

## II.5 Rückkehr an den Ort des Schreckens, die Gegenwart der Vergangenheit zu be-greifen:

BIRKENAU UND ROSENFELD

(LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX, Marceline Lorian-Ivens, F/D/POL 2003)

### II.5.1 ERSCHECKENDE BESCHAULICHKEIT

Bereits der Titel verweist auf einen zentralen Aspekt des Films und macht den Zuschauer aufgrund seines Rätselcharakters neugierig. Während der französische Originaltitel *LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX* die wörtliche Übersetzung des polnischen »Brzezinska« und die sinngemäße Übersetzung des deutschen »Birkenau« darstellt (Lorian-Ivens 2003: 11), weicht der deutsche Titel vom Original ein wenig ab: Unter dem Titel *BIRKENAU UND ROSENFELD* kam er in die deutschen Kinos. Damit greift er einerseits den von den Nazis für den Standort des Lagers erfundenen Namen auf (»Birkenau«) und spielt andererseits mit den botanischen Konnotationen des jüdischen Nachnamens der Protagonistin. Ohne Vorwissen könnte der französische Zuschauer, aufgrund des Titels, einen romantischen Heimatfilm erwarten.<sup>745</sup> Auch das deutsche Publikum könnte so reagieren, vorausgesetzt, »Birkenau« wirkt bei ihm insbesondere

745. »Ob möglicherweise auch der Klang des Wortes Birkenau bei der Wahl für den Standort des Vernichtungslagers eine Rolle gespielt hat, ist nicht bekannt, aber es entspräche dem krassen Humor der Mörder, wenn sie ausgerechnet den schrecklichsten Bau der Welt an einer Stelle mit einem so idyllischen Namen errichtet hätten ...« (Heine 2004). »Ob die Nazis die deutsche Romantik sarkastisch verhunzen wollten, wenn sie den Lagern die hübschen Namen gaben? Oder waren Buchenwald und Birkenau nur die natürlichen Einfälle des Kitschdenkens, wenn es vertuschen oder verharmlosen will? Ein Unwissender könnte nämlich schlafwandelnd »Birkenau und Buchenwald« mit Volksliedmelodie vor sich hin trällern und auch mühelos naturbezogene Verse dazureimen.« (Klüger 2001: 114)

746. Lorian-Ivens zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune* auf: [www.partisanfilm.de/index/61136](http://www.partisanfilm.de/index/61136), 75093.

747. »Ich war nie nach Weimar zurückgekommen, nie hatte ich dazu Lust verspürt. Ich hatte mich immer geweigert, wenn sich eine Gelegenheit dazu geboten hatte.« (Semprún 1995: 331)

748. Lorian-Ivens zit.n. N.N. 2002 in *Le Monde*, 09.07.2002, auf: [www.partisanfilm.de/index/61136](http://www.partisanfilm.de/index/61136), 75093.

749. »She comes to win back her energy, to triumph over the camp.« (Lorian-Ivens zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune* auf: [www.partisanfilm.de/index/61136](http://www.partisanfilm.de/index/61136), 75093)

750. »Hatte ich nun ein reines Herz? Hatte ich mich genügend von mir losgelöst? In diesem Augenblick kam es mir so vor. Mein ganzes Leben war durchsichtig für mich geworden, in einer Art glücklichem Schwindelgefühl. Hier war ich zwanzig Jahre alt gewesen, und hier vollendete sich mein Leben durch diese Rückkehr in die Zeit, wo es nur Zukunft gewesen war.« (Semprún 1995: 348)

751. Vgl. Semprúns Empfindungen bei Betreten des Lagers Buchenwald Jahrzehnte nach seiner Befreiung: »Ich konnte nichts sagen, ich bin stehengeblieben, ergriffen von der dramatischen Schönheit des Raums, die sich meinem Blick bot.« (1995: 343)

durch den Zusatz ›Rosenfeld‹ nicht als Signalwort für den Holocaust. Im Verlauf des Films, wenn die Protagonistin zur ›kleinen Birkenwiese‹, dem heutigen, fast idyllischen Lager zurückkehrt, offenbart der Titel seine euphemistische Bedeutung – »auf dem ehemaligen Moorgebiet sind zahlreiche Birken groß geworden« (Lüthge 2004: 3), ge»düngt« durch die Asche der in den Krematorien verbrannten Opfer: »nature that has become more beautiful, nourished by the corpses buried there.«<sup>746</sup>

Im Zentrum des Films steht die Konfrontation der Protagonistin Myriam Rosenfeld, einer Überlebenden von Auschwitz-Birkenau, mit dem einstigen Schreckensort und ihr Umgang mit den Ruinen und Relikten sowie dem Fehlen von deutlichen Spuren der Massenvernichtungen.

Vermittelt durch ihr filmisches Alter ego Myriam (gespielt von Anouk Aimée), verfilmt Marceline Loridan-Ivens ihre eigene Geschichte auf autobiographische Weise. So berichtet die Regisseurin von:

- sich selbst als Überlebende des Holocaust;
- der Realität ihrer Erinnerung – und »objektiviert« sich selbst;
- ihren traumatischen Kindheits-Erlebnissen als Inhaftierte von Auschwitz-Birkenau: Loridan-Ivens war 15 Jahre alt, als sie zusammen mit ihrem Vater festgenommen, nach Drancy und schließlich nach Auschwitz-Birkenau deportiert wurde – von diesem Transport wurden lediglich 35 der 1500 Menschen gerettet, ihr Vater war nicht darunter (Loridan-Ivens 2003: 11);
- ihrer späten Rückkehr nach Auschwitz-Birkenau:

Ebenso wie der Buchenwald-Überlebende Jorge Semprún<sup>747</sup> hatte Loridan-Ivens über Jahrzehnte hinweg die Konfrontation mit dem Ort unermesslichen eigenen Leids gemieden. Knapp ein halbes Jahrhundert (46 Jahre) nach ihrer Befreiung näherte sie sich mit einem beinahe therapeutischen Ziel dem Ort: »Ich möchte mein Gedächtnis wiederfinden, um alles vergessen zu können.«<sup>748</sup> – ein Ziel, das sie auch ihrer Protagonistin gibt<sup>749</sup>, das an Semprúns Gefühl der Lebensvollendung gegen Ende seines Buchenwald-Besuchs erinnert.<sup>750</sup> Darüber hinaus versuchte sie mit dem Film »eine Spur zu hinterlassen, um zu verhindern, daß das Lager nach uns [dem Tod der letzten Überlebenden; eigene Anm.] für immer hoffnungslos leer bleibt«. (Ebd.)

Knapp 50 Jahre nach Kriegsende ist das Lager an sommerlichen Tagen »sehr schön«, so August Diehl, der die männliche Hauptrolle, den jungen Deutschen Oskar, spielt: »Eine Aue mit Birken. Es wächst Gras über die Sache, im wahrsten Sinn des Wortes, ganz hohes Gras. Es war eine schöne Jahreszeit und es hat geblüht. [...] Das war so seltsam: diese ständige Diskrepanz zwischen dem Ort und dem, was man dort erlebt hat.« (Diehl 2004)<sup>751</sup> Entsprechend inszeniert die Regisseurin den einstigen Schreckensort bei Myriams erstmaligem Betreten des Lagers (s. 5.4.b) wie auch in späteren Sequenzen (s. insbesondere 5.4.c und 5.5.7): »[es] herrscht herrlichster Sonnenschein, die Vögel zwitschern, ein leichter Wind weht über endlose Wiesen, und auf dem ehemaligen Moorgebiet sind zahlreiche Birken groß geworden«. (Lüthge 2004: 3)

Aufgrund der Inszenierung des beinahe idyllischen Erinnerungsortes ist *BIRKENAU UND ROSENFELD* mit Resnais' *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1), Lanzmanns *SHOAH* (s. II.2.2) und dem weniger bekannten Dokumentarfilm *KITTY'S RETURN TO AUSCHWITZ* (1979) vergleichbar. Auch Loridan-Ivens begibt sich an den einstigen Schreckensort

und versucht, sich ihm als ehemalige Lagerinsassin zu nähern. Verglichen mit *NACHT UND NEBEL* und *SHOAH* wirkt Loridan- Umgang mit den Erinnerungsorten nüchterner<sup>752</sup> und facettenreicher; sie thematisiert wesentlich stärker die Schwierigkeiten im Umgang mit den von der Natur zurückeroberten Lagern.

Da es sich bei Loridan-Ivens' Protagonistin um ihr filmisches Alter ego handelt, drängt sich der Vergleich zwischen *BIRKENAU UND ROSENFELD* und *KITTY'S RETURN TO AUSCHWITZ* bzw. bestimmten Sequenzen aus Lanzmanns *SHOAH* (s. die Sequenzen mit Simon Srebnik, insb. 2.2.6) auf. Aufgrund der knapp zehnjährigen Herstellungszeit von *SHOAH* wirkt es so, als hätten Lanzmann und Kitty Hart (mehr oder weniger) gleichzeitig den Gedanken, die Konfrontation von Überlebenden mit dem einstigen Schreckensort im Film zu inszenieren. Loridan-Ivens jedoch greift das Motiv der inneren Bindung des Opfers an den Ort seiner Qualen auf und erinnert daher auch an *PREIS DES ÜBERLEBENS* (2003), einen Dokumentarfilm des Niederländers Louis van Gasteren.

Wie *NACHT UND NEBEL* und *KITTY'S RETURN TO AUSCHWITZ* stammen auch die Aufnahmen in *BIRKENAU UND ROSENFELD* ausschließlich aus dem Lager Auschwitz. Aus diesem Grund können diese Filme hinsichtlich der Auswahl der Aufnahmen und ihres Arrangements verglichen werden. Dabei fällt die eine oder andere inszenatorische Anleihe bei Resnais auf, insbesondere was die visuelle Inszenierung des Ausmaßes der Vernichtung angeht. Deutlich wird aber auch, daß erst Loridan-Ivens das Potential gewisser Gestaltungsansätze zur Entfaltung bringt (s. insb. 5.5.c und 5.6.a). Gleiches gilt auch für inszenatorische Parallelen zu Lanzmanns *SHOAH* (s. 5.5.6 und 5.6.a).

## II.5.2 LEITTHESEN

Aufgrund dieser angesprochenen Parallelen hinsichtlich des Verfahrens der Rückkehr an die einstigen Schreckensorte, insbesondere jedoch der Unterschiede, kann *BIRKENAU UND ROSENFELD* als Antwort vor allem auf Lanzmanns *SHOAH*, aber auch auf die Gegenwartsebene von Resnais' *NACHT UND NEBEL* verstanden werden.

**752.** Myriam verzehrt im Lager ihren Proviant und verrichtet nach der dort verbrachten Nacht ihre Notdurft zwischen den Baracken im Gras.

**753.** N.N. auf: [www.academy-films.com/deutsch/neuefilme/20040218190542.3.html](http://www.academy-films.com/deutsch/neuefilme/20040218190542.3.html). »Wir sehen äußerlich nur die Gegenwart, aber die Regisseurin schafft es, vor dem inneren Auge nicht nur der Protagonisten, sondern auch des Zuschauers, Bilder entstehen zu lassen, die das heutige Lager, all die Backsteinruinen, das grasüberwucherte Krematorium oder den aschenen See erst recht bitter erscheinen lassen.« (Burggrabe 2003)

**754.** Loridan-Ivens zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune*, zit.n.: [www.partisanfilm.de/index/6113\\_6,75093](http://www.partisanfilm.de/index/6113_6,75093).

**755.** Der Film »[...] ist zwar ein Spielfilm aber hat die bekannte Struktur jener Dokumentarwerke, bei denen die Kamera einen Protagonisten bei der Suche nach der Vergangenheit verfolgt. Mangels anderer Begrifflichkeit könnte man von »Erinnerungssays« sprechen.« (Heine 2004, H.i.O.). Vgl. auch Jeismann 2004: 33.

**756.** Dies wird bereits in der Texteinblendung am Ende des Vorspanns spürbar: »Cette histoire appartient à l'Histoire. Le temps viendra où l'on dira ... »Il était une fois la planète des cendres«. Moi, je dis aujourd'hui, »il était une fois une petite fille de quinze ans.«



Im Unterschied zu *NACHT UND NEBEL* und *SHOAH* ermöglicht und erleichtert Loridan-Ivens' Film dem Zuschauer das Einlassen auf die Holocaust-Thematik, er involviert ihn wesentlich stärker und unterbreitet ihm intensive Erfahrungsangebote. Damit liefert er auch die Antwort auf viele Fragen der ästhetischen Inszenierung mit dem Ziel der Erfahrbarmachung des Holocaust:

»Die Kraft der Bilder vereint sich mit der Kraft ihrer Darstellung [Anouk Aimées; eigene Anm.] zu einer suggestiven Wucht von zwingender Wirkung. Jede Phase ihres Kampfes zwischen der Furcht, die Erinnerung würde alles Entsetzen der Entmenschlichung auferstehen lassen, und dem Verlangen nach Erlösung, die sie sich aus der wiedererweckten Erinnerung erhofft, macht diese große Schauspielerin spürbar. [...] auf unvergleichliche Weise macht sie das Unsichtbare sichtbar: Plötzlich füllt sich das Lager. Plötzlich sehen wir sie, die gedemütigten kahlgeschorenen Frauen, die Todesangst in sich und den alltäglichen Tod vor Augen. Das Unfaßbare macht sie faßbar.«<sup>753</sup>

In vergleichbarer Weise äußert sich die Regisseurin zur beabsichtigten Sympraxis (s. I.2.1) des Zuschauers: »Images of the camps have become stereotyped in the minds of at least two generations. [...] It's up to today's audience to do their work, to see between the emptiness that I show and the images in their heads.«<sup>754</sup>

Die Kluft zwischen den traumatischen Erlebnissen der Überlebenden und dem Zuschauer überbrückt Loridan-Ivens, indem es ihr gelingt, »de pénétrer à l'intérieur de l'âme du spectateur«, »de l'obliger peut-être à comprendre ce qui lui échappe.« (Loridan-Ivens auf DVD 0:22:13 h) Im Unterschied zu Erzählungen bzw. Büchern versucht sie, insbesondere durch die Visualität des Mediums Film, beim Zuschauer starke Emotionen auszulösen (Loridan-Ivens auf DVD 0:22:38 h).

Dieser Dialog mit dem Zuschauer gelingt der Regisseurin aufgrund konzeptioneller, inszenatorischer und kompositorischer Entscheidungen und Schwerpunktsetzungen:

- Im Unterschied zu den Dokumentarfilmen von Resnais und Lanzmann ist *BIRKENAU UND ROSENFELD* ein Spielfilm.

Zweifel daran räumt die Regisseurin zu Beginn des Abspanns aus: »Ce film est une fiction«, läßt sie den Zuschauer wissen. Aufgrund seines teilweise stark dokumentarischen Charakters präzisiert die Regisseurin jedoch im Zusammenhang mit *SCHINDLER'S LISTE*: »Mais ce n'est qu'à moitié de la fiction: elle ne »reconstitue« rien.« (Loridan-Ivens 2003: 11, H.i.O.)<sup>755</sup> Daß die zentralen Sequenzen des Films im heutigen Lager Auschwitz-Birkenau zwischen Spiel- und Dokumentarfilm oszillieren, hängt auch mit dem autobiografischen Charakter des Projekts zusammen: »Es war ja ihr erster Spielfilm, [...] ein Film über sie selber, eine Art Tagebuch.« (Diehl 2004)<sup>756</sup>

Von Anfang an erzeugt Loridan-Ivens beim Zuschauer eine große Nähe zu ihrem filmischen Alter ego, der Protagonistin Myriam Rosenfeld. Diese steht im Verlauf des Films vor einer immensen Herausforderung: der Konfrontation mit dem einstigen Schreckensort und dem Überwinden ihrer traumatischen Lagererfahrung als Kind. Im Unterschied zu den zahlreichen Überlebenden in *SHOAH* erleichtert die Konzentration auf eine Hauptfigur dem Zuschauer das Einlassen auf ihre tragische Geschichte und über diese Figur auf den Holocaust allgemein.



Trotz Anouk Aimées beeindruckender darstellerischer Leistung<sup>757</sup> ist es aus dramaturgischen Gründen und hinsichtlich des Einbezugs des Zuschauers (s.u. detailliert) äußerst wichtig, der Hauptfigur einen Antagonisten gegenüberzustellen. Dies geschieht in Person eines jungen Deutschen, Enkel eines Nazis, der eine Fotoserie über das Lager anfertigt, um für seinen Großvater »zu büßen« (Loridan-Ivens 2003: 11). Nachdem Myriam zu Beginn ihres Lagerbesuchs diesem Deutschen, Oskar, zufällig kurz begegnet ist, unterhalten sich beide erst in der Mitte des Films ausführlicher. Dabei geht es um ihre unterschiedlichen Formen der Annäherung an das Lager, was auch visuell spürbar wird: Im Verlauf ihres Gesprächs nähern sie sich, auf den Gleisen gehend, physisch dem Haupteingang von Auschwitz-Birkenau, dem in zahlreichen Filmen inszenierten Lagertor (s. 0:37:53 h). Während Oskar versucht, »objektive« Bilder vom Lager zu machen – »Je photographie, enfin j'essaie de photographier les traces, les signes, tout ça. Je cherche à faire quelque chose d'objectif.« (0:39:09 – 0:39:20 h) –, sucht Myriam das Unsichtbare: »Moi, je cherche l'invisible.« (0:39:22 h), »l'invisible de sa subjectivité«, präzisiert die Regisseurin (0:21:45 h auf DVD).<sup>758</sup> Durch diese explizite Gegenüberstellung konträrer Herangehensweisen und Ziele (»objektive« Fotobilder versus mentale Erinnerungsbilder), stellen sich für den Zuschauer, spätestens hier, einige Fragen hinsichtlich des Umgangs mit den sogenannten Erinnerungsorten: Welche Form der Annäherung ist für unterschiedliche Besucher jeweils möglich? Wie sollen diese »objektiven« Bilder vom Lager aussehen und weshalb soll gerade Oskar dafür geeignet sein, sie aufzunehmen? Was können Lagerfotografien überhaupt aussagen (s. 5.2.4.1)? Wieso muß Myriam das Lager besuchen, um das Unsichtbare zu suchen: Hätte sie es nicht auch in Paris finden können? Und was bedeutet es für den Zuschauer, im Filmverlauf dem Aufspüren ihrer subjektiven Erfahrungen beizuwohnen?

**757.** »Allein in ihrem Gesicht, an einigen wenigen Worten und Gedanken, an Blicken und Gesten sehen wir Myriams Erinnern, Myriams Kampf mit Erinnerungen, [...]« (Burggrabe 2003) »[...] es ist doch einzigartig, wie sie [Aimée] hier auf unaufdringliche Weise den Zuschauer erfaßt und mit sich nimmt und ahnen läßt, daß man nicht von Erinnerung reden sollte, wenn man keine hat. Es ist viel, wenn man gedenken kann.« (Jeismann 2004: 33)

**758.** Insofern könnte Ruth Klüger Recht haben, wenn sie über diejenigen, die nach Auschwitz reisen, schreibt: »Wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht.« (Klüger zit.n. Assmann 1996: 21)

**759.** Vgl. den Exkurs in Kloopfer 2006, Kapitel IV.

**760.** »Ich beispielsweise sehe nichts im Lager, und genauso geht es Oskar. In derselben Art und Weise wie Marceline L.-I. mich hat spüren lassen, daß das Lager voll ist, läßt es Myriam Oskar spüren.« (Diehl 2004)

**761.** Diese Konstellation erinnert in gewisser Weise an Semprúns Besuch im ehemaligen Lager in Begleitung zweier Wahlenkel: »Mit ihnen war es möglich geworden, die frühere Erfahrung, das Erlebnis jenes einstigen Todes heraufzubeschwören, ohne daß es anstößig oder mißglückt wirkte.« (Semprún 1995: 331) »[...] lag es, weit banaler, daran, daß ihr Alter und ihr Verhältnis zu mir – voll von Bedürfnissen und Ansprüchen, aber frei von jedem Zwang – es ihnen erlaubte, Fragen zu stellen, die zu stellen ein Sohn sich nie getrauen würde [...]« (Ebd. 332)

**762.** Auch auf der französischen Original-DVD werden diese Sequenzen als (Kapitel-)Einheit aufgefaßt.



725 0:37:53 h

Oder liegt gerade in ihrer Subjektivität für den Zuschauer ein wirkmächtiges Erkenntnis- und Erfahrungspotential gemäß Novalis' These: »je subjektiver, desto universeller.«<sup>759</sup>

Trotz oder gerade aufgrund der gegensätzlichen Vorgehensweisen bittet Oskar die Überlebende, sie bei ihrer physischen und psychischen Rückkehr an diesen Ort begleiten zu dürfen. Offenbar scheint er zu spüren, daß ihm Myriam im wahrsten Sinne des Wortes »die Augen öffnen« könnte, daß Fotografien ohne Lenkung nicht genug aussagen, sinnleer bleiben: »C'est avec vous que mon travail pourrait prendre plus de ... plus de sens.« (0:50:30 – 0:50:33 h)<sup>760</sup>, erneuert der junge Deutsche wenig später seine Bitte, der Myriam schließlich nachgibt, eine Konstellation, aus der »so etwas wie eine produktive Dynamik« entsteht (Heine 2004). Bei ihren gemeinsamen Besuchen des Lagers hilft sie, seinen Blick zu schärfen, die Spuren der Vergangenheit der Erfahrung zugänglich zu machen<sup>761</sup>: »Vous allez être condamné à le voir à travers mon regard« (1:11:10 h), äußert sie, im Anschluß an eine zentrale Sichtbarmachung des Unsichtbaren (s. 5.4.e). Da die Zuschauer in der Mehrzahl zu den Nachgeborenen und nicht zu den Holocaust-Überlebenden zählen, öffnet Myriam letztlich vor allem ihnen die Augen, bringt Erinnerungsorte für sie zum Sprechen – kurz: wir sind Oskar, die Absicherung der Sinnpotentiale erfolgt über Myriam und den jungen Deutschen. Als Zeichen für Oskars Lernprozeß und seine Abkehr vom naiven Abbildglauben verzichtet er in einer bestimmten Situation bewußt auf ein weiteres Foto der Protagonistin, um sich ganz auf die mit besonderer Wucht auf sie hereinstürzenden Erinnerungen zu konzentrieren (s. 5.6.c) – eine Entscheidung, die der Zuschauer begrüßt, denn auch er empfindet die stärkere Wirkkraft von Myriams Erinnerungen im Vergleich zu Oskars Lagerfotografie.

