



Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, Cultural Inquiry, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 35–48

GERTRUD KOCH

Zwischen Fakt und Fiktion: »Madagaskar, Nisko, Theresienstadt, Auschwitz«

Zu den »Überlebensbedingungen in der Vernichtung in Claude Lanzmanns Film *Le dernier des injustes*

ZITIERVORGABE:

Gertrud Koch, »Zwischen Fakt und Fiktion: »Madagaskar, Nisko, Theresienstadt, Auschwitz«: Zu den »Überlebensbedingungen in der Vernichtung in Claude Lanzmanns Film *Le dernier des injustes*«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, Cultural Inquiry, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 35–48 <https://doi.org/10.37050/ci-12_03>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

SCHLAGWÖRTER: Conatus; Lanzmann, Claude - *Le dernier des injustes*(Film) (2013); Murrelstein, Benjamin; Spinoza, Benedictus de – Ethik; Theresienstadt (Film)

ZWISCHEN FAKT UND FIKTION: »MADAGASKAR, NISKO, THERESIENSTADT, AUSCHWITZ«

Zu den »Über«lebensbedingungen in der Vernichtung in Claude
Lanzmanns Film *Le dernier des injustes*¹

Gertrud Koch

1. ÜBER-LEBEN

Die Shoah ist Paradigma geworden. Paradigma für das Problem des Überlebens: der Überlebensschuld, der Ethik des Überlebens, des Nichtüberlebthabens. Da, wo es kaum noch Handlungsspielräume gab, wird deren Ausfall zum zentralen Angelpunkt. Gibt es ein »bloßes« Überleben als physischer Körper, oder ist »Über«leben immer schon gebunden an Perspektiven auf das Leben, auf die wie auch immer unbegründete Hoffnung, dass es ein Jenseits, ein Danach, vielleicht noch einen weiteren Tag zu überstehen gibt? Die objektiven Prognosen sind dabei nicht entscheidend, denn die waren weder objektiv noch subjektiv wirklich verfügbar und im Chaos der Lagerwelt blieben sie Gerüchte. Dennoch lassen sich in den rudimentären Versuchen, Zeitperspektiven aufrechtzuerhalten, Modi erkennen, das Überleben, den Conatus selbst, an den imaginären Entwurf eines Lebens zu binden. Der Conatus überschreitet das bloße Überleben, insofern er zweckgerichtet erscheint, er hat ein Ziel, das unterschiedlich markiert sein kann und sich in verschiedenen Strebungen hält, die in Vorländers Geschichte der Philosophie prägnant genannt sind:

Jedes Ding strebt, soviel an ihm liegt, in *seinem Sein zu verharren* (in suo esse perseverare), der Zerstörung zu entgehen. Dieses Streben (conatus) heißt, wenn es sich auf den Geist bezieht, Wille, wenn auf Geist und Körper zugleich, *Trieb* (appetitus), wenn es uns zum Bewußtsein kommt, *Begierde*. Wir begehren (wollen, erstreben) eine Sache nicht, weil wir sie für gut halten, sondern wir halten sie für *gut, weil* wir sie *begehren*. Was das Handlungsvermögen des Körpers stärkt, dessen Vorstellung stärkt auch das Denkvermögen des Geistes.²

¹ *Le dernier des injustes* (R. Claude Lanzmann. Frankreich 2014).

² Karl Vorländer, *Geschichte der Philosophie* (Leipzig: Dürr, 1908), Bd. 2, S. 50.

In der philosophischen Diskussion von Aristoteles bis Spinoza ist der Conatus eine mehrstellig gedachte Relation, der Lebewesen und Umwelt aufeinander bezieht, als rationales Kalkül oder als Affektgeschehen, als Begehren oder als Absicht. In der *Dialektik der Aufklärung* schreibt Theodor W. Adorno:

Das mythische Grauen der Aufklärung gilt dem Mythos. Sie gewahrt ihn nicht bloß in unaufgehellten Begriffen und Worten, wie die semantische Sprachkritik wähnt, sondern in jeglicher menschlichen Äußerung, wofern sie keine Stelle im Zweckzusammenhang jener Selbsterhaltung hat. Der Satz des Spinoza »Conatus sese conservandi primum et unicum virtutis est fundamentum« enthält die wahre Maxime aller westlichen Zivilisation, in der die religiösen und philosophischen Differenzen des Bürgertums zur Ruhe kommen. Das Selbst, das nach der methodischen Ausmerzung aller natürlichen Spuren als mythologischer weder Körper noch Blut noch Seele und sogar natürliches Ich mehr sein sollte, bildete zum transzendentalen oder logischen Subjekt sublimiert den Bezugspunkt der Vernunft, der gesetzgebenden Instanz des Handelns. Wer unmittelbar, ohne rationale Beziehung auf Selbsterhaltung dem Leben sich überläßt, fällt nach dem Urteil von Aufklärung wie Protestantismus ins Vorgeschichtliche zurück. Der Trieb als solcher sei mythisch wie der Aberglaube; dem Gott dienen, den das Selbst nicht postuliert, irrsinnig wie die Trunksucht. Beiden hat der Fortschritt dasselbe Schicksal bereitet: der Anbetung und dem Versinken ins unmittelbar natürliche Sein; er hat den Selbstvergessenen des Gedankens wie den der Lust mit Fluch belegt. Vermittelt durchs Prinzip des Selbst ist die gesellschaftliche Arbeit jedes Einzelnen in der bürgerlichen Wirtschaft; sie soll den einen das vermehrte Kapital, den anderen die Kraft zur Mehrarbeit zurückgeben.³

Adornos Kritik am bürgerlichen Prinzip der Selbsterhaltung, das er in Spinozas Conatus vorformuliert sieht, basiert auf einer Vorstellung davon, dass das ›gute‹ Leben, so etwas wie Glück nur als ›selbst‹ vergessenes finden kann, dass dieses im Aussetzen des zweckrationalen Handelns liegt. ›Leben‹ im euphemistischen Sinne liegt gerade nicht im Überleben als Zweck des Lebens, sondern in seiner Freistellung von der Arbeit der Selbsterhaltung. Der komplexe Zusammenhang der bürgerlichen Ökonomie von Arbeit und Überleben wurde in den Gettos der Vernichtung als ultima ratio zur Schutzfolie, unter der die ökonomisch

³ Theodor W. Adorno, »Dialektik der Aufklärung: Begriff der Aufklärung«, in ders., *Gesammelte Schriften*, Band 3, hg. v. Rudolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2003), S. 46.

zweckfreie Vernichtung millionenfachen Lebens stattfand. »Arbeit macht frei« als zynische Parole am Tor von Auschwitz, jenem Lager, in dem die Arbeit der Vernichtung auch Arbeit als Mittel der Vernichtung einsetzte.

In dieser Hinsicht lassen sich jene Überlegungen lesen, die in geradezu panischer Weise die Selbstinterpretationen Benjamin Murmelsteins begleiten, wenn er in einem mehrtägigen Interview mit Claude Lanzmann die Motive seines Handelns zu erläutern und zu rechtfertigen sucht. In der Vorbereitung zu *Shoah* hatte Lanzmann 1976 in Rom Benjamin Murmelstein aufgesucht, der als Judenratsältester im Getto Theresienstadt überlebt hatte. Murmelstein ist für seine erzwungene Rolle des Kollaborateurs, der zwischen der Lagerkommandatur und den jüdischen Häftlingen Befehle umsetzen und ausführen musste, später angeklagt worden, weil seine Handlungen den jüdischen Häftlingen in Theresienstadt großen Schaden zugefügt haben. Im Interview mit Lanzmann versucht Murmelstein, sein Handeln zu begründen. Lanzmann hat das Interview in *Shoah* nicht verwendet. Auch weil es in *Shoah* nicht um das Überleben ging, sondern um den Tod, die Tötungen und die Toten. Erst fast ein halbes Jahrhundert später montiert Lanzmann aus dem Interview einen eigenen Film über Murmelstein: *Le dernier des injustes* (Der letzte der Ungerechten). Das gesamte Interviewmaterial hat Lanzmann dem Holocaust Museum in Washington D.C. überlassen, auf dessen Website es zugänglich ist.

Seit Lanzmann seine Interviews mit Murmelstein dem Archiv übergeben hat, wo sie der Öffentlichkeit nun zur Verfügung stehen, wurde viel über den historischen Hintergrund und seine Revisionen geschrieben und gestritten. Vor allem die implizite Umwertung der historischen Figur des Letzten der Judenratsältesten im Getto Theresienstadt ist nicht unwidersprochen geblieben.⁴ Der Film entfaltet ein Doppelporrait. Zuerst ist da das historische Material, das Interview, das Lanzmann in den siebziger Jahren mit Murmelstein in Rom geführt hat, und dann gibt es in der historischen Brechung eines Zeitabstands von fast einem halben Jahrhundert Lanzmanns neue Montage des Materials. Insofern entfaltet der Film ein auf der Zeitachse aufgeklappertes Selbstporrait Lanzmanns und ein zeitlich neu perspektiviertes Por-

