

II.2 »Sprechende« Erinnerungsorte und Zeitzeugen?

Neben Fotografen (s. I.1), haben sich nach Alain Resnais (*NACHT UND NEBEL*, F 1955, s. II.2.1) weitere Filmemacher an die einstigen Schreckensorte und somit auf Spurensuche begeben:

Rund drei Jahrzehnte nach Resnais' filmischem Essay griff Claude Lanzmann dessen Verfahren (der Rückkehr an die Vernichtungsstätten) auf und drehte in etlichen Vernichtungslagern, darunter Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Sobibor und Treblinka – Aufnahmen, die in seinem neunstündigen Dokumentarfilm *SHOAH* (F 1985, s. II.2.2) die Schilderungen zahlreicher Holocaust-Überlebender begleiten.⁴³

Vergleichbar mit dem Dokumentarfilm *KITTY'S RETURN TO AUSCHWITZ* (USA 1979) und den Sequenzen um Simon Srebnik aus Lanzmanns *SHOAH* (s. II.2.2.6) erzählt die Holocaust-Überlebende Marceline Loridan-Ivens in ihrem Spielfilm *BIRKENAU UND ROSENFELD* (*LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX*, F/D/POL 2003, s. II.5) die Rückkehr ihres fiktiven Alter ego nach Auschwitz-Birkenau.

Die einstigen Schreckensorte üben insbesondere auf Medien eine gewisse »Faszination« aus.⁴⁴ Oder handelt es sich hierbei um eine gewisse Hilflosigkeit, d.h. man hofft, dort könne einen etwas anwehen, wenn man schon nicht weiß, wie man die Lagerrealität begreifen soll. Aber »die Steine schreien nicht« (Klüger zit.n. Thiele 2001: 392), das heißt: Es reicht nicht, eine Kamera die Ruinen-Landschaft dieser Orte einfangen zu lassen. Wie für die zeitgenössische Lagerfotografie (s. I.1) stellt sich die Frage: Wie – wenn überhaupt (Young 1993: 17) – können diese ehemaligen Vernichtungsstätten »zum Sprechen gebracht« werden, wenn Aleida Assmann schreibt, diese sogenannten Erinnerungsorte seien »erklärungsbedürftig« (1996: 16)?⁴⁵ Durch eine Montage verschiedener Gestaltungsmittel wie in *NACHT UND NEBEL*, darunter der elaborierte Off-Kommentar eines Überlebenden, vorgetragen von einem Sprecher? Oder durch einen zum Teil vage zusammenhängenden Off-Bericht (*SHOAH*)? Oder aber durch die von Zeit zu Zeit auf sie hereinbrechende, verbalisierte Erinnerung einer fiktiven Überlebenden, deren Rückkehr an den einstigen Schreckensort inszeniert wird, wie in *BIRKENAU UND ROSENFELD*? Zentral ist in diesem letztgenannten Spielfilm, daß der Erinnerungsorten allgemein zugeschriebene »Status als Kontaktzone« (ebd. 25) wörtlich genommen wird: Auslöser für die Erinnerungen der Protagonistin ist die mit den einstigen Vernichtungsstätten einhergehende »sinnliche Konkretion« (ebd.), insbesondere das Be-Greifen (s. II.5.2). Der »unmittelbare Kontakt mit der Vergangenheit« (ebd.) ist demnach nicht per se an sogenannten auratischen Orten anzutreffen, er muß zum Teil mit erheblicher Mühe und Anstrengung hergestellt werden. Hierbei wird die Vergangenheit, so *BIRKENAU UND ROSENFELD*, keineswegs zwangsläufig »durch die Augen, die auf Relikte stoßen [sinnlich erfahrbar]« (ebd. 17). Dieser Film macht deutlich, daß es sich bei den einstigen Vernichtungslagern um »traumatische Orte« handelt, deren »Bindungskraft auf einer Wunde [basiert], die nicht vernarben will« (ebd. 16).⁴⁶

Sind die Aufnahmen der Lager, wie besonders im Zusammenhang mit *NACHT UND NEBEL* und *SHOAH* behauptet, Anlaß für Vorstellungsbilder oder rufen sie – zumindest heute – schlicht historisches Wissen ab? Oder werden gerade solche Aufnahmen Pro-

jectionsanlaß der fertigen Gedächtnisbilder bzw. riskiert die »Schönheit« der Bilder nicht, das Grauen der historischen Ereignisse zu verbergen?

Nach Resnais' *NACHT UND NEBEL*, spätestens jedoch nach Loridan-Ivens' *BIRKENAU UND ROSENFELD* sollte deutlich geworden sein: Entgegen Lanzmanns Glaube an die Wirkkraft der Orte bleibt die immense Herausforderung im Umgang mit den so genannten Erinnerungsorten ungelöst.

Aus *BIRKENAU UND ROSENFELD* und den Führungen von Schulklassen durch Überlebende läßt sich schließen, daß es einer gewissen Lenkung sowie der Identifikation mit einer Person bedarf, um die Orte zum Sprechen zu bringen.

Ist es daher nicht vielleicht das Naheliegendste, Zeitzeugen zu befragen bzw. zu Wort kommen zu lassen, zumal man ihnen in der Nachkriegszeit kaum zugehört hat? Würde aus dieser Sicht nicht das Spielbergprojekt »Survivors of the Shoah« eine, wenn nicht gar die einzige Möglichkeit darstellen, ein audiovisuelles Archiv zur lebendigen Erzeugung von Erinnerung aufzubauen?

Oder geht dieses, Lanzmanns *SHOAH* nachempfundene Projekt nicht von der zu hinterfragenden Prämisse aus, daß jemand, der überlebt hat, am besten zur Vermittlung geeignet ist und »Deutungsautorität« hat?⁴⁷ Könnte es sich nicht auch umgekehrt verhalten, d.h. daß möglicherweise ein »Außenstehender«, der sich, aus welchen historischen Gründen auch immer, involvieren läßt, mehr Verständnis und damit Vermittlungsformen für ein Publikum entwickeln kann, das, wie die dritte Nachkriegsgeneration, in einer historischen Distanz von etlichen Jahrzehnten zu den Geschehnissen lebt?

Oder aber sind die Überlebenden des Holocaust, wie Primo Levi schreibt, »falsche« Zeugen, da sie im Vergleich zu den »Untergegangenen« eine »verschwindend kleine«, vor allem jedoch eine »anormale Minderheit« sind – diejenigen, »die aufgrund von Pflichtverletzung, aufgrund ihrer Geschicklichkeit oder ihres Glücks den tiefsten Punkt des Abgrunds nicht berührt haben« (1990: 83)? Aber reichen andererseits die Augenzeugenberichte dieser »Ausnahmen« (ebd. 84) nicht aus, sich die grauenhaften Lagerbedingungen, die systematische Vernichtung vorzustellen?

47. »Bis SCHINDLERS LISTE galt die ›Deutungsautorität der Überlebenden‹. Eine wahre Darstellung des Holocaust ist an die unmittelbare Erfahrung der überlebt Habenden in den Konzentrationslagern geknüpft. Deren Darstellungen sind gesellschaftlich legitimierter Ausdruck einer ›magischen Authentizität.‹« (Krankenhagen 2001: 210, H.i.O.)

48. Damit folgt er dem von Schreitmüller analysierten »Prinzip Assoziation« bei der Wahl eines Filmtitels (1994: 99f.), das sich durch besonderen Einbezug des Zuschauers auszeichnet: »Dieses Verfahren hat den Vorteil, daß eine semantische Spannung zwischen ›eigentlicher‹ und ›übertragener‹ Bedeutung aufgebaut wird.« (Schreitmüller 1994: 100) Dies bedeutet, daß mit der Präsentation eines bestimmten Begriffs unter Umständen bei Rezipienten ein ganzes »Wortfeld aktiviert« wird.« (Ebd. 99, H.i.O.)

49. Vgl. Raskin 1987: 15ff., van der Knaap 2002: 69, Avisar 1988: 14f. Hinsichtlich des eigentlichen Ursprungs des Ausdrückes »Nacht und Nebel« in Richard Wagners »Rheingold« vgl. Raskin 1987: 18ff.

50. »The words ›night and fog‹ were used by Hitler and the Nazis as a military code name to indicate their will to hide and make disappear any possible trace of the Holocaust [...]« (Colombat 1993: 143) Um die 15. Filmminute wird eine dieser Nacht-und-Nebel-Aktionen im Film inszeniert, als Lastwagen KZ-Insassen unbemerkt zur Vernichtung abholen.

Im Vergleich zu Resnais und Lanzmann thematisiert Loridan-Ivens in **BIRKENAU UND ROSENFELD** explizit und wiederholt die Probleme musealer Inszenierung der einstigen Vernichtungslager, wie sie beispielsweise von Ruth Klüger und Claude Lanzmann aufgezeigt wurden:

»Dachau hab ich einmal besucht [...]. Da war alles sauber und ordentlich, und man brauchte schon mehr Phantasie, als die meisten Menschen haben, um sich vorzustellen, was dort vor vierzig Jahren gespielt wurde. Steine, Holz, Baracken, Appellplatz. Das Holz riecht frisch und harzig, über den geräumigen Appellplatz weht ein belebender Wind, und diese Baracken wirken fast einladend. Was kann einem da einfallen, man assoziert eventuell eher Ferienlager als gefoltertes Leben. [...] Aber das KZ als Ort? [...] Heute verschweigen sie oft ebensoviel, wie sie vermitteln.« (Klüger 2001: 77)

»Mais musée et commémorations instituent l'oubli autant que la mémoire.« (Lanzmann in seinem Vorwort zu **SOBIBOR, 14. OKTOBER 1943, 16 UHR**, F 2001)

Loridan-Ivens begegnet diesem Aspekt abwägend. Während sie das positive Potential gewisser musealer Inszenierungen durch filmische Inszenierung besonders entfaltet (s. 5.6. b), macht sie ebenso eindringlich die Probleme anderer Formen der Gestaltung erfahrbar (s. 5.6.a und 5.6.c). Assmann faßt das Problem nüchtern zusammen: »Die zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Erinnerungsorte unterliegen einem tiefgreifenden Paradoxon: 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)

»Groß ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt«, demnach nur unter bestimmten Bedingungen ... (Cicero zit.n. Assmann 1996: 13)

II.2.1 KONTRAPRODUKTIVE ÜBER-ÄSTHETISIERUNG: »NACHT UND NEBEL« (»NUIT ET BROUILLARD«, ALAIN RESNAIS, F 1955)

2.1.1 Ein Filmemacher, ein Literat und ein Musiker – Ästhetik auf allen Ebenen

Bereits mit der Wahl des in allen Versionen gleichlautenden Titels – im Original **NUIT ET BROUILLARD**, in der deutschen Version **NACHT UND NEBEL** und in der englischen **NIGHT AND FOG** – grenzt sich der französische Regisseur Alain Resnais von den genannten alliierten Entnazifizierungsfilmern (s. II.1) deutlich ab. Während diese auf die Orte der systematischen Vernichtung hinweisen, bietet Resnais' Filmtitel unterschiedliche Assoziationsmöglichkeiten.⁴⁸

Für sachkundige Zuschauer verweist der Titel auf den sogenannten »Nacht und Nebel Erlaß« von 1941; dieser Verordnung zufolge mußten Regimegegner, ohne Aufsehen zu erregen, beseitigt werden.⁴⁹ Es sollten also gerade keine Spuren der Vernichtung hinterlassen werden, was zumindest das deutsche Publikum an den Ausdruck ›bei Nacht und Nebel davon gehen‹ bzw. ›Nacht-und-Nebel-Aktion‹ erinnert; letzterer hat in den alltäglichen Sprachgebrauch Einzug gehalten.⁵⁰ Nach dem didaktischen Fehlschlag der Re-education-Filme und im Zusammenhang mit dem

Beginn des Kalten Kriegs war eine massive Verdrängung des Holocaust zu beobachten. Mit der Wahl des Titels wollte Resnais daher die Gefahr andeuten, daß sich die Naziverbrechen zehn Jahre nach Kriegsende in Nacht und Nebel auflösten bzw. bereits in Vergessenheit gerieten – eine Anklage der Verbrechen, ein Aufschrei gegen das Vergessen.⁵¹

Vor allem dem französischen Publikum konnte der intertextuelle Bezug zu Jean Cayrols 1945 erschienem Gedichtband »Poèmes de nuit et brouillard« auffallen, in welchem der für den Kommentar des Films verantwortlich zeichnende, ehemalige Mauthausen-Insasse seine Lagererfahrungen veröffentlicht.

In den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg wurde der Ausdruck »Nacht und Nebel« in Frankreich als Synonym und Umschreibung für den Holocaust verwandt (vgl. Thiele 2001: 168), was nicht zuletzt mit einem bekannten Song von Jean Ferrat zusammenhangt: Nacht und Nebel »became the title of a very famous French song written and sung by the >engagé< French singer and poet [...] to remember the atrocities of the Holocaust« (Colombat 1993: 143, H.i.O.).

Alain Resnais' filmischer Essay *NACHT UND NEBEL* ist sowohl der erste westeuropäische (Dokumentar-)Film nach den Entnazifizierungsfilmen (s. II.1), in dem ausschließlich die Verbrechen in den Konzentrationslagern thematisiert wurden (vgl. Knoch 2001: 518), als auch der erste Film, der in Deutschland »eine bundesweite und mehrere Monate andauernde publizistische Kontroverse über die Darstellung des Massenmordes im Film ausgelöst hat« (Thiele 2001: 167).

Ausgehend vom Scheitern der Entnazifizierungsfilme stellt er gleichzeitig den ersten deutlichen Versuch dar, die psychischen Barrieren der Annahme des Holocaust durch eine künstlerische Herangehensweise erfahren zu überwinden. »*NACHT UND NEBEL* bekennt sich dezidiert zum ästhetischen Code. Er beharrt auf seiner Artifizialität, will Kunstwerk sein [...]« (Jochimsen 1996: 225).⁵² Auf diese Weise versucht Resnais, im Unterschied zu den Entnazifizierungsfilmen, die Menschen tatsächlich zu erreichen, sie zu einer »Haltung zu provozieren« (Heller 1997: 225): »Les courts

51. In diesem Sinne ist Avisars Interpretation des Films als Versuch, »to penetrate the Kingdom of the Night through the fog of the present« interessant (Avisar 1988: 12f.). Vgl. auch Dümling 1993: 117 und Thiele 2001: 167f. Darüber hinaus könnte der Titel den Zuschauer u.U. an die gespenstische Inszenierung der nächtlichen Ankunft im Lager erinnern. Dies wird in Sequenz vier bestätigt. Die »Razzien- und Deportations«-Sequenz endet mit Aufnahmen der Transporte in Güterwaggons, während der Kommentator erklärt: »La mort fait son premier choix. Un second est fait à l'arrivée dans la nuit et le brouillard.« (0:06:56–0:07:02 h)

52. Nach eigener Aussage wollte Resnais mit *NACHT UND NEBEL* einen »film lyrique« machen (Resnais auf Original-DVD). »In der deutschen wie in der internationalen Literatur wird *NACHT UND NEBEL* als erste künstlerisch gelungene filmische Auseinandersetzung mit dem Naziterrorsystem gelobt. Dieser nur dreißigminütige Film habe Maßstäbe gesetzt.« (Thiele 2001: 206) Vgl. auch Heller 1997: 224.

53. Inwiefern dies gelingt oder nicht, wird insbesondere im Rahmen der detaillierten Sequenzanalysen untersucht (s. II.2.1.3–II.2.1.7).

54. »[...] the documentary's presentations inside a camp of a symphonic orchestra, a zoo, green houses, Goethe's oak, an orphanage, a hospital for invalids etc.« (Prédal zit.n. Colombat 1993: 127)

métrages en 45 et 46 n'ont atteint aucun public. Avec *NUIT ET BROUILLARD*, j'ai eu la volonté de faire un film susceptible d'atteindre un grand public.« (Resnais zit.n. Raskin 1987: 136)

Der Regisseur verbindet in diesem Film Information mit Meditation sowie Vergangenheit mit Gegenwart. Daraus resultiert ein vielschichtiges Werk »mit drei Aussageebenen – über das Vernichtungslager als Prototyp des Massenmordens, über die Grenzen der Sagbarkeit und des Versuchs, einen Dokumentarfilm darüber zu machen, und über die Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit in der Erinnerung« (Knoch 2001: 519f.).

Neben der informierenden Darstellung der Vergangenheit will der Film vor allem zur Auseinandersetzung mit dem Holocaust aufrufen und seinem Verdrängen bzw. Vergessen entgegenwirken, indem er die Vorstellung bzw. Erinnerung des Zuschauers anzuregen versucht:

»Das eigentliche Thema des Films ist nicht das Geschehene selbst, sondern die Erinnerung daran, der Prozeß der Spurensuche, die sich der Übermacht des Verschweigens, Vergessens und Verdrängens entgegenstemmt.« (Dümling 1993: 117)

»[...] stellt der Film das historische Erinnern und die daraus vermeintlich ableitbaren Lektionen für die Zukunft in sein Zentrum.« (van der Knaap 2002: 74)

»Während Spielberg das Vergangene als eine Geschichte erzählt, die sich in unserem Beisein entwickelt, inszeniert Resnais die Problematik des Erinnerns. Statt den Zeitsprung einzuebnen, stellt er ihn heraus; statt die Möglichkeit des Begreifens einzuräumen, zeigt er, wie es sich immer wieder entzieht.« (Kramer 2000: 20)

In deutlicher Abgrenzung von den Entnazifizierungsfilmen setzt der Regisseur auf eine Mischung aus Ausbalancierung des Grauenhaften und deautomatisierender Diskrepanz, die den Zuschauer zur Auseinandersetzung, zum Nachdenken anregen soll.⁵³ Versucht wird dies vor allem durch Kontrastwirkung. Colombat nennt in diesem Zusammenhang vier »rupture lines of NIGHT AND FOG: the emergence of horror in the heart of banality; the reverse emergence of frightening banality in the heart of horror⁵⁴; the ambivalent reactions of the spectator, both intellectual and sensitive; and the insistence that the horror is still present among us today [...].« (Colombat 1993: 129)

Diese »explosive oppositions« sollen vor allem den kritischen Verstand des Zuschauers wachrufen (Prédal zit. ebd. 127), »forcing them to consider different aspects without letting them be hypnotized by an overwhelming feeling of horror« (Colombat 1993: 147). Auf diese Weise – so der Regisseur und zahlreiche Rezensenten – richtet sich NACHT UND NEBEL weniger an dessen Emotionen; der Zuschauer sollte »mit dem Kopf statt mit den Nerven [...] reagieren« (Truffaut zit.n. Paech 1993: 128):

»[...] Resnais's film addresses the audience's intelligence [...].« (Insdorf 2003: 36)

»[The film] addresses both the spectator's intellect and imagination in both the present and the future of the viewing.« (Colombat 1993: 123)

»Was wir wollten, war: ein Zuschauer, den man zu einer Handlung veranlassen kann, statt ihn nur gefühlsmäßig zu erregen [...].« (Resnais zit.n. Dümling 1993: 123)

Der zentrale Kontrast des Films besteht zwischen (a) der Gegenwarts- und (b) der Vergangenheitsebene: Beinahe idyllisch anmutende Lageraufnahmen in Farbe aus den fünfziger Jahren und historisches Archivmaterial in Schwarzweiß sind in aller Regel schnell nach- bzw. ineinander geschnitten und steigern sich dadurch wechselseitig in ihrer Wirkung.⁵⁵

»[...] Resnais joue au maximum de cette opposition contraction-décontraction. [...] elle évite aussi notre accoutumance à l'horreur. Les séquences en couleurs, contrepoint subtil, font ressortir davantage l'atrocité des images en noir et blanc.« (Pinel zit.n. Raskin 1987: 143)

Fraglich ist jedoch, ob beide Ebenen in der von François Truffaut beschriebenen Weise interagieren, als Mittel der Distanzierung wirkt diese Gegenüberstellung jedenfalls: »Als er [Resnais] eine Farbreportage mit schwarzweißen Zeitdokumenten verband, kam es für Resnais darauf an, letzteren ihre makabre Theatralität zu nehmen, das schreckliche Pittoreske, das ihnen eigen ist [...].« (Truffaut zit.n. Paech 1993: 128)

Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen beiden Zeitebenen machen verschiedene Rezessenten darauf aufmerksam, daß diese nicht nur miteinander kontrastieren, sondern durchaus auch komplementär sind:

»Er inszeniert das Erinnern, indem die Kamera in rastlosen Fahrten die Originalschauplätze absucht. Das Erinnerte aber fällt in bezug auf die visuellen Parameter des Films mit dem schwarzweißen Material zusammen. Es bietet die grauenhafte Antwort auf die fragenden Kamerafahrten.« (Kramer 2000: 17)

»Kaum sind Spuren des Geschehens sichtbar, kippt das Farbbild abrupt ins schwarzweiße Bildmaterial und diese Bewegung ins Schwarzweißbild markiert zeichenhaft die Memoria.« (Jochimsen 1996: 224f.)

»Resnais sagt im Interview: >In der Erinnerung denkt man ein wenig in Grau oder jedenfalls in einer weniger klaren Farbe.<« (Resnais zit.n. ebd. 225)

»Das historische Filmmaterial dient nicht als Beweis, als Dokument einer vergangenen Wirklichkeit, sondern als ästhetisches Medium zur Darstellung von Erinnerung. Durch dieses Kontrastverfahren, durch den Wechsel zwischen dem Suchen in der farbigen Gegenwart und den

55. »Diese Spannung zwischen Damals und Heute, zwischen Geschehen und Vergessen ist das Gliederungsprinzip des Films.« (Jochimsen 1996: 224) Vgl. Hattendorf zur »makrostrukturellen Ordnung von Farb- und Schwarz/weiß-Sequenzen [...]: 12 Farbsequenzen umklammern und unterteilen die 11 Schwarz/weiß-Sequenzen im Inneren des Films.« (1999: 209) Vgl. Richard Raskins Sequenzprotokoll, das sich exakt an dieser Zweiteilung des Films orientiert (Raskin 1987: 69–130).

56. »Zum Ausgangspunkt des filmischen Erinnerns wird dadurch die Abwesenheit des historischen Ereignisses, nicht dessen inszenierte Präsens.« (Kramer 2000: 18)

›gefundenen Schwarzweißbildern, erhalten die Archivaufnahmen ihre Authentizität, ihre Authentizität als Spuren der Erinnerung.« (Ebd. 225, H.i.O.)

Ergebnis dieser Gegenüberstellung von Gestern und Heute ist eine kunstvolle Kompositionssstruktur, »une filmische ›Recherche du temps perdu‹ zwischen Dokumentarfilm und Essayfilm« (Hattendorf 1999: 206, H.i.O.).

Um die künstlerische Komplexität von **NACHT UND NEBEL** zu erfassen, ist es zweckmäßig, zwischen visueller (A.) und auditiver (B.) Ebene zu unterscheiden, innerhalb letzterer zusätzlich zwischen Off-Kommentar (B.1) und musikalischer Begleitung (B.2).

NACHT UND NEBEL			
A. visuelle Ebene (<i>Resnais</i>)		B. auditive Ebene	
A.1 Farbe (1955)	A.2 Schwarzweiß (1933–1945)	B.1 Kommentar (<i>Cayrol</i>)	B.2 Musik (<i>Eisler</i>)

Abb. II.2.1.a

Zunächst zur visuellen Ebene, für die Alain Resnais verantwortlich zeichnet:

A. VISUELLE EBENE (<i>Resnais</i>)		
A.1 Farbe/Heute (1955)	A.2 Schwarzweiß/Gestern (1933–1945)	
bewegte, tastende Kamera i.a.R.	statisches Archivmaterial / unbewegte Kamera	bewegte historische Aufnahmen / bewegte Kamera
ca. 10 min. (14 Szenen)	ca. 20 min. (21 Szenen)	
	ca. 11,5 min. (14 Szenen)	ca. 8,5 min. (17 Szenen)

Abb. II.2.1.b

A.1 – Farbe/Heute (1955):

Die Farbaufnahmen, die Resnais 1955 in den polnischen Konzentrationslagern Auschwitz und Maidanek gedreht hat (vgl. Hattendorf 1999: 206 u. Raskin 1987), machen rund ein Drittel des Films aus und werden hauptsächlich dort eingesetzt, »wo kein Originalmaterial vorlag, etwa für das Barackenleben oder das Morden in den Gaskammern« (Knoch 2001: 521).⁵⁶

Deren überwiegende Beschaulichkeit lässt den Zuschauer die Problematik von Erinnerungsorten erfahren:

»Die mit den Lagern zitierte industrielle Massenvernichtung wird im Film kontrastiert mit der Tatsache, daß die gezeigten Orte des Schreckens von der Natur rückerobert werden. Die Rückeroberung scheint nur eine Frage der Zeit: Überwuchertes wird zum Symbol für das Ausradierte. War diese Bildsprache [...] in den fünfziger Jahren [...] noch ein ästhetisches Novum, so ist sie mittlerweile längst zur tradierten, auf nationalsozialistische Greuelataten verweisenden Chiffre geworden.« (van der Knaap 2002: 71)

»Als Resnais [...] in Auschwitz drehte, war er sich des zeitlichen Sprunges von zehn Jahren bewußt und machte das allmähliche Verschwinden des historischen Ereignisses aus der gelebten Erfahrung zu einem Thema seines Films.« (Kramer 2000: 17)

»No landscape, I have always believed, can recall what happened, for the stones don't cry out. Ich glaube, daß Ruth Klüger Recht hat.« (Leiser 1996: 105, Klüger zit. nach ebd.)

Ob der Zuschauer zudem spürt, »that today's rich green rises from the soil fertilized by the gray ashes of millions«, darf jedoch bezweifelt werden (Avisar 1988: 13).

Im Zusammenhang mit der historischen Filmebene und den anderen künstlerischen Mitteln birgt die »Ungerührtheit der ersten Natur gegenüber den Schrecken der zweiten« jedoch prinzipiell eine Projektionsfläche für die Vorstellungsleistung des Zuschauers (Koch 1992: 153)⁵⁷:

»Erst durch die Gegenüberstellung der toten Ruinenlandschaft auf den Farbaufnahmen und der schwarzweißen historischen Fotos von überfüllten Baracken, Arbeitskommandos im Freien, verhungerten Gefangenen und Toten im Stacheldraht erreicht [...] NACHT UND NEBEL seine starke Wirkung.« (Leiser 1996: 105)

»Die Leere der »öden Landschaft des heutigen Auschwitz« markiert die Leerstelle, die mit authentischer Erinnerung angefüllt werden muß. Sie ist eine Erinnerungslandschaft dadurch, daß ihre landschaftlichen Merkmale als Markierungen für diejenigen Bilder dienen, deren Wirklichkeit an diesem Ort vorgestellt werden muß.« (Paech 1993: 128, H.i.O.)

»[...] die Anwesenheit einer Abwesenheit in den Imaginationen der Vergangenheit verbindet sich mit dem Konkretismus der Bilder gegenwärtiger Orte. Vergangenheit und Gegenwart greifen ineinander, das Vergangene wird vergegenwärtigt, das Gegenwärtige in den Bann der Vergangenheit gezogen.« (Koch 1992: 152)

»Daher gibt es zwei Filme, deren gemeinsame Wahrheit erst aus der Erinnerungsarbeit entsteht, die »zwischen« ihnen vom Zuschauer geleistet werden muß.« (Paech 1993: 126, H.i.O.)

»Die Bilder sollen nicht mehr schockieren, sondern [...] Bausteine für die notwendige Erinnerungsarbeit werden.« (Ebd. 129)

»Ziel und Inhalt des Films ist es, hinter dieser Fassade die grausame Wahrheit erkennbar werden zu lassen.« (Dümling 1993: 117)

57. Obwohl auf Lanzmanns SHOAH bezogen, trifft diese sowie die folgende Äußerung von Gertrud Koch auch ins Zentrum von Resnais' NACHT UND NEBEL.

»Die ständigen am Material eklatant sichtbaren Zeitsprünge zwischen der historischen und der damaligen Jetzt-Zeit verweisen immer wieder auf die Stummheit der steinernen Zeugnisse, über die das Gras zu wachsen begonnen hat.« (Darmstädter 1995: 121)

58. Vgl. Jochimsen 1996: 224 und Lowy 2001: 172.

59. In diesem Punkt unterscheidet sich Erwin Leiser in seiner Dokumentation MEIN KAMPF (1960) deutlich von NACHT UND NEBEL: »Offensichtlich kannte Leiser die Wirkungspsychologie schreckenerzeugender Filmbilder, denn obgleich er über das Archivmaterial verfügen konnte, verzichtete der Regisseur auf die grauenvollsten Aufnahmen.« (Jochimsen 1996: 223)

Die verlassenen Ruinen und leeren Relikte sprechen jedoch nur das aus, »was die Betrachter in sie hineinlesen« (Knoch 2001: 522).

»Like Resnais and Cayrol, the audience is looking for possible traces, signs that would give any information about the millions of people who have been exterminated in this place.« (Colombat 1993: 157, H.i.O.)

»The first necessary task for both the filmmaker and the spectator who wish to comprehend what happened is to interpret traces and signs in their metamorphoses.« (Ebd. 129)

Diese angesprochene Eigenleistung des Zuschauers hängt jedoch von der gesamten Gestaltung der jeweiligen Szene ab, sie kann keineswegs auf ein einziges Stilmittel zurückgeführt werden (s. hierzu die Analyse der Schlüsselsequenzen in 2.1.3 bis 2.1.7).

Im Unterschied zu dem historischen Bildmaterial ist die Farbkamera der Gegenwartsebene fast immer in Suchbewegung, die Ruinen und Relikte in einem Travelling nach vorne bedächtig abtastend.⁵⁸ Auf diese Weise wird der Zuschauer in die Suche nach Spuren der Vergangenheit einbezogen und auf bestimmte Details – wie die von Fingernägeln zerfurchte Decke der Gaskammern (s. 2.1.2.4) – regelrecht »draufgestoßen«. Wiederholt versucht Resnais, dem Zuschauer mit langen Kamerafahrten die massenhafte Vernichtung visuell erfahrbar zu machen: Nicht enden wollende, den Bildrahmen sprengende Aufnahmen entlang an Bettgestellen, Latrinen, Fingernagelspuren und Krematoriumsofen zeugen vom Ausmaß des Holocausts. Neben Kommentar und Musik könnte vor allem die völlige Entindividualisierung dieser Aufnahmen der Erfahrbarmachung im Wege stehen.

A.2 – Schwarzweiß/Gestern (1933–45):

Die Vergangenheitsebene von *NACHT UND NEBEL* bestimmt rund zwei Drittel des Films. Das Ausgangsmaterial hierfür bilden die Bilder, die unmittelbar nach der Befreiung der Öffentlichkeit gezeigt wurden (vgl. Resnais 2000: 173): vor allem Filmaufnahmen der Alliierten, insbesondere englische Dokumente, Bilder aus französischen, niederländischen und polnischen Archiven sowie dokumentarisches Bildmaterial aus den Museen von Maidanek und Auschwitz (Braese 2003: 77, Raskin 1987, Resnais 2000: 73 und Thiele 2001: 166). Darunter fallen jedoch auch Einstellungen, »die Resnais 1955 in schwarz-weiß gedreht hat, um sie [...] als Dokumente zu ›fingieren‹, die der Vergangenheitsebene zugerechnet werden sollen« (Hattendorf 1999: 206, H.i.O.; s. 2.1.2.5). Neben Wochenschaumaterial, Fotografien und diesen fingierten Quellen sind Ausschnitte aus zwei längeren Filmen in die Vergangenheitsebene des Films montiert, ohne Übernahme der ursprünglichen Tonspur: So zitiert Resnais Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (D 1935) sowie Wanda Jakubowskas Rekonstruktionsfilm *DIE LETZTE ETAPPE* (PL 1948) über das Frauenlager von Auschwitz (vgl. Hattendorf 1999: 207).

Abgesehen von der charakteristischen hohen Schnittfrequenz dieser Schwarzweißaufnahmen weist die Vergangenheitsebene des Films bewegte und statische Bilder auf, je nach Quelle bzw. – was die fingierten Dokumente betrifft – Absicht des Regisseurs.

Ganz entscheidend für die historische Ebene von *NACHT UND NEBEL* sowie für die Gesamtwirkung des Films ist jedoch die gezielte Integration und Aneinanderreihung von Schockbildern.⁵⁹ In diesem Punkt hebt sich Resnais' Film kaum von den Umerziehungsfilmen ab, im Gegenteil: er weist noch schockierendere Aufnahmen als

DIE TODESMÜHLEN auf. Ungefähr ab der Mitte des Films beginnt der Einsatz dieser Aufnahmen – Sterbende im Krankenbau, Leichen im Stacheldraht –, sich steigernd im letzten Drittel mit einer Häufung unerträglichen Archivmaterials, wie Bilder von Bulldozern, die Leichenmassen in eine Grube schieben (s. 0:26:45 h).⁶⁰ Eine erste Akkumulation folgt auf die Sequenz in der Gaskammer (s. 2.1.6), eine zweite gegen Ende der Verwertungs-Sequenz (s. 2.1.7), eine dritte und vierte in der Sequenz »Als die Alliierten die Tore öffnen ...«, eine letzte in der Schuldfrage-Szene (zu den letzten beiden Sequenzen siehe die sechs Standbilder⁶²). Der Höhepunkt dieser »ästhetischen Schock-Strategie« (Kramer 2000: 19) ist demnach die Sequenz, die den Anblick bei Befreiung der Lager thematisiert. Erstens beinhaltet sie zwei Bilder-Akkumulationen, zweitens ist es die mit einer halben Minute längste Ansammlung und drittens sind es – wie mit Kramer bereits für DIE TODESMÜHLEN festgestellt (s. II.1.1, insb. II.1.1.2) – die aufgrund »der Vernachlässigung des elementaren Umgangs mit den Toten« (2003: 231) unerträglichsten Aufnahmen: »Hinter den geöffneten Toren bot sich den Befreierinnen – wie nun auch den Zuschauern des Films – ein Bild des Grauens: Die Kamera zeigt verstreute Leichen, Detailaufnahmen von Verstümmelungen und Verwesung, eine Planierraupe, die Leichen und Leichenteile in ein Massengrab schiebt.« (van der Knaap 2002: 73)⁶³

Interessanterweise hatte die französische Zensurbehörde versucht, solche Bilder zu verhindern, »on the grounds that those shots are too violent« (Raskin 1987: 9). Diesem Wunsch kam Resnais nicht nach – schließlich wollte er »très directs et très forts« arbeiten (Resnais 2000: 73):

»[...] je n'ai supprimé aucun document violent.« (Resnais zit.n. Raskin 1987: 58)

»Le bulldozer: dans certaines bobines anglaises que j'ai visionnées, il y en avait ainsi pendant une heure.« (Ebd. 136)

»Über die Zumutbarkeit der Bilder befragt, antwortete [...] Resnais [...], daß die von ihm benutzten Aufnahmen nicht eigens für den Film komponiert wurden, um die Zuschauer zu schockieren.« (van der Knaap 2002: 68)

Ob jedoch Resnais' Entscheidung und die damit einhergehende Ballung der angesprochenen Bilder im letzten Drittel von NACHT UND NEBEL den Zuschauer tatsächlich einbeziehen, wie Ewout van der Knaap behauptet⁶⁴, ist aufgrund der unerträglichen Wucht und Masse der Bilder in Verbindung mit extremer Entindividualisierung stark zu bezweifeln.

60. Zur Kritik hieran s. I.1.

61. Vgl. dieselbe Aufnahme in Resnais' DIE TODESMÜHLEN (s. II.1.1.3).

62. Gemäß meiner Grundüberzeugung, daß ein gewisses Maß an Diskretion unerlässlich ist, wurde die Größe der Abbildungen deutlich verringert.

63. Vgl. Kramer 2003: 230 in II.1.1.

64. »Die ästhetische Strategie des Films – die Zuschauer mit nahezu wortlosen visuellen Eindrücken zu konfrontieren – ist allerdings beredter als jeder Kommentar; allein gelassen mit Bildern, die an die Grenze des Zumutbaren gehen, wird der Zuschauer gezwungen, einen eigenen Kommentar zu dem Gesehenen zu finden.« (van der Knaap 2002: 73)



»En montrant pour la première fois, dans le cadre d'un film construit, des images particulièrement atroces, qui furent et demeurent sans aucun doute les images les moins soutenables jamais apparues sur un écran, Resnais expose le spectateur. L'accumulation des détails épouvantables qui marquent la perception spectatoruelle, tant sur le fil narratif que sur celui des images, dans le dernier tiers du film laisse le spectateur abasourdi et choqué, sans réponse [...] L'image qui revient naturellement à l'esprit de tout spectateur de ce film, c'est celle du bulldozer qui déblaie les cadavres des victimes: c'est l'image-blessure par excellence, parce que personne ne peut soutenir cela du regard.« (Lowy 2001: 142f., H.i.O.)

»Supreme artistic restraint« kann Resnais im Umgang mit dem fraglichen Archivmaterial nicht zugeschrieben werden (Avisar 1988: 17).

Wie zuvor bei DIE TODESMÜHLEN läuft auch Resnais' Film aufgrund dieser »ästhetischen Schock-Strategie« (Kramer 2000: 19) Gefahr:

- die Vorstellung des Zuschauers zu konterkarieren: »Mit diesen historischen Schwarzweißaufnahmen setzt Resnais Bilder ein, wo er zunächst auf die Imagination vertraute. Er nutzt das Schockpotential der Dokumente, das sich in den Leichensequenzen bis heute erhalten hat« (ebd. 18);
- bei den Zuschauern Erschütterung, Lähmung und Erstarrung hervorzurufen: »[...] das Geschehene erschüttert sie so sehr, daß sie sich weinend übergeben müssen« (Dümling 1993: 122), kommentiert Dümling die Reaktionen der Zuschauer auf Szenen aus NACHT UND NEBEL im Spielfilm DIE BLEIERNE ZEIT von Margarethe von Trotta (1981). »Nach dem Ende röhrt sich lange niemand, einige weinen« (Thiele 2001: 184), berichtet Thiele von der ersten Aufführung des Films in Deutschland. »Als der Film zuende ist, sitzen alle wie gelähmt da« (ebd. 190), so die Beschreibung der Schülerreaktionen auf NACHT UND NEBEL in Christian Petzolds Spielfilm DIE INNERE SICHERHEIT (D 2001);
- einem Abnutzungseffekt zu unterliegen:

»Die Bilder verlieren die Schockwirkung, die sie beim ersten Sehen erreichen konnten; sie veralteten. Manche verfestigen sich gar zu Symbolen und Ikonen.« (Kramer 2000: 21) »En même temps, chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre un peu dans les mœurs, et fera bientôt partie du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être choquant?« (Rivette zit.n. Lowy 2001: 181)

- die Zuschauer zum Wegsehen zu bringen (vgl. Sanders zit.n. Braese 2003: 81): »[...] un film qui brûlait le regard [...].« (Daix zit.n. Raskin 1987: 141)
- und – im schlimmsten Fall – eine Verweigerungshaltung beim Zuschauer oder gar ein Verlassen des Vorführsaals auszulösen: »Non que les auteurs aient rien édulcoré – comment le pourrait-on? – je sais de mes amis qui ont dû quitter la salle ou fermer les yeux.« (Bazin zit.n. Raskin 1987: 139)

Das damalige deutsche Branchenblatt »Der Filmbeobachter« jedenfalls empfand **NACHT UND NEBEL** aufgrund der Schockbilder für Jugendliche und »empfindliche Frauen völlig ungeeignet [...]« (zit.n. Knoch 2001: 527).