- Der Anfang des Films zeichnet sich durch eine rätselhafte und dadurch behutsame Einführung der Holocaust-Thematik aus (s. 5.3). Die gezielte Zurückhaltung von expliziten Informationen weckt die Neugier des Publikums und vermag, auch der Thematik überdrüssige Zuschauer einzubeziehen. Insbesondere die längste Sequenz der Exposition (s. 5.3.a) zwingt den Zuschauer förmlich, auf jedes Detail zu achten und daraus Vermutungen hinsichtlich der Ausgangssituation abzuleiten. Diese werden im Verlauf der Exposition, insbesondere der Sequenzen zwei bis vier<sup>762</sup>, durch systematische Absicherung zunehmend konkreter. Insofern ist die Exposition von *BIRKENAU UND ROSENFELD* insbesondere mit Louis Malles *AUF WIEDERSEHEN, KINDER* (s. II.3.1.3), hinsichtlich der behutsamen Einführung auch mit Roberto Benignis *DAS LEBEN IST SCHÖN* (s. II.4.1.3) vergleichbar.
- Im Unterschied zu Resnais' *NACHT UND NEBEL* ist *BIRKENAU UND ROSENFELD* ein insgesamt ruhiger und diskreter Film, der sich einzelne, nicht zu gräßliche Aspekte des Lageralltags herausgreift, diese stellvertretend für andere inszeniert und

dem Zuschauer genügend Zeit einräumt, sie auf sich wirken und in ihm entwickeln zu lassen. Wie Lanzmanns SHOAH, verzichtet Loridan-Ivens dabei auf jegliche Integration historischen Archivmaterials und sucht den Zugang zur Vergangenheit ausschließlich im Hier und Jetzt, im Trauma sowie den aufkommenden Erinnerungen der Protagonistin:<sup>763</sup> »Je voulais aller dans l'intériorité des choses et non pas dans l'extériorité, c'est-à-dire partir de l'intériorité pour faire sentir la violence que nous portons toutes en nous de cette période là et aussi l'aspect unique des souvenirs de chacune de nous, c'est-à-dire de redonner la place à la personne dans cette histoire.« (Loridan-Ivens auf DVD 0:12:45 h)<sup>764</sup> Vorausgesetzt, der Zuschauer läßt sich auf diesen bedächtigen Film ein, unterbreitet ihm BIRKENAU UND ROSENFIELD ein Erfahrungsangebot in bezug auf die Lagerrealität, wie zum Beispiel die Nacktheit der Neuankömmlinge (s. 5.6.c) bzw. der tagtägliche Hunger (s. 5.5.c). Loridan-Ivens geht es keineswegs um Informationsfülle – wie vor allem NACHT UND NEBEL oder auch SHOAH – sondern um Sinntiefe.<sup>765</sup>

- Im Unterschied insbesondere zu Resnais, der die Lagerinsassen als anonyme Gruppe behandelt, individualisiert Loridan-Ivens Überlebende und Opfer des Holocaust: Neben der besonderen Nähe des Zuschauers zur Auschwitz-Überlebenden Myriam werden die Leidensgenossinnen, die verstorbenen Familienmitglieder der Protagonistin und die unzähligen Opfer des Holocaust, dadurch greifbarer, daß sie benannt werden (s. 5.4.b und 5.5.6), tatsächlich ein Gesicht bekommen (s. 5.6.b). Des weiteren verzichtet die Regisseurin, im Gegensatz zu Resnais und Lanzmann,

**763.** Dadurch, daß die Regisseurin nicht einmal (wie Lanzmann) das Modell der Krematorien im Museum Auschwitz inszeniert, verwirklicht sie die Ablehnung jeglichen Darstellungsversuchs konsequenter als ihr Landsmann.

**764.** Im Unterschied zu Alan Pakulas Spielfilm SOPHIES CHOICE (USA 1982) sieht Loridan-Ivens auch von die Erinnerungen visualisierenden Rückblenden ab.

**765.** »Während jedoch Bedeutung quantitativ zu erfassen ist (es ist mehr oder weniger »breit«), ist Sinn eher qualitativ zu bezeichnen (und ist entsprechend mehr oder weniger »tief«).« (Kloepfer 1995: 31)

Wo Loridan-Ivens auf Sinnerzeugung durch Einfühlung setzt, indem sie unsere Vorstellungskraft mittels indirekter Thematisierung zu wecken vermag (Träume von reichlichem Essen; s. 5.5.c), vermittelt die vergleichbare Sequenz in NACHT UND NEBEL den Eindruck von Kälte und Distanz (sarkastischer Ton und extreme Künstlichkeit), ebenso wie die abschreckenden Aufnahmen menschlicher Skelette in DIE TODESMÜHLEN.

**766.** »Ich habe mit der Hand über die Buchstaben der aus dem Schmiedeeisen des Eingangsgitters geschnittenen Inschrift gestrichen: »Jeden das Seine«. [...] Ich wußte, daß ich nach Hause zurückkehrte.« (Semprún 1995: 343)

**767.** »[...] uns lassen sie nicht locker, die Gespenster, mein ich. Wir erwarten, daß Ungelöstes gelöst wird, wenn man nur beharrlich festhält an dem, was übrig blieb, dem Ort, den Steinen, der Asche. Nicht die »Toten« ehren wir mit diesen unschönen, unscheinbaren Resten vergangener Verbrechen, wir sammeln und bewahren sie, weil »wir« sie irgendwie brauchen: Sollen sie etwa unser Unbehagen erst beschwören, dann beschwichtigen? Der ungelöste Knoten, den so ein verletztes Tabu wie Massenmord, Kindermord hinterläßt, verwandelt sich zum unerlösten Gespenst, dem wir eine Art Heimat gewähren, wo es spuken darf.« (Klüger 2001: 70, H.i.O.)



auf die Thematisierung der nationalsozialistischen Verwertungsmaschinerie und beschränkt sich aus Diskretion auf die nicht minder wirkungsvolle Aufbewahrung der den Opfern abgenommenen Fotos – bereits Spielberg hatte diese Aufnahmen in besonderer Weise inszeniert (s. 5.6.b).

- Sie stellt, im Unterschied zu Lanzmanns *SHOAH*, die Erinnerungen ihres filmischen Alter ego nicht nur dar, sondern zeigt auch den schwierigen Weg dorthin. Im Zentrum des Films inszeniert sie zwei Möglichkeiten – insbesondere für Überlebende –, mit den sogenannten Erinnerungsorten »Sinn-voll« umzugehen bzw. die Erinnerung an das Erlebte wieder aufleben zu lassen, der Toten zu gedenken:

(1) In insgesamt fünf Schlüssel-Sequenzen widmet sich die Regisseurin den Spuren der Vergangenheit und dem Be-Greifen derselben als Myriams Mittel, ihre Erinnerungen »heraufzubeschwören« (Klüger 2001: 79; s. 5.4). Be-Greifen meint hier das ganz konkrete Aufnehmen eines Zeichenkörpers mittels des Tastsinns – des intensivsten Nahsinns des Menschen. Auf diese Weise nimmt Loridan-Ivens das von Resnais entdeckte Sinnpotential von Spuren der Vergangenheit auf und bringt es in einer anderen Form der Inszenierung und Kontextualisierung zur Entfaltung. Durch diese Schwerpunktverlagerung hin zur sinnlichen Erfahrung<sup>766</sup> wird Aleida Assmanns theoretische Überlegung zum auratischen Erinnerungsort für den Zuschauer mitvollziehbar: »Die eigentümliche Verbindung von Nähe und Ferne macht diese zu auratischen Orten, an denen man einen unmittelbaren Kontakt mit der Vergangenheit sucht. Die Magie, die den Erinnerungsorten zugeschrieben wird, erklärt sich aus ihrem Status als Kontaktzone.« (1996: 25)

Entsprechend ihrer Erfahrung bei erstmaliger Konfrontation mit dem einstigen Lager, beispielsweise an der Todesmauer – »Toucher cette brique, pour moi ça a un tel sens.« –, lässt Loridan-Ivens ihr filmisches Alter ego die Relikte der Vergangenheit abtasten, um sie in ihrer Erinnerung zum Sprechen zu bringen und so für den sich identifizierenden Zuschauer erfahrbar zu machen (Loridan-Ivens auf DVD). Später vertraut Myriam ihrem Tagebuch an, daß sie die Erinnerung an früher heraufzubeschwören möchte:

»Je suis venu vous chercher. J'ai besoin de vous. Vous n'êtes pas des fantômes. Toi, Françoise, aux yeux si bleus qui chantait les chansons de Piaf, les berceuses de ta mère. Ensemble, on lisait le soleil qui nous disait les heures si dures, si longues. Toi, la Hongroise avec qui je portais des pierres, tu es devant moi. Toi, la petite Renée, toi, Ida et toi, Clepsi-Clepsi de Salonique. Je ferme les yeux, j'ai quinze ans, puis seize.« (0:52:26 – 0:53:09 h)

Daß Myriam sagt, die Personen ihrer Erinnerungen seien keine Gespenster, steht im Gegensatz zu Ruth Klügers Bezeichnung der ehemaligen Lager als »Gespenstergelände«<sup>767</sup> und streift deren Überlegungen zu den Erinnerungsorten – in erster Linie eine therapeutische Stütze für die Überlebenden:

Durch die spezifische filmische Inszenierung der angesprochenen fünf Sequenzen

- kann der Zuschauer nachvollziehen, wie Erinnerung funktioniert (s. 5.4.b und 5.4.d),
- wird er in das Bewußtsein der Protagonistin versetzt (s. 5.4.a und 5.4.c) und

- kann er sich mir ihr vorstellen, was sich hinter den Spuren der Vergangenheit verbirgt (s. 5.4.c und 5.4.e). Einfühlungsvermögen wird hier verstanden als eine Bereitschaft mitzugehen, ein Er-Schließen und ein Er-Fühlen (von Werten).

Nachdem der Zuschauer genug Zeit hatte, sich seine eigenen Gedanken zu machen, wird ihm Myriams Erinnerung absichernd durch einen On-ton (Selbst-/Zwiesgespräche) bzw. Off-Ton (Gedanken/Bewußtsein) vermittelt.

(2) In insgesamt sieben Schlüssel-Sequenzen inszeniert Loridan-Ivens unterschiedliche Formen der Annäherung an und des Umgangs mit dem heutigen Lager (s. 5.5). Dies reicht von Myriams Vordringen ins Lagergelände (s. 5.5.a) über mehrere Situationen, in denen die Protagonistin bewußt in sich geht (s. 5.5.b-5.5.6) hin zur von vornherein zum Scheitern verurteilten Fixiertheit auf äußere Spuren (s. 5.5.d und 5.5.7). Besonders deutlich wird der Unterschied im Umgang mit den heutigen Orten, wenn mehrere Formen der Annäherung in einer Sequenz miteinander kontrastieren (s. 5.5.d). Die mit vier Sequenzen dominierende Form des In-sich-Gehens und der An-dacht steht im Gegensatz zum Heraufbeschwören der Erinnerung durch Be-Greifen (s. 5.4). Darüber hinaus macht die Regisseurin erfahrbar, daß Erinnerung bzw. Ge-Denken ohne Anlässe, ohne gegenständliche

**768.** In einer Sequenz mischen sich beide Herangehensweisen; als sie gegen Ende des Films nach jüdischen Trauerbrauch einen Stein auf den Ruinen der Gaskammer ablegt, ihn intensiv berührt und ihren Blick ins Leere schweifen läßt.

**769.** »This is the place where I was loved the most«, is Myriam's most surprising line in the film. You think you didn't hear it right. »People are surprised,« says Loridan-Ivens, »but I put that line in because even in catastrophe, there's love, closeness and solidarity. Hope is as human as violence. The girls weren't always nice to each other, but they shared suffering.« She thinks that most people don't understand horror. »They think it should be simple, sheer horror, but I lived this in my flesh, this contradiction – the nostalgia for the friendship we shared during that terrible time.« (Zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune* auf: [www.partisanfilm.de/index/61136,75093](http://www.partisanfilm.de/index/61136,75093))

**770.** »Auch im weitaus größeren Lager der Opfer beobachtet man ein Abdriften der Erinnerung, aber hier fehlt ganz offensichtlich der Vorsatz. [...] Es wurde zum Beispiel beobachtet, daß viele Kriegsheimkehrer und überhaupt Menschen, die äußerst komplexe und traumatische Erfahrungen hinter sich haben, dazu neigen, ihre Erinnerungen unbewußt zu filtern. Wenn sie sie untereinander wieder heraufbeschwören oder dritten Personen erzählen, ziehen sie es vor, sich bei den Waffenstillständen, den Atempausen, bei den grotesken oder merkwürdigen oder entspannten Momenten aufzuhalten und über die schmerzlicheren Episoden hinwegzugehen. Diese letzteren werden nicht gerne aus dem Speicher der Erinnerung hervorgeholt, und deshalb neigen sie dazu, sich im Lauf der Zeit im Dunst aufzulösen, ihre Konturen zu verlieren.« (Levi 1990: 29)

**771.** Vgl. Levis Äußerungen hinsichtlich der Täter, die jedoch auch auf die Überlebenden zutreffen: »Der beste Weg, sich vor dem Ansturm belastender Erinnerungen zu schützen, ist der, sie gar nicht erst hereinzulassen und eine Hygieneschranke entlang der Grenze zu errichten. Es ist leichter, einer Erinnerung den Eintritt zu verwehren, als sie loszuwerden, wenn sie erst einmal registriert worden ist.« (1990: 27f.)

Spur kaum möglich ist (s. 5.5.7) und daß im Umkehrschluß die Ruinen und Relikte der Vergangenheit dem Gedenken einen Ort geben bzw. die Erinnerung anzuregen vermögen.<sup>768</sup>

- In insgesamt drei Schlüssel-Sequenzen stellt Loridan-Ivens die Möglichkeiten den Schwierigkeiten besonderer visueller bzw. musealer Inszenierung gegenüber (s. 5.6). Dabei begeht sie nicht den Fehler, letzteren von vornherein zu ablehnend zu begegnen (s. II.2), sondern geht differenziert mit dieser Thematik um. Während sie das Potential gewisser musealer Formen durch filmische Inszenierung besonders entfaltet und dadurch erfüllen läßt (s. 5.6.b), macht sie ebenso eindringlich die Schwierigkeiten anderer Formen der Gestaltung deutlich: Zum einen kontrastiert die Regisseurin Oskars Lagerfotografie mit den Aufnahmen der Autofahrt am Lager entlang; auf diese Weise macht sie das Ausmaß der Vernichtung dem Zuschauer erfahrbar (s. 5.6.a). Zum anderen führt sie ihm die Problematik bestimmter musealer Inszenierung des Holocaust vor Augen und sensibilisiert ihn damit für die existierende Kritik an der »Museumskultur der KZs« (Klüger 2001: 69; s. 5.6.c) Die von Ruth Klüger und Claude Lanzmann formulierte Kritik an der sogenannten Musealisierung der einstigen Lager (s. II.2) basiert auf einer Schwierigkeit, die Aleida Assmann nüchtern beschreibt: »Die zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Erinnerungsorte unterliegen einem tiefgreifenden Paradox: Die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität. Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt.« (1996: 22)
- Im Unterschied zu den die Vernichtungsmaschinerie beschreibenden Zeugenberichten aus SHOAH erinnert sich Myriam durchaus auch an positive Erlebnisse der Solidarität, Nähe und Liebe unter den Leidensgenossinnen – an die, auch für den Zuschauer wohltuenden, nicht versiegenden Momente gemeinsamer Hoffnung angesichts äußerster Bedrohung (s. 5.2.2.2; vgl. Kertész 1996).<sup>769</sup>  
Dies entspricht offensichtlich nicht dem von Primo Levi beschriebenen Filtern von Erinnerungen durch Überlebende,<sup>770</sup> denn Loridan-Ivens kontrastiert in der Sequenz über die Ankunft im Lager Menschlichkeit, Überleben, zufällige Rettung mit Unmenschlichkeit, Ermordung, Selektion der Schwachen (s. 5.4.a), entsprechend der komplexen Wahrnehmung der Regisseurin. Die Balance zwischen Grauen und Hoffnung – im Gegensatz zur Horrorszenerie in der entsprechenden Sequenz bei NACHT UND NEBEL – erleichtert es dem Zuschauer, sich auf das Geschehen einzulassen und erzielt eine stärkere Wirkung.
- Im Unterschied zu Lanzmanns SHOAH inszeniert Loridan-Ivens jedoch nicht nur das Erinnern, sondern auch das »notwendige« Vergessen – eine, wie sie selbst sagt, mutige Entscheidung zugunsten der Aufrichtigkeit, denn sie könnte von Revisionisten mißbraucht werden (Loridan-Ivens auf DVD). Von der Exposition bis zum Ende des Films kämpft die Protagonistin mit dem Vergessen<sup>771</sup> und dem Erinnern, schwankt zwischen dem Wunsch zu vergessen und den als letztlich heilsam empfundenen Erinnerungen: »Erinnerung ist keine gemütliche, badewasserlaue Annehmlichkeit, sondern ist eigentlich immer ein Graus, eine Zumutung [...]«



(Klüger 1995: B4)<sup>772</sup> Daß dies für den Zuschauer beinahe am eigenen Leib spürbar wird, hängt stark mit der ergreifenden darstellerischen Leistung der Schauspielerin, Anouk Aimée, zusammen (s.o.). Obgleich sich die Protagonistin nach ca. zwei Dritteln des Films an vieles erinnern konnte, vertraut sie ihrem Tagebuch an: »Ma mémoire n'est pas comme le livre de Gutek. Souffrance de l'oubli. Brume, brume de l'oubli.« (0:53:18 – 0:53:27 h) In bezug auf das Schlimmste (Ausheben der Massengräber) und das Ergreifendste (die Worte ihres Vaters) stößt Myriam – so Loridan-Ivens (auf DVD) – an die Grenzen ihres Erinnerungsvermögens: Als Oskar Myriam am Ende des Films fragt, was ihr Vater auf den Zettel geschrieben hatte, antwortet sie: »Je m'en souviens pas. Je m'en suis jamais souvenu.« (1:24:50 – 1:24:54 h) Ihre Zerrissenheit zwischen Vergessen- und Erinnern-Wollen wird vor allem im Zusammenhang mit dem angesprochenen schlimmsten Erlebnis erfahrbar, dem Ausheben der Massengräber im Freien:<sup>773</sup> Während sie, angetrieben

**772.** »Erinnerung ist offensichtlich nicht nur eine Sache der nötigen Konservierung oder künstlichen Restitution dessen, was längst vergangen und verloren ist, sondern auch eine Kraft, die sich gegen den Wunsch des Vergessens und Verdrängens eigenmächtig zur Geltung bringt. Nach Heiner Müller sind Traumata mnemischer Explosivstoff, der in Langzeitwirkung zum Ausbruch kommt.« (Assmann 1996: 24)

**773.** »For there are things she has forgotten: She can't remember exactly where they were forced to bury the bodies of fellow inmates, and this haunts her. »That's how memory behaves,« the director says. »We all hide things from ourselves; we suffer both from remembering and forgetting the past. I was caught in that painful contradiction: I had to remember and I had to forget. I had to put things away where I couldn't find them, or I wouldn't have been able to survive.« (Zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune* auf: [www.partisanfilm.de/index/61136,75093](http://www.partisanfilm.de/index/61136,75093)) Primo Levi hat in »Das periodische System« paradigmatisch gezeigt, »wie es mit dem Gedächtnis steht, wie es jedem von uns in unserer Wahrheitssuche unentrinnbare Fallen stellt. Natürlich nicht dieselben Fallen: Der Täter hat Schandtaten, der Häftling Leidensmomente zu verdrängen. Gemeinsam ist ihnen der Filter der Erinnerung, der die dazwischenliegenden Jahre mit dem Damals vermischt und eine Vergegenwärtigung erschwert.« (Klüger 1995: B4)

**774.** »Und wenn ich mich gar nicht erinnern will?!« (s. Untertitel)

**775.** »[...] wenn sie in einem Krakauer Lokal den Lageplan der Baracken aufs Tischtuch zeichnet, während neben ihr die Paare über die Tanzfläche wirbeln« (Rother 2004: 24) und Ginette von ihrem Tanzpartner gefragt wird, ob die Nummer auf ihrem Arm ihre Telefonnummer sei.

