

## Das Öffnen der Lager und das Schließen der Augen

### Bild und Lesbarkeit der Geschichte

\_\_\_ Der 60. Jahrestag der Befreiung von Auschwitz liegt noch nicht lange zurück. Man pilgerte zu den Gedenkstätten. Es gab Schweigeminuten. Unzählige Ansprachen von Politikern waren zu hören. Eine beträchtliche Menschenmenge hatte sich versammelt. Auch eine Reihe von Büchern wurde neu aufgelegt. Und bestimmte Bilder waren wieder zu sehen. Mehrere Wochen lang belegte das Grauen der Lager die Cover der Zeitschriften, als sei es eine „abzudeckende“ Nachricht – was sollte da eigentlich abgedeckt werden? Ebenso war wieder eine Reihe von Filmen und Archivdokumenten zu sehen, die erneut anzuschauen nicht schaden kann. Das Fernsehen bot eine ganze Palette von „Themenabenden“ und „Gesprächsrunden“ mit der üblichen zeitlichen Begrenzung und Reihum-Befragung der Eingeladenen, mit jener formatierten Banalität, die offensichtlich das Prinzip seiner Arbeit bzw. Nicht-Arbeit ist. Schließlich wurden auch, mit größerem Anspruch und Ernst, neue Gedenkstätten und Museen eingeweiht, denen Bibliotheken angegliedert sind.

\_\_\_ Warum aber kann man sich bei all dem eines zwiefachen Eindrucks nicht erwehren: daß es sich einerseits um eine politische Pflichtübung handele – werden doch die Wohlgesonnenen ein wenig aus jenem Nicht-wahrhaben-Wollen aufgerüttelt, von dem auch sie nicht frei sind, und diejenigen, die bewußt und mit

weit übleren Absichten Auschwitz leugnen, vorübergehend zum Schweigen gebracht; und als hätten sich andererseits diese Gedenkrituale auf erschreckende Weise von dem Ziel, das sie doch eigentlich verfolgen („Nie wieder!“), entfernt? Annette Wieviorka spricht zu Recht von einem „übersättigten Gedächtnis“ und den zahlreichen Verdächtigungen, die heutzutage jeden Versuch begleiten, immer noch über diesen Teil unserer Geschichte zu arbeiten: „perverse Faszination am Grauen, tödlicher Hang zum Vergangenen, politische Instrumentalisierung der Opfer“<sup>1</sup>. Kaum ein Jahr war seit der Öffnung der Lager vergangen, als diese Abwehr – dieser Wille zu vergessen – bereits hörbar wurde: „Schon wieder! werden diejenigen sagen, die es leid sind, für die die Wörter ‚Gaskammer‘, ‚Selektion‘, ‚Folter‘ nicht zu einer lebendigen Wirklichkeit gehören, sondern nur zum Vokabular der zurückliegenden Jahre“, schrieb 1946 Olga Wormser-Migot.<sup>2</sup> Wovon konnte dieses Gedächtnis so schnell übersättigt sein? Annette Wieviorka antwortet darauf, daß „Auschwitz mehr und mehr von der Geschichte abgelöst wird, die es hervorgebracht hat. [...] Vor allem wurde es praktisch zu einem Begriff erhoben, zum Begriff für das absolute Böse, [weshalb] ‚Auschwitz‘ moralübersättigt, aber zu wenig durchdrungen ist von historischem Wissen“ – jenem nie abschließbaren Wissen, das darin besteht, „Auschwitz so lesbar wie möglich [zu] machen“<sup>3</sup>.

\_\_\_ Daß ein übersättigtes Gedächtnis ein in seiner Wirksamkeit bedrohtes Gedächtnis ist, läßt sich leicht verstehen.<sup>4</sup> Schwieriger ist es, eine Antwort darauf zu finden, wie das Gedächtnis entsättigt werden könnte anders als durch Vergessen, kurz, wie eine neue Form des Gedenkens entwickelt werden könnte, die *lesbar* machte, was die Lager waren. Ein Weg mag sein, das schriftliche Faktenmaterial und die Berichte von Überlebenden ins Gespräch zu bringen mit den Bilddokumenten, von denen die Historiker inzwischen begreifen, daß ihre Besonderheit wie ihr Kontext ins Auge gefaßt werden müssen, obgleich dieses Material verstört oder auch aufgrund seiner scheinbaren Evidenz die Gefahr von Fehlinterpretationen birgt.<sup>5</sup> Lesbar machen kann bedeuten, die allgemeinen Fragestellungen neu zu formulieren, wie dies zum Beispiel Florent Brayard mit der „Endlösung“ unternommen hat, indem er den technischen Ablauf und die Zeitphasen der Entscheidungsprozesse untersuchte.<sup>6</sup> Oder es kann bedeuten, sich zu beschränken und ein lokales oder „mikrologisches“ Prinzip anzuwenden – so, wie es von Aby Warburg vorgeschlagen, von Wal-

- 1 A. Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*. Paris 2005, S. 9; fortan: Wieviorka 2005
- 2 Zitiert nach ebd., S. 9f.
- 3 Ebd., S. 14 und S. 20
- 4 Vgl. R. Robin, *La Mémoire saturée*. Paris 2003, S. 217ff. („Une mémoire menacée: la Shoah“)
- 5 Vgl. ebd., S. 304ff. – Seiten, auf denen man merkt, welche Schwierigkeiten Régine Robin hat, sich anhand des sogenannten „Streits um die KZ-Bilder“ einen Standpunkt zu erarbeiten.
- 6 Vgl. F. Brayard, *La „Solution finale de la question juive“. La technique, le temps et les catégories de la décision*. Paris 2004

ter Benjamin theoretisch gefaßt und schließlich von Carlo Ginzburg und der „Mikrogeschichte“ in die Praxis umgesetzt wurde. Mit anderen Worten, es kann bedeuten, sich über einen einzelnen Gegenstand zu beugen, um herauszuarbeiten, inwieweit er durch die ihm inhärente Komplexität alle Fragen neu aufwirft, für die er zum Kristallisationspunkt wird.<sup>7</sup>

\_\_\_ Die Lesbarkeit eines historischen Ereignisses von dem Ausmaß und der Komplexität wie der Shoah hängt zu einem beträchtlichen Teil davon ab, daß der Forscher seinen Blick auf die unzähligen Einzigkeiten richtet, von denen es durchzogen ist, wie dies etwa Raul Hilberg gemacht hat, der die Rolle der Reichsbahn bei den Deportationen in Arbeits- und Vernichtungslager in allen organisatorischen Einzelheiten herausgearbeitet hat.<sup>8</sup> Wenn das Gedächtnis an die Konzentrationslager „übersättigt“ erscheinen mag, so deshalb, weil es nicht mehr in der Lage ist, die historischen Einzigkeiten miteinander in Verbindung zu bringen, und sich in der Folge auf das fixiert, was Annette Wieviorka einen *Begriff* nennt. Anders formuliert: Das „übersättigte Gedächtnis“ tritt auf, sobald das historische Ereignis Shoah zu „der Shoah“ wird, zu einer Abstraktion, einem absoluten Grenzpunkt des Benennbaren, Denkbaren, Vorstellbaren; es ist nichts anderes als die Folge einer sich selbst munter fortschreibenden Philosophie, die für sich wohlfeil einen Horizont der historischen Transzendenz gefunden hat. Dabei werden die Komplexitäten und Ausnahmen der Geschichte zu einfachen und möglichst „radikalen“ Schlagwörtern. Aber vergessen wir nicht Bergsons große methodologische Lektion: Um einzukreisen, was er die „unechten Probleme“ nennt, spricht er davon, daß der Philosophie „die Präzision“ fehle, wenn sie sich Begriffe schaffen will, die „so abstrakt und infolgedessen unbestimmt“ sind, „daß man hierin neben dem Wirklichen alles mögliche und selbst Unmögliches unterbringen kann“, während eine echte Lesbarkeit der Dinge verlangt, daß der richtig gedachte Begriff einer ist, der „mit [seinem] Gegenstand fest verwachsen“ ist, also mit dessen Einzigkeit und Komplexität.<sup>9</sup>

\_\_\_ Vielleicht ist es Walter Benjamin, der für das Terrain der Geschichte mit größter Finesse und Schärfe formuliert hat, was Lesbarkeit bedeutet. Jenseits der großen strukturellen und allgemeinen Interpretationen des orthodoxen historischen Materialismus plädiert Benjamin dafür, daß die „Lesbarkeit“ der Geschichte sich an ihrer konkreten, ihr inhärenten und singulären „Anschaulichkeit“ entfalten muß. Und insofern es darum geht, nicht nur zu

- 7 Vgl. G. Didi-Huberman, Für eine Anthropologie der formalen Eigenheiten. Bemerkungen zu Warburgs Erfindung [dt.: S. Loewe]. In: I. Barta-Fliedl, C. Geissmar-Brandi, N. Sato (Hg.), *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland. Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung Albertina und aus der Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Hamburg, München 1999, S. 240ff. Von diesem Prinzip ausgehend, habe ich versucht, die vier Fotos zu befragen, die Mitglieder des „Sonderkommandos“ von Birkenau im August 1944 aufgenommen haben. Siehe G. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem* [dt.: P. Geimer]. München 2006; fortan: Didi-Huberman 2006
- 8 Vgl. R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden* [dt.: Chr. Seeger, H. Maor, W. Bengs, W. Szepan]. 3 Bde. Berlin 1961, erweiterte Auflage 1982, Seitenangabe hier nach der Taschenbuchausgabe: Frankfurt am Main 1990, Bd. 2, S. 428ff.
- 9 H. Bergson, *Denken und schöpferisches Werden* [dt.: L. Kottje]. Meisenheim am Glan 1948, S. 21

sehen, sondern zu *verstehen*, gilt es, „das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen“<sup>10</sup>. Die Montage – ein literarisches Prinzip, das sich die Surrealisten zu eigen machten und auch die Herausgeber der, wie die *Annales*, 1929 gegründeten Zeitschrift *Documents*, aber auch, und vor allem, ein filmisches Prinzip, das zur selben Zeit von Sergej Eisenstein, Dsiga Wertow, Abel Gance oder Fritz Lang entwickelt wurde.

\_\_\_ Benjamin unterstreicht, daß dieses Prinzip nichts anderes bedeutet, als die in ihren Relationen, Bewegungen und Intervallen gedachten Einzigkeiten in den Vordergrund zu rücken: Ziel der Montage ist es, „die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten“, um sodann „in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“<sup>11</sup>. Von dieser Überlegung ausgehend, wird die Lesbarkeit der Vergangenheit von Benjamin gegen jede Forderung nach allgemeinen Begriffen oder „Wesenheiten“ – also gegen Heidegger, aber auch gegen die Jungschen Archetypen – als *bildlich* charakterisiert. Und zwar jenseits der endlosen Sophistereien, ob nun das Lesbare den Primat über das Sichtbare habe oder umgekehrt – Debatten, in denen sich die Ikonologen allzuoft verlieren, sogar die Strukturalisten, wie auch all jene, die noch immer eine ontologische Hierarchie zum Beispiel zwischen dem „Symbolischen“ und dem „Imaginären“ erstellen wollen. Benjamins Anschauung leitet sich aus dem von Aby Warburg unternommenen Ansatz her, forderte dessen Ikonologie doch bereits dieses *régime d'historicité*, diesen Geschichtlichkeitsmodus<sup>12</sup>, der sich nur begreifen läßt, wenn man „die Mühe nicht scheut, die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild wieder herzustellen“<sup>13</sup>. Die besten heutigen Versuche, eine historische Kulturanthropologie neu zu begründen, erkennen diesen Begriff von „Lesbarkeit“ im Grund ihres methodologischen Ansatzes an.<sup>14</sup>

\_\_\_ Die historische Erkenntnis kann nur dem „Jetzt“ entwachsen, das heißt einem gegenwärtigen Zustand unserer Erfahrung, wenn aus dem ungeheuren Fundus von Texten, Bildern und Zeugnissen der Vergangenheit ein Augenblick des Erinnerns und der Lesbarkeit hervortritt, der – und dies ist grundlegend für Benjamins Konzept – als *kritischer Punkt* erscheint, als Symptom, als ein Unbehagen in der Tradition, die bislang der Vergangenheit ihr mehr oder weniger wiedererkennbares Tableau verlieh. Diesen kritischen Punkt nun nennt Benjamin ein *Bild* – womit er natürlich kei-

- 10 W. Benjamin, Das Passagen-Werk [1927–1940]. In: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Bd. V, 1. Frankfurt am Main 1982, S. 575 (N 2,6); fortan: Benjamin 1982
- 11 Ebd.
- 12 Dieser von François Hartog stammende Begriff meint die Beziehung, die eine bestimmte Gesellschaft zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft herstellt. (Anm. d. Ü.)
- 13 A. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen [1902]. In: A. Warburg, *Gesammelte Schriften I. Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Leipzig 1932, S. 96 (vgl. auch die neue Ausgabe von H. Bredekamp u. a., Berlin 2001)
- 14 Siehe insbesondere: G. Neumann, S. Weigel (Hg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*. München 2000

ne hübsche Pinselei meint: ein „dialektisches Bild“, das er beschreibt als die Art, wie „das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt.“<sup>15</sup> Der *Blitz* in dieser Formulierung spricht von der Flüchtigkeit und Fragilität dieser Erscheinung, die man im Fluge erfassen muß, weil sie allzuleicht ungeesehen vorübergehen kann; die *Konstellation* spricht von der großen Komplexität, der Dichte sozusagen, der Überdeterminiertheit dieses Phänomens, vergleichbar einem fossilen Tier, das sich bewegte, das aus einem Anflug vorüberhuschenden Lichts bestünde, etwa so wie ein übergroßes vorüberflackerndes einzelnes Filmbild. Auch von der Notwendigkeit der *Montage* spricht diese Formulierung: damit der Blitz – diese Monade – nicht abgetrennt bleibt von dem mannigfaltigen Himmel, aus dem er flüchtig hervortritt.<sup>16</sup> 1940, kurz vor seinem Selbstmord auf der Flucht vor den Nazis, entfaltete Benjamin diese Ideen noch einmal in achtzehn Thesen „über den Begriff der Geschichte“, in denen unter anderem zu lesen ist: „Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.“<sup>17</sup>

### Der Beweis: die Augen auf den Zustand vor Ort öffnen

— Fünf Jahre später war der Hauptfeind, das NS-Regime, von den alliierten Truppen besiegt. Die Lager wurden entdeckt und *geöffnet*, wenn nicht „befreit“. Und die Augen – die Augen der „zivilisierten Welt“, wie es heißt – *öffneten* sich, entsetzt, mit einem Male, auf die Lager. Selbst jene, nicht wenige in Politik und Militär, die von dem „schrecklichen Geheimnis“<sup>18</sup> wußten, wie Walter Laqueur es nennt, trauten ihren Augen nicht. Wie ein einzelner, dem das Unvorstellbare unwiderleglich bewiesen wird, sich kneifen möchte, um sicherzugehen, daß er nicht träumt, so griffen die Militärstäbe systematisch auf die bildlichen Aufnahmetechniken, Film und Fotografie, zurück, um sich und die ganze Welt vom Gesehenen zu überzeugen und um unwiderleglich „Beweismittel“ gegen die Verantwortlichen dieser maßlosen Grausamkeit der KZs zu sammeln.