Die auditive Ebene (B.) von **NACHT UND NEBEL** besteht aus einem Off-Kommentar (B.1) und musikalischer Begleitung (B.2).

B. AUDITIVE EBENE	
B.1 Kommentar (<i>Cayrol</i>)	B.2 Musik (<i>Eisler</i>)
ca. 17 min.	Gesamtdauer des Films abzüglich einer Unterbrechung von ca. 13 Sek.

Abb. II.2.1.c

B.1 – Kommentar (Cayrol):

Den Kommentar schrieb Jean Cayrol, ein Überlebender der Konzentrationslager Mauthausen und Guben. Aufgrund dieser spezifischen Erfahrung, die er bereits 1945 in »Poèmes de la nuit et du brouillard« und 1954 in »Les rêves lazareens« verarbeitet hatte (vgl. Thiele 2001: 180), betrachtete Renais Cayrol als »garantie d'authenticité« (Renais zit.n. Raskin 1987: 48)⁶⁵; die Mitarbeit Cayrols war für den französischen Regisseur Voraussetzung für die Annahme des Filmauftrags.⁶⁶

Im Unterschied zur wochenschauartigen, informierenden und aggressiv-anklagenden Kommentierung von **DIE TODESMÜHLEN** zeichnet sich Resnais' Film durch einen teilweise auffallend poetischen und zum Teil beinahe sanft gesprochenen Text aus, dessen Eindringlichkeit von zahlreichen Rezensenten gelobt wurde und wird (vgl. Thiele 2001: 175). Das mag nicht zuletzt an seiner polyfunktionellen Anlage, orientiert am Modell der klassischen Rhetorik nach Horaz, liegen: »Über Bewegen (movere), Unterrichten (docere) und Beweisen (probare) sollen die Zuschauer dazu angeregt werden, das Gesehene zu akzeptieren, nicht weg zu schauen und sich damit auseinanderzusetzen« (van der Knaap 2002: 73).

Verglichen mit der besonderen visuellen Montage des Films, kann die Ebene des Kommentars als noch komplexer beschrieben werden.

65. Siehe II.3 zum Aspekt und Problem der Authentizität in Holocaustfilmen.

66. Intertextuelle Bezüge lassen sich vor allem zwischen Filmkommentar und Cayrols Werken, aber auch zu Henri Michel und Olga Wormsers 1954 herausgegebener »Tragédie de la Déportation 1940–1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands« feststellen (vgl. van der Knaap 2002 : 71). Die Übersetzung des Kommentars ins Deutsche erfolgte durch Paul Celan, Überlebender eines rumänischen Arbeitslagers und bekannt durch die Verarbeitung seiner Lagererfahrung im Gedicht »Die Todesfuge«. Im Original wird der Text vom französischen Schauspieler Michel Bouquet vorgetragen, in der deutschen Version vom Schauspieler Kurt Glass. Der französische Kommentar ist in Raskin 1987: 73–130, der deutsche in Thiele 2001: 169–175 vollständig abgedruckt.

67. So sollte der damals übliche und beispielsweise in **DIE TODESMÜHLEN** zu beobachtende deklamatorische, pathetische Stil vermieden werden (vgl. Thiele 2001: 180).

B.1 KOMMENTAR (<i>Cayrol</i>)			
B.1.1 Intonation	B.1.2 poetische Verfahren	B.1.3 Erzählperspektive	B.1.4 grammatische Zeitformen
ruhig, langsam, sanft	Ironie/Sarkasmus	auktorial	Présent (Präsens)
nüchtern-distanziert	Sprechpausen, Ellipsen, Verstummen	Opferperspektive	Imparfait (Präteritum)
hart, aggressiv, wochenschau-artig schnell und laut	Aufzählungen	Täterperspektive	spiegelverkehrter Gebrauch von Présent u. Imparfait
	(rhetorische) Fragen »poetische/ vorstellungsanregende Adjektive	(mehrdeutiges »on«)	

Abb. II.2.1.d

B.1.1 – Intonation:

Was den Kommentar von NACHT UND NEBEL ganz besonders auszeichnet, ist die Art und Weise, wie der Text vorgetragen wird, das heißt Tonfall, Tempo, Lautstärke, Betonung etc.

Vor allem der »Ton einer ›grausamen Sanftheit‹ und der nüchtern-distanzierte Tonfall des Sprechers stehen in hartem Kontrast zu der ernsten Thematik und werden nach damaligen Hörgewohnheiten als unpassend empfunden (Truffaut 1997: 407, H.i.O.)⁶⁷; heute noch irritieren diese beide Formen des Textvortrags.

Insgesamt sowie im Zusammenspiel mit der Bildspur können mit Colombat drei Intensitätsstufen unterschieden werden, die die Wirkung der jeweiligen Szene/Sequenz entscheidend beeinflussen:

»The first is quiet, slow and ›affectively silent‹, intoning long sentences, asking the spectator to imagine what happened in the now mute camp. This voice is used for imagining, for evoking what cannot be shown but only suggested, like the extreme and suffering [...]. The same slow tone is also used for the final meditation and interpretation in the present of the consequences of the Holocaust. Accompanying the narration of events [...] the rhythm is faster, the sentences shorter, the voice a little louder, often with ›pizzicati‹ or ›staccati‹ in the background. [...] When the voice imitates the reading of orders or slogans by the Nazis, it becomes both louder and faster, accompanied by louder music [...].« (Colombat 1993: 144, H.i.O.)

Diese Kommentierungsmuster müssen jedoch zusätzlich in ihrer Entwicklung im Filmverlauf untersucht werden. Insgesamt dominiert die nüchtern-distanziert-unbelebt wirkende Vortragsweise.

Nicht unerwähnt bleiben sollte im Zusammenhang mit der Vortragsweise von Cayrols Kommentar der Unterschied zwischen dem deutschen und dem französischen Sprecher: »Der deutsche Sprecher ... ist eine Spur zu eigen, zu akzentuiert, zu ironisch [...].« (Heyning zit.n. Thiele 2001: 18of.)

B.1.2 – Poetische Verfahren:

Die lyrische Dimension von Cayrols Kommentar ergibt sich aus dem gezielten Einsatz wirkungsvoller poetischer Verfahren.

Besonders auffällig ist die Distanzerzeugung durch von Ironie bzw. Sarkasmus geprägte Bemerkungen. Damit greift Cayrol bewußt oder unbewußt einen bereits in *DIE TODESMÜHLEN* kurz feststellbaren Ansatz auf. Dort hatte der Sprecher Aufnahmen der Leichenverwertungsmaschinerie mit »Ja, die Todesmühlen waren ein einträgliches Geschäft« und »Ein reicher Ertrag [...]« kommentiert (s. II.1.1.3).

In *NACHT UND NEBEL* wird die Verwendung dieses Stilmittels sowohl quantitativ als auch qualitativ gesteigert. So erklärt der Kommentator im Zusammenhang mit dem Baustil der Lagerwachtürme trocken: »Pas de style imposé. C'est laissé à l'imagination. Style alpin, style garage, style japonais, sans style.« (0:03:13 – 0:03:21 h) Als die Farbkamera das Krematoriumsgebäude ins Bild rückt, bemerkt der Kommentator zynisch: »Un crématoire, cela pouvait prendre, à l'occasion, un petit air carte postale. Plus tard – aujourd'hui –, des touristes s'y font photographier.« (0:20:14 – 0:20:22 h) In der Schlussansprache erläutert der Sprecher: »Les ruses nazis sont démodées.« (0:29:04 – 0:29:05 h)

Den Zuschauer vermag dieser wiederholte (und vor allem im mittleren Drittelfilm) auftretende Zynismus aufgrund des Kontrasts zwischen diesem Stilmittel und dem, wovon die Rede ist, unangenehm zu berühren.⁶⁸

Er spürt, daß Cayrol auf distanzierenden Zynismus zurückgreift, da er offensichtlich nur auf diese – unernste – Weise mit der Thematik umgehen kann.

Daß *NACHT UND NEBEL* die Schwierigkeit, die Erfahrungen der Überlebenden zu übermitteln, thematisiert, unterscheidet ihn von vielen Dokumentationen und Kompilationsfilmen (vgl. Kramer 2000: 19). Dem Zuschauer wird dieses Vermittlungsproblem im Off-Text auf zweierlei Weise näher gebracht.

Zum einen wird diese Schwierigkeit im Zusammenhang mit den unmöglichen Schlafbedingungen in den Lagern (s. 2.1.5) und den Leichenverwertungsmethoden der Nazis (s. 2.1.7) explizit thematisiert. »Im Kommentar wird [...] das notwendige Scheitern der filmisch vollzogenen Suchbewegung, für die auch die langen Kamerafahrten der Farbsequenzen stehen, mitreflektiert« (Hattendorf 1999: 209):

»Ces blocks en bois, ces châlets où l'on dormait à trois, ces terriers où l'on se cachait, où l'on mangeait à la sauvette, où le sommeil même était une menace, aucune description, aucune image ne peuvent leur rendre leur vraie dimension, celle d'une peur ininterrompue.« (0:08:26 – 0:08:58 h)

»Avec les corps ... mais on ne peut plus rien dire ... Avec les corps on veut fabriquer ... du savon.« (0:25:07 – 0:25:24 h)

68. Als amüsant wird er ihn jedoch kaum empfinden können: »Such an irony was introduced at the very beginning of the film with the presentation of the different styles used in the construction of watchtowers. [...] the contrasts of the film very often push the spectators to snicker [...].« (Colombat 1993: 128)

69. Vgl. Mukařovskýs »semantische Geste« (1943=1974: 49) bzw. I.2.2. Vgl. vor allem Jutz 1991: 82ff., Heller 1997: 224.

Zum anderen wird die Unsaugbarkeit dem Zuschauer wirkmächtig erfahrbar gemacht, indem der Sprecher ins Stocken gerät oder ganz verstummt, ohne den Satz zu Ende zu führen. Letzteres, d.h. vollständige Ellipsen, treten zwar selten, dafür aber an ganz besonderen Stellen auf. Als die Selektion thematisiert wird, hält der Kommentator vor der Information des Schlimmsten inne: »Pour les autres, on trie tout de suite. Ceux de gauche ironnent travailler. Ceux de droite ...« (0:20:46 – 0:20:51 h) Am Ende der Verwertungs-Sequenz bricht der Kommentar nach zunehmenden Schwierigkeiten seine Erklärungen letztlich ganz ab: »Quant à la peau ...« (0:25:29 h, s. 2.1.7) Daß Ellipsen erst im letzten Drittel des Films auftreten, geht einher mit den zunehmend grauenhaften Bildern von der systematischen Vernichtung und von der Befreiung der Lager durch die Alliierten.

Ein weiteres häufig anzutreffendes poetisches Verfahren stellen Aufzählungen dar. Eingesetzt werden sie von Cayrol insbesondere bei der Beschreibung der Lager. Im Zusammenhang mit den schnell hintereinander geschnittenen Schwarzweißaufnahmen und dramatischer Musik tragen sie zu dem Stakkato-Rhythmus der Vergangenheitsebene von NACHT UND NEBEL bei und ikonisieren den Organisations-Fanatismus der Nazis.

Mehrfach sprechen Cayrol/Resnais den Zuschauer direkt mit rhetorischen Fragen an. »Alors qui est responsable?« (0:27:54 – 0:27:55 h) fragt der Kommentator, nachdem mehrere Nazis ihre Schuld abgestritten haben. Im Unterschied zum direkt anklagenden Text von DIE TODESMÜHLEN, vermag diese Frage den Zuschauer eher zu einem Nachdenken über Schuld zu bewegen. »Qui de nous veille dans cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue de nouveaux bourreaux? Ont-ils vraiment un autre visage que le notre?« (0:29:15 – 0:29:22 h), fragt der Sprecher das Publikum in der Schlußsequenz und redet ihm auf diese Art und Weise ins Gewissen. Im Prinzip kann sich der Zuschauer diesen Formen der direkten Ansprache kaum entziehen. Aufgrund der vorangegangenen Bildgewalt ist er jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach derart schockiert und gelähmt, daß er kaum Raum für eine wirkliche Beschäftigung mit diesen wichtigen Fragen hat.

Die »irritierend schöne« Dimension der vielfältigen verfremdenden Brechungen in Cayrols Kommentar ergibt sich insbesondere aus dem auffälligen Einsatz wirkungsvoller, die Vorstellungskraft des Zuschauers anregenden Adjektive (Jansen 1990: 82): »Abstraktes, Unbelebtes wird durch Personalisierungen belebt«. (Thiele 2001: 176, H.i.O.): »un ciel d'automne indifférent« (»ein gleichgültiger Oktoberhimmel«), »nuit qui claque des dents« (»diese zähneklappernde Nacht«). Die französische Passage »De ce dortoir de brique, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur« (0:09:18 – 0:09: 21 h) wurde von Paul Celan in poetischer Weise ins Deutsche übertragen: »Von Gefahren umlauerter, backsteinfarbener Schlaf.«

B.1.3 – Erzählperspektive:

Obgleich dominant auktorial, ist auch die Erzählperspektive in sich spannungsvoll, polyperspektivisch und changiert zwischen Täter-, Opfer- und allwissender Perspektive.⁶⁹ Während die zwischenzeitliche Einnahme der Täterperspektive den Zuschauer

unangenehm berührt (s. insb. 2.1.7, aber auch 2.1.6⁷⁰), vermag der Kommentar aus der Sicht der Opfer ihn stärker in deren Lage zu versetzen als der des auktorialen Erzählers (s. insb. 2.1.3). Letzterer zeichnet verantwortlich für die meditativen Momente des Films sowie die wiederholte direkte Ansprache des Zuschauers.⁷¹ Mit einer Ausnahme tritt diese »diskursive Instanz in Form eines ›nous‹ auf« (Jutz 1991: 83), ein einziges Mal auch als ›je‹ (in der Schlußsequenz). Hierbei bleibt jedoch unklar, »ob das ›je‹ und das ›nous‹ der verbalen Narration auf den Sprecher (Michel Bouquet), den Regisseur (Alain Resnais) oder den Autor des Textes (Jean Cayrol) verweisen« (ebd. 83, H.i.O.).

Das Pronomen ›on‹, das in sich bereits ambivalente Bezüge trägt (›man‹/›wir‹), nimmt im Kommentar eine Sonderstellung ein (vgl. ebd. 83ff.). Einerseits handelt es sich um das am häufigsten eingesetzte Personalpronomen, andererseits bezieht es sich auf unterschiedliche Personen, sogar innerhalb einer Sequenz. Mit Jutz lassen sich für das ›on‹ je nach Kontext vier unterschiedliche Referenten ausmachen: »Es verweist auf die nationalsozialistischen Machthaber, auf die Deportierten, auf die diskursive Instanz, auf den universellen Referenten ›Mensch‹. [...] Somit steht das Pronomen ›on‹ sowohl für Figuren der Geschichte als auch für den Erzähler [...].« (Ebd. 85, H.i.O.) Vor dem Hintergrund von Cayrols Lagererfahrung kann die Wahl der unpersönlichen Form an bestimmten Textstellen auch als eine Art »rhetorisches Alibi«, ein »autobiographisches ›je‹« verstanden werden, die es dem Autor gestattet, »sich von dem Erlebten zu distanzieren und es als ›histoire‹ [...] zu präsentieren« (ebd. 85, H.i.O.).

Aufgrund dieser extrem komplexen Gestaltung sowie dem ständigen Wechsel der Erzählperspektive ist fraglich, ob der Zuschauer jeweils die entsprechende Zuordnung zu leisten vermag – schließlich muß er gleichzeitig den Bildern sowie der Musik Aufmerksamkeit widmen und kann sich nicht vollständig auf den Kommentar konzentrieren. Im übrigen läßt sich die Erzählperspektive selbst bei eingehender Analyse an manchen Stellen nicht eindeutig auflösen, sie bleibt ambivalent.⁷²

Noch vielschichtiger wird das Phänomen der Erzählperspektive, wenn man sie im Zusammenhang mit dem unterschiedlichen Gebrauch grammatischer Zeitformen betrachtet (s.u.).

70. »On observe ... on ferme les portes.« (0:21:44–0:21:49 h)

71. »Au moment où je vous parle.« (0:28:18 h)

Zum Teil jedoch »mißtraut [er] der Kraft seiner Erzählung, zugleich dem Versuch, mit Hilfe authentischer Bilder den Massenmord begreifbar zu machen. ›Kein Bild, keine Beschreibung gibt ihnen ihre wahre Dimension wieder.‹« (Jutz 1991: 82, H.i.O.)

72. Siehe Sequenz fünf und sechs im entsprechenden Sequenzprotokoll (s. Anhang). Die Vermischung der Erzählperspektiven kann auch positive Auswirkung haben (vgl. Thiele 2001: 175). »Il faut dormir vite.« (0:10:07 h); »Malheur à celui qui rencontrait un kapo ivre au clair de lune.« (0:12:17–0:12:19 h) Indem sich Erzähler- und Opferperspektive verbinden, wirkt der Bericht weniger distanziert auf den Zuschauer.

73. Das Präteritum erscheint demnach nicht »in einigen Passagen« (Jutz 1991: 84), sondern ausschließlich im Zusammenhang mit der Gegenwartsebene, den Farbsequenzen des Films.

74. Vgl. Thiele 2001: 175 und Lowy 2001: 173.

Am dritthäufigsten gebrauchen Cayrol/Resnais das Perfekt (passé composé), am vierthäufigsten das Futur, am seltensten das französische passé simple.

B.1.4 – grammatische Zeitformen:

NACHT UND NEBEL beinhaltet zwei Zeiten der Aussage: Die erste bezieht sich auf die Herstellungszeit des Films, die zweite auf die Epoche des deutschen Nationalsozialismus (vgl. Jutz 1991: 82). Für jegliche Projektion des Films in zeitlicher Distanz zum Erscheinungsdatum gilt, daß das »Heute« des Films (1955) darüber hinaus »zur Zeit des Filmbetrachters (die jeweilige aktuelle Gegenwart) in Opposition« steht (ebd. 83).

Bei näherer Betrachtung der grammatischen Zeitformen fällt der spiegelverkehrte Einsatz von Vergangenheit und Präsens auf: »In den Farbsequenzen des Mittelteils wird die Vergangenheit durch das ›Präteritum‹ ausgedrückt, in den komplizierten Schwarzweiß-Sequenzen durch das ›historische Präsens‹ (dem seinerseits das ›reflektierende Präsens‹ in den umrahmenden Farbsequenzen gegenübersteht)« (Hattendorf 1999: 211, H.i.O.).⁷³ Auf diese Weise versuchen Cayrol/Resnais, den Zuschauer die Verwobenheit von Gestern und Heute erfahren zu lassen. Ob dies vom Publikum jedoch wahrgenommen werden kann, sei aufgrund der subtilen Gestaltung in Frage gestellt.

Um auf die Gegenwart der Vergangenheit zu verweisen, sie zu betonen und die zeitliche Distanz zu den Ereignissen einzuebnen, verwenden Cayrol/Resnais das Präsens als »Basistempus« des gesamten Films (Jutz 1991: 87).⁷⁴ Das französische passé simple kommt insgesamt nur zweimal vor, da es auf abgeschlossene Ereignisse in der Vergangenheit verweist; gerade dies wollten Cayrol/Resnais mit NACHT UND NEBEL vermeiden.

Die aufgrund des vielschichtigen sowie ungewöhnlichen Gebrauchs der grammatischen Zeitformen zu befürchtende Orientierungslosigkeit des Zuschauers versuchen Cayrol/Resnais gelegentlich durch Temporaldeiktika zu vermeiden: »[Diese] eröffnen mehrfach die Farbsequenzen, um diese wichtigste Opposition des Films dem Wechsel von Schwarzweiß zu Farbe am Anfang und am Ende semantisch einzuschreiben: ›Aujourd’hui [...]›; ›Au moment où je vous parle‹ [...] hier mit direkter Zuschaueradressierung [...]« (Hattendorf 1999: 210, H.i.O.)

Das Verhältnis des Kommentars zu den Bildern ist ebenfalls vielschichtig. »Der Kommentar verhält sich nicht eindeutig zu den Bildern. Er ist von ihnen unterschiedlich weit entfernt, indem er sie interpretiert oder ignoriert, über sie informiert oder sie widerlegt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart variiert« (Knoch 2001: 521). Vor allem in meditativen Momenten steht er ihnen »(manchmal) mißtrauisch, fragend und fassungslos gegenüber« (Jochimsen 1996: 225). Insgesamt, wenn der Sprecher die Aufnahmen kommentiert, sie erklärt oder aber verstummt, dominiert eine Komplementarität zwischen sprachlicher und visueller Ebene; dies ist angesichts der generellen Komplexität von NACHT UND NEBEL auch erforderlich. Im Prinzip trifft Pinels Äußerung hinsichtlich der verbindenden Kraft des Kommentars zu: »Alain Resnais [...] obtient grâce à cette utilisation du commentaire une grande fluidité, malgré le disparate des éléments utilisés et une liberté totale pour la composition.« (Pinel zit.n. Raskin 1987: 143)

B.2 – Musik (Eisler):

Für die musikalische Begleitung von NACHT UND NEBEL zeichnet der deutsche Komponist Hanns Eisler verantwortlich, der – zum großen Erstaunen Resnais' – der Mitarbeit am Film zustimmte. Auch wenn es extrem schwierig ist, angesichts des auf allen Ebenen künstlerischen Werkes eine Gewichtung derselben vorzunehmen, so sei doch betont, daß sich NACHT UND NEBEL nicht zuletzt durch Eislers eigenwillige Kompositionen auszeichnet.

Diese entsprechen seiner – gemeinsam mit Adorno entwickelten – Forderung nach überwiegend kontrapunktischem Musikeinsatz im Film: »Selbst gute dramatische Momente werden durch übersüße Begleitung oder dramatische Überexposition zu Kitsch« (Adorno/Eisler zit.n. Thiele 2001: 181). So zeigte Eisler dem Regisseur vor allem, wie man den »musikalischen Pleonasmus« vermeiden kann (Resnais zit.n. ebd. 182).

»[Eisler] führte mir vor, wie man die Musik benutzen kann, um eine zweite Empfindung zu erzeugen, etwas Zusätzliches, Gegensätzliches. So kann man beispielsweise bei den dramatischsten Momenten des Bildes die Musik bis zum Äußersten vereinfachen, und umgekehrt arbeitet man sie groß aus, von dem Augenblick an, in dem das Auge nicht mehr gefesselt wird. Dadurch entsteht gewissermaßen eine Balance, in der sich der Zuschauer während der Filmvorführung zwischen dem Sehen und dem Hören befindet.« (Resnais zit.n. Dümling 1993: 118)

Diese künstlerische Einstellung, übliche Methoden musikalischer Illustration, wie beispielsweise in *DIE TODESMÜHLEN*, ebenso zu vermeiden wie Gefühlsausbrüche, finden sich in *NACHT UND NEBEL* vor allem in schwer erträglichen Momenten: Zu den grauenvollen Archivbildern von Leichen(bergen) im letzten Drittel des Films komponierte Eisler eine »bewußt unsentimentale Musik, [mit] kammermusikalischer, oft sogar solistischer Besetzung [und] fast zärtlichen Melodiebögen« (Dümling 1993: 122). »Je schrecklicher die Bilder um so freundlicher wird die Musik [...].« (Resnais zit. ebd. 122) Auf diese Weise versucht Eisler, dem Zuschauer angesichts des übermäßigen visuellen Schreckens eine gewisse Distanz zu ermöglichen (Dümling 1993: 122). Es darf bezweifelt werden, daß angesichts des übermäßigen visuellen Schreckens die Musik in der Lage ist, dem Zuschauer bei der Bewältigung bzw. Annahme solcher Aufnahmen zu helfen und Raum für Mitgefühl mit den Opfern zu schaffen.⁷⁵ Aus dem gleichen Grund ist extrem fraglich, ob das Publikum die anspruchsvolle Absicht des Komponisten – »Eisler wollte zeigen, daß der Optimismus und die Hoffnung der Menschen sogar im Lager noch existierte« (Resnais zit.n. Dümling 1993: 122) – zu erkennen vermag.

Neben dieser »dünnstimmig lyrischen Musik« (Dümling 1993: 122) finden sich in *NACHT UND NEBEL* jedoch weitere Formen der musikalischen Begleitung: »The music itself varies from the long, quiet, sorrow-laden violin strokes of the credits and

75. »Among other things, the soundtrack enables us to look at unbearable newsreels, such as living skeletons being prepared for hospital experiments.« (Insdorf 2003: 37) »As the power of the image increases, the music always becomes more discreet. [...] When the mass graves are shown, the text disappears and the music does not produce the expected feeling of extreme violence or aggression. Slow, low, respectful and peaceful, the music gives background support to the necessary interpretation and fights any overwhelming feeling of horror that would prevent the viewers from thinking about what they see.« (Colombat 1993: 147) »Erst durch die Reduktion von der statistischen Menge auf einzelne Schicksale und durch Verzicht auf automatisierte Emotionen erhalten die Ereignisse ein Maß, das Mitgefühl mit den Opfern möglich macht.« (Dümling 1993: 122)

76. Vgl. insb. Hattendorf 1999: 208 und Colpi zit.n. Avisar 1988: 14.

77. Vgl. auch Lowy 2001: 118.

conclusion to the rolls of drums and the nervous ›pizzicato‹ or the very detached notes of a trumpet« (Colombat 1993: 146, H.i.O.). Mit Colpi, Dümling, Hattendorf und Lowy können insgesamt vier musikalische Motive unterschieden werden:

B.2 MUSIK (<i>Eisler</i>)			
B.2.1 Rahmenmotiv	B.2.2 Deportationsmotiv	B.2.3 Konzentrationslager- motiv	B.2.4 Violinen-Pizzicati

Abb. II.2.1.e

B.2.1 – Rahmenmotiv:

Eingerahmt ist der Film von einer getragenen, beinahe schwermütigen Melodie eines Streicherorchesters, »il s'agit d'un ample mouvement mélodique, à la fois lyrique et amer« (Lowy 2001: 118, H.i.O.). Ob der Zuschauer im unbebilderten Prolog eine Bevölkerung der leeren Landschaft bzw. Lager durch das Orchester empfindet (vgl. Dümling 1993: 122), darf jedoch in Frage gestellt werden – vermutlich ist er von der Musik eher irritiert, u.U. gar unangenehm berührt.

B.2.2 – Deportationsmotiv:

Das Deportationsmotiv wiederum wird durch den Einsatz von Blechinstrumenten dominiert, insbesondere durch eine Solo-Trompete, die immer wieder spitz aus dem insgesamt dumpfen Klanghintergrund ausbricht und so beim Zuschauer Unbehagen auslöst und gar schmerhaft wirken kann⁷⁶: »Le thème de la déportation est aigre, cuivré, brutal, accompagné de douloureux coups de cymbales.« (Lowy 2001: 118; s. 2.1.3)

B.2.3 – Konzentrationslagermotiv:

Das Konzentrationslagermotiv schließlich besteht vornehmlich aus einem Flöten-Klarinetten-Duo mit »kammermusikalischer Intensität« (Hattendorf 1999: 208).⁷⁷ Regelmäßig bricht die Flöte aus der Melodie aus und spielt sich in den Vordergrund. Vor allem beim Einsatz dissonanter Töne wirkt dies tendenziell unangenehm auf den Zuschauer (s. 2.1.7). Daher ist es einerseits unwahrscheinlich, daß das Motiv als »heart-rending« wahrgenommen wird (Colpi zit.n. Avisar 1988: 14), andererseits ist zu bezweifeln, daß die Kombination aus Soloinstrument und Dissonanz »any sentimental effect« zu verhindern vermag (Colombat 1993: 146) – zumindest tendenziell hält sie den Zuschauer auf Distanz. Darüber hinaus fällt innerhalb dieses Motivs auch eine recht große Spannweite zwischen ruhigeren, getrageneren und schnelleren, rhythmischen Passagen auf, je nach Bildinhalt und Kommentar.

B.2.4 – Violinen-Pizzicati:

Das Violinen-Pizzicati ist ebenso auffällig wie sparsam eingesetzt und wirkt aufgrund des Kontrastes zur Bildspur äußerst verstörend auf den Zuschauer, vor allem als »Untermalung« unerträglicher Aufnahmen gegen Ende des Films. In der zweiten Sequenz des Films versucht Eisler mit diesem nervösen Motiv den Aufmarsch der Nazis verfremdend zu brechen (Hattendorf 1999: 208):

»Ein traditioneller Filmkomponist hätte solchen Bildern [marschierende Truppen] einen pomposen Marsch oder das Horst-Wessels-Lied unterlegt [...]. Hanns Eisler aber verzichtete auf die

gängige musikalische Schreckensdarstellung. Den propagandistischen Aufnahmen einer Parade zum Nürnberger Reichsparteitag unterlegte er eine dünne Pizzicati und fügte ihnen beim Schwenk auf Hitler und Himmler eine zirpend hohe Violinmelodie hinzu.« (Dümling 1993: 120)

»[...] zugleich zitieren leichte Trommelwirbel den ursprünglichen paramilitärischen Kontext der Aufmärsche.« (Hattendorf 1999: 208)⁷⁸

Zwar entspricht **NACHT UND NEBEL** vor allem an dieser Stelle dem Charakteristikum von Kompilationsfilmen, »Bilder und Töne kritisch ›gegen den Strich‹ zu lesen, ›von anderen Leuten zu anderer Zeit für andere Zwecke gedrehte Bilder‹ in einen neuen Kontext zu integrieren, der dem alten meist konträr entgegensteht« (Heller zit.n. Hattendorf 1999: 204, H.i.O.).⁷⁹ Es darf jedoch in Frage gestellt werden, ob man die Aufmärsche der Nazis auf diese Weise ironisieren kann, ob eine solche Ironisierung nicht inadäquat, u.U. gar überfordernd wirkt angesichts der historischen Aufnahmen.

Ein weiteres Mal setzt Eisler das Geigen-Pizzicati in den beiden vorletzten Sequenzen ein (eineinhalb Minuten ohne Unterbrechung), das heißt im Zusammenhang mit den schockierenden Bildern bei Befreiung der Lager sowie mit der Schuldfrage. Durch die Wiederaufnahme dieser auffälligen Musik, d.h. allein aufgrund des kalkulierten Einsatzes dieses filmischen Mittels, wird – zumindest theoretisch – eine Verbindung zwischen der Machtergreifung der Nazis und dem Resultat ihrer Vernichtungspolitik geschaffen.⁸⁰

Für alle Motive gilt eine Beobachtung Colombats zum Verhältnis zwischen dem dominanten Instrument und dem musikalischen Hintergrund: »The melody of a flute, a clarinet or a trumpet, is always sustained in the background by the incessant repetition of a motif, a chord, a single note, a ›pizzicato‹ or a ›staccato‹ played by a trumpet or a piano.« (1993: 146)

Hinsichtlich der Entwicklung des Films fällt auf, daß die getragenen Melodien zunehmen, ebenso wie das Auftreten der zirpenden Violine, die dem Zuschauer regelrecht in den Ohren schmerzt und äußerst verfremdend wirkt – Kontrapunkte zu den immer grauenhafter werdenden Bildern.

78. Vgl. auch Jochimsen 1996: 225 und Lowy 2001: 118.

79. Es handelt sich hierbei ursprünglich um Aufnahmen anlässlich des Nürnberger Parteitages aus Leni Riefenstahls **TRIUMPH DES WILLENS** (D 1935).

80. »Later, the pizzicati accompanied one of the results of Nazis: the huge camps, the typhus, the corpses buried by bulldozers, the SS become prisoners in their turn.« (Colpi zit.n. Avisar 1988: 14)

81. »Nicht nur, daß er weitaus stärker in das vorgefundene Photo- und Filmmaterial eingreift und ummontiert; nicht nur, daß er den von Jean Cayrol, einem ehemaligen KZ-Häftling, verfaßten poly-perspektivischen, d.h. vor allem zwischen Täter- wie Opferperspektive changernden Kommentar über und gegen die Bilder legt; nicht nur, daß die Musik von Hanns Eisler Kommentar- und Bildebene unterstreicht, kommentiert, kontrapunktiert, über Leitmotive scheinbar Unzusammenhängendes strukturiert und verbindet oder über Zitate zusätzliche Assoziationsräume schafft.« (Heller 1997: 224) Vgl. auch van der Knaap 2002: 71.

Die Erzeugung von Diskrepanz durch den Einsatz kontrapunktischer Musik ist zwar dominant, stellt jedoch nicht die einzige Funktion der musikalischen Begleitung dar. Je nach Kontext unterstreicht und kommentiert Eislers Musik die Bild- und Kommentarebene. Über Leitmotive strukturieren und verbinden sie scheinbar Unzusammenhängendes oder sie schaffen zusätzliche Assoziationsräume über Zitate (vgl. Heller 1997: 224).

Nicht übersehen werden sollte die übergreifende Funktion der musikalischen Begleitung: »Eislers Musik tritt an die Stelle von Originalgeräuschen; sie verbindet farbige und schwarz-weiße Sequenzen ebenso wie die verschiedenen Argumentationsebenen des Films« (Hattendorf 1999: 208); vor allem im ersten Drittel von NACHT UND NEBEL akzentuiert sie jedoch auch den Kontrast zwischen den Farb- und den Schwarzweißaufnahmen: »At the beginning [...] the ruptures between these two series are extremely brutal and obvious. They are always reinforced by parallel ruptures in the soundtrack.« (Colombat 1993: 132) Erst in den letzten beiden Dritteln des Films überspielen Eislers Kompositionen regelmäßig den visuellen Wechsel von Heute zu Gestern und sorgen dafür, daß der Zuschauer die Übergänge von Vergangenheit und Gegenwart als zunehmend fließend erfährt, »in order to present a [...] past that is very active in the present« (ebd. 138).

Abgesehen vom Rahmenmotiv handelt es sich aufgrund der kontrapunktischen Konzeption um eine ausschließlich intellektuell verarbeitbare Musik, die weder Nähe noch Identifikation zuläßt. Ob dies dem Film tatsächlich zum Vorteil gereicht, sei stark bezweifelt (s. 2.1.7). Da auch auf der Ebene des Kommentars sowie des Bildes etliche Brechungen existieren, droht die insgesamt extrem komplexe und in sich widersprüchliche Gestaltung des Films den Zuschauer zu überfordern.

C. Gestaltungscluster und Entwicklung der Verfahren

Die vorangegangene heuristische Trennung der einzelnen Gestaltungsmittel war aufgrund der extremen Komplexität des Werkes⁸¹ zunächst notwendig und sinnvoll gewesen, um im Folgenden das minutiose Zusammenspiel aller Ebenen in Wechselwirkung zu erfassen.

»In den farbigen Sequenzen begleiten langsam [und nüchtern, teilweise sanft; eigene Anm.] gesprochene, vielgliedrige Sätze die langsamen, gleitenden Kamerafahrten (nach vorn, rückwärts und seitwärts) in langen Einstellungen. In der ersten Einstellung [...] setzt eine langsame Kranfahrt nach unten den für die farbigen Sequenzen charakteristischen elegischen Rhythmus. [...] Demgegenüber sind die schwarz-weißen Sequenzen um ein Vielfaches rascher geschnitten und schneller kommentiert; die Stimme des Off-Sprechers nimmt dabei, etwa beim Beginn der 2. Sequenz, den schneidenden Tonfall der Wochenschau-Sprecher an.« (Hattendorf 1999: 207f.)

Hinzugefügt werden muß, daß die Farbsequenzen oft von getragenerer Musik begleitet werden, während bei den historischen Aufnahmen – zumindest zu Beginn des Films – häufiger militärisch-energische Motive auftreten. Im zunehmenden Filmverlauf, d.h. mit fortschreitender Chronologie, sind solche festzustellen.

Der Übergang zwischen Gegenwarts- und Vergangenheitsebene wird insbesondere über die Gestaltung der Bildspur inszeniert:

»Die Farbkamera ist fast immer bewegt, sie ist unterwegs auf dem Gelände, fast durchweg im Travelling nach vorn (der bevorzugten Kamerabewegung von Resnais), als sei sie auf der Suche. Sie ist es auch. Aus den grünen Wiesen, den roten Ziegelmauern, dem blauen Himmel, aus einem Meer gelber Blumen gehen die Schwarzweißbilder hervor wie aus dem Untergrund aller Farben, als habe die Kamera sie aufgespürt unter dem Grasboden, zwischen den Steinfugen, in den Trümmern und an den Tag gebracht. Ein roter Backsteinbau (heute) verwandelt sich in der Überblendung in dasselbe schwarz-weiße Gemäuer von gestern: Gegenwart und Vergangenheit, Vergangenheit und Gegenwart fließen ineinander. [...] der Eindruck, daß uns etwas gezeigt wird, was erst in diesem Augenblick des Suchens und Zeigens heraufkommt, wird verstärkt durch den anderen Bewegungsrhythmus der Fotografien (und der wenigen Dokumentarfilmaufnahmen) [...].« (Jansen 1990: 78)

Während zunächst abrupte Übergänge dominieren, gestaltet Resnais diese zunehmend weicher (vgl. Colombat 1993: 132ff.). Wie jedes einzelne der beschriebenen Gestaltungselemente entwickelt sich demnach auch der Übergang zwischen Heute und Gestern im Verlauf des Films.

Je entsetzlicher die thematisierten Ereignisse durch die – eine gewisse Chronologie einhaltende – Erzählstruktur werden (z.B. in der Gaskammer-Sequenz in 2.1.6 bzw. der Leichenmassen-Sequenz), desto stärker versucht Resnais, insbesondere über die

82. »As the power of the image increases, the music always becomes more >discreet<.« (Colombat 1993: 147, H.i.O.)

83. Vgl. Daix zum Tonfall des Sprechers während der besonders grauenhaften Sequenzen: »[...] le ton convenait, un ton calme, serein, le ton qu'il faut en face de la souffrance, le seul ton possible devant les tortures.« (Zit.n. Raskin 1987: 140)

84. Avisars folgende Äußerung ist daher zu bezweifeln: »[...] he achieved a nearly perfect equilibrium between the perception of visual horrors, the absorption of their context, and reflection on their significance.« (1988: 18)

85. Eine solche Zusammenarbeit dreier eigenständiger Künstler, die nur zum Teil im Film-Bereich arbeiten, ist für den Holocaust-Film m.E. einzigartig.