**776.** Vgl. Kertész in »Kaddisch für ein nicht geborenes Kind«.

**777.** Mit diesem positiven Ausblick grenzt sich die Überlebende Loridan-Ivens darüber hinaus von pessimistischeren Einschätzungen von Primo Levi ab: »Wieder müssen wir, trauernd, feststellen, daß die Verletzung unheilbar ist: sie überdauert die Zeiten, und die Erinnyen, an die man schließlich doch glauben muß, [...] führen sein Werk [das des Peinigers] noch fort, indem sie dem Gepeinigten den Frieden versagen.« (Levi 1990: 20f.)

**778.** An den beiden Standbildern aus NACHT UND NEBEL (s. 0:14:07 h, II.2.1) bzw. DIE TODESMÜHLEN (s. 0:05:55 h, II.1.1) wird deutlich, daß Loridan-Ivens ihre Protagonistin ganz bewußt den Blick der Täter einnehmen läßt.

**779.** Vgl. Semprún oben sowie im folgenden: »[...] eine lange, endlose Arbeit der Askese, eine Art und Weise, sich von sich selbst zu lösen, indem man sich selbst überwindet: indem man sich selbst wird, weil man den anderen, der man stets ist, erkannt und zur Welt gebracht haben wird.« (1995: 347)



726 1:23:13 h



727 0:14:07 h (II.2.1)



728 0:05:56 h (II.1.1)



729 1:22:40 h

durch den Vorwurf ihrer Leidengenossin Ginette, (»A Paris, Ginette, tu m'as dit: »Myriam, comment tu as pu oublier?«; 0:53:30 – 0:53:35 h) ebenso hartnäckig wie vergeblich nach den Spuren dieser Gräben sucht (s. 5.5.7), schreit sie wenige Sequenzen später ihren deutschen Begleiter an: »Et si je ne veux pas m'en souvenir, moi?!« (1:18:39 h)<sup>774</sup> – neben ihrem inneren Kampf auch ein Kampf mit Oskar um die »Deutungs-hoheit«, denn dessen Angaben zu den Gräben stimmen nicht mit den ihren überein. Auffällig ist darüber hinaus, daß die Regisseurin gerade im Zusammenhang mit den grauenhaften Massengräbern gezielt Komik einsetzt<sup>775</sup>, was ansatzweise an die groteske Komik in Benignis *DAS LEBEN IST SCHÖN* erinnert (s. II.4.1), im gesamten Film jedoch eher selten vorkommt. Vermutlich beabsichtigt sie auf diese Weise, dem Zuschauer die Auseinandersetzung auch mit der belastenden Lagerrealität zu ermöglichen.

- Ganz anders und stärker als in *SHOAH* wird in *BIRKENAU UND ROSENFELD* die extreme Traumatisierung der Überlebenden<sup>776</sup> durch den beschriebenen Kampf um die Erinnerung bzw. das Vergessen erfahrbar. Obgleich über weite Teile de Films diese innere Zerrissenheit zu spüren ist, wird am Ende des Films deutlich, daß sie im Verlauf des mehrtägigen Besuchs von Auschwitz-Birkenau mit ihrem Trauma umzugehen gelernt und ihre Erinnerung größtenteils wiedererlangt hat. »Je suis vivante, vivante!«, läßt Lorian-Ivens die Protagonistin über das Lager hinweg rufen (s. 1:23:13 h)<sup>777</sup>: »On la voit même, à la fin, oser monter sur le mirador pour avoir, sur »la planète des cendres«, le point de vue du bourreau guide.« (Lorian-Ivens 2003: 11, H.i.O.)<sup>778</sup> – Sinnbild ihrer wieder gewonnenen Stärke aufgrund ihrer Selbst-Überwindung, die auch den Zuschauer mit einem positiven Ausblick, einer intensiven Hoffnung entläßt und die an Semprúns Fazit zur heilenden Wirkung seines Schreibens über Buchenwald bzw. zu seiner Rückkehr an den einstigen Schreckensort erinnert.<sup>779</sup> Als Absicherung dafür, daß der Prozeß ihrer Selbst-Findung vorläufig abgeschlossen ist, öffnet Myriam in der zentralen Schlußsequenz das Fenster des Wachturms (s. 1:22:40 h), während sie in der ersten Nacht im Lager die Barackentür geschlossen hatte.



### II.5.3 EXPOSITION: GEHEIMNISVOLLE EINFÜHRUNG DES HOLOCAUST

Der Anfang des Films ist bestimmt durch die rätselhafte und dadurch behutsame Einführung der Holocaust-Thematik – behutsam im Sinne von dezent lenkend, diskret und auf diese Weise respektvoll. Durch gezielte Zurückhaltung von expliziten Informationen weckt Loridan-Ivens die Neugier des Publikums und vermag auch der Thematik überdrüssige Zuschauer einzubeziehen.

#### *a) Myriams schwieriges Einlassen auf die Vergangenheit*

Nachdem in der rund zweiminütigen Eröffnungssequenz Myriams Ankunft in einem Pariser Hotel gezeigt wurde, inszeniert die folgende, ca. sieben Minuten andauernde, Sequenz das Treffen des »Freundeskreises der ehemaligen Deportierten von Auschwitz«. Der Anlaß dieses Empfangs wird dem Zuschauer jedoch erst im letzten Drittel explizit mitgeteilt. In den ersten vier Minuten dieser insgesamt längsten Sequenz des Films wird er über den Grund des Zusammentreffens im unklaren gelassen: Nach anfänglicher Verunsicherung durch das Fehlen genauer Informationen häufen sich zunehmend die Indizien dafür, welche gemeinsame Vergangenheit diese Personen teilen. Durch die systematische Lenkung werden verschiedene Kompetenzen aufgerufen, genutzt und entwickelt, die dem wenig informierten Zuschauer teilweise zwar rätselhaft sind, ihn aber neugierig machen.

Von Beginn der Sequenz an ist jedoch spürbar, daß die Protagonistin im Vergleich zu den anderen Personen wesentlich unsicherer wirkt und daß sie sich mit der gemeinsamen Vergangenheit weniger auseinandergesetzt hat als die anderen.<sup>780</sup> Im weiteren Verlauf des Empfangs registriert man, daß das Zusammentreffen mit einstigen Weggefährtinnen in Myriam etwas auslöst, daß sie sich augenscheinlich zum ersten Mal nach langer Zeit mit der gemeinsamen, offenbar verdrängten Vergangenheit wieder zu beschäftigen beginnt.<sup>781</sup>

Das Ende der Sequenz wird von der zentralen Frage beherrscht, ob die Fahrt in die Nähe des einstigen Schreckensortes zu befürworten oder abzulehnen sei. Während die Freundinnen diese negativ beantworten, legt sich Myriam nicht fest.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Zu Beginn der Sequenz sehen wir die Protagonistin auf dem Weg zu einer Veranstaltung, jedoch vor Betreten des Raums sichtlich zögernd und sich unsicher umsehend (s. 0:03:59 h).<sup>782</sup> Da der Zuschauer sie bei der Ankunft in Paris (Taxi, Rezeption) weder unentschlossen noch zögerlich erlebt hat, fällt dieser Kontrast besonders auf.

**780.** Wie Semprún scheint Myriam über ihre gräßliche Vergangenheit lange Zeit geschwiegen zu haben: »Und ich selbst schwieg zu diesem Thema, für lange Zeit. Es war kein gekünsteltes Schweigen, auch kein schuldbewußtes oder ängstliches Schweigen. Vielmehr ein Schweigen des Überlebens. Ein vor Lebenshunger rauschendes Schweigen.« (Ebd. 131)

**781.** Zur Natürlichkeit des Verdrängens traumatischer Erlebnisse vgl. beispielsweise den Auschwitz-Überlebenden Primo Levi: »[...] die Erinnerung an ein Trauma, ob es nun erlitten oder zugefügt wurde, ist an sich schon traumatisch, denn es schmerzt oder stört zumindest, wenn man es ins Gedächtnis zurückholt. Wer tief verletzt worden ist, neigt dazu, die Erinnerung daran zu verdrängen, um den Schmerz nicht zu erneuern [...].« (1990: 20)

**782.** Vgl. Lotman 1972: 332.





730 0:03:59 h



731 0:04:38 h



732 0:05:54 h

Während sich die Menschen auf dem Empfang angeregt unterhalten und sich wohl zu fühlen scheinen, irrt die Protagonistin einige Zeit verloren umher, bis sie schließlich auf eine Bekannte trifft. Die herzliche Begrüßungsgeste (Suzanne küßt Myriams Hände; s. 0:04:38) werten wir als Ausdruck größter Freude über das Wiedersehen. Die Bemerkung – »T'es toujours aussi belle, toi.« (0:04:37 h) – bestätigt, daß sich beide Frauen längere Zeit nicht mehr gesehen haben. An dem sich anschließenden Gespräch zwischen den Freundinnen läßt sich ablesen, daß die Hauptfigur noch andere Frauen wiedererkennen könnte. »Il y en a qui était avec nous?« (0:04:55 h), fragt die Protagonistin ihre Freundin. Diese bejaht und nennt ihre Namen: »Ginette, Pierette, Rachel.« (0:04:58 – 0:05:00 h) Dann lenkt Suzanne die Aufmerksamkeit der Hauptfigur auf eine bestimmte Frau und fragt sie, ob sie diese wiedererkenne. »Ah non, je me souviens pas. Mais après cinquante ans, comment veux-tu que je les reconnaisse?« (0:05:04 – 0:05:08 h), lautet die Antwort der Heldin. Die Vermutung des Zuschauers, daß sich die Frauen lange Zeit nicht gesehen haben, wird explizit bestätigt.

Nachdem beide Frauen gutgelaunt Lose für die bevorstehende Tombola erstanden haben, tritt eine dritte Frau hinzu und fragt die Protagonistin, ob sie sie wiedererkenne. Das zögernd fragende »Ginette« (0:05:38 h) bedeutet, daß Myriam die Existenz ihrer damaligen Weggefährtinnen stärker verdrängt oder gar vergessen hat, während sie selbst von Ginette mit dem Vornamen angesprochen wird. Man kann allerdings aus Myriams Bemerkung – »Non, mais attends, la dernière fois que je t'ai vu, t'étais si maigre, t'avais une tête à finir au crématoire.« (0:05:49 – 0:05:53 h) – ahnen, wann sie sich das letzte Mal begegneten. Die Zuschauer, welche das Thema des Films kennen und die knappe Anspielung auf die Naziverbrechen verstehen, empfinden bei diesem Satz, vor allem aufgrund des Gelächters der drei Frauen (s. 0:05:54 h), Unbehagen und fragen sich eher irritiert, wie diese Betroffenen über [732] ein solches Thema scherzen können.

Als die drei Frauen in der Folge ihre Tombola-Preise auspacken und Myriam unter anderem Socken gewonnen hat, kommentiert Ginette knapp: »Eh bien, si on en avait eu là-bas ...« (0:06:38 h) – ein weiteres, im allgemeinen Trubel um die Preise beinahe untergehendes Indiz, woher sie sich kennen. Trotz des angesprochenen Unbehagens kommt der Zuschauer nicht umhin, die Vitalität der Frauen zu bewundern.

Das noch unbestimmte »là-bas« wird in der sich anschließenden Szene konkretisiert. Nachdem eine verstört wirkende Frau grußlos an den Dreien vorbeigegangen ist, fragt Myriam nach, wer diese Person sei; erneut kann sie sich nicht von alleine erinnern und Suzanne erklärt: »Elle est arrivé enceinte dans le camp. Les SS lui ont pris le bébé pour le jeter dans la chambre à gaz« (0:07:09 – 0:07:15 h, s. 0:07:13 h). Zwei Sätze, die drei entscheidende Signalworte enthalten (Lager, SS, Gaskammer) und so die Lösung des Rätsels, woher sich diese Frauen kennen, liefern. Im Unterschied

zur vorhergehenden Szene herrscht in diesem Augenblick betretene Stille zwischen den Freundinnen. Der Zuschauer vermutet, daß es sich um ein Treffen Holocaust-Überlebender handelt.

Als Myriam die merkwürdige Frau fragt, welche Nummer sie denn gezogen habe, antwortet diese auffällig laut, mechanisch und in deutscher Sprache: »75745!« (0:07:26). »Et vous?« (0:07:31 h), fragt die verstörte Frau und Myriam antwortet: »75750. On est du même transport. Vous vous souvenez de moi? Myriam ... – Non, je ne vous connais pas.« (0:07:32 – 0:07:44 h) Das kurze Gespräch zwischen beiden Frauen bestärkt unseren Verdacht, verwirrt jedoch wegen dieser Zahlenangabe. Der informierte Zuschauer könnte die den Lagerinsassen eintätowierte Häftlingsnummer vermuten.

Nachdem Suzanne Myriam erklärt hat, daß die sonderbare Frau in einer psychiatrischen Klinik lebt – weiterer Hinweis auf die traumatische Vergangenheit der Anwesenden –, wird der Anlaß des Zusammentreffens explizit angesprochen. Während wir die Hauptfigur am Buffet sehen, hören wir aus dem Off eine Stimme: »Au nom des amicales des anciens déportés d'Auschwitz je passe la parole à [...] Jean-Michel, Maire adjoint.« (0:07:59 – 0:08:04 h) Da die Einführung des stellvertretenden Bürgermeisters im allgemeinen Stimmengewirr beinahe untergeht, nimmt die Lautstärke beim Aussprechen des Toasts erheblich zu; der Sprechende wird durch eine Kamerafahrt sukzessive ins Bild gerückt: »Et maintenant, je bois à toutes les survivantes et à tous les survivants et bonheur de nous retrouver ensemble.« (0:08:10 – 0:08:16 h) Nach diesem Toast ist klar, daß es sich um ein Treffen von Auschwitz-Überlebenden handelt, die sich aufgrund ihrer verschiedenen Lebenswege seit Kriegsende zum Teil nicht mehr gesehen haben. So ließe sich auch nachvollziehen, daß einige – wie Myriam – die Vergangenheit stärker vergessen bzw. verdrängt haben als andere, daß manche aufgrund der traumatisierenden Erfahrungen unter medizinischer Aufsicht leben und daß sich Myriam zu Beginn der Sequenz auffällig unsicher in den Veranstaltungsraum begeben hat.

Nachdem der städtische Repräsentant auf das Wohl der Überlebenden getrunken hat, provoziert ihn die hinzugetretene Myriam mit einer rhetorischen Frage: »A votre avis,

---

**783.** Vgl. Ruth Klüger zum von außen erhobenen Vorwurf an ehemalige Lagerinsassen: »Ein Bekannter, ein Jude in Cleveland, verlobt mit einer Deutschen, sagt mir ins Gesicht: ›Ich weiß, was ihr getan habt, um euch am Leben zu erhalten.« [...] Er meinte: ›Ihr seid über Leichen gegangen.« (2001: 72) Und in Wirklichkeit war es Zufall, daß man am Leben geblieben ist.« (Ebd. 73) Vgl. auch Semprún zum zufälligen Überleben: »Aber das Überleben war keine Frage des Verdienstes, es war eine Frage des Glücks.« (1995: 168)

**784.** »Ich habe nie verstanden, warum man sich schuldig fühlen sollte, überlebt zu haben. Im übrigen hatte ich nicht wirklich überlebt. [...] Ich war durch den Tod hindurchgegangen.« (Semprún 1995: 167) »Ich hätte mich schuldig fühlen können, wenn ich geglaubt hätte, daß andere es mehr als ich verdient hätten zu überleben. [...] Die Würfel waren für mich gut gefallen, sonst nichts.« (Ebd. 168) Letzteres bestätigt auch Ruth Klüger: »Fast jeder Überlebende hat seinen ›Zufall‹, das Besondere, Spezifische, das ihn oder sie unvermutet am Leben erhalten hat. Meiner hat die Besonderheit, daß sich eine Fremde einmischte. [...] Ja, sagen die Leute leichtfertig, sie verstünden sowas recht gut, viele Menschen seien altruistisch, das war so eine. – Warum wollt ihr nicht lieber mit mir staunen?« (2001: 134, H.i.O.)



733 0:10:17 h

on a survécu parce qu'on [...] plus accroché au corps que les autres ou parce qu'on a laissé mourir les autres à notre place?» (0:08:19 – 0:08:25 h) Da sie auf diese schwierige Frage ohnehin keine Antwort erwartet, läßt die Protagonistin den Gastredner kurzerhand stehen, um weitere Lose zu kaufen. Diese rhetorische Frage spielt auf ein offenbar geläufiges Vorurteil an bzw. gibt die den Überlebenden eigenen Schuldgefühle wieder.<sup>783</sup> Marceline Loridan-Ivens gibt dem Zuschauer Zeit, die Provokation in sich nachhallen zu lassen: Knapp zehn Sekunden lang schon ist sie dessen Aufmerksamkeit, indem sie die Heldin lediglich durch die Menge laufen läßt, während in anderen Filmen, vor allem in *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.4), die Informationen in wesentlich schnellerem Rhythmus erfolgen.

Als Ginette bei der Vergabe der Gewinne eine Fahrkarte nach Krakau erhält und Suzanne fragt, ob sie daran interessiert sei, antwortet diese leicht entrüstet und sehr ernst: »Non, merci pour les cadeaux, retourner à coté d'Auschwitz« (0:09:30 – 0:09:33 h; s. 0:09:29 h). Auch der Zuschauer empfindet die Brisanz eines solchen Preises für Auschwitz-Überlebende, da er die Verbindung zwischen der polnischen Stadt und Auschwitz herstellen kann. Auf Suzannes Gegenfrage antwortet Ginette ebenso bestimmt wie tonlos: »Moi? Je retournerai jamais en Pologne, jamais.« (0:09:35 – 0:09:37 h) Schweigend, aber aufmerksam hat Myriam das Geschehen verfolgt. Als hätte sie sich bisher mit dieser schwierigen Frage noch nicht auseinandergesetzt, ist in ihren Zügen eine gewisse Nachdenklichkeit erkennbar. Ein Zeichen, daß sich in ihr etwas bewegt, daß sie sich in Bewegung setzt, ist ihr Hauptgewinn, nämlich ein Fahrrad, mit welchem sie durch die versammelte Menge und schließlich aus dem Raum radelt (s. 0:10:17 h).

#### b) Myriams schamvolle Erinnerung

Die sich anschließende Sequenz greift die zuvor angerissenen Vorwürfe Überlebenden gegenüber auf und thematisiert deren Schuldgefühl ihren toten Leidensgenossen gegenüber, eine Belastung, die aus Äußerungen zahlreicher survivors bekannt ist. Im Unterschied zu Jorge Semprún<sup>784</sup> beschreibt Primo Levi dieses Schuldgefühl, diese »Scham« als:

»[...] die Selbstbezüglichkeit oder der Vorwurf, unter dem Aspekt der menschlichen Solidarität gefehlt zu haben. Wenige Überlebende fühlen sich schuldig, einem Leidensgenossen absichtlich Schaden zugefügt [...] zu haben: [...] andererseits fühlen sich beinahe alle der unterlassenen Hilfeleistung schuldig. Daß neben dir ein schwächerer oder unerfahrenerer oder älterer oder viel zu junger Leidensgenosse steht, der dir mit seinen Bitten um Hilfe oder ganz einfach durch seine bloße Gegenwart, die schon an und für sich eine Bitte ist, auf die Nerven geht, ist eine Konstante im Lagerleben. Die Bitte um Solidarität, um ein freundliches Wort, um Rat



oder einfach um Gehör wurde ständig und überall geäußert, aber nur selten entsprach man ihr. Es fehlte die Zeit, der Raum, die private Sphäre, die Geduld, die Kraft, und zumeist befand sie der, an den sich die Bitte richtete, selber in einem Zustand der Bedürftigkeit, brauchte selber Zuspruch.« (Levi 1990: 77)

»Aber ich erinnere mich auch, und mit Unbehagen, daß ich angesichts anderer Bitten weitaus öfter ungeduldig die Schultern gezuckt habe, und zwar, nachdem ich schon ein Jahr im Konzentrationslager war und infolgedessen eine gehörige Portion Erfahrung angesammelt hatte: aber ich hatte mir auch die wichtigste Regel dieses Ortes von Grund auf zu eigen gemacht, die vorschrieb, zuallererst an sich selbst zu denken.« (Ebd. 78)

Aus dieser Szenenfolge geht hervor, daß Myriam v.a. aus Scham und Schmerz bislang geschwiegen hat. Daher gehörte sie, weiterhin gemäß Primo Levi, zu denjenigen Überlebenden, die »mit sich selbst nicht in Frieden [sind], ihre Wunden brennen noch« (ebd. 152):

»Kommt deine Scham daher, daß du an Stelle eines anderen lebst? Und vor allem an Stelle eines großherzigeren, sensibleren, verständigeren, nützlicheren, des Lebens würdigeren Menschen als du? [...] Es handelt sich nur um eine Vermutung, aber sie nagt an dir; sie hat sich in deinem tiefsten Inneren eingenistet wie ein Holzwurm. Von außen kann man sie nicht erkennen, aber sie nagt und bohrt.« (Levi 1990: 81)

»Überlebt haben vorwiegend die Schlimmsten, die Egoisten, die Gewalttätigen, die Gefühllosen, die Kollaborateure der ›Grauzone‹, die Spione. Das war zwar keine zuverlässige Regel [...], aber doch eine Regel. Gewiß, ich fühlte mich ohne Schuld, aber gleichzeitig war ich den Geretteten zugesellt und daher auf der ständigen Suche nach einer Rechtfertigung vor mir selbst und den anderen. Überlebt haben die Schlimmsten, und das heißt die Anpassungsfähigsten. Die Besten sind alle gestorben.« (Ebd. 82, H.i.O.)