— Ende Juli 1944 rückte die Rote Armee – zusammen mit der Division Kościuszko der polnischen Streitkräfte – in Lublin ein und übernahm zum ersten Mal das Kommando über ein deut-

15 Benjamin 1982, S. 578

16 In einem späteren Fragment des „Passagen-Werks“ versucht Benjamin diesen Begriff der geschichtlichen Lesbarkeit in fünf Wörter zu fassen: „Bilder“, „Monade“, „Erfahrung“, „immanente Kritik“ und schließlich „Rettung“. Benjamin 1982, S. 595f. (N 11,4)

17 W. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, Frankfurt am Main 1974, S. 695, These VI

18 W. Laqueur, *Was niemand wissen wollte. Die Unterdrückung der Nachrichten über Hitlers Endlösung* [dt.: O. Weith]. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1981, S. 7ff.; der Originaltitel lautet: *The Terrible Secret* (Anm. d. Ü.)

sches Konzentrationslager auf polnischem Territorium. Es handelte sich um Majdanek, wo etwa anderthalb Millionen Menschen ermordet worden waren. Die Deutschen hatten zwar die Verbrennungsöfen am 22. Juli zerstört, doch die Berge aus Asche und menschlichen Knochenresten, die 820.000 Paar Schuhe und die riesigen Kleiderkammern boten sich den Augen mit ihrer ganzen schrecklichen Wahrheit dar.<sup>19</sup> Schon bald darauf begannen zwei Filmteams zu arbeiten – ein russisches unter der Leitung von Roman Karmen vom Zentralen Studio für Dokumentarfilme, Moskau, und ein polnisches unter der Federführung des Regisseurs Aleksander Ford. Aus den von ihnen gemachten Aufnahmen wurde schon Ende des Herbstes ein Film geschnitten, denn sie sollten beim Prozeß gegen die Lageraufseher, der für den November 1944 angesetzt war, gezeigt werden.<sup>20</sup>

—Andere Beispiele sind bekannter: Nach der Befreiung von Auschwitz am 27. Januar 1945 drehten vier Kameramänner der sowjetischen Armee in den ersten Tagen und Wochen vor Ort. Aus ihrer *Chronik der Befreiung von Auschwitz* stammen die meisten Bilddokumente über den Zustand des Lagers im Moment seiner Öffnung.<sup>21</sup> Und auch bei den westlichen Armeen löste der Vormarsch dieselbe Handlungskette aus: öffnen, entdecken, fotografieren und filmen, die Bilder montieren – im Nebeneinander für eine Zeitschriftenpublikation oder im Nacheinander für einen Dokumentarfilm – und sie in einer Zusammenschau zeigen.

—Unser erstes Wissen über die Lager – noch vor den großen Berichten der Überlebenden und den ersten Analysen von Historikern – war ein visuelles, ein aus journalistischen, militärischen und politischen Erwägungen gefiltertes Wissen, und zwar vom Zustand der Zerstörung der Lager durch die Nazis und ihrer Öffnung durch die Alliierten. Gleichwohl rückten diese ersten Bilder das Phänomen ins Bewußtsein, sie lösten eine „negative Epiphanie“ der Lager aus, wie Susan Sontag schreibt und Clément Chéroux es in seiner Analyse der Rezeption dieses erschütternden Bilderfundus kommentiert.<sup>22</sup> Genannt sei hier der Besuch von General Eisenhower im Lager von Ohrdruf am 12. April 1945, dem ein ganzer Troß von Journalisten folgte; oder all die berühmten Fotografen, die, kaum war ein Lager von den amerikanischen, französischen oder britischen Streitkräften befreit, vor Ort geschickt wurden: Lee Miller und Margaret Bourke-White nach Buchenwald, Eric Schwab nach Dachau, Germaine Krull nach Vaihingen, George Rodger nach Bergen-Belsen ...<sup>23</sup>

- 19 Vgl. *Soviet Government Statements on Nazi Atrocities*. London 1946, S. 222
- 20 All diese Informationen stammen aus: S. Liebman, *La libération des camps vue par le cinéma: l'exemple de Vernichtungslager Majdanek* [franz.: J.-F. Cornu]. In: *Les Cahiers du judaïsme*, Nr. 15, 2003, S. 49ff.; fortan: Liebman 2003
- 21 Vgl. R. Bogustawska-Świebocka, T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*. Warschau 1980; T. Świebocka (Hg.), *Auschwitz. A History in Photographs* [engl.: J. Webber, C. Wilsack]. Oświęcim, Warszawa, Bloomington, Indianapolis 1993, S. 190ff.; A. Strzelecki, *The Evacuation, Dismantling and Liberation of KL Auschwitz*. Oświęcim 2001; Wieviorka 2005, S. 23ff.
- 22 Vgl. C. Chéroux (Hg.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999)*. Paris 2001, S. 103ff.
- 23 Vgl. ebd., S. 128ff.

— Mit dem Begriff der „negativen Epiphanie“ wollte Susan Sontag die durch ein derartiges Entsetzen ausgelöste doppelte Bewegung beschreiben: Vor der *Sichtbarkeit* der Bilder aus den Lagern sind wir vor Angst „erstarrt“, aber sie markieren auch den Anfang einer Seelenbewegung, die untrennbar mit all unseren existentiellen, politischen und moralischen Erwartungen verbunden ist, „etwas in mir begann sich zusammenzuballen“, schreibt Susan Sontag, „etwas weint noch immer“<sup>24</sup>. Den heutigen Betrachter dieser Bilder aber erschüttert etwas anderes, nämlich der Mangel an *Lesbarkeit*, der ihnen eignet, oder anders ausgedrückt: die Schwierigkeit, die wir erfahren, diese Bilder als „dialektische Bilder“ zu begreifen, als Bilder, die imstande sind, ihren eigenen „kritischen Punkt“ und ihr Feld von „Erkennbarkeit“ ins Werk zu setzen. Es gilt heute also, zweimal hinzuschauen, um aus dieser so schwer erträglichen Sichtbarkeit zu einer historischen Lesbarkeit zu gelangen.

— Wenn man zum Beispiel weiß, daß die beiden Filmteams in Majdanek von jüdischen Regisseuren geleitet wurden – und auch die Kameramänner Stanislaw Wohl, Adolf und Władysław Forbert Juden waren, Kommunisten, die in den dreißiger Jahren zur filmischen Avantgarde-Gruppe Start gehörten –, wenn man dies weiß und sieht, wie im fertigen Film die Lage der Juden als Hauptopfer der Massenmorde nur abgeschwächt dargestellt ist, so erhalten die Bilder eine neue Lesbarkeit: Über die Lesbarkeit des festgehaltenen Tatbestandes legt sich die Lesbarkeit eines impliziten Kontrakts – womöglich auch eines Drucks –, der die Absicht verfolgte, die Öffnung der Lager in Polen politisch für die Sowjetmacht in dieser Hemisphäre zu instrumentalisieren.<sup>25</sup> Auch wissen wir, um ein weiteres Beispiel zu erwähnen, daß in Auschwitz „das Elend in den Baracken nicht unmittelbar gefilmt werden konnte, [denn] die Häftlinge waren so gut wie erfroren und mußten schnellstmöglich anders untergebracht werden“<sup>26</sup>. Wir wissen weiterhin, daß die Öffnung des Lagers in Mauthausen chaotisch verlief, schaurig und erschütternd, weshalb man zur glorreichen fotografischen Erinnerung die Befreiung des Lagers noch einmal nachstellte, mit Transparenten und lächelnden Häftlingen, die den vorüberrollenden amerikanischen Panzern zuzubeln.<sup>27</sup> Wir wissen schließlich, wie sehr die Bilder aus Bergen-Belsen die Sichtbarkeit der Greuel auf die Leichen einengte, indem man glaubte, das Phänomen der massenhaften Vergasung mit ihnen „illustrieren“ zu können – ein regelrechter historischer

24 S. Sontag, *Über Fotografie* [dt.: M. W. Rien, G. Baruch]. München, Wien 1978, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Frankfurt am Main 1980, S. 25f.

25 Vgl. Liebman 2003, S. 55

26 Zeugenaussage von Aleksandr Voronzov, zitiert in: Wieviorka 2005, S. 27f.

27 Siehe I. About, S. Matyus, J.-M. Winkler (Hg.), *das sichtbare unfäßbare. the visible part. Fotografien vom Konzentrationslager Mauthausen*. Wien 2005, S. 130 ff.; dort sind sowohl die (qualitativ schlechten) Aufnahmen vom 5. Mai 1945 als auch die nachgestellten vom 7. Mai abgedruckt.



- 28 Vgl. M.-A. Matard-Bonucci, E. Lynch (Hg.), *La Libération des camps et le retour des déportés*. Brüssel 1995, S. 63 ff. („La pédagogie de l'horreur“) und S. 163 ff. („Les filtres successifs de l'information“); C. Delporte, *Les médias et la découverte des camps* (presse, radio, actualités filmées). In: F. Bédarida, L. Gervereau (Hg.), *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*. Paris 1995, S. 205 ff.; C. Drame, *Représenter l'irreprésentable: les camps nazis dans les actualités françaises de 1945*. In: *Cinéma-thèque*. (1996), Nr. 10, S. 12 ff.; S. Lindeperg, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*. Paris 2000, S. 155 ff.; fortan: Lindeperg 2000
- 29 Vgl. A. Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*. Paris 1985; I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington, Indianapolis 1988; M. Deguy (Hg.), *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Paris 1990; S. Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“*. Cambridge, London 1992; B. Fleury-Vilatte, *Cinéma et culpabilité en Allemagne, 1945–1990*. Perpignan 1995, S. 21 ff.; G. Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma* [1995]. Paris 2005, S. 224 ff.; B. Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago, London 1998; F. Monicelli, C. Saletti (Hg.), *Il racconto della catastrofe. Il cinema di fronte a Auschwitz*. Verona 1998; P. Mesnard, *La mémoire cinématographique de la Shoah*. In: C. Coquio (Hg.), *Parler des camps, penser les génocides*. Paris 1999, S. 47 ff.; F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe*

Fehler, der vielfältige Auswirkungen, beispielsweise bis in Alain Resnais' Film *Bei Nacht und Nebel*, zeitigte.

— Die Öffnung der Lager hat also eine Flut von Bildern hervor gebracht, bei denen der „Pädagogik durch Entsetzen“ ein sorgfältiges Filtern der Information vorausging, weshalb Sylvie Lindeperg alle Nachrichtenfilme des Jahres 1945 mit dem Begriff der „blinden Leinwand“<sup>28</sup> charakterisieren konnte.

— Kurz, die historische Lesbarkeit der während der Befreiung der Lager entstandenen Bilder scheint ein für allemal von der Gemachtheit, der Manipulation, aber auch den Verwendungszwecken überdeckt, denen die damals aufgenommenen Fotografien und Filme unterlagen. Das Bild der Lager war schon bald mit einer Reihe schmerzlicher Paradoxa konfrontiert: Da waren der Wille zu erinnern und der Wille zu vergessen, da waren die Schuld und das Ableugnen, da waren das Anliegen, die Geschichte zu gestalten, zu *montieren*, und das einfache Vergnügen, Geschichten zu zeigen, zu demonstrieren; zuletzt sprach man von einer „filmisch nicht darstellbaren“ Geschichte – ein Punkt, an dem Claude Lanzmann für seinen großen Film *Shoah* die radikale Lösung fand, jede Sichtbarkeit, die den Archiven der Befreiung entstammt, auszusparen und die Lesbarkeit des historischen Phänomens über das Hören dessen herzustellen, was die Überlebenden erzählen.<sup>29</sup>

— Doch wenn Walter Benjamin zu Recht bemerkt, daß der historische Index der Bilder nicht nur sagt, „daß sie einer bestimmten Zeit angehören“, sondern vor allem, „daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“<sup>30</sup>, so dürfen wir nicht bei der Argumentation stehenbleiben, die Bilder von der Befreiung seien, da manipuliert, aus unserer Lektüre der Geschichte zu verbannen: Unterliegen nicht *nolens volens* alle menschlichen Zeichen, ob Bild oder Wort, der Manipulation? Wir müssen uns vielmehr eine doppelte Aufgabe stellen: diese Bilder wieder zur Lesbarkeit zu bringen, indem wir ihre Gemachtheit zur Sichtbarkeit bringen.

