

Der Nacken und der Schock: Eine Levinas'sche Lesart¹

Son of Saul [*Saul fia*] (R.: László Nemes, HU, 2015) ist ein Film, der schockiert. Es ist nicht der Schock der Provokation, sondern der Schock der Konfrontation – physisch, emotional, intellektuell – angesichts eines Sujets, das sich das Kino bislang hartnäckig nicht zu eigen machen konnte. Der Film ist auch ein Schock im Sinne von etwas, das durchbohrt und zerreißt: Er verletzt das audiovisuelle Material, durch das man glaubte, Zugang zur Welt der totalen und massiven Gewalt zu erhalten. Zugleich bietet er die unterschiedlichsten kinematografischen und filmischen Kategorien auf und konzentriert sie zugleich. Sicherlich ist László Nemes' Parteinahme stark und anspruchsvoll, aber seine gewagten Entscheidungen werden nicht Gegenstand der hier vorgeschlagenen Überlegungen sein. Wir werden vielmehr auf die Art hinweisen, wie der Film in gewisser Weise die Übersetzung einer Ethik sein könnte (obgleich die extreme Wichtigkeit seiner Aussagen diesen Begriff lächerlich zu machen scheint), die die Verfahren und Strategien dokumentarischer Erklärungen, epischer Fiktionen oder anderer bildlicher Abstraktionen unterläuft. *Son of Saul* zeigt den monströsen und organisierten Alltag der radikalen Zerstörung durch die Sonderkommandos*, und er tut dies ohne synoptischen Blick, sondern konfrontiert uns wie ein Schock mit dem, was die dem Tod Geweihten für den Tod erdulden mussten. Es ist also der Film eines Schocks auf allen

1 [Der Text wurde von der Autorin erneut durchgesehen und nur an wenigen Stellen präzisiert; Anm. d. Ü.]

* [Original in Deutsch. Sonderkommandos waren Ordnungsdienste, die von den Nationalsozialisten im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz zur Beseitigung von Spuren der Massenvernichtung eingesetzt wurden und zumeist aus jüdischen Häftlingen bestanden. Primo Levi beschreibt deren grausame Aufgaben wie folgt: „Ihnen fiel die Aufgabe zu, die Ordnung unter den Neuzugängen aufrechtzuerhalten, die in die Gaskammern gebracht werden mußten und oft gar nicht ahnten, welches Schicksal sie erwartete; die Leichen aus den Gaskammern zu entfernen; die Goldzähne aus den Kieferknochen herauszubrechen; den Frauen die Haare zu scheren; die Kleidungsstücke, Schuhe und Kofferinhalte auszusortieren und zu klassifizieren; die Leichen zum Krematorium zu bringen und die Öfen zu warten; die Asche herauszuholen und zu entfernen. Das Sonderkommando von Auschwitz zählte zu unterschiedlichen Zeiten zwischen 700 und 10.000 ständige Arbeiter.“ Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München: dtv 2020, S. 48f. Nur wenige Mitglieder des Sonderkommandos haben überlebt und konnten hiervon Zeugnis ablegen. Weitere Zeugenberichte, insbesondere der Bericht von Filip Müller, finden sich in *Shoah* (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985) und in Pavel Polian: *Briefe aus der Hölle. Die Aufzeichnungen des jüdischen Sonderkommandos Auschwitz*, übers. v. Roman Richter, Darmstadt: wbg Theiss 2019; Anm. d. Ü.]

Ebenen: Schock des Zuschauers, Schock des Anderen (der auf die Leinwand gebracht ist) und Schock dieses Anderen eines Kinos der Shoah.

Ich schlage vor, sich diesem mehrfachen Schock durch eine von Emmanuel Levinas' Denken inspirierte Lesart anzunähern. Während man versucht wäre, in Bezug auf die Thematik des Films das massive Verschwinden des Gesichts hervorzuheben (was wegen der zentralen Rolle, die das Gesicht in dessen Werk spielt, nahe läge), soll stattdessen vielmehr nach den ästhetischen und filmischen Ausdrucksformen gesucht werden. Das Gesicht ist in der Philosophie von Levinas die absolut einzigartige Art und Weise, in der sich uns ein Anderer aufdrängt und sich uns gegenüber ausdrückt, selbst wenn unsere Handlungen, ob alltäglich oder zerstörerisch, sich von ihm abwenden. Hier soll verdeutlicht werden, dass das Kino, um das es hier geht, den Massenmord an der Alterität weder wegwischt [*dévisage*] noch verzerrt. Das Gesicht ist kein Ding, das man kategorisieren kann, während die Opfer des Nationalsozialismus eindeutig auf weniger als Dinge reduziert werden (wobei die Dinge immer noch von der Welt sind, instrumentalisiert für und in der Zeit des Lebens). Levinas schreibt: „Das Gesicht ist gegenwärtig in seiner Weigerung, enthalten zu sein. In diesem Sinne kann es nicht begriffen, d.h. umfaßt werden.“² Das Gesicht übersteigt meine Fähigkeit, wahrzunehmen, zu repräsentieren, zu denken, es übersteigt das Konzept des Anderen in mir. Seine Präsenz ist beunruhigend und bedeutungsvoll zugleich; der Andere obliegt mir, er verlangt nach mir, er ruft mich herbei, er fordert mich heraus, er gibt mir Orientierung, er betrifft mich und er verpflichtet mich. Das Gesicht spiegelt keineswegs die physiognomische Kontur seiner Züge wider, denn angesichts des Gesichts ist es „nicht einmal seine Augenfarbe zu bemerken“³, was uns ergreift. Die Einzigartigkeit ist also nicht plastisch, sondern zutiefst ethisch.