⁴ Vgl. Sylvie Lindeperg, die Lanzmanns Film für seine mangelnde Distanz zu seiner Quelle Murmelstein kritisiert hat (Sylvie Lindeperg, »Entretien avec Sylvie Lindeperg«, *Le Monde*, 12. November 2013).

trait von Murmelstein. In den historischen Aufnahmen sind oft beide zusammen zu sehen, wie sie sich gegenseitig provozieren. Murmelstein versucht, seine umstrittenen Aktionen als Judenratsältester gegen die skeptischen Fragen von Lanzmann zu verteidigen. Und im Laufe des Films ändert sich das Verhältnis, die skeptische Haltung trifft nicht mehr nur den Interviewten, sondern auch den Interviewer. Die Gewissheiten, aus denen heraus Lanzmann Murmelstein mit einer spürbaren Distanz gegenübergetreten war, bröckeln. In die historischen Aufnahmen wird eine neue Perspektive eingeschrieben, die in einer rein kinematographischen Operation Stimme und Körper trennt. Nun treten die sichtbaren Gesten in den Vordergrund, aus der skeptisch-distanzierenden Ironie wird eine fast solidarische Ironie. Eine Ironie, die aus der Anerkennung der Absurdität der Handlungsparadoxien kommt, denen Murmelstein geglaubt hatte zu entkommen, und in die er sich doch nur immer mehr verkeilte. Die Geste der Umarmung, mit der Lanzmann am Ende Murmelsteins Schulter umfasst, ist keine Geste des Einvernehmens, sondern vielmehr eine der Verständigung, ein Zeichen, dass man sich verstanden hat, auch wenn man nicht unbedingt zustimmen mag. Eine Geste empathischer Anerkennung, die nicht mit Identifizierung verwechselt werden sollte. Diese letzte Einstellung zeigt die beiden Männer von hinten, Lanzmann Murmelstein den Arm in einer beschützenden Geste um die Schulter legend, während sie auf den römischen Titusbogen zugehen. Eine Geste, die auf die schreckliche Äußerung Gershom Scholems reagiert, die Murmelstein ironisch ins Gespräch bringt, hatte dieser doch für ihn die Todesstrafe gefordert, während er zur gleichen Zeit befand, dass es ein Fehler war, Eichmann hinzurichten, da man ihm keinen fairen Prozess gemacht habe. Bestand zwischen Murmelstein und Lanzmann eine geteilte Leidenschaft für das Handeln, die sich im Laufe des Films manifestiert? Um diese Frage präzisieren zu können, muss man sich näher auf den Film einlassen.

Die Struktur des Doppelportraits, die den Film kennzeichnet, hat eine, wenn auch schmale, Basis, an der das Doppelportrait sich an der Achse in ein Spiegelverhältnis dreht. Im Zentrum beider steht die Frage nach der Möglichkeit des Handelns und seinen Gründen und Begründungen. Lanzmanns Insistieren auf möglichst genauen Beschreibungen von Handlungen, mögen sie sich auch in noch so kleinen Gesten, Wörtern, Namen und Spielräumen bewegen, stößt bei Murmelstein auf eine symmetrische, fast zwanghafte Betonung der Handlungsaspekte seines eigenen Tuns, die er von der reinen Ebene des externen Zwangs und

Befehls absetzen möchte. Geradezu gegen seine eigenen Interessen, sich gegen die Vorwürfe, unzumutbar gehandelt zu haben, verteidigen zu müssen, insistiert er darauf, seine Handlungen, zwar reaktiv, aber doch als *Handlungszug* mit eigener Intention ausgeübt zu haben.

Welche Sequenzen aus dem umfangreichen Interview sind in dem Film montiert worden? Ich möchte hier zwei Aspekte in Betracht ziehen.

Der erste betrifft die Frage nach den Orten und Plätzen und die Weise, wie sie im Film erscheinen. Der zweite betrifft die Frage nach den impliziten und expliziten Oppositionen von Fiktion und Fakt, Lüge und Wahrheit, Authentizität und Maske, Zahlen und Erzählungen.