— Ein wesentliches Element dieser Gemachtheit liegt in der *juristischen Bestimmung* einer Vielzahl der während der Öffnung der Lager aufgenommenen Bilder. Der Hintergrund läßt sich leicht verstehen: Wenn das Lager, wie Giorgio Agamben es treffend definiert, jener „Ausnahmeraum“ ist, jenes „Stück Land, das außerhalb der normalen Rechtsordnung gesetzt wird“<sup>31</sup> – wo nicht einmal mehr das Gefängnisrecht in Kraft ist –, so war bei



de réalité documentaire [2000]. Brüssel 2002, S. 253 ff.; V. Lowy, *L'Histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran*. Paris 2001, S. 38 ff.; O. Bartov, A. Grossmann, M. Molan (Hg.), *Crimes of War. Guilt and Denial in the Twentieth Century*. New York 2002, S. 61 ff.; W. W. Wende (Hg.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart, Weimar 2002; S. Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild*. München 2003 [Text + Kritik]

- 30 Benjamin 1982, S. 577f.
- 31 G. Agamben, *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik* [dt.: S. Schulz]. Freiburg, Berlin 2001, S. 45; G. Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben* [dt.: H. Thüring]. Frankfurt am Main 2002, S. 179
- 32 Vgl. F. Brayard (Hg.), *Le Génocide des juifs entre procès et histoire, 1943–2000*. Paris, Brüssel 2000. Über das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Recht – also von Historiker und Richter – siehe: C. Ginzburg, *Der Richter und der Historiker: Überlegungen zum Fall Sofri* [dt.: W. Kögler]. Berlin 1991; C. Ginzburg, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis* [dt.: W. Kaiser]. Berlin 2001, S. 11 ff.
- 33 Über die Frage der Augenzeugenschaft und des Bildes als Beweismittel allgemein siehe: R. Dulon, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Paris 1998; P. Burke, *Eye-witnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca 2001; F. Niney (Hg.), *La Preuve par l'image? L'évidence des prises de vue*. Valence 2003
- 34 Zitiert in: C. Delage, *L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg*. In: *Vingtiè-*

der Öffnung der Lager logischerweise die erste Reaktion, den Rechtsraum wiederherzustellen und folglich auch Schuld und Verantwortung bei dieser monströsen kriminellen Organisation juristisch festzumachen. Die Lager entdecken, beschreiben, historisch erfassen, dies fiel mit der Intention zusammen, den Tätern den *Prozeß zu machen*.<sup>32</sup> Deshalb verstehen sich die ersten Bilder der Lager – und ebenso die ersten schriftlichen Darstellungen sowie die ersten Zeugenaussagen – vor allem als *Augenzeugenschaft*.<sup>33</sup> Deshalb schrieben die alliierten Stäbe – auf amerikanischer Seite insbesondere die Führungskräfte des Signal Corps und des Office of Strategic Services, deren Filmsektion John Ford unterstand – sehr schnell *Aufnahmeprotokolle*, die nach Beendigung des Krieges die juristische Rolle der Bilder absichern sollten: „Bei der Ausübung ihrer gewöhnlichen Mission stoßen Offiziere und Soldaten häufig auf Beweisstücke und Zeugenaussagen, die auf Kriegsverbrechen und Greueltaten hinweisen und zur späteren Untersuchung aufzubewahren sind. Da das menschliche Gedächtnis lückenhaft ist und Gegenstände, die als Beweisstück taugen, verfaulen mögen, sich verändern oder verlorengehen können, ist es notwendig, das Ereignis in seinem Ablauf und in einer Form festzuhalten, die ihm möglichst große Glaubwürdigkeit verleiht und die es fürderhin zu jedem Zeitpunkt erlaubt, die Beteiligten zu identifizieren und die Urheber der Verbrechen wie die Zeugen ausfindig zu machen. Damit solche Zeugenaussagen einheitlich aufgenommen werden, ist es unabdingbar, die beigefügten Instruktionen genau zu befolgen. Lesen Sie sie aufmerksam durch und tragen Sie das Handbuch vor Ort stets als Quelle bei sich.“<sup>34</sup>

Der Nürnberger Prozeß gegen die Hauptkriegsverbrecher war der erste in der Geschichte, bei dem in die räumliche Ausstattung eines Gerichtssaals ein Filmprojektor und eine große Leinwand integriert wurden, um die Angeklagten mit den gefilmten Bildern ihrer Taten zu konfrontieren – Bilder, die überwiegend von Aufnahmeteams der sowjetischen, amerikanischen oder britischen Streitkräfte festgehalten worden waren. Sie sollten entweder als *Belastungsmaterial* dienen oder zumindest, wie es in der Fachsprache heißt, als „Anlage zur Strafakte“ (*trial exhibits*)<sup>35</sup>. Insbesondere der amerikanische Film war mit Echtheitszertifikaten und eidesstattlichen Erklärungen der verantwortlichen Militärs versehen, von George Stevens und E. R. Kelloggs, dem Regisseur und dem Cutter: „[Die Filmbilder] wurden seit ihrer Aufnahme in

- me Siècle. *Revue d'histoire* (Okt.–Dez. 2001), Nr. 72, S. 65; hier aus dem Französischen übersetzt (Anm. d. Ü.); fortan: Delage 2001
- 35 Vgl. L. Douglas, *Film as Witness: Screening Nazi Concentration Camps before the Nuremberg Tribunal* [1995]. In: *Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*. New Haven, London 2001, S. 11 ff.; C. Delage, *L'image photographique dans le procès de Nuremberg*. In: *Mémoire des camps*. Paris 2001, S. 172 f.; Delage 2001, S. 63 ff. Christian Delage hat auch den Text der Verhandlung vom 29. November 1945 vor dem Nürnberger Gerichtshof übersetzt und veröffentlicht, während der der Film *Nazi Concentration Camps* gezeigt wurde. Commander Donovan erklärt darin ausdrücklich, daß „die Vereinigten Staaten einen Dokumentarfilm über die Konzentrationslager als Beweismittel [zeigen]. Diese Zusammenstellung basiert auf Filmen, die vom Militär im Lauf der Befreiung jener Gebiete durch die alliierten Streitkräfte aufgenommen wurden, wo sich diese Lager befanden“. Vgl.: *L'Audience du 29 novembre 1945 du Tribunal militaire international de Nuremberg et la projection du film Les Camps de concentration nazis*, trad. et présentation C. Delage. In: *Les Cahiers du judaïsme*. (2003), Nr. 15, S. 84
- 36 Ebd., S. 87; hier direkt aus dem Englischen übersetzt nach: [www.cineholocaust.de](http://www.cineholocaust.de) (Anm. d. Ü.) Über die von der britischen Armee gedrehten Filme und das unvollendete Projekt von Sidney Bernstein – der auf Alfred Hitchcock als *advisor* für den Schnitt zurückgriff – siehe: Lindeperg 2000, S. 231 ff.; B. Guerzoni, *The*

keiner Weise verändert. Der sie begleitende Kommentar beschreibt wahrheitsgemäß die Fakten und Umstände, unter denen diese Bilder aufgenommen wurden. Beschworen am 2. Oktober 1945 vor James B. Donovan [Unterschrift], Commander, durch George C. Stevens [Unterschrift], Lt. Colonel. [...] Ich habe die Filmbilder, die nach dieser eidesstattlichen Erklärung zu sehen sein werden, sorgfältig geprüft und bescheinige hiermit, daß die Bilder Ausschnitte aus dem Originalfilm sind, daß sie in keiner Weise retuschiert, verändert oder sonstwie bearbeitet wurden und getreue Kopien des Originals darstellen, das in den Tresoren der Fernmeldetruppen der US-Streitkräfte liegt. Es handelt sich bei den Ausschnitten um 2.000 Meter Filmmaterial aus 25.000 Metern, die ich alle gesichtet habe und die alle von gleichem Charakter wie diese Ausschnitte sind. Beschworen am 27. August 1945 vor John Ford [Unterschrift], Captain, durch E. R. Kellogg [Unterschrift], Lieutenant, U.S. Navy.“<sup>36</sup>

### Das Erlittene: die Augen auf die Zeitdimension vor Ort öffnen

— Diese Filme sind niederschmetternd. Man möchte die Augen schließen. Wie aber konnte es geschehen, daß ihr Wert als Zeugnis und mehr noch ihr Wert als Beweismittel in Frage gestellt wurde, ja mitunter ganz einfach aus jedem sich formenden Gedächtnis an die Shoah getilgt wurde? Ohne im Urteil so weit wie Claude Lanzmann gehen zu müssen<sup>37</sup>, läßt sich doch feststellen, daß die Historiker diesen Bildern oftmals weniger mit Niedergeschlagenheit als mit Argwohn begegnen. Ihre bevorzugte Frage richtet sich darauf, was diese Bilder verraten, statt erst einmal erkennen zu wollen, was sie zeigen.<sup>38</sup> Oder es wird von den rhetorischen Verfahren, die mit der Zweckbestimmung dieser Bilder zusammenhängen, ein mehr oder weniger radikaler Zweifel an ihrer Brauchbarkeit für die Geschichtsschreibung abgeleitet, mit anderen Worten: an ihrer Lesbarkeit.<sup>39</sup>

— Vielleicht darf man von diesen Bildern nicht mehr verlangen als einen bestimmten *état des lieux*, eine Bestandsaufnahme des Zustandes vor Ort – was schon sehr viel ist, wird dieser *Ortsbefund* doch aus dem Blickwinkel einer Armee erstellt, die in erster Linie den Krieg gewinnen will, mit ihrem sich oftmals schwierig gestaltenden Vorankommen, ihrer besonderen Organisationsstruktur, den technischen Einschränkungen, der begrenzten Zeit.

Es gibt zahlreiche Äußerungen über die der Aufgabe inhärenten Schwierigkeiten, diese bildlichen Zeugnisse über eine Hölle zu drehen, die noch kaum „geöffnet“ war und von der noch niemand wissen konnte, wer von den noch lebenden Opfern zu den Untergegangenen und wer zu den Geretteten gehören würde. Jede Situation hatte ihre besonderen Grausamkeiten, Unmöglichkeiten, Entscheidungszwänge. Ein Unteroffizier der Roten Armee zum Beispiel beschreibt folgende Situation in Auschwitz: „Am Nachmittag umarmten uns einige noch immer Weinende und murmelten etwas in Sprachen, die wir nicht verstanden. Sie wollten reden, erzählen. Aber wir hatten nicht länger Zeit. Es wurde schon dunkel. Wir mußten weiter.“<sup>40</sup>

\_\_\_ Schon dieses eine Beispiel erklärt einen wichtigen Aspekt des Unbehagens, das diese Bilder fatalerweise auslösen: Wenn ihre Lesbarkeit problematisch bleibt, so nicht deshalb, weil ihre Anschaulichkeit trügerisch wäre oder etwas verdecken will – vielmehr wird alles gewissenhaft so präsentiert, wie es ist –, sondern weil ihre Zeitlichkeit unerträglich ist oder, genauer, auseinanderklafft mit der tragischen Erfahrung, die sie dokumentieren. Wenn diese Militärfilme aus der Zeit der Befreiung der KZs etwas verschleiern, so ist dies – fatalerweise – vor allem anderen die Dauer: Man öffnet ein Lager nicht wie eine Tür, befreit KZ-Häftlinge nicht wie Vögel aus einem Käfig. Diese Filme öffnen die Augen auf einen Ortszustand; sie machen die Antwort der Armeen auf die Lage der Opfer lesbar, aber auch auf die Lage der Schergen im Moment des Erkenntnis- und Verhaftetwerdens oder der lokalen Honoratioren, wenn sie kommen und ansehen müssen, wovon sie noch immer nichts gewußt haben wollen, etc. Hingegen wurden diese Filme nicht gedreht, geschnitten und gezeigt, um jene so paradoxe *Zeitfläche* lesbar zu machen, die sie gleichwohl dokumentieren: jene Erfahrung *eines sich öffnenden Lagers*.

\_\_\_ Wir werden die Augen vor diesen Bildern so lange verschließen, wie der Benjaminsche „kritische Punkt“ nicht gefunden ist, aus dem die Möglichkeit aufsteigt, daß sie „gelesen“ werden, will heißen: verzeitlicht, an die in Worte gefaßte Erfahrung angebunden – und sei es nur auf einer ihnen beiden inhärenten Grenze. Dieser kritische Punkt muß konstruiert werden. Eine *Lesbarkeit* für diese Bilder zu konstruieren hieße folglich, sich nicht mit der Erläuterung zu begnügen, die der von der befreienden Armee beauftragte Kommentator hinzufügt. Es hieße, diese Bilder neu zu verorten, in einem anderen Kontext, einer anderen Montage, mit

*Memory of the Camps*, un film inachevé. Les aléas de la dénonciation des atrocités nazies et de la politique britannique de communication en Allemagne. In: *Les Cahiers du judaïsme*. (2003), Nr. 15, S. 61ff.

- 37 Vgl. Didi-Huberman 2006, S. 115 ff.
- 38 Vgl. L. Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*. Paris 2000, S. 203 ff.
- 39 Vgl. M. Joly, *Le cinéma d'archives, preuve de l'histoire?* In: J.-P. Bertin-Maghit, B. Fleury-Vilatte (Hg.), *Les Institutions de l'image*. Paris 2001, S. 201 ff. (über den Film von Sidney Bernstein)
- 40 Zitiert nach: Delage 2001, S. 69

neuen Texten: zum Beispiel den Berichten der Überlebenden darüber, was es für sie bedeutete, als sich ihr Lager öffnete.

\_\_\_ Die Augen auf das Öffnen der Lager zu öffnen würde also heißen, die Bilder dieses grauenvollen Fundus zu betrachten und zugleich jenen Augenzeugenberichten mit wachem Ohr zuzuhören, die uns die Überlebenden von diesem so entscheidenden und komplexen Augenblick hinterlassen haben.<sup>41</sup> Wir müßten zum Beispiel die Gesichter der russischen Soldaten in Auschwitz betrachten und dabei die Schilderung von Charlotte Delbo lesen, wie der „Befreier“ erschien: „AM MORGEN DER FREIHEIT. Der Mann, der uns unter die Augen trat, war der schönste, den wir je in unserem Leben gesehen hatten. Er sah uns an. Er sah diese Frauen an, die ihn ansahen, ohne zu wissen, daß er für sie so vollkommen schön, von jener vollkommenen Menschenschönheit war.“<sup>42</sup>

\_\_\_ Oder wir müßten das Gesicht des eben verratenen Kapos betrachten und dabei den letzten Satz aus David Roussets Buch *Die Tage unseres Todes* lesen: „Da beschlossen sie, ihn zu steinigen.“<sup>43</sup> Wir müßten es verstehen, die Bilder von Buchenwald zu betrachten und uns dabei daran zu erinnern, was Elie Wiesel auf der letzten Seite von *Die Nacht* erzählt: „Unsere erste Handlung in der Freiheit: wir stürzten uns auf den Proviant. Man dachte an nichts anderes. Weder an Rache noch an die Eltern. Man dachte nur an Brot.“ Und dann – der allerletzte Satz – sein erster Blick in einen Spiegel: „Ich hatte mich seit dem Ghetto nicht mehr gesehen. Aus dem Spiegel blickte mich ein Leichnam an. Sein Blick verläßt mich nicht mehr.“<sup>44</sup>

\_\_\_ Dieser Blick stellt demnach eine Dauer dar. Die Augen auf ein historisches Ereignis zu öffnen bedeutet nicht, einen sichtbaren Aspekt zu erfassen, der es in einem einzigen Bild einfriert, einem *frozen picture* oder *still*, und ebensowenig, sich für eine Bedeutung zu entscheiden, die das Ereignis ein für allemal in ein Schema preßt. Die Augen auf die Geschichte zu öffnen bedeutet, die Bilder zu verzeitlichen, die uns überkommen sind. Dieses Verzeitlichen aber, das den Ausgangspunkt, das Fundament für den Blick bilden sollte, den wir heute auf das Bildmaterial der NS-Zeit richten, dieses Verzeitlichen der Öffnung der Lager haben einige der überlebenden Opfer minutiös geleistet. Hermann Langbein hat festgehalten, daß die Öffnung des Lagers – zweifellos ein Wunder, das dem Leben seine Lebensmöglichkeit zurückgab – bei den physisch und psychisch gebrochenen Häftlingen keines-

41 Es gibt heute einen umfangreichen Corpus dieser Augenzeugenberichte. Über ihren Status und ihre Art, die Historiker anzusprechen, siehe: A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*. Paris 1998, <sup>2</sup>2002. Eine der jüngsten Publikationen über die Öffnung der Lager: *Les Derniers jours de la déportation*. Paris 2005

42 C. Delbo, *Auschwitz und danach. Trilogie* [dt.: E. Thielicke]. Basel, Frankfurt am Main 1990, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Frankfurt am Main 1993, S. 308; Übersetzung leicht modifiziert (Anm. d. Ü.)