Auf die Gefahr eines Verrats hin, die die ‚Transkription‘ dieser ethischen Lehre in den konstruierten und begrenzten Raum der Bilder implizieren würde, wird der Andere zum Bild, zum Objekt der Kamera. Um den Preis einer gewissen Verschiebung von Levinas' metaphysischer Ethik in den sichtbaren Bereich des Kinos, gibt es in *Son of Saul* vielleicht etwas von den Resonanzen dieser nicht thematisierbaren Alterität. Die Bilder werden, so gut es geht, mit einer notwendigen, aber gefährlichen Aufgabe betraut: der filmischen Erfassung dessen, was sich nicht thematisieren, umfassen oder aufzeichnen lässt.

Es ist also nicht die Ethik der Normen und Werte, die Moral der Befehle und Vorschriften, noch weniger die Ethik, die einen Trost oder eine Art des Zusammenseins durch zu befolgende Regeln garantiert. Mit Levinas ist es die radikale, erste Ethik, die sich, wie ich vorschlage, sowohl in der Geste der Kamera als auch in einigen Äußerungen in Nemes' Film

2 Emmanuel Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg, München ⁵2014, S. 277.

3 Emmanuel Levinas: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien

³1986. S. 64.

manifestiert. Es ist die Ethik des ursprünglichen Gebots „Du sollst nicht töten“, eine Metaphysik im Levinas'schen Sinne, die keine vorgeschriebene Richtschnur kennt.

Konfrontiert mit einem eindringlichen Porträt der planmäßigen Todesindustrie, befinden sich die Zuschauer (unabhängig davon, ob ihnen der Film gefällt oder nicht) in einer unbequemen, nicht austauschbaren Position von Angesicht zu Angesicht, während die Hauptfiguren des Films der Inbegriff des austauschbaren Untermenschen sind.

SCHOCK UND UNREPRÄSENTIERBARES

Man könnte versucht sein zu behaupten, dass der Film die Debatte über das Undarstellbare neu entfacht, die sich hartnäckig mit der Frage beschäftigt, wie man den äußersten Horror darstellen kann. Gleichwohl wird offenbar ein damit verbundener und alternativer Weg beschritten. *Son of Saul* steht nicht im Kielwasser der Dichotomie Lanzmann-Spielberg, da er nicht an der Debatte „absolutistisch“ oder „relativistisch“⁴ teilnimmt, in der die Shoah entweder auf der Leinwand durch die Zeugenaussage als einziger Form des unfassbaren Ereignisses behandelt wird (*Shoah*, FR, 1985), oder durch eine Inszenierung und ein Spektakel angeeignet wird, welches eine ‚freie‘ und fiktionale Rekonstruktion glattbügelt (*Schindlers Liste*, USA, 1993). Es wäre vergeblich, mit Nemes' Film eine Entscheidung über die angemessenste Repräsentation zu treffen, da diese Frage viel zu schwierig und wenig relevant ist. Viel grundlegender ist, wie Jean-Luc Nancy erinnert, dass die Repräsentation selbst in den Todeslagern ausgelöscht und verboten wurde: „Wie kann man sodann die zerdrückte, ertränkte, verschlackte, versteinerte Repräsentation darstellen?“⁵ Und tatsächlich besteht die Schwierigkeit, die das Kino der Shoah beseelt darin, das, was nicht zur Ordnung der Präsenz gehört, in die Präsenz zu bringen.⁶ Während das Regelwerk der Repräsentation in den Vernichtungslagern aufgehoben wurde, hat das Kino versucht, so gut es geht, repräsentative Praktiken neu zu erfinden, worin die Alterität nicht länger ausgeschlossen bleibt. Nemes' ‚Strategien‘, die weder dokumentarisch noch abstrakt sein wollen, sind in dieser Hinsicht vielfältig, ausgeklügelt und effektiv, und sie präsentieren uns nicht so sehr Ikonen des Horrors, sondern den Horror selbst in und durch Sauls rast- oder regungslosen Rhythmus. Tatsächlich ist es das eigentliche Wesen des Kinos, jenseits von „Bilderlosigkeit oder Allidol“⁷ in den Grenzen und