86. Vgl. Resnais zit.n. Raskin 1987: 136 auf Seite 2 dieses Filmkapitels.

Noch heute gehört der Film in Frankreich und Deutschland zum Katalog der Landesbildstellen.

87. Besonders in diesem Punkt unterscheidet sich NACHT UND NEBEL von Marceline Loridan-Ivens' ruhigen und einfachen BIRKENAU UND ROSENFELD (s. II.5).

88. »Pendant ce temps, Burger ouvrier allemand, Stern étudiant juif d'Amsterdam, Schmulszki marchand de Cracovie, Annette lycéenne de Bordeaux, vivent leur vie de tous les jours, sans savoir qu'ils ont déjà, à mille kilomètres de chez eux, une place assignée.«//»Der Arbeiter aus Berlin, der jüdische Student aus Amsterdam, der Kaufmann aus Krakau, die Lycealschülerin aus Bordeaux – sie alle ahnen nicht, daß ihnen in einer Entfernung von 1000 Kilometern bereits ein Platz zugewiesen ist.«) (0: 03:31–0:03:45 h) »The text also quotes precise names of deportees and cities from all over Europe to insist that the anonymous corpses seen later in unmarked mass graves were once the bodies of individuals [...].« (Colombat 1993: 141)

89. »[...] ce film est construit sur les ruines fumantes du désastre [...]. Cela se traduit à l'écran par le vision d'images épouvantables que rien ne compense, surtout pas les images en couleurs qui sont des images de désolation et de silence [...]. Aucun film [...] n'avait été jusque là avare à ce point en signes d'espoir.« (Lowy 2001: 143f.)

auditive Ebene, ein Aushalten des Grauenhaften zu ermöglichen: Irritierend getragene Musik-Kompositionen⁸² und eine ruhige, manchmal sanfte Off-Stimme⁸³ begleiten die schockierenden Archivbilder im Unterschied zur teilweise harschen Kommentierung und den militärischen Rhythmen zu Beginn des Films. Vor allem im letzten Drittel von *NACHT UND NEBEL* häufen sich angesichts der Wucht der Bilder die angesprochenen Pausen, das Stocken und das Abbrechen von Sätzen auf der Kommentatoren-ebene: Das verbal Verschwiegene wird dem Zuschauer visuell vorgeführt.

Fraglich ist, ob diese Kompensationsversuche ausreichen, um eine Überforderung des Zuschauers zu vermeiden und ihn zu einem Hinsehen zu bewegen.⁸⁴ Die visuell und auditiv gebotenen Fakten, denen er kontinuierlich ausgesetzt ist, können eher das Gegenteil bewirken.

2.1.2 Leitthesen

In bewußter Abgrenzung zu den Re-education-Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit (s. II.1) versucht Resnais mit *NACHT UND NEBEL*, die psychischen Barrieren der Annahme des Holocaust durch eine deutlich künstlerische Herangehensweise und damit einhergehender ästhetischer Distanz zu überwinden. So zeichnet für jede gestalterische Ebene jeweils ein Künstler verantwortlich – Filmemacher Resnais für das Visuelle, Literat Cayrol für den Off-Kommentar und Komponist Eisler für die Musik.⁸⁵ Entsprechend ist jede Gestaltungsebene in sich extrem komplex komponiert. Im Zusammenhang mit den anderen Ebenen ergibt sich ein vielschichtiges audiovisuelles Gestaltungsgefüge.

Zu bezweifeln ist, ob sich damit Resnais' Absicht, im Unterschied zu den alliierten Entnazifizierungsfilmen ein breites Publikum zu erreichen, erfüllt:⁸⁶

- Die drei Gestaltungsebenen konkurrieren häufig untereinander um die Aufmerksamkeit des Zuschauers, was eine Überforderung zur Folge hat. Verantwortlich hierfür ist der Einsatz zu vieler künstlerischer Verfahren – simultan und sukzessiv; zur »Erholung« von der Überreizung dringend notwendige »Pausen« existieren kaum (s. insb. 2.1.4). Aufgrund des dem Film zugrundeliegenden Kontrastprinzips sind die Brechungen zwischen den unterschiedlichen, gleichzeitig eingesetzten Gestaltungselementen derart erheblich, daß es wiederholt zu einer kontraproduktiven Überästhetisierung kommt (s. insb. 2.1.7).⁸⁷
- Die beschriebene Entwicklung der Gestaltungsmittel, insbesondere die Zurücknahme des Kommentars, lassen zwar insgesamt den Wunsch nach Kompensation der zunehmend grausamen Bilder erkennen. Insbesondere im letzten Drittel des Films wird:
 - (a) der Zuschauer zum Teil grauenvollerem Archivmaterial als in *DIE TODESMÜHLEN* ausgesetzt (s. 2.1.1) – daher vermögen die Ausbalancierungsversuche den Zuschauer kaum zu einem Hinsehen zu bewegen,
 - (b) über ästhetische Gestaltung vom Zuschauer die Vorstellung des Todeskampfes in den Gaskammern (s. 2.1.6) und der Verwertung der leiblichen Überreste der Opfer (s. 2.1.7) gefordert – aus diesem Grund erweist sich die zunehmend diskrettere Gestaltung als kontraproduktiv.

Erschwerend kommt hinzu, daß im Filmverlauf eine zunehmende Entmenschlichung und Entindividualisierung der Opfer zu beobachten ist, wo es anfangs durchaus Ansätze zur Hervorhebung von Einzelschicksalen gab.⁸⁸ Angesichts dieser extremen audiovisuellen Zumutung absoluter Hoffnungslosigkeit⁸⁹ wird sich der Zuschauer

zum Selbstschutz der Thematik eher verschließen. Die Absicht, viele Menschen zu erreichen, wird eher verhindert, das Verdrängen vermutlich gefördert.

Eine stärkere Gewichtung der Gegenwartsebene wäre für das Erreichen eines breiteren Publikums sicherlich förderlich gewesen. Einige der regelmäßig zwischen die

90. Vgl. die Anfangs- und Endsequenz, aber auch die über die Schlafbaracken, die Gas-
kammer, die Krematoriumssöfen und die Frauenhaare. »Der Regisseur wußte sehr wohl, daß eine Häufung von Schreckensbildern abstumpfend wirken mußte. [...] Bewußt gingen Resnais und Cayrol von einer gegenwärtigen Erzählposition aus.« (Dümling 1993: 116f.)

91. »Der signifikante Parameter hierfür [Dehnung und Raffung in der Montage] ist die durchschnittliche Einstellungslänge. So nehmen die 28 Farbeinstellungen (das sind lediglich 9,4 % der insgesamt 297 Einstellungen) ein ganzes Drittel der Filmzeit ein (9 min. 20 sek.), während auf die 269 schwarz-weißen Einstellungen (90,6 % der Einstellungen) nur die zwei verbleibenden Drittel kommen (20 min. 10 sek.). Bei einer mittleren Einstellungslänge von 20 Sekunden erscheint die Zeit in den Farbeinstellungen daher gedehnt gegenüber dem beschleunigten Montagerhythmus der schwarz-weißen Einstellungen (mittlere Einstellungslänge = 4,5 Sekunden).« (Hattendorf 1999: 211) »C'est ici que l'on comprend que la force de NUIT ET BROUILLARD venait moins des documents que du montage, de la science avec laquelle les faits bruts, réels, hélas ! étaient offerts au regard [...].« (Rivette zit.n. Lowy 2001: 181) »Der Regisseur [Resnais] behauptet von sich selbst, stärker durch die Eisensteinsche Attraktionsmontage als die Pudovkinsche Variante der additiven Montage inspiriert zu sein: [...] jede Einstellung muß lebendig bleiben.« (Resnais zit.n. Thiele 2001: 177) »In NACHT UND NEBEL [...] ist jedoch entgegen der Äußerungen des Regisseurs eine konventionelle, logisch aufbauende und der Chronologie der Ereignisse weitgehend folgende Zusammenstellung der Bilder zu erkennen, also eher die Pudovkinsche, >realistische< Variante der Montagetechnik.« (Thiele 2001: 178, H.i.O.)

92. »Eine ältere Dame beschwert sich nach dem Film über die >Holzhammermethode<.« (Geyer zit.n. Thiele 2001: 185)

93. Vgl. Jochimsen zum Unterschied von Erwin Leisers Dokumentation MEIN KAMPF (1960): »Offensichtlich kannte Leiser die Wirkungspsychologie schreckenerzeugender Filmbilder, denn obgleich er über das Archivmaterial verfügen konnte, verzichtete der Regisseur auf die grauen- vollsten Aufnahmen.« (1996: 223)

94. Zu bezweifeln, da den Zuschauer überfordernd, ist jedoch Dümlings funktionale Interpretation: »Zu dieser Schlußsequenz erklingt der musikalische Epilog Eislers, der die zu Beginn erklungene Streichermelodie fortsetzt. Erst jetzt hat sich die Bedeutung dieser Musik völlig erschlossen: Sie erinnert an die Millionen von Toten, von denen nur noch Berge von Haaren, von Schuhen und von Gebissen übrig geblieben waren.« (Dümling 1993: 122)

95. »This time however the film is oriented towards the future.« (Colombat 1993: 139)

96. »Et c'est alors que NUIT ET BROUILLARD devient non seulement un exemple sur lequel méditer, mais un appel, un >dispositif d'alerte< contre toutes les nuits et tous les brouillards qui tombent sur une terre qui naquit pourtant dans le soleil, et pour la paix.« (Cayrol zit.n. Raskin 1987: 137) »NUIT ET BROUILLARD stellt dem Zuschauer explizit die Aufgabe der Erinnerungsarbeit und macht ihn verantwortlich für das Bewahren des historischen Gedächtnisses gegenüber neuen Formen des Rassismus.« (Paech 1993: 129)

97. »[...] l'herbe a repoussé, timide, rasé et rare entre les ruines du crématoire, assez pour affirmer que la vie est plus forte que le néant.« (Bazin zit.n. Raskin 1987: 139)

Schwarzweiß-Sequenzen geschnittenen Farbaufnahmen ermöglichen dem Zuschauer, sich nicht von der Wucht des historischen Bildmaterials vereinnahmen zu lassen, zum Teil sich sogar ein wenig davon zu »erholen«. Letzteres trifft insbesondere für die farbigen Szenen zu, in welchen die Kamera in langen Einstellungen die Ruinen und Relikte der einstigen Lager bedächtig abtastet, mit getragener musikalischer Begleitung und ohne energischen Kommentar.⁹⁰ Allein durch die niedrigere Schnittfrequenz kontrastieren die nachträglichen Aufnahmen mit dem – abgesehen von der Verwertungs-Sequenz – äußerst schnell geschnittenen Schwarzweißmaterial.⁹¹ Aufgrund dieser Inszenierung der historischen Bilder weisen weite Teile des Films ein rasantes Tempo auf, das den Zuschauer tendenziell »erdrückt«, ihm wie eine Holzhammer-methode⁹² erscheinen und so Verweigerung auslösen kann.

So hätten in den Anfangsteilen die Vorstellungskraft und das Einfühlungsvermögen des Zuschauers dadurch angeregt werden können, daß man ihm ohne bzw. mit gekürztem Kommentar Zeit läßt, seine eigenen Gedanken und Empfindungen zu entwickeln (s. 2.1.5). Die Reduzierung von entindividualisierten Schockbildern⁹³, Stakkato-Rhythmen, Informationen und Kommentaren hätte das Sich-Einlassen auf das Leid, vielleicht sogar die eigene Schuld begünstigen können.

Stärker ausbaubares Potential steckt hingegen in der Thematisierung der Problematik sogenannter Erinnerungsorte (s. 2.1.5); nicht zufällig wurde gerade dieser fruchtbare Aspekt in Lanzmanns *SHOAH* (s. II.2.2.6) und Marceline Loridan-Ivens' *BIRKENAU UND ROSENFELD* (s. II.5.4–5.6) aufgegriffen und zum Teil weiterentwickelt.

Abschließend sei auf das sich abhebende Filmende eingegangen. Neben der Wiederaufnahme des musikalischen Anfangsmotivs⁹⁴ beinhaltet die Schlußsequenz im Vergleich zum Rest des Films eine neue Dimension⁹⁵ und enthält ein zentrales Anliegen – wenn nicht gar das zentrale Anliegen – des Werks. Resnais/Cayrol halten hier einflammendes Plädoyer für die Notwendigkeit der Erinnerung, damit sich Vergleichbares nie wiederhole⁹⁶, während das saftig grüne Gras – ähnlich wie in Claude Lanzmanns *SHOAH* und Marceline Loridan-Ivens' *BIRKENAU UND ROSENFELD* – die Ruinen allmählich zu überwuchern beginnt:⁹⁷

»Au moment, où je vous parle, l'eau froide des marais et des ruines remplit le creux des charniers. Une eau froide et opaque comme notre mauvaise mémoire. La guerre s'est assoupie, un œil toujours ouvert. L'herbe fidèle est venue à nouveau sur les Appellplatz, autour des blocks; un village abandonnée encore plein de menaces. Le crématoire est hors d'usage. Les ruses nazis sont démodées. Neuf millions de morts hantent ce paysage. Qui de nous veille dans cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue de nouveaux bourreaux? Ont-ils vraiment un autre visage que le notre? Quelque part, parmi nous, il y a des kapos chanceux, des chefs récupérés, des dénonciateurs inconnus. Il y a tous ceux qui n'y croyaient pas, ou seulement de temps en temps. Et il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.« (0:28:18 – 0:29:58 h)

2.1.3 »Ruhe« über dem verlassenen Schreckensort – die Exposition

Bereits in der Exposition führt Resnais den Zuschauer in die entscheidenden Unterschiede zwischen seinem Werk und den Entnazifizierungsfilmen – die besonders kunstvoll inszenierte Gegenwartsebene – ein: Im Vordergrund dieser 1955 aufgenommenen Bilder steht die Tatsache, »daß die gezeigten Orte des Schreckens von der Natur rückerober werden« (van der Knaap 2002: 71). Prinzipiell birgt die Beschaulichkeit dieser Farbaufnahmen Aufforderungscharakter an die Eigenleistung des Zuschauers, sofern sie nicht durch den Kommentar vorweggenommen wird.

Der kurz nach den ersten Bildern einsetzende, auktoriale Off-Kommentar spielt eine zentrale Rolle hinsichtlich der Zuschauerlenkung.⁹⁸ Irritierend sanft vorgetragen und zum Teil von Ironie geprägt, bietet er uns wiederholt Empfindungen und Gedanken angesichts der »Diskrepanzerfahrung der Ungerührtheit der ersten Natur gegenüber den Schrecken der zweiten« an (Koch 1992: 153).⁹⁹ Bereits die ersten Textzeilen führen den – weite Teile des Films bestimmenden – Aufzählungscharakter ein, in kurzer Zeit ist der Zuschauer einer Fülle von Informationen ausgesetzt. Hinsichtlich des Gebrauchs der grammatischen Zeitformen im Kommentar ist diese erste – ebenso wie die letzte – Farbsequenz nicht beispielhaft für die Farbsequenzen des Mittelteils von **NACHT UND NEBEL**. Im Unterschied zum konsequenten Einsatz des französischen **Imparfait** (Präteritum) in den Gegenwartssequenzen im Filmverlauf, weisen die farbigen Rahmensequenzen vor allem eine Mischung aus **Präsens**¹⁰⁰ und Perfekt (**Passé**

98. Vgl. Colombat, der so weit geht, die Bilder dem Text unterzuordnen: »In these opening sequences, the images seem to illustrate ideas expressed by the text [...].« (1993: 125)

99. Obwohl auf Lanzmanns **SHOAH** bezogen, trifft diese sowie die folgende Äußerung von Gertrud Koch auch ins Zentrum von Resnais' **NACHT UND NEBEL** – schließlich hat Lanzmann diesen von Resnais entwickelten Ansatz aufgegriffen und weiterentwickelt.

100. »In den Farbsequenzen des Mittelteils wird die Vergangenheit durch das ›Präteritum‹ ausgedrückt, in den komplizierten Schwarzweiß-Sequenzen durch das ›historische Präsens‹ (dem seinerseits das ›reflektierende Präsens‹ in den umrahmenden Farbsequenzen gegenübersteht)« (Hattendorf 1999: 211, H.i.O.).

101. »During the introduction, the parallel dissonant melodies played by a flute and a clarinet accompany the first confrontation of two incompatible presents [...]. The melody of a flute, a clarinet or a trumpet, is always sustained in the background by the incessant repetition of a motif, a chord, a single note, a ›pizzicato‹ or a ›staccato‹ played by a trumpet or a piano.« (Colombat 1993: 146, H.i.O.)

102. Zu bezweifeln ist jedenfalls, ob Dümlings, den Zuschauer m.E. überfordernde, Interpretation der Musik zutrifft: »Die Musik erinnert daran, daß die völlig menschenleere Landschaft, die im Bild zu sehen ist, einmal von Millionen von Menschen bevölkert war. Als dramaturgischer Kontrapunkt zum Bild verweist die Musik gerade auf das, was nicht zu ›sehen‹ ist. Sie läßt gleichzeitig etwas erahnen, was nicht zu ›hören‹ ist [...].« (1993: 120, H.i.O.)

103. »In den farbigen Sequenzen begleiten langsam gesprochene, vielgliedrige Sätze die langsam, gleitenden Kamerafahrten (nach vorn, rückwärts und seitwärts) in langen Einstellungen. In der ersten Einstellung [...] setzt eine langsame Kranfahrt nach unten den für die farbigen Sequenzen charakteristischen elegischen Rhythmus.« (Hattendorf 1999: 207)

104. »The first shot [...] indicates clearly that underneath the apparent normality and tranquility of a contemporary landscape lies traces of the atrocities of the Holocaust.« (Colombat 1993: 124)



88 0:01:10 h



89 0:01:20 h

composé) auf. So gibt es für den Zuschauer in bezug auf die Verwendung der grammatischen Zeitformen in den Rahmensequenzen des Films keine Desorientierung. Das die Eröffnungssequenz dominierende Perfekt lässt den Zuschauer ahnen, daß die Ereignisse noch nicht abgeschlossen sind. Auch durch den Gebrauch der Zeiten in der Exposition wird der Zuschauer in bezug auf eine zentrale Wirkungsabsicht des Films sensibilisiert – die nur ein Jahrzehnt zurückliegenden Greuel dürfen nicht vergessen werden, die Erinnerung daran darf nie vergehen.

Neben dem Kommentar fällt auf auditiver Ebene die laute musikalische Begleitung auf, die insgesamt unpassend wirkt und unangenehm berührt. Dies ergibt sich aus dem Kontrast der dissonanten Töne¹⁰¹ mit den zum Teil durchaus beschaulichen Aufnahmen und der sanften Kommentatorenstimme.

Die visuelle Ebene betreffend, ist die vorliegende Eröffnungssequenz mit der ersten Sequenz innerhalb des Rahmens von **DIE TODESMÜHLEN** (s. II.1.1.5) vergleichbar – eine vermutlich keineswegs zufällige Ähnlichkeit: Es ist anzunehmen, daß Resnais Burgers/Wilders Ansätze künstlerischer Inszenierung (s. II.1.1.4) studiert und aufgegriffen hat. Hier wie dort soll der Gefängnischarakter der Lager für den Zuschauer durch besondere ästhetische Gestaltung erfahrbar gemacht werden. Im Unterschied zu **DIE TODESMÜHLEN** überrascht Resnais mit dem sukzessiven Einblenden des Stacheldrahtzaunes und setzt damit auf die angesprochene Kontrastwirkung zwischen friedlich-beschaulicher Natur und drastisch-einbrechender Vernichtung – ein Verfahren, das auch große Teile von Lanzmanns **SHOAH** (s. v.a. II.2.2.6) und Loridan-Ivens' **BIRKENAU UND ROSENFELD** (s. v.a. II.5.4.e) bestimmt.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Kaum taucht nach einem harten Schnitt eine menschenleere, friedliche Landschaft in Farbe (s. 0:01:10 h) auf – was den Zuschauer angesichts der Filmthematik verwundert –, setzen auf der Tonspur spannungserzeugende Paukenschläge ein, die nach kürzester Zeit von dissonanten Querflöten-Tönen und einer Klarinette im Hintergrund abgelöst werden. Diese musikalische Begleitung steht in krassem Gegensatz zur Bildspur und wirkt irritierend auf uns.¹⁰² Mit ihrem Einsetzen beginnt auch die Kamera sich zu bewegen: Sie neigt sich äußerst langsam¹⁰³, um auf diese Weise Stück für Stück im Bildvordergrund Stacheldraht einzufangen, welcher den Blick auf diese »augenscheinlich friedliche ›nature morte‹ zunehmend verwehrt (s. 0:01:20 h) und dem Zuschauer den Glauben an die unschuldige Friedlichkeit der Umgebung sogleich wieder raubt (Heller 1997: 224, H.i.O.).¹⁰⁴ Noch bevor man Zeit hat, diesen extremen Kontrast auf sich wirken zu lassen, setzt aus dem Off ein langsam und ruhig vorgetragener Kommentar ein, der exakt auf die Bildspur abgestimmt ist und

eben diese »Diskrepanzerfahrung der Ungerührtheit der ersten Natur gegenüber den Schrecken der zweiten« verbal zu erzeugen versucht (Koch 1992: 153): »Même un paysage tranquille (s. erneut 0:01:20 h), même une prairie avec des vols de corbeaux (s. 0:01:25 h), des moissons et des feux d'herbes (s. 0:01:40 h) ...« (0:01:20 – 0:01:29 h) Ohne, daß der Satz zu Ende gesprochen würde, macht der Sprecher eine Pause, um dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, die verstörende Situation auf sich wirken zu lassen. Parallel hierzu weicht die Kamera zurück¹⁰⁵, um den Stacheldrahtzaun in seiner ganzen Länge im Vordergrund ins Bild zu rücken (s. erneut 0:01:40 h), inklusive eines für die Konzentrationslager charakteristischen Wachturms. In der wiederum durch harten Schnitt eingeleiteten folgenden Einstellung, die nach dem gleichen Kontrastprinzip aufgebaut ist – statisches Bild einer friedlichen Landschaft, die sich durch Kamerabewegungen als Orte früheren Schreckens entpuppen¹⁰⁶ –, nimmt der Kommentator seinen Satz wieder auf, um ihn bedächtig zu Ende zu führen: »... même une route¹⁰⁷ où passent des voitures, des paysans (s. 0:01:42 h), des couples, même un village pour vacances avec une foire et un clocher (s. 0:01:48 h) peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration.« (s. 0:01:51; 0:01:41 – 0:01:51 h). Die Gegenüberstellung von Liebespaaren und Konzentrationslagern könnte kontrastreicher nicht sein und verursacht bei uns Unbehagen. Der Text bildet die Klammer für die disparaten visuellen Eindrücke und spielt mit den extremen Polen Liebe und Tod.

105. Vgl. Colombats sensible Interpretation dieser Kamerahandlung: »[...] like a frightened spectator discovering an unexpected world [...].« (Colombat 1993: 124)

106. »[...] the movement of the beginning [...]. Each sequence starts with a different static shot of the same landscape, continuing with the juxtaposition of extremely different successive and partial images of the same landscape (inside the camp), creating the movement which begins the narration through the montage and movements of the camera itself. These three elements are woven through constant variations [...].« (Colombat 1993: 150)

107. »[...] this road could indicate a possible escape. However, in the very same movement, the camera discovers [...] rows of barbed wire. We are again, once and for all, trapped inside the camp [...].« (Colombat 1993: 126)

108. Vgl. die sehr ähnliche Archivaufnahme aus DIE TODESMÜHLEN in II.1.1.4 (Standbild 0:00:05 h).

109. The eye of the spectator is now searching for traces that would facilitate an understanding of what had happened here [...].« (Colombat 1993: 126)

110. Vgl. Avisars interessante Anmerkung hierzu: »[...] the viewer is made to realize that today's rich green rises from the soil fertilized by the gray ashes of millions.« (1988: 13)

111. »The opening images of a beautiful and peaceful landscape in the Polish meadows are strikingly incongruous with the knowledge that this innocent-looking land was the setting of past horrors. [...] The blood has dried, the tongues are silent. The blocks are visited only by a camera. This emphasis on the distorting present sights [...] is the expression of the profound frustration and anguish on any sincere attempt to face the Nazi horrors and to apprehend the unspeakable and unimaginable.« (Avisar 1988: 7) Vgl. Schoenberner in seinem Vorwort zu seinem Buch »Der gelbe Stern. Die Judenverfolgungen in Europa 1933 bis 1945«: »Die Jahre vergehen. Die Baracken in Birkenau, die einmal bis zum Dach gefüllt waren von menschlicher Not und Qual, stehen leer und verfallen. Die Gruben, in denen man Menschen verbrannte, haben sich mit Regenwasser gefüllt und sind zu schilfumwachsenen



90 0:01:25 h



91 0:01:40 h



92 0:01:42 h

93 0:01:48 h¹⁰⁸

94 0:01:51 h



95 0:02:02 h



96 0:02:09 h



97 0:02:19 h

Die folgende Einstellung, beginnend mit dem Wort Konzentrationslager (s.o.), führt die langsame Kamerafahrt von links nach rechts fort, nun jedoch die Blöcke der Lager (nach möglichen Spuren) absuchend (s. erneut 0:01:51 h).¹⁰⁹ Die »Stummheit der steinernen Zeugnisse, über die das Gras zu wachsen begonnen hat« (Darmstädter 1995: 121), wirkt jedoch verstörend und gleichzeitig anregend auf unsere Vorstellung. Parallel zur abtastenden Kamerabewegung unterstreicht der ruhig vorgetragene Text den Kontrast zwischen dem Vorher und dem Nachher der Orte des Schreckens: »Le Struthof, Oranienbourg, Auschwitz, Neuengamme, Bergen-Belsen, Ravensbrück, Dachau furent des noms comme les autres sur les cartes et les guides.« (0:01:51 – 0:02:01 h)

Die sich anschließende Einstellung funktioniert nach einem ähnlichen Konstruktionsprinzip, jedoch sind zu Beginn im Hintergrund bereits Zeichen der Vergangenheit – in diesem Fall Ruinen – erkennbar (s. 0:02:02 h). Durch das Fortsetzen der Kamerafahrt rückt im Vordergrund erneut ein Stacheldrahtzaun ins Bild und trübt unsere Sicht der satt-grünen¹¹⁰ Felder, während der Kommentator getragen ausspricht, was der Zuschauer vielleicht schon empfindet:

»Le sang a caillé (s. 0:02:02 h), les bouches se sont tués, les blocks ne sont plus visités que par une caméra. Une drôle d'herbe a poussé (s. 0:02:09 h) et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires. Les bâtiments, les courant ne passe plus dans les fils électriques. Plus aucun pas, que le notre.« (S. 0:02:19 h; 0:02:02 – 0:02:19 h)¹¹¹

Die Texte, insbesondere die Passage »la terre usée par le piétinement des concentrationnaires«, füllen die visuelle Leere und provozieren Vorstellungen: Auf der musikalischen Ebene werden gegen Ende die bedrohlich wirkenden Paukenschläge vom Anfang der ersten Sequenz wieder aufgenommen. Sie kündigen in Zusammenhang mit dem Aussetzen des Textes den Übergang zu einer neuen Szene an.

Auffälligerweise befinden wir uns während der letzten beiden Einstellungen – im Gegensatz zu den ersten drei Einstellungen – außerhalb des Lagers, in das wir durch Stacheldraht hineinspähen. Vorher war die Kamera – und so der Zuschauer – innerhalb positioniert bzw. bewegte sich dorthin, so daß wir durch den Stacheldraht nach draußen blickten. Mit dieser Zweiteilung korrespondiert der Text, der sich zunächst auf die Landschaft außerhalb des Schreckensortes konzentriert und später die Lager selbst fokussiert. Die ersten drei bis vier Einstellungen zeichnen sich überdies durch ein zunehmendes Verschwinden des Horizonts aus.¹² Dadurch erfolgt eine Konzentration auf die Ruinen und Gebäude und unser Blick wird stärker auf die Spuren der Vergangenheit gelenkt.

2.1.4 Die Lagerhierarchie im Stakkato-Rhythmus

An dieser zweiten Schwarzweiß-Sequenz, die im ersten Drittel des Films plaziert ist, können charakteristische Inszenierungsformen der Vergangenheitsebene (insbesondere) zu Beginn von *NACHT UND NEBEL* gezeigt werden.¹³ Damit stellt diese Sequenz das Pendant zur in der Einleitung beschriebenen Leichenmassen-Sequenz dar (s. 2.1.1). Im Vergleich können Parallelen und Unterschiede nachvollzogen werden.

Aufgrund der spezifischen Inszenierung wirkt die vorliegende Sequenz insgesamt wie eine Art Unterrichtseinheit im Stakkato-Rhythmus – es geht um maximale Faktenvermittlung in kurzer Zeit: Die Schwarzweißaufnahmen sind extrem schnell hintereinander geschnitten, der Kommentar ist beinahe hastig und harsch vorgetragen sowie von Aufzählungen bestimmt. Bei der Musik handelt es sich aufgrund der kontrapunktischen Konzeption um eine ausschließlich intellektuell verarbeitbare Begleit-

kleinen Tümpeln geworden. Nur die weißgraue Färbung der Erde erinnert noch daran, wessen Asche hier verstreut wurde. Von den gesprengten Gaskammern und Krematorien sind noch einzelne geborstene Betonplatten übriggeblieben und verbogene Eisendrähte, die ihre rostigen Finger in die Luft strecken. Zwischen den Hütten wuchern große Sträucher blühender Heckenrosen. Und der von vielen Tausend Holzschuhen festgestampfte Boden, auf dem kein Halm wuchs, ist zu einer wogenden Wiese geworden, die im Sommer gemäht wird.« (1960: 8)

112. Darauf hat Colombat hingewiesen, wobei er diese Beobachtung fälschlicherweise auf die ersten fünf Einstellungen bezieht – die letzte Einstellung der Exposition zeigt wieder mehr Himmel: »In this introduction to the documentary, the line of the horizon has been successively placed at the lower, the middle and top third of the screen to disappear finally in the perspective of rows of barbed wire crossing the depth of the screen. [...] This progressive disappearance of the horizon [...] plunges the spectator suddenly into the history of Nazi Germany starting in 1933.« (1993: 127)

113. Vgl. hierzu insbesondere die Sequenzen »1933 – die Maschine setzt sich in Bewegung«, die »Zwangsarbeit bei jeder Witterung und unter widrigen Umständen« und die »Erstaunliches in den Lagern« im entsprechenden Sequenzprotokoll im Anhang der Arbeit.

114. »C'était un autre monde«, schreibt ein von den Alliierten verpflichteter Fotograf über die Befreiung von Bergen-Belsen (Lawrie zit.n. Chéroux 2001 b: 108).



98 0:07:31 h



99 0:07:34 h

tung, die weder Nähe noch Identifikation zulassen soll. Ob dies dem Film jedoch zum Vorteil gereicht, sei stark bezweifelt.

Da sowohl auf auditiver wie visueller Ebene etliche Brechungen existieren, drohen die Brechungen sich gegenseitig eher aufzuheben als zu steigern.

Wo Marceline Loridan-Ivens in *BIRKENAU UND ROSENFELD* auf Einfühlung setzt und diese auch ermöglicht (s. II.5), wirkt diese Szenenfolge vor allem aufgrund des verbittert-sarkastischen Tonfalls und der extremen Künstlichkeit distanziert und kalt.

Darüber hinaus wird in der vorliegenden Sequenz mit dem Titel des Films gespielt und dem Zuschauer auf diese Weise einer der Gründe für dessen Wahl geliefert.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Die Sequenz beginnt überraschend: Auf die Totale des »Arbeit macht frei«-Tores von Auschwitz aus der vorangegangenen Einstellung folgt mittels hartem Schnitt die Detailaufnahme zweier weit aufgerissener Augen, die direkt in die Kamera starren und damit den Zuschauer anstarren (s. 0:07:31 h). »Premier regard sur le camp: c'est une autre planète« (0: 07:30 – 0:07:33 h)¹⁴ erklärt der Sprecher in neutralem Tonfall die schwarz-weißen Aufnahmen und nimmt dabei punktuell die Opferperspektive ein. Auf diese Weise hilft uns der Kommentar, die Augen zuzuordnen und sie zu interpretieren: Es scheint sich um die aus Ungläubigkeit weit geöffneten Augen eines Lagerhäftlings zu handeln. Auf diese Weise sensibilisiert Resnais den Zuschauer für den – in seinem Film wiederholt thematisierten – »Unfaßbarkeits-topos«.

Die folgende Einstellung verschafft uns den im Kommentar angesprochenen Überblick (s. 0:07:34 h). Besonders wirksam ist der Kontrast zwischen beiden Fotos dadurch, daß von einer Detailaufnahme unmittelbar auf eine extreme Supertotale gesprungen wird, von einem Individuum auf eine unüberschaubare Menschenmasse. Während in der vorangegangenen Einstellung die Musik – aufgrund des Sprechers – vergleichsweise in den Hintergrund getreten war, bestimmt sie die vorliegende, kommentarlose Einstellung. Es konkurrieren militärisch wirkende Trompetenkänge und rhythmische Xylophon-Töne miteinander. Insgesamt erzeugt diese auffällige musikalische Begleitung eine angestrengte, energische akustische Atmosphäre, die sich in den beiden folgenden Einstellungen fortsetzt.

Die Aufnahmen eines sogenannten »Bad und Desinfektions«-Raumes (Nahaufnahme) sowie einer Reihe nackter Männer (Totale) erläutert der Kommentator in weiterhin nüchternem Tonfall, jedoch in auktorialer Erzählperspektive: »Sous son prétexte hygiénique, la nudité, du premier coup, livre au camp l'homme déjà humilié.« (0:07:40 – 0:07:45 h) Im Unterschied zur Thematisierung der Nacktheit in *BIRKENAU UND ROSENFELD* (s. II.5.6.c) erschweren die rasch hintereinander ge-

98

99

schnittenen Aufnahmen die Auseinandersetzung mit diesen Erniedrigungen. Auf diese Weise heben sich die Wahrnehmungs- bzw. Verarbeitungsangebote gegenseitig auf.¹¹⁵

100
110

»Rasé (s. 0:07:47 h), tatoué (s. 0:07:48 h), numéroté (s. 0:07:50 h), pris dans le jeu d' une hiérarchie encore incompréhensible, revêtu de la tenue bleue rayée (s. 0:07:57 h), classé parfois ›Nacht und Nebel‹, ›Nuit et brouillard‹ (s. 0:07:59 h). Marqué (s. 0:08:04 h) du triangle rouge des politiques, le déporté affronte d'abord les triangles verts, (s. 0:08: 07 h) les droits communs, maître parmi les sous-hommes. Au-dessus: le kapo (s. 0:08:11 h), presque toujours: un droit commun (0:08:14 h). Au-dessus encore: le S.S., l'intouchable (s. 0:08:16 h). On lui parle à trois mètres. Tout en haut: le commandant (s. 0:08:21 h). Lointain il préside aux rites. Il affecte d'ignorer le camp.« (0:07:47 – 0:08:22 h)

Der Stakkato-Rhythmus dieser Einstellungsfolge ergibt sich jedoch nicht nur aus der schnellen Montage, sondern auch aus der spezifischen, unterstützenden Gestaltung der Tonspur. Der in harschem Tonfall, aus auktorialer Erzählperspektive vorgetragene und mit den Aufnahmen korrespondierende Kommentar hat – im Gegensatz zur zitierten Sequenz aus BIRKENAU UND ROSENFELD – wissenschaftlichen Aufzählungscharakter. Dieser wird zu Beginn und gegen Ende der zusammenhängenden Kommentarpassage durch zusätzliche Paukenschläge akzentuiert; die ansonsten weiterhin kraftvolle Begleitung aus Trompeten und gezupften Streichinstrumenten scheint die Einstellungsfolge regelrecht anzutreiben und trägt so zum insgesamt schnellen Tempo der Szene bei.

2.1.5 Leere Schlafkojen – »stumme« Relikte

Noch deutlicher als in der zweiten Farbsequenz (»Bahnstrecke und Eingang von Auschwitz heute«) stellt die dritte und mit zweieinhalb Minuten längste Farbsequenz des Films eine zentrale Frage: Was können uns die einstigen Schreckensorte »heute« noch sagen? In diesem Punkt ist NACHT UND NEBEL mit bestimmten Szenen aus SHOAH (s. II.2.2.6)¹¹⁶ und insbesondere mit BIRKENAU UND ROSENFELD vergleichbar. In Marceline Loridan-Ivens' Spielfilm wird nahezu unablässig die Schwierigkeit thematisiert, die Orte »zum Sprechen zu bringen« – eine Aufgabe, die vor allem von der besuchenden Person und deren Vorgehensweise abhängt.

115. Die Gestaltung dieser Seite, d.h. die Überhäufung mit Bildern, ikonisiert den stakkato-artigen Gestus der Filmszene und versucht ihn damit dem Leser der Arbeit erfahrbar zu machen.

116. Weite Teile des Films über tut Lanzmann so, als sprächen die einstigen Schreckensorte »von sich aus«, als bedürfe es keiner angemessenen Lenkung des Besuchers (s. II.2.2.4).

117. »Doch Resnais' Film unterscheidet sich von vielen Dokumentationen und Kompilationsfilmen dadurch, daß er die Unmöglichkeit mitbedenkt, die Erfahrung der Überlebenden zu übermitteln. Cayrol beharrt darauf, daß die Erfahrung des Konzentrationslagers nicht kommunizierbar ist. [...] Resnais vertraut also einerseits auf die Schockwirkung der Bilder, doch andererseits nimmt er die Möglichkeit des Unglaubens in seinen Film herein.« (Kramer 2000: 19) »Im Kommentar wird [...] das notwendige Scheitern der filmisch vollzogenen Suchbewegung, für die auch die langen Kamerafahrten der Farbsequenzen stehen, mitreflektiert.« (Hattendorf 1999: 209)



100 0:07:47 h



101 0:07:48 h



102 0:07:50 h



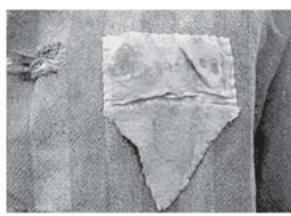
103 0:07:57 h



104 0:07:59 h



105 0:08:04 h



106 0:08:07 h



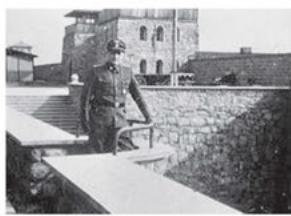
107 0:08:11 h



108 0:08:14 h



109 0:08:16 h



110 0:08:21 h

Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen beiden Filmen besteht darin, wie die Nächte in den Schlafbaracken jeweils dargestellt werden. Während Marceline Loridan-Ivens den Barackeninsassinnen Namen gibt, thematisiert Resnais die Häftlinge als anonyme Gruppe, ohne jegliche identifikationsfördernde Individualisierung. Er konzentriert sich ganz auf die unwürdigen Schlafbedingungen und die Konkurrenz unter den Gepeignigten. Loridan-Ivens hingegen deutet im ersten Teil der entsprechenden Sequenz an, daß sich die Insassen – trotz oder gerade aufgrund aller Schwierigkeiten – untereinander durchaus auch halfen und zusammenhielten. Während Resnais dazu neigt, den Zuschauer insbesondere auf der auditiven Ebene zu überreizen (Informationsfülle in rasantem Tempo, Streßerzeugung durch Musik), konzentriert sich Loridan-Ivens auf wenige Details.