43 D. Rousset, *Les Jours de notre mort* [1947]. Paris 1993, S. 960

44 E. Wiesel, *Die Nacht* [dt.: C. Meyer-Clason]. München, Eßlingen a. N. 1962, hier zitiert nach der Lizenzausgabe: Leipzig 1988, S. 116

wegs alles befreit. So ist seine Schilderung der Befreiung in Auschwitz zuallererst von Einsamkeit geprägt – „Das Zusammen treffen mit der menschlichen Gesellschaft weckte [...] nur schale Gefühle. [...] Traurig und leer blieb ich allein“ –, von Hartherzigkeit, von Wunden, die sich „nicht schließen wollen“, und von „Schuldgefühlen“.<sup>45</sup>

\_\_\_ Die Zeugnisse von Primo Levi und Robert Antelme sind noch genauer. Wie bekannt ist, wurden Primo Levi und sein Gefährte Leonardo Debenedetti von der Roten Armee, die Auschwitz befreit hatte, damit beauftragt, einen Bericht über die Organisation des Lagers Monowitz zu verfassen. Dieser 1945/46 entstandene Text – also der erste, den Primo Levi seiner KZ-Erfahrung gewidmet hat – kann mit den von den alliierten Truppen aufgenommenen Bildern verglichen werden, auf die im übrigen gleich im ersten Satz Bezug genommen wird: „Aufgrund der fotografischen Dokumente und der nunmehr zahlreich vorliegenden Berichte ehemaliger Internierter über die verschiedenen von den Deutschen zur Vernichtung der Juden Europas eingerichteten Lager dürfte wohl niemand mehr in Unkenntnis darüber sein, was diese Orte der Vernichtung gewesen sind und welche Ruchlosigkeiten dort begangen wurden. Um die Greuel jedoch besser bekannt zu machen, deren Zeugen und oftmals Opfer wir im Zeitraum eines Jahres auch selbst gewesen sind, halten wir es dennoch für sinnvoll, den folgenden Bericht in Italien zu veröffentlichen. Wir verfaßten ihn auf Bitten des Russischen Kommandos im Sammellager für ehemalige italienische Häftlinge in Kattowitz, wo wir nach unserer Befreiung durch die Rote Armee gegen Ende Januar 1945 Aufnahme fanden, zur Vorlage bei der Regierung der UdSSR. Da unser damaliger Bericht ausschließlich die Funktionsweise der gesundheitlichen Einrichtungen des Lagers von Monowitz berücksichtigen sollte, fügen wir ihm hier noch einige Informationen allgemeinen Charakters hinzu. Ähnliche Berichte erbat sich die Moskauer Regierung von sämtlichen Ärzten jeglicher Nationalität, die, aus anderen Lagern kommend, ebenfalls befreit worden waren.“<sup>46</sup>

\_\_\_ Es folgt ein knapper und schonungsloser, objektiver, dokumentarischer Ortsbefund.<sup>47</sup> Eine Bestandsaufnahme, die in ihrer äußeren Gestalt an die von den Alliierten als Beweismittel für Nürnberg bestimmten Texte und Bilder erinnert. Der Anspruch von *Ist das ein Mensch?*, ein Jahr später, greift weiter und tiefer aus – und die Historiker hätten unrecht, diesen Text mit dem Ar-

45 H. Langbein, *Menschen in Auschwitz*. Wien 1987, S. 525ff. („Nachher, Häftlinge nach der Befreiung“)

46 P. Levi, L. Debenedetti, *Bericht über Auschwitz* [dt.: Martina Kempfer]. Berlin 2006, S. 59; fortan: Levi/Debenedetti 2006

47 Vgl. ebd., S. 60ff.

- 48 Vgl. F. Rastier, *Primo Levi: prose du témoin, poèmes du survivant*. In: F.-C. Gaudard, M. Suárez (Hg.), *Formes discursives du témoignage*. Toulouse 2003, S. 143 ff.; F. Rastier, *Ulysse à Auschwitz: Primo Levi, le survivant*. Paris 2005; siehe auch den wunderbaren Text von C. Mouchard, „Ici“? „Maintenant“? *Témoignages et œuvres*. In: C. Mouchard, A. Wieviorka (Hg.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*. Saint-Denis 1999, S. 225 ff.
- 49 Vgl. S. Beckett, *Der Namenlose* [dt.: E. Tophoven]. Frankfurt am Main 1959, S. 270f.: „[...] man muß weitermachen, ich kann nicht weitermachen, man muß weitermachen, ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde, man muß weitermachen, es ist vielleicht schon geschehen, sie haben es mir vielleicht schon gesagt, sie haben mich vielleicht bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen, vor die Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muß weitermachen, ich werde weitermachen.“
- 50 Vgl. P. Levi, *Ist das ein Mensch?* [dt.: Heinz Riedt]. München, Wien 1961, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: München 1992, S. 180ff. Dieses ganze letzte Kapitel trägt den schlichten Titel: „Geschichte von zehn Tagen“.
- 51 Ebd., S. 186
- 52 Ebd., S. 188

gument, er sei von eher „literarischem“ Charakter, beiseite zu lassen: Es ist der Anspruch, den schwierigen Zeitbefund dieser Erfahrung zu erstellen. Dort, wo die juristischen Dokumente – zu denen das von den Militärangehörigen fotografierte und gefilmte Bildmaterial gehört – Tatsachen ermitteln und Beweise liefern wollen, legt es der Text des Augenzeugen – bis in seinen poetischen Gehalt hinein – darauf an, das Ereignis zu verbildlichen, und zwar in seiner ganzen Zeitlichkeit, die die Zeitlichkeit des Erlittenen ist.<sup>48</sup> Den Bildern der Konzentrationslager läßt sich ihre „Lesbarkeit trotz allem“ nur zurückgeben, wenn wir einer Ethik folgen, die da lautet, daß wir vor dem Unbenennbaren, Namenlosen unermüdlich weiterschreiben, mit anderen Worten: es immer wieder verzeitlichen.<sup>49</sup>

\_\_\_ In *Ist das ein Mensch?* widmet Primo Levi der letzten, unerträglich langen Phase – dem Zeitraum vom 17. bis zum 27. Januar 1945 – bis zur Öffnung des Lagers rund dreißig Seiten.<sup>50</sup> Die Russen nähern sich. Doch das verheißt nichts Gutes für die Zukunft, denn in einer Hölle wie Auschwitz bedeutet dies nach SS-Logik nichts anderes als die vollständige Liquidierung des Lagers: Am Morgen des 18. Januar „wurde im KB die letzte Suppenverteilung vorgenommen, [...] und kein Jude dachte mehr ernstlich daran, den nächsten Tag zu erleben“<sup>51</sup>. Die darauffolgende Nacht war erfüllt von den Geräuschen der Bombenabwürfe. Am 19. Januar dann das Unglaubliche: „Die Deutschen waren nicht mehr da. Die Wachtürme waren leer.“ Und während er die Reaktion der Häftlinge auf diesen unerhörten Anblick von Wachtürmen ohne Wachmannschaften beschreibt, perspektiviert Primo Levi dieses „Wunder“ zugleich: „Heute denke ich, daß niemand, und sei es nur wegen der Tatsache, daß es ein Auschwitz gegeben hat, in unsern Tagen noch von Vorsehung sprechen dürfte; doch ist gewiß, daß in jener Stunde die Erinnerung an die biblischen Errettungen aus höchster Gefahr wie ein Windhauch durch alle Gemüter ging.“<sup>52</sup>

\_\_\_ An diesem Tag beobachtet Primo Levi, wie die von den leeren Wachtürmen geweckte Hoffnung bei einigen Häftlingen dazu führt, daß sie erstmals das Brot mit einem anderen teilen: „Nur einen einzigen Tag vorher wäre ein solches Ereignis undenkbar gewesen. Das Gesetz des Lagers sagte: ‚Iß dein Brot, und wenn du kannst, auch das deines Nächsten‘, und es ließ keinen Platz für Dankbarkeit. Dies hier bedeutete nun wirklich, daß das Lager gestorben war. Es war die erste menschliche Geste, die unter uns



geschah. Ich glaube, daß man auf diesen Augenblick den Beginn jenes Vorgangs festsetzen könnte, der uns, die wir nicht starben, von Häftlingen nach und nach zu Menschen verwandelte.“<sup>53</sup> Doch nichts geht glatt zu Ende: Am 22. Januar kehren einige SS-Leute kurz ins Lager zurück und erschießen alle, die ihnen begegnen, „methodisch durch Genickschuß, legten dann die verkrümmten Leichen der Reihe nach in den Schnee der Straße; und gingen wieder. [Die] Leichen blieben so dort liegen, [...] keiner besaß die Kraft, ihnen ein Grab zu bereiten.“<sup>54</sup>

\_\_\_ Der übernächste Tag, der 24. Januar 1945, scheint schließlich der Tag der „Freiheit“ zu sein: „Die Bresche im Stacheldraht gab uns einen konkreten Begriff davon. Wenn man es sich richtig überlegte, so bedeutete das: keine Deutschen mehr, keine Selektionen, keine Arbeit, keine Schläge, keine Appelle und später vielleicht die Heimkehr. Aber es kostete Anstrengung, sich davon zu überzeugen, und keiner hatte Zeit, es zu genießen. Alles ringsum war Zerstörung und Tod.“<sup>55</sup> Und es beginnt die schwierige Aufgabe, die Zeit des sich öffnenden Lagers auf sich zu nehmen: Da ist Sómogyi, der jüdische Ungar, der „einem letzten, endlosen Traum von Unterwerfung und Sklaverei folgend“ vor sich hinstirbt, „mit jedem Einfallen des armen Brustkorbs“ ein „Jawohl!“ murmelnd – der in diesem Sterben weiter zeigt, „wie mühsam eines Menschen Tod ist“<sup>56</sup>. Da ist das Ausbleiben der Russen, das sich endlos in die Länge zieht, obwohl doch die Schergen das Lager längst überstürzt verlassen haben. Aber „wie man der Freude, der Angst, ja, sogar des Schmerzes müde wird, so wird man auch der Erwartung müde. Nun, da der 25. Januar erreicht war, da seit acht Tagen die Beziehungen zu jener grausamen Welt – doch immerhin einer Welt – abgebrochen waren, konnten die meisten von uns vor Erschöpfung nicht einmal mehr warten“<sup>57</sup>.

\_\_\_ Das Lager ist geöffnet – keine Wachmannschaften mehr auf den Wachtürmen, keine SS mehr und Breschen im Stacheldraht –, aber alles bleibt, wie es ist, das heißt, alles stirbt weiter, während „Tausende von Metern über uns, in den Lücken zwischen den grauen Wolken, sich die komplizierten Wunder der Luftduelle [vollzogen]“<sup>58</sup>. Am 27. Januar sieht Primo Levi im Morgengrauen „auf dem Fußboden das schandbare Durcheinander verdorrter Glieder, das Ding Sómogyi. [...] Die Russen kamen, als Charles und ich Sómogyi ein kurzes Stück wegtrugen. Er war sehr leicht. Wir kippten die Bahre in den grauen Schnee. Charles nahm die Mütze ab. Mir tat es leid, daß ich keine hatte.“<sup>59</sup> Das öff-

53 Ebd., S. 191

54 Ebd., S. 198

55 Ebd., S. 202

56 Ebd., S. 204

57 Ebd., S. 205

58 Ebd., S. 206

59 Ebd., S. 207



*nete Lager* erlaubte also, noch ehe die Überlebenden in Freiheit gelangten, zu tun, was nicht möglich war, solange das Gesetz der SS geherrscht hatte: sich die Zeit zu nehmen, *dem Toten die Augen zu schließen* und ihn in den Schnee zu legen – oder sogar zu begraben – mit jener Ehrerweisung, die einem verstorbenen Menschen zukommt.

