

7 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hg. v. Rolf Tiede-mann, Frankfurt am Main 1997, S. 354. Vgl. dazu Gertrud Koch, *Die Einstellung ist die Einstel-lung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt am Main 1992, S. 147.

8 Georg Lukács bemerkte schon 1913, dass die Projektionen auf der Leinwand »eben nur Bewe-gungen und Taten von Menschen sind, aber *keine Menschen*. Dies ist kein Mangel des »Kino«, sondern seine Grenze, sein principium stilisationis.« Georg Lukács, »Gedanken zu einer Ästhetik des Kino«, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt am Main 1972, S. 143; Hvh. i. Orig.

9 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 7), S. 354f.

brechen, Massenmord, Katastrophe, Vernichtung, Holocaust oder Shoah verbergen nur die Ratlosigkeit der Sprache, die im Grunde eine des Denkens ist. Wie zahlreiche Werke zeigen, kommt die Kunst hingegen solcher Erkenntnis dort am nächsten, wo sie sich die Sprödigkeit der unzulänglichen Begriffe zu Eigen macht und etwas von der ihr eigentümlichen Kraft zur Veranschaulichung zurücknimmt. In Lanzmanns Film *Shoah*¹⁰ gibt es »keine Bilder der Vernichtung selbst«, und gerade in dieser »Ausparung gibt er eine Vorstellung vom Unvorstellbaren.«¹¹

Filme wie *Nacht und Nebel*¹² oder *Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege*,¹³ in denen deutsche Konzentrationslager beziehungsweise die Okkupation Frankreichs dokumentiert werden, greifen beide auch auf historische Aufnahmen ausgiebig zurück. Die Vernichtung der Juden kommt darin jedoch nur am Rande vor. Das hat sicherlich mit den unterschiedlichen Absichten der Autoren zu tun. Es hat aber auch den sachlichen Grund, dass filmische Dokumente des Vernichtungsprozesses selbst nie hergestellt wurden. Das vergleichsweise spärlich vorhandene Archivmaterial, das Konzentrationslager zeigt, haben die Alliierten und vor allem die Nazis selber produziert. Jene aber trafen erst im Frühjahr 1945 ein, nachdem der Vernichtungsprozess bereits abgebrochen worden war, wohingegen diese kein Interesse daran hatten, ihre Taten für die Nachwelt zu dokumentieren. Zumindest nicht offiziell. Lanzmann berichtet von der illegalen Filmaufnahme eines deutschen Soldaten, die er gefunden habe. Solche Aufnahmen, von Himmler ausdrücklich untersagt, wurden vermutlich zahlreiche gemacht: »Eine Gruppe von Juden steigt im Laufschrift aus und begibt sich in einen Panzergraben, wo sie mit einem Maschinengewehr der Reihe nach abgeschossen werden. Das ist gar nichts. Der Film sagt ebenso wenig aus wie die Nazibilder aus dem Ghetto.«¹⁴ Das heißt, die Aufnahme kann von dem Geschehen, das sie dokumentieren soll, keine Vorstellung geben. Zudem birgt die Verwendung solcher Filmdokumente die Gefahr, dass man sich den verächtlichen Blick der Nazis auf ihre Opfer unversehens zu

10 »Die Debatte um diesen Film vor allem in der Bundesrepublik hat sich in den meisten Fällen ästhetischer Kritik enthalten und ihn als »erschütterndes Dokument« dargestellt, dass es sich außerdem um ein Kunstwerk handelt, wurde eher nebenbei und fast verschämt konstatiert«; Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung* (Anm. 7), S. 148. Die künstlerisch-handwerklichen Aspekte des Films, über die bisher kaum jemand ein Wort verloren hat, sind Thema eines Gesprächs zwischen Claude Lanzmann und Jean-Michel Frodon, »Le travail du cinéaste«, in: Jean-Michel Frodon (Hg.), *Le Cinéma et la Shoah*, S. 111ff. – Produziert zwischen 1974 und 1985 (Premiere am 30. April 1985 in Paris), wurde der Film in der Bundesrepublik erstmals am 17./18. Februar 1986 im Forum des Jungen Films der Internationalen Filmfestspiele Berlin gezeigt, im selben Jahr von den Dritten Programmen, mit Ausnahme des Bayerischen Rundfunks, im Fernsehen ausgestrahlt (der WDR war selbst an der Produktion beteiligt). 2007 erschien *Shoah* in der Arte-Edition bei Absolut Medien, Berlin, auf DVD. Vgl. dazu die Textsammlungen Michel Debuy u. a. (Hg.), *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, Paris 1990; Stuart Liebman (Hg.), *Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays*, New York 2007.

11 Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung* (Anm. 7), S. 149f.

12 *Nuit et brouillard*, Frankreich 1955, Regie: Alain Resnais. Vgl. dazu Sylvie Lindeperg, »Nuit et brouillard«. *Un film dans l'histoire*, Paris 2007.

13 *Le Chagrin et la pitié*, Frankreich 1969, Regie: Marcel Ophüls.

14 Claude Lanzmann, »Der Ort und das Wort«, in: Ulrich Baer (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen«. *Erinnerungskultur nach der Shoah*, Frankfurt am Main 2000, S. 107.

Eigen macht. Gäbe es Aufnahmen der »Operationen« in den Vernichtungslagern, meint Lanzmann, könnte man sie guten Gewissens nicht vorführen:

»Wäre mir ein unbekanntes Dokument in die Hände gefallen, ein Film, der – heimlich, da filmen streng verboten war – von einem SS-Mann gedreht worden wäre und der gezeigt hätte, wie dreitausend Juden, Männer, Frauen, Kinder, gemeinsam starben, erstickt in einer Gaskammer des Krematoriums Auschwitz 2 – hätte ich so einen Film gefunden, ich hätte ihn nicht nur nicht gezeigt, ich hätte ihn zerstört.«¹⁵

Und das nicht nur, weil er keinem Zuschauer zuzumuten wäre. Die Zurschaustellung der Ermordung wäre vor allem eine nachmalige Verhöhnung der Opfer.