4 Sidra DeKoven Ezra: »Representing Auschwitz«, in: *History and Memory*, 7 (2), Herbst-Winter 1996, S. 120–154.

5 Jean-Luc Nancy: »Das Darstellungsverbot«, in: ders.: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006, S. 83.

6 Vgl. ebd., S. 63.

7 Ebd., S. 71.

Kräften seiner Sprache und Grammatik nach den Splittern der Geschichte der Sonderkommandos zu suchen, die bilderlos geblieben sind. Das Kino ist die notwendige Offenlegung, in der sowohl die idolisierende, karikierende und generische Versuchung als auch das beständige und immer wiederkehrende Risiko zum Vorschein kommen, die Massenbarbarei auf ein rein geistiges Vergnügen zu reduzieren oder die Alterität auf Variationen des Selben zu beschränken. Daher ist die Repräsentation des Holocaust bereits in sich selbst ein Widerspruch, und vielleicht ist das genau der Grund, warum sich das Kino als Kunst des Widerspruchs oder als Arroganz einer vollständigen Sinnggebung mit Umsicht oder Ungeschicklichkeit an diese Aufgabe heranwagt.

Son of Saul ist übrigens kein Beispiel für eine vollständige Enthüllung, d.h. für ein *Gesamtbild*, das durch seine umfassende Verfügbarmachung nicht einmal mehr in der Lage wäre, uns zu konfrontieren und einen Schock zu erwecken. Denn Saul *konfrontiert* uns, er nimmt uns mit in diese Welt ohne Bilder. Indem er die Körper verschwimmen lässt, erfasst der Filmemacher sie weder in ihrer Nicht-Existenz noch in ihrer Ausgestelltheit. Der ästhetische und somit natürlich auch konstruierte Schock ermöglicht es in gewisser Weise, die gesamte Frage nach der Repräsentation zu unterstreichen, denn die Unschärfe ist genau das, was sich zugleich unterscheidet und nicht unterscheidet. Denn das Kino des Holocaust kann von vornherein nur ein ‚zu viel‘ oder ‚zu wenig‘ sein, da es keine mögliche Adäquatheit zwischen dem Bild und seinem Referenten gibt, als ob Sauls Gesicht allein den ganzen Schrecken enthalten könnte. Und doch ist es genau dieses Gesicht, das den ganzen namenlosen Horror enthüllt.

Alles, was in den Bereich des Undarstellbaren fällt, unabhängig davon, auf welchem ästhetischen oder ideologischen Terrain man sich befindet, zeigt sich verschiedentlich in den Einstellungen und Momenten des Films. So zum Beispiel in Sauls notdürftiger Maske, einem grauen Stoffetzen, der über dem Mund getragen wird (wie bei den meisten anderen Häftlingen) und der die petrifizierten Sinne betont: die Augen, die Ohren, aber auch den Geruchssinn, der eine unerträgliche Nähe zwischen Saul und den Zuschauern entstehen lässt. Und mit dieser Maske, diesem Stück Textil, in dem die gesamte Bürde des Geschehens komprimiert ist, werden wir daran erinnert, dass zu sehen verboten war, zu hören verboten war wie ebenso zu riechen verboten war. Der Geruchssinn, der monströs beeinträchtigt wurde, diente nur noch dazu, den Gestank der Toten, in den die Lebenden eingetaucht waren, zu riechen und zu bestätigen. Diese Maske bildet, so könnte man fast sagen (natürlich mit Vorsicht), die versteinerte Leinwand des Kinos: jene, die uns das Sehen verwehrt, und jene, die jede Form des Fühlens im physischen, psychischen, moralischen und spirituellen Sinne unterbindet.

Die Fragilität des Regelwerks der Repräsentation des Kinos zeigt sich auch angesichts des Bildes von Sauls Lächeln am Ende des Films. Wie ist dieses unverhoffte Lächeln zu lesen? Ist es das revisionistische *Happy*

End, das das Off der Geschichte leugnet, oder ist es vielmehr das Bild, das den unmöglichen Traum zeigt, nämlich ein Lächeln, das nur angesichts des unmöglichen Bildes eines nie verlorenen Sohnes (und damit einer Filiation) existieren kann? Oder ist das Lächeln der Moment, in dem die Aufrichtigkeit des Gesichts buchstäblich zu nehmen ist? Die Interpretationen können unterschiedlich ausfallen, während die Geschichte [*l'h/Histoire*] nur eine ist. Wie dem auch sei, Sauls verrückte Suche ist die einer imaginären Filiation, die zeigt, dass das Vorankommen (aufgrund seiner sich aufstauenden Hin- und Herbewegungen) vielleicht der Weitergabe der (verlorenen) Erwartung einer Genealogie von einer anderen Welt entspricht.