Nachdem Resnais/Cayrol in Sequenz vier zum ersten Mal explizit die Spurensuche thematisiert hatten, führt die vorliegende Sequenz den Unfaß- sowie Unsagbarkeits-topos explizit ein.¹⁷ Prinzipiell vermag der Unsagbarkeitstopos den Zuschauer zu

animieren, sich die Lagerverhältnisse wesentlich grauenhafter vorzustellen. Die Leere der ehemaligen Orte des Schreckens bietet hierzu eine entsprechende Projektionsfläche. Andererseits lässt deren Stummheit aber auch Zweifel an dieser Möglichkeit der Vorstellung aufkommen. Unabdingbar für das Sich-Ausmalen seitens des Zuschauers wären jedoch Zeit, Ruhe und die Möglichkeit der Konzentration, was in der vorliegenden Sequenz nicht vorhanden ist. Kontemplative Meditation wird damit verhindert.

An dieser dritten Farbsequenz, die hauptsächlich im ersten Drittel des Films plaziert ist, können charakteristische Inszenierungsformen der Gegenwartsebene zu Beginn von *NACHT UND NEBEL* gezeigt werden. Damit stellt diese das Pendant zur späteren Sequenz in der Gaskammer dar, an welcher die Entwicklung der Inszenierung des Heute im Filmverlauf nachvollziehbar ist (s. 2.1.6). Im Vergleich beider Farbsequenzen wird deutlich, daß eine ruhigere Gestaltung bereits für die früheren von Vorteil gewesen wäre.

An dieser Sequenz kann der für Binnensequenzen charakteristische Gebrauch der Zeiten, die punktuelle Poetik des Textes von Cayrol demonstriert werden.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Durch den scharfen Gegensatz zum aggressiven Tonfall der vorangegangenen Sequenz entfaltet der zunächst eher ruhige Ton in der folgenden Einstellung seine Kontrastwirkung in besonderem Maße – das Ausbleiben häufiger Schnitte tut sein übriges. Parallel zur nunmehr erneut das Gelände von Auschwitz-Birkenau absuchenden Farbkamera¹¹⁸ sowie einer ebenso auffälligen wie verstörenden Flöte (wiederholt bricht sie aus dem musikalischen Motiv aus), verläßt der Kommentator teilweise seine Informationsrolle und meditiert über das unmögliche Erfassen der damaligen Lagerrealität:

 111
114

»Qui ne l'ignore pas d'ailleurs. Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent (s. 0:08:50 h), *insaisissable* pour ceux qui la subissent (s. 0:08:53 h), c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes (s. 0:08:56 h). Ces blocks en bois, ces châlets où l'on dormait à trois (s. 0:09:02 h), ces terriers où l'on se cachait, où l'on mangeait à la sauvette, où le sommeil même était une menace, aucune description, aucune image ne peuvent leur rendre leur vraie dimension, celle d'une peur ininterrompue. Il faudrait la paillasse de garde-manger et de coffre-fort, la couverture pour laquelle on se battait, les dénonciations, les jurons, les ordres retransmis dans toutes les langues, les brusques entrées du S.S. pris d'une envie de contrôle ou de brimade. De ce dortoir de brique, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur.« (0:08:45 – 0:09:39 h, eigene Hervorhebung)

118. Interessanterweise wählt Resnais hier eine im Vergleich zur Exposition partiell gegensätzliche Kompositionsstruktur: Der Stacheldraht rückt hier nicht allmählich ins Bild, sondern verstellt sofort den Blick auf die KZ-Gebäude (s. 0:08:50 h); freie Sicht stellt sich durch die Kamerabewegung ein (s. 0:08:53 h). Auch der Horizont wird umgekehrt verlegt.

119. Es handelt sich hierbei um die fünftlängste Einstellung des gesamten Films.



111 0:08:50 h



112 0:08:53 h



113 0:08:56 h



114 0:09:02 h



115 0:09:43 h



Durch den abrupten Wechsel von lichtdurchfluteten, beinahe idyllischen Außen- (s. 0:08:50, 0:08:53 und 0:08:56 h) zu dunklen Innenaufnahmen (s. 0:09:02 und 0:09:43 h) wirken letztere besonders düster. Etwas weniger als eine halbe Minute fährt die Kamera in den Block hinein und inszeniert so die unzähligen Schlafkojen aus Holz bzw. Stein (s. 0:09:02 und 0:09:43 h).¹⁹ Im Unterschied zum Beginn der Sequenz treibt Resnais in den Innenaufnahmen das Tempo zunächst stark an und verfällt dabei fast in den Stakkato-Rhythmus der vorangehenden Schwarz-weiß-Sequenz: Zum einen wird die Flöte durch die Trompete abgelöst, wodurch erneut eine militärische, beängstigende Färbung erzeugt wird. Zum anderen steigern sich Tempo und Tonfall des Sprechers bis zum Kommandoton. Auf den Zuschauer wirkt dies, als rede er sich durch die Aufzählungen des explizit als unerklärlich und unfaßbar Deklarierten in Rage. Oder versuchen Resnais/Cayrol durch die beschriebene Entwicklung des Kommentars und den Einsatz des ambivalenten »on« die Angst- und Streßsituation der Opfer zu ikonisieren und uns so zwischenzeitlich in deren Wahrnehmung zu versetzen? Visuell wird dies, falls überhaupt beabsichtigt, nicht abgesichert; die Kamera verharrt im auktorialen Gestus. Nach dieser erneuten inszenatorischen, kontraproduktiven Überfülle setzt im zweiten Teil der Kamerafahrt eine wohltuende Beruhigung ein. Parallel insbesondere zum letzten, eindeutig auktorialen und wesentlich ruhiger vorgetragenen Satz (»De ce dortoir de brique, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur.«) ersetzt die Flöte erneut die aggressive Trompete, nimmt die musikalische Begleitung weniger dissonanten Charakter an. Das Ausmaß der Einpferchung versucht Resnais hier zusätzlich über eine Weitwinkelperspektive erfahrbar zu machen – eine Form der visuellen Inszenierung, die beispielsweise in BIRKENAU UND ROSEN Feld wiederholt aufgegriffen wird (s. II.5.5.c, Standbild 0:32:31 h und II.5.5.d, Standbild 0:34:44 h). Fraglich ist jedoch, ob sich der Zuschauer unmittelbar nach der vorangegangenen Überreizung sofort von dieser potentiell wirkmächtigen Form berühren lassen kann.

Die folgende Einstellung spannt den Bogen zum Beginn der Sequenz. Wieder im Freien schwenkt die Kamera bedächtig über die verschiedenen Baracken, begleitet von

der getragenen Streicher- und Flötenmusik (s. 0:10:07 h). Auffällig ruhig und langsam spricht der Kommentator, erneut in distanziert-meditativem Gestus:

»Voilà le décor, des bâtiments qui pourraient être écurie, grange, atelier. Un terrain pauvre, devenu terrain vague, un ciel d'automne indifférent. *Voilà tout ce qui nous reste pour imaginer cette [Schnitt] nuit coupée d'appels [...].*« (0:10:07 – 0:10:21; eigene Hervorhebung)

Anstatt uns die Möglichkeit zu geben, die Aufnahmen der Blöcke und des auffällig grünen Grases auf uns wirken zu lassen, versucht der Text einmal mehr, unsere Gedanken zu lenken. Die poetische Beschreibung des Herbsthimmels kann ihre Wirkung nicht entfalten, da der in barschem Ton unmittelbar folgende Überleitungssatz zur nächsten Schwarzweiß-Folge den Zuschauer abrupt aus der meditativen Atmosphäre reißt: Dem Film abträglich ist zudem, daß Resnais/Cayrol die Möglichkeit verschenken, die Schwierigkeit der Vorstellung (»*Voilà tout ce qui nous reste pour imaginer [...].*«) auf den Zuschauer wirken zu lassen.

2.1.6 »Fehl-Forderung« des Zuschauers – Spuren des Todeskampfes in den Gaskammern

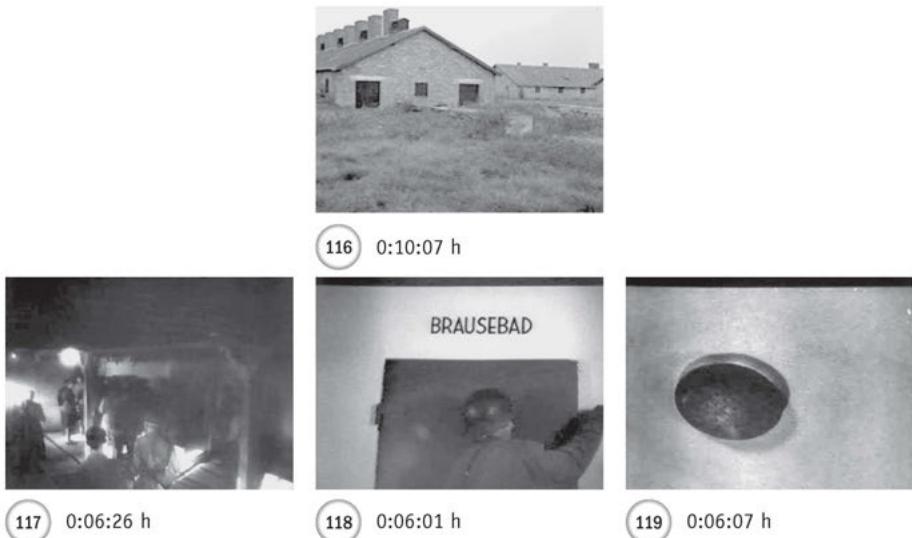
Aus vielen Gründen ist die Sequenz mit den Farbaufnahmen der Gaskammer der Höhepunkt des Films (vgl. Colombat 1993: 138).

Mit dieser Szenenfolge wagt sich Resnais nicht nur ins Zentrum der Vernichtung vor, ihre Gestaltung ist beispielhaft für die Inszenierung der Gegenwartsebene von NACHT UND NEBEL, insbesondere hinsichtlich der Entwicklung der filmischen Gestaltung im letzten Drittel des Films. Im Zentrum findet die suchende Farbkamera augenfälligere Spuren der Vergangenheit als bisher: Die Decke der Gaskammer ist von Fingernagel-Furchen gezeichnet. Wie in den vorangegangenen Farbsequenzen¹²⁰ tastet die Kamera die Zeichen des Holocaust in einer langen Fahrt ab und versucht so, dem Zuschauer das Ausmaß desselben buchstäblich vor Augen zu führen.

Obgleich sich Resnais nach eigener Aussage deutlich von den Entnazifizierungsfilm absetzen wollte (s. 2.1.1), können etliche Parallelen zu DIE TODESMÜHLEN festgestellt werden. Diese reichen von identischem Bildmaterial (s.u. 0:21:19 h) über eine vergleichbare schrittweise Annäherung an die Gaskammern (Zyklon-B-Behälter, Auskleideraum, Tür zur Gaskammer, Decke der Gaskammer) und Betonung ähnlicher Aspekte der Vernichtung (Täuschung der Opfer durch die Deutschen), bis hin zum

120. Vgl. insbesondere die Sequenzen zur Schlafbaracke, der Abortanlage und den Krematoriumsöfen.

121. »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. [...] Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bild immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.« (Goethe 1960: 470/749 bzw. 471/750)



nachträglichen Aufsuchen und Filmen gleicher Orte (s. die drei folgenden Standbilder aus *DIE TODESMÜHLEN* und im Vergleich 0:21:40 h unten aus *NACHT UND NEBEL*). Hinsichtlich der Inszenierung des Inneren der Gaskammer unterscheiden sich die beiden Filme jedoch erheblich.

Wo Resnais auf ein hochkomplexes Gestaltungsensemble aus Bild, Off-Kommentar und Musik setzt, konzentriert sich Lanzmann in einer vergleichbaren Sequenz von *SHOAH* vor allem auf den Augenzeugenbericht eines Überlebenden, der über den Todeskampf in den Gaskammern berichtet (s. II.2.2.3 bzw. 2.2.4) – ein prinzipiell interessanter Ansatz, ginge es nicht um das absolute Zentrum der Vernichtung, den Todeskampf in den Gaskammern.

Die vorliegende Sequenz ist mit *SHOAH* und daneben insbesondere mit der Aschensee-Sequenz in *BIRKENAU UND ROSEN Feld* vergleichbar (s. II.5.4.e). Während sich Resnais im Zentrum der Sequenz allegorisch verhält, verfährt Marceline Loridan-Ivens symbolisch, jeweils im Sinne Goethes.¹²¹ Anstatt das lebendige, leibhaftige Bild so aufzuladen, daß der Zuschauer nicht auf Begriffe kommt, sondern ganz bei der Idee ist, bringt Resnais das Bild (Spuren) per Setzung auf einen Begriff (Todeskampf) und richtet sich daher an den Verstand des Publikums. Auf diese Weise verhindert er die Entfaltung des prinzipiell in Spuren der Vergangenheit enthaltenen Sinnpotentials. Zudem läßt Resnais dem Zuschauer – im Unterschied zur vergleichbaren Sequenz in *BIRKENAU UND ROSEN Feld* – wiederholt zu wenig Zeit zur sukzessiven Entdeckung der Sinntiefe, sondern gibt zu früh die Erklärung durch den Kommentar.

Im Unterschied zu Resnais' »unerträglichen« Spuren wählt Marceline Loridan-Ivens in einer weiteren Sequenz nicht zufällig halb verrostete Notenständer – ein weit aus dezenteres Zeichen der Vergangenheit, hier zur Erfahrbarmachung der Perfidität der SS-Inszenierungen. Sowohl die Asche als auch die Notenständer zeigen, daß Marceline Loridan-Ivens Resnais' Idee der Sichtbarmachung von Spuren aufgegriffen und weiterentwickelt hat.

Zentraler Unterschied zwischen beiden Filmen ist: Resnais intendiert, daß der Zuschauer sich den Todeskampf der Opfer in den Gaskammern vorstellt – eine Forderung, deren Umsetzung man nicht erzwingen kann, die ins Leere zielt und die ihr Ziel verfehlt. Loridan-Ivens hingegen versucht in der Gaskammer-Sequenz erst gar nicht, die Vorstellung des Zuschauers auf den Todeskampf in den Gaskammern zu lenken, sondern läßt ihn am trauernden Gedenken der Protagonistin teilhaben (s. II.5.5.f). Auf diese Weise und dadurch, daß sie den Verstorbenen Namen gibt, grenzt sie sich von **NACHT UND NEBEL** ab und führt ihren diskreten, behutsamen Umgang mit dem Thema und so mit dem Zuschauer fort – zugunsten einer positiven Beteiligung des Publikums.

Es ist also zu bezweifeln, daß Resnais' Kompositionsstruktur – wie etliche Rezessenten es vertreten¹²² – den Zuschauer dazu bewegt, sich das Grauen auszumalen. Zudem ist die Gaskammer-Sequenz von Szenen eingeraumt, die ihn mit entsetzlichen Aufnahmen von Opfern kurz vor der Liquidierung (vorher) und von Leichenmassen (nachher) konfrontieren. Zu erwarten, daß der Zuschauer sich von einer Sequenz auf die nächste sofort um- und einstellen kann, ist gewiß zuviel verlangt. Auch die völlige Entindividualisierung der Opfer auf diesen Aufnahmen dürfte der Erfahrbarmachung im Wege stehen.

An der elften (von insgesamt vierzehn) Farbsequenz, die im letzten Drittel des Films plaziert ist, können charakteristische Inszenierungsformen der Gegenwartsebene gegen Ende von **NACHT UND NEBEL** aufgezeigt werden. Damit stellt sie das Pendant zur vorhergehenden Schlafbaracken-Sequenz dar und es kann an ihr die Entwicklung der Inszenierung des Heute im Verlauf des Films nachvollzogen werden.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem in der vorangehenden Sequenz viele Schwarzweiß-Fotos zur Thematik »kurz vor der Liquidierung« schnell hintereinander geschnitten wurden und der pausierende Kommentar die Bilder für sich hatte sprechen lassen (s. 0:20;58 h), setzt der Sprecher

122. »Resnais benutzt hier ein Verfahren, dessen sich später auch Claude Lanzmann bedienen wird, indem er mit dem gesprochenen Wort eine Handlung benennt, deren Resultat er zwar visuell zeigt, die er aber als solche nicht abbildet. Das ruft die Imagination der Zuschauer wach, deren innere Bildproduktion nun die Schrecken des Todeskampfes ausmalt.« (Kramer 2000: 18) »[...] the spectators have to imagine and interpret what they see and hear« (Colombat 1993: 138). »Notice that Cayrol never spells out what the sign signifies, because it is, in the words of George Steiner, ›the kind of thing under which language breaks.‹« (Steiner zit.n. Avisar 1988: 10). »Here [...] the spectators have to imagine and interpret what they see and hear.« (Colombat 1993: 138)

123. Dieselbe Aufnahme war bereits in **DIE TODESMÜHLEN** im Zusammenhang mit den Gas-kammern verwendet worden.

124. Im Unterschied zum Einsatz des Präteritums in der französischen Version verwandte Paul Celan, der die deutsche Übersetzung erarbeitete, hier und in der Folge das Präsens. Damit entschied er sich für eine ausschließlich auktoriale Erzählperspektive aus der Gegenwart, die dem Zuschauer mehr Orientierung bietet als das französische Original.

125. Aus zahlreichen Berichten ehemaliger Lagerhäftlinge weiß man, daß die Gaskammern sich von anderen Blöcken nicht unterschieden.



120 0:20:58 h

121 0:21:19 h¹²³

122 0:21:23 h



123 0:21:26 h



124 0:21:40 h



125 0:21:45 h

mit den folgenden historischen Aufnahmen eines ganzen Lagerbestandes und dann einzelner Zyklon-B-Büchsen (s. 0:21:19 h) wieder ein: »Tuer à la main prend du temps. On commande des boites de gaz zyklon.« (0:21:14 – 0:21:18 h) Im Unterschied zu vielen anderen Szenen nimmt der Sprecher hier, unterstützt durch das Präsens, die Täterperspektive ein, um deren Logik und Gestus zu demonstrieren und gleichzeitig zu entlarven. In rigidem Sprachduktus kommentiert er die zunehmende »Optimierung« der Vernichtung. Die Wiederaufnahme des melodischen, ruhig-getragenen Rahmenmotivs kontrastiert in auffälliger Weise mit der Bildspur, vor allem jedoch mit dem sprachlichen Gestus.

Die folgende farbige Einstellung wechselt in die Gegenwartsebene: Während der Kommentator in nunmehr ruhigerem und neutralerem Tonfall erklärt, was wir sehen – »Rien ne distinguait la chambre à gaz d'un block ordinaire« (0:21:20 – 0:21:22 h) –, setzt eine Soloquerflöte ein, die Kamera fährt horizontal an einem Block entlang (s. 0:21:23 h). Obgleich dieser Satz aus einer Art Opferperspektive gesprochen ist – hierfür sprechen die getäuschte Wahrnehmung sowie das Präteritum¹²⁴ –, bietet die Kameraführung keine visuelle Analogie, so daß einmal mehr nur von einer semantischen Geste gesprochen werden kann. In der Tat sind von außen keinerlei Anzeichen auf eine Gaskammer zu erkennen, während man durch den Text geführt wird – zuvor hätte der Zuschauer im Zusammenhang mit dem Giftgas auch selbst darauf schließen können, aber dazu lassen ihm Resnais/Cayrol nicht den Raum.

In gleichem Sprachduktus leitet der Kommentator auch die nächste Einstellung ein: »A l'intérieur, une salle de douche fausse accueillait les nouveaux venus.« (0:21:25 – 0:21:28 h) Anstatt jedoch die sehr vage angedeutete Opferperspektive¹²⁵, beispielsweise durch entsprechende Kameraführung, abzusichern und so fortzuführen, kehrt der Kommentar in die auktoriale Erzählperspektive zurück.

Diese wird auf visueller Ebene durch die künstlich, beinahe aufgesetzt wirkende Kameraführung abgesichert – eine Kamera, die die steinernen Überreste der Gaskammer

122

123
125

streift: Parallel zu dem zitierten Satz und auffälliger Querflötenmusik gleitet sie über einen in Verbindung mit dem Text u.U. als Wasserreservoir identifizierbare Vorrichtung (s. 0:21:26 h; vgl. Raskin 1987: 117), um nach gemächlichem Schwenk den Blick auf einen leeren Raum freizugeben (s. 0:21:40 h) – unaufhaltsam rücken wir also ins Zentrum der Vernichtung vor.

Bei mehr oder weniger gleichbleibender Musik zeigt eine neue Einstellung eine Eisentür mit Guckloch, massivem Riegel und Scharnieren (s. 0:21:45 h). »On fermait les portes ... On observait.« (0:21:43 – 0:21:49 h), führt der Sprecher seine Beschreibung des Vernichtungsvorgangs in weiterhin ruhig-neutralen Tonfall fort, während die Kamera langsam nach links fährt, um schließlich auf einer ähnlichen zweiten Tür zu verharren. Wie zuvor stellt die Kamerabewegung nur bedingt eine Analogie zur im Kommentar eingenommenen und durch das erneute Präsens angedeuteten Täterperspektive dar. Die Spannung des Annäherungsprozesses an die Gaskammern erreicht hier ihren Höhepunkt.



Mit der nächsten Einstellung wechselt die Musik in auffälliger Weise. Das getragenschwermütige Rahmenmotiv wird hier erneut aufgenommen und prägt die folgenden drei Minuten, beginnend mit deutlich dumpferen Tönen, die Tragik indizieren. Zunächst verharrt die Kamera auf einem vergitterten Kellerfenster (s. 0:22:00 h): Hätte man etwas Zeit, dieses Bild auf sich wirken zu lassen, könnte der Zuschauer assoziieren, daß sich die Kamera nun in der Gaskammer befindet. Einmal mehr, und im Unterschied zu BIRKENAU UND ROSENFELD, verhindert der Text, daß dem Zuschauer Zeit und Raum für eigene Gedanken eingeräumt wird: »Le seul signe, mais il faut le savoir, c'est ce plafond labouré par les ongles.« (0:22:00 – 0:22:26 h)



Während die Kamera zu Beginn der Einstellung eine Art Opferperspektive eingenommen hatte, paßt sie sich nun dem auktorialen Kommentar an und schwenkt vom Kellerfenster hinauf zu Decke. »Même le béton se déchirait.« (0:22:27 h): Der lakoni-

126. »The camera movement itself becomes more expressive, slowly going upward, slightly changing its course as if looking for something beyond the concrete, perhaps following these silent traces of immeasurable pain to register an anguished appeal to distant heaven.« (Avisar 1988: 10f.) Vgl. auch Kramer 2000: 18.

127. »En particulier, la dernière image de la chambre à gaz [...] est suivie du visage décomposé et in-soutenable d'une victime: il est évident qu'à la jonction elliptique de ces deux plans, le gazage a eu lieu.« (Lowy 2001: 187) »Il est important de souligner cet effet de continuité causale entre la représentation des chambres, constituée d'images en couleurs, images vides, minimalistes, quasiment abstraites, et les images en noir et blanc, saturées de cadavres atrocement intriqués, qui seront infligées au spectateur dans la dernière partie du film: il s'agit de créer un contraste brutal, insoutenable, entre deux types d'images dont le rapport instaure précisément un effet d'enchaînement. Il n'échappe à personne qu'elles ont une relation directe de cause à effet.« (Ebd. 184)

128. In Lanzmanns SHOAH und Spielbergs SCHINDLERS LISTE direkt, in Benignis DAS LEBEN IST SCHÖN und in BIRKENAU UND ROSENFELD indirekt.

129. Auch in NACHT UND NEBEL leitet die Krematoriumssequenz mit einer Kamerafahrt an den Öfen entlang die Verwertungssequenz ein.



126 0:22:00 h



127 0:22:11 h



128 0:22:48 h



129 0:22:51 h



130 0:22:53 h



131 0:22:58 h



132 0:22:59 h



133 0:23:10 h

128
133

sche Kommentar, in fast poetischem Stil, drückt aus, was der Zuschauer angesichts der Bilder – die Kamera fährt dicht an der zerkratzten Betondecke entlang (s. 0:22:11 h)¹²⁶ – selbst denken könnte. Nach dem meditativen Satz schwillt die getragene Streicherorchester-Musik an und bestimmt die 17-sekündige, demonstrative Kamerafahrt über die gezeichnete Decke.

Während das musikalische Rahmenmotiv in gleicher Lautstärke beibehalten wird, schneidet Resnais äußerst abrupt eine ganze Reihe grauenhaftester Leichenbildern hinter diese Gaskammernsequenz – gewissermaßen das Resultat der Vernichtung.¹²⁷ Als vertraue er der Wirkkraft der Spuren nicht ganz, setzt Resnais einmal mehr auf das Schockpotential der Archivaufnahmen (s. die sechs Standbilder).

2.1.7 Kontraproduktive Ästhetisierung – die Verwertungsmaschinerie der Nazis

Aus verschiedenen Gründen handelt es sich bei der Verwertungs-Sequenz um eine weitere Schlüsselszene des Films. Dies nicht nur, weil sie filmintern von entscheidender Bedeutung ist, sondern weil auf sie in zahlreichen Rezensionen eingegangen sowie in späteren Holocaustfilmen intertextuell verwiesen wird¹²⁸ und auch in der zeitgenössischen Holocaust-Fotografie das Pars-pro-toto-Prinzip einen wichtigen künstlerischen Ansatz darstellt (s. I.1).

Selten wird jedoch darauf hingewiesen, daß dieser Thematik – die Aufbewahrung der Gegenstände und Körperteile der Opfer und deren Verwertung durch die Nazis – bereits in DIE TODESMÜHLEN eine Sequenz gewidmet wurde (s. II.1.1.4). An Resnais' Inszenierung dieses Aspektes kann gezeigt werden, wie er sich von dem Entnazifizierungsfilm inspirieren läßt, sich jedoch gleichzeitig von ihm abgrenzt. So greift Resnais neben Kompositionssstrukturen¹²⁹ das Potential des Pars-pro-toto-Prinzips hinsichtlich vergleichsweise schonender Erfahrbarmachung des Ausmaßes der Vernichtung (s. I.1) auf, bringt es jedoch durch die spezifisch ästhetische Gestaltung nicht zur Entfaltung, im Gegenteil: Während Burger/Wilder die abscheulichsten Verwertungspraktiken (Verwertung der Körper und der Haut) aussparen, thematisiert Resnais diese nicht nur, sondern inszeniert sie darüber hinaus mit dem Ziel der Vorstellungsanregung auf Seiten des Zuschauers. Wie bereits zuvor in der Sequenz in der Gaskammer (s. 2.1.6), verlangt Resnais vom Zuschauer auch hier das Unmögliche, vor allem im letzten Drittel der Sequenz: Gelenkt durch ein komplexes Gestaltungsensemble (ins-

besondere der verzögerten Informationsvergabe bis hin zu Ellipsen¹³⁰) soll er sich die – im Vergleich zu DIE TODESMÜHLEN nicht minder grauenhaften – Verwertungspraktiken der Nazis in Erinnerung rufen¹³¹ bzw. – noch schlimmer – erschließen. Er soll damit die – auch durch oszillierende Erzählperspektive angedeutete – Täterlogik übernehmen: eine Forderung, der man sich beinahe notgedrungen verweigern muß. Zudem hält Resnais seinen Abgrenzungsversuch von beispielsweise DIE TODESMÜHLEN nicht durch: Die im letzten Drittel der Sequenz eingesetzten Archivbilder übertreffen Burgers montierte Aufnahmen in der Schockwirkung und verhindern die beabsichtigte Vorstellungsanregung. Letztlich kann auch in dieser Sequenz von einer strukturellen Fehlentscheidung mit kontraproduktiver Wirkung gesprochen werden, denn der Zuschauer muß sich seelisch mehrfach abschotten, sich auf eine intellektuelle Ebene begeben und die Aufzählungen enzyklopädisch zur Kenntnis nehmen. Daran kann auch die Tatsache wenig ändern, daß die Verwertungs-Sequenz ruhiger gestaltet ist. Neben vergleichsweise sparsamer Kommentierung beinhaltet sie eine der längsten ungeschnittenen Einstellungen des gesamten Films. Im Unterschied zum Einsatz des Rahmenmotivs in der Gaskammersequenz zerrt die musikalische Begleitung hier jedoch buchstäblich an den Nerven des Zuschauers. Der Ver fremdungseffekt bei Querflöte, Klarinette und Xylophon – teilweise durch Stakkato punktiert – ist für den Zuschauer, vor allem im letzten Drittel der Sequenz, durch die deutliche Dissonanz nur schwer zu ertragen.

130. In diesem Punkt unterscheidet sich NACHT UND NEBEL deutlich von der durchgehenden Kommentierung in DIE TODESMÜHLEN. Ob Resnais hierdurch die Unsagbarkeit des Gräßlichsten erfahrbar macht, sei bezweifelt.

131. Wie in II.1 bzw. II.1.1 beschrieben, steht dieser Forderung im Wege, daß DIE TODESMÜHLEN nicht wirklich wahrgenommen bzw. verdrängt wurden.

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

133. In diesem Punkt ist SCHINDLERS LISTE insbesondere mit dem Aufbau der entsprechenden Sequenz aus DIE TODESMÜHLEN vergleichbar, denn auch in diesem Film stellen die herausgerissenen Goldzähne den traurigen Höhepunkt der Verwertungssequenz dar.

134 0:59:29 h (IV)¹³²

135 0:59:41 h (IV)



136 0:59:44 h (IV)



137 0:47:13 h



138 0:47:15 h



139 0:47:26 h

134
136137
139

Exkurs zum Umgang mit der Verwertungsmaschinerie in weiteren Holocaustfilmen:

Mit der besonderen Inszenierung schlimmster Verwertungspraktiken unterscheidet sich **NACHT UND NEBEL** auch deutlich von der vergleichbaren Szene in Lanzmanns **SHOAH**. In Jan Karskis Bericht gegen Ende der Dokumentation schneidet Lanzmann unvermittelt Farbaufnahmen von den gegenständlichen Überresten der Opfer: den Bildrahmen sprengende Mengen von Schuhen (s. 0:59:29 h, IV), Zahnbürsten, Rasierpinseln, Brillen (s. 0:59:41 h, IV), (Trink)bechern und Schüsseln (s. 0:59:44 h, IV). Im Gegensatz zu Resnais lässt Lanzmann auf der Tonspur Karskis Erzählung weiterlaufen, die jedoch nicht in direktem Bezug zu den Aufnahmen steht – eine den Zuschauer vergleichsweise wenig lenkende Form der Inszenierung der Überreste.

Auch Spielberg, der in **SCHINDLERS LISTE** prinzipiell wenig Scheu vor dem Grauenhaften zeigt und sich historischer Rekonstruktion verpflichtet hat, spart in der entsprechenden Szene und im Unterschied zu Resnais die ungeheuerlichen Verwertungspraktiken aus. Nachdem Spielbergs Kamera Berge von Kleidern, Koffern, Brillen, Schuhen, Einrichtungsgegenständen, Puppen, Fotos, Uhren und Schmuck eingefangen hat, bilden Höhepunkt und Ende der Sequenz »lediglich« die den Opfern ausgerissenen Goldzähne¹³³ – dies jedoch ebenso virtuos wie rein visuell und dadurch wesentlich wirkmächtiger für den Zuschauer: Das Entsetzen darüber, daß die Nazis den Opfern nicht nur deren Kleidung abnahmen, sondern auch Körperteile herausrissen, wird über eine Identifikationsfigur erfahrbar gemacht. Ein Juwelier, an seiner Armbinde mit dem Judenstern als Jude identifizierbar, wird in seiner Prüfung des Schmucks durch neues zu untersuchendes Material unterbrochen (s. 0:47:13 h). Hierbei handelt es sich um die besagten Goldzähne, die durch den Einstellungswechsel und die Annäherung [137–139] der Kamera als solche zu erkennen sind (s. 0:47:15 h). Nachdem diese Einstellung auffallend länger als die vorangehende beibehalten worden war, wird das folgende Einfangen der Erschütterung des Juweliers dem Zuschauer noch länger zum Mitfühlen und -denken angeboten (s. 0:47:28 h). Im Unterschied zu **NACHT UND NEBEL** erreicht Spielberg durch diese relativ diskrete und doch eindeutige Inszenierung eine In-

volvierung des Zuschauers, ohne Überforderung und mit Einräumung ästhetischer Freiheit. Hierfür förderlich ist die Tatsache, daß er diesem Zeit und Ruhe läßt, da die gesamte Sequenz mit dezenter Hintergrundmusik und ohne verbale Erläuterung des Gesehenen auskommt.

In der entsprechenden Sequenz in *DAS LEBEN IST SCHÖN* führt Benigni seine indirekte Form des Umgangs mit dem Holocaust fort (s. II.4.1.4.ba). Aufgrund der tragikomischen Kontextualisierung sind für den Zuschauer selbst zwei der schlimmsten Verwertungspraktiken (Knochen werden zu Knöpfen, Körper zu Seife verarbeitet) »erträglich«.

Es ist wohl kein Zufall, daß anstelle der systematischen Verwertung der Leichen in *BIRKENAU UND ROSENFELD* (»nur«) die die den Opfern abgenommenen Familienfotos, die fotografischen Überreste der Opfer dargestellt werden (s. II.5.6.b). Damit konzentriert sich Marceline Loridan-Ivens auf eine Art von Überresten, die den Opfern darüber hinaus ein Gesicht gibt, und vermeidet eine faktische Überladung durch Aufzählung aller Verwertungspraktiken.

(Ende Exkurs)

Detaillierte Sequenzanalyse:



Nachdem der Zuschauer in der vorangegangenen Farbsequenz zu getragenermelodischer Musik mit den unzähligen (außer Betrieb genommenen) Krematoriumsofen in einer einzigen langen Einstellung allein gelassen wurde¹³⁴, erläutert der Sprecher in nüchterner Weise die folgenden, rasch wechselnden Schwarzweiß-Aufnahmen: »Tout est récupéré ... Voici les réserves des nazis en guerre, leurs greniers.« (0: 24:12 – 0:24:17 h) Bei zunächst statischer Kamera sehen wir riesige Berge von Brillen (s. 0:23:52 h), Kämmen, Rasierpinseln, Bechern und Eßschalen, Kleidern, Schuhen (s. 0: 24:07 h). Was die Tonspur betrifft, so wechselt die Musik mit Beginn dieser neuen Sequenz von vorangegangenen harmonischen Tönen hin zu dissonanteren, den Zuschauer verstörenden Tönen, wiederum erzeugt durch hervorstechende Soloinstrumente (Querflöte und Klarinette). Mit Ausnahme der vorletzten Einstellung, die vor allem Kleiderberge einfängt, füllen diese verschiedenen Gegenstände das gesamte Bild und sprengen aufgrund ihrer unfassbaren Menge an mindestens drei Seiten den Bildrahmen. Aufgrund dieser Bildkomposition, aber auch der raschen Aneinanderreihung ähnlicher Aufnahmen, wird der Zuschauer für das Ausmaß der Vernichtung sensibilisiert. Unterstützt wird dies in den letzten drei Einstellungen (Becher und Schalen, Kleider, Schuhe) durch das Aussetzen des Kommentars.

134. Es handelt sich um die längste Einstellung des gesamten Films (56 Sekunden).

135. Vgl. Hattendorf (1999: 206) hinsichtlich der fingierten Dokumente in 2.1.1.

136. Ob diese Aufnahmen auf den Zuschauer stark wirken (»In some cases, as in the filming of a pile of women's hair, the camera moves slowly backwards to film a picture and then slowly rises, moving forward, to give a striking view of the totality of the victims' hair stocked in this place. Such a movement allows us to feel the reality of the non-representable number of victims [...].« (Colombat 1993: 163))), sei aufgrund der spezifischen Gesamtgestaltung bezweifelt.



140 0:23:52 h



141 0:24:07 h



142 0:24:29 h



143 0:24:34 h



144 0:24:43 h

142
144

In der folgenden Einstellung versucht Resnais, das ungeheure Ausmaß der Vernichtung für uns abzusichern: Entgegen der vorangegangenen Statik der Schwarzweiß-Aufnahmen tastet die Kamera im Stil der Farbsequenzen das – trotz Bewegung nicht im Bildrahmen zu bändigende – »Meer« von Frauenhaaren eine halbe Minute lang bedächtig ab (Resnais zit.n. Raskin 1987: 136):¹⁵⁵ »Rien que des cheveux de femmes ...« (0:24:29 h) Zu Beginn der Einstellung hilft der Sprecher dem Zuschauer bei der schwierigen Identifizierung des Sichtbaren (s. 0:24:29 h). Die vergleichsweise ruhige Musik aus Querflöte, Klarinette und Xylophon verursacht aufgrund des auffälligen Verfremdungseffektes Unbehagen. Erst gegen Ende ist durch die Einstellungs-Veränderung (von Naheinstellung zur Totalen) die Spitze des Berges am oberen Bildrand auszumachen (s. 0:24:34 h).¹⁵⁶ Allein durch die Dauer dieser Aufnahme stellt das Frauenhaar den ersten Höhepunkt der Sequenz dar. Dies ergibt sich zudem aus der folgenden Einstellung, die eine neue Dimension zur bisherigen Lagerung einführt: die systematische Verwertung des von den Opfern Gesammelten. »A quinze pfennigs le kilo ... On en fait du tissu« (0:25:01 – 0:25:03 h), kommentiert der Sprecher nüchtern die folgenden Bilder, in welchen die Kamera an riesigen Stoffrollen entlangfährt (s. 0:24:43 h). Unklar bleibt aufgrund des ambivalenten »on«, ob es sich hierbei um die auktoriale Erzähl- oder um die Täterperspektive handelt. Die angesprochene neue Dimension wirkt besonders abstoßend, da es sich hierbei nicht »nur« um abgenommene Gegenstände, sondern um den weiblichen Opfern zusätzlich Abgeschnittenes handelt – eine noch stärkere Mißachtung der Würde der Opfer, denn für Frauen ist Kahlheit eine Form der Nacktheit (s. II.5.6.c). Gleichzeitig leitet das Frauenhaar die totale Verwertbarkeit des menschlichen Körpers ein, die in den folgenden Einstellungen thematisiert wird.