Mit seiner Weigerung, das Geschehen in den Vernichtungslagern, wenn es möglich wäre, filmisch zu dokumentieren, provozierte er einen heftigen Widerspruch Jean-Luc Godards.¹⁶ »Er hat nichts gezeigt«, hatte Godard ihm schon früher einmal unterstellt.¹⁷ Dahinter steckte nicht nur notorische Missgunst unter Kollegen. Godard zufolge hat nämlich das Kino, weil es in diesem Augenblick an diesem Ort nicht zugegen war, historisch versagt. Damit sei die Geschichte des Kinos zu Ende gegangen, erklärte er 1995 gegenüber der Zeitschrift *Studio*: »In diesem Augenblick hat das Kino seine Aufgabe überhaupt nicht erfüllt. Es wurden sechs Millionen Menschen getötet oder vergast, vor allem Juden, und das Kino war nicht zur Stelle. [...] Indem es die Konzentrationslager nicht filmte, hat das Kino vollständig abgedankt.«¹⁸ Erst der italienische Neorealismus habe es vermocht, etwas von der Geschichte wieder aufzunehmen, die das Kino preisgegeben hatte. Der Gedanke mutet grotesk an, dass das Kino, wenn es in Auschwitz zur Stelle gewesen wäre, sich selbst oder irgend jemandem einen wertvollen Dienst erwiesen hätte. Bemerkenswert ist aber, dass Godard, der mehr als jeder andere moderne Filmemacher Schrift in seinen Werken einsetzt und zugleich nicht müde wird zu betonen, dass das Gesagte vom Gesehenen komme, seinerseits den Film als ein Werkzeug des Denkens (»instrument de pensée«¹⁹) gebrauchen wollte. Ausgehend davon, dass er als ein Werkzeug des Zeigens hier unmittelbar nicht in Betracht kommt, hat Lanzmann mit *Shoah* doch offenbar genau das unternommen.

Es wurde häufig moniert, dass es sich bei den Bildern, die der Zuschauer in Spielfilmen über Auschwitz zu sehen bekommt, um Idealisierungen und filmge-

15 Lanzmann, »Ihr sollt nicht weinen« (Anm. 5).

16 Vgl. Jean-Luc Godard, »La légende du siècle«, Interview, in: *Les Inrockuptibles*, (1998) 170 (Oktober), S. 20ff.; dazu Jean-Michel Frodon, »Le fameux débat Lanzmann-Godard: le parti des mots contre le parti des images«, in: *Le Monde, Supplément Télévision*, 28. Juni 1999; und Libby Saxton, »Anamnesis and Bearing Witness: Godard/Lanzmann«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*, London 2004, S. 364ff.

17 »Il n'a rien montré«; Gespräch mit Marguerite Duras von 1987, zit. nach Alain Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984-1998*, Paris 1998, S. 146.

18 »A cet instant-là, le cinéma a totalement manqué à son devoir. Il y a eu six millions de personnes tuées ou gazées, principalement des Juifs, et le cinéma n'était pas là. [...] En ne filmant pas les camps de concentration, le cinéma a totalement démissionné«; Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (Anm. 17), S. 336.

19 Ebd., S. 335.

schichtlich approbierte Klischees handle. Das ließe sich auch über die Wiedergabe realistischer Details sagen, deren Inszenierung bestenfalls an einen Film von De Sica oder Rossellini erinnert, im Übrigen aber den Zuschauer in eine durch einschlägige Bilder, Figuren und Erzählungen bereits fest etablierte Abenteuerfilm-landschaft entführt. Daran, dass all diese Aufnahmen inszeniert sind, hat Lanzmann jedoch nie Anstoß genommen. In seiner Kritik der ›Holocaust-Dramen‹ hat er darum nie den historisch dokumentierenden Darstellungen das Wort geredet, die im Unterschied zu jenen keine ergreifenden Geschichten nachstellen, sondern das geschichtliche Ereignis selbst im Bild festzuhalten beanspruchen. Im Gegenteil, Aufnahmen wie die oben beschriebene eines deutschen Soldaten nennt er »Bilder ohne Vorstellungsvermögen«. ²⁰ Dass fiktionale Filme aufgrund ihres eigenen historischen Kontexts eine irreführende Vorstellung vermitteln, bedeute umgekehrt nicht, dass vermeintlich unentstellte Dokumentaraufnahmen (soweit sie existieren) über das Geschehen zuverlässig Auskunft geben könnten. Denn um das, was durch das Objektiv einer Kamera nicht zu fassen ist, filmisch dennoch vorstellbar zu machen, bedürfe es gerade der Inszenierung, der subjektiven Konstruktion. Als Marcel Ophüls in seiner Besprechung des Films in *American Film* 1985 bekannte: »I consider *Shoah* to be the greatest documentary about contemporary history ever made, bar none, and by far the greatest film I've ever seen about the Holocaust«, ²¹ war er sich selbst der Unzulänglichkeit dieser Beschreibung bereits bewusst. *Shoah*, sagt Lanzmann, »ist kein Dokumentarfilm«. ²² Obgleich er die Orte, an denen die Vernichtung stattgefunden hat, ebenso wie die Zeugen filmisch genau dokumentiert. Erst die Inszenierung aber bringt ihr Gedächtnis zum Sprechen. Dass es sich hierbei um keine historische Dokumentation im geläufigen Sinne handelt, verdeutlicht nicht zuletzt die vom realen Geschichtsverlauf abweichende Chronologie der Ereignisse im Film. Es gibt kein Warum und Woher. Bezeichnenderweise steht der missglückte Aufstand des Warschauer Ghettos am Schluss. Der Film erzählt nicht die Geschichte der Vernichtung, und insofern kann Lanzmann mit Recht sagen, *Shoah* sei »kein historischer Film«. ²³ Seine Absicht sei es vielmehr gewesen, »einen lebendigen Film nur aus der Gegenwart zu machen«. ²⁴ In diesem Sinne ist *Shoah* ein nicht-fiktionaler Spielfilm. Um eine Geschichte zu bezeugen, die sich der filmischen Wiedergabe – nach aller bisher gemachten Filmerfahrung zu urteilen – entzieht, lässt Lanzmann die Zeugen, Opfer sowohl wie Täter und Zuschauer, ²⁵ als Darsteller auftreten. Als sekundäre Zeugen hinzu kommen der Historiker Raul

20 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 107.

21 Marcel Ophüls, »Closely Watched Trains«, jetzt in: Liebman (Hg.), *Claude Lanzmann's Shoah* (Anm. 10), S. 78.

22 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 109.

23 Lanzmann in einem Gespräch an der Yale University, 4. Mai 1986, zit. nach Shoshana Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns *Shoah*«, in: Baer (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen« (Anm. 14), S. 184.

24 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 108.