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Dieser sich andeutende Wandel der Protagonistin wird in der folgenden Sequenz abgesichert. Am Abend nach der Veranstaltung sitzen Myriam und Suzanne am Ufer der Seine, ein Musikant spielt Akkordeon. Das Lied erinnert Suzanne an eine frühere, vermutlich gemeinsame Leidensgenossin, die nicht überlebte.<sup>785</sup> Myriam hört nachdenklich zu, es scheint, als kenne sie die Geschichte nicht:

»C'est la chanson que chantait Françoise, nue devant sa koya, après avoir été sélectionné pour la chambre à gaz. Le chef de block s'est approché d'elle et lui a dit: ›Quelle belle voix! Pourquoi tu n'a pas chanté avant? Je t'aurais évité la sélection. Maintenant, c'est trop tard, ils ont pris ton numéro.« (0:10:46 – 0:11:00 h)

**785.** Eine äußerst plausible Situation, schließlich sind es häufig bestimmte Lieder, die Erinnerungen wecken.

**786.** Siehe 5.5.g zur Auseinandersetzung zwischen Myriam und Ginette über den exakten Ort der Massengräber.



734 0:11:33 h



735 0:12:46 h

Während die leicht beschwingte Akkordeon-Musik (Musette) weite Teile der Erzählung begleitet hat, bricht sie beim letzten Satz abrupt ab. Die schreckliche Tatsache von Françoise' Tod wird hierdurch hervorgehoben.

Mit leiser und unsicherer Stimme und gesenktem Blick gesteht die Protagonistin: »Françoise, si elle est morte, c'est de ma faute.« (0:11:23 h) Auf Suzannes bestürztes Nachfragen, erzählt Myriam den Grund für Françoise' Tod. Im Unterschied zu der Freundin fällt ihr das Erinnern sichtlich schwerer: Um die damalige Situation zu rekonstruieren, kneift sie mehrfach die Augen zusammen – ein mimisches Zeichen, das man im Zusammenhang mit dem Heraufbeschwören von Vergangenem häufig beobachten kann (s. 0:11:33 h):

»Un jour, une Polonaise, une coursière des SS [...] m'a demandé mon numéro de matricule. Françoise était derrière moi et elle a chuchoté dans mon oreille: »Dis que je suis ta sœur !« J'ai rien dit ... Et puis, il y a eu cet appel, un SS est arrivé, il a crié mon numéro, ton numéro, mais pas son numéro. On était choisi pour le triage des vêtements, le »Kanada«, paradis. Si j'avais dit son nom, elle serait encore avec nous aujourd'hui.« (0:11:23 – 0:12:14 h)

Aus Myriams Erinnerung spricht das bereits zuvor in der provokativen Frage an den Bürgermeister angeklungene Schuldgefühl der Überlebenden den toten Leidensgenossen gegenüber. Bestätigt wird dieser Eindruck durch ihr folgendes, Suzannes Einwände ignorierendes Eingeständnis: »Cette histoire, je ... je la ressasse depuis cinquante ans ... comme une faute terrible.« (0:12:27 – 0:12:33 h) Dem Zuschauer kommt es jedoch so vor, als habe die Protagonistin diese Geschichte bisher niemandem erzählt, als brächen plötzlich ihre nur dürrig vernarbten Wunden durch die Konfrontation mit ihrer Vergangenheit wieder auf. Trotz des erneuten Widerspruchs der Freundin, deren Version im übrigen glaubhafter wirkt, lässt sich Myriam nicht überzeugen, sondern spricht mit ihrem Fazit das Problem der unterschiedlichen Erinnerungen und der generellen »Erinnerungshoheit« an – Aspekte, die im Verlauf des Films wiederkehren: »Tu vois, on n'a pas les mêmes souvenirs. Qu'est-ce qui me prouve que c'est toi qu'a raison?« (0:12:39 – 0:12:48 h; s. 0:12:46 h)<sup>786</sup> Da es sich bei dieser Frage um den letzten Satz der Sequenz handelt und sie unbeantwortet bleibt, hallt sie besonders stark im Zuschauer nach, der seinerseits dieses Problem nachvollziehen kann. Hat Myriam unrecht, wenn sie aufgrund dieses einschneidenden Erlebnisses massive Schuldgefühle und immenses Leid belasten?

Die letzte in Paris spielende Sequenz greift erneut die Frage nach der Rückkehr Überlebender an einstige Schreckensorte auf und bestätigt unseren Eindruck, daß Myriam, im Unterschied zu ihren Freundinnen, darauf noch keine eigene Antwort gefunden hat.



Nachdem sich wiederum gezeigt hat, daß Myriam weniger Erinnerung an früher abrufen kann als Suzanne, fragt sie diese relativ unvermittelt: »T'as jamais pensé y retourner un jour là-bas?« (0:13:28 h) Dieser Gedanke beschäftigt Myriam offensichtlich seit dem Nachmittag, doch hat sie sich – im Unterschied zu den Freundinnen – die Frage einer Rückkehr bisher noch nicht gestellt und somit auch noch keine Antwort. Suzanne hingegen entgegnet ebenso knapp wie klar: »Pour quoi faire?« (0:13:32 h) Auch hier bildet die unbeantwortete Frage den Schluß der Sequenz und fordert den Zuschauer auf, sich – parallel zur nachdenklichen Heldin (s. 0:13:54 h) – eigene Gedanken zu machen.

## II.5.4 SPUREN DER VERGANGENHEIT – BE-GREIFEN, UM ZU ERINNERN

In insgesamt fünf Sequenzen widmet sich die Regisseurin den Spuren der Vergangenheit und dem Be-Greifen derselben als Mittel, ihre eigenen Erinnerungen heraufzubeschwören (s. 5.2).

### a) Auf dem Weg ins Lager: »Stolpern« über Gleise

Der Zuschauer wird zunächst in das Bewußtsein der Protagonistin versetzt: Die Bahngleise rufen Myriams Erinnerung an ihre Ankunft im Lager wach. Wir hören mit ihr das Pfeifen eines imaginären Zuges, danach wohnen wir aus dem Off ihrer Erinnerung an die erste Selektion und die Rettung durch Françoise bei.

Des weiteren gibt es Parallelen zu Resnais' NACHT UND NEBEL hinsichtlich der Art und Weise der Annäherung an das Lager.

### Detaillierte Sequenzanalyse:

Zu Beginn sieht und hört der Zuschauer die Protagonistin durch eine große, menschenleere Wiese mit hohem Gras gehen, mit ihren Augen auffällig lange (20 Sekunden) den Boden absuchend.



Das Rätsel um den für den Zuschauer nicht identifizierbaren Ort wird lösbar, als die Heldin auf nicht mehr benutzte Bahngleise stößt und bei deren Anblick wie gebannt stehenbleibt (s. 0:21:18 h). Nach wenigen Sekunden sind aus dem Off zunächst das Pfeifen und danach das Rollen eines Zuges zu vernehmen. Die Nahaufnahme der Protagonistin läßt uns erkennen, daß sie auf dieses anschwellende Geräusch ebenfalls aufmerksam geworden ist und ihm besonderes Interesse widmet – der Zug im Bildhintergrund hingegen ist nicht in Bewegung (s. 0:21:27 h).

Nachdem die Regisseurin dem Zuschauer beinahe eine halbe Minute Zeit zum Nachdenken bzw. -fühlen und Sich-Vorstellen eingeräumt hat, bestätigt sie die Vermutung. Myriam, die sich inzwischen auf den Gleisen mit bedächtigem Schritt in eine unbestimmte Richtung bewegt, spricht plötzlich aus dem Off. Wir nehmen an ihrem, sich an den Bahngleisen – »der Sackgasse im Amoklauf einer besessenen

**787.** Vgl. die Bemerkungen der Holocaust-Überlebenden Ruth Klüger zur zufälligen Rettung in ihrem autobiographischen Roman »Weiter leben«: »Fast jeder Überlebende hat seinen »Zufall«, das Besondere, Spezifische, das ihn oder sie unvermutet am Leben erhalten hat.« (2001: 134, H.i.O.)





736 0:13:54 h



737 0:21:18 h



738 0:21:27 h



739 0:22:10 h



740 0:07:22 h

Kultur« (Klüger 2001: 113) – entzündendem Erinnern teil und ahnen, daß das Lager nicht weit ist:

»A l'aube ils ont ouvert les portes. On entendait des hurlements, des chiens qui aboyaient. Devant on criait: ›Les gens fatigués, les vieillards, les enfants, prenez les camions‹. Moi, j'avais mal au pied, j'allais monter. Françoise m'a retenu de force: ›Ne me quitte pas!‹ (s. 0:22:10 h) ... C'était la première sélection. Elle m'a sauvé la vie.« (0:21:57–0:22:29 h)

Aufgrund dieser Erinnerung an die erste Selektion beginnt man, Myriams Gefühl der Überlebensschuld gegenüber Françoise besser zu verstehen – auch wenn es eher Zufall bzw. Angst war, die zur ihrer »Rettung« führte.<sup>787</sup> Wie der Zuschauer weiß, führten die Lastwagen in den sofortigen Tod; Selektion hieß, schwache und ältere Menschen sowie Kinder von den Arbeitstauglichen zu trennen.

Während die Bilder von diesem glücklichen Ausgang der gefährlichen Situation an der Protagonistin vorüberziehen, vermittelt die Landschaft in ihrer Stille einen friedlichen Eindruck. Das Gras ist zwischen den Gleisen hoch gewachsen, ein Bild, das an eine Kamerafahrt aus Resnais' *NACHT UND NEBEL* erinnert. In beiden Filmen dienen diese Szenen der Annäherung an das Lager Auschwitz, im direkten wie im übertragenen Sinn: Das Sinnbild des Holocaust als bildkompositorischer Fluchtpunkt. Die Polarisierung Menschlichkeit gegen Unmenschlichkeit erleichtert es dem Zuschauer – im Unterschied zu *NACHT UND NEBEL* –, sich auf das Entsetzliche der Vernichtung einzulassen, da er als positives Gegengewicht das Überleben der Protagonistin erfährt (s. III).

Gegen Ende der Sequenz gibt die Regisseurin dem Zuschauer ein neues Rätsel auf, dem er im Verlauf des Films noch einmal begegnet, es aber erst im Schlußbild zu lösen vermag. Ein junges Mädchen kreuzt mit einem Fahrrad die überwucherten Bahngleise und schaut der Protagonistin auffällig nach (s. 0:22:47 h). Auffallend ist, daß das Mädchen – wie das im Vorspann genannte – ca. 15 Jahre alt ist und vor allem rote Haare hat, wie Myriam, was die Heldin während des Nachttreffens erwähnte. In einer der letzten Sequenzen des Films begegnet Myriam dem jungen Mädchen im Lager, wortlos gehen sie aneinander vorbei (s. 1:19:46 h). Im Unterschied zur ersten Inszenierung des Mädchens mutet diese Begegnung unwirklich an, als fände sie in einer Art Traum statt. Das Schlußbild bestätigt diesen Eindruck und insbesondere die Vermutung des Zuschauers: In einer Doppelbelichtung verschmilzt Myriams nachdenklicher Blick beim Verlassen von Polen mit dem Bild des rothaarigen Mädchens – es kann als eine Art Alter ego von Myriam/Marceline Loridan-Ivens verstanden werden, denn die Protagonistin war zur Zeit ihrer Internierung zwischen 15 und 16 Jahren alt (s. 5.1).

*b) Myriam in ihrer Baracke: Ab-Tasten der Schlafstätten*

In der Sequenz der Annäherung, besonders aber während des Aufenthaltes in ihrer einstigen Schlafbaracke wird für den Zuschauer deutlich erfahrbar, wie Myriams Vergangenheit vor ihrem inneren Auge auflebt. Über im Selbstgespräch aufflackern den Erinnerungen füllt sich auch für uns der leere Raum mit Personen und Situationen. Voraussetzung hierfür ist jedoch, daß wir uns der Anregung unserer Vorstellungskraft nicht verschließen. Dies ist jedenfalls von der Regisseurin durch die minimalistische Inszenierung systematisch angelegt: Im Unterschied zu den Außengeräuschen, wie Vogelgezwitscher und Wind, herrscht im Barackenninneren absolute Stille. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird ganz auf Myriams Selbstgespräch sowie ihr vorsichtiges Tasten und Greifen gelenkt. Es wirkt, als wolle die Protagonistin die Vergangenheit, die Abende in den Schlafbaracken heraufbeschwören (s. 5.2.2).

Nachdem ihr beim Anblick der Bahngleise die Selektion bei Ankunft im Lager wieder bewußt wurde, erinnert sie sich, knapp fünf Minuten später, sichtlich gerne an ihre Genossinnen in der Schlafbaracke – ein wirkungsvoller Kontrast, in dem sich die Erinnerung an Schrecklichstes und Hoffnungsvolles wechselseitig steigern.<sup>788</sup>

Hinsichtlich der Art und Weise der Inszenierung erinnert diese Szenenfolge an die entsprechende aus Resnais' *NACHT UND NEBEL* (s. 2.1.5). Ansatzweise vergleichbar ist die bildkompositorische Gestaltung der aneinander gereihten Schlafkojen aus Stein. Während Resnais jedoch das Ausmaß der Einpferchung durch eine extreme Weitwinkelperspektive (s. Standbild 0:09:28 h), verbunden mit einer Kamerafahrt, dem Zuschauer vor Augen zu führen versucht, läßt Loridan-Ivens ihre Protagonistin die Namen ihrer Kameradinnen aufzählen – eine durchaus identifikationsfördernde Individualisierung, im Unterschied zu den anonymen Lagerinsassen in *NACHT UND NEBEL*.

In zweiten Teil der Sequenz führt Loridan-Ivens das im weiteren Verlauf des Films zunehmend bestimmendere Prinzip des In-sich-Gehens ein (s. 5.5.b). Dies ist kompositorisch geschickt, denn auf diese Weise sensibilisiert sie den Zuschauer im Hinblick auf Myriams zentrale Formen der Annäherung, der Wieder-Aneignung des Lagers.

**788.** Man erinnere sich an den Aspekt der positiven Erinnerungen in 5.2.



741 0:22:47 h



742 1:19:46 h



743 1:25:28



744 0:24:37 h



745 0:10:02 h



746 0:24:46 h



747 0:24:58 h

### Detaillierte Sequenzanalyse

Die folgende Einstellung inszeniert mittels einer langsamen Kamerafahrt den von Gras überwucherten Raum zwischen zwei verlassenem, beinahe friedlich anmutenden Baracken (s. 0:24:37 h) – und erinnert daher in gewisser Weise an *NACHT UND NEBEL* (s. 0:10:02 h).

Noch bevor die Protagonistin im Bild zu sehen ist, hören wir sie zählen. Sie sucht – und mit Hilfe des Zählens findet sie ihre damalige Baracke wieder: »Neuf – mon block!« (s. 0:24:46 h) Das Rätsel ist vergleichsweise rasch gelöst.

Anschließend inszeniert Marceline Loridan-Ivens eine weitere Schwelle: Während in der gesamten unteren Bildhälfte die dichten, in der Sonne glänzenden Gräser auffällig im Wind rascheln – hohes Gras ist über die einst platt getretene Erde gewachsen –, nähert sich die Heldin äußerst behutsam dem Eingang zu ihrem Block. Bevor sie im Schatten, schließlich im Schwarz des Eingangs verschwindet, verharrt sie auffällig lange auf der Türschwelle (s. 0:24:58 h). Die Regisseurin versucht auf diese Weise dem Zuschauer Myriams Überwindung erfahrbar zu machen, ihn dafür zu sensibilisieren, wie schwer es für Myriam ist, in das Dunkel ihrer Erinnerung einzutauchen – die spezifische Bildkomposition mit ihrem Hell-Dunkel-Kontrast unterstützt diese Sinn-dimension.

744  
746

747



Im Inneren des Blocks herrscht absolute Stille, nur die langsamen Schritte, vor allem das Schlurfen der Heldenin ist vernehmbar. Langsam und stumm schaut sie sich um, berührt mit der Hand auffällig intensiv die Holzkante einer Schlafkoje. Etwa eine halbe Minute vergeht auf diese Weise, bis sie an die Kante einer anderen Kojen faßt und dazu den Namen ihrer Freundin (s. 0:25:37 h) und viele weitere Frauennamen ausspricht:

748

»Suzanne, Marie, Germaine, ah non, non Juliette, Mathilde, Germaine, Madame Hirsch, Judith, Simone, sa mère, Madame Jacob, Victoire, Renée, Mireille, ma tonne de bordel, ma petite Marie, Henriette, la voyante, Madeleine, Michelle, Rachel et moi, Myriam (s. 0:26:27 h).« (0:25:36 – 0:26:29 h)

749

Der Zuschauer versteht, daß es sich um die Namen ihrer Leidensgenossinnen handelt. Mit jedem Namen, den sie nennt, greift sie an die entsprechende Kojen, woraus hervorgeht, daß sich mindestens drei Frauen einen Schlafplatz teilen mußten. »Der leere Raum belebt sich für einen Augenblick, und alle sind wieder da, um sie herum.« (Jeismann 2004: 33) Entgegen den auf gängigen Darstellungen beruhenden Erwartungen des Zuschauers scheint Myriam nicht nur negative Erinnerungen an die damalige Zeit im Lager zu haben, denn sie lächelt beim Nennen ihres eigenen Namens und dem einer Prostituierten (s. erneut 0:26:27 h).

### c) Verrostete Notenständer – sichtbare Spuren der absurden Lagerrealität

Neben dem zufälligen Finden und Entdecken von Relikten der grauenhaften Vergangenheit, Auslöser für Myriams Erinnerungen, gibt es in dieser Sequenz eine Szene besonderer Art. Die Protagonistin verleiht ihrer Erinnerung Ausdruck im »Nachspielen« eines Erlebnisses, ausgelöst durch das Auftreten eines Notenständers.

Zwischen dem Entdecken der Relikte und Myriams Verkörperung ihrer Erinnerung läßt Loridan-Ivens dem Zuschauer viel Zeit, nach- oder sich auszudenken, wozu es im Lager Notenständer gab. Das Versetzen des Zuschauers in Myriams Bewußtsein durch kurzes Einblenden des Radetzky-Marsches lenkt seine Antizipation. Diese wird im zweiten Teil der Sequenz abgesichert, als die Protagonistin das Marschieren auf der Lagerstraße nachspielt.

Im Unterschied zur vergleichbaren Szene in *NACHT UND NEBEL* vermag die Art und Weise der Inszenierung dem Zuschauer die Absurdität der Nazi-Inszenierungen sowie die damit einhergehenden Wunden der Überlebenden erfahrbar zu machen.<sup>789</sup>

Im Gegensatz zu Resnais' »leeren« Relikten am Ende von *NACHT UND NEBEL* (s.u.) und vor allem den unerträglichen Spuren des Todeskampfes in den Gaskammern (s. II.2.1.6) wählt Marcelline Loridan-Ivens in der vorliegenden Sequenz ein weitaus dezenteres Zeichen der Vergangenheit zur Erfahrbarmachung der absurden SS-Praktiken.

**789.** »Im übrigen scheint es mir offenkundig, daß die Welt der Konzentrationslager in vielen ihrer quälendsten und absurdesten Aspekten nur eine Version, eine Adaptation der deutschen Militärpraxis war. Das Heer der Lagerhäftlinge sollte eine ruhmlose Kopie des eigentlichen Heeres oder, genauer gesagt, seine Karikatur sein. [...] Ein Heer marschiert im Militärschritt, als geschlossene Formation, beim Klang der Militärkapelle: aus diesem Grund muß es auch im Lager eine Musikkapelle geben, und das Vorbeidefilieren muß nach allen Regeln der Kunst ausgeführt werden, mit ›Achtung! Augen links!‹ vor der Tribüne der hochgestellten Persönlichkeiten, zum Klang der Musik.« (Levi 1990: 117f., H.i.O.)