— Es ist bezeichnend, daß Primo Levis Bericht mit dieser zwar flüchtigen, armseligen, aber desto dringlicheren Geste endet: der Geste eines Beerdigungsrituals. Tatsächlich ist diese Geste von paradigmatischer Bedeutung für die Frage, was wir – historisch, ethisch – nach der Befreiung der Lager auf uns nehmen müssen. Es ist noch nicht lange her, da wiederholte Imre Kertész – in seiner Nobelpreisrede, die er am 10. Dezember 2002 in Stockholm hielt –, wie sehr Auschwitz in uns eine offene Wunde bleibt.<sup>60</sup> Daß die Lager geöffnet wurden, hat also die Frage der Lager weder gelöst noch „abgeschlossen“, schon allein deshalb nicht, weil deren Idee, wie Primo Levi sehr schnell begriffen hat, „ganz gewiß nicht gestorben [ist], wie nie etwas ganz stirbt. Alles kehrt erneuert wieder, aber sterben tut es nie“<sup>61</sup>. Auch geöffnet haben die Lager also die historische, anthropologische und politische Frage offen gelassen, die ihr Vorhandensein, ihr historisches, gegenwärtiges und künftiges Vorhandensein als solches aufwirft. Robert Antelme, der seinerseits der Öffnung von Dachau ein langes Kapitel in seinem Bericht *Das Menschengeschlecht* unter der Überschrift „Das Ende“<sup>62</sup> gewidmet hat, läßt dieses mit einer Szene ausklingen, die von der Unlesbarkeit handelt, die sogleich – das Lager ist noch kaum offen – sich vor den Worten der Überlebenden unerbittlich in sich zusammenzieht und verschließt, wie Augen sich vor dem Evidenten verschließen: „30. April. [...] Zum ersten Mal seit 1933 sind hier Soldaten hereingekommen, die nichts Böses wollen. Sie verteilen Zigaretten und Schokolade. Man kann mit den Soldaten reden. Sie geben einem Antwort. Man braucht vor ihnen nicht die Mütze abzunehmen. Sie halten einem das Päckchen hin, man nimmt und raucht die Zigarette. Sie stellen keine Fragen. Man dankt für die Zigarette und die Schokolade. Sie haben das Krematorium gesehen und die Toten in den Waggons. [...] Die Männer haben sich bereits wieder an freundliches Verhalten gewöhnt. Sie gehen ganz nahe an den amerikanischen Soldaten vorbei, sie betrachten ihre Uniform. Die tief fliegenden Flugzeuge sind für sie ein freudiger Anblick. Wenn sie wollen, können sie einen Gang ums Lager machen, doch wenn sie

60 Vgl. I. Kertész, „Heureka!“ Rede zum Nobelpreis für Literatur 2002 [dt.: K. Schwamm]. Frankfurt am Main 2002, S. 22f.

61 P. Levi, *Rückkehr nach Auschwitz* [1982]. In: Levi/Debenedetti 2006

62 R. Antelme, *Das Menschengeschlecht* [dt.: Eugen Helmlé]. München, Wien 1987, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: Frankfurt am Main 2001, S. 361ff.; die erste deutsche Übersetzung erschien 1949 unter dem Titel *Die Gattung Mensch* [dt.: R. Schacht] in Berlin (Ost).

es verlassen wollen, würde man – im Augenblick jedenfalls – einfach zu ihnen sagen: ‚Das ist verboten, gehen Sie bitte wieder zurück.‘ [...] Mitten zwischen Unrat und Müll liegen Tote auf der Erde, und Kerle spazieren drum herum. Da gibt es welche, die starren die Soldaten dumpf an. Und da gibt es andere, die mit offenen Augen auf der Erde liegen und nichts mehr anschauen. [...] Wir haben ihnen nichts besonderes zu sagen, denken die Soldaten vielleicht. Wir haben sie befreit. Wir sind ihre Muskeln und Gewehre. Aber zu sagen haben wir ihnen nichts. Es ist entsetzlich, ja, wirklich, diese Deutschen sind mehr als Barbaren! *Frightful, yes frightful!* Ja, es ist wirklich entsetzlich. Wenn der Soldat das laut sagt, versuchen einige, ihm so manches zu erzählen. Zuerst hört der Soldat zu, aber dann hören die Kerle nicht mehr auf: sie erzählen und erzählen, und bald hört der Soldat nicht mehr hin.“<sup>63</sup>

\_\_\_ Und Antelme beschließt diese Schilderung mit der Beobachtung, wie bequem – schon damals – das Wort „unvorstellbar“ für jene war, die gerade erst ihre Augen auf die Beweise geöffnet hatten, sie aber bereits vor dem Erlittenen verschlossen, weil es ihnen an Zeit fehlte, um eine Lesbarkeit für diese Erfahrung der Menschen finden zu können, die sie doch vor Augen hatten und die bereits vergeblich versuchten, ihnen ihre Erfahrung zu erzählen: „Die Geschichten, die die Kerle erzählen, sind alle wahr. Aber es bedarf großer Kunstfertigkeit, um ein kleines Teilchen Wahrheit herüberzubringen, und bei diesen Geschichten ist es nicht der Kunstgriff, der die notwendige Skepsis überwindet. Hier müßte man alles glauben, aber die Wahrheit anzuhören kann ermüdender sein als eine erfundene Geschichte. Ein Bruchstück der Wahrheit würde genügen, ein Beispiel, ein Begriff. Aber jeder hier hat mehr als ein Beispiel zu bieten, und es gibt Tausende von Männern. Die Soldaten laufen in einer Stadt umher, in der man die Geschichten Stück für Stück aneinanderfügen müßte, in der nichts belanglos ist. Aber niemand macht sich diese Mühe. Die meisten begnügen sich rasch, und mit einigen Worten bilden sie sich aus dem Nichtzukennenden eine endgültige Meinung. [...] *Unvorstellbar*, das ist ein Wort, das sich nicht teilen läßt, das nicht einschränkt. Es ist das bequemste Wort. Läuft man mit diesem Wort als Schutzschild umher, diesem Wort der Leere, wird der Schritt sicherer, fester, fängt sich das Gewissen wieder.“<sup>64</sup>

63 Ebd., S. 402 ff.

64 Ebd., S. 405 f., Übersetzung bearbeitet (Anm. d. Ü.). Über das Unanhörbare der ersten Deportationserzählungen siehe: A. Wieviorka, *Indicible ou inaudible? La déportation: premiers récits (1944 – 1947)*. In: *Pardès*. Paris (1989), Nr. 9 – 10, S. 23 ff.

## Die Empörung: die Augen der Mörder öffnen

\_\_\_ Wie verhält man sich gegenüber dem Unvorstellbaren? Zweifelsohne besteht die Geschichte aus Regeln, aber – fast ebenso sehr – aus Ausnahmen von der Regel. Es ist gut möglich, daß die Männer der Ersten Infanteriedivision der amerikanischen Armee – der berühmten *Big Red One* –, die Anfang Mai 1945 das Lager Falkenau in Böhmen entdeckten, sprachlos, dieselben Worte sagten, wie Robert Antelme sie ein paar Tage zuvor in Dachau hörte: *Frightful, yes frightful!* Die Amerikaner hatten Falkenau in der Nacht vom 7. auf den 8. Mai erreicht, während in der Gegend Tausende – vielleicht vierzig-, fünfundvierzigtausend – unbewaffnete deutsche Soldaten vor den Russen, die nur ein paar Kilometer entfernt waren, flohen, da sie eine Gefangenschaft bei den Westalliierten vorzogen. In diesem Kontext entdeckten die Männer der *Big Red One* das Schild mit der Aufschrift *Konzentrationslager Falkenau*. Es gab ein kurzes Gefecht mit den letzten SS-Männern des Lagers, die nicht wußten – oder nicht wahrhaben wollten –, daß die deutsche Kapitulation unmittelbar bevorstand. Das Lager wurde also während dieser allerletzten Stunden des Krieges und allerersten des Friedens „geöffnet“.

\_\_\_ Unter den einfachen Soldaten dieser Infanteriedivision war ein gewisser Samuel Fuller, der sich bereits damals als ein *Candide* oder *Don Quichotte* vor der Geschichte verstand, der aber noch weit davon entfernt war zu ahnen, welch großartige Leistungen er später als Filmemacher vollbringen sollte.<sup>65</sup> 1942, als er sich dieser Infanteriedivision anschloß, hatte er kein Ohr für die düstere Warnung, die damals jemand an ihn richtete: daß er aus diesem Unternehmen nur tot oder verwundet oder bestenfalls verrückt zurückkehren konnte.<sup>66</sup> Er wollte gegen die Nazis kämpfen, aber auch *eye-witness* sein, sollte er später schreiben, Augenzeuge von Berufs wegen, der die Chance hatte, „über das größte Verbrechen des Jahrhunderts zu berichten“<sup>67</sup>. Fuller war Anfang der dreißiger Jahre Journalist bei einer New Yorker Tabloid-Zeitung gewesen: „Ich war Reporter und darauf aus, der Wahrheit auf die Spur zu kommen.“ Damals interessierte ihn das fiktionale Schreiben nicht, sondern nur: „Reale Menschen und reale Orte.“ Er verstand sich als „ein echter Augenöffner“ (*a real eye-opener*).<sup>68</sup>

\_\_\_ Die Macht der Bilder hatte er noch vor dem Krieg entdeckt. Damals schon hellwacher Augenzeuge, berichtete er von den kri-

65 Vgl. S. Fuller, *A Third Face. My Tale of Writing, Fighting, and Filmmaking*. Hg. von C. Lang Fuller und J. H. Rudes. New York 2002, S. 6; fortan: Fuller 2002. Siehe auch: A. Rothberg, *Eyewitness History of World War II*. New York 1962. Über Samuel Fuller siehe: L. Server, Sam Fuller: *Film Is a Battleground. A Critical Study, with Interviews, a Filmography, and a Bibliography*. Jefferson, London 1994; fortan: Server 1994

66 Vgl. Fuller 2002, S. 110

67 Ebd., S. 105

68 Ebd., S. 65 und S. 73

minellen und gewalttätigen Machenschaften des Ku-Klux-Klans und mußte erfahren, daß die Überzeugungskraft seiner Artikel größer war, wenn er ihnen Bilder beigab: „Ich fing an zu begreifen, daß ich Gefühle besser mit Wort *und* Bild vermitteln konnte. Und zwar nicht mit irgendeinem Bild, sondern dem genauen [*the precise image*], jenem, in dem die Vielzahl von Gefühlen in einem einzigen eingefrorenen Moment [*frozen instant*] festgehalten war.“<sup>69</sup> So begann sein Leben als Drehbuchautor in Hollywood – wobei er „zwischen Journalismus und dem fiktionalen Schreiben hin und herpendelte“<sup>70</sup> –, ein sorgloses Leben, das vom Krieg und den ersten traumatischen Erfahrungen brutal unterbrochen wurde: der abgerissene Kopf eines von einer Mörsergranate getroffenen Kameraden – ein Anblick, „der in mein Gedächtnis eingeschlossen ist“, wird Fuller später schreiben, „wie ein fossiles Blatt in den Stein“<sup>71</sup> –, die arabische Frau, die, ihr Baby an der Brust, als „Feind“ erschossen worden war<sup>72</sup>, der vom Blut der Ermordeten rot gefärbte Bach am 6. Juni 1944 in Omaha Beach<sup>73</sup> ... Aber was sich in Falkenau seinen Blicken darbot, war noch etwas anderes, etwas, das Fuller, der einen ganzen Krieg an vorderster Front, Auge in Auge mit dem Schlimmsten hinter sich hatte, als ein Unmögliches benennt, das weit über alles Entsetzliche, dieses „*frightful*“, hinausgeht: „Dann entdeckten wir die grauenvolle Wahrheit [*the horrible truth*] [...], [es] war unglaublich, überstieg unsere schlimmsten Alpträume. Wir waren erschüttert vom Anblick all dieses Massenmordens. Ich zittere noch heute, wenn ich mich dieser Bilder erinnere von am Boden, zwischen den Toten liegenden Lebenden. [...] Ich übergab mich. Ich wollte diesem Ort um jeden Preis entkommen, aber ich konnte nicht aufhören und mußte auch in den zweiten Krematoriumsofen schauen, dann in den dritten, hypnotisiert vom Unmöglichen [*mesmerized by the impossible*].“<sup>74</sup>

\_\_\_ In einem Gespräch, das Jean Narboni und Noël Simsolo in den achtziger Jahren mit Samuel Fuller führten, kommt er noch einmal ausführlich auf das zurück, was er „das Unmögliche“ nennt: „Jetzt passiert das Unmögliche. Wir gehen weiter. Wir spüren, wie uns jemand am Fuß packt. Die Häftlinge konnten nicht glauben, daß sie frei waren. Sie verstanden nicht, was vorging. Sie wußten eins: Die Aufseher sind tot. Für sie bedeutete das die Freiheit. Aber sie mußten das sehen, mit eigenen Augen sehen. Niemand konnte ihnen sagen: ‚Es ist alles in Ordnung.‘ Das hieß nichts für sie. Die Deutschen hatten auch ‚Es ist alles in Ordnung‘

69 Ebd., S. 73

70 Ebd., S. 79

71 Ebd., S. 114

72 Vgl. ebd., S. 118ff.

73 Vgl. ebd., S. 162ff.

74 Ebd., S. 214

zu ihnen gesagt und daß sie von dem einen zu dem andern Gebäude gehen sollten, und dort wartete dann der Tod auf sie. Das Unmögliche fing an, als alles zutage lag und wir uns die Nase zuhalten mußten. Wissen Sie, was ‚Konzentrationslager‘ bedeutet? Es bedeutet: Gestank! Das war es, für jeden von uns. Wir nahmen ein Taschentuch. Oder sonst etwas. Wir banden es uns vors Gesicht. Der Gestank. Gräßlich! [...] Es ist nicht das Grauen. Sondern etwas, das nicht da ist! Sie sehen *das* nicht. Aber Sie sehen es doch, und es ist so unmöglich, so unglaublich. Es ist mehr als das Grauen. Es ist das *Unmögliche*. Dieses Gefühl des Unmöglichen hatten wir nie, als wir kämpften.“<sup>75</sup>

— Dieses Unmögliche fällt mit einer sehr genauen historischen und juristischen Situation zusammen: Das Deutsche Reich hat kapituliert, und das heißt, einen Deutschen zu töten ist fortan ein Verbrechen. Das Unmögliche mag teilweise auch daher rühren, daß es diesen Soldaten, die hart geworden waren – und nun so empört wie nie zuvor auf dem Schlachtfeld –, verwehrt war, auf diese abscheulichen Verbrechen, deren Augenzeuge sie waren, mit der Waffe zu antworten. Das Unmögliche rührt von dem Unvermögen der Soldaten her, innerlich zu fassen, daß ein Krieg mit etwas zu Ende ging, das schlimmer war als alle Kampfhandlungen. Das Unmögliche rührt daher, daß angesichts dieser Wirklichkeit der geöffneten Lager zunächst niemand genau wußte, wie darauf zu antworten war. Fuller wird diese Situation später bezeichnenderweise in den Begriff der *Augenzeugenschaft* fassen: „Wie konnten wir der Welt von dem erzählen, was wir erlebt hatten? Von dem, dessen Zeugen wir geworden waren? Wie würden wir selbst damit leben können?“<sup>76</sup>