Eine Bilderfolge, beginnend mit einem (statisch aufgenommenen) Skelett im Krematoriumsofen (s. 0:24:54 h), über einen durch die Kamera abgetasteten Knochenhaufen (s. 0:24:57 h), zu einem mit Gemüse übersäten Acker (s. 0:25:05 h) korrespondiert wiederum mit dem ruhig vorgetragenen Kommentar (»Avec les os ... des engrais. Tout au moins on essaie.«; 0:25:13 – 0:25:28 h). Hierbei fällt

auf, daß der Sprecher nach dem Beginn des ersten Satzes und dem Rest des Textes eine Pause einlegt – als hätte er Mühe, weiterzusprechen. Dieses Innehalten fällt mit dem Bild des immensen Knochenberges (s. erneut 0:24:57 h) zusammen und fordert uns durch eine acht Sekunden dauernde Zurückhaltung des »neuen Produktes« (Dünger) dazu auf, uns auszumalen, was die Nazis daraus produzierten.³⁷

 Die Antwort (Dünger) korrespondiert dann auch mit der Einblendung des Gemüseackers (s. erneut 0:25:05 h) – aus unzähligen menschlichen Toten entstand neues pflanzliches Leben.

 Der einmal mehr ruhig gesprochene Text (»Avec les corps ... mais on ne peut plus rien dire ...«; 0:25:28 – 0:25:31 h) – deutet an, daß Resnais auch weiterhin die gleiche Struktur der sukzessiven »Aufdeckung« anwendet. Erneut hält der Kommentator mitten im Satz inne, während auf der Bildspur ein Mann eine der zahlreichen großen Aufbewahrungstruhen öffnet (s. 0:25:09 h) und der Zuschauer aufgrund seiner Erfahrung Schlimmstes erwarten kann: Die folgenden unkommentierten, schnell hintereinander geschnittenen, statischen Aufnahmen zeigen zehn unerträgliche Sekunden lang einzelne Leichen bzw. ganze Gruppen, zum Teil verstümmelt (Körper ohne Kopf, abgeschnittene Köpfe): Hierbei fällt auf, daß Resnais ganz bewußt nähere Einstellungsgrößen ausgewählt hat, denn die Einstellungen vier, fünf und sechs zeigen Ausschnitte der dritten in näherer Einstellungsgröße.³⁸ Rein inhaltlich hätte es der Regisseur demnach auch bei Einstellung drei belassen können, denn diese enthält bereits die Elemente der letzten drei Einstellungen, jedoch in distanzierterem Überblick. Daraus folgt, daß Resnais den Zuschauer gezielt mit diesen, über unerträglich nahe Einstellungsgrößen vermittelten, Bildern konfrontieren will. Im Vergleich zur vorangegangenen Einstellung besitzen sie keinen zusätzlichen Informationswert, sondern sollen dem Zuschauer das Grauenhafte durch den Zoomeffekt buchstäblich vor Augen führen. Ob der Regisseur mit dieser Schockstrategie von Seiten des Zuschauers tatsächlich ein Hinsehen, geschweige denn die eingeforderte Vorstellung erhält, sei extrem bezweifelt. Die Schwere dieser Aufnahmen läßt uns vermutlich eher

137. Schließlich hat man die Komposition aus der vorangegangenen Einstellungsfolge noch in Erinnerung, welche zunächst das den Opfern Abgenommene zeigte und kurz darauf das daraus Gewonnene.

138. Gemäß meiner Grundüberzeugung, daß ein gewisses Maß an Diskretion unerlässlich ist, wurde die Größe der Abbildungen deutlich verringert.

139. »[...] un effet de >silenciation< momentanée [...] Cette pause a lieu au moment où plusieurs images affreuses se succèdent: sur l'une d'entre elles, on distingue un alignement de corps décapité et sur la suivante une pile de têtes. Cette craquée instaure entre l'image et le texte un rapport spéculaire puisqu'à l'aspect illustratif traditionnel du commentaire vient s'ajouter cette sensation de pétrification qui se présente elle-même comme une émotion spectatorielle. En somme, la voix-off ne commente plus seulement les images, celui qu'elle incarne les perçoit au même titre que le spectateur et redouble par une suspension éphémère du commentaire la perception supposée de celui-ci.« (Lowy 2001: 127, H.i.O.)

140. »Darüber hinaus sieht der Zuschauer vom Körper gelöste Hautfetzen mit Tätowierungen. Die Stimme aus dem >Off< schweigt nun.« (van der Knaap in Wende 2002: 73)



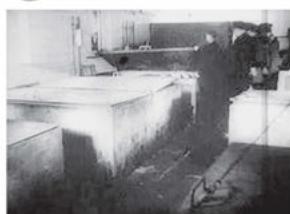
145 0:24:54 h



146 0:24:57 h



147 0:25:05 h



148 0:25:09 h



149 0:25:11 h



150 0:25:14 h



151 0:25:15 h



152 0:25:17 h



153 0:25:19 h



154 0:25:21 h



155 0:25:25 h



156 0:25:29 h



157 0:25:36 h

den Blick abwenden, auf das Grauenhafte können wir uns in dieser Indiskretion kaum einlassen. Die noch stärker verfremdete musikalische Begleitung steigert die Unerträglichkeit der Bilderfolge.

Nachdem der Regisseur die Bilder hat sprechen lassen, läßt er den Kommentator den begonnenen Satz erneut aufnehmen und zu Ende führen: »Avec les corps on veut fabriquer ... du savon« (0:25:43 – 0:25:46 h); die Aufnahmen zeigen Seifensstücke (s. 0:25:25 h).¹³⁹ Auch das hätte sich der uninformede Zuschauer wohl kaum ausdenken können, zumal die Vorstellungskraft von der lähmenden Schockwirkung des Bilderhagels (sechs Einstellungen in lediglich zehn Sekunden) überfordert wird. Noch völlig benommen von dem visuellen Schock und bereits konfrontiert mit dem nächsten, setzt der Kommentator nüchtern die Aufzählung fort – »Quant à la peau ...« (s. 0:25:29 h). Er verstummt erneut. Die folgende Einstellung ergänzt den nicht zu Ende geführten Satz: Knapp zehn Sekunden fährt die Kamera die im leichten Wind zitternden Zeichnungen ab (s. 0:25:36 h). Mit diesem Stilmittel fordert Resnais, daß der Zuschauer, nach mehrfachem Erleben des Szenenaufbaus, den Satz selbst vollendet.¹⁴⁰ Normalerweise ist dieser nicht bereit, die Täterlogik nachzuvollziehen und somit – wenn auch nur zeitweise – zu übernehmen.

155
157

II.2.2 EIN FILM, GEMACHT, NICHT (ZU ENDE) GESEHEN ZU WERDEN:¹⁴¹ »SHOAH« (CLAUDE LANZMANN, F 1985)

2.2.1 *Der Ort und das Wort*¹⁴²

Bereits mit der Wahl des in allen Versionen gleichlautenden Titels grenzt sich der französische Regisseur Claude Lanzmann von der amerikanischen TV-Serie HOLOCAUST aus dem Jahre 1978/79 ab, deren Repräsentationsversuch und Fiktionalisierung er äußerst hart kritisiert hatte. Während das hebräische Wort »die Shoah« unter Verwendung des bestimmten Artikels die gleiche Bedeutung hat wie das griechische »Holocaust« (dt. »Brandopfer« oder »Ganzopfer«), steht es – ohne diesen – einfach für »Katastrophe« (Felman 2000: 182).

»Holocaust« kannte das Publikum vor allem aus einer gleichnamigen Fernsehserie. Seit deren Riesenerfolg wurde »Holocaust« synonym für Judenvernichtung gebraucht. Als Lanzmanns Film in den Kinos anlief, war »Shoah« als Begriff dem nicht-jüdischen Publikum fremd:¹⁴³

141. Vgl. Žížek, 31.08.2000: 15

142. Vgl. Reichel 2004: 286 zum »ursprünglich vorgesehenen lyrisch-abstrakten Titel«.

143. »Der Titel des Films allerdings ist nicht französisch und beinhaltet daher eine weitere sprachliche Fremdheit, eine Entfremdung, deren Bedeutung rätselhaft und auch dem französischen Publikum der Originalfassung nicht unmittelbar zugänglich ist [...].« (Felman 2000: 182)

144. Damit folgt er dem von Schreitmüller als werbewirksam analysierten »Prinzip Irritation« bei der Wahl eines Filmtitels (1994: 102ff.).

145. »Doch wenn wir heute den außergewöhnlichen Film von Claude Lanzmann sehen, wird uns klar, daß wir nichts wußten. [...] Jetzt erfahren wir es zum ersten Mal an uns selbst – in unseren Köpfen, in unseren Herzen, am eigenen Leib. Es wird zu unserer eigenen Erfahrung. SHOAH ist weder Fiktion noch Dokumentation, es gelingt diesem Film, mit erstaunlich sparsamen Mitteln die Vergangenheit aufleben zu lassen [...].« (de Beauvoir 1986: 5) Vgl. allgemein Lowy 2001: 70f.; Colombat 1993: 299; Lowy 2001: 71 zur Resonanz in Frankreich; Thiele 2001: 400; Müller 1991: 35f. und Reichel 2004: 295f. zur Resonanz in Deutschland; Reichel 2004: 297 und Thiele 2001: 408ff. zur Resonanz in Polen; Lowy 2001: 71 zur Resonanz in den Vereinigten Staaten von Amerika. Zur negativen Kritik an Lanzmanns Darstellung der Polen vgl. Todorov 1993: 302.

146. »Lanzmann selbst und die Dolmetscher sind in einigen Szenen zu sehen, die Fragen und Übersetzungen sind – anders als beispielsweise in den Filmen Eberhard Fechners – zu hören. Der Regisseur nimmt sich nicht zurück, er ist mittendrin. Die Interview-Situation wird nicht negiert, sondern ist immer präsent.« (Thiele 2001: 391). »Fechner historisiert, Lanzmann aktualisiert. [...] Die Ausrichtung auf die unwillkürlichen Körperregungen und das Konzept der Selbstdarstellung im Spiel gehen vom aktuellen Zustand der Überlebenden aus. [...] Wo Fechner ihre Emotionalität im Film nicht zeigen möchte, stellt Lanzmann genau auf diese ab [...].« (Kramer 2000: 62)

147. »Eine ähnliche Parteilichkeit findet sich in Marcel Ophüls HOTEL TERMINUS (1988), der die Täter zusätzlich noch der Lächerlichkeit preisgibt und ihnen mit Sarkasmus begegnet.« (Kramer 2000: 63)

148. »Aber hätte ich zufällig einen dreiminütigen Film gefunden, gedreht von einem SS-Mann, der zeigte, wie dreitausend Menschen zusammen sterben in der Gaskammer des Krematoriums II von Birkenau – nicht nur, daß ich ihn nicht in SHOAH eingebaut hätte – ich denke, ich hätte diesen Film vernichtet. Ich hätte also genau das Gegenteil von dem getan, was Sie [Hannes Heer, Ausstellung »Verbrechen der Wehrmacht«; eigene Anm.] tun: Ich hätte Beweise vernichtet.« (Lanzmann 1998: 28)

»J'ai pris SHOAH parce que je ne parle pas hébreu, ni ne le comprend et que, par conséquent, je ne savais pas ce que le mot voulait dire. Le mot était court, opaque, pour moi en tout cas, comme une sorte de noyau impénétrable, infracassable. [...] Je voulais que personne ne comprenne, et je me suis battu pour l'imposer. C'est en cela que Shoah, le film, est un acte de nomination.« (Lanzmann zit.n. Brun 2003: 199f., H.i.O.)

Zur damaligen Zeit verunsicherte Lanzmanns Titel wohl die meisten Zuschauer oder aber machte sie neugierig.¹⁴⁴ Heute – insbesondere nach dem Kritiker-Erfolg des Films – ist »Shoah« relativ geläufig und wird meist synonym zu »Holocaust« gebraucht.

Claude Lanzmann hat mit seinem ambitionierten Werk, an dem er insgesamt neun Jahre arbeitete, eine Grenzmarkierung hinsichtlich des ästhetischen Umgangs mit dem Holocaust gesetzt, »eine Grenze nicht der Darstellbarkeit, sondern eine Grenzmarkierung der Darstellungsmittel und -methoden der nachfolgenden Generationen darstellender Künstler, Schriftsteller und Holocaustpolitiker« (Köppen/Scherpe 1997: 4).

Aus diesem Grund fand er weltweit Beachtung – überwiegend anerkennende, vor allem von Intellektuellen.¹⁴⁵ Lediglich Polen bildete eine Ausnahme. In den französischen Schulen scheint SHOAH allmählich Resnais' NACHT UND NEBEL abzulösen, dessen Ungenauigkeit und Einfachheit überholt seien (Chéroux 2001 und Lowy 2001: 71).

Im Unterschied zu vorausgegangenen bekannten Kompilationsfilmen – Alain Resnais' NACHT UND NEBEL (Frankreich 1955), Erwin Leisers MEIN KAMPF (Schweden 1960), Michail Romms DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS (Sowjetunion 1965) – und fiktionalen Werken – Frank Beyers NACKT UNTER WÖLFEN (DDR 1962) bzw. JAKOB DER LÜGNER (DDR 1974) und Marvin Chomskys TV-Mehrteiler HOLOCAUST (USA 1978) –, ist Claude Lanzmanns SHOAH vor allem ein Film der Zeugenschaft (Reichel 2004: 287). In gewisser Weises vergleichbar mit Eberhard Fechners DER PROZESS (BRD 1975–1984)¹⁴⁶, vor allem aber mit Marcel Ophüls LE CHAGRIN ET LA PITIÉ (Schweiz/BRD 1969) bzw. HÔTEL TERMINUS (USA 1985–1988)¹⁴⁷, wählt Lanzmann in seinem neuneinhalbständigen Werk eine Herangehensweise an das Thema Holocaust, die jeglichen Versuch, das Geschehene in rekonstruierte oder gar fiktionale Bilder zu bringen, strikt ablehnt und damit derjenigen von SCHINDLERS LISTE und von HOLOCAUST diametral entgegensteht:

»Der Holocaust ist vor allem darin einzigartig, daß er sich mit einem Flammenkreis umgibt, einer Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein bestimmtes, absolutes Maß an Greueln nicht übertragbar ist. [...] Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.« (Lanzmann 1994: 27)

Indem in Lanzmanns Film »kein Hitler, keine Leichenberge, keine prominenten Überlebenden« zu sehen sind, setzt er sich von den »üblichen« Vergangenheitsbewältigungsfilmen« deutlichst ab (Thiele 2001: 378f., H.i.O.): »SHOAH ist wohl der radikalste ästhetische Versuch, das Grauen auszumessen, ohne auf die Bilder des Grauens zurückzugreifen« (Kramer 2000: 22). Lanzmann bezeichnet diese als »images sans imagination« (Lanzmann zit.n. Brun 2003: 193). Gegen das Archivmaterial spricht gemäß Lanzmann zweierlei: Zum einen, daß es ohnehin keine Bilder der Vernichtung an sich gibt – und selbst wenn, hätte er sie vernichtet.¹⁴⁸ Zum anderen jedoch, daß gerade der

Verzicht auf Bilder zugunsten von Leerstellen und Aussparungen eine Vorstellung des Unvorstellbaren anregen könne¹⁴⁹, denn: »Bilder töten die Imagination« (Lanzmann 1994: 27). Die durchaus problematische Auffassung erinnert an das alttestamentarische Bilderverbot und wird von Lanzmann selbst mit dem Judentum in Verbindung gebracht.¹⁵⁰ Mit Schörken sei jedoch die generelle Frage aufgeworfen, »ob der Mensch so angelegt ist, daß er auf die vermittelnde Bilderwelt verzichten kann« (Schörken 1995: 18).

Wo Resnais zumindest in der Vergangenheitsebene seines Films historisches Archivmaterial sprechen läßt, setzt Lanzmann durchgängig auf mündliche Zeugenschaft – neben »bystanders« (Hilberg 1961) und »neutralen« Informanten« (Müller 1991: 47, H.i.O.) – vor allem der Holocaust-Überlebenden, auf das »Pathos des Primären« (Köppen 1997: 165).¹⁵¹ Gemäß Lange radikaliert Lanzmann die Prämissen der Zeugenschaft zu einem »Konzept von subjektiver Authentizität« (Lange 1999: 142). So geht es ihm nicht um »die Darstellung vergangener Ereignisse« (ebd.), ihn interessieren vielmehr das Lesen von Spuren bzw. »das Verschwinden von Spuren« – an den Orten des Verbrechens und im traumatisierten Bewußtsein der Überlebenden« (Reichel 2004: 286, H.i.O.). Gerade letzteres unterscheidet SHOAH von NACHT UND NEBEL, während sich beide Filme hinsichtlich der »non-lieux de la mémoire« (Lanzmann zit.n. Gantheret/Lanzmann 1990: 281) ähneln¹⁵²:

149. »C'est bien plus fort et bien plus irréfutable, cela permet d'imaginer infiniment plus que des images d'archives [...].« (Lanzmann zit.n. Brun 2003: 193)

150. »[...] SHOAH est une œuvre talmudique; le Talmud interdit la représentation. SHOAH est une expérience allégorique du voyage des Juifs européens vers la mort. De leurs derniers instants. C'est une résurrection.« (Lanzmann zit.n. Lowy 2001: 131) Vgl. auch Schörken 1995: 17.

151. »Die für Lanzmann einzig denkbare und zulässige Form der Erinnerung ist die Rede der Zeugen. Er inszeniert die Reden der Zeugen, um den Gedächtnisraum seines Films zu füllen: nicht mit Bildern, sondern mit Sätzen, Aussagen, Mimik und Gesten, die das Abwesende bezeichnen, Zeichen setzen und verbinden, Spuren legen.« (Köppen/Scherpe 1997: 4) Vgl. auch Festenberg 1999: 238.

152. Vgl. Jochimsen 1996: 228 und Kramer 2000: 22.

153. »Ich bin an die Orte gefahren, allein, und habe begriffen, daß man die Dinge kombinieren muß. Man muß wissen und sehen, und man muß sehen und wissen. Das eine ist vom anderen nicht zu trennen.« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 38) »Ce constant mélange de passé et de présent, qui est beaucoup plus qu'une simple juxtaposition, cet effort permanent pour abolir le passage du temps et recréer une sorte de continuité vécue, est, me semble-t-il, le principe de toute la construction du film.« (Ophuls 1990: 178)

154. »Gegen Sprachlosigkeit und Schweigen kämpfe Lanzmann an, und so erkläre sich auch das Motto, das er Shoah voranstellt [...].« (Scheel zit.n. Thiele 2001: 407)

155. »Finalement, je me suis dis que je n'avais pas à tout dire, que les gens devaient se poser des questions. Le film est fait aussi pour que les gens continuent à travailler. Pendant le déroulement de la projection, mais aussi après. Le massacre du camp des familles (pourquoi les ont-ils gardés six mois avant de les tuer?), même si on en connaît en gros les raisons, demeure mystérieux. Il fallait garder des mystères, faire travailler l'imaginaire: il n'y avait pas à tout expliquer.« (Lanzmann 1990: 305)

»Quand je suis arrivé à Treblinka la première fois, je suis d'abord allé au camp. Il y avait plein de neige, on enfonçait jusqu'aux genoux. Il n'y a plus rien. Simplement ces pierres symboliques, dont la tête émergeait de la neige. J'ai vu ça, je n'étais pas particulièrement ému. Une sorte de grande nécropole silencieuse.« (Lanzmann 1990: 290) »Ce qu'il y a eu au départ du film, c'est d'une part la disparition des traces: il n'y a plus rien, c'est le néant, et il fallait faire un film à partir de ce néant.« (Ebd. 295)

Die den Film charakterisierende Gegenwart der Vergangenheit versucht Lanzmann durch die Kombination von Ort und Wort zu aktualisieren – im Gegensatz zu Resnais jedoch nicht durch einen lyrischen Kommentar, sondern durch persönliche Schilderungen der Überlebenden.¹⁵³ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, daß der Regisseur sein Werk ursprünglich »Der Ort und das Wort« nennen wollte, ein Titel, »der über die Intentionen und Erinnerungskonstruktionen des Autors mehr aussagt« (Reichel 2004: 286).

Nach eigenem Bekunden versucht Lanzmann mit SHOAH verschiedene Ansprüche zu realisieren:

- So will er eine »Reaktivierung des Vergangenen in der Gegenwart« (Lanzmann zit.n. Reichel 2004: 299) erreichen und damit eher eine »l'abolition de toute distance entre le passé et le présent« (Lanzmann 1990: 301), denn:
- »Das schlimmste moralische und künstlerische Verbrechen, das man bei einem Werk über den Holocaust begehen kann, ist es, ihn als Vergangenheit zu betrachten.« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 130). »Der Film [...] ist eine Anti-Legende, ein Gegen-Mythos, das heißt eine Untersuchung über die Gegenwart des Holocaust oder zumindest über eine Vergangenheit, deren Narben noch so frisch und lebendig sind an den Schauplätzen und im Bewußtsein der Menschen, daß sie sich in einer halluzinatorischen Überzeitlichkeit offenbart. [...] Die Vernichtung zeigt sich unmittelbar, einerseits durch das Fortbestehen und das Vorhandensein der Schauplätze, andererseits durch die Wunden der Menschen, Wunden, die sie nie mehr schließen werden...« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 153a).
- »Einen ewigen Namen will ich ihnen geben, der nicht vergehen soll.« (Jesaja, 56, 5), lautet das Motto, das Lanzmann seinem Film voranstellt. Lanzmann will den ermordeten Juden folglich ein filmisches Denkmal setzen.¹⁵⁴
- Er will den Holocaust nicht darstellen, sondern in der Vorstellung des Zuschauers erstehen lassen:

»Und genau das ist die Stärke eines Filmes wie SHOAH – es ist ganz allein die Vorstellungskraft, mit der gearbeitet wird.« (Lanzmann 1998: 26)

»Le film fait travailler l'imagination. Quelqu'un m'a écrit, magnifiquement d'ailleurs: >C'est la première fois que j'entends le cri d'un enfant dans une chambre à gaz.< C'est toute la puissance de l'évocation et de la parole.« (Lanzmann 1990: 297, H.i.O.)¹⁵⁵

- Nicht nur das Wecken des Vorstellungsvermögens, sondern darüber hinaus das »Versenken« des Zuschauers in die Vernichtung ist Lanzmanns erklärt Ziel: »Un des sens du film pour moi, c'était la résurrection des morts. Mais pas au sens chrétien du terme. Je les ai ressuscités, non pour les faire revivre, mais pour les

tuer une seconde fois, afin qu'ils ne meurent pas seuls, pour que nous mourions avec eux.« (zit.n. Brun 2003: 197)

Lanzmann geht es nicht um das Überleben der ehemaligen Lagerinsassen, die er interviewt. Anders als in seinem späteren Film *SOBIBOR*¹⁵⁶, ist Lanzmanns zentrales Thema in *SHOAH* die Vernichtung¹⁵⁷, die »Radikalität des Todes« (Lanzmann 1998: 15).

Die Auswahl der Überlebenden ergibt sich aus Lanzmanns zentralem Thema:

»Ich wollte nicht irgendwelche Zeugen. Ich suchte ganz bestimmte, die einst an den Schaltstellen der Vernichtung saßen und unmittelbare Zeugen des Todes ihres Volkes waren: Angehörige der Sonderkommandos.« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 132)

Im Unterschied zu Opfern, die nicht Mitglieder des Arbeits- bzw. Sonderkommandos waren¹⁵⁸, nehmen die Berichte von Filip Müller, Rudolf Vrba, Simon Srebnik, Abraham Bomba und Richard Glazar besonders viel Raum ein.

Opfer/ Zeuge	Persönliche Geschichte	Auftritte		Sprache	Standbild
		Gesamtdauer	Anzahl		
Filip Müller	Überlebender der fünf Liquidierungen des Auschwitzer Sonderkommandos; als 20-Jähriger mußte er dort in den Krematorien arbeiten	ca. 49,5 min.	6	deutsch	
Rudolf Vrba	Mitglied des Auschwitzer Arbeitskommandos und der Widerstandsbewegung	ca. 38,5 min.	6	englisch	
Simon Srebnik	Überlebender der zweiten Vernichtungsphase von Chelmno; als 13-Jähriger mußte er für die SS singen und Leichen verbrennen helfen	ca. 32 min.	4	deutsch/ jiddisch	

156. Diesen eineinhalbstündigen Dokumentarfilm erstellte Lanzmann aus dem für *SHOAH* gedrehten, seinerzeit jedoch nicht integrierten Material.

157. Vgl. Klüger zit.n. Leiser 1996: 94 und Lowy 2001: 184.

158. Vgl. Müller 1991: 45.

159. »Vrba, Müller, Karski haben Bücher veröffentlicht, Glazar und Suchomel kamen ausgiebig in dem Buch von Sereny zu Wort [...].« (Todorov 1993: 295)

160. »[...] l'impossibilité de raconter cette histoire pour les survivants eux-mêmes, l'impossibilité de parler, la difficulté [...] d'accoucher la chose et l'impossibilité de la nommer [...].« (Lanzmann 1990: 295) »[...] soudain le savoir devient incarné.« (Lanzmann 1990: 298)

161. Vgl. Thiele 2001: 384 und Colombat 1993: 304.

Abraham Bomba	Überlebender von Treblinka; als Friseur mußte er in der Gaskammer bzw. dem Auskleideraum den Frauen die Haare schneiden	ca. 31 min.	9	englisch	
Richard Glazar	Überlebender von Treblinka; im dortigen Arbeitskommando	ca. 26,5 min.	8	deutsch	
alle fünf Hauptzeugen der Opfergruppe		ca. 3 Stunden (knapp 1/3 des gesamten Films)			

Abb. II.2.2.a

Bei diesen Hauptpersonen handelt es sich um Überlebende, die sich überwiegend schon vor *SHOAH* zu Wort gemeldet hatten¹⁵⁹ und von denen Lanzmann eine ganz bestimmte Vorstellung hat:

»Trotzdem paßt der Begriff Überlebende nicht auf sie, vielleicht sollte man sie eher als Rückkehrte bezeichnen. Leute, die zurückkommen aus dem Jenseits, nämlich jenseits der Schwelle zur Gaskammer. [...] Sie sind Sprecher der Toten.« (Lanzmann 1998: 15)

Um die Schwierigkeit zu sprechen zu überwinden und um ihre Geschichten verkörpern zu können¹⁶⁰, nahmen die Zeugen ihre eigenen Rollen ein: »[...] il a fallu transformer ces gens en acteurs. [...] Il fallait qu'ils la jouent [leur histoire] [...].« (Lanzmann 1990: 301)

Als »Archäologe der Erinnerung« tastet Lanzmanns Kamera – wie die von Resnais – nicht nur die stummen Lagerruinen nach Spuren der Vergangenheit ab (Schröder 2001: 272). Beeinflußt von Raul Hilberg, dem Autor des historischen Standardwerkes »Die Vernichtung der europäischen Juden« – einer der wenigen interviewten Experten in *SHOAH* –, stellt Lanzmann seinen Zeitzeugen auffallend detaillierte Fragen. Diese Art der Fragestellung soll die Interviewpartner zum Sprechen bringen und kurze, distanzierte Antworten vermeiden.¹⁶¹

Vor allem jedoch sollen diese Details dem Zeugen und mit ihm dem Publikum helfen, sich in das Understellbare zu versetzen. Was den Zuschauer betrifft, ist das Gelingen sicherlich nicht immer gegeben:

»Alors, pourquoi ces détails? [...] C'est ça qui réactive les choses, qui les donne à voir, à éprouver [...].« (Lanzmann zit.n. Gantheret 1990: 282)

»Lanzmann, jamais, ne pose une question lointaine. [...] Chaque réponse alors, devient si absolument précise, qu'elle se transforme en image.« (Cuau 1990: 17)

»In doing so he forces himself, the witness and the spectator to visualize in imagination what cannot be represented.« (Colombat 1993: 304f.)

Jegliche »Komplizenschaft mit dem Schweigen des Zeugen [und] mitfühlende [...], wohlwollende Allianz« vermeidend (Felman 2000: 191), setzt Lanzmann die Interviews mit den Überlebenden problematischerweise auch dann fort, wenn diese die Fassung verlieren und um Unterbrechung bitten (s. 2.2.5):

»Die Kunst gewinnt dabei an emotionaler Kraft, aber die Menschen werden zu Werkzeugen degradiert. [...] da es hier aber um die Darstellung einer Welt geht, die sich vor allem dadurch auszeichnet, daß der individuelle Wille in ihr nichts galt, wünscht man sich doch, daß Lanzmann in der Wahl seiner Mittel etwas vorsichtiger gewesen wäre. [...] Lanzmann versucht eher, das Grauen wieder lebendig werden zu lassen, statt uns zu helfen, es zu verstehen.« (Todorov 1993: 299f.)

Vor allem im Zusammenhang mit den einstigen Opfern drängen sich vielmehr Zweifel auf, »ob es zulässig ist, die Überlebenden wie ein Kommissar mit Druck und guten Worten und unter allen Umständen dazu zu bringen, das Aufwühlendste, das ihnen widerfuhr, der Öffentlichkeit zu verraten« (Brumlik zit.n. Thiele 2001: 406) – auch auf das Publikum wirkt dies doch eher wie eine »Folter«, anstatt ihm eine »Ahnung jener Hölle« zu vermitteln (Kreimeier zit.n. Heller 1999).

Obwohl *SHOAH* auf den ersten Blick und über weite Strecken des Films relativ uninszeniert wirkt¹⁶², wird der Inszenierungscharakter des gesamten Films zu Recht vom Regisseur selbst sowie von zahlreichen Rezensenten hervorgehoben:

162. »*SHOAH* [...] beruht auch auf anderen Überlegungen und einer anderen Haltung dem furchtbaren Geschehen gegenüber. In *SHOAH* geschieht neun Stunden lang nichts anderes, als daß Überlebende erzählen. Was sie erzählen, wird nicht im Bild dargestellt. Der Film enthält sich jeder Spielhandlung. [...] Überhaupt enthält sich Lanzmann konsequent aller Illusionswirkungen, es gibt keine Filmmusik oder andere künstlerische Zugaben, keine Schauspieler, keine nachgestellte Erlebniswelt, es gibt keine Spannung [...]. Das Maß der Inszenierung ist so gering gehalten wie überhaupt möglich, es ist allenfalls noch anzutreffen in der Art der Schnitte und der Aufeinanderfolge der Zeitzeugen.« (Schörken 1995: 16) An dieser Stelle sei kritisch angemerkt, daß Schörken jedoch die angesprochene direkte Inszenierung mehrerer Sequenzen unterschlägt.

163. »Zeugnis ablegen heißt, ein Zeugnis zu erzeugen, und das erinnert uns daran, daß das Zeugnis nicht einfach nur überliefert, sondern erzeugt wird und daß wir als Zuschauer an seiner Erzeugung beteiligt sind. Das Ziel besteht darin, den Zeugen selbst, sein Sicherinnern an die Ereignisse und den Vorgang des Mitteilens seiner Erinnerung daran, nicht aber die Ereignisse als solche zu dokumentieren [...]. Der Prozeß des Erinnerns, des Konstruierens, des Korrigierens, des Formulierens von Gedanken und des Suchens nach einer Ordnung, der in literarischen Texten zumeist unsichtbar bleibt, reichert das Videozeugnis mit jener schmerhaften Selbsterkenntnis und Selbstbesinnung an, die dem literarischen Zeugnis fehlt.« (Young zit.n. Kramer 1999: 41)

164. Vgl. Colombat 1993: 324. Müller hingegen nennt noch eine vierte Bild-Ton-Anordnung, die jedoch weitaus seltener anzutreffen ist: »D. Auch hier ist die erzählende Person nicht im Bild. Es werden Aufnahmen gezeigt, die nicht in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen, z.B. Einrichtungsgegenstände der Wohnung, in der das Interview mit Jan Karski stattfand, während dieser über das Warschauer Getto spricht. Oder die Aufnahmen können zu dem Text assoziiert werden: z.B. ist die Freiheitsstatue in New York zu sehen, während Karski über die ihm von Juden zur Weitergabe übermittelten Botschaften berichtet.« (Müller 1991: 54)

- »... der Film ist nicht dokumentarisch – das ist das Kino, Inszenierung. ... Was ich gemacht habe: Ich habe wirkliche Gestalten der Geschichte in Darsteller verwandelt, die dabei fast zu Gestalten der Literatur oder des Theaters werden.« (Lanzmann zit.n. Thiele 2001: 391) »Lanzmann [...] described his film as a >fiction of reality<. [...]« (Lanzmann zit.n. Loshitzky 1997: 107)
- »*SHOAH* est donc une fiction. Fiction du réel sans doute, mais fiction.« (Cuau 1990: 14)
- »[...] ein Film, der selbst artifizielles Zeugnis der Zeugenschaft ist.« [...] (Reichel 2004: 288)
- »Andererseits ist nun gar nicht zu übersehen, daß auch Lanzmann gar nicht umhinkommt, zu inszenieren und zu spielen. Auch und gerade im Umgang mit seinen Darstellern, den Holocaustüberlebenden und Zeugen, ist – so Ruth Klüger – >alles gestellt, gezielt, beabsichtigt.<« (Klüger zit.n. Reichel 2004: 313)
- »Aus *SHOAH* scheint die Inszenierung eliminiert zu sein, alle Emphase liegt hier auf der Erinnerung, und zwar auf der individuellen Erinnerung der interviewten Zeitzeugen. Das bedeutet jedoch nicht, daß es in *SHOAH* keine Inszenierung gäbe.« (Kramer 1999: 23f.)

In einigen seltenen Fällen schreckt Lanzmann nicht einmal vor »direkter Inszenierung« zurück (Müller 1991: 58): Er lässt in der Eröffnungssequenz Simon Srebnik, wie damals, in einem Kahn auf der Ner singen (s. 2.2.6); den einstigen Friseur in den Gaskammern von Treblinka, Abraham Bomba, bittet er, in einem Friseursalon in Tel Aviv erneut Haare zu schneiden (s. 2.2.5); für Henrik Gawkowski, polnischer Lokführer, der Transporte von Bialystok und Warschau nach Treblinka brachte, mietet er eine Lokomotive und lässt ihn zur Rampe des Lagers fahren (Todorov 1993: 295).

Ziel dieser Rekonstruktion des einstigen Kontextes ist, den Überlebenden das Sich-Versetzen in die damalige Situation zu ermöglichen bzw. zu erleichtern: »Das sind derart grausame und fürchterliche Erfahrungen, die die Menschen so tief geprägt haben, daß man sie wieder in einen Zusammenhang stellen mußte, der diesen Akt des Gebärens, der Auferstehung möglich machte.« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 40)

Diese Form der direkten Inszenierung zielt vor allem darauf, den Opfern die »Erzeugung des Zeugnisses« zu ermöglichen (Young zit.n. Kramer 1999: 24)¹⁶³, aber auch darauf, den Zuschauer an diesem Prozeß zu beteiligen.

Neben der auffälligsten Form der Inszenierung durch das bewußte Arrangement des Interviewsettings können drei weitere Bild-Ton-Anordnungen¹⁶⁴, mit jeweils spezifischen Beteiligungsangeboten für den Zuschauer, unterschieden werden. Diese reichen von Lesen der Mimik und Gestik der Zeugen (s. 2.2.3), über Aushalten des Kontrastes zwischen grauenhaften Schilderungen auf der Tonspur und gleichzeitig fast beschaulichen Aufnahmen der einstigen Schreckensorte bis hin zu Weinen aus Mitgefühl bzw. einem gewissen Mit-Spüren der Erschütterung, wenn Überlebende an die Orte des Verbrechens erstmalig zurückkehren (s. 2.2.6).

(1) Die am häufigsten anzutreffende, den traditionellen Dokumentarfilm kennzeichnende, Bild-Ton-Konstellation lässt sich wie folgt beschreiben:

»Die Person befindet sich an einem neutralen Ort, die Kamera fängt meist das Gesicht in der Gesichtstotalen ein, gleichzeitig wird der Text übermittelt (Ton on): z.B. sitzt Filip Müller in einem Wohnzimmer, und der Zuschauer kann ihn sehen und hören.« (Müller 1991: 54)

»In the first category, I include interviews in a setting that is familiar to the witnesses but not directly related to the extermination process. Such interviews are usually conducted in a room with one, two or three participants. Medium shots and close-ups play a key role in the segments.« (Colombat 1993: 324)¹⁶⁵



Durch diese Form der Darbietung wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den jeweiligen Augenzeugen, sein Erscheinungsbild, seine die Schilderungen begleitende Mimik und Gestik gerichtet, zumal die Umgebung in aller Regel so unauffällig ist bzw. so wenig im Bild erscheint, daß wir durch sie nicht abgelenkt werden (s. 1:02:05 h).

»Im Jetzt findet er einen Zugang zum Vergangenen, indem er Spuren aufsucht, die sich an den Orten des historischen Geschehens, vor allem aber in der Physis der Opfer, bis heute erhalten haben.« (Kramer 1999: 22f.)

»In den Interviews mit ehemaligen Häftlingen dokumentieren Bild und Ton den Schmerz, den die Erinnerung aktualisiert [...]. In den unwillkürlichen Artikulationen des Körpers findet Shoah seine wirkungsvollsten Authentizitätssignale, die sich auf der Rezeptionsseite als Evidenz erfahrung niederschlagen. [...] Dagegen treffen wir in Lanzmanns Film auf jene materialen Spuren, die die Erinnerung von der Inszenierung abheben.« (Ebd. 23)

»Dabei kommt dem Registrieren von Emotionen eine zentrale Stellung zu. Zeigen die Interviewten Emotionen, zoomt er häufig näher heran. Können sie nicht weitersprechen, redet er ihnen zu oder bedrängt sie sogar.« (Ebd. 39)

165. »Der Regisseur befragt die Zeugen überwiegend an ihrem aktuellen Wohnort [...] bzw. die polnischen Zeugen in ihren Heimatorten, Chelmno, Grabow, Treblinka, Auschwitz. Mit Simon Srebnik aber fährt Lanzmann nach Chelmno.« (Thiele 2001: 383)

166. »III« zeigt an, daß die Sequenz im dritten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses dritten Viertels an gezählt wurde.