748 0:25:37 h



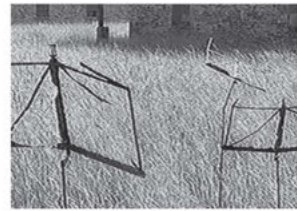
749 0:26:27 h



750 0:30:16 h



751 0:30:21 h



752 0:31:12 h

Aufgrund der Greifbarkeit der Relikte ist die vorliegende Sequenz besonders vergleichbar mit der späteren Aschensee-Sequenz (s. 5.4.e) und steht in Opposition zu Myriams verzweifelter Suche nach Spuren der Massengräber (s. 5.5.7).

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Die erste Einstellung zeigt zunächst vor allem satt-grünes, in der Sonne glänzendes Gras; am oberen Bildrand erahnt der Zuschauer hinter den Gräsern Myriams Schritte, die nach kurzer Zeit einen Gegenstand berühren (s. 0:30:16 h). Da dieser durch die dichten Grashalme nicht identifizierbar ist, steigt unsere Neugier. Als Myriam das Objekt vom Boden aufhebt, ist ein von der Witterung verrosteter Notenständer erkennbar (s. 0:30:21 h), offensichtlich eine Spur der Vergangenheit, denn Myriam wirkt von dem zufälligen Fund sichtlich berührt. Aufgrund des langsamen Rhythmus sowie der Rätselstruktur dieser Szene wird der Zuschauer angeregt, eigene Vermutungen über die Verbindung von Musik und Lager anzustellen. Bedächtig hebt die Protagonistin zwei weitere Notenständer aus dem Gras auf – Indiz für ein Orchester. Gestützt wird diese Vermutung durch eine besondere Gestaltung der Tonspur: Nachdem Myriam den zweiten Notenständer aufgerichtet hat, ist äußerst kurz und undeutlich der Auftakt einer Marschmusik (Trommeln) zu vernehmen. Da – knapp zehn Minuten zuvor – das Pfeifen eines Zugs ebenfalls ohne visuelle Entsprechung geblieben war, liegt der Schluß nahe, daß wir durch die Musik in Myriams Bewußtsein versetzt werden. Nachdem wieder Ruhe eingekehrt ist, die Heldin einen dritten Notenständer aufstellt und das Bild verlassen hat (s. 0:31:12 h), wird – nach kurzer Stille – tatsächlich Marschmusik eingeleitet, es ertönt der Radetzky-Marsch. Myriam wird zunehmend von in ihrer Erinnerung gefangen genommen.

Dieser leitet über zur folgenden Einstellung, dem zweiten Teil der Sequenz: Von dieser Erinnerung übermannt, marschiert die Protagonistin wie einst im Gleichschritt mit der lauten Marschmusik die Lagerstraße entlang (s. 0:31:26 h). »Zwo, drei, vier! Links! Links! Und links! Und links. Eins, zwo, drei, vier! Links! Links! Und links! Links! Eins, zwei, drei! Links! Links! Links! Links und links und links ...« (0:31:19 – 0:31:30 h), imitiert Myriam während ihres ca. 30-sekündigen Marschierens



753  
754

den Kommandoten der Nazis. Die Vermutung des Zuschauers aus dem ersten Teil der Sequenz wird demnach bestätigt: Der zufällige Fund von greifbaren Überresten aus der grausamen Vergangenheit reißt Myriams Narben auf; wie getrieben, durchlebt sie erneut die absurde Situation des Ausrückens zur Zwangsarbeit bei Marschmusik, gespielt von einem jüdischen Orchester. Inmitten des leeren Lagers, des Sonnenscheins und des sattgrünen Grases mutet dieser Szene etwas Gespenstisches an (s. 0:31:47).<sup>790</sup>

755

Im Unterschied zu Resnais widmet Marceline Loridan-Ivens der Tatsache, daß die Häftlinge bei Marschmusik im Gleichschritt zur Zwangsarbeit ausrücken mußten, eine ganze Sequenz. In *NACHT UND NEBEL* hingegen geht die Nennung dieser Begebenheit als Erklärung der äußerst kurz eingeblendeten Archivaufnahme (s. 0:13:21 h) unter:

»Chaque camp réserve des surprises: un orchestre symphonique (s. 0:13 :03 h). Un zoo. Des serres où Himmler entretient des plantes fragiles. Le chêne de Goethe à Buchenwald. On a construit le camp autour, mais on a respecté le chêne. Un orphelinat éphémère, constamment renouvelé. Un block des Invalides.« (0:13:20 – 0:13:40 h; eigene Hervorhebung)

756

Während in *BIRKENAU UND ROSENFELD* die Notenblätter als Auslöser für Myriams Verkörperung der Vergangenheit in der Gegenwart dienen, bleibt die filmische Inszenierung der Überreste eines einstigen Foltergerätes (s. 0:29:14) in der Schlußsequenz von *NACHT UND NEBEL* blaß und leblos; auch der knappe Kommentar – »Un village abandonné en-core plein de menaces.« (0:29:08 h) – vermag die Vorstellungskraft des Zuschauers hinsichtlich dieses greifbaren Reliktes kaum anzuregen. Im Unterschied zu Marceline Loridan-Ivens läßt Resnais vorhandenes Potential ungenutzt vorüberziehen, denn die sich direkt anschließende Einstellung zeigt verfallene Ruinen, statt beim Foltergerät zu verweilen.

#### *d) Myriam im Waschraum: Be-Fühlen des Beckenrandes*

In diesem ersten Teil der Sequenz im Waschraum verdeutlicht Loridan-Ivens das Be-Greifen von Überresten der Vergangenheit als Mittel, dieselbe heraufzubeschwören. Während sie in der Schlafbaracken-Sequenz das Berühren der Bettgestelle filmisch nicht besonders hervorgehoben hatte (s. 5.4.b), lenkt sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers in der vorliegenden Sequenz verstärkt auf Myriams sinnliche, taktile Kontaktherstellung mit der Vergangenheit. In besonders wirkungsvollem Kontrast hierzu thematisiert der zweite Teil die von vornherein zum Scheitern verurteilte Fixierung zweier Besucherinnen auf äußerliche Spuren der Vergangenheit (s. 5.5.d).

**790.** Zur Absicherung der Antizipation hätte die Regisseurin u.U. auch bei ihrer bisherigen Inszenierungsweise bleiben können (Myriam erinnert sich im On oder Off), denn das Marschieren wirkt seltsam, künstlich und vor allem wenig plausibel.

**791.** Dabei greift Loridan-Ivens auf eine eigene Erfahrung bei ihrem Besuch des Lagers zurück: Als sie im Boden kratzte, stieß sie ausschließlich auf Asche, die durch den einsetzenden Regen zudem ihren spezifischen Geruch entfaltete (Loridan-Ivens auf DVD).





753 0:31:26 h



754 0:31:47 h



755 0:13:21 h



756 0:29:14 h



757 0:33:20 h



758 0:33:37 h



759 0:33:48 h

### Detaillierte Sequenzanalyse:

In der folgenden Einstellung geht eine Person langsam an der Waschanlage mit den aneinandergereihten Spülsteinen entlang. Die Fingerkuppen gleiten tastend über den Beckenrand (Detailaufnahme; s. 0:33:20 h). Nach einigen Sekunden der Stille wird der Zuschauer in Myriams aufkommende Erinnerung einbezogen: »Chaque matin, on se battait pour arriver à un [...] d'eau [...]. Je voulais tellement rester propre, ne pas m'abandonner, exister encore, jour après jour.« (0:33:19 – 0:33:31 h) Vor allem gegen Ende dieser ca. 20 Sekunden andauernden Berührung umfaßt Myriams ganze Hand die Kante und drückt sie parallel zu den letzten Worten: »Jour par jour.« (s. 0:33:37 h) Hatte das Umklammern des Beckenrandes vorher wie die Suche nach Halt ausgesehen, so wirkt es hier beinahe wie das liebevolle Drücken eines alten Bekannten, den man länger nicht gesehen hat. Im Anschluß an dieses Wiederaufbrechen der Erinnerung lehnt sich die Heldin stumm an die steinerne Barackenwand und starrt in Gedanken versunken ins Leere (s. 0:33:48 h). Mit ihr hat auch der Zuschauer Zeit, diese Erinnerungen auf sich wirken zu lassen, in sie einzutauchen und sie als Kampf um das letzte Aufrechterhalten der menschlichen Würde zu verstehen. Es ist aus vielen Berichten, insbesondere von Überlebenden, bekannt, daß sich in dieser unter unmöglichen Bedingungen versuchten Körperpflege der Überlebenswille der Häftlinge manifestierte.

### e) Mit Oscar am Aschensee: (un)sichtbare Spuren der Vernichtung

In dieser Sequenz inszeniert die Regisseurin erst »auf den zweiten Blick« erkennbare Überreste der Vergangenheit.<sup>791</sup> Aufgrund der Greifbarkeit der Relikte steht die

757  
759

vorliegende Sequenz in Opposition zu Myriams verzweifelter Suche nach Spuren der Massengräber (s. 5.5.7), ist jedoch gleichzeitig mit der früheren Notenständer-Sequenz (s. 5.4.c) vergleichbar: Hier wie dort wird der Zuschauer aufgrund einer zunächst zurückgehaltenen Information systematisch zur Irritation, sodann zur Antizipation angeregt und erst gegen Ende der Szene explizit informiert oder in seinen Vermutungen bestätigt. Im Unterschied zur Notenständer-Sequenz entdeckt die Protagonistin hier nicht zufällig Überreste der Vergangenheit, sondern macht das Unsichtbare auch für ihren Begleiter und somit auch uns mit den Worten sichtbar: »Vous allez être condamné à le [le camp; eigene Anm.] voir à travers mon regard« (1:11:10 h). In einem ersten längeren Gespräch hatte die Protagonistin Oskar erläutert, daß sie das Unsichtbare suche (s. 5.2).

Die vorliegende Sequenz ist mit der Gaskammer-Sequenz aus *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.6) und der Aschensee-Sequenz aus *SHOAH* (s.u.) vergleichbar. Während sich Resnais und Lanzmann allegorisch verhalten, verfährt Loridan-Ivens symbolisch, jeweils im Sinne Goethes. Anstatt per Setzung das Bild (Spuren/Aschensee) auf einen Begriff zu bringen (Todeskampf/Unsichtbarmachung der Vernichtung), läßt die Regisseurin das lebendige, leibhaftige Bild so auf, daß wir ganz bei der Idee sind, unsere Vorstellungskraft maximal einbringen: »Symbolisch kommen wir bei Einzelercheinungen in eine besondere Verstehensbewegung, wenn wir beginnen, in ihnen und somit in der besonderen Konkretion die prinzipielle Übereinstimmung mit einem letzten, nur in Annäherung erfahrbaren Prinzip zu ahnen: die Idee.« (Kloepfer 2005: 4, H.i.O.) Wenn es dem Künstler gelingt, unseren Analogiesinn auf den richtigen Weg zu lenken, dann kann er – das Bild ist von Karl Bühler – wie bei einem guten Pferd die Zügel locker lassen oder, filmisch gesprochen, minimalistisch inszenieren, denn: »Wir denken uns aus.« (Ebd.) Entscheidend ist hierbei die Doppeldeutig- bzw. -wertigkeit:

»Indem wir das Andere ausdenken, denken wir uns aus. Indem wir uns aneignen, erfahren wir uns geeignet. Indem wir einen Sinn für etwas entwickeln, entwickeln wir nicht nur unsere Sinne, sondern auch die Fähigkeit für den entsprechenden Wert. Dazu gehört aber die Not. Werden wir sonst (not-)wendig? [...] Entwickeln wir sonst unsere Vermögen. »Die Not macht erfinderisch.« Also muß auch der Künstler Nöte entwickeln – beispielsweise durch Leerstellen und die vielen künstlerischen Verfahren, die uns auf den Weg bringen. Beim Symbol(prozeß) müssen wir also alle unsere entwickelten und während dem Prozeß entwickelbaren Vermögen in eine kompetente Beziehung verwandeln, aus der wir dann den Reiz der Idee, die Freude an der Befähigung und den Genuß im Vollzug (und als Wirkung des Gelernten bzw. Erfahrenen bis zur Änderung unserer Gewohnheiten) immer wieder erleben können.« (Ebd.)

Im Vergleich mit der entsprechenden Szene aus *SHOAH* kann man sehen, daß Lanzmann mit seiner Vorgehensweise das Potential des Aschensees zum Erfahrbarmachen des Ausmaßes der Vernichtung kaum nutzt. Der Off-Bericht des Zeugen Filip Müller paßt nicht unmittelbar zu den Bildern (s. 0:15:12 h), weshalb in der deutschen

**792.** »IV« zeigt an, daß die Sequenz im letzten Viertel des Films lokalisiert ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses vierten Viertels an gezählt wurde. Vgl. II.2.2.

**793.** Vgl. 5.5.7 zur »Tönung« nach Kloepfer.

**794.** »Das ist vielleicht die schwierigste Szene, die ich spielen mußte.« (Diehl 2004)

760 0:15:12 h (IV)<sup>792</sup>

761 1:09:40 h



762 1:10:00 h



763 1:10:02 h

TV-Version des Films Schriftinserts die Aufnahmen erklären müssen: »Der Aschen-see. Dort wurde die Asche der Verbrannten hineingeworfen«. Auch das Heranzoomen an den See vermag nicht annähernd die Wirkung von Loridan-Ivens' Inszenierungsweise zu erzielen. Deren Komposition, vor allem die Entscheidung, Myriam den jungen Deutschen an die Seite zu stellen, ist für die Wirkkraft dieser Szene ausschlaggebend: Oskar und Myriam richten sich daher auch und vor allem an den Zuschauer.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Zu Beginn durchqueren die Protagonistin und Oskar wortlos einen Birkenhain, das Zwitschern der Vögel und das Rauschen der Blätter im Wind bestimmen unsere Wahrnehmung.<sup>793</sup> Die folgende Einstellung zeigt Myriam, die vor einem Teich kniet und mit der Hand etwas Schlamm herausholt (s. 1:09:40 h). Trotz lauten Bienensummens ist die Heldin vollkommen auf den Schlick konzentriert, der durch ihre Finger rinnt; mehrere Sekunden haftet ihr Blick darauf. Auch der im Hintergrund wartende junge Deutsche ist inzwischen auf Myriams seltsames Verhalten aufmerksam geworden und der Zuschauer fragt sich mit ihm nach der Bedeutung dieses Morastes. Die Unwissenheit zeichnet sich auf Oskars Gesicht deutlich ab, während er Myriam intensiv beobachtet (s. 1:10:00 h). Aus seiner Perspektive (subjektive Kamera) verfolgen wir, wie sich die Protagonistin bedächtig und wortlos auf ihn zu bewegt, die Augen unablässig auf ihre mit Schlamm bedeckte, ausgestreckte Hand gerichtet (s. 1:10:02 h). Oskar ist noch immer ratlos (s. 1:10:10 h)<sup>794</sup>, während der Zuschauer den Hintergrund von Myriams sonderbarem Verhalten errahnen kann. Ermöglicht wird dieses sukzessive Erschließen der Sinnhaftigkeit des Schlamms insbesondere dadurch, daß Loridan-Ivens dem Zuschauer feinsinnige Lenkung und ausreichend Zeit (35 Sekunden) einräumt, seine Vorstellungskraft zu entwickeln. Das Verfahren der schrittweisen Aufdeckung von Sinnpotentialen ist dem Zuschauer aus verschiedenen vorangehenden Sequenzen bekannt und daher vertraut. Zudem hat ihm die Regisseurin in einer knapp 30 Minuten zurückliegenden Sequenz das Ergebnis der Massenvernichtung (Asche) eindringlich eingeprägt (s. 5.5.6).





764  
766

»Tu sais ce que c'est?«, fragt die Heldin schließlich ihren Begleiter und so auch uns (1:10:12 h). Während der folgenden Auflösung dieses Rätsels zeigt die Kamera die Erklärungen Myriams in Großaufnahme (Oskars Sicht), so daß wir in ihren Gesichtszügen lesen können und förmlich an ihren Lippen kleben: »Des cendres. Des cendres d'hommes, de femmes, d'enfants.« (1:10:15 h), erläutert sie und kann dabei ihre Augen nicht vom Schlamm in ihrer Hand lösen (s. 1:10:16 h). Mit einem in der Folge teils auf Oskar ruhenden (s. 1:10:39 h), teils in die Ferne schweifenden Blick vermittelt sie einen Eindruck von ihrem Seelenleben: »Je pourrais jamais oublier. Il y a pas un jour que je n'y pense pas. Quelquefois le soir je me dis: »Tiens, t'y as pas pensé.« Et forcément, je me remets à y penser.« (1:10:43 – 1:10:49 h) Damit macht die Protagonistin insbesondere dem Zuschauer klar, daß sie keineswegs alles verdrängt hat, sondern daß sie täglich daran denkt.

## II.5.5 »ANNÄHERUNGEN« AN DAS LAGER – GE-DENKEN UND IN-SICH-GEHEN VERSUS »SPURENVERSESSENHEIT«

In insgesamt sieben Sequenzen inszeniert Loridan-Ivens unterschiedliche Formen der Annäherung an und des Umgangs mit dem heutigen Lager (s. 5.2). Dies reicht von Myriams Vordringen ins Lagergelände (s. 5.5.a) über mehrere Situationen, in denen die Protagonistin bewußt in sich geht (s. 5.5.b – 5.5.6) bis hin zur von vornherein zum Scheitern verurteilten Fixiertheit auf äußere Spuren (s. 5.5.d und 5.5.7).

### a) Vordringen ins Lager

Nachdem die Protagonistin bereits einen unüblichen Weg zum Lager gewählt hat (s. 5.4.a), verschafft sie sich den Zutritt zum Lager auf unorthodoxe Weise: Anstatt, wie jeder Besucher von Auschwitz-Birkenau, das berühmt-berüchtigte Lagertor zu passieren, dringt sie durch ein normalerweise verschlossenes Seitentor ein. Hierdurch wird deutlich, daß sie sich dem Lager auf ganz persönliche Art und Weise nähern wird. Die Tatsache, daß das Überschreiten dieser Grenze einem Fallenlassen von Hüllen, Schutzschichten entspricht, wird dem Zuschauer hierbei eindrucksvoll vor Augen geführt.

### Detaillierte Sequenzanalyse:

767  
768

Zu Beginn der Sequenz sieht der Zuschauer, wie die Protagonistin bedächtig an einem Stacheldrahtzaun entlang geht und unentwegt in das umzäunte Gelände starrt (s. 0:23:20 h). Obgleich nur hohes, vom Wind umspieltes Gras zu sehen ist, legen die vorangegangenen Szenen, der Stacheldraht sowie Myriams Anspannung den Schluß nahe, daß sie am Lager angekommen ist. Bestätigt wird dies (nach ca. 15 Sekunden), als die Heldin zu einem Seitentor gelangt und die Kamera den Blick auf einige Lagerbaracken freigibt (s. 0:23:36 h).

769  
770

Nachdem sich die Protagonistin auf der Schwelle zum Lager vorsichtig umgesehen hat, lockert sie die laut rasselnde Torkette und versucht, sich durch den Spalt ins Innere des Lagers zu zwängen. Dieses Vorgehen löst beim Zuschauer eine Reihe von Fragen aus: Weshalb wählt Myriam diesen offensichtlich für Besucher nicht vorgesehenen Seiteneingang? Ist es nicht beinahe absurd, daß sie heute versucht, in das Lager einzudringen? Will sich die Protagonistin dem ehemaligen



764 1:10:10 h



765 1:10:16 h



766 1:10:39 h



767 0:23:20 h



768 0:23:36 h



769 0:23:50 h



770 0:19:37 h



771 0:24:01 h

Schreckensort bewußt anders nähern und nicht durch das berühmt-berüchtigte Eingangstor geschleust werden? Bedeutet für sie der Seiteneingang eine behutsamere, sanftere Annäherung an ihre einstige Leidensstätte? Jedenfalls setzt sie alles daran, auf diese sonderbare Weise ins Innere zu gelangen: Sie ist sogar dazu bereit, zwei ihrer Kleidungsstücke abzulegen, um so den Türspalt passieren zu können (s. 0:23:50 h). Dieser Akt des Enthüllens steht im Kontrast zum wenige Minuten zurückliegenden Verhüllen, zum sorgfältigen Anlegen vieler Kleidungsstücke vor dem Verlassen des Hotels (s. 0:19:37 h). Auch an dieser rätselhaft inszenierten Stelle hatte Marceline Loridan-Ivens dem Zuschauer viel Zeit gelassen, sich seinen eigenen Gedanken über dieses sonderbare Verhalten zu machen. Im Zusammenhang mit der Vermutung, daß die Protagonistin ihre einstige Leidensstätte aufsuchen wird, wirken die zahlreichen Kleidungsstücke wie Schutzschichten. Vor dem Hintergrund der einstigen Demütigung durch Entkleiden bis zur völligen Nacktheit kann dieses heutige Sich-Einhüllen als Schutzmechanismus und reflexhafte Gegenreaktion erlebt werden.

Beide Mäntel abgelegt, gelingt Myriam das Eindringen ins Lager. Durch das erneut laute, nachschoppernde Kettengeräusch wird diese Schwelle auch beim zweiten Mal auffällig inszeniert. Die Wichtigkeit dieses Moment wird dadurch verdeutlicht, daß die Protagonistin ihre rechte Hand an der Außenseite des Tores kurz verweilen läßt (s. 0:24:01 h). »Soll ich oder soll ich nicht?«, scheint sie sich zu fragen.