25 Vgl. Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft« (Anm. 23), S. 177; dazu Raul Hilberg, *Täter, Opfer, Zuschauer: Die Vernichtung der europäischen Juden 1933-45*, Frankfurt am Main 1994.

Hilberg und der Oberstaatsanwalt Alfred Spieß, Vertreter der Anklage unter anderem im Düsseldorfer Treblinka-Prozess, drei Dolmetscherinnen sowie Lanzmann selbst, der als Fragender in den Gesprächen und zweimal auch allein beim Verlesen schriftlicher Dokumente in Erscheinung tritt. Es ist, wie Gertrud Koch es ausdrückte, »die Transformation ins Spiel, die den Ernst der Darstellung bestimmt. In der Tat verführt, verleitet, überredet Lanzmann die Protagonisten, Dinge zu tun und zu sagen, die sonst verschwiegen, verdeckt geblieben wären.«²⁶

Le Lieu et la Parole (»Der Ort und das Wort«) lautete ein früherer Titel des Films, dem Lanzmann selbst am liebsten gar keinen Namen gegeben hätte.²⁷ Das Zeigen der Orte bestärkt das lebendige (mündliche, mimische sowohl wie gestische) Zeugnis darin, dass die Vernichtung *statt*gefunden hat. Auschwitz, erfährt der Zuschauer hier, ist nicht eine vielseitige Metapher für das gerade größte denkbare Unheil irgendwo auf der Welt. Es ist der Name eines Ortes, an dem zwischen 1941 und 1945 mehr als eine Million Juden ermordet wurden. Indem er die Tatorte in ihrer gegenwärtigen Schönheit zeigt, lässt der Film das dort Geschehene aber lediglich aufscheinen. Anders als die historische Schwarzweißaufnahme vermittelt die Farbaufnahme aus der Gegenwart dem Zuschauer eine Ansicht der Orte, in der die Historisierung der Tat selbst zugleich reflektiert wird. Micha Brumlik hat diesen Eindruck in einer Besprechung des Films anschaulich geschildert:

»Obszön schöne Farbaufnahmen entführen uns zunächst in das Galizien des Schriftstellers Joseph Roth, in jenen verträumten und abgelegenen Winkel der Donaunomarchie mit seinen dunklen Wäldern, grünen Wiesen, den Weilern und Bächen, überwucherten Gleisen, altmodischen Dampfloks und verwunschenen Bahnhöfen mit Vorgärten und Giebeldächern. Die Idylle stimmt – bis auf den Stationsschildern Namen zu lesen sind: Treblinka, Sobibor, Chelmno.

Die Poesie der Landschaft steht in striktem Gegensatz zu den Stimmen, die wir hören, und den Gesichtern, die wir sehen. Laute Stimmen, leise Stimmen, schluchzende, bittere und betont gleichmütige Stimmen. Sie berichten uns, während wir die Landschaft betrachten, was sich in ihr zugetragen hat. Millionenfacher, ausgeklügelter, abgefemter Mord.

²⁶ Koch, *Die Einstellung ist die Einstellung* (Anm. 7), S. 149.

²⁷ »Wenn ich meinem Film keinen Namen hätte geben können, hätte ich es getan«, erläuterte er in einem von Philippe Mallard aufgezeichneten Gespräch, das im Januar 2001 in Bergerac stattfand. »Wie könnte es einen Namen geben für etwas, das zuvor noch nie geschehen war? Das Wort ›Shoah‹ erschien mir undurchsichtig genug. Zudem ist es kurz, und das gefiel mir. Als der Verleiher mich 1985 fragte, was ›Shoah‹ bedeute, antwortete ich, daß ich das nicht wisse, da ich kein Hebräisch verstehe. Der verblüffte Verleiher erwiderte, daß das niemand verstehen werde ... Ich sagte ihm dann, das sei genau das, was ich wollte, daß niemand verstehe.« (»Si j'avais pu ne pas nommer mon film, je l'aurais fait. Comment y aurait-il pu avoir un nom pour quelque chose qui ne s'était jamais produit auparavant? Le mot ›shoah‹ m'est apparu suffisamment opaque. De plus, il est court, ce qui me plaisait. En 1985, lorsque le distributeur m'a demandé ce que voulait dire ›shoah‹, j'ai répondu que je ne savais pas, ne comprenant pas l'hébreu. Le distributeur éberlué m'a rétorqué que personne ne va comprendre ... Je lui ai répondu alors que c'est ce que je voulais, que personne ne comprenne.«) Zit. nach URL: http://www.cndp.fr/Tice/teledoc/dossiers/dossier_shoah.htm; Zugriff am 26. März 2009.

Noch nie ist in einem Film die wohlfeile Botschaft von der versöhnenden Kraft umgreifender bodenständiger Zusammenhänge, anmutiger Landschaften und malerischer Heimaten gründlicher dementiert worden. Viele, die nach wie vor in ihrer galizischen Heimat leben und arbeiten, waren mehr oder minder wohlwollende Zeugen des größten aller Menschenverbrechen.«²⁸

Shoshana Felman nennt *Shoah* einen »Film über Zeugenschaft«,²⁹ und diese unkonventionelle Charakterisierung erscheint treffender als die geläufige Unterscheidung zwischen Dokument und Fiktion. Von der Rolle der Überlebenden, der wichtigsten Zeugen im Film, soll hier die Rede sein. In Lanzmanns Inszenierung treten sie als Darsteller auf, wenngleich nicht als Schauspieler wie in einem fiktionalen Film. Als Zeugen beanspruchen sie für sich selbst die Autorität eines lebendigen Dokuments der Geschichte. Wer Zeugnis ablegt, übernimmt mit seiner eigenen Person Verantwortung für die Wahrheit. Und wer, als Zuschauer, die Wahrheit erfahren möchte, muss bereit sein, dem Zeugen Gehör sowohl wie Glauben zu schenken – oder, in den Worten Paul Celans, für den Zeugen selbst zu zeugen.³⁰ Die Wahrheit eines Zeugnisses wird jedoch nicht zuletzt auch durch die Unwahrheit eines anderen offenbar. So auch in Lanzmanns Film. Die Täter zumal kommen darin nicht wie sogenannte Zeitzeugen gleichberechtigt zu Wort. Ihre Aussagen werden von denen der Opfer sorgfältig abgesetzt; aus der Bedrängnis, die Täter heimlich mit einer versteckten kleinen Kamera³¹ filmen zu müssen, die ihre grobkörnigen Bilder direkt an einen Übertragungswagen sendete, erwuchs schließlich ein ästhetisches Konzept. Felman deutet die Unvereinbarkeit der Zeugnisse so, dass sich durch deren »Zersplitterung« die »Möglichkeit einer Gemeinschaft des Bezeugens, einer Gemeinschaft der Zeugenschaft, auflöst.«³² Was die Opfer erdulden mussten, davon können sich ganz offensichtlich ihre Peiniger noch weniger eine Vorstellung machen als der Zuschauer, der, weit entfernt, den Opfern immerhin zuzuhören bereit ist. Sie, die Überlebenden, sind die Hauptdarsteller unter den genannten Zeugen. Und doch soll der Film nicht von ihnen handeln. »Die Überlebenden in *Shoah*«, so hat es Lanzmann selbst ausgedrückt, »sind Sprecher der Toten«;³³ das heißt, sie sprechen nicht sowohl für sich selbst als für diejenigen, deren Schicksal sie teilten. Gegenwärtig sind sie in diesem Film nicht als Überlebende, sondern als dem Tod Entronnene.