— Es galt also, eine andere Antwort auf dieses Unmögliche zu finden als Waffengewalt. Einerseits gab es die *Tragödie*, daß die Öffnung des Lagers nichts „löste“. Es genügte nicht, die Überlebenden mit Nahrung zu versorgen; ihr körperlicher Zustand war so schlecht, daß sie weiterhin starben: wie jenes junge Mädchen, das ein Sergeant mehrere Tage vergeblich zu pflegen versuchte – für Fuller die Erfahrung, um wie vieles weniger die Toten hier wogen als anderswo.<sup>77</sup> Andererseits war da die *Empörung* der Soldaten angesichts des *empörenden Verhaltens* der Nazis und – kaum weniger – der Bewohner des angrenzenden Städtchens: Die ersteren denunzierten sich gegenseitig, die letzteren schützten Unwissen vor, während das Lager nur wenige Meter von ihren Häusern entfernt lag, ja, während vor allem der unerträgliche To-

75 J. Narboni, N. Simsolo, *Il était une fois ... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique* [Transkription und Übersetzung D. Villain]. Paris 1986, S. 114f.; fortan: Narboni/Simsolo 1986

76 Fuller 2002, S. 218

77 Vgl. ebd., S. 217f.; siehe auch Samuel Fullers Schilderung in dem Film von Y. Lardeau und E. Weiss, *A Travelling is a Moral Affair* (Paris 1986); fortan: Lardeau/Weiss 1986

desgeruch über der ganzen Gegend lag.<sup>78</sup> Fuller berichtet, wie sehr sein Captain, Kimball R. Richmond, von diesem Leugnen angeekelt war. Die Antwort konnte folglich nur darin bestehen, eine Situation zu schaffen, die, wenn nicht das Verbrechen als solches – die Zeit der großen Prozesse war noch nicht gekommen –, so doch wenigstens diese Lüge bestrafte. Und angesichts solch unermesslicher Würdelosigkeit eine Geste der Würde zu erzwingen. Diese Geste der Würde sollte eine zweifache, dialektische werden: ein *Beerdigungsritual*, von dem ein sorgfältiges *Bildzeugnis* erstellt würde. Eine Geste, damit den Toten *die Augen geschlossen würden* und die Lebenden gezwungen wären, dieses gewichtigen Moments im Gegenüber mit den Toten lange und *mit offenen Augen* gewahr zu werden. Captain Richmond zwang alle, die leugneten, irgendetwas von den Vorgängen im Lager gewußt zu haben – unter anderem den „Bürgermeister, Fleischer, Bäcker und andere angesehene Einwohner der Stadt“<sup>79</sup> –, den Toten jene letzte Ehre zu erweisen, die ihnen von seiten der Lebenden zusteht: sie behutsam anzukleiden, jeden in ein Leichentuch zu betten und sie gemeinsam beizusetzen. Zugleich wurde Samuel Fuller beauftragt, dieses Beerdigungsritual in seiner überaus schlichten Feierlichkeit mit seiner kleinen Bell & Howell, einer 16-mm-Kamera, bildlich festzuhalten.

\_\_\_ Es lag mehr als ein Jahr zurück, daß Fuller – noch vom nordafrikanischen Kriegsschauplatz aus – seine Mutter in einem Brief gebeten hatte, ihm diese Kamera zu schicken; erhalten hatte er sie erst kurze Zeit zuvor in Bamberg. Die Bilder, die Fuller in Falkenau aufgenommen hat, stellen also seinen ersten filmischen Versuch dar: „Mein erster Amateurfilm über professionelle Mörder“, würde er später mit dem ihm eigenen schwarzen Humor sagen.<sup>80</sup> Es wurde ein etwa zwanzigminütiger Film ohne Ton, ein wachsamer und kunstloser Film. Fuller hat ihn nie geschnitten, so daß die einzelnen Sequenzen – sieht man vom Vorspann, einem hastig hingeworfenen Text auf weißem Papier, ab – einander in der zeitlichen Chronologie, in der sie gedreht wurden, folgen.

\_\_\_ Wir sehen gehende Männer mit Schaufeln. Wir sehen Stacheldraht, Häftlinge, Soldaten. Wir sehen schweigend dastehende Männer (und man könnte meinen, die „technisch bedingte“ Stille von Fullers Film werde von einer sehr viel bedeutenderen Stille vertieft). Wir sehen Zivilisten, die nackte Leichen aus einem Gebäude tragen und mühselig ankleiden. Wir sehen die Uniformen von sowjetischen Armeeangehörigen. Wir sehen die be-

78 Vgl. ebd., S. 215f.

79 Ebd., S. 215

80 In dem Film von Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible* (Paris 1988, Version 1988), (dt. Untertitel: „Ich wußte damals nicht, daß dies mein erster Film werden sollte. Was Sie hier sehen [...] mag amateurhaft sein, aber die Toten darin wurden sehr professionell getötet.“ – Von diesem Film gibt es zwei Versionen, eine von 1988 und eine von 2004. Auf der letzteren beruht die deutsche, von G. Mejerl untertitelte Fassung *Falkenau – Eine Lektion in Menschenwürde*, während die hier nach C. Delages Übersetzung zitierten Stellen auf jener von 1988 beruhen; vgl. C. Delage, V. Guigueno, *L'Histoire et le film*. Paris 2004; fortan: Delage/Guigueno 2004. Deshalb wird im folgenden nach der französischen Textvariante zitiert, der Wortlaut der deutschen Filmfassung wird in der Anmerkung geboten (Anm. d. Ü.).

kleideten Leichen nebeneinander auf dem Boden liegen. Wir sehen – in einer einzigen Einstellung – den Stacheldraht des Lagers und, nahebei, die Häuser des Ortes. Wir sehen Gruppen von Männern, die einen aufgereiht vor den Toten, die anderen auf einem Erdhügel stehend. Wir sehen einen einzelnen Mann, der redet – vielleicht hält er eine Ansprache. Wir sehen Soldaten beim militärischen Gruß. Dann sehen wir einen Leichenwagen, der schwer mit diesen Toten beladen ist, und Männer, die diesen Wagen durch den Ort schieben. Die Kamera filmt die Räder und die Füße der Männer, während der Wagen vorüberrollt – als müsse der Blick sich vor den Toten senken. Wir sehen den langen Trauerzug. Ein Kind liest Holzstücke vom Wege auf. Wir sehen die Frühlingslandschaft, dann eine große Grube und die Leichen, die, eine neben der anderen, hineingelegt werden. Wir sehen Zivilisten – darunter einen blonden Jungen in kurzen Hosen –, die auf jeden Toten ein großes Leichentuch legen, Tisch- oder Betttücher, Bahnen zusammengenähten Stoffs. Der Film endet mit den dunklen Erdbrocken, die von den Lebenden auf die weißen Leichentücher der Toten geworfen werden. Wir sehen die Schatten der Lebenden, wie sie sich über den Grabhügel der Toten bewegen.

— Das ist ein „*document brut*“, wie man sagt, ein Roh-Film. Zu sehen sind Gesten, keinerlei Affekt. Die Stille des Films scheint das Ermatten allen Ausdrucksvermögens angesichts der Schwere der Situation und der auszuführenden Handlung zu verstärken. Diese Gesten, das begreifen wir natürlich sofort, gehören zu einem kollektiven Beerdigungsritual – aber uns fehlt das Wer, das Warum, das Vorher, Nachher, Anderswo, der Kontext, die Bestimmung dessen, was wir sehen. Doch es gab Hunderte solcher Lager im deutschen Machtbereich, und die meisten waren noch bedeutender und erschreckender als dieses hier. Der Film, der von den Amerikanern während des Nürnberger Prozesses gezeigt wurde, war allein schon aufgrund seiner Länge unerträglich, dieser nicht enden wollenden Auflistung der allenthalben entdeckten Greuel, dieses Durchdeklinierens all der möglichen Varianten nazistischer Unmenschlichkeit. Wahrscheinlich deshalb – und weil Falkenau wenig später in die sowjetische Besatzungshoheit übergang – wurde dieser kleine, zaghafte Film des Soldaten Fuller nicht als bildliches „Beweismittel“ für den anstehenden Prozeß wegen Verbrechens gegen die Menschlichkeit berücksichtigt. Und so blieb er vierzig Jahre lang in Fullers Schublade, so



wie er gedreht worden war, liegen – ohne Ton, stumm, in gewisser Weise blind: unlesbar, um es genau zu sagen.

\_\_\_ Unlesbar, da zu nah an seinem Gegenstand. Und doch eindeutig ein Zeugnis von großem Wert. Ist man zu weit vom Gegenstand entfernt, verliert man ihn aus dem Blick (zum Beispiel, wenn man von den Lagern oder der Shoah allgemein spricht, als reinem Begriff, der uns versteinert), ist man zu nah, verliert man das Sehvermögen (also die Fähigkeit, einen Standpunkt zu entwickeln, was nur gelingt durch die Herstellung von Relationen, durch Montage – was im Film nichts anderes als Schnitt und Ton ist –, durch Interpretation). Will heißen: Ein Bild ist nur lesbar, wenn es, im genauen Benjaminschen Wortsinn, ein dialektisches ist. Dennoch war die Erfahrung von Falkenau für das Leben und die Arbeit Samuel Fullers von höchster Bedeutung, in gewisser Weise sogar der Anfangsgrund. Wo immer es ihm später möglich war, versuchte er, seine Erfahrung lesbar zu machen: Es gibt kaum ein großes Interview des Regisseurs – und er hat den Bewunderern seines filmischen Werkes viele gegeben, besonders den Journalisten der *Cahiers du cinéma* –, in dem Falkenau nicht einen bedeutenden Platz einnimmt.<sup>81</sup> Wenn Jean-Luc Godard in Fuller den „brutalen“, „politischen“ und „pessimistischen“ Filmmacher bewundert, so deshalb, weil bei dem Amerikaner die Erfahrung des Kinos und die des Krieges nie auseinandergefallen sind.<sup>82</sup> „Journalismus, Krieg, Film ... Diese drei Wörter bezeichnen das, was heute die Welt in schwindelerregenderem Tempo denn je sich drehen läßt“, wird Fuller sagen: Der Krieg tötet, der Journalismus berichtet davon, „das Kino läßt die Gefühle wiederaufleben“<sup>83</sup>.

\_\_\_ Fuller hat von seiner langen psychischen Niedergeschlagenheit nach der Rückkehr aus dem Zweiten Weltkrieg genau erzählt.<sup>84</sup> Als er schließlich wieder zu filmen anfängt, war dies der Auftakt zu einer Arbeit, in deren Mittelpunkt nicht selten – in etwa einem Dutzend Filme – Kriegssituationen stehen; Rassismus und Gewalt durchziehen alle seine Werke. Er behandelt das Thema allerdings grundlegend anders als das übliche Hollywoodkino – bei ihm ist die Hauptfigur stets der Überlebende, nicht der Held: „In meinen Filmen gibt es keine Helden. Es sind Überlebende des Krieges, sie haben nur getan, was nötig war, um am Leben zu bleiben.“<sup>85</sup> Deshalb auch stellen Fullers Filme – Filme eines Überlebenden, die sich denen widmen, die den gewaltsamen Tod überlebt haben – für die Historiker eine unschätzbare Quelle dar, die

81 Siehe Narboni/Simsolo 1986, S. 114ff.; Lardeau/Weiss 1986

82 Vgl. J.-L. Godard, Rien que le cinéma [1957]. In: J.-L. Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Hg. von A. Bergala. Paris 1998, S. 96 [*Cahiers du cinéma*, 1998, I]; J.-L. Godard, „Signal“ [1957]. In: Ebd., S. 115f.; J.-L. Godard, Feu sur *Les Carabiniers* [1963]. In: Ebd., S. 239; J.-L. Godard, *Trois mille heures de cinéma* [1966]. In: Ebd., S. 295. Bekanntlich ließ Godard in seinem Film *Pierrot le fou* Samuel Fuller sich selbst spielen und das Kino mit sechs Wörtern definieren: „Love, hate, action, violence, death, emotion.“ J.-L. Godard, *Parlons de Pierrot* [1965]. In: Ebd., S. 268

83 Narboni/Simsolo 1986, S. 13

84 Vgl. Fuller 2002, S. 229ff.

85 Zitiert nach: Server 1994, S. 52

auf der Grenze zwischen sorgfältigem Zeugnis und effektvoller Bearbeitung angesiedelt ist.<sup>86</sup> Fuller hat sich gegen den „Zuckerfuß“ (*sugar coating*) aus Hollywood ausgesprochen – insbesondere in dem berühmt gewordenen Gespräch mit Howard Hawks – und ein so „künstlerisches“ wie „wahrhaftiges“ Kino gefordert: „*Make it artistic. But show the truth.*“<sup>87</sup> „Ich habe mein unmittelbares Wissen [*firsthand knowledge*] benutzt, um Filme zu machen, die, wie ich hoffe, die Wahrheit über Menschen im Krieg zeigen. [...] Ich hasse Gewalt. Das hat mich nie davon abgehalten, sie in meinen Filmen zu verwenden. Sie ist Teil der menschlichen Natur. [...] Der Krieg handelt nicht von Gefühlen. Er handelt von der Gefühllosigkeit [*absence of emotions*]. Diese Leerstelle [*that void*] ist das Gefühl des Krieges. [...] Verdammt, Worte können das einfach nicht beschreiben.“<sup>88</sup>

— Deshalb war es auch immer Fullers Idee, seine Erfahrung von Falkenau noch einmal in einem langen Spielfilm zu gestalten, obwohl er ihr bereits in seinem Roman *The Big Red One* ein ganzes Kapitel und auch einen Teil des Epilogs gewidmet hatte.<sup>89</sup> Der Film *The Big Red One* sollte schließlich 1980 auf die Leinwand kommen, allerdings in einer vom Produzenten stark gekürzten und somit anders geschnittenen Fassung, wogegen Fuller natürlich protestierte. Dennoch wird seine Absicht bereits im Vorspann deutlich, in dem es heißt, dieser Film handele von erfundenem Leben (*fictional life*), das in realem Tod (*factual death*) seinen Urgrund habe.<sup>90</sup> Bezeichnenderweise wollte Fuller nicht, daß der Sergeant von John Wayne gespielt wurde: Er wollte keinen Protagonisten, der Held seiner Taten wäre, oder daß diese Taten selbst „patriotisch“ erschienen.<sup>91</sup> Er strebte für den Film so etwas wie einen „trockenen Lyrismus“ (*dry lyricism*)<sup>92</sup> an, um letztendlich dieses „Gefühl des Krieges“ zu zeigen, das aus der emotionalen „Leerstelle“ (*void*) besteht, wenn in Situationen äußerster Gefahr beinahe automatisch der sich bewegend Körper über alles entscheidet und die normale Artikulation von Gefühlen unterdrückt wird. Die Besetzung der Rolle des Sergeants mit Lee Marvin sollte dies untermauern. Sein hageres, ausdrucksarmes Gesicht war für Fuller das unpersönliche Gesicht des Todes: „Das runzligste, müdeste, leichenhafteste Gesicht des Krieges, das man sich denken kann, aber genau deshalb kann ihm der Tod nichts anhaben.“<sup>93</sup>

— Trotzdem setzt Fullers Spielfilm in bester Hollywoodästhetik – von der er zwar immer wieder abweicht, der er aber doch ver-

86 Vgl. Delage/Guigueno 2004, S. 46 ff. und S. 210 ff.

87 Fuller 2002, S. 236 und S. 240

88 Ebd., S. 219, S. 234 und S. 291

89 Vgl. S. Fuller, *The Big Red One* (1980) [franz.: G. d'Amico]. Paris 1991, S. 515 ff.; fortan: Fuller 1991; die Seitenzahlen werden hier und im folgenden nach der französischen Übersetzung angegeben (Anm. d. Ü.).