167. »Elles [les larmes] attestent une émotion qui n'est pas reproductible, un traumatisme qui ne peut pas être simulé.« (Lowy 2001: 147)

168. Siehe die ausführliche Analyse der ersten Sequenz mit Filip Müller in 2.2.3.

169. »SHOAH ist ein ruhiger Film langer Einstellungen und gleichwohl einer der unablässigen Fahr- und Kamera- bzw. Zoombewegungen – Ausdruck einer inneren Ruhelosigkeit der suchenden Augen und des vielsprachigen Fragens. Denn Lanzmann sucht überall nach Spuren [...].« (Reichel 2004: 286)

170. »Wenn Ruth Elias ihre Ankunft in Auschwitz schildert, fährt die inszenierende Kamera durchs Lagertor; [...] immer wieder bewegt man sich auf die Lager zu, die Vernichtung ist nicht vorbei und zumindest etwas vom Schrecken und von der [...] ›Annäherung‹ vollzieht der Betrachter mit.« (Jochimsen 1996: 230, H.i.O.) »Der Eisenbahntzug, den er in Treblinka einfahren läßt, tut dies in einer subjektiven Einstellung. Der Zuschauer fährt mit: das ist auch eine schlechende Verführung. [...] mit einer verspäteten Schrecksekunde registriert schließlich der Zuschauer, daß er mit im Zug sitzt, der unweigerlich den Schienen in das Areal des Vernichtungslagers folgt.« (Koch 1992: 152)



163 1:02:05 h (III)¹⁶⁶



164 0:57:59 h

»Auch das Schweigen wird ›sichtbar‹ gemacht, was nur im filmischen Medium möglich ist.« (Jochimsen 1996: 228)

Wenn der Zuschauer die Kamera sowie Lanzmanns Interviewtechnik nicht als penetrant und indiskret empfindet, bergen die Szenen, in denen Zeugen weinen¹⁶⁷, Ansteckungspotential: Wenn landläufig behauptet wird, daß Lachen ansteckend sei, so muß man in diesem Fall sagen, daß dies auch für das Weinen gilt.

(2) Die – nach dem eher konventionellen Abfilmen der Überlebenden in ihrem Zuhause – zweithäufigste audiovisuelle Kombination ist eine für den heutigen Dokumentarfilm im Prinzip nicht mehr außergewöhnliche Kompositionssstruktur, eine »indirekte, mit den Mitteln der Montage durchgeführte« Form der Inszenierung (Müller 1991: 59):

»Die erzählende Person ist nicht im Bild, zu sehen ist nur der Ort, von dem der Text handelt bzw. wo sich die angesprochenen Ereignisse abspielen (Ton off): z.B. sind Bilder vom Gelände des Lagers Treblinka zu sehen, während die Stimme Abraham Bombas zu hören ist.« (Müller 1991: 54)

»Finally, [...] a site, a Polish landscape or what remains of an extermination camp, without showing the image of a witness.« (Colombat 1993: 325)

»The basic movement of the film is to put in parallel words of the past said in the present with images of the same places filmed in the present.« (Colombat 1993: 314)¹⁶⁸

Was diese Inszenierungsweise jedoch von geläufigen Gestaltungsformen im Dokumentarfilm abhebt, ist die Tatsache, daß Lanzmann parallel zu den detaillierten Zeugenberichten aus dem Off wiederholt eine ruhelose¹⁶⁹, zum Teil subjektive Kamera einsetzt, die eine Annäherung an die Vernichtung durch Heranfahren¹⁷⁰ (z.B. ans Lagertor) bzw. Mit-Begehen der Vernichtungsstätten (v.a. der Gaskammern; s. 2.2.4) intendiert (s. 0:57:59 h).

Um den Zuschauer in die Perspektive der Opfer einzubeziehen, ahmt sie in manchen Fällen die verbal beschriebenen Bewegungen der Gequälten nach und wackelt dabei leicht als Authentizitätssignal (s. II.3.2.1). Durch diese filmischen Inszenierungen versucht Lanzmann, die Vorstellungskraft des Zuschauers anzuregen. Ob er dies beim breiten Publikum erreichen kann, sei jedoch bezweifelt – schließlich bedarf es, selbst für einen filmversierten Zuschauer, eines mehrmaligen Betrachtens, um beispielsweise den Einsatz von subjektiver Kamera zu

bemerken.¹⁷¹ Daß sich, wie neben dem Regisseur selbst zahlreiche Rezessenten behaupten¹⁷², Wort und Bild ergänzen würden, trifft bei weitem nicht immer zu (s. 2.2.4), sondern bildet eher die Ausnahme.

171. Dieses Problem wurde nicht zuletzt bei der Besprechung von SHOAH im Rahmen eines Doktorandenkolloquiums an der Universität Mannheim mehrfach betont.

172. »Durch diese Form der Montage [...] macht [die Stimme] Spuren sichtbar, nimmt der Landschaft die Neutralität und >Unschuld< [...]. Sie [Wort und Bild] bereichern sich gegenseitig und steigern ihre Qualität, verstärken einander.« (Müller 1991: 59, H.i.O.) »Erst die Bild-Ton-Montage legt den aktuell durchlebten Schmerz über die Landschaftsbilder. Die Imagination bindet beides zusammen, und die Zuschauer projizieren nun den gegenwärtigen Schrecken in die Naturansichten. Lanzmann stellt durch die Montage das widersprüchliche Ineinander von gegenwärtiger Normalität und gegenwärtigem Schrecken her.« (Kramer 1999: 43, H.i.O.) Vgl. auch Koch 1990: 165.

173. »Er zeigt verfallene und überwucherte, eigentlich unspektakuläre Orte, an denen sich in der Phantasie der Überlebenden aber bis heute der Horror entzündet. Hier zwingt er die Zuschauer, >nicht< dem zu trauen, was sie sehen.« (Kramer 1999: 43, H.i.O.). »Ihn [Lanzmann] interessierten vielmehr die Spuren oder besser: >das Verschwinden von Spuren< – an den Orten des Verbrechens und im traumatisierten Bewußtsein der Überlebenden. Sein Film ist der Versuch, beide wieder zusammen- und zum Sprechen zu bringen.« (Reichel 2004: 286, H.i.O.)

174. »Und genau das ist die Stärke eines Filmes wie SHOAH – es ist ganz allein die Vorstellungskraft, mit der gearbeitet wird.« (Lanzmann in: Kulturamt der Stadt Marburg 1998: 26)

175. »Erst die Bild-Ton-Montage legt den aktuell durchlebten Schmerz über die Landschaftsbilder. Die Imagination bindet beides zusammen, und die Zuschauer projizieren nun den gegenwärtigen Schrecken in die Naturansichten. Lanzmann stellt durch die Montage das widersprüchliche Ineinander von gegenwärtiger Normalität und gegenwärtigem Schrecken her (Kramer 1999: 43, H.i.O.). »Les mouvements de caméra acquièrent une autonomie esthétique, la caméra n'est pas utilisée à des fins documentaires, mais pour susciter l'imagination.« (Koch 1990: 165)

176. »[...] für den Zuschauer bringt der Film die Diskrepanz zwischen dem Wahrnehmbaren und Vorstellbaren zum Äußersten: mit der Vergegenwärtigung der Vergangenheit nicht über konkrete Bilder, die Historisches einzufangen versuchen, sondern allein über ein Verfahren der Evokation – von Vorstellungsbildern, die sich der Darstellung entziehen [...].« (Heller 1997: 226) »Die Imagination des Zuschauers tritt an die Stelle der Repräsentation des historischen Dokuments. [...] die Herkunft von Lanzmanns Begriff des Imaginären bei Sartre [...]: >eine Vorstellung von etwas Abwesendem.<« (Koch zit.n. Lange 1999: 142) »Sartre definiert das Imaginäre als ein Produkt des vorstellenden Bewußtseins, das, anders als die Wahrnehmung, kein reales Objekt der Repräsentation voraussetzt, sondern dieses erst schöpferisch konstituiert.« (Lange 1999: 142f.) »[...] Sartres Imagination als Akt des kreativen Bewußtseins zur Vorstellung einer abwesenden Präsenz.« (Ebd. 147)

177. »Many [landscapes] are also shown without any commentary, explanation or testimony accompanying them. In such cases, silence, but not the absence of soundtrack, becomes an essential part of the film.« (Colombat 1993: 325) »[...] le silence. Pour créer en nous une vacance [...].« (Dayan-Rosenman 1990: 188)

178. »II« zeigt an, daß die Sequenz im zweiten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses zweiten Viertels an gezählt wurde.

179. Vgl. Colombat 1993: 324 und Müller 1991: 54.



165 1:45:54 h (II)

Auf der Tonspur stößt *SHOAH* ins Zentrum der Vernichtung vor und »versenkt sich [...] in die Szenerie des Schreckens wie kein anderer der angesprochenen (Holocaust-)Filme« (Kramer 1999: 25). Da der Zuschauer Schilderungen der grauenhaften Vergangenheit verfolgt, muß er, vergleichbar mit Resnais Gegenwartsbene in *NACHT UND NEBEL*, den Kontrast zwischen dem friedlich-idyllischem Heute (visuell) und dem feindlich-grauenvollen Gestern (auditiv) aushalten.¹⁷³ Diese detaillierte Schilderung damaliger Greuel, bei gleichzeitig unspektakulären Landschaftsaufnahmen, soll katalysierende Wirkung auf die Vorstellungskraft des Zuschauers haben – die Aussparung begleitender Visualisierung soll offenbar imaginativen Aufforderungscharakter besitzen. Dies behaupten – neben dem Regisseur selbst¹⁷⁴ – zumindest zahlreiche Rezensionen¹⁷⁵, denn so läßt sich auch Sartres Konzeption des Imaginären¹⁷⁶ anführen, der ein enger Freund Lanzmanns war.

Dem Zuschauer wird es wohl höchstens ansatzweise gelingen, dem Aufforderungscharakter der Bild-Ton-Komposition zu folgen, die stumme Landschaft mit Leben zu füllen – und wenn, dann in erster Linie aufgrund der detaillierten, vorstellungsanregenden Schilderungen des jeweiligen Zeugen. Auch hier kommt es sehr darauf an, ob die berichtende Person ihre Geschichte »bildlich« und lebendig erzählt, wie beispielsweise Filip Müller in 2.2.3. Nur bei gewisser Analogie zwischen Bild- und Tonspur verknüpft die Imagination Wort und Bild.

Wenn der Zeuge innehält bzw. schweigt – was durchaus regelmäßig geschieht¹⁷⁷ – ist eine Überforderung des Zuschauers äußerst wahrscheinlich; die Aufnahmen der einstigen Schreckensorte laufen dann Gefahr, für den Zuschauer zugewachsen, zum Teil sogar vereist zu bleiben. Aufgrund der zu geringen Zuschauerlenkung ist auch stark zu bezweifeln, daß gerade die Stille besonders vorstellungsanregende Wirkung hat: »[...] the long periods of silence used in *SHOAH* will play a central role as it is through this very silence recreated by the film that the audience will have to hear the cries nobody would hear less than half a century ago.« (Colombat 1993: 321f.)

(3) Das vor allem in der ersten Hälfte des Films und insgesamt am dritthäufigsten eingesetzte Bild-Ton-Verhältnis ist in gewisser Weise eine Kombination der häufigsten und der zweithäufigsten Bild-Ton-Anordnungen. Wie bereits erwähnt, begibt sich Lanzmann mit den Überlebenden Simon Srebrik (s. 2.2.6; s. 1:45:54 h)¹⁷⁸, Motke Zaidl und Itzhak Dugin (Überlebende von Wilna; sie mußten dort die Massengräber öffnen und die Leichen verbrennen) an die einstigen Schreckensorte und interviewt sie dort – eine inzwischen für Dokumentationen durchaus übliche Form der Gestaltung.¹⁷⁹

Im Gegensatz zu den Aufnahmen des Zeugen in seiner vertrauten Umgebung sind hier der Regisseur sowie gegebenenfalls die Übersetzerin teilweise im Bild zu sehen, im Vordergrund steht jedoch die Rückkehr zu und die Konfrontation des Zeugen mit den einstigen Schreckensorten.

Auch hier versucht Lanzmanns Kamera wiederholt durch nahe Einstellungsgrößen, den Zuschauer auf die mimischen Dramen aufmerksam zu machen und ihn so die Erschütterung der Überlebenden mitspüren zu lassen. In den Fällen, in welchen die Augenzeugen nicht die Fassung verlieren, fällt dem Publikum diese Kameraführung auch nicht negativ auf, sondern soll die Traumatisierung erfahrbar machen.

Übereinstimmend mit dem vorangegangenen Bild-Ton-Verhältnis ist, daß der Zuschauer – ähnlich wie in Resnais' *NACHT UND NEBEL* – mit den inzwischen »leeren« Landschaften konfrontiert wird, welche durch Schwenks, Fahrten und zum Teil sogar subjektive Kamera filmisch inszeniert werden.¹⁸⁰ Nur bedingt vermag die Konfrontation mit den heutigen Orten jedoch die Vergangenheit von Simon Srebnik aufleben zu lassen. Wenn nicht einmal der Betroffene selbst die einstigen Vernichtungsstätten wiederzuerkennen vermag, wie sollen diese Aufnahmen dann für den Zuschauer lebendig werden? Es bleibt äußerst fraglich, ob die Kamerataschen uns tatsächlich das Sehen lehren.¹⁸¹

Mit dieser Form der Inszenierung entwickelt Lanzmann ein Verfahren der Rückkehr an die einstigen Vernichtungsstätten und des Umgangs mit ihnen, das Marceline Loridan-Ivens in *BIRKENAU UND ROSENFELD* aufgreift und in anderer, funktional stimmiger Form umsetzt (s. II.2.3).

Aus nachfolgender Tabelle ergibt sich, daß Lanzmann die Bild-Ton-Anordnungen innerhalb einer Sequenz in aller Regel alternieren läßt (s. rechte Spalte).

180. »Les mouvements panoramiques, aussi, tiennent dans SHOAH une place essentielle. Avec les panoramiques, nous sommes découvreurs d'espaces qui se taisent. [...] mouvements du non-savoir, du regard inutile, de la recherche vaine. [...] Rien ne se donne à voir.« (Cuau 1990: 15) »[...] il va utiliser de manière disproportionnée par rapport à un autre film les ressources de l'interview, du travelling, du panoramique circulaire, du plan-séquence.« (Lowy 2001: 148)

181. »Donner à voir ces endroits, c'est le sens des lents travellings latéraux de Resnais, c'est aussi celui des interminables panoramiques à 180 degrés qui ponctuent SHOAH.« (Lowy 2001: 172)

Opfer/Zeuge	Reihenfolge der Auftritte	Dauer (in Minuten) und Zeitpunkt des Auftritts	Art und Weise der Inszenierung
Filip Müller	1	(7,5) II	2, 1, 2, 1, 2
	2	(22) III	Auschwitz-Modell, 2, 1, 2, 1
	3	(4) III	2, 1
	4	(3,5) III	2, 1
	5	(5) IV	2, 1, 2, 1
	6	(7,5) IV	2, 1, Auschwitz-Modell
Rudolf Vrba	1	(5) I	New York, 1, 2, 1, 2, 1
	2	(4,5) III	2, 1, 2
	3	(8,5) III	2, 1
	4	(7,5) IV	2, 1, 2
	5	(9,5) IV	2, 1, 2, 1
	6	(3,5) IV	2, 1
Simon Srebnik	1	(8) I	3 (& direkte Inszenierung)
	2	(1,5) I	2, 3, 2
	3	(17) II	Kirche Chelmno
	4	(5,5) II	2, 3, 2, 3, 2, 3, 2
Abraham Bomba	1	(2) I	2, 1, 2
	2	(1,5) I	2, 1
	3	(1) I	2
	4	(1,5) I	2, 1
	5	(1) I	Wasser, 1
	6	(3) I	2, 1, 2, 1
	7	(1) I	2, 1
	8	(2,5) I	1
	9	(18) III	im Friseursalon (direkte Inszenierung)
Richard Glazar	1	(3) I	1, 2
	2	(3) I	2, 1
	3	(2) I	1, 2
	4	(3) I	2, 1
	5	(2) I	2, 1, 2
	6	(1) I	2, 1
	7	(4) III	1, Fluß (Schweiz), 1, Fluß
	8	(8,5) III	2, 1

Abb. II.2.2.b

Die jeweiligen Sequenzen mit seinen Hauptzeugen leitet er beinahe ausnahmslos mit dem zweithäufigsten Bild-Ton-Typ ein, es sei denn, es handelt sich um das erste Auftreten des Zeugen im Film – und selbst hierbei kommt es im Fall von Filip Müller vor, daß er nicht sofort im Bild gezeigt wird.

Auf die Einleitung durch Aufnahmen der Lager und Off-Ton des Überlebenden folgt im Verlauf der Sequenz die erste Bild-Ton-Anordnung. Zum Teil wechseln sich diese beiden Gestaltungsmuster auch mehrfach innerhalb einer Sequenz ab.

Die Aufnahmen des Augenzeugen schneidet Lanzmann dann an die Landschaftsaufnahmen, wenn dieser die sachliche Beschreibungsebene verläßt und persönlichere Eindrücke preisgibt bzw. Geschichten erzählt (Colombat 1993: 328).

Ist die Schilderung des Zeugen lang und zeigt er zwischendurch keine besonderen gestischen bzw. mimischen Regungen, so verbannt ihn Lanzmann erneut ins Off und zeigt uns statt dessen Aufnahmen der heutigen Lager:

»As Lanzmann thinks a long interview of a ›talking head‹ (an expression often used by Ophüls) is boring, this kind of editing serves two purposes. It makes it easier to concentrate on a long film or on a long interview and, most of all, it links the testimony to a real place.« (Colombat 1993: 328, H.i.O.)

Der dritthäufigste Bild-Ton-Typ beschränkt sich auf Simon Srebnik – einen der wenigen Überlebenden –, mit dem Lanzmann an die einstigen Vernichtungsstätten zurückkehrt. In zwei der vier Sequenzen mit Simon Srebnik läßt Lanzmann diese Form der Inszenierung mit der zweiten Bild-Ton-Anordnung alternieren.

Als Film der Zeugenschaft läßt Lanzmann nicht nur Überlebende, sondern – gemäß der Einteilung des Holocaust-Experten Raul Hilberg – auch Täter und »bystander«, in aller Regel Polen, zu Wort kommen. Zudem führt er Gespräche mit »neutralen« Informanten« (Müller 1991: 47), wie Hilberg (Historiker und Pro-

182. Vgl. Jochimsen 1996: 228.

183. Beziehungsweise angesichts des immer noch aktuellen, durchaus nicht nur latenten Antisemitismus zahlreicher polnischer Zeitzeugen, allen voran der Einwohner von Chelmno (vgl. hierzu Gantheret/Lanzmann 1990: 283f., Avisar 1988: 28f., Thiele 2001: 394 f). »Er [Lanzmann] will die Wahrheit der Lüge (nicht in der Lüge), die Objektivität der Selbstäuschung, kurz die Wirklichkeit der Erinnerungs-Rituale aufspüren.« (Mergner in Müller 1991: VIII) »Beteuerungen, Ausflüchte, Versprecher und Minenspiel der befragten deutschen Mitläufer und Täter verraten, daß sie im allgemeinen mehr wissen, als sie sagen, und daß sie das, was sie sahen und wissen, nie verstanden, geschweige denn als politische und moralische Schuldlast angenommen haben.« (Reichel 2004: 300)

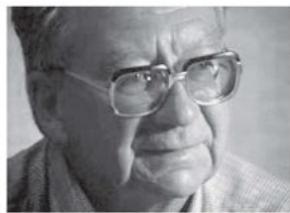
184. Dies ist mehrfach bei Suchomel und Bomba, Suchomel und Glazer, Stier und Glazer der Fall, auch wenn Lanzmann das Gegenteil betont: »Il était impossible que le nazis rencontrent les Juifs: non que je les fasse se rencontrer physiquement, ce qui aurait été plus qu'obscène, mais que le montage les fasse se rencontrer.« (Lanzmann 1990: 305)

185. »Durch die Montage des gefilmten Materials wechselt der Blick zwischen dem Gesicht Grasslers (der fortfährt, das Getto aus seiner eigenen Sicht darzustellen) und dem Gesicht Hilbergs (der fortfährt, den Inhalt des Tagebuchs darzustellen sowie die Perspektive, die der Tagebuchautor Czerniakow auf das Getto eröffnet).« (Felman 2000: 187)

186. »[...] je n'aime pas les voix off qui commentent des images ou des photos comme un savoir institutionnalisé: on peut dire n'importe quoi, la voix off impose un savoir qui ne surgit pas directement de ce qu'on voit, on n'a pas le droit d'expliquer au spectateur ce qu'il doit comprendre.« (Lanzmann 1990: 297)



166 Foto 1



167 Foto 2



168 Foto 3



169 Foto 4



170 Foto 5

166
170

fessor der Politologie an der Universität von Vermont/USA), Alfred Spieß (Oberstaatsanwalt und in dieser Funktion Vertreter der Anklage in beiden Treblinka-Prozessen 1960) und Hanna Zaidl (Tochter eines Überlebenden von Wilna, Motke Zaidl).

Die von Lanzmann befragten Täter sind in der Reihenfolge ihres quantitativen, nicht ihres chronologischen Auftretens angeführt: Franz Suchomel (SS-Unterscharführer und ab August 1942 Wächter in Treblinka; s. Foto 1), Franz Grassler (Stellvertreter des Nazi-Kommissars Auerswals für das Warschauer Ghetto; s. Foto 2), Walter Stier (ab Januar 1940 Kommissars Auerswals für das Warschauer Ghetto; s. Foto 2), Walter Stier (ab Januar 1940 bei der Generaldirektion der Ostbahn/Deutsche Reichsbahn in Krakau, ab Mitte 1943 in Warschau und verantwortlich für die Koordination der Todeszüge; s. Foto 3), Franz Schalling (Mitglied der Schutzpolizei, Bewachung der ›Arbeitsjuden‹ in Chelmno; s. Foto 4) und Joseph Oberhauser (Fahrer von Globocznik, des Leiters der Aktion Reinhard und Mitarbeiter von Kriminalkommissar Wirth; s. Foto 5). Die Interviews mit den Tätern werden von denen der Opfer bzw. Zeitzeugen mit einer Ausnahme (Franz Grassler) durch eine auffällig andere Inszenierung abgegrenzt: Schwarzweiß-Aufnahmen, schlechte, zum Teil sehr grobkörnige Bildqualität durch das Filmen mit versteckter Kamera, Aufnahmen des Übertragungswagens bzw. des kleinen Bildschirms im Inneren desselben.¹⁸² Durch diese zahlreichen aus dem Rahmen fallenden Aufnahmen und filmischen Mittel macht Lanzmann dem Zuschauer klar, daß zwischen diesen befragten Personen und den anderen keine Schnittmenge besteht. Die Reaktion, die Lanzmann mit der Integration der Täteraussagen beim Publikum hervorrufen will, sind Entsetzen oder Bestürzung angesichts der Ausflüchte, Selbsttäuschungen, Lügen und vor allem des Verschweigens der einstigen Helfershelfer.¹⁸³ Wenn – vor allem in der zweiten Hälfte des Films – die Schilderungen der Täter an die der Opfer¹⁸⁴ bzw. der Experten¹⁸⁵ direkt angrenzen, ist der Zuschauer durch die Komposition gezwungen, die Kluft zwischen den gegenteiligen – und von Lanzmann bewußt nicht kommentierten¹⁸⁶ – Aussagen auszuhalten und seine eigene Antwort darauf zu finden. Im Fall der Täter wird

der Zuschauer Lanzmanns penetrantes Nachfragen und sein Beharren auf Details nicht als inadäquat empfinden, eher im Gegenteil¹⁸⁷ – schließlich handelt es sich im Unterschied zu den Überlebenden des Holocaust nicht um schuldlose, schutzbedürftige Personen. Gleiches gilt vermutlich für das Heranzoomen bzw. das heimliche Filmen der Täter.

Nach eigener Aussage ist Lanzmanns Neueinhalb-Stunden-Werk insgesamt konstruiert »wie eine Symphonie. Musik wäre da ein Fremdkörper, fast obszön. Die Präzision der Montage – das ist der Rhythmus, das ist die Musik meiner Filme« (Lanzmann zit.n. Reinecke 2002: 25). Vor diesem Hintergrund und einem filmischen Rohmaterial von 350 Stunden verwundert es auch nicht, daß das Schneiden des Films überdurchschnittlich lange gedauert hat: »cinq ans« (Lanzmann 1990: 303).

 171 Neben den unterschiedlichen, rhythmisch alternierenden Bild-Ton-Kombinationen ist *SHOAH* von einem Leitmotiv, einem Pars pro toto, besonders geprägt: Immer wieder konfrontiert *SHOAH* den Zuschauer mit Bildern von »Zügen, Lokomotiven, Schloten, Rauch, Eisenbahnschienen, Schranken, Bahnhöfen, Verladerampen« (Thiele 2001: 392), und einem »geradezu unerträglichen Rattern der Züge, die auf die Bilder zurollen« (Beauvoir 1986: 7).¹⁸⁸ Hiermit geht die Einprägsamkeit dieser Bilder und Töne einher:

»All jene, die einen Tag im Kino verbracht haben, um Lanzmanns *SHOAH* zu sehen, werden kaum mehr unbefangen, ohne eindeutig gerichtete Assoziationen Schienenstränge, rauchende Lokomotiven und Industrielandschaften als Bilder des Films wahrnehmen können.« (Köppen 1997: 146)

187. »La plupart du temps, on pose à ces criminels des questions très précises, techniques, sur le détail de leurs activités passées, alors que si Lanzmann les avait interrogés sur leurs états d'âme, ils se seraient refermés comme des huîtres.« (Ophuls 1990: 183)

188. »Vor allem die Blicke von der fahrenden Lokomotive – und auf die fahrenden Züge – geben dem Film einen suggestiven Rhythmus und ziehen den Betrachter in seinen Bann. Nie zuvor ist in bewegten Bildern eine Vorstellung davon vermittelt worden, daß Europa 1942–1944 ein Kontinent pausenlos fahrender Deportationszüge war, die Millionen Juden aus West- und Mitteleuropa in sogenannten »Umsiedlungsaktionen« in die östlichen Todeslager transportierten.« (Reichel 2004: 287, H.i.O.) »Die, die erinnern wollen, suchen Wege, in den Worten von Hannah Arendt, »das Nicht-greifbare in die Handlichkeit eines Dinghaften« zu verwandeln. Die Erinnerung bedarf der »Verdinglichung für ihr eigenes Erinnern«. Wenn wir diese Verdinglichung »Denkmale« nennen, dann hat Claude Lanzmann in *SHOAH* mit den Eisenbahnzügen den ermordeten Juden Europas ein Denkmal gesetzt, ein Denkmal, das nicht nur an die Ermordeten erinnert, sondern auch an das System des Mordens.« (Hoffmann 1996: 248f., H.i.O.)

189. Vgl. auch Jan Karskis weinende Zusammenbrüche gegen Ende des Films.

190. Dies wurde nicht zuletzt bei der Besprechung von *SHOAH* im Rahmen eines Doktorandenkolloquiums an der Universität Mannheim mehrfach betont.

191. »Le passage du «on» au «off» est capital dans le film: la voix se met à exister sur le paysage et ils se renforcent l'un l'autre, le paysage donnant à la parole une tout autre dimension et la parole faisant revivre le paysage.« (Lanzmann 1990: 302, H.i.O.)



171 1:57:30 h (III)

»Claude Lanzmann hat die Aufnahme des fahrenden Zuges zum filmischen Symbol der Massenvernichtung gemacht, vor fünfzehn Jahren in seiner Dokumentation SHOAH. Lanzmann wählte dieses Bild als Stellvertreter für ein anderes, das es nicht mehr gab, weil die Täter es beseitigt hatten: das Bild der Gaskammer.« (Kilb 2002: 51)

»Nous sommes vrillés tant de fois par les sifflets, les jets de vapeur, le bruit des essieux sur les rails et le grincement des freins, que cette histoire se marque en nous, irrémédiablement.« (Cuau 1990: 15)

Inzwischen sind die Aufnahmen von Todeszügen und -schienen zur Holocaust-Ikonographie, zu »überstrapazierten [...] Superzeichen« des Holocaust geworden (Krankenhagen 2001: 223), nicht zuletzt durch deren bewußtes Zitieren in Spielfilmen wie Andrej Wajdas KORCZAK (1990), Steven Spielbergs SCHINDLERS LISTE (1993; s. II.3.2), Roberto Benignis DAS LEBEN IST SCHÖN (1997; s. II.4.1), vor allem jedoch in Costa-Gavras' DER STELLVERTRETER (2002) und dem Dokumentarfilm James Molls DIE LETZTEN TAGE (1998). Auf diese Weise lebt SHOAH in heutigen Filmen zum Holocaust weiter.

2.2.2 Leitthesen

SHOAHs prinzipielle Beteiligungsangebote an den Zuschauer unterscheiden sich je nach Zeuge, Sequenz und Bild-Ton-Kombination:

- Lesen der Mimik und Gestik der Zeugen bis hin zu Weinen durch Ansteckung (s. 2.2.3): Wenn der jeweilige Überlebende durch eindringliche Schilderungen zum »Modell« der Anteilnahme wird, kann sich der Zuschauer davon involvieren lassen und die beschriebene Situation mitvollziehen.¹⁸⁹
- Im Unterschied zu 2.2.3 kann sich der Zuschauer in vielen Sequenzen nicht wirklich in die von den Überlebenden beschriebene Situation versetzen (s. 2.2.4). Entweder es besteht keine Analogie zwischen dem, was das Bild bzw. der Ton dem Zuschauer an Beteiligungen anbietet, oder aber sie ist erst nach mehrmaligem Filmbetrachten feststellbar.¹⁹⁰ Daß, wie Regisseur und zahlreiche Rezensenten behaupten, Wort und Bild einander bereichern würden¹⁹¹, trifft nicht immer zu, im Gegenteil: eine tatsächliche Synergie bildet eher die Ausnahme. Die sich wiederholenden Aufnahmen der Lagerruinen binden einen Teil der Aufmerksamkeit, die somit nicht mehr in vollem Umfang dem Zeugenbericht gewidmet werden kann. Wenn der jeweilige Zeuge darüber hinaus innehält bzw. schweigt, ist sehr wahrscheinlich, daß die Aufnahmen der einstigen Schreckensorte für Zuschauer »stumm« bleiben. Stark zu bezweifeln ist aufgrund zu geringer Zuschauerlenkung, daß gerade die Stille besonders vorstellungsanregende Wirkung erzielt.

- Erinnerung an eine grauenhafte Vergangenheit erfordert eigene, freie Rückwendung, ohne Zwang. Den Druck, welchen Lanzmann wiederholt auf die Zeugen ausübt, indem er sie drängt, ihre Berichte trotz größter psychischer Belastung fortzusetzen kann beim Publikum – verstärkt durch das indirekte Heranzoomen an die ergriffenen Überlebenden – eine kontraproduktive Wirkung erzielen (s. II.2.2.5) Im Falle von Abraham Bomba arrangiert er besonders künstlich das Interviewsetting, um den einstigen Zeugen in die damalige Situation zu versetzen, in der Hoffnung, daß dieses Vorgehen ein tatsächliches Wiederdurch- bzw. -erleben der grauenhaften Vergangenheit ermöglicht. Dies ist schon rein theoretisch nahezu auszuschließen, denn zum einen handelt es sich bei dem Friseursalon in Tel Aviv um eine gewöhnliche Situation des Haarschneidens, die mit dem Scheren der Frauen in den Gaskammern, seiner damaligen Aufgabe in Treblinka, wenig gemeinsam hat. Die bloße Tätigkeit des Haarschneidens vermag Abraham Bomba kaum in die damalige Situation zu versetzen. Allein das Drehen im Friseursalon kann als geschmack- und stillos, als eine Zumutung für den Überlebenden wahrgenommen werden. Zum anderen ist es therapeutisch äußerst fragwürdig, jemanden vor laufender Kamera bewegen zu wollen, seine Erzählbarriere zu überwinden und seine traumatischen Erlebnisse zu schildern. Lanzmanns Taktlosigkeit findet ihre filmische Entsprechung im indirekten Heranzoomen an den Überlebenden, sobald dieser Zeichen der Ergriffenheit erkennen läßt – ein zentrales Gestaltungsmittel des gesamten Films.
- Mit-Spüren der Erschütterung und Erleben der Traumatisierung, wenn Überlebende, insbesondere Simon Srebnik, an die einstigen Orte des Verbrechens erstmalig zurückkehren (s. 2.2.6): Dieses prinzipiell wirkmächtige Verfahren der Konfrontation von Überlebenden mit den heute beinahe beschaulichen Landschaften bzw. Stätten wurde – wie bereits erwähnt – von Marceline Loridan-Ivens in BIRKENAU UND ROSENFELD (s. II.5) aufgegriffen und weiterentwickelt (s. II.5).

Es bleibt allerdings fraglich, ob der Film in seiner gesamten Länge »ansehbar« ist. Denn: SHOAH ist radikal konzipiert und komponiert – ohne Zugeständnisse ans Publikum:

192. Im deutschen Fernsehen wurde SHOAH – entgegen Lanzmanns Wunsch nach Zweitteilung – in vier annähernd gleich langen Teilen ausgestrahlt.

193. Vgl. hierzu auch Doneson 2002: 199 sowie: »It clearly filled a void felt by intellectuals of quality representations of the Holocaust, and although it did have a commercial release with an overall outstanding critique, much of the general public ignored it because of its length and complexity.« (Doneson 2002: 199) »It was critically hailed in America, Europe and Israel. Conferences were held by eminent academics to examine Lanzmann's work. And despite its theatrical release, it was not considered at the academy awards. [...] Nine and one half hours is lengthy for classroom use, thought some instructors show it in segments.« (Ebd. 252)

194. Vgl. Reichel 2004: 293.

195. »SHOAH est-il trop aride? Non, au contraire, c'est un film riche, aux innombrables variations, constamment surprenant comme toute grande œuvre d'art. Sa tension serait-elle alors trop forte ? Non, mais il a une grande charge émotionnelle, obstinée, implacable.« (Ophuls 1990: 186)

»SHOAH war in gewisser Weise dazu gemacht, nicht gesehen zu werden (Žižek 2000: 15). Und generell ist zu fragen, ob die rational-aufklärerischen, auf jegliche publikumswirksamen Zugeständnisse verzichtenden und daher allenfalls vom Kreis der ohnehin Informierten wahrgenommenen dokumentarischen Bemühungen ausreichen.« (Korte 1999: 191)

»Doch setzt SHOAH eine Vorstellungskraft voraus, die den an Abbilder sich Klammernden, Geschwindigkeit, Farbe und Turbulenzen Gewöhnten systematisch ausgetrieben wurde.« (Darmstädter 1995: 135)

(1) Das Problem der Länge – vor allem was die Projektion im Kino betrifft¹⁹² – ergibt sich aus den insgesamt neuneinhalb Stunden Film.

»Seine abschreckende Länge garantiert, daß die meisten Zuschauer – einschließlich jener, die den Film loben – ihn nie vollständig gesehen haben und sehen werden, wofür sie sich ewig schuldig fühlen werden. [...] Auch muß man diese Länge zusammen mit der Tatsache sehen, daß sich SHOAH als der ultimative, unübertroffene, unübertreffliche Film über den Holocaust darstellt.« (Žižek 2000: 15)¹⁹³

Vor diesem Hintergrund darf bezweifelt werden, daß es Lanzmann gelingt, die Ungeheuerlichkeit der Vorgänge durch die Länge des Films dem Zuschauer tief einzuprägen, »das Vergessen unmöglich zu machen« (Richter zit.n. Thiele 2001: 413). Der Regisseur war sich dieser Problematik durchaus bewußt. Die ungewöhnliche, keinem Genre entsprechende Filmdauer hängt wohl nicht zuletzt damit zusammen, daß er aus 350 Stunden Rohmaterial eine Auswahl treffen mußte:

»Il y avait des exigences de forme, d'architecture, qui font qu'il a cette durée-là. Il aurait pu être plus long: j'ai tourné 350 heures. [...] J'étais absolument affolé pendant le montage par les problèmes de longueur. Je disais: >Si c'est trop long, qui va le voir?<.« (Lanzmann 1990: 302, H.i.O.)

(2) Mit der Länge geht die Wiederholung bekannter Gestaltungsmuster einher, deren Beteiligungsangebote sich mit zunehmender und wenig variierter Wiederkehr abnutzen und an Aufforderungscharakter verlieren.

(3) Lanzmanns Verzicht auf explizite Lenkung und Wertung¹⁹⁴ stellt hohe Anforderungen an die Eigenleistung des Zuschauers. Ist die Gefahr der Überforderung bei zu geringer bzw. fehlender Lenkung nicht extrem groß? Haben nicht gerade bestimmte ästhetische Bemühungen (suchend-abtastende bzw. indiskrete Kamera, penetrantes Nachfragen etc.) eher kontraproduktive Wirkung auf den Zuschauer? Es kann doch nicht beabsichtigt sein, daß ein Zuschauer den Film mehrfach ansehen muß, um u.U. das eine oder andere extrem subtile Versetzungsangebot überhaupt wahrzunehmen (s. 2.2.4)? Verhindern nicht häufig unpersönliche Schilderungen und anonyme Sachlichkeit, daß unsere Vorstellung anregt wird?

Entgegen der Hoffnung mancher Fachleute¹⁹⁵ – und im Unterschied zu Resnais' Werk bzw. anderen Spielfilmen – richtet sich dieser Film, aufgrund seiner Tendenz zur Überforderung des Zuschauers, an ein intellektuelles und somit kleines Publikum: »Spielberg erreicht Millionen Menschen unterschiedlichen Bildungsgrades,

Lanzmann erreicht diejenigen, die die Ichstärke und die intellektuelle und moralische Energie besitzen, seinen Film überhaupt durchzuhalten.« (Schörken 1995: 17) So ist zu erklären, daß Shoah »wahrscheinlich damals, wie auch heute, nur von wenigen gesehen wurde und gesehen wird [...]« (Kreimeier 1998: 20). »It clearly filled a void felt by intellectuals of quality representations of the Holocaust, and although it did have a commercial release with an overall outstanding critique, much of the general public ignored it because of its length and complexity.« (Doneson 2002: 199)

In gewisser Hinsicht könnte man sogar von einer falschen Zielgruppe sprechen, da diese ohnehin vergleichsweise gut informiert, »wie auch einig ist, daß diese Auseinandersetzung notwendig ist« (Kreimeier 1998: 20). Man kann im übrigen nicht mit Selbstverständlichkeit davon ausgehen, daß ein intellektuelles Publikum den extremen Forderungen nach Eigenleistung nachkommen kann.

Zudem erzeugen die Fülle an Einzelschicksalen und die Konzentration auf die Vernichtungsabläufe – trotz »positiven« Ausgangs für die Befragten – den Eindruck von Hoffnungslosigkeit und erschweren so das Ansehen dieses Films.

Generell sei zudem die Frage aufgeworfen, ob Lanzmann nicht von der fragwürdigen Prämisse ausgeht, daß jemand, der überlebt hat, am besten zur Vermittlung geeignet ist? Ist es möglicherweise eher umgekehrt, d.h. daß ein »Nicht-Betroffener« mehr Verständnis und damit Wirkungsangebote für ein Publikum entwickeln kann, das a) damals nicht unbedingt zu den direkt Schuldigen zählte, b) das schon zu nächsten Generation gehört und c) nun schon – wie die dritte Nachkriegsgeneration – durch 60 Jahre vom Holocaust getrennt ist?