28 Micha Brumlik, »Der zähe Schaum der Verdrängung«, in: *Der Spiegel*, 17. Februar 1986. Zur Bedeutung der Orte vgl. Georges Didi-Huberman, »The Site, Despite Everything«, in: Liebman (Hg.), *Claude Lanzmann's Shoah* (Anm. 10), S. 133ff.

29 Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft« (Anm. 23), S. 175. Zur Rolle des Zeugen vgl. ausführlicher Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*, New Haven 1991.

30 »Niemand/ zeugt für den/ Zeugen«, lauten die letzten Zeilen des Gedichts »Aschenglorie«; Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main 2005, S. 198. Vgl. dazu die Einleitung des Herausgebers in: Baer (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen« (Anm. 14), S. 7ff.

31 Vgl. dazu Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie. Mémoires*, Paris 2009, S. 467f. u. 471f.

32 Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft« (Anm. 23), S. 181.

33 »Die Israelis töten, aber sie sind keine Killer«, Interview mit Claude Lanzmann, in: *Berliner Zeitung*, 24. Januar 2009.

In dem von der Survivors of the Shoah Visual History Foundation produzierten Film *Die letzten Tage*³⁴ werden Überlebende gezeigt, die nicht nur von ihrem Leiden berichten, sondern auch ihr Leben nach Auschwitz als ein glückliches schildern, und was immer man sonst gegen diesen Film vorbringen mag: Dass er ausdrücklich von Überlebenden handelt, würde man ihm nicht vorwerfen. Das Weiterleben der Opfer hat, um eine Formulierung Adornos abzuwandeln, soviel Recht auf Ausdruck wie das perennierende Leiden.³⁵ Lanzmann hat allerdings Recht, wenn er darauf insistiert, dass ein Portrait von Überlebenden der Darstellung dessen, worum es ihm ging, unangemessen gewesen sei. »*Shoah*«, sagt er, sei

»ein Film über den Tod, nicht über das Überleben. Es gibt darin keinen einzigen Überlebenden, es gibt allenfalls Wiedergänger, die fast schon im Jenseits über dem Boden des Krematoriums schwebten und zurückgekommen sind. Diese Menschen sagen niemals ›ich‹, sie erzählen nicht ihre eigene Geschichte. Sie sagen ›wir‹, weil sie für die Toten mit sprechen.«³⁶

Erzählt wird nicht, »wie sie überlebt haben, wie sie entkommen sind, was aus ihnen geworden ist.«³⁷ Zeugen die Überlebenden durch ihre Anwesenheit vor der Kamera für ihre eigene Rettung und also auch dafür, dass die von Hitler prophezeite »Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa«³⁸ nicht vollends gelang, so ist das im Sinne Lanzmanns nicht die Hauptrolle, die sie in diesem Film spielen. Als dem Tod Entronnene sind sie über das Zeugnis ihrer selbst hinaus zugleich Darsteller des Udarstellbaren.

Indem es sich der Schilderung individueller Schicksale verweigere, wandte Kohlhammer dagegen ein, »imitiert das Werk – und ich nehme an, dass dies bewusst geschah – sein Thema, den Holocaust.«³⁹ Genau das ist die Stärke dieses Films. Ob man als Zuschauer dabei weint,⁴⁰ ist nicht entscheidend. Sondern dass es Lanzmann gelungen ist, die Auslöschung des Individuums zur Darstellung zu bringen. Die einstigen Eigentümer der mit Namen, Geburtsdatum und Herkunfts-ort beschriebenen Koffer, die im Film zu sehen sind, haben keine Gelegenheit mehr, das »Prinzip der Moderne« zu bezeugen, das Kohlhammer Lanzmann entgegenhält. Dies Prinzip laute, »daß die Menschen ›ich‹ sagen (und dann erst ›wir‹), daß das einzelne individuelle Leben zählt. Der Holocaust war die mörderische

34 *The Last Days*, USA 1998, Regie: James Moll, Executive Producer: Steven Spielberg.

35 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 7), S. 355.

36 »Ich will den Heroismus zeigen«, Interview mit Claude Lanzmann, in: *Die Tageszeitung*, 17. Mai 2001.

37 Ebd.

38 Adolf Hitler, »Rede vor dem Reichstag am 30. Januar 1939«, zit. nach Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1990, S. 411.

39 Kohlhammer, »Anathema« (Anm. 6), S. 507f.

40 »Man weint, wenn man ›Schindlers Liste‹ sieht? Mag sein. Aber Tränen sind eine Art Lustempfindung, Tränen sind ein Genuß, eine Katharsis. Viele Leute haben mir gesagt: Ich kann Ihren Film nicht sehen, wahrscheinlich weil es bei ›Shoah‹ keine Möglichkeit gibt, zu weinen.« Lanzmann, »Ihr sollt nicht weinen« (Anm. 5).