772

Nachdem sie sich nochmals vergewissert hat, daß ihr »Eindringen« unbemerkt geblieben ist, verfolgen wir eine halbe Minute lang, wie sie sich mit langsamen, zaghaften Schritten in das Lager vortastet, wobei die auffällige Stille und Friedlichkeit auch von dem leisen Vogelgezwitscher nicht gestört werden kann (s. 0:24:16 h). Die Kamera folgt Myriam in dieser Einstellung nicht ins Lager, sondern nimmt sie durch den Maschendraht des Seiteneingangs auf – ein Sinnbild für sukzessives Eintauchen in die einstige Welt als Internierte.

*b) Myriam in ihrer Baracke: »Rückkehr« der traumatischsten Erfahrung*

Wie bereits im ersten Teil der Sequenz (s. 5.4.b) fällt auch im zweiten die durch minimalistische Inszenierung erzeugte Konzentration auf Myriams Selbst- bzw. imaginierte Zwiegespräche auf.

Nachdem sich die Protagonistin an die Haupteindrücke von der Lagerrealität erinnert hat, führt sie auf dem dramatischen Höhepunkt der Szene ein imaginiertes Zwiegespräch mit ihrem im Lager verstorbenen Vater: Diese zufällige und einmalige Begegnung mit ihrem Vater im Lager wurde durch einen SS-Schergen brutal unterbrochen – eine Situation mit schockierender Wirkung für den Zuschauer, der sich den Verlust des letzten Familienangehörigen aus der Sicht eines 15-jährigen Mädchens vorstellt.

*Detaillierte Sequenzanalyse:*

773

Myriam sitzt in ihrer Schlafkoje mit nachdenklich gesenktem Blick, die Hände um die angezogenen Knie geschlungen. Der Tag geht zur Neige, das durch das Fenster hereinfallende Licht ist nur noch schwach. »Ils avaient fait de nous des rats«, sagt die Heldin plötzlich vor sich hin und schaut danach direkt in die Kamera (s. 0:26:36 h), als wolle sie den Zuschauer zu einer Reaktion auf die Aussagen auffordern. Noch ehe dieser nachdenken kann, hört er aus dem Off und mit einer leicht hallenden Verzerrung die Antwort von Suzanne: »Non, Myriam, nous n'étions pas des rats. Souviens-toi. Les nuits de grand froid, tu nous racontais des si belles histoires.« »Quelles histoires?« (0:26:38 – 0:26:49 h), fragt die Heldin und blickt dabei wiederum in die Kamera. Auch diese Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bestätigt, daß es selbst unter extremen Bedingungen positive Elemente gab – die Solidarität unter den Leidengenossen.<sup>795</sup>

774

776

In der gleichen zusammengekauerten Haltung blickt die Protagonistin mit nachdenklichem Gesichtsausdruck durch die Fensterluke nach draußen (s. 0:26:53 h). Während der Zuschauer unmittelbar in Myriams Wahrnehmung versetzt wird (subjektive Kamera), indem er auf eine in der Abenddämmerung liegende Wiese mit zwei Wachtürmen schaut (s. 0:26:54 h), hört er ihren inneren Monolog, der das Ende des-

**795.** Einige Sequenzen später schreibt Myriam abends in ihr Tagebuch: »C'est peut-être ici que j'étais le plus aimé« (0:53:13 h). – ein beinahe unheimlicher Satz, denn er drückt aus, daß Menschen mitunter gerade in Extremsituationen zu besonderer Mitmenschlichkeit in der Lage sind.

**796.** »I remember an interview of two young girls, 10 years ago, when the Iraqis hunted down the Kurds. »How do you manage to survive?« asked the journalist. »We tell each other our dreams,« they answered.« (Loridan-Ivens zit.n. N.N. in *The International Herald Tribune*, zit.n.: [www.partisanfilm.de/index/61136,75093](http://www.partisanfilm.de/index/61136,75093))





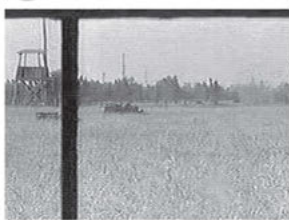
772 0:24:16 h



773 0:26:36 h



774 0:26:53 h



775 0:26:54 h



776 0:27:32 h

versiegten Zwiegesprächs aufgreift: »Je me rappelle seulement les flammes, les odeurs de chair brûlée, nos yeux vides, l'entassement de nos corps vieillis trop vite, la peur, la mort, toujours partout.« Die Aufzählung vermag das Grauenhafte auch vor dem inneren Auge des Zuschauers wachzurufen.

Gegen Ende der Sequenz führt die Heldin ein scheinbares Zwiegespräch mit ihrem im Lager verstorbenen Vater, weiterhin in unveränderter Haltung (s. 0:27:32 h):

»Papa. Tu te souviens qu'on s'est rencontré une fois. Faisait six mois qu'on était ici. Tu m'as demandé: »Et maman, et Michelle?« Je me suis jetée dans tes bras et un allemand m'a tapé dessus. Je me suis évanouie. Quand je me suis réveillée, tu avais disparu. Je t'aimais tellement que j'étais heureuse d'être déporté avec toi.« (0:27:31 – 0:28:05 h)

Zum ersten Mal spricht die Protagonistin von ihren Familienmitgliedern, vor allem von einer ebenso »glücklichen« wie unglücklich endenden, zufälligen Begegnung mit ihrem geliebten Vater im Lager. Durch bewußt minimalistische filmische Gestaltung – in der Dunkelheit sitzt Myriam regungslos in ihrer Koje, ohne musikalische Untermauerung – gerät der Zuschauer in den Bann der erzählten Erinnerung von der kaum vorstellbaren Lage einer damaligen Jugendlichen. Der Einstellungsgrößenwechsel, von halbnaher Einstellung zu einer Totalen, unterstützt das tragische Erinnern der Protagonistin, läßt sie »verloren« wirken.

### c) Myriam im Latrinenblock und ihre Erinnerung an damalige Essensträume

In der Sequenz im Latrinenblock macht Loridan-Ivens den extremen Hunger der Lagerhäftlinge für den Zuschauer erfahrbar. Während Myriam auf den Latrinen sitzt und dabei teilweise die Augen schließt, erinnert sie sich daran, wie sich ihre Leiden-genossinnen in ihren Essensträumen »satt aßen«.<sup>796</sup>

Im Unterschied zur extrem kurzen Einblendung eines aufgeschriebenen Rezepts in *NACHT UND NEBEL* widmet Loridan-Ivens den Essensträumen der Lagerinsassen eine ganze Sequenz. Außerdem wählt sie im Zusammenhang mit den Latrinen einen

anderen Aspekt als Resnais, nicht den der Ausscheidungen, sondern den der Nahrungsaufnahme bzw. des Hungers. Der Einsatz einer extremen Weitwinkelperspektive zur Erfassung des gesamten Raumes hingegen gleicht visuell stark der entsprechenden Aufnahme aus *NACHT UND NEBEL* (s.u.). Während Resnais den Zuschauer gleichzeitig mit unterschiedlichen Eindrücken konfrontiert, lenkt Loridan-Ivens die Konzentration ganz auf das Visuelle. Auf diese Weise läßt sie dem Zuschauer Zeit, die besondere Bildkomposition auf sich wirken zu lassen und sich das Ausmaß des »Eingepfercht-Seins« der Häftlinge vorzustellen. Diese Form der visuellen Gestaltung vermag dem Zuschauer das Ausmaß der Menschenmenge und deren Vernichtung erfahrbar zu machen.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*



Die erste Einstellung dieser Sequenz (s. 0:32:31 h) erinnert deutlich an das Schlußbild der »Abortanlage«-Sequenz in *NACHT UND NEBEL* (s. 0:13:01 h): Aufgrund des extremen Weitwinkleinsatzes wirkt es in beiden Aufnahmen so, als nähme die Aneinanderreihung von Latrinen kein Ende. Neben der visuellen Vergleichbarkeit sind es besonders die Unterschiede in der weiteren Gestaltung, die dafür verantwortlich sind, ob das Wirkpotential der Weitwinkelaufnahme zur Entfaltung kommt.

Während Resnais den Zuschauer gleichzeitig mit unterschiedlichen Eindrücken konfrontiert<sup>797</sup>, lenkt Marceline Loridan-Ivens die Konzentration ganz auf das Visuelle. Abgesehen von einem Geräusch, das im folgenden zugeordnet wird, herrscht zehn Sekunden lang absolute Stille; der Zuschauer hat so Zeit, die besondere Bildkomposition auf sich wirken zu lassen. Die Bündelung seiner Aufmerksamkeit auf die unendliche Aneinanderreihung von Latrinen wird dadurch unterstützt, daß Myriam am Ende der Installation zu erahnen ist.

Im Gegensatz zu entsprechenden Passagen in Resnais' Film (s.u.), hilft die zweite Einstellung dieser Sequenz von *BIRKENAU UND ROSENFELD* dem Zuschauer, sowohl das

**797.** Im Unterschied zu Marceline Loridan-Ivens fordert Resnais auf mehreren Ebenen die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Auf der Kommentar-Ebene konfrontiert er ihn mit dem rastlos vorgetragenen Fazit der vorangegangenen detaillierten Informationsfülle: »Les latrines, les abords. Des squelettes au ventre de bébés y venait sept fois, huit fois par nuit. La soupe était durétique. Malheur à celui qui rencontrait un Kapo ivre au clair de lune. On s'y observait avec crainte, on y guettait des symptômes bientôt familial: faire du sang, c'était signe de mort. Marché clandestin, on y vendait, on y achetait, on y tuait en douce, on s'y rendait visite, on se passait les vraies et les fausses nouvelles, on y organisait des groupes de résistance. Une société y prenait forme, une forme sculptée dans la terreur, moins folle pourtant que l'ordre des SS [...]« (0:12:26–0:13:05 h). In bezug auf die musikalische Begleitung fällt eine Beruhigung derselben parallel zur Öffnung des Blicks in den Raum auf; während der vorangehenden Kamerafahrt nah und in Aufsicht an der Abortanlage entlang hatte die stark rhythmisierte Musik den Aufzählungscharakter des Kommentars unterstützt.

**798.** Vgl. auch Ruth Klügers Äußerungen zu den Angewohnheiten ihrer Leidensgenossinnen: »Sie tauschten Kochrezepte aus, so wie ich Gedichte aufsagte. Es war ein Lieblingsspiel, sich abends beim Backen von Phantasiekuchen mit großzügigen Mengen von Butter, Eiern und Zucker zu übertreffen.« (2001: 149)



777 0:32:31 h



778 0:13:01 h



779 0:32:54 h

Ausmaß des Hungers als auch eine Überlebensstrategie der Lagerinsassen zu erahnen: Sich-weg-Träumen, die Hoffnung auf bessere Zeiten – eine Überlebensstrategie, die Benigni in *DAS LEBEN IST SCHÖN* thematisiert (s. II.4.1) und die Mihaileanu in *ZUG DES LEBENS* zum Rahmen seiner gesamten Filmhandlung macht (s. II.4.2).

Nachdem am Ende der Weitwinkel-Einstellung der Off-Text bereits eingesetzt hatte, bestimmt er die halbnah Aufnahme von Myriam, die sich ganz offensichtlich – darauf deuten insbesondere ihre teilweise geschlossenen Augen hin (s. 0:32:54 h) – an ein kollektives Träumen unter Leidensgenossinnen erinnert:

»Qu'est-ce qu'on ... – Alors qu'est-ce qu'on boufferait? – Moi, je voudrais des harengs avec des pommes de terre et des oignons dessus. – Et moi, je voudrais une baignoire pleine de bouillon de bœuf [...]. Je rentre dedans, je bois tout et je mange tout. Et toute une baguette de pain, coupée en deux, remplie de beurre et de miel. Non, deux baguettes de pain et des grand bols de café aussi. – Des oignons frits avec des tomates et des œufs cassés dessus avec de l'ail. – Et du poulet. Dix grand poulets, le plus grand poulet qui existe.« (0:32:59 – 0:33:28 h)<sup>798</sup>

Der Inhalt sowie die Art und Weise, wie sich die Frauen beinahe ins Wort fallen, um ihre Essenssehnsüchte zu artikulieren, lassen den Zuschauer das Ausmaß ihres Hungers erschließen. Im Unterschied zur Einblendung eines eher ausgefallenen Rezepts in *NACHT UND NEBEL* (*écrevisses à la basquaise*), handelt es sich bei den Essenträumen nicht um sonderlich ausgefallene Gerichte: Hering mit Kartoffeln und Zwiebeln; Baguette mit Butter und Honig; große Schalen mit Kaffee; Zwiebeln mit Tomaten, Eiern und Knoblauch; Hühnchen. Der Mangel an Nahrung, die Sehnsucht nach Essen, verstärkt durch die quantitativen Übertreibungen bei den Wunschvorstellungen (eine Badewanne voller Rinderbrühe, zehn große Hühner, das größte Hühnchen, das es gibt) macht erfahrbar, daß die Versorgung der Häftlinge katastrophal, ihr Hungerleiden entsetzlich war.

Im Unterschied zu Marceline Loridan-Ivens, die sich diesem unvorstellbaren Hunger der Lagerinsassen über deren Träume nähert und das Potential dieser Sehnsucht im Hinblick auf die Erfahrbarmachung der Lagerverhältnisse erkannt und zur Entfaltung gebracht hat, geht Resnais' Ansatz in einer Fülle von Informationen, in der Aufzählung und entsprechenden Bebilderung unterschiedlicher Ausdrucksformen des Überlebenswillens unter:

»Mais c'est incroyablement résistant un homme. Le corps brûlé de fatigue, l'esprit travaille, les mains couvertes de pansements travaillent. On fabrique des cuillères, des marionnettes qu'on dissimule, des monstres, des boîtes. On réussit à écrire, à prendre des notes, à exercer sa *mémoire avec des rêves, on peut penser à Dieu* [...]« (0:15:29 – 0:15:37 h, eigene Hervorhebung).



Lediglich vier Sekunden dauert die Aufnahme des Rezeptes (s. 0:15:35 h), so daß der Zuschauer nicht einmal die Zeit hat, die einzelnen Arbeitsschritte zu lesen. Darüber hinaus muß er gegen Ende der Einstellung bereits dem Text für die sich anschließende Aufnahme folgen (siehe die Hervorhebung im Zitat, die den parallel zur Rezept-einblendung gesprochenen Kommentar markiert). Im Gegensatz zu BIRKENAU UND ROSENFELD, läßt uns Resnais keine Zeit, dieses an sich äußerst sprechende Detail auf uns wirken zu lassen; zudem wirkt die auffällig rhythmisierte Musik einem meditativen Verweilen entgegen.

Auch die erste Erwähnung des Hungers in NACHT UND NEBEL reicht an die Wirkmächtigkeit Marceline Loridan-Ivens' Inszenierung nicht heran. Eine explizit dem Essen gewidmete Szene beginnt zwar mit dem Kommentar: »Le déporté, lui, retrouve l'obsession qui dirige sa vie et ses rêves: manger.« (0:11:48 – 0:11:52 h) Im weiteren Verlauf der Szene konzentrieren sich Resnais und Cayrol jedoch weniger auf die Träume, auf Erfahrbarmachung des extremen Hungers, als auf Information über die Nahrungsaufnahme, den Tauschhandel (Zigaretten gegen Suppe) und den Kampf um Lebensmittel.<sup>799</sup>

#### d) Myriam im Waschraum:

##### *Spurenfixiertheit zweier Besucherinnen versus Myriams Innehalten*

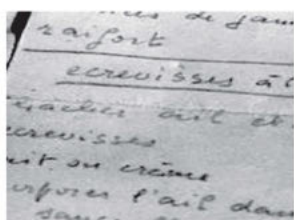
Während der erste Teil der Sequenz dem taktilen Be-Greifen als Mittel zur Kontakt-herstellung mit der Vergangenheit gewidmet war (s. 5.4.d), inszeniert Loridan-Ivens im zweiten Teil die gegenteilige Form des Umgangs mit den Überresten der Vergangenheit, das Innehalten und In-sich-Gehen. Im Unterschied zu zwei nachgeborenen Besucherinnen, die nach äußerlichen Zeichen suchen, und ebenfalls im Unterschied zu Myriams späterer, nahezu verzweifelter Suche nach Spuren der Massengräber (s. 5.5.7), gedenkt sie nun, in sich versunken, mit geschlossenen Augen. Durch die kontrastive Gegenüberstellung beider Herangehensweisen werden verschiedene Fragen gestellt, jedoch nicht beantwortet: Wie kann mit den einstigen Schreckensorten adäquat umgegangen werden? Ist die Suche nach greifbaren Spuren der Vergangenheit nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt? Wie können diese Orte zum Sprechen gebracht werden, wenn sie dies offenbar von selbst nicht tun? Was können diese Orte nicht unmittelbar Betroffenen überhaupt »sagen«, wenn sich selbst Überlebende und nachgeborene Angehörige nur zum Teil zu ihnen in Beziehung setzen können?

Neben diesen zentralen Fragen in bezug auf die sogenannten Erinnerungsorte kann an dieser Sequenz gezeigt werden, daß Loridan-Ivens bestimmte filmische Formen der Inszenierung aus NACHT UND NEBEL übernimmt und in ihren Film integriert.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Der zweite Teil der Sequenz zeigt zwei unbekannte Frauen, die den Waschraum betreten und sich umsehen; Besucherinnen des Lagers. Kaum eingetreten, bemerkt die Frau, die weniger intensiv geschaut hat: »C'est dingue, je ressents rien du tout

<sup>799</sup>. »La soupe. Chaque cuillère n'a pas de prix. Une cuillère de moins, c'est un jour de moins à vivre. On troque deux, trois cigarettes contre une soupe. Beaucoup, trop faibles, ne peuvent défendre leur ration contre des coups et des voleurs. Ils attendent que la boue, la neige les prenne.« (0:11:53–0:12:11 h)



780 0:15:35 h



781 0:34:05 h



782 0:34:48 h



783 0:34:44 h

(s. 0:34:05 h). Pourtant, je devrais ressentir quelque chose. Ma grand-mère n'est jamais revenu. Et toi? Tu sens quelque chose? – Je ne sais pas. – Il n'y a rien ici. Si vide, complètement vide ... Il n'y a rien à voir. Il n'y a plus rien à voir ici.« (0:34:03 – 0:34:21 h) Aus dem Gespräch erfahren wir, daß es sich um eine Nachgeborene handelt, die ihre Großmutter in Auschwitz-Birkenau verloren hat. Aufgrund dieser familiären Betroffenheit ist sie erstaunt, wie wenig sie dieser Ort berührt, »[...] es sei ja gar nichts mehr da, alles leer, gerade so, als hätten sie Grund, beleidigt zu sein, daß die Geschichte ihnen das Grauen nicht besser vorzuführen versteht« (Jeismann 2004: 33).

Nach dem Hinweis auf ihre Großmutter und der Frage nach den Gefühlen ihrer Begleiterin sehen wir kurz die sich im Dunkel des Raums befindliche Myriam, mit nachdenklichem Blick. Diese Einblendung erinnert daran, daß sich die Heldin diesem Ort auf ganz andere Weise näherte und mit ihm umging. Gemäß ihrer Motivation, die sie wenig später dem jungen Deutschen mitteilen wird, (»Je cherche l'invisible«; 0:33:22 h) hatte sie sich dem Raum weniger über den Sehsinn als über den Tastsinn genähert – ein im Zusammenhang mit dem Erinnern durchaus übliches und dem Zuschauer geläufige Verhalten. Daher ist es auch stimmig, daß die Protagonistin, im Unterschied zu den Besucherinnen, die Augen geschlossen hält (s. 0:34:48 h). Die Kamera zeigt den Waschraum zum ersten Mal im Überblick und erinnert durch die Weitwinkel-Aufnahme an Gestaltungsmuster aus Resnais' NACHT UND NEBEL (s. 0:34:44 h). Wie zuvor in der Latrinen-Sequenz (s. 5.5.c) handelt es sich eine Kameraperspektive, die dem Zuschauer die unfassbare Länge der Wasserhahn-Installation in einer einzelnen Aufnahme vor Augen zu führen vermag und somit erfahrbar macht.

782  
783

#### e) An der Todesbaracke: Solidarität im trauernden Ge-Denken

Im Unterschied zu den beiden Besucherinnen, die zuvor ausschließlich nach sichtbaren Überresten der Vergangenheit suchten (s. 5.5.d), inszeniert Loridan-Ivens hier die gegenteilige Form des Umgangs mit dem einstigen Schreckensort: An der Todesbaracke versammelte junge Menschen, in der Mehrzahl Nachgeborene, stehen in sich

gekehrt und bewegungslos vor der Baracke. Während wir dieses stumme Ge-Denken sehen und Myriams Erinnerung an die Todesbaracke hören, betont ein jüdischer A-cappella-Gesang (»La Prière pour les Morts d'Auschwitz«) die Atmosphäre der stillen Andacht. Dieses Lied aus dem Off fällt besonders auf, weil es, nach dem Radetzky-Marsch, das zweite in den Lagerszenen eingesetzte Musikstück darstellt und weil es äußerst bewegend vorgetragen wird. Neben dem eher ruhigen Rhythmus der Sequenz trägt vor allem dieser ergreifende Gesang dazu bei, daß der Zuschauer von der Atmosphäre der Trauer und des Schmerzes ergriffen wird.