Wenn der Film die Frage nach der Filiation dort aufwirft, wo sie vernichtet wurde, kann man auch, diesmal aus formaler Sicht, die Frage nach der filmischen Filiation stellen. Dies scheint jedoch nicht besonders sinnvoll, denn indem er uns den Schock der Bilder der Todesmaschinerie präsentiert, überfordert dieselbe Maschinerie die Suche nach ästhetischen Referenzen und Inspirationen. Deshalb ist der Film, abgesehen von seinen technischen und formalen Errungenschaften und Experimenten, eher eine Anordnung, die sich an seinem Protagonisten, der die Bürde der Geschichte trägt, orientiert als an einer Serie filmischer Zitate oder Anspielungen.

Indem die, wenn auch kurze, Szene eines Sonderkommandos gefilmt wird, das unter Einsatz seines (bereits geopfert und verschlungenen) Lebens ein Foto von den Todesmaschinen machen will, wird die Repräsentation sowohl in ihrer Geschichte als auch in ihrem Herzen selbst hinterfragt. Dieser Moment im Film unterstreicht die ganze testimoniale Bedeutung der Repräsentation: das Zeugen-Bild in seiner lückenhaften Notwendigkeit, in den von vornherein verlorenen Wegen, die vielleicht nur *andere anderswo* nachvollziehen und in Bruchstücken weitergeben können. Diese Rekonstruktion entspricht auch der Analyse, die Georges Didi-Huberman in seinem Buch *Bilder trotz allem*⁸ vorgenommen hat.

Kommen wir noch einmal auf den Schock zurück. *Son of Saul* ist ein Film, der sowohl die Zuschauer als auch das Kino schockiert. Mehr als bloß ein Anstoß zu sein, erzeugt er einen Schock, da er eine gewisse Akzeptanz der historischen Barbarei erschüttert und uns gleichzeitig darauf verweist, dass die Darstellung des Undarstellbaren in der Tat *ganz einfach* und unausweichlich schockierend ist. Der Schock, wie er hier verstanden wird, ist keineswegs die Leichtigkeit der Provokation, die ihrerseits eher erstarren lässt, als dass sie erschüttert. Es geht auch um den Schock der Klänge, Farben, Körper, Gesten und Blicke, die in den Sequenzen des Films konzentriert, da malträtiert, werden. Der Schock besteht auch darin, dass der Film uns sozusagen zwingt, uns unablässig zu fragen, was uns daran hindert zu sehen und was uns daran hindert, mit einer Vergangenheit abzuschließen, die weiter währt. Der Schock besteht darin, vom Moment selbst ergriffen

8 Georges Didi-Huberman: *Bilder trotz allem*, München 2007.

zu werden, von seinem unvorhersehbaren Kommen und den Spuren, die er trotz unserer Bemühungen hinterlässt. Mehr noch: *Son of Saul* bestätigt, dass das Kino und die (historischen oder künstlerischen) Erzählungen nie aufhören werden, uns zu ergreifen und immer wieder hervorzubrechen (wohlgemerkt zum Guten wie zum Schlechten). Der Schock des Films ist deshalb nicht die Klage über die Vergangenheit, sondern eine Vergangenheit, die auf Kollisionskurs geht und dabei alle Instanzen der Zeitlichkeit und der Erfahrung des Zuschauers mobilisiert.

Kurzum, es ist ein Film, den man sozusagen nur ein einziges Mal sehen könnte – das ist das Prinzip des Schocks, des Schocks im Sinne einer Erschütterung; ein einzigartiges Ereignis, welches jedes Mal das fatale Wagnis eines anfänglichen Zusammenstoßes bedeutet und nicht erlaubt, sich zu wiederholen. Ein Schock zudem, der über Nemes' extrem sorgfältige Arbeit hinausgeht, der sich für ein ambitioniertes, sicherlich waghalsiges, aber alles in allem dichtes und eindringliches historiografisches und kinematografisches Projekt eingesetzt hat.

DER NACKEN, DIE ALTERITÄT

Wir sind ganz nah am Rücken, an den Schultern – am Nacken von Saul; eine eng geführte Kamera, die den Zuschauenden zwingt, Zeuge dieser Welt zu sein, die nur den Tod des Zeugen kennt. Der Film wird von Anfang bis Ende durch die kalkulierte Bewegung der Leichenmaschinerie ‚verlebendigt‘. „Schnell, schnell“, rufen die Nazis, während die Sonderkommandos unermüdlich und mechanisch die halluzinierenden Taktvorgaben der Todespraxis vollstrecken. In dieser Genealogie des Krematoriums, in der Emotionen und Affekte keinen Platz haben, weil sie einer industriellen Effizienz von nicht konsumierbaren Produkten dienen, sucht der Zuschauer vergeblich nach Luft zum Atmen, nach einer Ahnung vom Wert des Anderen. Nur bruchstückhaft und Sauls Nacken folgend tauchen winzige Spuren der Menschlichkeit des Anderen auf. Und aus genau diesem Blickwinkel erkennt Saul das Gesicht auf dem Körper des Kindes. Aber kann man in dieser mechanischen und maschinellen, höllischen und ohrenbetäubenden Nicht-Welt die Spur des Anderen erkennen oder auch nur erahnen?