Dementierung dieses Prinzips; viele millionenmal wurde bewiesen: gilt nicht.«⁴¹ Nicht das Prinzip, sondern dessen mörderische Dementierung versucht Lanzmann in Szene zu setzen dadurch, dass er die Überlebenden ihrerseits als Sprecher der Toten zu Wort kommen lässt. Auch sie werden mit ihrem Namen und ihrem gegenwärtigen Wohnort vorgestellt, und tatsächlich sagen sie nicht nur »wir«, sondern ebenso oft »ich«. Doch das Ich, das dort spricht, wurde seiner Substanz beraubt. So richtig es ist oder vielmehr sein müsste, »daß das einzelne individuelle Leben zählt«, so wahr ist, dass »in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar«; das affiziert auch das Leben derer, »die der Maßnahme entgingen«.⁴² Kohlhammers Plädoyer »für die Rettung des Individuums und sein säkulares Glück« ist durchaus sympathisch. Und der Film *Shoah* enthält keinen Hinweis darauf, dass Lanzmann ihm darin widerspräche. Wenn Kohlhammer aber dem Prinzip der Individualität zuliebe einer filmischen Personalisierung das Wort redet und *Schindlers Liste* als gelungenen Gegenentwurf zu Lanzmanns »Totalitarismus«⁴³ ins Spiel bringt, sollte er immerhin so aufrichtig sein wie Spielberg selbst, der wusste, dass er eine fiktionale Geschichte fabriziert, in der es mit der realen Geschichte nicht so genau genommen wird. Und vermutlich wusste Spielberg auch, dass, wer ein Leben rettet, eben nicht die ganze Welt, sondern das Leben eines Einzelnen rettet. Das ist viel. Aber es ist etwas ganz anderes, als was Lanzmann dem Zuschauer vor Augen führt, nämlich dass die zivilisierte Welt, deren Prinzipien Kohlhammer unverdrossen glaubt retten zu können, in Auschwitz untergegangen ist. Wie immer es um das zu erhoffende und zu erkämpfende säkulare Glück jedes Einzelnen bestellt sein möge, es wird jedenfalls einem Trümmerhaufen entwachsen. Der Trümmer ihrer an Glück so armen Geschichte werden die Menschen nicht dadurch ledig, dass sie sie im trügerischen Bewusstsein ihrer Stärke fortwerfen.

Der Begriff des Überlebens kann für die dem Film *Shoah* zugrunde liegende »Handlung« (so heißt es im einleitenden Text im Vorspann⁴⁴) nicht mehr ohne weiteres in Anspruch genommen werden. Bilder von glücklich geborgenen Überlebenden, etwa eines Erdbebens oder eines Verkehrsunfalls, sind jedem Fernsehzuschauer vertraut. Während sie ihm einerseits Angst bereiten, trösten sie ihn andererseits zugleich mit einer Geschichte der Rettung derer, die verschont blieben. Dass das rettende Glück einem ohne eigene Initiative buchstäblich zufallen könnte, ist indes ein Überbleibsel mythischen Denkens und keineswegs charakteristisch für eine Gesellschaft, die unverdientes Glück nur als Glücksfall kennt. Solche Fälle ereignen sich im unvorhersehbaren Schrecken oder aber im Spiel, aus dem ein Tunichtgut plötzlich als Millionär hervorgeht. Das so verstandene Glück kann man sich als profanes Pendant zur christlichen Idee der göttlichen Gnade vorstellen, der jemand aus unerforschlichen Gründen teilhaftig wird oder nicht. Die Protestanten

41 Kohlhammer, »Anathema« (Anm. 6), S. 508.

42 Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 7), S. 355.

43 Vgl. Kohlhammer, »Anathema« (Anm. 6), S. 508f.

44 Vgl. Claude Lanzmann, *Shoah*, München 1988, S. 17.

haben schließlich der augustinischen Lehre von der Gnadenwahl den selbsterworbenen Erfolg auf Erden als zuverlässiges Kriterium zugrunde gelegt. Und diese originär bürgerliche Ethik bestimmt auch das seit *Robinson Crusoe* tradierte Bild des Überlebenden. Dass »die politische Ökonomie Robinsonaden liebt«,⁴⁵ wie Marx mit Blick auf den methodischen Individualismus ihrer Lehren erkannte, rührt nicht aus einer Schwäche für Hasardeure und Glücksritter. Robinson, der »Urfischer und Urjäger«, der zur Berechnung seiner Arbeitsinstrumente die »auf der Londoner Börse gangbaren Annuitätentabellen zu Rate zieh[t]«,⁴⁶ ist vielmehr der Urtyp des umsichtigen und fleißigen Bürgers. Das Glück, das ihm als einzigem Überlebenden eines Schiffbruchs zuteil geworden ist, muss er sich im Nachhinein erst verdienen, indem er als auf einer scheinbar verlassenem Insel Gestrandeter sich durch behende Geschäftigkeit bewährt: »After I had solac'd my mind with the comfortable part of my condition, I began to look round me to see what kind of place I was in, and what was next to be done«,⁴⁷ so schildert er seine ersten Überlegungen gleich nach der Ankunft. Es ist sicherlich kein Zufall, dass vom Überleben in diesem Roman kein großes Aufhebens gemacht wird. Die Katastrophe liefert lediglich ein Hintergrundpanorama,⁴⁸ wohingegen noch das zufällig vorhandene Trinkwasser das wohlverdiente Glück des Tüchtigen bezeugt. So gleicht die abenteuerliche Geschichte eher einem Bildungsroman. Bedeutsamer als das Überleben selbst ist, wie es durch Organisation und Improvisation bewerkstelligt wird. Der älteste bekannte Vorfahre dieses findigen Abenteurers ist Odysseus, der sich durch List, nämlich durch Bemächtigung seines eigenen Verstandes, die Gunst der Götter ertrug: »Im Gegensatz des einen überlebenden Ich zum vielfältigen Schicksal prägt sich derjenige der Aufklärung zum Mythos aus«, heißt es dazu in der *Dialektik der Aufklärung*. »Die Irrfahrt von Troja nach Ithaka ist der Weg des leibhaft gegenüber der Naturgewalt unendlich schwachen und im Selbstbewußtsein erst sich bildenden Selbst durch die Mythen.«⁴⁹ Überleben bedeutet Selbsterhaltung durch Beherrschung der Naturgewalten, einschließlich der Triebnatur des werdenden Subjekts selbst.

Weder der der Mythologie entsprungene Odysseus noch der moderne *Homo oeconomicus* Robinson vermöchten sich allerdings eine Vorstellung davon zu ma-

45 Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1, in: Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23, Berlin 1962, S. 90.

46 Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, in: Marx/Engels, *Werke* (Anm. 45), Bd. 13, Berlin 1961, S. 46.

47 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, London 2003, S. 39.