*Detaillierte Sequenzanalyse:*

Zu Beginn der Sequenz bewegt sich Myriam mit nachdenklich gesenktem Blick zwischen den Baracken, bis sie unvermittelt auf andere Lagerbesucher trifft. Aus ihrer Perspektive (over-the-shoulder) sieht der Zuschauer zahlreiche junge Menschen, die andächtig und bewegungslos zwischen zwei Baracken stehen (s. 0:40:40 h). »Le block de la mort« (0:40:40 h) sagt uns Myriams Stimme aus dem Off.

Während der folgenden knapp eineinhalb Minuten fährt die Kamera an die einzelnen Personen heran, während wir die Erinnerung der Protagonistin weiterhin aus dem Off hören:

784  
786

787  
789

»On n'avait pas le droit de s'approcher (s. 0:40:52 h) ... Celles qui entraient là avaient été sélectionnées pour la chambre à gaz (s. 0:41:14 h) ... Elles le savaient (s. 0:41:17 h) ... Nous aussi on savait ... On entendait les cris des femmes qui ne voulaient pas mourir ... (0:41:38 h) et le bruit des camions qui les emportaient dans la nuit ... Ici, le ciel était toujours rouge« (0:40:52 – 0:41:52 h)

Aufgrund der auffälligen Pausen in Myriams Erinnerung hat der Zuschauer Zeit, die Details insbesondere gegen Ende des Off-Textes auf sich wirken zu lassen, sich die Schreie der Frauen, den Lärm der Lastwagen und den roten Himmel vorzustellen. Dies unterstützt auch der am Ende des ersten Satzes einsetzende und die Szene extrem prägende, hebräische A-cappella-Gesang aus dem Off. Aufgrund seines klagenden Charakters erinnert er nicht zufällig an ein Gebet; es handelt sich um die »Prière pour les Morts d'Auschwitz«, vorgetragen von Schalom Katz. Im Unterschied zu den beiden Besucherinnen, die enttäuscht waren über die geringe Zahl äußerer Zeichen und Spuren, fällt auf, daß die jungen Menschen ganz im Gedenken versunken sind. Zum Teil geht ihr Blick nachdenklich ins Leere, zum Teil schauen sie auch direkt in die Kamera und damit zu uns wie zur Protagonistin mit der Frage (s. 0:41:17 und 0:41:38 h): »Wie konnte das nur geschehen?«. Vielleicht handelt es sich aber auch um einen solidarischen Blickkontakt mit der Überlebenden, denn einige unter den jungen Menschen sind offensichtlich jüdischer Nationalität (Kippa, israelische Flagge).

790

Die letzte Einstellung der Sequenz zeigt, wie eine junge Frau, die in die Kamera geblickt hatte, auf Myriam zugeht, ihren Blick sucht und schließlich ihre Umarmung erwidert (s. 0:42:21 h). Besonders anrührend an dieser Begegnung und solidarischen Geste zwischen den Generationen ist, daß sie ohne jedes Wort auskommt, dezent begleitet durch das musikalische Gebet. Als sich beide Frauen umarmen, sind die Worte »Auschwitz, Majdanek, Treblinka« in dem ansonsten hebräischen Gesang identifizierbar, Orte der Vernichtung und des Grauens.





784 0:40:40 h



785 0:40:52 h



786 0:41:14 h



787 0:41:17 h



788 0:41:38 h



789 0:42:01 h



790 0:42:21 h

#### f) Auf der Treppe zur Gaskammer: Myriams Totenklage

Im Unterschied zu Resnais (s. II.2.1.6) und Lanzmann (s. II.2.2.4), versucht Lorian-Ivens in der Sequenz der Gaskammer erst gar nicht, die Vorstellung des Zuschauers auf den Todeskampf (NACHT UND NEBEL) bzw. die Ankunft in den Gaskammern (SHOAH) zu richten. Auf diese Weise grenzt sie sich von den zitierten Vorgängerfilmen ab und führt auch hier ihren dezenten Umgang mit dem Thema zugunsten einer behutsamen Involvierung des Publikums fort. Mittels spezifisch künstlerischer Gestaltung versetzt die Regisseurin den Zuschauer in einen meditativ-trauernden Zustand und macht den Schmerz über die Auslöschung einer gesamten Familie für ihn erfahrbar. Daß sich der Zuschauer tatsächlich auf das immense Leid einlassen kann, hat drei Gründe: Erstens handelt es sich bei den Opfern um die Familie der Protagonistin, zweitens werden sie durch die Nennung ihrer Namen individualisiert und drittens ist die Totenklage aufgrund ihrer Poetik extrem wirkungsvoll.

In dieser Sequenz greift Lorian-Ivens ein visuelles Gestaltungsmuster aus SHOAH auf: das Hinabsteigen in den Auskleideraum der Gaskammer aus subjektiver Kameraperspektive (s. II.2.2.3).

#### Detaillierte Sequenzanalyse:

Die erste Einstellung beginnt damit, daß der Zuschauer – mit einer leicht wackelnden Kamera – zwei Treppen hinuntersteigt. Aufgrund der unruhigen Kameraführung könnte er vermuten, daß es sich um die Perspektive der Protagonistin handelt.

791

Dieser Art der Inszenierung, in Verbindung mit dem Gezeigten, erinnert an Szenen aus Lanzmanns SHOAH (s. II.2.2.3). Auf verschiedenen Wegen – Lanzmann nimmt die steinernen Überreste unter grauem Himmel auf, während Loridan-Ivens die den Boden des Krematoriums bedeckende Wasseroberfläche bei Sonnenschein und blauem Himmel darstellt (s. 0:43:26 h) – gelangen beide rasch zu dem Symbol: Asche. In SHOAH berichtet Filip Müller aus dem Off: »Aber niemand von denen könnte, nicht einmal im kleinsten, sich vorstellen, daß er vielleicht in drei, vier Stunden in Asche verwandelt würde.« (0:55:14 – 0:55:24 h) Wenige Sekunden nach dem Sequenzauftritt läßt Loridan-Ivens Myriam ihre poetische Totenklage beginnen:

»Cendre: tante Ida, oncle Samuel et leurs filles, mes cousines Sura et la jolie (s. 0:43:51 h) petite Estoucha. Cendre: oncle Haïm, tante Ryvka, leurs fils Zelig et Jacob, leurs filles Féla et Chana, mes cousins et cousines: cendre. Cendre: tous ceux dont je ne connais pas le nom, gazés, brûlés ici ou dans d'autres crématoires. Et mon père Schloime Salomon: cendre.« (0:43:27 – 0:44:11 h, eigene Hervorhebung)

792

Während die Leichenverbrennungen in SHOAH explizit und in der Form des sachlich-informierenden, eher unpersönlichen Zeugenberichts (Filip Müller) angesprochen werden, wählt die Regisseurin von BIRKENAU UND ROSENFELD eine poetischere, auf Empathie zielende Form der Thematisierung, sie läßt den Zuschauer an Myriams Gedanken teilhaben. 45 Sekunden wohnt er ihrem inneren Monolog bei, der sich aus zwei Elementen zusammensetzt: der rhythmisch wiederkehrenden Nennung des furchtbaren Ergebnisses der Vernichtung (Asche; siehe die Hervorhebungen im Zitat) und der Aufzählung der Namen der Opfer, ihrer Verwandten. Wie die spätere Autofahrt am Lager vorbei (s. 5.6.a), scheint die Liste der Ermordeten kein Ende zu nehmen – trauriger Höhepunkt ist der Verlust des Vaters, dessen Wichtigkeit für die damals 15-jährige Myriam zuvor verdeutlicht wurde (s. 5.5.b). Durch die Reduktion auf die Eckpunkte und Aussparung des – in SHOAH mit beinahe wissenschaftlicher Exaktheit geschilderten (s. II.2.2.4) – Vernichtungsablaufes bleibt es dem Zuschauer überlassen, welche Vorstellung er sich von den Details aus Auskleideraum und Gaskammer macht. Vor allem jedoch fühlt er mit der auf den Treppen der Gaskammer kauernenden, in sich versunkenen, ihren Begleiter ignorierenden Protagonistin, die offenbar als einziges Familienmitglied den Holocaust überlebt hat (s. 0:43:51 h). Sie vermittelt in dieser Szene das Bild tiefster Trauer, vielleicht auch mitschwingender Scham, als einzige überlebt zu haben (s. 5.3).

#### g) Tragische Spurlosigkeit:

##### *Myriams verzweifelte und vergebliche Suche nach Spuren der Massengräber*

Im Unterschied zu den vorangegangenen Sequenzen (s. 5.5.b – 5.5.6), in denen sich Myriam ihren grauenhaften Erlebnissen insbesondere durch bewußtes In-sich-Gehen genähert hat, sucht sie hier wesentlich hartnäckiger, aber ebenso vergeblich nach den

800. Vgl. Klopfer 1995: 56 zur Tönung durch akustische Inszenierung in II.4.1.

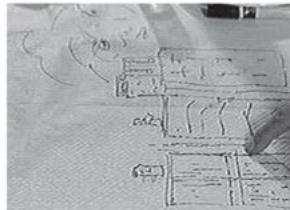
801. Vgl. Semprún: »Und da habe ich das vielfältige Gezwitscher der Vögel gehört. Sie waren auf den Ettersberg zurückgekehrt. Das Brausen ihres Gesangs umfing mich wie Meeresrauschen. Das Leben war auf den Hügel des Ettersbergs zurückgekehrt.« (1995: 348)



791 0:43:26 h



792 0:43:51 h



793 0:53:47 h

Spuren der Vergangenheit (s. 5.5.d). In der vorliegenden Sequenz fehlt von den Massengräbern jegliche Spur: Dort, wo Myriam mit ihren Leidengenossinnen die Gräben ausgehoben zu haben glaubt, bedeckt hohes, satt-grünes Gras die Lichtung, färben Vogelgezwitscher und Krähenrufe unsere akustische Wahrnehmung.<sup>800</sup> Aufgrund der extremen Grauenhaftigkeit des einstigen Erlebnisses hat sie dieses am stärksten verdrängt. Um zu dieser traumatischen Erfahrung, die sie wohl am stärksten verdrängt hat, wieder Zugang zu finden, sucht sie verbissen nach sichtbaren Zeichen der Vergangenheit. Diese Verzweiflung macht Loridan-Ivens für den Zuschauer durch eine besondere filmische Inszenierung erfahrbar. Ohne jeglichen visuellen bzw. taktilen Anhaltspunkt scheint es für Myriam unmöglich, die Erinnerung an eines ihrer schlimmsten Erlebnisse heraufzubeschwören.

Die auffallend lange (3 Minuten) Szenenfolge bildet den Höhepunkt eines Spannungsbogens, der mehrere Sequenzen miteinander verbindet.

Nachdem Myriam bereits drei Tage im Lager verbracht hat, erinnert sie sich abends im Hotelzimmer an die Bestürzung einer Leidengenossin (Ginette) angesichts Myriams blasser bzw. falscher Erinnerung: In einem Tanzlokal diskutierten beide Überlebende die Frage, wo genau sie damals die Gruben für die Massengräber ausheben mußten. Während Myriam sich auf einen Ort nahe der Küchen versteift, ist Ginette davon überzeugt, daß sie damals in der Nähe des Krematoriums graben mußten (s. 0:53:47 h). »Comment t'as pu oublier tout ça?« (0:53:44 h), fragt die sich offensichtlich besser erinnernde Ginette mit deutlicher Bestürzung. Myriams wiederholtes telefonisches Nachfragen bei Suzanne bestätigt Ginettes Erinnerung. Trotz der Rekonstruktionshilfe war Myriam von ihrer Erinnerung betrogen worden.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

Die vorliegende Schlüsselsequenz beginnt mit auffälligen Krähenschreien und Vogelgezwitscher<sup>801</sup> sowie einem vertikalen Reißschwenk am Stamm einer hohen Birke entlang. Unten angekommen beruhigt sich die Kamera und fängt die Protagonistin aus erheblicher Distanz (weite Einstellungsgröße) auf einer in der Sonne glänzenden Lichtung ein (0:57:34 h). Aufgrund des sachten horizontalen Kameraschwenks wird Myriam zwischenzeitlich und wiederholt von den Birkenstämmen verdeckt. In Verbindung mit der Supertotalen fordert diese Kamerabewegung den Zuschauer auf, genauer auf die Heldin zu achten: Myriam scheint sich, nach unten blickend, nach Spuren der Vergangenheit umzusehen. Im Kontext mit den vorhergehenden Szenen kann der Zuschauer ahnen, daß sie nach Zeichen für die Gräben sucht. Zehn Sekunden später bestätigt die Tonspur diese Ahnung: »Le crématoire est là?« (0:57:34 h), fragt sich



794

Myriam mit unsicherer Stimme und macht ein paar Schritte, sich unruhig umsehend. »Est là?« (0:57:35 h), murmelt sie leise und zaghaft. Die Einstellung zeigt weiterhin die sonnendurchflutete Lichtung mit sattgrünem hohem Gras, umgeben von Birken und im Hintergrund der Stacheldrahtzaun mit dem Holzwachturm. Überreste eines Krematoriums sind weder für den Zuschauer noch für Myriam erkennbar.

795

Die folgende Szene kontrastiert mit der beschriebenen auf mehreren Ebenen: Statt einer extrem weiten Einstellungsgröße dominiert hier die nahe. Die figurenunabhängige Perspektive wird von einer der Heldin angenäherten Perspektive (over-the-shoulder) abgelöst, wobei Myriams Unsicherheit filmisch durch eine leicht wackelnde Handkamera betont wird. Als stünden wir in beklemmend geringer Distanz links neben und leicht hinter ihr, können wir beobachten, wie sie eine Hand an den Mund führt (s. 0:57:37 h) – Zeichen von Unsicherheit –, heftig den Kopf schüttelt und dann laut ihre Schritte zu zählen beginnt, den Blick nach unten gerichtet: »Un, deux, trois.« (0:57:39 h) Offenbar versucht Myriam durch eine gewisse Anzahl von abmessenden Schritten, den einstigen Ort der Krematorien und von dort aus der Gräben bestimmen zu wollen – ein nahezu hoffnungslosen Unterfangen.

796

Die nächste Einstellung führt die Annäherung an die Figurenperspektive fort und steigert sie ins Extrem: Mit den auf den Boden gerichteten Augen der Protagonistin (subjektive Kamera) sehen wir nur dichtes, grünes und in der Sonne glänzendes Gras (0:57:41 h). Daher löst Myriam ihren Blick ruckartig vom Boden (Reißschwenk nach oben) und schaut sich erneut suchend nach dem Krematorium und den Gräben um. Aus dieser Perspektive wirkt die Lichtung, mit wilden Blumen im Bildvordergrund (s. 0:57:43 h), beinahe noch idyllischer.

797

798

Die nächste Einstellung versetzt den Zuschauer erneut in eine der Protagonistin extrem nahe Position und etwas weniger deutlich in ihre Perspektive (over-the-shoulder). Zunehmend verunsichert und vergeblich nimmt sie nun ihren Arm zu Orientierungszwecken zu Hilfe, während sie irritiert mit sich spricht: »C'était pas, c'était là (s. 0:57:45 h). C'était ..., non.« Tief seufzend erkennt sie ihre wiederholten Irrtümer: »Mais non.« (0:57:48 h), so daß der Zuschauer mutmaßt, daß Myriams weitere Versuche scheitern werden.

799

Anstatt aufzugeben, setzt die Heldin ihre Suche verzweifelt fort – Indiz für ihre Getriebenheit. Erneut versucht sie es mit einer ganz bestimmten Anzahl abmessender Schritte. Eine Aufnahme der Füße zeigt, wie sie anhand einer bestimmten Anzahl von Schritten zum Ziel kommen möchte (0:57:51 h); wiederum steht sie vor üppigem Gras.

800

»C'est pas là, c'est pas possible.« (0:57:53 h), lautet Myriams Urteil, erneut in der Form des Selbstgesprächs. Die zunehmende Rastlosigkeit der Protagonistin wird hier besonders spürbar: Verloren blickt sie von der einen in die andere Richtung, so daß sie zum Teil den Bildrahmen verläßt (s. 0:57:57 h). Durch ihre hektischen Bewegungen nimmt der ohnehin schon geringe Abstand zur Kamera weiter ab, der Zuschauer dreht sich mit ihr im Kreis.

801

805

Es folgen die abmessenden Schritte in Detailaufnahme, nun jedoch einmal von rechts nach links und direkt im Anschluß von links nach rechts, danach sehen wir einmal mehr die Heldin in Nahaufnahme, in alle Richtungen blickend. »Ils sont sortis là!«, behauptet sie plötzlich mit festerer Stimme und zeigt in eine bestimmte Richtung



794 0:57:34 h



795 0:57:37 h



796 0:57:41 h



797 0:57:43 h



798 0:57:45 h



799 0:57:51 h



800 0:57:57 h



801 0:58:09 h



802 0:58:11 h



803 0:58:16 h



804 0:58:19 h



805 0:58:20 h

(s. 0:58:09 h). Die Detailaufnahme ihrer Beine und Füße verrät jedoch, daß diese vermeintliche Gewißheit ihr nicht wirklich weiterzuhelfen vermag. Hin- und hergerissen tritt sie auf der Stelle, während die Gräser in der Sonne leuchten (s. 0:58:11 h). Plötzlich dreht sie sich in die entgegengesetzte Richtung, macht einige zaghafte Schritte und wirft suchende Blicke auf die gegenüberliegende Seite: »Là?« haucht sie fragend mit angestrengt-verlorenem Gesichtsausdruck (s. 0:58:16 h). Die Kamera umrundet die Protagonistin, uns in ihr Suchen einbeziehend und schließlich ihren gehetzten Blick offenbarend: Einmal mehr liegt die Lichtung friedlich und ohne Spur von Krematorien oder Gräben in der Sonne (s. 0:58:19 h). Wieder schnellt ihr Kopf von rechts nach links, um mit einem ernüchterten »Là ...?« (0:58:21 h) zu enden. Die wackelnde Kamera macht erneut ihre unsicheren Schritte und ihre aufkommende Verzweiflung erfahrbar: »Il n'y a plus rien ici!« (0:58:23 h; s. 0:58:24 h), »C'est que ...« (0:58:25 h), »Krematorium« (0:58:26 h) flüstert sie beinahe resignierend, wäh-

806  
808

rend die Kamera ihren Abstand zu Myriam variiert, um die innere Unruhe der Heldin auch auf den Zuschauer zu übertragen. Während sie ratlos verstummt, kommt Wind auf, der die Birkenblätter fast beruhigend rascheln läßt. Diese auditive Untermalung setzt sich, ebenso wie das Vogelgezwitscher und die Krähenschreie, in der Folgesequenz fort. In großer Entfernung – weiter als in der ersten Einstellung – sehen wir die Heldin kurz auf der sonnigen Lichtung stehen, um darauf, in extremem Kontrast zur Totalen, mit ihr auf das sattgrüne Gras zu starren (s. 0:58:38 h): »Il n'y plus rien ...«, wiederholt die Protagonistin die bereits zuvor geäußerte Erkenntnis.

809

Erschüttert sitzt die Protagonistin auf der Lichtung, über das üppige Gras gebeugt. Nach einem nachdenklichen und gequälten Blick in die Ferne (s. 0:58:50 h) sieht sie sich erneut unsicher um und richtet den Blick wieder zu Boden.

810  
811

Die hektisch von rechts nach links schwenkende Kamera (Reißschwenks und subjektive Kamera) versetzt den Zuschauer unmittelbar in Myriams suchende Blicke (s. 0:58:56 h). »On creusait ici?« (0:58:59 h), zweifelt sie mit zaghafter Stimme.

812  
814

Auf dem Höhepunkt ihrer Verzweiflung und Ratlosigkeit versucht die Protagonistin, durch das Riechen an einem herausgerissenen Grasbüschel die Vergangenheit heraufzubeschwören (0:58:59 h) – ein ausdrucksstarkes und im Zusammenhang mit Erinnerungen durchaus geläufiges Verhalten. Das Prinzip erinnert an Lanzmanns *SHOAH*, als der Überlebende Simon Srebnik zum ersten Mal mit dem einstigen Ort des Schreckens (er hatte ebenfalls auf einer Lichtung, gleichwohl außerhalb des Lagers, Massengräber ausheben müssen) konfrontiert wird, die idyllische Lichtung ungläubig betrachtet und eine Hand voll Erde durch die Finger rieseln läßt (s. II.2.2.6). Als auch dieser letzte Versuch der Heldin mißlingt, schüttelt sie den Kopf, läßt das Gras resignierend zu Boden fallen und wischt sich mit der Hand die aufkommenden Tränen aus dem Gesicht (s. 0:59:05 h): »On était couvert de cendres.« (0:59:07 h), flüstert sie – heute jedoch scheint die Sonne kräftig vom Himmel und das Gras glänzt darin.