90 Vgl. Fuller 2002, S. 122, S. 219, S. 382 f. (dort erzählt Fuller von den tausend Drehbuchseiten, den Castingproblemen usw.) und S. 475 ff. Der Film *The Big Red One* (Los Angeles 1980) wurde kürzlich „restauriert“, mit anderen Worten: Die zahllosen herausgeschnittenen Szenen wurden wieder eingesetzt: *The Big Red One: The Reconstruction* (Los Angeles 2005).

91 Fuller 2002, S. 383

92 Ebd., S. 482

93 Narboni/Simsolo 1986, S. 320

pflichtet bleibt – ganz und gar auf ein bewegtes Pathos, das Pathos des Handelns. *The Big Red One* ist also das genaue Gegenteil jener ausdruckslosen rituellen Langsamkeit der Aufnahmen von 1945, dieser ermatteten Gesten in Falkenau. Dennoch, an der Stelle, wo es in *The Big Red One* um die Episode im Lager geht, rekuriert Fuller auf Sparsamkeit der Mittel (nur vier Gesichter von Deportierten, und diese bleiben noch im Schatten). Darüber hinaus wählt er einen paradoxen Blickpunkt (wir sehen den amerikanischen Soldaten von der Asche des Krematoriums aus). Und schließlich wird die Szene gleichsam musikalisch untermalt mit einem Totengeläut: den wiederholten Gewehrschüssen, die Griff (Mark Hamill) abfeuert, der, erschüttert von dem Gesehenen, den SS-Mann, wie es scheint, bis in alle Ewigkeit erschießen will, den er doch bereits erschossen, ja schon einmal mit einem absurden Kugelhagel durchsiebt hat. Ziel des Ganzen ist es, in einer Szene, in der das Handeln sinnlos ist, das Pathos der Empörung aufkommen zu lassen angesichts einer Wirklichkeit, die der Kriegsfilm als Genre nicht darzustellen vermag.

### Die Würde: den Toten die Augen schließen

\_\_\_ Von einem Spielfilm kann man nicht erwarten, was zu leisten er nie versprochen hat. *The Big Red One* ist kein Film über die Lager, sondern ein Film über den Krieg. Die Lesbarkeit der Lager beschränkt sich – in der Schlußepisode über Falkenau, in der bezeichnenderweise nichts von dem erzählt wird, was die Bilder von 1945 zeigen: weder die Verleugnungsgesten der Zivilbevölkerung noch die ethische Entscheidung, die Opfer in einem feierlichen Zeremoniell beizusetzen – auf die Aussetzung der Zeit des Handelns (was freilich nicht wenig ist), auf die stumme Bestürzung der Soldaten angesichts des Grauens, auf den Verzicht auf jede Erklärung und auf das entsetzliche Ende des Kindes, das auf den Schultern des Sergeants stirbt.<sup>94</sup> Diese Lesbarkeit öffnet das Feld der Empörung angesichts des Unmöglichen, um Fullers Begriff zu verwenden. Und eines der schönsten Mittel, diese Lesbarkeit zu erreichen, ist dabei die Stille, der Fuller in dem Moment Raum gibt, da auf der Leinwand das Bild der Deportierten erscheint und auch jenes der Krematorien, während der Zuschauer zugleich erfährt, daß die Kampfhandlungen weitergehen.<sup>95</sup>

\_\_\_ Als sechs Jahre später Yann Lardeau und Emil Weiss ihre Gespräche mit Samuel Fuller drehen, kann Weiss den amerikani-

94 Im Roman ist diese Szene ganz anders gestaltet. Vgl. Fuller 1991, S. 520ff.

95 Ganz nach Hollywoodmanier wird diese von Fuller intendierte Stille durch Musik abgeschwächt – auch sie ohne seine Einwilligung unterlegt (tatsächlich hat er mit dem Komponisten Dana Kaproff nie geredet). Deshalb bedeutet hier *Stille* eine Orchestermusik, die sich auf Oboen, Flöten, Celli beschränkt.

schen Regisseur davon überzeugen, über eine Form nachzudenken, den 16-mm-Film über Falkenau von 1945 lesbar zu machen, auf daß er sicht- und sehbar würde. Das war 1986 in Paris. Claude Lanzmanns Film *Shoah* hatte – nach Marcel Ophüls grandiosen Werken – dem Genre Film gerade ein neues Gebiet eröffnet: von Wert zu sein als Zeugnis über die Lager. Zugleich nahm die Leugnung von Auschwitz ziemlich erschreckende Ausmaße an, Empörung darüber reichte nicht aus, dem Negationismus mußte erneut durch Geschichtsschreibung entgegengewirkt werden.<sup>96</sup> Wenn die Bilder „erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“ und wenn „dieses ‚zur Lesbarkeit‘ gelangen, ein[en] bestimmte[n] kritische[n] Punkt der Bewegung in ihrem Innern“<sup>97</sup> darstellt, wie Walter Benjamin schreibt, so kann man sagen, daß dieser kritische Punkt bei Emil Weiss und Samuel Fuller die Gestalt einer direkten Antwort auf das berühmte „*détail*“ von Jean-Marie Le Pen annahm.<sup>98</sup>

\_\_\_ Um die zwanzig 1945 in Falkenau aufgenommenen stummen Minuten lesbar zu machen, ging Emil Weiss ein wenig wie Lanzmann vor. Er filmte Samuel Fuller an den – beinahe ganz zerstörten – Orten der „Urszene“<sup>99</sup>; doch sein Verfahren ist dem Lanzmanns genau entgegengesetzt: Er bringt den alten Fuller nicht durch vorab entwickelte Fragen zum Sprechen, sondern indem er ihn direkt mit den Bildern des Dokuments von 1945 konfrontiert – und dabei filmt. Dadurch sind es die Bilder, die, ohne Ton, stumm, wie sie sind, den Zeugen befragen: Und indem dieser das Wort ergreift, gibt er ihnen im Gegenzug die Möglichkeit, wirklich „gesehen“ zu werden, „gelesen“, ja „gehört“. Man kann sich vorstellen, welche Schwierigkeit dieser der Zeit gegenläufigen Erinnerungsarbeit innewohnte. Denn den Mann, der Falkenau filmte, trennen vierzig Jahre von dem Mann, der 1988 unter dem wachsamen Auge einer Kamera seine eigenen Bilder wieder anschaut: „Es war schmerzhaft, diese schrecklichen Tage noch einmal zu durchleben, die so viele Jahrzehnte vergangen, aber in meiner Erinnerung gegenwärtig sind“, sollte Samuel Fuller später schreiben.<sup>100</sup> Der kritische Punkt aller Lesbarkeit kommt wohl ohne den Schmerz, den diese Art von Erinnern auslöst, nicht aus.

\_\_\_ Aber dieser Preis mußte bezahlt werden, damit wir unsererseits befähigt werden, die Empörung hinter uns zu lassen und eine neue Lesbarkeit hervorzubringen für die *Gesten der Würde*, die dem Ritual innewohnen, das Captain Richmond in Falkenau anordnete, die dem bildlichen Zeugnis innewohnen, das der Sol-

96 Vgl. P. Vidal-Naquet, *Die Schlächter der Erinnerung. Essays über den Revisionismus* [dt.: Alice Pechrigg]. Wien 2002

97 Benjamin 1982, S. 578

98 „Und es gibt heute Leute wie Le Pen, die sagen, das alles sei nur ein ‚Detail!‘“ S. Fuller in dem Film von E. Weiss, *Falkenau*, fortan: Weiss 1988, dessen Kommentartext von C. Delage transkribiert wurde: S. Fuller, *Falkenau* (1988). In: Delage/Guigueno 2004, S. 210ff., S. 214; fortan: Fuller 2004 (dt. Untertitel: „Und es gibt heute noch Leute, die sagen, historisch gesehen sei das keine so bedeutende Sache, wie z. B. Le Pen in Frankreich.“)

99 Zu dieser Rückkehr an den Ort, ungeachtet seiner Zerstörung, siehe: G. Didi-Huberman, *Le lieu malgré tout* [1995]. In: G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris 1998, S. 228ff.

100 Fuller 2002, S. 511: „it was painful to relive those terrible times, so many decades old yet so fresh in my mind“.

dat Fuller vor Ort gedreht hat, und die der Montage innewohnen, welche die beiden Filmemacher, der alte Samuel Fuller und der junge Emil Weiss, vorgenommen haben. Das von Richmond angeordnete *Ritual* war die erste Antwort auf die Würdelosigkeit der monströsen Situation im Lager, auf die niemand vorbereitet war; die *Bilder*, die der Infanteriesoldat Fuller mit seiner kleinen Kamera festgehalten hat, erinnern uns an den in den westlichen Gesellschaften – aber gewiß auch in anderen Kulturen – grundlegenden anthropologischen Konnex von *imago* und *dignitas*, also von Bild und Haltung angesichts des Todes eines anderen Menschen.<sup>101</sup> Hierdurch erscheinen Fullers Worte von 1988 zwangsläufig als Grabrede, wie sie für diese Art von Ritual üblich ist, für die jedoch im Mai 1945, als die überlebenden Häftlinge weiter vor sich hin starben, niemand die Kraft besaß. „Ich hatte das Gefühl“, wird Fuller später über seine Arbeit mit Emil Weiss berichten, „daß wir das Andenken der KZ-Häftlinge ehrten“.<sup>102</sup>

\_\_\_ Kurz, die Voraussetzung für eine Lesbarkeit der Bilder von 1945, wie der Film von 1988 sie bietet, ist nicht gegeben ohne das, was ich im Zusammenhang eines ähnlichen Falls das ethische Moment des Blickes genannt habe – ich sprach damals von Jorge Semprún und seiner nachträglichen Beschreibung, wie er, kaum aus Buchenwald befreit, die Bilder des Lagers sieht, die die Amerikaner von der Befreiung gedreht haben.<sup>103</sup> Diese ethische Dimension ist aber nicht einfach eine moralische, geschweige denn moralisierende Haltung: Sie ist vielmehr prinzipiell an den Akt gebunden, den Bildern ein Wissen beizugeben, deren „stummer“ Zustand uns selbst zunächst einfach „stumm“ machte, stumm vor Empörung. Würde entsteht im Bild nur durch dialektische Montage, also auch durch die Arbeit an dem, was der Film aus dem Jahr 1988 – der dem ursprünglichen Schnitt getreu folgt, indem auch er eine einzige Einstellung wählt: den Blickwinkel der Häftlinge, die auf dem Erdhügel stehen – uns von den spärlichen Aufnahmen aus dem Jahr 1945 zeigt.

\_\_\_ Im folgenden sollen die wichtigsten Effekte oder besser *Lesbarkeitsmomente* aufgezeigt werden, zu denen diese Montage uns den Zugang eröffnet. Das erste Moment hat zu tun mit der Frage des *Autors*: Im übereilt entstandenen Vorspann von 1945 fehlt der Name Samuel Fullers. Dort heißt es nur: „Unter Leitung von Captain Kimball R. Richmond, vorgestellt vom 16. Infanterieregiment unter dem Oberbefehl von Frederick W. Gibb, 1. Infanteriedivision, Falkenau, 9. Mai 1945.“ 1988 kommentiert der, der

101 Ich denke natürlich an die römische *imago* und ihre genealogische und totenkultische Funktion; vgl. G. Didi-Huberman, *L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance* [1995]. In: G. Didi-Huberman, *Devant le temps*. Paris 2000, S. 59ff.

102 Fuller 2002, S. 511: „I felt we were honoring the memory of the camp's prisoners.“

103 Siehe Didi-Huberman 2006, S. 110 ff.

die Kamera hielt, dies so: „Richmond ist wirklich der Autor dieses Films“ – er traf ja die Entscheidung, dieses Ritual durchzuführen – doch, ergänzt Fuller, „man kann sagen, die Geschichte hat sich selbst geschrieben“<sup>104</sup>. Kurz, es gibt hier insofern keinen „Autor“, als in diesem Film keine Protagonisten, keine „Geschöpfe“ dessen, der filmt, zu sehen sind. Hier gehört derjenige, der gefilmt wird, nicht demjenigen, der filmt – es gibt keinerlei Vertrag, keine entstellte Beziehung also in dem Blick, der auf die Ereignisse gerichtet ist –, der Aufgenommene widersetzt sich für immer dem Aufnehmenden. In diesem konkreten Fall könnte man beinahe sagen, daß die aufgenommenen Personen aus Falkenau Fuller für vierzig Jahre mit Stummheit belegten.