48 Ähnliches vollzieht sich, auf subtilere Weise, auch in dem Film *Schindlers Liste*: »Die Geschichte einer Rettung einer vom Schicksal begünstigten Gruppe verwandelt den Untergang der humanen Welt in Auschwitz in eine bloße Kulisse. [...] Als die ›Schindlerjuden‹ wie einzigartig Privilegierte den Zug aus Auschwitz heraus anstelle anderer wieder besteigen können, vergißt der Zuschauer das Elend von Auschwitz wie ein geretteter Schiffbrüchiger das todbringende Meer.« Detlev Claussen, »Fortsetzung der Lichterketten mit anderen Mitteln? Zur Bedeutung von *Schindlers Liste* als Medien-Weltreignis«, in: *Schindlerdeutsche* (Anm. 4), S. 130.

49 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hg. v. Alfred Schmidt/Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1987, S. 70.

chen, dass es in einer solcherart aufgeklärten Welt einmal Schlimmeres zu fürchten gäbe als den Tod.⁵⁰ Die Abenteuer, die sie mit Mut und Klugheit überstanden, haben ganz offensichtlich nichts gemein mit dem Los derjenigen, die 1945 aus den Konzentrations- und Vernichtungslagern in die Welt der Lebenden entlassen wurden. Fraglich, was diese Überlebenden tun konnten, um am Leben zu bleiben, und ob sie jemals wieder heimkehrten in die Welt, die sie im Stich gelassen hatte. Dem Schicksal der *displaced persons* gegenüber erzählt sich die geradezu behagliche Geschichte von Robinsons Schiffbruch wie sentimentales Seemannsgarn. Wenn der Begriff des Überlebens eine für das Begreifen der Gegenwart relevante Bedeutung behalten soll, muss sie ermittelt werden in Reflexion auf Auschwitz, im weiteren Sinn auf die Dementierung des Glücksversprechens der Moderne.

Robinson verlor nebst Schiff und Mannschaft zwar vorübergehend auch die Sicherheit der bürgerlichen Existenz, aber das Vertrauen in die Welt, die zu seinem eigenen Nutzen zu beherrschen er gelernt hatte, kam ihm dabei nie abhanden. Hat es ihn auch fern der Zivilisation verschlagen, so handelt doch der Roman von nichts anderem als von der unwiderstehlichen Kraft eben jener Zivilisation, die den Protagonisten noch in der unvertrauten Wildnis befähigt, sein Glück zu erzwingen. Die Prinzipien und Tugenden, die er in unfreiwillig kolonialer Manier exportiert, müssen dazu als universell gültig oder zumindest als allorts in der Welt durchsetzbar und annehmbar unterstellt werden können. Selbst mit denen, die der *free-born Englishman* als Wilde und keineswegs als Gleiche erachtet, würde er sich dann schon verständigen. Diese Zuversicht ist Robinsons mentale Überlebensversicherung, aufgrund deren er durch alle Fährnisse hindurch die berechtigte Erwartung einer sicheren Ankunft in England aufrechterhält. Das Bild des Überlebenden, das Daniel Defoe in der Morgenröte der bürgerlichen Gesellschaft entworfen hat, ist durchaus repräsentativ für das Selbstverständnis dieser Gesellschaft; entscheidend dabei ist das Vertrauen einerseits in die eigene Handlungs- und Leistungsfähigkeit sowie andererseits in die prinzipielle Vernünftigkeit und Berechenbarkeit der Welt. Dies Vertrauen geriet mit den bis dahin beispiellosen Verwüstungen des Ersten Weltkriegs jäh ins Wanken. Mit dem Zweiten Weltkrieg und der im Zuge dessen in Gang gesetzten Vernichtung der Juden ist es gründlich erschüttert. »Das Erdbeben von Lissabon«, stellte Adorno fest, »reichte hin, Voltaire von der Leibniz'schen Theodizee zu kurieren, und die überschaubare Katastrophe der ersten Natur war unbeträchtlich, verglichen mit der zweiten, gesellschaftlichen, die der menschlichen Imagination sich entzieht, indem sie die reale Hölle aus dem menschlich Bösen bereitete.«⁵¹

Das Vertrauen in die Welt war das psychologische Fundament, auf dem auch der Überlebende in der Katastrophe noch stehen konnte, um schließlich in die Welt der Lebenden zurückzukehren. Was aber der Verlust dieses Vertrauens bedeutet, hat Jean Améry deutlich zur Sprache gebracht. Wer der realen Hölle zufällig ent-

⁵⁰ Vgl. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main 1994, S. 40 (Aph. 17).

⁵¹ Adorno, *Negative Dialektik* (Anm. 7), S. 354.

rann, »kann nicht mehr heimisch werden in der Welt. Die Schmach der Vernichtung läßt sich nicht austilgen. Das [...] eingestürzte Weltvertrauen wird nicht wiedergewonnen.«⁵² Zu diesem Schluss kam Améry am Ende seiner Darstellung der Tortur, die er am eigenen Leib erlitten hatte. Aus der sicheren Distanz des amerikanischen Exils gelangte Hannah Arendt zuvor bereits zu einem ähnlichen Befund: »Das eigentliche Grauen der Konzentrationslager«, meinte sie, »besteht darin, daß die Insassen, selbst wenn sie zufällig am Leben bleiben, von der Welt der Lebenden wirksamer abgeschnitten sind, als wenn sie gestorben wären«, und dies nicht nur, »weil der Terror Vergessen erzwingt«,⁵³ sondern weil das eingestürzte Weltvertrauen nicht wiedergewonnen werden kann. Der ebenfalls nach Amerika geflüchtete Adorno stellte sich lange nach seiner Rückkehr nach Deutschland die Frage,

»ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, daß er gar nicht mehr lebte, sondern 1944 vergast worden wäre, und seine ganze Existenz danach lediglich in der Einbildung führte, Emanation des irren Wunsches eines vor zwanzig Jahren Umgebrachten.«⁵⁴

Von Überlegungen wie diesen hat Lanzmann, zumindest in der Öffentlichkeit, stets Abstand genommen. Auch in *Shoah* spielen sie keine Rolle. Er habe »keinen idealistischen Film gedreht, keinen Film mit weitschweifigen metaphysischen und theologischen Überlegungen darüber, warum diese ganze Geschichte den Juden passiert ist, warum man sie umgebracht hat.«⁵⁵ Lanzmann fragt nicht nach dem Warum, sondern nach dem Was und Wie. Aufschlussreich ist die einleitende Bemerkung Raul Hilbergs, der gleich bei seinem ersten Auftritt im Film zu verstehen gibt:

»Bei meiner ganzen Arbeit habe ich nie mit den großen Fragen begonnen, weil ich fürchtete, magere Antworten zu bekommen. Ich habe es daher vorgezogen, mich der Präzisierung und den Details zuzuwenden, um sie zu einer ›Gestalt‹ zusammenfügen zu können, zu einem Gesamtbild, das – wenn schon keine Erklärung – doch wenigstens eine umfassende Beschreibung dessen wäre, was sich ereignet hat.«⁵⁶

Das versucht auch Lanzmann in seinem Werk: keine Erklärung, sondern eine möglichst genaue Beschreibung dessen zu geben, was sich in den Vernichtungslagern ereignet hat. *Shoah* liefert indessen keine umfassende Beschreibung der Vernichtung der Juden; er berichtet weder von den Massenmorden der ›Einsatzkom-

52 Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart 2002, S. 85.