2. ORTE, DIE WIR SEHEN KÖNNEN

Orte, die wir sehen können und die der Film zeigt, sind: Bohusovice, Theresienstadt, Rom, Jerusalem, Wien, Nisko, Madagaskar, Krakau, Prag. All diese Orte existieren auf den Landkarten der Geographen und können sowohl als reale Orte gesehen werden als auch als Bilder, die durch die Linse einer Kamera gesehen werden. Dennoch liegt die filmische Logik, in der diese Kette von Namen Gestalt annimmt, nicht auf derselben Ebene. Zwei sind nicht in Europa und sind nie Schauplätze der Vernichtung der europäischen Juden geworden: Jerusalem und Madagaskar. Beide spielen aber eine Rolle in der Erzählung von Theresienstadt, wie sie Murmelstein im Laufe des Films entfaltet. Zuerst ist es Lanzmann, der an einem Gleis steht und einen Text liest, unterbrochen von dem Getöse vorbeidonnernder Güterzüge. Der Text gibt eine Liste von Namen vor, die alle eine Kette bilden: »Madagaskar, Nisko, Theresienstadt, Auschwitz« – eine Kette, die immer tiefer in die Vernichtung führt. Wenn er mit dem historischen Narrativ vom sogenannten Madagaskarplan beginnt, zeigt der Film eine schöne Flusslandschaft im Sonnenuntergang, ein Bild, das wiederholt wird, wenn Murmelstein seine Erzählung vom Madagaskarplan beginnt.

Was verbindet Madagaskar mit Theresienstadt, welche Logik verbindet diese beiden Orte? Beide Namen fungieren als Worte, die die Intention verhüllen, dass diejenigen, denen diese Orte als Gegenorte der Vernichtung angeboten wurden, von vornherein nur Stationen auf dem Weg in die Vernichtung waren. Namen, die lediglich Masken waren, hinter denen die Mörder ihre Intentionen verhüllt haben, die sie als



Abb. 1. Ein Bild, das Madagaskar erscheinen lässt, ohne es zu sein
(*Le dernier des injustes*)

Codeworte für die ›Endlösung‹ benutzt haben. In dem Moment, als sie gegenüber den Juden benutzt wurden, hatten sie schon ihre Bedeutung geändert: Madagaskar war nie eine reale Möglichkeit und Theresienstadt war nie der geschützte Ort, als der es ausgegeben worden war, sondern die Vorhölle zur Ermordung. Dennoch ist zwischen Madagaskar und Theresienstadt eine unaufhebbare Differenz: Madagaskar bleibt ein reines Bild und materialisiert sich niemals als konkreter Ort, während Theresienstadt der reale Ort wird, an dem sich eine Fälschung materialisiert, die versucht, aus ihm ein Bild zu machen. So wird Theresienstadt zu einem doppeldeutigen Ort, dem Ort des Sterbens und dem Ort des gespielten Lebens. Lanzmann verweist darauf, wenn er Ausschnitte aus dem Theresienstadt-Film, der heute unter dem Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* firmiert, in seinem Film zeigt. Er führt diesen als einen Film vor, der ein Bild fabrizieren sollte und zwar ein filmisches, das unabhängig vom realen Getto vorführbar wäre, um der Welt zu beweisen, dass es keine Vernichtung gäbe, also als propagandistisches Bild von Theresienstadt als Arbeits- und Auffanglager, das für ›wahr‹ gehalten werden sollte. Um dies zu erreichen, musste eine materiale Filmkulisse aufgestellt werden, die zwei Ziele zu erfüllen hatte: Sie musste vor dem Auge der Kamera genug ›Wirklichkeit‹ produzieren, um als referentiell dokumentarisches Bild eines Films überzeu-

gen zu können, und als Kulisse erhalten, die aus der Perspektive der geplanten Besuche von Vertretern des Roten Kreuzes dieses artifizielle Bild als natürliches erscheinen lassen würde. Das Theresienstadt-Filmprojekt folgte derselben Logik, die Murmelstein beschreibt. Der Film dreht sich ständig um diese doppelte Struktur des Sehens: etwas *als* Bild sehen (Madagascar als Bild eines Ortes, an dem man leben kann) einerseits und etwas *zu* einem Bild machen (der Theresienstadtfilm und die Kostümierung des Gettos zu einem Schaufenster dessen, was Murmelstein als Strategie der »Stadtverschönerung« bezeichnet) auf der anderen Seite. Im Zuge dieser Strategie der materiellen Kulisse als Wirklichkeitszeichen werden die noch Lebenden Teil einer Leinwand, hinter der die Wirklichkeit des Gettos und der Vernichtung verhüllt werden. Solange dieses Spiel veranstaltet wird, muss das Leben in der und als Kulisse weiter gehen: Leben spielen heißt am Leben bleiben, das gestellte Bild hat einen materialen Kern, eine umgekehrte Mumifizierung.