\_\_\_ Das zweite Lesbarkeitsmoment hat zu tun mit der Frage des bildlichen *Beweises*: Die ursprüngliche Anlage des Films von 1945 basiert auf einem Element, das im Englischen *evidence* genannt wird, also die Vorstellung, daß ein Beweis etwas ist, das gesehen werden kann. In diese Konzeption von Lesbarkeit bettet sich jene lange Einstellung ein, die Fuller 1988 folgendermaßen kommentiert: „Die Einstellung zeigt, wie nah bei der Stadt das Lager steht. Hier die Häuser und da hinten das Lager. Das ist eine einzige Einstellung, ohne Schnitt. Ich schwenke nur von den Häusern zum Lager. Sehen Sie, wie nah die sind! Ich brauchte überhaupt nicht zu schneiden. Die Kinder mußten ins Lager schauen können, wenn sie da oben auf dem Hügel spielten.“<sup>105</sup> In *The Big Red One* hatte Fuller bunte Blumen mit Stacheldraht kontrastiert, um die grausame Nähe von Lager und dörflicher Gleichgültigkeit zu gestalten. In einer Filmsequenz, die Emil Weiss von Fuller in Nürnberg gedreht hat, bedauert dieser, bei dem Prozeß nicht dabeigewesen zu sein: Im Falkenau-Film von 1945 gibt es zahlreiche Nahaufnahmen von Personen, die, eindeutig auf Befehl, direkt in die Kamera schauen, damit die Gesichter im Falle einer juristischen Verfolgung identifizierbar wären.<sup>106</sup>

\_\_\_ Ein drittes Lesbarkeitsmoment betrifft genau das, wozu die „Evidenz“ der Bilder den Zugang nicht unmittelbar eröffnet. Hinter dem Beweis liegt das Erlittene; hinter der sichtbaren Evidenz liegen die *Atmosphäre* und die *Stimmung*<sup>107</sup> der Bilder. Die *Atmosphäre* in dem Film von 1945 ist der unerträgliche Geruch, den die Leichen – aber auch die Körper der Kranken – verströmen und der in weitem Umkreis zu riechen ist (weshalb die amerikanischen Soldaten das Leugnen der Bevölkerung nicht ertragen können): „Es roch nach brandigem Fleisch. [...] Der Gestank wurde

104 Fuller 2004, S. 210

105 Ebd., S. 211f. (dt. Untertitel: „In dieser Aufnahme sieht man, wie nahe bei Falkenau das Lager war. Dort sind die Häuser. Wir gehen später hin. So nahe! Das ist eine Einstellung, ohne Schnitt. Ich schwenke von den Häusern über die Büsche zum Lager. Der Schwenk zeigt, wie nahe es ist. Eine einzige Aufnahme. Und immer noch kein Schnitt. Das heißt, da oben hätten Kinder spielen können und runterschauen.“)

106 Christian Delage schreibt diesbezüglich, daß „die amerikanischen Militärgerichte fünfundzwanzig Henker von Flossenbürg und dessen Außenlagern zum Tode verteilen“. In: Delage/Guigueno 2004, S. 288

107 Beide Begriffe hier und im folgenden auf deutsch im Text; mit ihnen wird das vorausgehende französische *air* (*l'air des images*) ausgeführt (Anm. d. Ü.).

- 108 Fuller 2004, S. 211 und S. 213 (dt. Untertitel: „Es war mehr als ein Geruch, es war ein Gestank! [...] Das ist direkt vor dem Lager. [...] Captain Richmond wollte nicht, daß die Leichen mit Lkws zu ihrem Bestimmungsort gebracht würden. Die Wagen mußten von denen gezogen und geschoben werden, die sagten, niemand sei in diesem Lager grausam getötet worden.“)
- 109 Ebd., S. 211 (dt. Untertitel: „Die Spannung war unvorstellbar. Es war wie auf einem Pulverfaß, einem Minenfeld. Hätte sich einer geweigert, den Befehl auszuführen, ich glaube, dann wäre die Hölle los gewesen!“)
- 110 Ebd., S. 212 (dt. Untertitel: „Das ist ein russischer Generalstabsarzt. Er wendet sich an die Menschen auf dem Hügel und spricht über die grausamen, aber notwendigen Entscheidungen, die jeder Arzt, jeder Doktor treffen muß. [...] Einer Gruppe sagt er, daß sie so sehr an Unterernährung gelitten habe, daß es fast unmöglich sei, sie am Leben zu erhalten. Einer anderen Gruppe sagt er, sie habe ansteckende Krankheiten, sie könne nicht geheilt werden. Sie müsse in diesem Gefängnis bleiben und hier sterben. [...] Einer dritten Gruppe sagt er, sie würde überleben. Und die Ironie dabei ist: Diese armen Menschen hatten – ich weiß nicht wie lange – in diesem Lager gelebt, und nun plötzlich sind sie befreit, sind frei – als sie da drin waren, waren sie tot, obwohl sie lebten, nun wird ihr Leben sein, als wären sie tot.“)

immer schlimmer. Das ist ihr Aufbruch aus dem Lager. [...] Captain Richmond wollte nicht, daß die Leichen mit Fahrzeugen transportiert würden. Er wollte, daß sie von den Leuten gezogen und geschoben würden, die geleugnet hatten, daß in diesem Lager grausig gestorben wurde.“<sup>108</sup> Bei genauem Hinschauen sieht man auf der Aufnahme, wie Menschen sich zum Schutz gegen den unerträglichen Geruch Taschentücher vor die Nase halten.

\_\_\_ Und die *Stimmung*: „Die Spannung war unvorstellbar: wie auf einem Pulverfaß oder Minenfeld. Hätte sich einer geweigert, so wäre es zu einem Drama gekommen.“<sup>109</sup> Was aber in Fullers Augen das Tragischste war, ist ein Augenblick, der in der ton- und kommentarlosen Version von 1945 ganz und gar nicht lesbar wird. Erst durch den Film von 1988 können wir erfahren, was der russische Offizier, der vor den versammelten Häftlingen steht, neben der Grabrede noch sagt. Es ist die schaurige Ankündigung eines Sterbens, das weitergehen wird trotz der „Befreiung“ des Lagers: „Hier sind sie alle zusammengerufen worden, um so schaurige Worte zu hören, wie ich sie nie und nirgendwo sonst gehört hatte. Jeder Soldat hätte lieber gekämpft, als mit diesen Häftlingen so wie der russische Offizier reden zu müssen. Er brauchte unheimlichen Mut! Nachdem er heldenhaften Mut im Kampf bewiesen hat, muß er nun wie ein teuflischer Arzt zu ihnen sprechen. Der ersten Gruppe sagt er, daß sie allzu unterernährt sind, um noch gerettet werden zu können. Der zweiten Gruppe sagt er, daß sie an unheilbaren ansteckenden Krankheiten leiden und deshalb im Gefängnis bleiben und sterben müssen. Man könne sie aufgrund der Ansteckungsgefahr nicht wegbringen. Der dritten Gruppe sagt er, daß sie überleben werden. Aber ironischerweise werden diese Unglücklichen, die ich weiß nicht wieviel Jahre im Lager verbracht haben, mit ihrer Befreiung nur den lebendigen Tod gegen ein Leben als Dahinsiechende eintauschen.“<sup>110</sup>

\_\_\_ Schließlich erzählt Samuel Fuller in einem Gespräch mit Jean Narboni und Noël Simsolo noch von einem erschütternden Anblick, dem sich der Film von 1945 in keiner noch so zaghaften Weise anzunähern versucht hat, der jedoch zur visuellen Erfahrung der Soldaten gehörte, die ein Konzentrationslager öffneten: „Wir sehen Lebende neben Toten, wir sehen keinen Unterschied. Menschen, die umherkriechen. Menschen, die tot sind. Aber sind sie tot? ... Wir sehen einen Mann, der sich bewegt. Er ist noch nicht tot, aber er ist am Sterben. Das konnte ich nicht verwen-



den. [...] Das Ende dieses ganzen Krieges war das Unmögliche.“<sup>111</sup> Als hätte vor dem Hintergrund dieser heillosen Ununterscheidbarkeit Fullers Kamera sich trotz allem um einen ethischen Standpunkt bemüht, versucht sie – viertes Lesbarkeitsmoment – sich den *Gesichtern* zu nähern. Das wird sehr deutlich spürbar bei der Wahl der Ausschnitte und bei den Kameraschwenks, die den Eindruck vermitteln, daß der Regisseur nicht einfach einen Ist-Zustand registriert, sondern daß er verweilt, als versuchte er, die menschliche Dimension dieses Zustands einzukreisen: als ob er den Blick suchte, als ob er auf die Gesten achtete – ausgenommen in dem Augenblick, wo er selbst, während der Leichenwagen vorüberrollt, den Blick senkt. Mit dieser ethischen Dimension hängt es zusammen, wenn Fuller sich noch 1988 an so viele Namen erinnert, zum Beispiel, wenn er einen salutierenden Soldaten wiedererkennt, den man nur von hinten sieht: „Der Mann, der da salutiert – ich habe ihn ‚Iron Mike‘ genannt –, entbietet nicht nur den Toten dieses Lagers den militärischen Gruß, sondern jenen aus allen Lagern, aus allen gottverdammten Lagern. Es ist ein Gruß ohne Pathos, ohne Heroismus. Nur eine Würdigung [*acknowledgement*, Anerkennung, Dank].“<sup>112</sup>

— Ein wichtiger Aspekt dieser filmischen Annäherung besteht darin, die Menschen in Gruppen zu filmen. Es gibt natürlich die Militärhierarchie, durch die – nur kurz – Captain Richmond sich aus seinen Männern heraushebt. Aber im großen ganzen belasten die Aufnahmen von 1945 jedem seinen Platz, mit seinem eigenen Schmerz, seinem eigenen Schicksal, seiner eigenen Verantwortung, seiner eigenen Scham. Wenn Fuller davon spricht, daß es keinen Heroismus gab, sondern nur diese Würdigung, sagt er – ohne sich dessen vielleicht selber recht bewußt zu sein –, daß seinem unbeholfenen Film von 1945 gelingt, woran alle Hollywoodfilme scheitern, auch seiner. Zumindest stehen all diese Filme in einem so krassen Gegensatz zu dem kleinen Werk vom Kriegsende, daß sie unerträglich werden, da in ihnen der Schmerz der einen (der Helden, der „Hauptprotagonisten“) auf Kosten des Schmerzes der anderen erzählt wird (der Nebendarsteller oder „Figuranten“ – übrigens nannten die Nazis die Lagerhäftlinge manchmal Figuren<sup>113</sup>), wie dies in den Filmen von Spielberg, Benigni und sogar Polanski der Fall ist, um von der Fernsehserie *Holocaust* ganz zu schweigen. Hier liegt der Grund, weshalb die Toten von Falkenau und auch die angesehenen Leute des Ortes, die sie beerdigen mußten, nicht als gefilmte Masse erscheinen,

111 Narboni/Simsolo 1986, S. 117

112 Fuller 2004, S. 212 (dt. Untertitel: „Den Mann, der da salutiert, nenne ich den ‚eisernen Mike‘. Er salutiert nicht nur für diese Toten, sondern für alle, die in Lagern starben, in jedem verdammten Lager. Ihnen gilt der Salut. Er gilt niemandem sonst. Er hat nichts Emotionales oder Heroisches. Er ist nur eine Würdigung.“)

113 Im Original deutsch (Anm. d. Ü.)

sondern als Gemeinschaften: zusammengehörig, aber einer neben dem anderen, viele, aber einzeln Seite an Seite, jeder behält seine Würde (im Falle der Toten, von denen weder der Name, ja nicht einmal die Staatsangehörigkeit bekannt war) beziehungsweise seine Würdelosigkeit (im Falle der Honoratioren, die auf ihren Namen bestimmt noch immer stolz waren).

\_\_\_ So wird ein fünftes Lesbarkeitsmoment erkennbar, jenes, das die *Würde* als Hauptgegenstand und sorgsam befolgte Drehhaltung des 1945 aufgenommenen, 1988 wachsamst kommentierten Films zutage treten läßt. Deutlich wird dies, wenn Fuller zum Beispiel erzählt, daß die Häftlinge alle gleichzeitig aufstanden, als die Leichen herausgebracht wurden; oder wenn er eine Szene am Straßenrand, die wir flüchtig wahrnehmen, so kommentiert: „Richmond befahl jemandem, den Hut abzunehmen.“<sup>114</sup> Kurz, Fullers Film zeigt, wie Männer – hart gewordene Soldaten – versuchen, ein Lager zu öffnen, indem sie im Grauen einen Raum und eine Zeit für die Würde öffnen: Jeder wird angekleidet, jeder mit einem Leichentuch bedeckt, jeder mit einer Handvoll Erde geehrt, die die Lebenden in das gemeinsame Grab werfen. Die Würde, um die es hier geht, ist eine ethische Handlung und ein Akt des Erinnerns zugleich: der nichtswürdigen Bevölkerung „eine Lektion zu erteilen“ und dieses ganze Ritual anzuordnen, „damit [die Opfer] diese Welt würdig verlassen, [...] damit diese Opfer ein würdiges Grab bekommen“<sup>115</sup>, wie Fuller mehrmals in seinem Kommentar betont. Dies heißt, den Lebenden abzuverlangen, daß sie die Toten mit althergebrachten Gesten behandeln, auf die die Wörter selbst verweisen, Wörter wie zum Beispiel „sepulcrum“: den Leichnam auf die Arme nehmen – die Geste der pietas –, ihn ankleiden, ihn in ein Leichentuch hüllen, aus Respekt vor ihm die Kopfbedeckung abnehmen, ihn beerdigen, den Ort kennzeichnen, an dem er ruht ... Hierin liegt begründet, was Fuller so treffend „eine kurze Lektion über Menschlichkeit in einundzwanzig Minuten“ nennt.<sup>116</sup>

114 Fuller 2004, S. 213 (dt. Untertitel: „Im Vorbeigehen sagte Richmond: ‚Nimm den verdammten Hut ab!‘“)

115 Ebd., S. 210, S. 211 und S. 213

116 Ebd. S. 214, das Wort *humanity* wurde bei der Transkription vergessen (dt. Untertitel: „Das ist nur eine sehr kurze Lektion über Menschlichkeit.“)

Seite 42–45:

Stills aus *FALKENAU. Vision de l'Impossible* von Emil Weiss,  
Michkan World Productions, F 1988,  
52 Min., © Emil Weiss

Aus dem Französischen von Eveline Passet