Die „Kamera im Nacken“ ist, wie ich an anderer Stelle vorgeschlagen habe,⁹ eine filmische Ästhetik, die tief in der Ethik verwurzelt ist, die also nicht die der Normen und Werte oder des ‚Gewusst wie‘ ist, sondern die von einem anderen des Kinos dargeboten wird, von den Figuren auf der Leinwand, die sich uns entziehen und uns ergreifen. In Anlehnung an die

* [Original in Deutsch; Anm. d. Ü.]

9 Baronian, Marie-Aude: »La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–167.

Sprache von Levinas ist es die Kamera, die eine Nähe und Distanz offenbart. Die Kamera im Nacken kündigt Dringlichkeit und Passivität an; die Kamera wird zur Geisel angesichts des Takts und der Bewegung der Figuren. Es ist eine Kamera, die versucht, so gut es geht, ihre Figuren weder zu umfassen noch ihre Anliegen zu thematisieren oder einzuschließen, sondern die versucht, die Menschlichkeit des Menschen zum Vorschein zu bringen, die vom Nazi-System ausgelöscht wurde. Es ist, als würde die Kamera im Nacken zu einem Bild führen (wenn das überhaupt möglich wäre), das von der Tendenz des Selben befreit ist. Es ist die obsessive Präsenz des Gesichts, das sich gleichzeitig der Präsenz entzieht. Laut Levinas ist die Nähe und Gegenwärtigkeit des Anderen obsessiv; sie lässt sich nicht mit etwas vergleichen, über das ich verfüge, sondern sie ergreift und packt mich vom ersten Augenblick an und ohne Ausweichmöglichkeit. Die Nähe ist die Unmöglichkeit, sich vom anderen zu entfernen; sie ist die Dringlichkeit der Zuweisung von Verantwortung, und zwar bedingungslos, ohne Erwartung, ohne Verzögerung, ohne Abstimmung und vor jedem Vertrag. Diese Verantwortung gegenüber dem anderen ist Ausdruck unserer Verspätung, unserer Distanz ohne Distanz (zeitlich oder räumlich). Die Verantwortung, so Levinas, ist nicht ein Denken *von*, eine Repräsentation, sondern von Anfang an ein Denken *für*, eine Nicht-Indifferenz für den Anderen.¹⁰ Wie das Unendliche entzieht sich mir der Andere stets, ich kann ihn nicht in einem repräsentationalen Rahmen oder in abgegrenzten Figuren ein- und verschließen. Deshalb ist der Andere kein *Alter Ego*. Und das ist auch genau der Grund dafür, weshalb zu keinem Zeitpunkt – im Wortsinn – Verantwortung *übernommen* wird. Der Schock des Films stellt die Position der Zuschauer und alles, was wir zu wissen glauben, in Frage; vielmehr besteht die Notwendigkeit zu antworten, in diesem Fall auf die Bilder, ohne im Angesicht der Geschichte eine nachträgliche und vergebliche Handlung in Gang zu setzen.

Auch wenn es klar ist, dass der kinematografische Entwurf von Anfang an dem metaphysischen Entwurf im Wege steht, kommen Bruchstücke einer ethischen Lehre zum Vorschein, die diesen Film zu einer einzigartigen Version der Frage nach der Alterität machen, sei es ihrer Vernichtung (die dem genozidalen Akt eigen ist) oder sei es als Wille, die Präsenz des Anderen vor dem Hintergrund der totalen Auslöschung zu enthüllen. Es geht darum, die Zuschauer an der extremen und unerträglichen Entblößung der Sonderkommandos teilhaben zu lassen.

Son of Saul berührt diese unmögliche Frage, indem er ihr buchstäblich eine Nähe verleiht und gleichzeitig die Unmöglichkeit oder Distanz respektiert, durch die unsere (filmische) Wahrnehmung der Geschichte von radikaler Gewalt niemals mit dem singulären Ereignis übereinzustimmen vermag. Diese bildgewordene Verbindung von Nähe und Distanz beschwört

10 Emmanuel Levinas: *Altérité et transcendance*, Montpellier 1995, S. 146.

die Verantwortung für andere, vor dem anderen, nicht, indem sie mich auf meine Verfehlungen verweist, sondern grundsätzlicher: *vor diesem* auf sein Leiden oder sein völliges Verschwinden zu antworten. Es ist, als ob Saul in seiner Frontalität und seinem Rückzug, präsent und flüchtig, ohne es zu wissen, unsere Antwort auf seinen Appell sucht, so wie er auf den Appell ‚seines‘ Kindes antwortet.