Film ist in dieser Hinsicht nie ein bloßes Dokument, sondern immer ein doppeltes System der Codierung, es macht aus konkreten Materialien ein Artefakt, sowohl in Bezug auf die Objektwelt vor der Kamera als auch als Bild. Als Bild verweist es auf das, was es zeigt, und als technisches Bild zeichnet es auf, was vor der Kamera ist, ganz unabhängig davon, ob diese vorfilmische Wirklichkeit ganz und gar künstlich ist oder ob es sich um eine gefälschte Wirklichkeit handelt. Insofern ist der Film über Theresienstadt aus der Perspektive der Nazis eine doppelte Täuschung: Die Kulissen sollten von den Besuchern des Gettos für das eigentliche Getto gehalten werden, ihre Überprüfung sollte Filmkulisse, Kostümierung und Maskierung als Wirklichkeit ersten Grades sehen. Ebenso sollten auch die Filmzuschauer den Film für ein referentielles Abbild eines Lagers halten, das es so gar nicht gab. Die Einstellung des Flusses auf Madagaskar erfüllt einen ähnlichen Zweck: Einerseits ist es ein schönes Bild, das einem Reiseprospekt entnommen sein könnte, der dazu auffordert, genau dorthin zu fahren, andererseits ist das Bild selbst kein Ort, an dem es sich leben lässt. Das Bild selbst gewinnt einen ambivalenten Status zwischen Darstellung und Vorstellung.

Theresienstadt ist in Murmelsteins Worten die Stadt des »Als ob«. »Wissen Sie,« sagt er, »da ist dieses philosophische Ding mit dem Als-Ob«. Offensichtlich verweist Murmelstein hier auf *Die Philosophie des Als Ob*, die 1911 von dem deutschen Philosophen Hans Vaihinger

geschrieben wurde und noch immer eines der fundamentalen Bücher zur Logik der Fiktion darstellt.⁵ Vaihinger behandelt dort logische, religiöse und wissenschaftliche Fiktionen (wie z.B. in Gedankenexperimenten und hypothetischen Annahmen). Ein Buch, das zu seiner Zeit breit rezipiert worden war. Zwar zieht Murmelstein in diesem Moment keine weiteren Schlüsse aus der Philosophie des Als-Ob, sondern benutzt den Begriff im alltäglichen Sinne der Täuschung. Aber es stellt sich heraus, dass er mit dem Konzept von Theresienstadt als dem Ort des Als-Ob weit mehr als die Täuschungsabsicht der Nazis verbindet.



Abb. 2. Die leere Stadt als Projektion (*Le dernier des injustes*)

In Murmelsteins Situationsdeutung gab es nicht nur das Täuschungsmanöver von oben, sondern auch die Subversion des Vorspielens, die dem Prinzip Scheherazades aus *Tausend und eine Nacht* folgt. Es ist dieses Modell des Fabulierens, um Zeit zu gewinnen und der eigenen Hinrichtung dadurch zu entgehen, dass immer neue Geschichten erzählt werden, solange bis der Retter naht, die im Zentrum von Murmelsteins Rechtfertigung und Begründung für sein eigenes Mitspielen im Täuschungsmanöver steht. Murmelstein, das betont Lanzmanns Film, denkt die Situation im Getto in einem komplexen Modell von Wirklichkeit (und hier berührt er sich durchaus mit der Analyse, die

⁵ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus* (Leipzig: Felix Meiner, 1911).