Eine deutlich kürzere Dauer (maximal 120 Minuten) in Verbindung mit einer stärkeren Konzentration auf das Verstummen bzw. Weinen der Opfer hätte Lanzmanns Film vermutlich »erträglicher« und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht – schließlich steckt in den Gefühlsausbrüchen der Zeugen ein wirkmächtiges Ansteckungspotential.

Daß so Landschafts- und Ruinenaufnahmen größtenteils für uns leer und zu gewachsen bleiben, hätte u.U. durch eine deutlichere Analogie zwischen Bild- und Tonspur verhindert werden können. Aufgrund der häufigen Unverbundenheit zwischen den Lageraufnahmen und den Schilderungen aus dem Off fehlt uns der Bezug insbesondere zu den Bildern, auch die Berichte der Überlebenden verlieren hierdurch an Wirkung.

Der Ausbau von zumindest visuellen Kontrapunkten, wie beispielsweise die wohltuenden Aufnahmen der Hafenstadt Korfu (s. 2.2.4) bzw. des New Yorker Wassers, hätten dem Zuschauer das Einlassen auf die nächsten belastenden Augenzeugenberichte erleichtern können.

196. In etwas abgeschwächter Form zählt hierzu auch die Mehrzahl der Auftritte von Abraham Bomba, Richard Glazar und manche Passagen in Filip Müllers Schilderungen.

197. Vrba hat zum Thema bereits ein Buch veröffentlicht. Dies kann jedoch nicht die einzige Erklärung sein, sonst müßte auch Filip Müller ausschließlich distanziert und souverän wirken.

198. »IV« zeigt an, daß die Sequenz im letzten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses letzten Viertels an gezählt wurde.



172 0:22:29 h (IV)



173 0:27:12 h (IV)

Anhand der Dokumentation *SKLAVEN DER GASKAMMER* von Eric Friedler (Deutschland/SWR 2001), prinzipiell aufgebaut wie *SHOAH*, kann man sich überzeugen, daß der Verzicht auf penetrantes Nachfragen (s. 2.2.5) sowie auf das effekthascherische Heranzoomen (s. 2.2.5) auch *SHOAH* gut getan hätte.

2.2.3 Empathische Ansteckung – Filip Müllers bewegende Erzählung

Nachdem die Geschichte eines tschechischen Familientransports nach Auschwitz von Rudolf Vrba (Mitglied des Auschwitzer Arbeitskommandos und der Widerstandsbewegung) eingeleitet und von Filip Müller (Mitglied des »Sonderkommandos« in den Krematorien von Auschwitz; s. 2.2.1) ausführlich wiedergegeben wird, entspricht die zweite Hälfte dieser Sequenz der in *SHOAH* am häufigsten anzutreffenden Bild-Ton-Kombination (s. 2.2.1): Der Zeuge sitzt in einer neutralen Umgebung, und der Zuschauer kann ihn gleichzeitig sehen und hören, meist in sehr naher Einstellungsgröße.

Im Unterschied zu Filip Müllers spezieller Variante (bewegende Erzählung) dieser Grundkonstellation (s.u.), stellen die Szenen mit Rudolf Vrba in aller Regel die neutral-distanzierte Variante dieses audiovisuellen Grundmusters dar.¹⁹⁶

Aus unterschiedlichen Gründen wirkt Vrba in seinen Schilderungen so, als würde er etwas Verarbeitetes, Abgeschlossenes referieren.¹⁹⁷ Seine Berichte sind auffällig sachbezogen und äußerst nüchtern vorgetragen, mit fester, teilweise lauter Stimme. Da er recht schnell und in kurzen Sätzen spricht, ohne daß Lanzmann häufig nachfragen muß, wirken seine Schilderungen automatisiert.

Zumindest bei diesem Überlebenden hat man nicht primär den Eindruck, daß Lanzmanns Bezeichnung »Versehrter« zutrifft. Vrba wirkt außerordentlich distanziert und souverän. Er sitzt entspannt in seinem Bürosessel und legt den Kopf leicht in den Nacken (s. 0:22:29 h). Als er den Bestimmungsort des tschechischen Familientransports nennt (»Krematorium«), lächelt er ironisch (s. 0:27:12 h) – ein Zeichen der Distanzierung, das in seinen Schilderungen häufig zu beobachten ist.¹⁹⁸

172
173

»The transport, the Czech family transport was gassed in the evening. They were put on tracks. All of them knew. They were put on tracks. They behaved very well. We didn't know, of course, where the tracks are going. They were being assured once more that they are going to Heidebreck and not to be gassed. And we knew that if they are going out of the camp, the tracks will turn right, when they leave the camp. And we knew that they turn left, there's only one way: 500 yards, and that was the Krematorium.« (0:26:45 – 0:27:13 h)

Filip Müller setzt die von Rudolf Vrba begonnene Geschichte vom traurigen Schicksal eines tschechischen Transports fort.

Im Unterschied zu den meisten Szenen des angesprochenen audiovisuellen Grundtyps, wie beispielsweise Rudolf Vrbas Schilderung in der vorangegangenen Sequenz, stellt dieser Auftritt von Filip Müller eine positive Ausnahme dar: Der Überlebende ist und erzählt zum ersten Mal so bewegt, daß diese Gefühlsäußerungen auch den Zuschauer »anstecken«.¹⁹⁹ Müller wird während des Interviews zum Ikon (s. I.2.2) seines Themas, zum Modell der Anteilnahme mit einem analogen Angebot für uns. In der Gegenwart verkörpert er seine Vergangenheit und macht sie für den Zuschauer mitvollziehbar.²⁰⁰

Lanzmann betont zu Recht, daß es sich bei dieser letzten, siebeneinhalb-minütigen Sequenz mit Filip Müller um eine Schlüsselszene von *SHOAH* handelt:

»[...] il y avait des scènes formidables qui constituaient des pivots autour desquels je devais construire le film, par exemple le massacre du camp des familles, lorsque Filip Müller se brise et pleure. C'est une histoire capitale parce qu'elle incarne un tas de choses fondamentales pour moi: savoir/non savoir, la tromperie, la violence, la résistance.« (Lanzmann 1990: 303)

Im Unterschied zu den vier vorhergehenden Sequenzen, in denen Müller Ereignisse schilderte, die eine anonyme Masse betrafen, berichtet er hier von ganz persönlichen Erlebnissen. Wie vielfältig der empathische Mitvollzug des Zuschauers ermöglicht wird, zeigt die folgende Detailanalyse.

Detaillierte Sequenzanalyse:

 Nachdem Rudolf Vrba am Ende der Sequenz das letztes Wort (»Krematorium«) als Höhepunkt seines Berichts besonders betont hat, erinnert die folgende Einstellung den Zuschauer an bereits Gesehenes (s. 2.2.4): Abgesehen von einem einzigen kurzen Vogelruf, herrscht 30-sekündige, absolute Stille. Die wackelnde Kamera tastet sich an die Treppe zum Krematorium heran (s. 0:27:21 h und 0:27:26 h), um mit ihr und den von Vrba angesprochenen tschechischen Juden in den Auskleideraum hinabzusteigen (s. 0:27:27 h und 0:27:35 h). Diese Einstellung unterscheidet sich jedoch von der vergleichbaren, rund eine Stunde zurückliegenden (s. 0:55:11 – 0:55:40 h in 2.2.4) durch zwei Dinge: Zum einen sind die Ruinen des Krematoriums nun nicht mehr von Schnee bedeckt und für den Zuschauer daher erkennbar – die Relikte der Vergangenheit wirken greifbarer. Zum anderen inszeniert Lanzmann den Abstieg ins Untergeschoß wesentlich dramatischer und damit wirkungsvoller. Durch die subjektive Kameraführung lässt er den Zuschauer mit der Familie in den dunklen Schlund hinabstürzen – eine schwindelerregende Vorwärtsbewegung.²⁰¹

199. Vgl. auch Jan Karskis *Weinen gegen Ende des Films*.

200. »Nous avons effleuré un instant, par la voix et le regard du témoin, le centre du film, l'axe de la roue de la Shoah.« (Torner 2001: 169)

201. Im Unterschied zur ersten – rein visuellen – Versetzung kann der Zuschauer diese zweite durch die Benennung (»Krematorium«) zuordnen, d.h. sie wird aus dem Kontext heraus verständlich. Die Spuren der Vergangenheit, geführt durch eine subjektive, authentisierend wackelnde Kamera, werden lesbar.



174 0:27:21 h (IV)



175 0:27:26 h (IV)



176 0:27:27 h (IV)



177 0:27:35 h (IV)



178 0:27:50 h (IV)



179 0:28:19 h (IV)

Im folgenden lässt der Regisseur den Zeugen Filip Müller zunächst aus dem Off mit der Schilderung seiner Arbeit im »Sonderkommando« einsetzen: »Diese Nacht war ich im Krematorium II«, während die Kamera den Blick vom Boden löst und den bereits bekannten Auskleideraum in seiner ganzen Länge aufnimmt (s. 0:27:50 h) – wir sind sozusagen erneut im Zentrum der Vernichtung angekommen.

Die folgende fünfminütige Einstellung zeigt Filip Müller, ordnet dem Ton das entsprechende Bild zu:



»Kaum sind die Menschen von den Lastwagen ausgestiegen, waren sie beleuchtet mit Reflektoren und müssten durch einen Korridor bis zu die Stiegen, wo, äh die ja, die ja da müden in den Auskleideraum, bis bis zu die Treppen, da beleuchtet durch also müssten die laufen. Sie waren geschlagen (s. 0:28:19 h). Wer nicht laufen könnte in Laufschritt, war also bis zum Tode geschlagen, also von der SS. Also es war ein außergewöhnlicher Gewalt auf diese Menschen aufgesetzt. Jetzt plötzlich [...] sind sie ausgestiegen aus den Lastwagen und da haute zu die SS auf diese Menschen. Als sie sich befanden in den Auskleideraum, war ich wieder in den [179] hintern Tür des Auskleideraums, stand ich hinter die hinteren Tir (Tür), äh, und äh könnte die schreckliche Szenerie zuschauen. Die Menschen waren verblutet, sie wußten jetzt, wo sie sich befanden. Sie guckten sich an die Säulen des sogenannten, wie ich schon vorher gesagt haben, internationalen Informationszentrum (s. 0:29:16 h). Der ihnen so viel Schrecken, der hat sie nicht beruhigt. Im Gegenteil: Der hat diesen Menschen einen Schrecken ge-, einge-, eingebracht, weil sie nämlich schon vorher gewußt haben und gehört haben diese Menschen in dem

180
182

Lager B II B, was da geschah. Sie waren verzweifelt. Kinder umarmen sich, Töchter also Mütter, äh, Eltern, ältere Menschen, weinten. Sie waren unglücklich. Plötzlich könnte man sehen, daß von den Stiegen kamen einige SS-Offiziere an, unter anderem auch der Lagerführer Schwarzhuber, der vorher doch denen versprochen hat, mit einem Ehrenwort eines SS-Offiziers, daß sie, daß hier in den, daß sie in Heidenbreck überstellt werden. Da hab' ich gesehen, wie sich eine, wie sie angefangen, sie fingen an zu schrien, appellieren: »Heidenbreck war eine Täuschung! Wir waren belogen (s. 0:30:28 h), wir wollen leben, wir wollen arbeiten!«, und guckten dabei in Gesicht den SS, der SS-Henkern. Aber die haben sich [Pause, s. 0:30:38 h], die waren ja wie nicht beteiligt, die haben nur zugeschaut, als plötzlich eine Menge ausbricht; wahrscheinlich wollte sie sich stellen in die Augen gegen den Schergen, SS-Schergen und denen sagen, wie man, wie sie belogen waren. Aber in dem Moment kamen einige Pot, äh äh, einige Posten und schlagen mit Knüppeln zu und einige waren auch verletzt, in Auskleideraum, in Auskleideraum. Unter diesen Umständen kam es also unter außergewöhnlicher Härte, die ja, äh äh, waren diese Menschen jetzt gezwungen, sich ausziehen. Einige haben sich ausgezogen, aber nur die kleine, eine ganz kleine Menge. Die Mehrheit, die die die haben, die haben nicht diesen Befehl be-, befolgt.« (0:27:59: – 0:32:07 h)²⁰²

Während Filip Müller die Ankunft und weitere Details im Auskleideraum beschreibt, kann der Zuschauer vor allem an den mimischen Regungen – hervorgehoben durch eine extrem nahe Einstellungsgröße – ablesen, wie präsent die Vergangenheit vor seinem inneren Auge ist und wie sehr er die jeweilige Situation erneut durchlebt.

Im Gegensatz zu Vrbas Schilderungen wirken Müllers in ihrer Dramaturgie wie eine Art Erlebnisbericht. Auf sprachlicher Ebene fallen in diesem Zusammenhang Wörter wie »plötzlich«, »da« etc. auf – Zeichen eines undistanzierten Erzählens. Als Mimos im traditionellen Sinne übernimmt er die Rollen der beschriebenen Opfer und ahmt gar deren verzweifelte Rufe kurz vor deren Ermordung in der Gaskammer nach (s. erneut 0:30:28 h).²⁰³

Auf diese Weise wird der Zuschauer in die fürchterliche Situation im Auskleideraum einbezogen, wobei es ihm überlassen bleibt, welches Bild in seiner Vorstellung entsteht.²⁰⁴

Obwohl Müller trotz der Grauenhaftigkeit der Ereignisse bis zu diesem Zeitpunkt recht flüssig erzählt hatte, gerät er unvermittelt ins Stocken:

183

»Und plötzlich hörte ich, wie ein Chor (s. 0:31:37 h) fängt ... fängt an, wie ein Chor fängen an sich singen. Ein Gesang verbreitete sich in dem Auskleideraum, und da fing an zu klingen, sie singen die tschechische Nationalhymne und äh, äh die Hatikwa. Es hat mich sehr berührt (s. 0:32:03 h), dieser äh... dieser hm...« (0:31:34 – 0:32:07 h)

202. Bei der Transkription von Müllers Bericht wurde auf exakte Wiedergabe geachtet, weshalb »äh« auch aufgeführt ist bzw. auch die spezifische Aussprache bestimmter Worte beibehalten und nicht in Schriftdeutsch verwandelt wurde.

203. Vgl. Lanzmanns Äußerungen zum Schauspieler-Werden in 2.2.1.

204. Auf der Tonspur stößt SHOAH ins Zentrum der Vernichtung vor und »versenkt sich [...] in die Szenerie des Schreckens wie kein anderer der [...] (Holocaust-)Filme.« (Kramer 1999: 25)



180 0:29:16 h (IV)



181 0:30:28 h (IV)



182 0:30:38 h (IV)



183 0:31:37 h (IV)



184 0:32:03 h (IV)



185 0:32:09 h (IV)



186 0:32:27 h (IV)

184
186

Nachdem seine Stimme, vor allem bei der Nennung des Hymne, belegt geklungen hatte, verliert er die Fassung und bricht in Tränen aus (s. 0:32:09 h). In diesem Moment überwältigt die Häufung und das Zusammenwirken verschiedener Aspekte sowohl den Augenzeugen als auch den Zuschauer:

- Er/Wir vollziehen mit den Getäuschten die Enttäuschung (»Heidebrück war eine Täuschung!«) und erleben so den Übergang und Schock von Nicht-Wissen zu Gewißheit mit.
- Er/Wir vergegenwärtigen sich/uns die Schmach des Sich-Ausziehen-Müssens und die extreme Gewalt (Stockschläge).
- Es berührt ihn/uns sehr, daß die Menschen in einem solchen Moment die Nationalhymne singen – ein letzter Akt des Widerstands und der Versuch, in Würde zu sterben.
- Er/Wir haben das Ende des tschechischen Transports, den unweigerlichen Tod in den Gaskammern, vor Augen.

Über den – die Vergangenheit verkörpernden – Zeugen werden uns demnach Schlüsse nahe gelegt, die als Wirkungsangebot von Lanzmann zu Recht benannt werden (s.o.; Lanzmann 1990: 303).

Müllers Verlust der über lange Zeit bewahrten Kontrolle bildet den Höhepunkt der Sequenz und ein wirkmächtiges Beteiligungsangebot für den Zuschauer.²⁰⁵ Weinen als gestuell zentrales Moment der Vergegenwärtigung leidvoller Erinnerung kann Mit-Weinen bewirken.

Die insbesondere in dieser Sequenz aufgebaute Nähe zu Filip Müller wird zudem dadurch ermöglicht, daß Müller – erneut im Gegensatz zu Vrba – deutsch spricht, und der Zuschauer daher keine Übersetzungen (Untertitel) lesen muß; er kann sich ganz auf die sprechenden Augen- und Mundpartien konzentrieren. Diese sind von Beginn der Szene an durch eine extrem nahe Einstellungsgröße (zwischen Groß- und Detailaufnahme) hervorgehoben; die Umgebung ist völlig ausgeblendet und kann daher nicht ablenken.

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Sequenzen dieses audiovisuellen Grundtyps verzichtet Lanzmann hier auf das effekthascherische Heranzoomen an den Zeugen (s. insb. 2.2.5). Da Filip Müller bereitwillig von sich aus berichtet, muß Lanzmann nicht penetrant nachfragen. Somit fehlen in dieser Sequenz zwei Faktoren, die den empathischen Mitvollzug des Zuschauers behindern könnten.

 187 Im Anschluß an seinen Kontrollverlust ringt Müller um Fassung, was ihm zunächst nicht wirklich zu gelingen scheint. Obwohl er das Abstellen der Kamera erbittet, setzt er – im Unterschied zu Abraham Bomba (s. 2.2.5) – von sich aus nach nur kurzer Pause seine Erzählung fort:²⁰⁶

»... also dieser Vorfall meine Land-, Landsleuten, und ich hab' mich erfaßt, daß mein Leben nicht mehr kein Wert hat (s. 0:32:38 h). Was soll ich machen, leben für was? Da ging ich in die Gaskammer, mit denen, und entschieden zu sterben (s. 0:32:53 h). Mit ihnen. Da kamen plötzlich zu mir einige Leute, die mich erkannt haben, weil ich war einige Male mit meinen Freunden von den mit den Schlosser in Familienlager. Und, äh, plötzlich kam eine kleine

205. »[...] le rapport particulier qui unit l'acte de pleurer et l'expérience exterminatrice: pleurer, c'est l'expression du chagrin, donc de la perte, du deuil. [...] Elles [les larmes] attestent une émotion qui n'est pas reproductible, un traumatisme qui ne peut pas être simulé.« (Lowy 2001: 147)

206. Vgl. Torner 2001: 167ff.

207. »Je regarde ces yeux qui ont vu, ce visage qui a attendu la mort, je ne peux pas croire et je suis malgré tout ancré devant ce visage qui parle.« (Torner 2001: 168)

208. »[...] the montage uses the most common techniques of the film, switching directly from a close-up of a witness to a panning or a tracking shot, in the present, of the place just evoked by the testimony which we continue to hear in juxtaposition. In some other cases, silent images will show a place in the present and only a few seconds later, a voice will start a testimony related to the images we see and just saw.« (Colombat 1993: 318)

209. Dies wurde nicht zuletzt bei der Besprechung von SHOAH im Rahmen eines Doktorandenkolloquiums an der Universität Mannheim mehrfach betont.

210. »Les mouvements de caméra acquièrent une autonomie esthétique, la caméra n'est pas utilisée à des fins documentaires, mais pour susciter l'imagination.« (Koch 1990: 165)



187 0:32:38 h (IV)



188 0:32:53 h (IV)

Gruppe von Frauen zu mir, guckte mich an und sagte, in den, schon in den Gaskammern [...] und sagte mir also [Pause]: »Das hat keinen... Du willst ja sterben. Aber das hat doch kein Sinn! Dein Sterben wird nicht unseres Leben bringen. Das is' keine Tat! Du mußt, äh, von hier raus, du mußt ja noch berichten, über den, was wir leiden, was für ein Ungerecht uns get..., geschehn ist.« (0:32:27 – 0:33:55 h)

Vor allem in diesem Moment ist die mitfühlende Nähe des Zuschauers mit dem Zeugen extrem²⁰⁷ – zumal er seine Schilderung nur unter größter Qual hervorbringt (s. 0:32:38 h u. 0:32:53 h): Mehrfach versagt ihm zwischenzeitlich die Stimme bzw. bricht er in Schluchzen aus. Glücklicherweise findet Müller zunehmend seine Fassung wieder, wobei die belegte Stimme und die Tränen in seinen Augen und auf seinen Wangen weiterhin vom schmerzvoll Erlebten zeugen – es wirkt so, als reiße die Wunde erneut auf.

188

2.2.4 Überforderung des Zuschauers –

fehlende Analogie zwischen Lageraufnahmen und Zeugenbericht

Filip Müllers insgesamt zweites Auftreten in SHOAH nach rund drei Stunden Filmdauer – seine ausführliche Schilderung des Todeskampfes in den Gaskammern – stellt aus mehreren Gründen eine weitere Schlüsselszene des Films dar.

Die Sequenz ist beispielhaft für die den gesamten Film charakterisierende Komposition, die sich aus der Kombination der beiden häufigsten Bild-Ton-Anordnungen ergibt.²⁰⁸ Noch bevor der Augenzeuge im Bild gezeigt wird, ist er, parallel zu Bildern vom aktuellen Zustand der Vernichtungsstätten, aus dem Off zu hören.

Dieses zweithäufigste audiovisuelle Gestaltungsmuster bestimmt die Sequenz. Während diese Bild-Ton-Kombination beim insgesamt letzten Auftritt Filip Müllers (s. 2.2.3) den Zuschauer aufgrund des Kontextes sowie der Deutlichkeit der Inszenierung in die Perspektive der beschriebenen Opfer versetzt hatte, vermag sie hier – wie in der Mehrzahl der Fälle – kaum zu gelingen. Entweder es besteht keine Analogie zwischen Bild und Ton oder aber sie ist – wenn überhaupt – erst nach mehrmaligem Filmbetrachten feststellbar.²⁰⁹ Daß sich, wie neben dem Regisseur auch zahlreiche Rezensenten behaupten, Wort und Bild bereichern würden²¹⁰, trifft nicht immer zu, im Gegenteil: Eine synergetische Wirkung ist eher die Ausnahme. Die sich wiederholenden Aufnahmen der Lagerruinen binden einen Teil der Aufmerksamkeit, die somit nicht mehr in vollem Umfang dem Zeugenbericht gewidmet werden kann.

Wenn Filip Müller innehält bzw. schweigt – zwischendurch immer wieder der Fall – ist eine Überforderung des Zuschauers äußerst wahrscheinlich. Die Bilder können gar eine kontraproduktive Wirkung entfalten; die abstrakten Aufnahmen der einstigen

Schreckensorte laufen dann Gefahr, für den Zuschauer »stumm« bleiben. Stark zu bezweifeln ist aufgrund der zu geringen Zuschauerlenkung, daß gerade die Stille besonders vorstellungsanregende Wirkung hat (Colombat 1993: 32f.).

Die Sequenz weist darüber hinaus zwei Besonderheiten und ein im Film regelmäßig wiederkehrendes Motiv auf.

Sie beginnt mit Aufnahmen aus dem Auschwitz-Museum, die ein Modell der Krematorien II und III zeigen. Diese Art visueller Rekonstruktion der Vernichtung kommt insgesamt zwar nur zweimal im gesamten Film vor (s. auch 2.2.4), ist jedoch für jemanden wie Lanzmann, der jeglichen Versuch der Darstellung äußerst strikt ablehnt (s. 2.2.1), inkonsistent.

Als einzige Sequenz in *SHOAH* beinhaltet diese Sequenz eine rasante Kamerafahrt am Lager entlang – eine Form der Inszenierung, die dem Zuschauer das Ausmaß der Vernichtung zu vermitteln sucht und die zwei Jahrzehnte später in Marceline Loridan-Ivens' *BIRKENAU UND ROSENFELD* aufgegriffen wird (s. II.2.5.6).

Zudem inszeniert Lanzmann in dieser Szenenfolge das berühmt-berüchtigte Tor von Auschwitz in einer speziellen Variante.

In gewisser Weise kann die Sequenz als Lanzmanns »Antwort« auf Resnais' Gaskammer-Sequenz verstanden werden (s. II.2.1.6). Beklemmender Höhepunkt beider Sequenzen ist der Todeskampf.²¹¹ Wo Resnais auf eine Kombination visueller (Aufnahmen der Kratzspuren in der Decke der Gaskammer) und auditiver Mittel (Kommentar und Musik) setzt, konzentriert sich Lanzmann ganz auf seinen Augenzeugen (visuell) und dessen Bericht (auditiv).

Vor allem aufgrund der expliziten Thematisierung des Überreste, der Asche, ist die vorliegende Sequenz auch mit der Gaskammer-Sequenz in *BIRKENAU UND ROSENFELD* vergleichbar (s. II.5.5.f). Während Loridan-Ivens diesen Aspekt ins Zentrum ihrer Sequenz rückt und ihn somit dem Zuschauer auf ebenfalls auditiver Ebene stärker ins Bewußtsein bringt, spricht Lanzmanns Augenzeuge ihn nur beiläufig an.

211. Nicht zufällig wird dieses Gräßlichste in dem diskreten Film *BIRKENAU UND ROSENFELD* nicht explizit thematisiert.

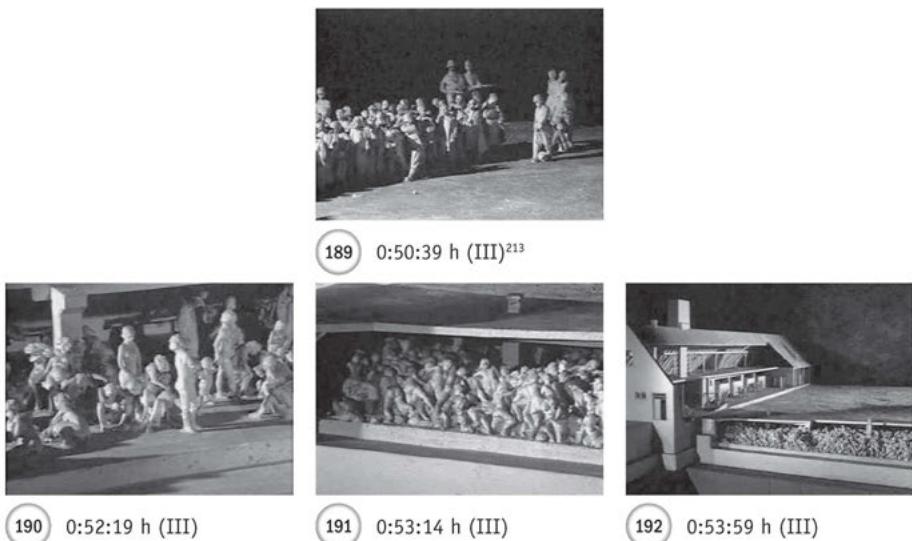
212. Die durchschnittliche Dauer der anderen Szenen beträgt ca. fünfeinhalb Minuten.

213. »III« zeigt an, daß die Sequenz im dritten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses dritten Viertels an gezählt wurde.

214. Vgl. Dayan-Rosenman zum »timbre profond, inoubliable de Müller« (1990: 189).

215. »In Birkenau gab es vier Krematorien. [...] eine große Auskleideraum von etwa zweihundertachtzig Quadratmeter, und eine große Gaskammer, wo könnte man bis dreitausend Menschen auf einmal vergasen. [...] Im Krematorium IV und V waren drei Gaskammern. Mit einer Kapazität schon ... also höchstens könnte man hier tausendachthundert bis zweitausend auf einmal vergasen. Krematorium II und III hatten je fünfzehn Öfen. Krematorium IV und V je acht Öfen.« (0:50:51–0:54:23 h; eigene Hervorhebung)

216. Dies ist das erste, nicht jedoch das letzte Mal, daß sich Lanzmann an eine Art visuelle Darstellung der Vernichtung heranwagt. Es wird später im Film in der weiteren Schlüsselsequenz mit Müller am Ende kurz eingeblendet. Analysiert wird diese Besonderheit des Films jedoch nur hier, weil sie in dieser Sequenz wesentlich mehr Raum einnimmt.



Mit ihrer Dauer von ca. 22 Minuten ist diese Sequenz die längste der insgesamt sechs Filmszenen mit Filip Müller.²¹² Im Zusammenhang mit dem zuvor Angesprochenen ein deutliches Indiz dafür, daß es sich um eine zentrale Sequenz mit diesem Zeugen handelt. Nicht zufällig ist sie – ebenso wie die Szene im Friseursalon (s. 2.2.5) – mehr oder weniger in der Mitte von *SHOAH* plaziert.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem Rudolf Vrba erneut in sachlicher Art und Weise erklärt hat, daß die Neuankömmlinge im Lager möglichst im Unklaren über ihr bevorstehendes Schicksal gelassen werden sollten, zieht die erste Einstellung der Folgeszene die Aufmerksamkeit des Zuschauers in besonderem Maße auf sich.

Bei absoluter Stille fährt die Kamera zehn Sekunden lang und bedächtig an einer von Soldaten bewachten Menschenmenge, einer modellartigen Nachbildung, entlang, wobei die Figuren durch die gespenstische Lichtinszenierung (auffälliges Seitenlicht) nur schemenhaft zu erkennen sind und dadurch beinahe unreal wirken (s. 0:50:39 h). Im Zusammenhang mit den vorherigen Erklärungen von Vrba kann man schließen, daß es sich hierbei um einen im Lager ankommenden Transport handelt. Als eine männliche, uns aus vorangegangenen Sequenzen bereits bekannte Stimme²¹⁴ aus dem Off zu sprechen beginnt, wird unsere Vermutung bestätigt und konkretisiert: Den zusammengetriebenen Menschen steht der Gastod im Krematorium bevor. Im Unterschied jedoch zur bewegenden Erzählweise bei seinem letzten Auftritt in *SHOAH* (s. 2.2.2.1) gleicht Müllers Text hier einem sachlichen Bericht, vergleichbar mit Vrbas Sprechweise. Diese detaillierte und auffällig von Statistik²¹⁵ geprägte Schilderung des Vernichtungsprozesses kommentiert – aufgrund der bedächtigen Kamerafahrt durchaus mit Pausen – den jeweiligen Abschnitt der Örtlichkeiten: die Treppe ins Untergeschoß, den Auskleideraum (s. 0:52:19 h), die Gaskammer (s. 0:53:14 h) und schließlich das Modell in einer Gesamtansicht (s. 0:53:59 h). Vermutlich will Lanzmann mit der visuellen Darstellung des Vernichtungsprozesses den sonst hohen auditiven Zumutungsgehalt des Films punktuell durchbrechen.²¹⁶ Möglicherweise will er zusätzlich dem allzu statistischen Charakter

189
192

von Müllers Beschreibung mit bildlicher Konkretisierung entgegenwirken. Zeit zum Betrachten der Aufnahmen hat man jedenfalls, denn zum einen fährt die Kamera die Nachbildung langsam ab, zum anderen macht der Überlebende zahlreiche kleinere Pausen während des Sprechens. Im Unterschied zu den nahen Einstellungen der befragten Zeugen fällt hier der Einsatz von Totalen bzw. weiten Einstellungen auf. Dies hält uns auf Distanz zu den schemenhaften Figuren und vermeidet möglicherweise unerträgliche Nähe im Moment der Vernichtung. Gleichzeitig wird und wirkt jedoch die Darstellung dadurch ähnlich abstrakt wie der Off-Text von Filip Müller. Die Entpersönlichung in Bild und Ton vermag die Vorstellung des Zuschauers letztlich kaum anzuregen.

Die folgende Einstellung zeigt – entgegen unserer Erwartung gewohnter Kompositionsstrukturen – nicht den weiterhin aus dem Off zu hörenden Filip Müller, sondern zunächst die verschneite Wiese innerhalb des Stacheldrahtes, um kurz darauf zu Gebäudestrukturen zu schwenken (s. 0:55:11 h). Parallel zu Müllers wirkungsvoller Formulierung – »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) –, steigt die Kamera die Stufen hinab in ein Untergeschoß (s. 0:55:21 h). Obwohl seit Beginn dieser Einstellung Müllers Erzählweise durch das erneute Durchleben der Situation lebendiger ist, wird die Vorstellung des Zuschauers durch Lanzmanns ausführliche Landschaftsaufnahmen kaum angeregt.

 Höchstens ein Filmanalyst oder ein extrem aufmerksamer Zuschauer könnte aufgrund des Berichts sowie der leicht wackelnden Kamera den Eindruck gewinnen, er werde in die subjektive Perspektive der zur Vernichtung vorgesehenen Opfer versetzt. Ob dies vom breiten Publikum bei einem ersten Ansehen geleistet werden kann, sei jedoch stark bezweifelt – schließlich bedurfte es selbst für verschiedene filmversierte Zuschauer (filmwissenschaftliches Doktorandenkolloquium an der Universität Mannheim) eines mehrmaligen Betrachtens dieser Szene, um den Einsatz subjektiver Kamera identifizieren zu können.

Gleiches gilt für die folgende Szene, in der die im Untergeschoß angekommene Kamera innehält (s. 0:55:40 h), während Müller nach einer kurzen Pause weiterhin aus dem Off zu hören ist: »Wenn die in den Auskleideraum gekommen sind, haben sie da gesehen, daß der Auskleideraum hat ausgesehen wie ein internationales Informationszentrum.« (0:55: 31 – 0:55:43 h)²¹⁷ Jahrzehnte später lässt der Ort davon wenig erkennen. Nicht nur, daß Gras über die Ruinen der Schreckensorte gewachsen ist, darüber hinaus breitet eine Schneeschicht den Mantel des visuellen Schweigens über die ohnehin schon dürftigen Spuren.

 Als sich die Kamera wieder in Bewegung setzt und sich auffällig der linken Wandmauer nähert (s. 0:56:00 h), fragt man sich nach dem Grund hierfür. Der Zeuge liefert wenig später die Erklärung: »An den Wänden waren angebracht Haken und auf jedem Haken war eine Nummer.« (0:56:12 h) Auch diese Kombination aus Off-Informationen und allwissender, bewegter Kamera dient kaum als besonderer Ka-

^{217.} »[...] the camera produces in the present movements described in the past by the witness. The audience then is invited to imagine the episode described from what is left today of the same place.« (Colombat 1993: 327)



193 0:55:11 h (III)



194 0:55:21 h (III)



195 0:55:40 h (III)



196 0:56:00 h (III)



197 0:57:24 h (III)



198 0:57:59 h (III)



199 0:58:38 h (III)



200 0:59:08 h (III)



201 0:59:36 h (III)

talysator für die Vorstellung des Zuschauers. Wenn in der Folge die Kluft zwischen Bild und Ton zunehmend größer wird, erzielt diese komplizierte Inszenierung eine eher kontraproduktive Wirkung. Diese mangelnde Lenkung kann den Zuschauer überfordern und somit negativ stimmen. Parallel zu Müllers detaillierter, aber vom Bild zunehmend abgekoppelter Beschreibung des Auskleideraums versucht die Kamera unter die zwischenzeitlich eingestürzte – von einer Schneeschicht bedeckte – Decke zu blicken (s. 0:57:24 h). Dies wirkt auf den Zuschauer, als suche sie nach eindeutigeren Spuren der Vergangenheit unter den diversen Schichten aus Steinen, Gras und Schnee. In der Folge schwenkt sie, auffällig nah an der dicken Schneeschicht über der eingestürzten Decke entlangfahrend, zu einem unbekannten Ziel, bis Filip Müller ein weiteres Mal die Überforderung des Zuschauers unterbricht, indem er erklärt: »Und links gegenüber war die Gaskammer, mit einer massive Tür ausgestattet.« (0:57:55 h; s. 0:57:59 h)

In den folgenden Einstellungen kontrastiert das eingetretene »Übermaß an Stille« mit dem vorherigen Übermaß an Information – kommentarlos inszeniert Lanzmanns Kamera das Lagergelände (s. 0:58:38 h und 0:59:08 h).

199
201

Als Filip Müller im Zusammenhang mit der Öffnung der Gaskammern äußert, »Einige Male habe ich das gesehen. Und das war das Schwerste überhaupt, aber auf das konnte man sich nie gewöhnen. Das war unmöglich. Unmöglich« (1:01:49 – 1:01:55 h), zeigt uns die folgende Einstellung schließlich den Augenzeugen (s. 1:02:05 h) – elf

Minuten hatten wir vorher lediglich seine Stimme aus dem Off vernommen. Spätestens an dieser Stelle kann der Zuschauer den ihm bereits bekannten Überlebenden identifizieren.

Nach kurzer Pause und ohne daß Lanzmann ihn sonderlich befragen müßte, führt der Überlebende von sich aus die Schilderung des Grauenhaftesten, des Todeskampfs in den Gaskammern, fort:

202
203

»Man muß es so sehen, daß der Gas, wenn er eingeworfen hat, da hat er gewirkt doch, äh, so, daß er sich (s. 1:02:05 h) von unten nach oben stieg der. Und jetzt, äh, in diesen schrecklichen Kampf, der da entstand – das war ein Kampf, der da entstand, in in in ... Die Lichter waren weg, also ausgeschaltet. Äh, es war dunkel da. Man hat nich gesehen. Und daß die Stärkeren wollte immer mehr nach oben, weil sie haben wahrscheinlich gespürt, daß wie mehr sie nach oben, äh, kommen, daß um so mehr kriegen sie Luft (s. 1:02:48 h), um so mehr also könnten sie atmen, ja?! Und da entstand ein Kampf. Und zweitens, die meisten haben sich gedrängt zu der Tür, ja. Psychologisch also, daß sie gewußt haben, die Tür ist da; vielleicht ausbrechen durch die Tür. Also ein Instinkt in, in den, in den Le-, also in den Todeskampf, der da durchgeführt war. Und dafür hat man auch gesehen, daß gerade Kinder und schwächere Menschen, ältere Menschen, die lagen unten. Und die Kräftigsten, die waren oben. Weil in den Leben-, äh, weil in den Leben-, also in den Todeskampf erkannte schon nicht der Vater, meines Achtens, der Vater, daß sein Kind hinter ihm liegt, unter ihm. [Lanzmann: Und wann man hat die Türe geöffnet?] Sind die Menschen herausgefallen, wobei, rausgefallen wie ein Stück Stein, große Steine, sagen wir, vor einen Lastwagen, wie ein Ballast. Und dort, wo der Zyklon wieder war, war leer. Wo die Kristalle von Zyklon war eingeschüttet waren, war leer, ja. Da war eine ganz leere Stelle. Wahrscheinlich haben die Opfer gespürt [nach vorne], daß hier des am stärksten der Zyklon wirkt.« (1:02:01 – 1:03:22 h)

Diese äußerst detaillierte Schilderung vermag den Zuschauer im Unterschied zu 2.2.3 jedoch kaum zu berühren – Filip Müllers Gesamtgestus steht in krassem Gegensatz zum Inhalt seiner Aussagen. Während der gesamten Schilderung sitzt Müller in entspannter Haltung auf seinem Sofa, das rechte Bein beinahe lässig über das linke ge-

218. Lediglich beim letzten Satz lehnt er sich nach vorne, die Ellbogen auf die Knie gestützt.

219. Das mag damit zusammenhängen, daß sich Filip Müller vor der Befragung durch Lanzmann bereits in seinem Buch »Sonderbehandlung. 3 Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz« (1979) Zeugnis seiner Lagererfahrung abgelegt hatte und sich daher bereits eine gewisse Routine im Berichten eingeschlichen hat. Vgl. hierzu auch Levi: »[...] die häufige Vergegenwärtigung, hält die Erinnerung frisch und lebendig, genauso wie man einen Muskel leistungsfähig erhält, wenn man ihn oft trainiert; aber es ist ebenso wahr, daß eine Erinnerung, die allzuoft heraufbeschworen und in Form einer Erzählung dargeboten wird, dahin tendiert, zu einem Stereotyp, das heißt zu einer durch die Erfahrung getesteten Form, zu erstarren, abgelagert, perfektioniert und ausgeschmückt, die sich an die Stelle der ursprünglichen Erinnerung setzt und auf ihre Kosten gedeiht.« (Levi 1990: 20)

220. Müller spricht zunächst von der Sinnlosigkeit, den Menschen im Krematorium die Wahrheit zu sagen, später von einem bestimmten, im Auskleideraum an kommenden Transport.