53 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 2001, S. 915.

54 Adorno, »Negative Dialektik« (Anm. 7), S. 355f.

55 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 104.

56 Lanzmann, *Shoah* (Anm. 44), S. 99; (›Gestalt‹ im englischen Original deutsch).

mandos« in der Sowjetunion noch von Pogromen, sondern von der Shoah, wie Saul Friedländer sie im engeren Sinne bezeichnet: als die industriell betriebene Vernichtung im Unterschied zu dem Massenmord, der spätestens nach dem Überfall der Sowjetunion durch die Wehrmacht im Juni 1941 begann.⁵⁷

Die Überlebenden, die in *Shoah* zu Wort kommen, sind ehemalige Häftlinge der Vernichtungslager, sogenannte ›Arbeitsjuden‹ und Mitglieder der ›Sonderkommandos‹, die dem Geschehen so nahe waren wie sonst niemand, den Lanzmann hätte fragen können. Zeugenberichte wie die von Abraham Bomba, dem Friseur aus Treblinka, oder von Filip Müller, der fünf Liquidierungen des ›Sonderkommandos‹ von Auschwitz überlebte, lassen den Zuschauer errahnen, was Lanzmann meint, wenn er sagt, es handle sich um »Wiedergänger, die fast schon im Jenseits über dem Boden des Krematoriums schwebten und zurückgekommen sind«. Gegen die selbstverständliche und beinahe leichtfertige Rede von Überlebenden der Shoah spricht die Tatsache, dass kaum einer die Vernichtungslager überlebt hat: »Zwei Juden überlebten Belzec, wenig mehr Chelmno (Kulmhof), 32 Sobibor und von 800.000 überlebten durch einen mutigen Aufstand 52 Häftlinge Treblinka, von denen nur wenige nach dem Krieg Zeugnis ablegten.«⁵⁸ Die Zeugnisse von Richard Glazar, einem der Aufständischen von Treblinka, und von Abraham Bomba, dem bereits 1942 die Flucht von dort gelang, hat Lanzmann im Film festgehalten; ebenso die von Simon Srebnik und Mordechai Podchlebnik, zwei Überlebenden von Chelmno. Um sie vorstellen zu können, musste er die Zeugen jedoch zunächst einmal dazu bewegen, zu sagen und zu zeigen, was ihnen widerfahren war. Der Ausdruck ›bewegen‹ ist dabei ganz wörtlich zu nehmen. Srebnik, berichtet Lanzmann, vermochte etwas von seinen Erlebnissen überhaupt erst zum Ausdruck zu bringen, nachdem er, Lanzmann, mit ihm, wiederum nach langen Gesprächen in Israel, an den Ort des Geschehens zurückkehrte. »Ja, das ist das Platz«, erinnert sich Srebnik in Chelmno, »das kann man nicht erzählen.«⁵⁹ Der Film *Shoah* legt selbst zugleich auch Zeugnis ab von der Unmöglichkeit der Überlebenden, »diese Geschichte zu erzählen«; er zeigt »die Unmöglichkeit zu sprechen, die Schwierigkeit – die man den ganzen Film hindurch sieht –, die Sache aus sich herauszubringen, und die Unmöglichkeit, Worte für sie zu finden: ihre Unsäglichkeit.«⁶⁰

Mit Abraham Bomba ist Lanzmann nicht nach Treblinka zurückgekehrt. Er hat statt dessen einen Friseursalon in Tel Aviv angemietet und ihn gebeten, dort einem Mann – nicht einer Frau, wie er es in der Gaskammer von Treblinka hatte tun müssen – die Haare zu schneiden, das heißt, nicht nur zu erzählen, sondern zu

57 Vgl. Saul Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden*, Bd. 2, *Die Jahre der Vernichtung 1939-1945*, München 2006. – Diese Beschränkung beruhte indessen nicht auf prinzipiellen Erwägungen; sie resultierte daraus, dass keiner der ›Einsatzgruppen‹-Täter, die Lanzmann ausfindig gemacht hatte, bereit war, ihm die gewünschte Auskunft zu geben. Vgl. Lanzmann, *Le Lièvre de Patagonie* (Anm. 31), S. 470f.

58 Ulrich Baer, »Einleitung«, in: ders. (Hg.), »Niemand zeugt für den Zeugen« (Anm. 14), S. 10.

59 Lanzmann, *Shoah* (Anm. 44), S. 20.

60 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 106.

zeigen, was er erlebt hat. Durch die Inszenierung erst, meint Lanzmann, werden die Zeugen zu Darstellern.⁶¹ Anhand der Szene im Friseursalon hat er das später in einem Gespräch mit den *Cahiers du Cinéma* ausführlich erläutert:

»Am Anfang ist seine Sprache neutral und leer. Er übermittelt uns zwar etwas, aber übermittelt es schlecht. Zunächst deswegen, weil es ihm selbst weh tut, und dann, weil es ein bloßes Wissen ist, das er übermittelt. Er weicht meinen Fragen aus. Auf meine Frage: »Was war Ihr erster Eindruck, als Sie zum ersten Mal all diese nackten Frauen und Kinder ankommen sahen?« gibt er eigentlich keine oder bloß eine ausweichende Antwort. Interessant wird es erst, als er im zweiten Teil des Interviews seine Aussage wiederholt, aber anders: Ich versetze ihn nun zurück in die Situation von damals, indem ich ihm sage: »Wie haben Sie das gemacht? Machen Sie Ihre Gesten von damals nach.« Er nimmt die Haare seines Kunden (den er längst kahlgeschoren hätte, wenn er ihm wirklich die Haare geschnitten hätte, denn die Szene dauert 20 Minuten!). Und von diesem Augenblick an wird die Wahrheit greifbar, erlebt er die Szene von neuem: Auf einmal wird Wissen verkörpert. Es ist ein Film über die Inkarnation der Wahrheit.«⁶²