H.G. Adler gegeben hat, auf die ich später noch eingehen werde): Hier gibt es die Realität des Faktischen, die drohende Ermordung, und dann gibt es eine Wirklichkeit zweiter Ordnung, die sich über die erste legt, und die die Vorstellung hervorbringt, dass es einen wie auch immer minimalen zeitlichen Horizont des Handelns gibt oder nicht mehr gibt. Dieser Horizont des Handelns wird von der Imagination bestimmt, aus der heraus Hoffnung, Verzweiflung, Illusionen auch da noch zu Agenten des Handelns werden, wo es keine Spielräume des Handelns mehr gibt. Hinzu kommt das ganze Feld sich überkreuzender Handlungsperspektiven, die von Erwartungen und Interaktionen verschiedener Gruppen und Akteure sowie von deren vermeintlichen Intentionen ausgehen – und es ist dieses Feld, auf dem sich der ›Realist‹ Murmelstein zu bewegen versucht. So adaptiert er den materiell ergiebigen Teil des Nazi-Plans der gestellten Dokumentarfilmproduktion über Theresienstadt, wo die »Stadtverschönerung« tatsächliche Arbeiten an Objekten vornehmen musste, die den Überlebensinteressen der Lagerinsassen entgegenkommen. Damit hebt Murmelstein auf eine Wirklichkeit dritten Grades ab, die sich wie ein Reißverschluss in die Manöver der Nazis einzuhaken versucht. Eine dritte Wirklichkeit, die auf dem schmalen Grad balanciert, auf dem die Verblendung des realen Gettos tatsächlich materielle Operationen der ›Verschönerung‹ erzwingt, die im Überlebensinteresse der Lagerinsassen stehen. Das Stück Brot, das einem verhungerten Kind als Requisite in die Hand gegeben wird, wird von ihm gegessen, noch bevor die Kamera aufnimmt. Die materialen Requisiten und Kulissen, die für die Nazis Wirklichkeit zweiter Ordnung sind, die nur temporär den Eindruck von Wirklichkeit erzeugen sollen, aber nicht wirklich im praktischen Sinne gemeint sind, sondern einer Täuschungsabsicht entspringen, werden zu einer dritten Wirklichkeit, in der die Zeit der Täuschungsherstellung eine Verlängerung des Überlebens bedeutet. Diese materiale Änderung von Bedingungen vor Ort wird von einem Gegenwillen zu einem Zeitfenster geöffnet: Das materielle Leben hängt nun von der Zeit ab, die es braucht, eine narrative Fiktion aufzubauen. Murmelstein beschreibt den ständigen Versuch, Zeit als Zeit des Aufschiebens zu deuten, in der das doppelte Spiel aufführbar bleibt: Das inszenierte Spiel für den Film wird zu einem Spiel um das Leben der Spieler. Insofern finden zwei Spiele auf derselben Bühne statt. Murmelstein war bei Weitem nicht der Einzige, der sich in Phantasien vom Überleben verstrickte, um in der Fiktion Aufschub vom Sterben zu erreichen. Das Spiel und das Geschichtenerzählen stehen im

Zentrum von imaginären und realen Situationen des Überlebens, z.B. in Jurek Beckers Roman *Jakob, der Lügner* und seinen filmischen Adaptationen, aber auch neuere und ältere Filme über die Shoah bewegen sich auf dieser Gratlinie von *La vita è bella* (FR 1998) bis zu den älteren Hollywood-Komödien wie Lubitschs *To Be or Not to Be* (USA 1942) oder Chaplins *The Great Dictator* (USA 1945). Das berühmteste Modell des Doppelspiels, das sich als verändernder Eingriff in die Wirklichkeit versteht, ist selbstredend Shakespeares *Hamlet*, wo sich die Wirklichkeit im Akt der Aufführung für die Charaktere maßgeblich ändert. Dieser performative, pragmatische Aspekt des Spielens ist sowohl für Murmelstein wie für Lanzmann zentral. In *Shoah* wird die Wiederaufführung, das Re-enactment von Gesten und Haltungen, die mit bestimmten Rollen zusammenhängen, die im Lager erzwungen wurden, zum Mittel der Fokussierung des Gedächtnisses, zu dessen sensomotorischer Aktivierung. Erinnerung sei hier nur an die Sequenz in einem Friseursalon in Israel, der zur Bühne der Wiederaufführung jener Szene wird, wenn den mit den neuen Transporten Angekommenen die Haare geschoren wurden. Murmelstein vergleicht sich selbst mit Sancho Pansa, der sich als Realitätsprinzip den Fiktionalisierungen und Selbsttäuschungen seines Herrn Don Quijote gleichzeitig adaptieren und diese unterlaufen muss, er bleibt, so Murmelstein, »am Fußboden der Tatsachen«.