»Même le ciel était noire.« (0:59:02 h), erinnert sich Myriam, während sie in die Baumkronen hinaufsieht, durch die heute das Sonnenlicht bricht (s. 0:59:09 h). Dabei wackelt die Kamera so auffällig, daß einem mit der Protagonistin fast schwindelig wird, und die Sonnenstrahlen sind derart kräftig, daß wir geblendet werden. Der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart könnte kaum größer sein.

Verzweifelt über die Unvereinbarkeit des Heute mit dem Gestern sinkt die Heldin zunächst kraftlos in sich zusammen. Wenig später verschafft sie ihrer extremen Enttäuschung Ausdruck, indem sie mit der Hand wiederholt heftig ins Gras schlägt (s. 0:59:18 h). Auch ihr Schluchzen trägt dazu bei, daß der Zuschauer ihren seelischen Kummer nach- und mitvollziehen kann: »Je sais plus« (0:59:21 h), endet sie voller Verzweiflung.

815

Nachdem sie sich schwerfällig aus dem Gras erhoben hat, einen letzten Grashalm beinahe unwillig von der Hand geschüttelt hat, überrascht die folgende Einstellung durch die Beruhigung der Kamera und deren neue Position. Aus dem Wachturm heraus, somit aus erheblicher Distanz, verfolgt der Zuschauer, wie Myriam sich erschöpft vom Kampf um ihre Erinnerung ins sonnige Gras fallen läßt und entkräftet ausstreckt (s. 0:59:55 h).





806 0:58:24 h



807 0:58:33 h



808 0:58:38 h



809 0:58:50 h



810 0:58:56 h



811 0:58:59 h



812 0:59:05 h



813 0:59:09 h



814 0:59:18 h



815 0:59:55 h

## II.5.6 MÖGLICHKEITEN UND SCHWIERIGKEITEN BESONDERER VISUELLER BZW. MUSEALER INSZENIERUNG

In insgesamt drei Schlüssel-Sequenzen stellt Loridan-Ivens die Möglichkeiten den Schwierigkeiten besonderer visueller bzw. musealer Inszenierung gegenüber (s. 5.2).

### a) Gemeinsame Autofahrt am Lager entlang:

#### das Ausmaß der Vernichtung versus Oskars »stumme« Lagerfotografie

Zwei kontrastierende Formen der visuellen Inszenierung des einstigen Schreckensortes werden in der Sequenz, die der gemeinsamen Autofahrt entlang des Lagers gewidmet ist, einander gegenübergestellt.

Zu Beginn und in der zweiten Hälfte der Sequenz macht Loridan-Ivens' auffällige filmische Inszenierung das unfassbare Ausmaß der Vernichtung für den Zu-

schauer erfahrbar: Wie zu Beginn von *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.3) und in *SHOAH* (s. II.2.2.4) setzt die Regisseurin zunächst eine zügige Kamerafahrt am Lager entlang ein. Während Resnais und Lanzmann die Aufnahmen jedoch von einem Off-Kommentar bzw. -Bericht hatten begleiten lassen, läßt Lorian-Ivens auffallend lange die Bilder sprechen. Unterstützend begleitet sie die Kamerafahrt mit einer – hier erstmals im Film verwandten – melancholisch-klagenden Off-Musik. Obgleich mit der musikalischen Begleitung in *NACHT UND NEBEL* vergleichbar (Violine, Pizzicati), kann hier der entscheidende Unterschied zwischen beiden Filmmusiken exemplarisch verdeutlicht werden.

Der kürzere Mittelteil der vorliegenden Szenenfolge ist Oskars künstlerischen Lagerfotografien gewidmet. Aufgrund der spezifischen Inszenierung werden diese Fotos dem Zuschauer so vorgeführt, daß er deren Aussagekraft in Frage stellt.

#### *Detaillierte Sequenzanalyse:*

816  
818

Der Beginn dieser Sequenz wird von Musik aus dem Off begleitet. Da Lorian-Ivens meist auf Off-Musik verzichtet, fällt dieser Einsatz besonders stark auf. Zudem handelt es sich um eine ausgefallene Streichermusik (im Vordergrund eine Violine mit zum Teil spitzen Tönen, im Hintergrund ein Cello), mit getragenen-melancholischem Charakter. Sie begleitet die halbminütige Kamerafahrt außen am Lager entlang mit Blickrichtung auf die vorüberziehenden Reihen von Häftlingsbaracken (s. 1:02:54, 1:02:57, 1:03:02 h).

819  
823

Mit Myriam, so unsere Vermutung, sehen wir uns die Fotos des jungen Deutschen an, Aufnahme für Aufnahme. Diese – der zeitgenössischen, künstlerischen Lagerfotografie entsprechenden Bilder<sup>802</sup> – zeigen die Schlafbaracken (s. 1:03:13 h und die Eisenbahnschienen 1:03:22 h) in jeweils charakteristischer Zentralperspektive. Eine weitere Fotografie erinnert den Zuschauer an *NACHT UND NEBEL* (s. 0:10:02 h), denn sie zeigt Baracken unter blauem Himmel, umgeben von saftigem grünem Gras (s. 1:03:17). In ihrer künstlerischen Bildkomposition entspricht diese Aufnahme einer späteren Fotografie Oskars von Myriam (s. 1:11:21 h). Auch hier inszeniert der junge Deutsche unter anderem Säulen und Pfeiler des Stacheldrahtzauns. Da der Zuschauer über Myriam und andere Lagerbesucher persönliche Formen des Gedenkens und Erinnerns kennengelernt hat, konfrontieren ihn diese Fotografien mit der Frage nach deren Aussagekraft und den Grenzen dieses Mediums.

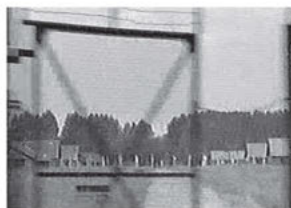
824  
826

Nachdem Myriam von Oskar eine Erklärung für das letzte Foto verlangt hat (den Auskleideraum konnte sie nicht wiedererkennen; wenig später wird sie ihn mit dem jungen Deutschen aufsuchen; vgl. 5.6.c), greift die zentrale und letzte Einstellung der Sequenz die erste wieder auf und führt sie fort. Knapp zwei Minuten lang zieht das Lager aufgrund der Kamerafahrt rasant an den Augen des Zuschauers vorbei (s. 1:03:57 h, 1:04:10 h, 1:05:32 h), während die melancholisch-klagende Streichermusik erneut die Aufnahmen des nicht enden wollenden Lagers begleitend kommentiert. Wie in der ersten Einstellung, erinnert die Solovioline aufgrund ihres Zirpens, der mit ihr zum Teil verbundenen Dissonanz und des punktuellen Pizzicati an die unorthodoxe musikalische Begleitung in *NACHT UND NEBEL*. Zentraler Unterschied zu den entsprechenden Kompositionen Eislers ist jedoch der eindeutig melancholisch-klagende

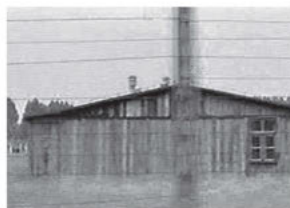
802. Siehe hierzu I.1.



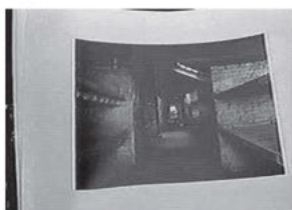
816 1:02:54 h



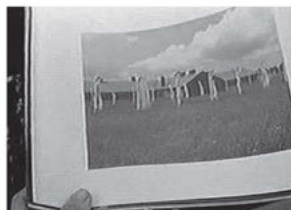
817 1:02:57 h



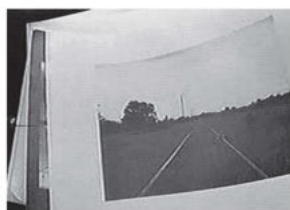
818 1:03:02 h



819 1:03:13 h



820 1:03:17 h



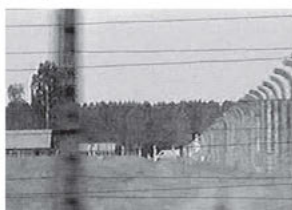
821 1:03:22 h



822 0:10:02 h



823 1:11:21 h



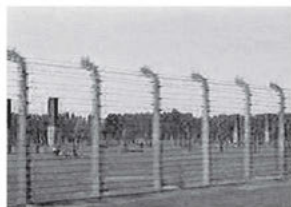
824 1:03:57 h



825.A 1:04:10 h



825.B 0:02:36 h



826 1:05:32 h

Charakter dieser Musik von BIRKENAU UND ROSENFELD, der die intendierte Wirkung der Bilder unterstützt. Auf der visuellen Ebene fällt bei genauerer Betrachtung auf, daß die letzten Bilder dieser Sequenz (s. 1:05:32 h) mit Aufnahmen aus Resnais' Film (s. 0:02:36 h) beinahe identisch sind, in beiden Fällen inszeniert mittels einer Kamerafahrt von links nach rechts.



*b) Myriam vor der Fotowand: Erfahrbare Vernichtung durch Pars pro toto*

Verglichen mit NACHT UND NEBEL und SHOAH macht Loridan-Ivens in dieser Sequenz das Ausmaß der Vernichtung für den Zuschauer mittels spezifischer Inszenierung (Kamerafahrt, Bildkomposition, Musik) stärker erfahrbar und ermöglicht ihm darüber hinaus ein Gedenken an die Ermordeten.

Im Unterschied zu Resnais und Lanzmann wählt die Regisseurin von BIRKENAU UND ROSENFELD eine weniger abstrakte Form des pars pro toto für die Massenvernichtung und übernimmt dabei die Konzeption eines Raumes im Museum Auschwitz-Birkenau. Durch die filmische Inszenierung der den Opfern abgenommenen Fotos aus früheren Zeiten gibt Loridan-Ivens den Verstorbenen ein Gesicht und macht über die Anzahl dieser Fotos die massenhafte Auslöschung erfahrbar.

Hinsichtlich der besonderen Inszenierung dieser gegenständlichen Überreste ist BIRKENAU UND ROSENFELD mit SCHINDLERS LISTE (s. 0:46:45 h) vergleichbar. Schon Spielberg erkannte das Wirkungspotential dieser Fotos.<sup>803</sup> Im Unterschied zu ihm konzentriert sich Loridan-Ivens auf eine einzige Form der Aufbewahrung des den Opfern Abgenommenen.<sup>804</sup>

*Detaillierte Sequenzanalyse:*

In umgekehrter Bewegungsrichtung und geringerer Geschwindigkeit wird das auffällige filmische Mittel der Kamerafahrt in der folgenden Sequenz, »Myriam vor der Fotowand«, fortgesetzt.<sup>805</sup> Hier entspricht die Kamerabewegung Myriams Betrachten der unzähligen Fotos im Museum von Auschwitz (subjektive Kamera) – Erinnerungsstücke an bessere Zeiten, die den Deportierten bei ihrer Ankunft im Lager abgenommen wurden (s. 1:05:50 h, 1:06:31 h, 1:06:51 h).

Noch stärker als bei der vorangegangenen Autofahrt, macht Marceline Loridan-Ivens' Art und Weise der Inszenierung dem Zuschauer das unfassbare Ausmaß der Vernichtung erfahrbar: Bedächtig tastet die Kamera etwa eine Minute lang Foto um Foto ab und vermag doch nur einen Bruchteil der Opfer einzufangen. Begleitet werden diese Aufnahmen von der aus der vorangegangenen Sequenz bekannten Off-Musik, hier in noch getragenerer Weise (vor allem Bratsche, weniger dissonante und spitze Töne, langsames Tempo). Im Unterschied zu Resnais, der den Zuschauer gegen Ende seines Films mit Leichenbergen konfrontiert, setzt Loridan-Ivens auf den Kontrast zwischen den Fotos glücklicher Familien und deren späteren Schicksal. Diese fotografischen Überreste haben eine ähnliche Funktion wie die als Pars pro toto ein-

**803.** Seine abtastende Kamerafahrt verweilt bei den Fotos deutlich länger als bei anderen Überresten, mit Ausnahme der herausgerissenen Goldzähne.

**804.** Sie zeigt keine weiteren Berge von Brillen, Schuhen, Spielzeugen etc.

**805.** »À Auschwitz, après la guerre, près de 2400 photographies de famille ayant appartenu à des déportés furent retrouvées dans une valise. Il est difficile de savoir exactement comment, pourquoi et par qui elles avaient été conservées. En tout cas, elles échappèrent à la destruction. Ce qui ne fut pas le cas de la plupart de ceux qu'elles représentaient dans le bonheur de l'avant-guerre. Ces photographies ›rescapées‹ sont souvent l'ultime trace de ceux qui y périrent.« (Chéroux 2001: 23)

**806.** Vgl. hierzu Klügers sowie Lanzmanns Äußerungen in II.2.

827

828  
830



827 0:46:45 h



828 1:05:50 h



829 1:06:31 h



830 1:06:51 h



831 1:05:38 h

gesetzten Gegenstände (Brillen, Schuhe, Goldzähne, Haare etc.) in den die Verwertungsmaschinerie der Nazis thematisierenden Sequenzen von *DIE TODES-MÜHLEN* (s. II.1.1.4), *NACHT UND NEBEL* (s. II.2.1.7) und *SHOAH* (s. Exkurs in II.2.1.7). Im Unterschied zu diesen Filmen handelt sich bei der in *BIRKENAU UND ROSENFELD* gewählten Darstellungs- und Herangehensweise nicht um die Annäherung über eine zwangsläufig anonym bleibende Masse, sondern um die Präsentation von Individuen, von denen jedes »sein Gesicht« hat. Auf diese Weise erleichtert Loridan-Ivens dem Zuschauer die Erinnerung an die tatsächlichen Opfer, anstelle eines abstrakten Gedenkens.

Neben der beschriebenen Kamerafahrt dient hierzu bereits die erste Einstellung der vorliegenden Sequenz (s. 1:05:38 h): Sie zeigt Myriam vor einer mit Fotos »gepflasterten« Wand, die sich im glatten Fußboden spiegelt – eine gezielte Bildkomposition, aus der das Ausmaß der Vernichtung spricht.

831

### c) Steriler Auskleideraum versus Erfahrbarmachung der Demütigung

In der Sequenz im Auskleideraum thematisiert Loridan-Ivens zunächst das Problem einer sterilen und daher die Erinnerung verstellenden musealen Inszenierung.<sup>806</sup> Der Beginn steht im krassen Gegensatz zum vorangegangenen wirkungsvollen Fotoraum des Museums Auschwitz-Birkenau (s. 5.6.b). Gleichzeitig greift die Regisseurin hier Myriams wenige Minuten zurückliegende Verwunderung auf (s. 5.6.a): Bereits auf den Fotografien von Oskar hatte sie diesen Ort nicht wiedererkennen können. Wenn der hergerichtete Raum jedoch selbst für Überlebende nicht wiedererkennbar ist, was soll er dann einem alltäglichen Besucher des Lagers »sagen«?

Im zweiten Teil der Sequenz macht Loridan-Ivens deutlich, daß Myriams leibhaftige Erinnerung wirkungsvoller ist als Oskars Fotografien. Des weiteren macht sie die

den Opfern aufgezwungene und extrem demütigende Nacktheit erfahrbar<sup>807</sup>, während Resnais sie lediglich als ein Detail unter vielen aufzählt (s. II.2.1.4).

*Detaillierte Sequenzanalyse:*

832  
834

Im ersten Teil der Sequenz befinden sich die Protagonistin und der junge Deutsche in einem steril wirkenden Raum: Er ist leer, extrem sauber, in ein bläuliches Weiß getaucht (s. 1:07:10 h). Die Weitwinkelaufnahme läßt die beiden Figuren ein wenig verloren in der Mitte des Raumes stehen. »Où on est ici?« (1:07:10 h), richtet Myriam die Frage an Oskar. Mit Befremden beantwortet dieser die Frage: »Les déportés se déshabillaient dans cette pièce ...C'est là qu'on leur prenait tout ce qu'ils avaient avec eux: vêtements, bijoux, argent, photos, tout!«, während sich Myriam verunsichert umsieht: »Je reconnais pas«, gesteht die Überlebende, ihre Augen finden keinen Anknüpfungspunkt an die Vergangenheit (s. 1:07:34 h). »J'uis passé par ici, forcément ... Non. Il y avait pas de vitres dans le sauna, c'était tout gris. On dirait un musée.« (s. 1:07:47 h). Während sie Oskar beinahe ungläubig anstarrt (s. 1:07:47 h), entspricht insbesondere ihr letzter Satz dem Eindruck des Zuschauers und erinnert darüber hinaus an die Kritik der KZ-Überlebenden Ruth Klüger an der »Museumskultur der KZs« (2001: 69; vgl. auch ebd. 77 in II.2).

835  
836

Ogleich der zweite Teil der Sequenz in ebenso sterilen, hellen Nebenräumen spielt, beginnt Myriam sich zu erinnern. Nachdem Oskar sie in dem tunnelartigen Gang fotografiert hat (s. 1:07:55 und 1:08:07 h), beginnt die Protagonistin zu erzählen, daß sie in diesem Raum geschoren und tätowiert wurden. »Quand on s'est retrouvé toute nue avec le crâne rasé, y en a eu qui pleuraient, d'autres qui rigolaient, ça avait quelque chose de ridicule« (1:08:21 – 1:08:34 h), berichtet Myriam von den unterschiedlichen Reaktionen ihrer Leidensgenossinnen auf die Praktiken der Entmenschlichung (geschorener Kopf, eingebrannte Tätowierung).<sup>808</sup>

Während sie bis zu diesem Zeitpunkt nur von hinten zu sehen war – durch Oskars Kamera –, ist Myriam auf dem Höhepunkt der Sequenz in Großaufnahme zu sehen.<sup>809</sup> So läßt sich jede mimische Regung im Verlauf ihres Erinnerns an den Sadismus der Nazis in diesen Räumen wahrnehmen; besonders wirkungsvoll, da Myriam – von ihrer Erinnerung eingeholt – zum Teil in die Rolle der Leidengenossin schlüpft:

837  
838

»Des femmes SS sont rentrées et elles ont demandé s'il y avait des musiciennes (s. 1:08:43 h). Une petite voix a répondu: »Moi, je suis danseuse à l'opéra.« Une femme SS a dit: »C'est bien, montre-nous ce que tu sais faire.« Et elle s'est mise à faire des pointes [...], tout nue avec son crâne rasé dans un silence total ... Laurette (s. 1:09:14 h), c'est ça, elle s'appelait Laurette, elle devait avoir à peu près 15 ans comme moi, Laurette ...« (1:08:38 – 1:09:25 h)

**807.** »Diese Ankunft war demütigend: Das ist, was man spüren soll.« (Loridan-Ivens zit.n. N.N. in: *Le Monde*, 09.07.2002, auf: [www.partisanfilm.de/index/61136,75093](http://www.partisanfilm.de/index/61136,75093)) Vgl. auch Levi 1990: 114f. und Klüger: »[...] die auferlegte Nacktheit ist das Gegenteil, nämlich Selbstentfremdung. Verlust an Identität. [...] Wer gezwungen wird, sich nackt bloßzustellen, verliert sich streckenweise.« (2001: 143f.)

**808.** Auch Primo Levi und Imre Kertész äußerten, daß einige der Betroffenen mit Galgenhumor reagierten.

**809.** Zu Beginn hatten wir sie maximal in Nahaufnahme beobachten können.





832 1:07:10 h



833 1:07:34 h



834 1:07:47 h



835 1:07:55 h



836 1:08:07 h



837 1:08:43 h



838 1:09:25 h

Dem Zuschauer geht es während dieser Geschichte wahrscheinlich ebenso wie dem jungen Deutschen, der von Myriams vergegenwärtigter Erinnerung so ergriffen ist, daß er den Fotoapparat absetzt, ohne den Auslöser zu betätigen. Indem sie in die Rolle der gleichaltrigen Leidensgenossin schlüpft, die nackt und kahlgeschoren die Launen der Nazi-Schergen ertragen mußte, verkörpert die Protagonistin die erlittene Vergangenheit und macht sie für den Zuschauer auf eindringlichste Weise spür-, erfahr- und mitvollziehbar.

1. »Noch vor dem Lesen lernen die meisten Kinder heute, den Fernsehapparat zu bedienen und Filme zu verstehen.« (Hickethier 1996: 1) »Daß Bilder die Imagination töten sei wahr, aber auch ›...daß nur Bilder imstande sind, die Erinnerungen [der Überlebenden] wenigstens in Bruchstücken einer fernseh-süchtigen Nachwelt zu überliefern.« (Kilb zit.n. Thiele 2001: 456)

2. Angesichts der Thematisierung von Gewalt und Unmenschlichkeit »wird der Kinobesuch für einen selbst zu einer Leistung des Aushaltens und Durchstehens. [...] Auf diese Weise werden die Zuschauer mit ihren eigenen Belastungsgrenzen konfrontiert. Sie können sich im Kino fragen, was sie im Leben ertragen können.« (Blothner 1999: 33)