In dieser Szene zumal wird der Unterschied deutlich zwischen der Erinnerung eines Überlebenden und dem lebendigen Zeugnis der Toten, für die der Überlebende mitspricht. Der Zuschauer realisiert, dass dieser Film, wie Lanzmann es nennt, »eine Verkörperung, eine Wiederauferstehung ist«.⁶³

Tatsächlich erscheint es wie ein Wunder, dass diese Menschen dem Tod entronnen sind. Dass sie in *Shoah* »wiederauferstehen«, darf man wohl am ehesten als Hinweis auf die eigentümliche Inszenierung des Films auffassen; eine theologische oder wie auch immer zu verstehende Sinngebung des Geschehenen liegt Lanzmann jedenfalls fern. Weshalb er von Darstellern spricht, wird einsichtig auch in der Szene, in der Raul Hilberg aus dem von ihm herausgegebenen Tagebuch von Adam Czerniaków vorliest, dem Vorsitzenden des Judenrats im Warschauer Ghetto, der – nachdem er Anweisung von den Deutschen erhalten hatte, täglich Listen für die Deportation nach Treblinka zu erstellen – sich im Juli 1942 das Leben nahm. Hilberg spricht hier plötzlich nicht mehr als der sachlich argumentierende Historiker aus den vorangegangenen Szenen. Sondern er tritt selbst als Darsteller auf, gleichsam als »Wiedergänger« Czerniakóws, als welcher er die Aussagen des selbstgefällig vergesslichen Dr. Franz Grassler, vormalis Ghetto-Kommissar in Warschau, Lügen straft.

Während den Zuschauer die Vorstellung bedrückt, die der Film in ihm weckt, quält allerdings den überlebenden Zeugen die Erfahrung des eigenen Leidens, die

61 Vgl. ebd., S. 113. In der dortigen Übersetzung heißt es nicht »Darsteller«, sondern »Figuren«. Eine in diesem Zusammenhang allerdings sehr unglückliche Wortwahl. Als »Figuren«, erfährt man in *Shoah*, mussten die »Arbeitsjuden« die Leichen bezeichnen, die sie mit bloßen Händen zu exhumieren gezwungen wurden.

62 Lanzmann, »Der Ort und das Wort« (Anm. 14), S. 108f. Dieses Gespräch mit Marc Chevrie und Hervé Le Roux erschien zuerst in: *Les Cahiers du Cinéma*, (1985) 374 (Juli/August).

63 Gespräch an der Yale-University, zit. nach Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft« (Anm. 23), S. 184.

er durch die Inszenierung noch einmal aufschließt. Lanzmanns Erläuterungen zu der eben geschilderten Szene im Friseursalon und insbesondere zu dem Bruch in dieser Szene hat Shoshana Felman sehr genau interpretiert:

»Aber jetzt *fortfahren* und weiterhin Zeugnis ablegen zu müssen bedeutet mehr, als einfach mit der Aufforderung konfrontiert zu sein, die Vergangenheit nachzustellen und damit auch sein eigenes *Überleben* zu wiederholen. Lanzmann drängt Bomba, aus eben der Leblosigkeit auszubrechen, die das Überleben erst ermöglichte. Der Erzähler ruft den Zeugen auf, aus dem Modus des bloßen Überlebens zurückzukehren in den des Lebens – und des lebendigen Schmerzes.«⁶⁴

Insbesondere für diese Szene ist Lanzmann scharf kritisiert worden. Er habe die Zeugen mit aggressiven Fragen etwas wiederzuerinnern oder vielmehr wiederzuerleben gedrängt, was sie unbedingt zu vergessen suchten, und dabei das Risiko einer posttraumatischen Belastung der Opfer in Kauf genommen. Stuart Liebman hat unterdessen noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass Lanzmann die Szene mit den Zeugen in langen Gesprächen genau vorbereitet habe und dass die Zeugen selbst sich dazu aus eigenem Entschluss, Zeugnis ablegen zu wollen, bereit gefunden hätten.⁶⁵ Lanzmann selbst hat dazu verschiedentlich erklärt, dass Abraham Bomba ihm im Nachhinein sogar sehr dankbar gewesen sei. Ähnliches haben auch andere Zeugen später geäußert, die, wie Jan Karski, sich erst unter großen Schmerzen dazu durchrangen, Zeugnis abzulegen.

Gegen die oben geschilderte Szene mit Abraham Bomba ließen sich, neben moralischen Bedenken, gewiss auch filmästhetische Einwände vorbringen, die ebenso schwer zu nehmen wären wie die, die Lanzmann selbst gegen all die zu Tränen rührenden Darstellungen des Holocaust erhoben hat. Denn offensichtlich hat auch er es, zumindest in dieser Szene, darauf abgesehen, die emotionale Anteilnahme des Publikums aufs Höchste zu steigern. Gleichwohl ist es ihm gerade auch mit eindringlichen Inszenierungen wie diesen gelungen, das durch Terror erzwungene Vergessen – zu überlisten, wäre wohl der passende Ausdruck. Das unerlässliche »Verweilen beim Grauen«, vermutete Arendt, könne »die rückschauende Erinnerungsreportage ebensowenig leisten wie der kommunikationslose Augenzeugenbericht«; diese Zeugen wüssten »instinktiv oder ausdrücklich zu genau über den furchtbaren Abgrund Bescheid, der die Welt der Lebenden von der der lebenden Toten trennt, als daß sie mehr geben könnten als eine Reihe erinnerter Begebenheiten, die ihnen selbst ebenso unglaubwürdig erscheinen müssen wie denen, die sie hören.«⁶⁶ Diese Vermutung allerdings hat Lanzmann mit den in *Shoah* vor Augen geführten Zeugnissen widerlegt.

64 Felman, »Im Zeitalter der Zeugenschaft« (Anm. 23), S. 192. Dort heißt es, wohl irrtümlich: »aus dem bloßen Modus des Überlebens«.

65 Vgl. Liebman, »Introduction«, in: ders., *Claude Lanzmann's Shoah* (Anm. 10), S. 19, Anm. 6.

66 Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* (Anm. 53), S. 912f.