3. GESEHEN WERDEN HEISST LEBENDIG SEIN

Murmelstein beschreibt sich selbst als einen Regisseur, der die materiellen Güter in die Hand bekommt, aus denen die Requisiten gemacht werden sollen, die dazu dienen, durch ein falsches Bild über die Wirklichkeit zu täuschen, der aber stattdessen die Fiktion wieder auf eine reale Materialität zurückholt, eine die fühl- und sichtbar ist. Gesehen werden, sichtbar werden, war Ziel und Mittel des Überlebens, zumindest hat Murmelstein sich das so vorgestellt. Wie in der antiken griechischen Philosophie war Sichtbarkeit die Bestätigung sozialer Existenz, die Todesstrafe bestand darin, die Verdammten den Blicken der anderen solange zu entziehen, bis sie starben. Tod war ein sozialer Tod, dem der physische folgte. Die tiefsitzende Überzeugung, dass, solange es gelänge, die Gefangenen von Theresienstadt sichtbar werden zu lassen, und sei

es nur im Auge einer Propagandakamera, diese dem Tode entkämen, nimmt selbst Interesse am Fortdauern des Täuschungsspiels.



Abb. 3. Das ›gespielte‹ Fußballspiel in Theresienstadt. Aus dem Propagandafilm: *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944)

Diese Logik, filmische Sichtbarkeit auf materielle Ursachen zu gründen, die noch der Fälschung eine physische Dimension begeben, war für Murmelstein der Hebel, die Propagandastrategien der Nazis zu untergraben. Es ist verblüffend, wie systematisch Murmelstein seine eigenen Handlungsentscheidungen immer wieder im Rückgriff auf antike griechische und römische Mythologien und Ideen begründet. Die Mischung aus Realismus und Fiktion bildet dabei ein Geflecht, aus dem eine Sicht auf Theresienstadt entsteht, die mit dem Wunsch vollgesogen erscheint, die eigenen Handlungen logisch begründen zu können, sie also als rationale Entscheidungen zur Debatte zu stellen. Es mag zynisch klingen, aber der Eindruck drängt sich auf, dass der intensive Wunsch nach einer Welt, die logisch und praktisch funktioniert, in Murmelstein die Fiktion hervorgebracht hat, dass selbst im Getto zumindest eine instrumentelle Rationalität am Wirken sei, die sich unter der dicken Schicht sadistischer Lügenspiele und grausamer Täu-

schungen berechnen ließe. In der Obsession, die fiktionale Welt des Als-Ob zu unterlaufen, indem er sich am »Fußboden der Tatsachen« orientierte, sah sich Murmelstein als ein Regisseur des Wirklichen in einer Stadt des Als-Ob.

In Lanzmanns Film entfaltet die manische Selbstverteidigung Murmelsteins, der mit allen Mitteln auf der Rationalität seines Handelns beharrt, der auf keinen Fall als jemand erscheinen möchte, der »unverantwortlich« gehandelt hätte, der selbst nur ein gezwungener »Mit-Spieler« gewesen sei, allerdings eine zweite Ebene. Auf dieser wird die Fiktion spürbar, die der Obsession des Faktischen zugrunde liegt – und darin wird Murmelstein in seinem Verhalten verstehbar: Es ist eine weitere Facette jener Verwischungen von Wirklichkeit und allen möglichen Fiktionen, die H.G. Adler in seiner aus Theresienstadt heraus geschriebenen Analyse der Situation so eindrücklich beschrieben hat:

Für den Gefangenen in Theresienstadt bestand die Wirklichkeit des Nationalsozialismus de facto. Sie war unheimlich und widersprach allen Wirklichkeitsbildern, die dem Menschen geheuer sind. Im wahren Wortsinne war die Wirklichkeit ver-rückt. Nichts deckte sich in ihr mit dem, was gemeinhin die Wirklichkeit gewesen war und was sie nach ursprünglichen Wünschen sein sollte. Sie wurde unwahrscheinlich, gespenstisch. Sie wurde, obwohl wirklich, nicht wirklich und auch als nicht wirklich empfunden. So erfuhr man sie als Trug, Schein, Traum, Ausgeburt kranker Phantasie. In den bestimmten Grenzen [...] hatte man nicht unrecht.⁶

Sicher, wenn wir einen Moment aus diesem Spiel zwischen Leben und Tod heraustreten, um die historische Faktizität von Theresienstadt zu betrachten, wenn wir den Kosmos Theresienstadt von außen betrachten, dann wird schnell sichtbar, dass dieses Spiel, wie geschickt auch immer es gespielt wurde, nicht zu gewinnen war, denn es hatte keine rational berechenbaren Regeln oder gar Normen, an denen Handeln hätte ausgerichtet werden können, die Tatsachen selbst waren bodenlos geworden. Die einzige Logik war die einer Etappe zur »Endlösung«. Aus dem Sancho Pansa wird ein Don Quijote der utilitaristischen Rationalität, der gegen Windmühlen kämpft. Am Ende der filmischen Wiederbegegnung mit Murmelstein steht die Umarmung, sie wird als Geste lesbar, vielleicht nicht so sehr, um Murmelstein gegen seine Angreifer zu