In der Nacken-Perspektive offenbaren sich die Autorität und die Schwächen der Humanität. Es ist nicht der Körper, der spricht, es ist nicht nur der Rücken, der spricht, sondern es ist gerade der Nacken, denn er ist intimer und exponiert sich in einer Stille, angesichts derer man nicht schweigen kann. Es gibt ein Sagen, das durch den Nacken geht, das sich in ihm, in seinem Fleisch und in seiner Sprache verdichtet. Der Nacken ist nicht bloß ein Körperteil oder ein Ausschnitt eines Raumes, sondern die Präsenz des Anderen, der sich nicht vereinnahmen lässt. Während Nemes aus nächster Nähe die menschenunwürdigen Bedingungen der Todesfabrik zeigt, ruft er die verschwindenden Körper in Erinnerung und gibt gleichzeitig und paradoxerweise – oder vielleicht durch das dem Kino eigene Prinzip der Verdoppelung – durch die Nackenkamera die Präsenz des Anderen frei.

Trotz des Unbehagens werden so Zuschauer heraufbeschworen, die sich für den Appell des Anderen verantwortlich fühlen. Es ist offensichtlich, dass das Kino als Kunst der Konstruktion, sowohl der Vermittlung als auch des tatsächlichen Verrats sich bemüht, die (ästhetische) Vision seiner auf die Leinwand gebrachten Absicht zu übersetzen. Doch gerade diese Übersetzung kann uns auch das sichtbar machen, was ohne sie „im Dunkeln“¹¹ bliebe, um eine Wendung von Didi-Huberman zu gebrauchen.

Wie das Kino der Brüder Dardenne ist László Nemes' Kino eines der Nähe, das zugleich die Distanz respektiert und dadurch keinen Zuschauerprozess der Identifikation, sondern der Exposition in Gang setzt. Auch wenn sich das Kino der Dardennes sehr deutlich von dem von Nemes unterscheidet, blieben die Schriften von Luc Dardenne nicht ohne Resonanz. „Der Nacken, der abseits der Welt, des Körpers, zurückgezogen von jeglicher Aktivität lebt“, schreibt er, „von jeder Möglichkeit beraubt, zu nehmen, teilzunehmen, zu sehen, der Nacken, die Unschuld des Körpers, so geheim, so verletzlich, wenn er vom anderen gesehen wird, notwendigerweise vom anderen, denn man sieht seinen Nacken nicht, der Nacken, reines passives Fleisch, in dem sich das Leiden des Lebens niederschreibt.“¹²

Es versteht sich von selbst, dass die Radikalität des Sujets von Nemes' Film die Überlegungen Dardennes auf die Spitze treibt, da man fast nicht mehr von Figuren oder ästhetischen Anliegen sprechen kann, da all diese Begriffe durch die Barbarei und den Schock, mit dem wir konfrontiert

11 Georges Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017.

12 Luc Dardenne: *Au dos de nos images*, Paris 2005, S. 137 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

werden, in Frage gestellt werden. Dennoch ist die Frage von Luc Dardenne entscheidend: „Könnten wir ein Bild projizieren, das dem Gesicht eines anderen entspricht, so verletzlich und intensiv trotz seiner Künstlichkeit? Und wenn dieses Bild möglich wäre, hinterließe es eine Spur der Intensität in der Seele des Zuschauers?“¹³

Die Kamera im Nacken ist auch der Wunsch, das Elend anderer ohne Übertreibung zu benennen, ähnlich wie der Begriff des Gesichts oder der Nacktheit. Oder, in den Worten von Jean-François Lyotard: „[...] der andere hat in seiner Mittellosigkeit nicht einmal einen Namen. Man ruft ihn nicht, man wird von ihm gerufen.“¹⁴ Das Gesicht ist eine Spur des Unendlichen, die sich dem Zugriff des Begriffs entzieht. Das Gesicht ist „[...] die extreme Ausgesetztheit, die Wehrlosigkeit, die Verletzlichkeit selbst.“¹⁵ Das Gesicht ist, wie der Nacken im Kino, sowohl Schwäche als auch Stärke. Es ist der Andere. „[Der] Fremde, der das Bei-mir-zu-Hause stört.“¹⁶

Die Intensität und Präzision der mechanischen Gesten und der Erschöpfung der Sonderkommandos schließt den Zuschauer von einer Denkarbeit in einem kognitiven oder epistemologischen Sinne aus. Es gibt keinen automatisch in Gang gesetzten spektatorischen hermeneutischen Prozess. Obgleich der Film sehr gut informiert ist, versucht er demnach weder, Fakten zu schaffen, und noch weniger, eine Chronik der Ergebnisse zu erstellen. Die Bedeutung liegt in der Bewegung, in der Wiederholung von Einstellungen und Bildern – von Körpern –, und es ist diese maschinelle Brutalität, die *das Undarstellbare* sichtbar macht. Man nimmt die wahnsinnige, entkörperlichte Dringlichkeit der Gesten wahr und die Unmöglichkeit, sie mit Worten zu erklären, seien es die der Gefangenen oder auch die des Zuschauers.