⁶ Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941–1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (Tübingen: Mohr Verlag, 1955), S. 666.

verteidigen als vielmehr als ein Hinweis darauf, dass Murmelstein vielleicht doch nicht so viel anders war als die meisten Gefangenen in Theresienstadt: ein Gefangener einer konstruierten Wirklichkeit, die er für faktisch hielt, und die doch nur eine Facette jener Täuschungen war, die den Kosmos Theresienstadt ausmachten:

Und wollte man sie als Wirklichkeit nehmen, so sah man doch wieder, daß es Täuschung war. Schließlich drehte sich alles und führte spukhafte Wirbel auf. Am Ende war es Schicksal oder, religiös ausgedrückt, Gnade, ob einer in diesem Tanze gestrauchelt ist und Asche wurde, oder ob man eines Tages mehr beklommen als befreit sich sagen durfte: ich habe es überlebt, ich lebe.⁷

Die Verschränkung von Sichtbarmachung, gestischem Handeln und einem Begriff von Wirklichkeit, der unterschiedliche Abstufungen materieller und imaginierter räumlicher und zeitlicher Horizonte zusammen denken kann, bildet die Textur von Lanzmanns Filmen. Sprechen und Zeigen sind die Modi, in denen filmisches Bild und Ton in einem ständigen Verweisen aufeinander bezogen werden. Reale Orte und Erzählungen über zeitlich Abwesendes entfalten ein szenisches »Theater der Erinnerung«. Lanzmann selbst hat darin eine Doppelrolle: Er ist Zuschauer und Regisseur in einem. Als Zeuge besucht er die Orte, als Regisseur inszeniert er die Szenen in deren Kulissen, und die säuberlich renovierten Straßenzüge, die in langsamen Kamerafahrten gezeigt werden, bekommen jene gespenstische Irrealität, die sich aus dem älteren Programm der »Stadtverschönerung« eingeschrieben hat. Murmelsteins Prophezeiung, dass die Vernichtung der europäischen Juden eine enorme Leere hinterlasse, die in der ganzen Welt gefühlt und die Erinnerung der Welt heimsuchen werde, wird in Lanzmanns Film performativ erfüllt: In zahllosen Gängen durch leere Synagogen, Ruinen und verwaiste Landstriche werden die Abwesenden als Leerstelle anwesend. Und von dort aus bekommt das filmische Programm der Sichtbarmachung seine eigentliche ästhetische Wucht. Diese verweist noch einmal auf die imaginative Seite im Conatus, die ihn nicht nur als bürgerlichen Mythos der Rationalität als Zweckrationalität ausweist, sondern sich auf das Lebenskonzept selbst zurückbiegt, das immer wieder über seine immanenten vitalistischen Kurzschlüsse stolpert. Adorno verkehrt den Conatus dialektisch, nur, wo er nicht mehr zweckrational

⁷ Ebd., S. 668.

ausgelegt wird, ermöglicht er ›Leben‹ anstelle bloßen ›Über‹-lebens. In Theresienstadt war kein Leben möglich, weil es nur ein ›Über‹-leben gab.

Gertrud Koch, »Zwischen Fakt und Fiktion: »Madagaskar, Nisko, Theresienstadt, Auschwitz«: Zu den »Über<lebensbedingungen in der Vernichtung in Claude Lanzmanns Film *Le dernier des injustes*«, in *Conatus und Lebensnot: Schlüsselbegriffe der Medienanthropologie*, hg. v. Astrid Deuber-Mankowsky und Anna Tuschling, *Cultural Inquiry*, 12 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 35–48 <https://doi.org/10.37050/ci-12_03>

QUELLENANGABEN

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Hans Günther, *Theresienstadt 1941–1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (Tübingen: Mohr Verlag, 1955)
- Adorno, Theodor W., »Dialektik der Aufklärung: Begriff der Aufklärung«, in ders., *Gesammelte Schriften*, Band 3, hg. v. Rudolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2003)
- Lindeperg, Sylvie, »Entretien avec Sylvie Lindeperg«, *Le Monde*, 12. November 2013
- Vaihinger, Hans, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus* (Leipzig: Felix Meiner, 1911)
- Vorländer, Karl, *Geschichte der Philosophie* (Leipzig: Dürr, 1908)

FILMOGRAPHIE

- Le dernier des injustes* (R. Claude Lanzmann. Frankreich 2014)