Der Film geht mit Sauls Äußerungen sparsam um; sie werden nicht durch faktische (visuelle oder narrative) Zusätze ersetzt oder ergänzt, sondern nur durch die ohrenbetäubende Mechanik der Gesten oder Geräusche, diesen „fürchterlichen Maelstrom von Lauten und Geräuschen.“¹⁷ Der Film setzt Dialoge nicht übermäßig ein. Weder um zu erklären, was die Bilder und Klänge bereits verdichten, noch um die historischen Berichte zu ersetzen, sondern vielleicht, um inmitten dieses infernalischen Getöses auch den Platz der Stille zum Erklingen zu bringen, die von sich aus verstummt. Wie Lyotard schreibt: „[D]as Schweigen [weist] darauf [hin], daß Sätze schmerzvoll und unabgeholten auf ihr Ereignis warten [...]“.¹⁸

Wozu soll man etwas erklären, das man bereits aus der großen Leichenfabrik der Geschichte zu kennen glaubt oder das man nie *vollständig*

13 Ebd., S. 29.

14 Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, 1989, S. 191.

15 Levinas: *Altérité et transcendance*, a.a.O., S. 45 [Franz. i.O., Anm. d. Ü.].

16 Levinas: *Totalität und Unendlichkeit*, a.a.O., S. 44.

17 Didi-Huberman: *Aus dem Dunkel heraus*, a.a.O., S. 13.

18 Lyotard: *Der Widerstreit*, a.a.O., S. 107.

verstehen kann? Obwohl der Film sorgfältig dokumentiert ist (dazu hat sich Nemes geäußert), schwankt er zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen und versucht gleichzeitig, nichts zu beweisen. Darüber hinaus ist die Alterität, um mit den Worten von Maurice Blanchot zu sprechen, „der Nichtidentifizierbare, der ohne ‚Ich‘, der ohne Namen, die Präsenz des Unzugänglichen.“¹⁹

Wie bereits erwähnt, stört der Film das Zwiegespräch zwischen Lanzmann und Spielberg, da er sich eindeutig jeder programmatischen Vorgabe entzieht, da er weder im Bereich des Dokumentarischen noch im Bereich der Hollywood-Fiktion angesiedelt ist. Dennoch handelt es sich um eine Rekonstruktion, die sich das Kino kaum hat vorstellen können. Trotz seiner unübersehbaren technischen Meisterschaft (angefangen bei der Tonspur und den verstörenden Unschärfen bis hin zur Diskussion über deren Möglichkeit oder Legitimität) enthüllt und verbirgt er gleichzeitig die Kunstgriffe seiner Technik. Sicherlich kann er die gleiche, immer wiederkehrende und nie unwichtige Frage der Repräsentation erneut aufwerfen, die das ratlose und dennoch ständig geforderte und mit diesen misslungenen, vermissten, stets schon verfehlten Repräsentationen konfrontierte Kino heimsucht. Der Film erinnert uns also immer wieder an das unendliche Zuviel oder Zuwenig der Katastrophe, die ohne Vorsichtsmaßnahme auf die Leinwand gebracht wird. Auch in diesem Sinne ist *Son of Saul*, der zwischen dem Alles und dem Nichts schwankt und gleichzeitig diese beiden Extreme überwindet, ein Werk in der Tradition dessen, was ich als „Kamera im Nacken“ bezeichnet habe.

Indem er den Tod vor dem Tod retten will, d.h. indem er das überraschungsfreie Spiel des Räderwerks der aufgehäuften Leichen ablehnt, sucht Saul vergeblich nach einem Rabbi in einem Raum, der in Opposition zu jeder Form von Glauben steht. Denn die Höllenmaschine verbietet zugunsten einer Zeit ohne Marter Zeit mit den Toten zu verbringen. Oder: Das genozidale Verbrechen ist Defektion der Trauer. Saul sucht nach dem Würdigen im Unwürdigen, nach der Dringlichkeit eines Rituals, das mit der Schnelligkeit einer mechanischen Dringlichkeit kontrastiert. Er, der während des gesamten Films unaufhörlich Leichen in einen Raum trägt, der nur aus Leichnamen besteht, sucht rastlos nach dem „Heiligen“. Saul widersetzt sich dem Verbot des Todes (dem Tod nämlich, der zur Besinnung und zum Aufbruch einlädt) und verfolgt daher, gegen alle Widerstände, die Mittel für diesen Übergang.

In dieser Welt, in der die Gesichter (in denen sich die gesamte Menschlichkeit konzentriert) nunmehr verschwunden sind, geht es Nemes weniger darum, Hoffnung zu inszenieren, sondern vielmehr darum, die Unmöglichkeit oder den Wahnsinn des Gesichts zu zeigen, das die Geste enthält, nicht zu töten und zumindest den Tod dessen zu ehren, der lebendig geboren

19 Maurice Blanchot: »Das Verhältnis der dritten Art«, in: ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München Wien 1991, S. 128.

wurde. Es ist, als würde Saul behaupten, dass das Gesicht ‚seines‘ Sohnes noch immer den Ausdruck einer Menschlichkeit enthüllt, die ihrerseits nicht mehr zu beschreiben ist. Der nackte Körper des Kindes, dessen Autopsie zu experimentellen medizinischen Zwecken der Nazis bestimmt war, muss seinen ‚Status‘ als Nacktheit wiedererlangen können.

Das Gesicht, zugleich Stärke und Zerbrechlichkeit, wird in eine filmische Ästhetik des Nackens übersetzt (obwohl diese sich in sehr unterschiedlichen ‚Stilen‘ und Filmgenres manifestieren kann). Nemes' Kamera filmt Sauls Gesicht auf eine nicht-totalisierbare Weise und bringt die Einzigartigkeit seiner Figur in einer Welt zum Vorschein, die offensichtlich die Idee der Einzigartigkeit selbst ausgelöscht hat. Selbst wenn wir Saul aus der Nähe, als denjenigen verfolgen, der unseren Blick als Zuschauer besetzt, wissen wir nichts über ihn. Saul vermag uns etwas anderes zu offenbaren: einen Körper, der weder eine echte Figur ist (obgleich er ein überflüssiges Phantom in der Nazi-Maschinerie ist), noch ein richtiger Schauspieler, denn es ist *sein Nacken, der das Gesicht ausmacht*.

In dieser Hinsicht ist der Körperbau des Schauspielers irritierend, da seine Körperlichkeit über verschiedene leibliche Kategorien hinauszugehen scheint. Denn der Filmemacher erklärte über den Darsteller des Sauls, dass es sich um keinen Schauspieler handelte, sondern um den ungarischen Schriftsteller und Dichter Géza Röhrig, der in New York lebe und den er Jahre zuvor kennengelernt habe. Alles an ihm sei beweglich und in Bewegung, in seinem Gesicht und in seinem Körper: Es sei unmöglich, ihm ein Alter zuzuordnen, er sei gleichzeitig jung und alt, aber auch schön und hässlich, banal und bemerkenswert, tiefgründig und teilnahmslos, sehr lebhaft und sehr langsam; er bewege sich, werde schnell unruhig, aber er könne auch sehr gut schweigen und innehalten.²⁰

Letztendlich wohnt so dem Film ein signifikantes und prägnantes Paradox inne. Während die unsägliche Taktung der Todesmaschinerie zu sehen und zu spüren ist und die Erschöpfung im Mittelpunkt steht, so dass die Hölle genau beschrieben wird, vermag der Alltag des Horrors, der diese Männer zerstört, und das Schicksal der Alterität durch die Geste der Kamera nur erahnt zu werden. Mehr noch als die Wechselfälle oder Schwierigkeiten der Repräsentation berührt der Regisseur das Paradox, das dem Kino angesichts des Unrepräsentierbaren innewohnt: Wie kann man ein Objekt filmen, das keines ist? Wie kann man die Menschlichkeit des anderen Menschen in dieser Welt, die nun der Geschichte angehört, durchscheinen lassen? *Son of Saul* ist durch die ‚Kamera im Nacken‘ ein Schockfilm, denn er zeigt und legt uns die Nähe und das Unvordenkliche von massiver und radikaler Gewalt auf.

Aus dem Französischen übersetzt von Johannes Bennke.

20 László Nemes: *Entretien avec Antoine de Baecque*, AFCAE 2015 [Quelle nicht mehr auffindbar, Anm. d. Ü.].

QUELLENVERZEICHNIS

- Baronian, Marie-Aude: »La Caméra à la nuque. Esthétique et politique dans le cinéma des frères Dardenne«, in: Jacqueline Aubenas (Hg.): *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Brüssel 2008, S. 151–167.
- Blanchot, Maurice: »Das Verhältnis der dritten Art«, in: ders.: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*, München Wien 1991, S. 121–133.
- Dardenne, Luc: *Au dos de nos images*, Paris 2005.
- DeKoven Ezrahi, Sidra: »Representing Auschwitz«, in: *History and Memory* 7 (2) 1996, S. 120–154.
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*, München 2007.
— *Aus dem Dunkel heraus. Brief an László Nemes*, Wien 2017.
- Levinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien ³1986.
— *Altérité et transcendance*, Montpellier 1995.
— *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg, München ⁵2014.
- Lyotard, Jean-François: *Der Widerstreit*, München ²1989.
- Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin 2006.
- Nemes, László: *Entretien avec Antoine de Baecque*, AFCAE 2015.

FILME

- Schindlers Liste* (R.: Steven Spielberg, USA, 1993).
- Shoah* (R.: Claude Lanzmann, FR, 1973–1985).
- Son of Saul* [*Saul fia*] (R.: László Nemes, HU, 2015).