202 1:02:05 h (III)



203 1:02:48 h (III)



204 1:06:18 h (III)



205 1:06:51 h (III)



206 1:07:49 h (III)

schlagen.²¹⁸ Zwei Auffälligkeiten in bezug auf seine Beschreibung des Todeskampfes haben regelrecht schizophrene Auswirkung auf den Zuschauer: Zum einen der sanfte Tonfall, in dem er – wie er selbst sagt – »das Schwerste überhaupt« beschreibt, zum anderen sein distanzierter, beinahe wissenschaftlicher Diskurs. Er trägt systematisch vor (»zweitens«) und liefert gleichzeitig rückblickende Interpretationen (»psychologisch«, »Instinkt«). Wo Müller bei seinem letzten Auftritt (s. 2.2.3) völlig distanzlos und einem Erlebnisbericht gleich erzählt hatte, ist er hier nicht nur körperlich, sondern auch sprachlich »zurückgelehnt«: »man muß es so sehen«, »meines (Er-)achtens«, formuliert er nüchtern.²¹⁹

Aus diesen Gründen bleiben die Opfer auch für den Zuschauer – wie Müller formuliert – »Steine«, der Zeuge vermag sie uns hier nicht näher zu bringen.

Nachdem Müller in den letzten eineinhalb Minuten dieser Einstellung den grauenvollen Zustand der Opfer nach ihrem Tod beschrieben hat, zoomt die Kamera an den im Sprechen innehaltenden Augenzeugen bis zur Nahaufnahme heran.

Die folgende Einstellung wird von einer sich in der Geschwindigkeit steigernden, insgesamt rasanten Kamerafahrt, von außen am verschneiten Lager Auschwitz-Birkenau entlang dominiert (s. 1:06:18 und 1:06:51 h). Eineinhalb Minuten fängt die Kamera Wachtürme, Häftlingsblock und vor allem nicht enden wollenden Stacheldrahtzaun ein, bis sie vor dem verschlossenen Lagertor innehält (s. 1:07:49 h). Auf diese Weise wird dem Zuschauer ein erschreckender Eindruck von der Größe des Lagers und dem Ausmaß des Holocaust vermittelt. Der leicht verzögert einsetzende Text von Filip Müller, ohne Bezug zu den Bildern, kann erneut als eher störend empfunden werden.²²⁰ Es besteht einmal mehr keine Analogie zwischen auditiver und visueller Ebene, die eine synergetische Wechselwirkung hätte entfalten können. Vermutlich wäre das Ausmaß der Vernichtung für den Zuschauer noch stärker spürbar gewesen, wenn der unpassende Text ihn nicht abgelenkt hätte.

204
206

207
208

In der nächsten Einstellung weicht die Kamera von eben diesem Tor langsam, beinahe eine Minute lang zurück (s. 1:07:58 h und 1:08:32 h), während Müller die Geschichte einer über ihr Schicksal in den Gaskammern informierten Jüdin weiter erzählt:

»Und sie is herumgelaufen und hat des erzählt den andern Frauen. Man wird uns [...], man wird uns vergasen. Die Müttern, die ihre Kinder auf 'n Schulter trag-, tun, die wollten des nicht hören und die haben geglaubt, daß diese Frau verrückt is. Sie haben sie abgeschlagen. Da hat sie sich gewandt auf die Männer und es hat nich genutzt. Nicht, daß sie des nicht geglaubt hätten. Sie haben schon vieles gehört in Wialostock, in dem Ghetto, Grotno und so. Aber wer wollte schon so was hören?« (1:07:57 – 1:08:50 h)

Auf den ersten Blick ist keine Verbindung zwischen Bild und Text erkennbar: Während der Überlebende von den Schwächsten unter den Opfern (Kinder und deren Mütter) spricht, zeigen die Aufnahmen Größe, Weite, Unendlichkeit. Trotz der fehlenden unmittelbaren Analogie zwischen visueller und auditiver Ebene ist auffällig, daß die Kamera sich hier vom Lagertor weg bewegt, während sie sich an mehreren anderen Stellen darauf zu bewegt, womit der Filmemacher u.U. das ungläubige Zurückweichen der Opfer in Bilder übersetzen wollte.

209
211

Filip Müllers Bericht vom Schicksal dieser Menschen wird auf der visuellen Ebene erneut durch einen Schwenk mit anschließendem Verweilen auf einer der Krematoriumsanlagen begleitet (s. 1:10:01 h). Als der Überlebende von sich selbst als Teil des »Sonderkommandos« erzählt, zeigt ihn Lanzmann durchgehend in einer Nahaufnahme und lenkt damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Müllers Mimik. Als dieser davon berichtet, daß sie sich im »Sonderkommando« Gedanken gemacht hätten, »wie man ... wie man überhaupt (s. 1:10:08 h) den Menschen das sagen ... konnte«, verrät das Zusammenspiel von Mimik und stockender Sprache, daß ihn diese Frage noch heute quält – Bild- und Tonspur steigern sich wechselseitig in ihrer Wirkung.

Nachdem Filip Müller ca. zweieinhalb Minuten lang die Frage erörtert hat, welche Opfergruppen vorgewarnt wurden und welche nicht, überrascht Lanzmann den Zuschauer erneut mit einem extremen Kontrast. Wie eine Postkartenansicht zeigt die folgende Einstellung ein beschauliches Städtchen am Meer (s. 1:12:54 h), und man fragt augenblicklich nach dem Zusammenhang zwischen dem auf der Leinwand Gezeigten und der Intention des Regisseurs. Nach längerem monotonem Motorenengeräusch und der anschließenden Schrift-Einblendung »Korfu« wird die Vermutung zur Gewißheit. Müller hatte am Ende der Sequenz den Todeskampf und die Vernichtung von Juden aus Korfu erwähnt, die nach mehrtägigem Transport ausgezehrt in Auschwitz angekommen waren. In der kurzen Pause, in der passend zur Aufnahme das Motorenengeräusch zu hören ist, kann sich der Zuschauer an das erste Auftreten von Abraham Bomba (Boote auf bewegtem Meer im Sonnenschein) erinnern und eine Annäherung an einen weiteren Zeugen antizipieren. Diese wohlzuende Pause ist notwendig, damit wir uns auf den nächsten Augenzeugebericht einlassen können.

221. Vgl. Avisar 1988: 27 und Heer 1998: 17.



207 1:07:58 h (III)



208 1:08:32 h (III)



209 1:10:01 h (III)



210 1:10:08 h (III)



211 1:12:54 h (III)

2.2.5 Kontraproduktive Indiskretion – Lanzmanns Kampf mit Abraham Bomba

Lanzmanns Interview mit dem Friseur und Überlebenden von Treblinka, Abraham Bomba, in einem Friseursalon in Tel Aviv ist ebenfalls eine Schlüsselszene des gesamten Films.²²¹ Neben dem auffälligen Arrangement des Interviewsettings lässt sich an dieser zentralen Sequenz mit Abraham Bomba vor allem die Umstrittenheit von Lanzmanns unerbittlicher Interviewmethode sowie seiner indiskreten Kameraführung besonders deutlich aufzeigen.

Zusammen mit der Eröffnungssequenz (s. 2.2.6) und zwei weiteren Szenen mit Simon Srebnik handelt es sich um die einzige Szene mit Opfern, in welchen Lanzmann das Interviewsetting bewußt arrangiert. In dieser Sequenz geht Lanzmann jedoch einen Schritt weiter. Er lässt den ehemaligen Friseur in den Gaskammern von Treblinka in einem Tel Aviver Friseursalon erneut Haare schneiden.

»Ça, c'est une scène de cinéma. Parce qu'en réalité, il n'était plus coiffeur: il était retraité. J'ai loué un salon de coiffure et je lui ai dit: >On va tourner là.< [...] Je savais que ce serait difficile et je voulais le replacer dans une situation de >gestes< identiques.« (Lanzmann 1990: 298, H.i.O.)

Die künstlichen Situationen sollen das Wiederdurch- und -erleben ermöglichen, so Lanzmann:

»Das sind derart grausame und fürchterliche Erfahrungen, die die Menschen so tief geprägt haben, daß man sie wieder in einem Zusammenhang stellen mußte, der diesen Akt des Gebärens, der Auferstehung möglich machte.« (Lanzmann zit.n. Müller 1991: 40)

»[...] der Friseur hätte ohne die Inszenierung in einem Friseurladen weder sprechen, noch weinen können. Nur dort spürt man das Siegel, den Authentizitätsstempel der Wahrheit, der so wertvoll ist, wie das Blut.« (Lanzmann 1998: 16)

Verschiedene Rezessenten übernehmen Lanzmanns Auffassung bzw. begrüßen sein »Konzept der spielenden Verkörperung seiner selbst« (Kramer 1999: 40)²²²:

»Sie [diese Szene] dokumentiert [...] vor allem eine notwendige Inszenierung: >den Prozeß der Anamnese als Maschinerie, die unter experimentellen Bedingungen in Gang gesetzt wird, damit das Erinnerte sich befreien und Sprache werden kann.« (Zit.n. Heller 1999)
 »Lanzmann [...] vertritt die Auffassung, daß die Personen in seinem Film spielen: sie spielen nach, was sie durchlebt haben, le vécu. Das meint jedoch etwas anderes als sich erinnern.« (Koch 1992: 148)

»Konfrontiert mit den traumatisierten Überlebenden übernimmt er auf andere Weise Verantwortung, er greift aktiv in ihre Leidenswirklichkeit ein, indem er mit Hilfe des Films bewußt Situationen erzeugt, die den Traumatisierten eine Möglichkeit eröffnen, das Erlebte zu artikulieren.« (Kramer 1999: 62.f.)

Erinnerung an eine grauenhafte Vergangenheit erfordert jedoch im Allgemeinen eine eigene, freie Rückwendung – ohne Zwang. Daß Lanzmanns Arrangement des Interviews ein tatsächliches Wiederdurch- bzw. -erleben der grauenhaften Vergangenheit ermöglicht, ist daher äußerst fraglich. Es kann auf den Zuschauer eine durchaus kontraproduktive Wirkung haben: Denn zum einen handelt es sich bei dem Friseursalon in Tel Aviv um eine gewöhnliche Situation des Haareschneidens, die mit dem Scheren der Frauen in den Gaskammern, seiner damaligen Aufgabe in Treblinka, wenig gemeinsam hat. Es ist auch nicht davon auszugehen, daß die bloße Tätigkeit des Haareschneidens Abraham Bomba in die damalige Situation im Lager zu versetzen vermag. Schon das Drehen im Friseursalon kann als geschmack- und stillos, als eine Zumutung für den Überlebenden wahrgenommen werden. Zum anderen ist es therapeutisch äußerst fragwürdig, jemanden vor laufender Kamera dazu bewegen zu wollen, seine Erzählbarriere zu überwinden und seine traumatischen Erlebnisse zu schildern.

Hinzu kommt, daß Lanzmann auf der Beantwortung seiner Fragen beharrt und sogar zum Weitersprechen drängt, auch wenn der Überlebende ganz offensichtlich nicht antworten möchte und sogar mehrfach den Abbruch des Interviews erbittet.²²³

222. »Lanzmann knüpft mit dem Konzept der spielenden Verkörperung seiner selbst an antifreudianische Thesen Sartres an.« (Kramer 1999: 40)

223. »[...] 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; und derjenige, der diese Verletzung zugefügt hat, drängt seine Erinnerung in die Tiefe ab, um sich von ihr zu befreien, um sein Schuldgefühl zu beschwichtigen.« (Levi 1990: 20)

224. Dies stellt einen zentralen Unterschied zu Eberhard Fechners Majdanek-Dokumentation DER PROZESS (BRD 1975/81) dar: »Wo Fechner ihre Emotionalität im Film nicht zeigen möchte, stellt Lanzmann genau auf diese ab [...]. Fechner möchte die interviewten Überlebenden nicht bloßstellen, für Lanzmann artikulieren gerade solche Körperregungen das unaussprechliche Fortleben des Ereignisses.« (Lanzmann zit.n. Kramer 1999: 62)

225. Vgl. Deleuze 1997 zum »Affektbild.«

Angesichts dieses Insistierens wird es dem Zuschauer wohl wie zahlreichen Kritikern gehen, die geradezu aggressiv reagieren:

»[...] on voit Lanzmann insister, comme un bourreau bienveillant, et qu'on est pris alors de l'envie soudaine de bondir >et de lui donner une gifle.« (Murat zit.n. Ophuls 1990: 182)

»Da möchte man sie [die Zeugen] nur stumm in die Arme nehmen und vor dem lästigen Frager schützen.« (Buchka zit.n. Thiele 2001: 406)

»Lanzmann wollte mit dieser Szene erreichen, daß sich der Schmerz auf den Zuschauer überträgt. Aber er machte das Experiment auf Kosten eines überlebenden Opfers und begriff nicht, daß ein solcher Schmerz nicht von Menschen nachempfunden werden kann, die nie in einer ähnlichen Situation waren.« (Leiser 1996: 97f.)

»Das mag man bei der Befragung der Täter angesichts ihrer Ignoranz und gespielten Unschuld nicht unangemessen finden, geschweige denn anstößig. Gegenüber den traumatisierten Opfern erscheint dies unerbittlich, bisweilen unbarmherzig.« (Reichel 2004: 293)

Andere wiederum nehmen eine abwägende Haltung ein:

»Sein [Lanzmanns] Drängen auf die Aussage Bombas kann kritisch gewertet werden, weil das Wiederholen der schmerhaften Situation neuen Schmerz mit sich bringt, ohne daß ein therapeutischer Erfolg absehbar wäre. Doch der Filmemacher signalisiert Bomba durch sein Vorgehen zugleich, daß die Erfahrung der Überlebenden nicht aus dem gesellschaftlichen Diskurs ausgeschlossen werden dürfe. Er macht sich nicht zum Instrument einer erneuten Isolierung der Überlebenden, sondern er geht auf sie zu. Er kämpft um jedes einzelne Zeugnis.« (Kramer 1999: 62)

Manche Rezessenten hingegen schließen sich dem Regisseur an und verteidigen seine Interviewmethode:

»Aber erst die Qual, die wir – als Zuschauer – angesichts dieser extremen Situation verspüren, vermittelt eine Ahnung vom Ausmaß des Grauens, das sich hinter ihr verbirgt.« (Heller 1999)

»Was der Interviewer v.a. vermeidet, ist eine Komplizenschaft mit dem Schweigen des Zeugen, eine Art mitfühlender und wohlwollender Allianz, in der Fragende und Befragte oft implizit übereinstimmen und zusammenarbeiten, um sich in der Vermeidung der Wahrheit gegenseitig Trost zu geben. Es ist die Todesstille des Zeugen, die Lanzmann hier historisch anfechten muß, um den Holocaust wiederzubeleben und um das >Ereignis-ohne-Zeugen< ins Bezeugen, in Geschichte umzuschreiben [...] Lanzmann drängt Bomba, aus eben der Leblosigkeit auszubrechen, die das Überleben erst ermöglichte. Der Erzähler ruft den Zeugen auf, aus dem bloßen Modus des Überlebens zurückzukehren in den des Lebens – und des lebendigen Schmerzes.« (Felman 2000: 191, H.i.O.)

Lanzmanns verbale »Taktlosigkeit« findet ihre filmische Entsprechung im indiskreten Heranzoomen an den Überlebenden, sobald dieser Zeichen der Ergriffenheit erkennen läßt.²²⁴

Statt den Blick abwenden zu können, zwingt Lanzmann den Zuschauer, dem ohnehin schon gezeichneten und in diesen Momenten ergriffenen Abraham Bomba indiskret ins Gesicht zu blicken.²²⁵

Ob mit der Kameraführung angesichts erneut leidender Versehrter tatsächlich des Zuschauers »Lust am Erschauern« (Kramer zit.n. Reichel 2004: 313) geweckt bzw. gestillt wird oder gar SHOAHS größter Verdienst erreicht wurde²²⁶, sei daher stark bezweifelt. Wenn die effekthascherische Kamera und deren unablässiger Blick mit Lanzmanns Drängen auf Weitersprechen einhergehen, wird sich die kontraproduktive Auswirkung auf das Publikum eher noch verstärken. Anstatt das Draufhalten und Heranzoomen der Kamera als ein positives Angebot zum Erfahren der Gegenwart der Vergangenheit wahrzunehmen, kann es das Publikum gar als unverschämt und als unerträgliche Quälerei der Überlebenden empfinden – schließlich handelt es sich um Menschen, die nicht erneut zum Opfer werden sollen.²²⁷ Es handelt sich daher gerade nicht um eine poetische Form der Inszenierung – »[...] cette mise en scène est le procès poétique du cinéma, c'est-à-dire la création d'une figure de l'impossible à représenter à partir de laquelle la vérité du témoignage va pouvoir s'incarner« (Brun 2003: 201) –, sondern um einen »Kampf« zwischen Lanzmann und dem Überlebenden: »Der Kampf währt quälende Minuten, während die Kamera unausgesetzt das Gesicht des Friseurs beobachtet, sein Leiden rückhaltlos gestisch und mimisch ausstellt.« (Heller 1999)

Dem wiederholt erhobenen Vorwurf, Interviewtechnik und filmische Aufnahme, insbesondere die insistierenden Großaufnahmen, würden Abraham Bomba »auch ein Stück weit vergewaltigen« (Lerch zit.n. Müller 1991: 149), entgegnet Claude Lanzmann in wenig überzeugender Weise:

»Es war eine brüderliche Zusammenarbeit. Und ich sagte ihm: Ich weiß, daß es hart ist. Ich entschuldige mich. Aber Du mußt es tun. Wir müssen es tun. Wir sind zusammen. Und schließlich hat er die Kraft dazu gefunden und im nachhinein war er mir sehr dankbar dafür.« (Lanzmann zit.n. Heller 1999)

Insbesondere Sven Kramer hütet sich vor vorschnellem Urteilen in bezug auf die Inszenierung des Opfers:

»Obwohl Lanzmann, der an Bomba heranzoomt, wenn bei diesem Tränen aufsteigen, ebenfalls Authentizitätssignale einsetzt, so ereignet sich in diesem Moment etwas, das nicht in der effekthascherischen Geste des Zooms aufgeht.« (Kramer 1999: 40)

226. »Das heißt, die Ohnmacht, das Nicht-sagen-Können, das Nicht-aussprechen-Können wird zum Bild in diesem Film. Und das ist eine der bedeutenden ästhetischen Leistungen, die der Film vollbracht hat. [...] Das ist eine Qualität, die [...] letztlich nur beschrieben werden kann als Erschütterung oder als Innewerden eines Unfaßbaren.« (Kreimeier 1998: 29)

227. »Das mag man bei der Befragung der Täter angesichts ihrer Ignoranz und gespielten Unschuld nicht unangemessen finden, geschweige denn anstößig. Gegenüber den traumatisierten Opfern erscheint dies unerbittlich, bisweilen unbarmherzig.« (Reichel 2004: 293)

228. Die durchschnittliche Dauer der anderen Szenen mit dem ehemaligen Friseur beträgt zwischen zwei und drei Minuten.

229. Im übrigen ist diese Sequenz gewissermaßen in die Filmgeschichte eingegangen (vgl. Avisar 1988: 27 und Heer 1998: 17).

»Die authentische Dimension von Bombas Schweigen kann mit Klaus Briegleb Unmittelbarkeit im Diskursbruch genannt werden. [...] wird die Grenze immer dort erreicht, wo sich das dem Diskurs Inkommensurable artikuliert.« (Ebd. 41)

»Authentisch in diesem Sinne wäre also nicht die historisch korrekte Inszenierung des Vergangenen, sondern die Vergegenwärtigung der im Verborgenen weiterwirkenden Erschütterung. [...] Geht Authentizität, mit anderen Worten, in Authentisierungsstrategien auf oder zeigt sie sich in jener Weise, die Lanzmann emphatisch Wahrheit nennt? Verabsolutiert werden beide Alternativen falsch. Gegenüber der ersten wäre darauf zu beharren, daß trotz des Zooms, trotz der ostentativen Kamerageste, mit Bombas Verhalten etwas Vorfilmisches in den Film geholt wird, das den Effekt des schockhaft Erlebten physiognomisch und gestisch übermittelt. Gegenüber der zweiten Alternative wäre anzumerken, daß dies keineswegs mit reiner Unmittelbarkeit zusammenfällt oder daß sich hier Wahrheit *>sans phrase<* zeigte. [...] Zu verteidigen wäre also die Intention auf das Authentische als heuristische Unterstellung einer Lektüre, die sich auf das Inkommensurable richtet.« (Ebd. 42, H.i.O.)

Verglichen mit Filip Müllers ergreifendem Weinen (s. 2.2.3) sind Bombas Tränen für den Zuschauer kaum ansteckend, da dieser Moment vom Kampf zwischen Lanzmann und dem Zeugen dominiert wird. »Die Tränen sind der Einbruch der Wahrheit, der Einbruch des Wahren« (Lanzmann zit.n. Kramer 1999: 40), kommentiert der Regisseur die Tränen Bombas. Wie dem auch sei: Der ehemalige Friseur wird in dem Moment von der grauenhaften Vergangenheit eingeholt, als er von ihm nahestehenden Personen und nicht mehr von einer anonymen Masse spricht. Daß sein Zusammenbruch, wie Claude Lanzmann und Gertrud Koch glauben, vor allem vom Nachspielen des Haareschneidens herrührt, sei daher stark bezweifelt.

Da Bombas innerer Kampf für Lanzmann mimisch so »attraktiv« ist, stellen diese 18 Filmmintuten eine der seltenen Sequenzen von *SHOAH* dar, die nur wenige Einstellungswechsel aufweisen und keine Verbannung des Augenzeugenberichts ins Off erfahren – Bomba ist schließlich kein – für konventionelle Dokumentarfilme charakteristischer – »talking head« (Ophuls zit.n. Colombat 1993: 328).

Zum Ausdruck kommt in dieser Szenenfolge in der Tat, »wie die gesamte Last der Vergangenheit wirkt« (Heer 1998: 17), wie qualvoll die Wunden der Vergangenheit in der Gegenwart wieder aufreißen können – die Traumatisierung ist keineswegs überwunden. Insofern hat Lanzmann Recht, wenn er im Zusammenhang mit seinen jüdischen Augenzeugen von »Rückgekehrten« (Lanzmann 1998: 15), nicht von Überlebenden, spricht.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß diese Sequenz mit Abstand die längste (ca. 18 Minuten)²²⁸ sowie die letzte der insgesamt neun Filmszenen mit Bomba darstellt, ein deutliches Indiz dafür, daß es sich nicht nur um die wichtigste Sequenz mit dem Überlebenden, sondern um einen der Höhepunkte des gesamten Films handelt.²²⁹

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem Bomba in den ersten eher kurzen Sequenzen ausnahmslos auf einer Terrasse vor der sommerlichen Kulisse von Tel Aviv und dem tiefblauen Mittelmeer aufgenom-

212
213

men wurde, konfrontiert Lanzmann den Zuschauer hier zunächst mit einem neuen, inszenierten Setting des Interviews: Die erste Einstellung dieser Sequenz zeigt den Zeugen als Friseur in einem gut besuchten Friseursalon (s. 0:07: 41 h). Fast eine Minute lässt uns Lanzmann mit dem konzentriert die Haare eines Kunden schneidend und schweigenden Überlebenden alleine, bis er ihm schließlich auf Englisch zwei Fragen stellt, die das deutsche Publikum in den Untertiteln verfolgen kann.²³¹ Während dieser Szene meidet Bomba eindeutig den Blickkontakt mit Lanzmann (s. 0:18:34 h)²³², wohingegen er das Kommen und Gehen von Kunden durchaus registriert. Zum Teil wirkt es gar so, als drehe er der Kamera bewußt den Rücken zu, woraufhin diese ihn listig über die große Spiegelwand filmt (s. erneut 0:17:41 h).

Vergleichbar mit seinem Antwortgestus aus den vorangegangenen Sequenzen – vielleicht noch deutlicher – ist Bombas Bericht über seine damalige Friseurstätigkeit »detailliert und von einer emotionslosen Sachlichkeit, seine Stimme fest, monoton und laut« (Heller 1999):

»Mit seiner schrecklichen Stimme redet Abraham Bomba vom Haarschneiden in Treblinka, und man mag es nicht hören, weil diese Stimme so schrecklich klingt.« (Hanika 19.01.2002: BS 6)

»Au début, il a une sorte de discours neutre et plat. Il transmet des choses, mais il les transmet mal. D'abord parce que ça lui fait mal à lui, et parce qu'il ne transmet qu'un savoir. Il échappe à mes questions.« (Lanzmann 1990: 297)

»At the beginning, Bomba speaks very loudly [...]. Such a tone of voice also reminds us of a child that would start talking very loudly because he is terrified by silence or the dark.« (Colombat 1993: 337)

Mit der Dauer der Schilderungen löst sich sein Blick immer wieder vom Kunden und verliert sich im Unbestimmten – Indiz dafür, daß er zunehmend von der Vergangenheit eingeholt wird. Im Unterschied zur halbnahen Einstellungsgröße zu Beginn der Sequenz, wird dies in einer Großaufnahme dokumentiert, d.h. unsere Aufmerksamkeit wird gezielt auf Bombas Mimik und Blick gelenkt.

Nachdem Lanzmann in bezug auf die Beschreibung der letzten Minuten vor der Ermordung insistiert hat – »Can you describe precisely?« (0:23:44 h) –, wird der Augenzeuge bei seiner folgenden Antwort zum ersten Mal unsicher, während er zuvor recht flüssig berichtet hatte: »Precisely to describe is when the transport came in, waiting there until the transport came in, the transport came in ... women with children ... and pushing in to that place ... where the barbers started to cut the hair [...]« (0:23:49–0:24:02 h).

Ab diesem Moment stellt der Regisseur verstärkt und äußerst detaillierte Zwischenfragen, womit er ein Ablenken vermeiden und Bomba in die damalige Situation

230. »III« zeigt an, daß die Sequenz im dritten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses dritten Viertels an gezählt wurde.

231. Gleches gilt für Bombas Antworten in englischer Sprache.

232. »[...] in order to avoid any eye to eye or emotional contact.« (Colombat 1993: 337)

233. Vgl. Torner zur »voix rompue d'Abraham Bomba« (2001: 156ff.).

212 0:17:41 h (III)²³⁰

213 0:18:34 h (III)



215 0:29:59 h (III)



216 0:30:24 h (III)



217 0:31:02 h (III)

versetzen will. Nachdem Bomba auffällig ausweichend geantwortet hat, fragt ihn Lanzmann explizit nach seinem Gefühl, als er Frauen und Kinder das erste Mal nackt in die Gaskammern kommen sah; einmal mehr geht der Zeuge nicht wirklich auf die Frage ein. Es sei in diesem Zusammenhang jedoch bezweifelt, ob die typische Journalisten-Frage nach den Emotionen geeignet ist, tatsächlich etwas darüber zu erfahren.

Seinem theoretischen Konzept – der Verkörperung seiner selbst im Spiel – folgend, fordert Lanzmann den Zeugen dazu auf, die Art und Weise des damaligen Haareschneidens nachzuahmen. Obgleich von Lanzmann nicht sonderlich einfühlsam vorgetragen, kommt Bomba der Aufforderung nach. Der Regisseur betrachtet diesen Moment als entscheidenden Wendepunkt des Interviews:

»Ça devient intéressant au moment où, dans la seconde partie de l'interview, il répète la même chose, mais autrement, lorsque je le remets dans la situation en lui disant: >Comment faisiez-vous? Imitez les gestes que vous faisiez<. Il attrape les cheveux de son client (qu'il aurait tondu depuis longtemps s'il lui avait vraiment coupé les cheveux puisque la scène dure vingt minutes!). Et c'est à partir de ce moment que la vérité s'incarne et qu'il revit la scène, que soudain le savoir devient incarné. C'est un film sur l'incarnation en vérité.« (Lanzmann 1990: 298, H.i.O.)

Erneut stellt Lanzmann die Frage nach Bombas Empfindung beim Anblick der entblößten Frauen und Kinder und erfährt: »I tell you something. To have a feeling over there, it was very hard to feel anything or to have a feeling [...] your feeling disappeared, you were dead with your feeling, you had no feeling at all« (0:29:58 – 0:30:12 h; s. 0:29:59 h). Als der Überlebende mit den Worten »And matter of fact, I wanna tell you something that had happened« (0:30:21 h) von sich aus fortfährt, zoomt die Kamera effekthasherisch noch näher an den Protagonisten heran, um dessen Regungen in einer Großaufnahme einzufangen (s. 0:30:24 h).

Als Bomba von einem Transport aus seiner Heimatstadt erzählt, versagt ihm plötzlich die Stimme²³³, er hält mitten im Satz inne – in diesem Augenblick wird die Ver-

215
217

218
220

gangenheit aufgrund direkter persönlicher Betroffenheit in ihm lebendig: »A friend of mine, he worked as a barber, he was also a good barber in my home town. When his wife and his sister ... came in to the gas chamber ...« (0:30:5 – 0:31:04 h; 0:31:02 h). Über eine Minute herrscht quälende Stille, während die Kamera unmittelbar nach seinem Verstummen an ihn heranzoomt (extreme Großaufnahme). So kann der Zuschauer beobachten, wie sich der wiederholt auf die Lippe beißt bzw. diese zusammenpreßt (s. 0:31:11 h), sein Gesicht zwischendurch in einem Handtuch vergräbt, jeglichen Blickkontakt mit Lanzmann vermeidet und diesem sowie der Kamera schließlich demonstrativ den Rücken zukehrt (s. 0:31:37 h) – nonverbale Signale dafür, daß er nicht weiter befragt werden möchte.

Nachdem er sich in einer Übersprungshandlung an der Nase gekratzt und in der Folge tief Luft geholt hat, widmet er sich mit künstlich wirkender Konzentration seiner Friseurstätigkeit, bis der Regisseur ihn schließlich wiederholt aus dem Off auffordert, weiterzusprechen. Er soll seinen Bericht fortsetzen, während die Kamera weiterhin hartnäckig und penetrant auf ihm verharrt:²³⁴

- L.: »Go on, Abe, you must go. You have to.«
 B.: [schüttelt gedankenverloren den Kopf] »Cannot. It's too hard ...«
 L.: »Please. We have to do it, you know it.«
 B.: [schüttelt erneut den Kopf] »I won't be able to do it.«
 L.: »You, you have to do it. I know it's very hard. I know and I apologize.«
 (s. 0:32:55 h und 0:33:03 h: Bomba beißt sich wiederum auf die Lippen und trocknet sich die offensichtlich tränenden Augen)

234. »Ces passages [...] restituent au spectateur épouvanté la réalité palpable et absolue d'une douleur éprouvée au présent.« (Lowy 2001: 129) Ob der Zuschauer hierzu angesichts der Konzentration auf den inneren Kampf des Zeugen Zeit hat, darf bezweifelt werden. Vgl. auch Colombat 1993: 337.

235. »[...] Bomba [...] demande à Lanzmann d'interrompre l'interview. Il le fait au terme d'un silence de plusieurs minutes, qui paraît interminable au spectateur, au sens propre du mot: ce silence exprime un deuil infini, inabordable.« (Lowy 2001: 128)

236. »Et, malgré la douleur et les larmes, malgré l'insupportable à revivre, Bomba poursuit.« (Brun 2003: 197)

»[...] schließlich spricht Abraham Bomba doch weiter, und plötzlich hat er eine ganz andere Stimme, eine weiche, die ganz anders weh tut, weil sie eine gebrochene ist. Das war wichtig. Weil man dabei die Verheerung begreift, die die Schoa bedeutet.« (Hanika 19.01.2002: BS 6) Zum einen ist »weich« nicht die adäquate Beschreibung seiner Stimme, zum anderen sei bezweifelt, daß es wirklich wichtig bzw. nötig war, den Zeugen ›zu brechen‹, um die »Verheerung« zu begreifen.

237. »Ce qu'il dira lorsqu'il pourra reprendre la parole semblera presque anodin à côté de ce trou sans mots dont nous ne pourrons jamais sonder la profondeur.« (Dayan-Rosenman 1990: 188)

238. Eine Kombination der häufigsten und der zweithäufigsten Bild-Ton-Anordnungen.

239. »Les mouvements panoramiques, aussi, tiennent dans SHOAH une place essentielle. Avec les panoramiques, nous sommes découvreurs d'espaces qui se taisent. [...] mouvements du non-savoir, du regard inutile, de la recherche vaine. [...] Rien ne se donne à voir.« (Cuau 1990: 15) »[...] il va utiliser de manière disproportionnée par rapport à un autre film les ressources de l'interview, du travelling, du panoramique circulaire, du plan-séquence.« (Lowy 2001: 148)



218 0:31:11 h (III)



219 0:31:37 h (III)



220 0:32:55 h (III)



221 0:33:03 h (III)



222 0:33:20 h (III)



223 0:33:53 h (III)

B.: »Don't [...] me along with that, please ...« (s. 0:33:20 h)²³⁵

L.: »Please, you must go on. [...] Yes would be the answer when his wife or the sister came?« (0:32:09 – 0:34:34 h; s. 0:33:53 h)

Mit größter Mühe knüpft Bomba unvermittelt an zuvor Berichtetes an, jedoch mit weitaus leiserer und weniger fester Stimme: »It was taken in with bags and it was transported to Germany« (0:34:53 h). Nachdem er zwei unverständliche Sätze bei-seite gesprochen hat, gewährt er Lanzmann etwas gefaßter die Fortführung des Interviews:²³⁶ »Okay, go ahead« (0:35:19 h). Die Fortsetzung vermittelt jedoch den Eindruck der Resignation und nicht einer positiven Bereitschaft. Auf dem Zuschauer lastet das Erleben des »Kampfes« zwischen den Interviewpartnern und die Phase des unerträglichen Schweigens, so daß er den weiteren Schilderungen vermutlich nur bedingt Aufmerksamkeit zu schenken vermag.²³⁷

221
223

2.2.6 Erschütternde Beschaulichkeit –

Simon Srebniks Rückkehr an die einstigen Orte des Schreckens

Den Überlebenden der zweiten Vernichtungsphase von Chelmno, Simon Srebnik, begleitet der Regisseur bei seiner Rückkehr an die einstigen Schreckensorte und interviewt ihn vor Ort. Im Vordergrund steht hierbei die Konfrontation des Zeugen mit einer Lichtung in der Nähe von Chelmno (Polen), auf der er als 13-jähriger bei Leichenverbrennungen helfen mußte.

Anhand dieser Eröffnungssequenz von *SHOAH* kann dieses insgesamt am dritthäufigsten eingesetzte Bild-Ton-Verhältnis beschrieben werden.²³⁸ Vergleichbar mit dem häufigsten audiovisuellen Gestaltungsmuster versucht Lanzmanns Kamera durch nahe Einstellungsgrößen, den Zuschauer auch in diesem Fall auf die mimischen Dramen aufmerksam zu machen und ihn so die Erschütterung von Simon Srebnik angesichts der beschaulichen Landschaft mitspüren zu lassen. Mit der zweithäufigsten Bild-Ton-Kombination ist diesem gemeinsam, daß der Zuschauer – parallel zum Überlebenden – mit den friedlichen Landschaftsbildern konfrontiert wird, welche durch Schwenks, Fahrten und zum Teil sogar subjektive Kamera filmisch inszeniert werden.²³⁹ Nur be-

dingt vermag die Konfrontation mit den heutigen Orten jedoch die Vergangenheit von Simon Srebnik aufleben zu lassen. Wenn jedoch nicht einmal ein unmittelbar Betroffener die einstigen Vernichtungsstätten zu erkennen vermag, wie sollen die Aufnahmen davon dann für den Zuschauer lebendig werden? Lehren uns die Kamerataschen tatsächlich das Sehen?²⁴⁰

Simon Srebnik ist im übrigen der einzige von fünf Hauptzeugen, mit dem Lanzmann an den einstigen Ort des Schreckens zurückkehrt. Dessen ersten Auftritt leitet er mit einem Prolog ein und lässt ihn zumindest in dieser Eröffnungssequenz von polnischen Zeitzeugen einführen.²⁴¹ Neben dem Opfer des Nationalsozialismus kommen in dieser Sequenz auch sogenannte »bystander« vor, unbeteiligte polnische Augenzeugen.

Lanzmann hat hier die Rückkehr eines Überlebenden an die einstigen Vernichtungsstätten und dessen Umgang damit dokumentiert, ein Verfahren, das Marceline Loridan-Ivens in BIRKENAU UND ROSENFELD aufgreift und weiterentwickelt (s. II.2.5).²⁴²

Detaillierte Sequenzanalyse:

Der Prolog der Eingangssequenz liefert historische Informationen zu Chelmno und den beiden Überlebenden von Chelmno, insbesondere zu Simon Srebnik, dem Protagonisten dieser Szenenfolge: »L'action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner, Pologne. [...] Chelmno fut [...] le site de la première extermination de Juifs par le gaz. Elle débute le 7 décembre 1941.«²⁴³

240. »Donner à voir ces endroits, c'est le sens des lents travellings latéraux de Resnais, c'est aussi celui des interminables panoramiques à 180 degrés qui ponctuent SHOAH.« (Lowy 2001: 172)

241. Im weiteren Verlauf des Films wird er ihn sogar mit den polnischen Einwohnern von Chelmno zusammenbringen, eine Vorgehensweise, die Lanzmann nur in bezug auf Simon Srebnik anwendet.

242. In der Dokumentation SKLAVEN DER GASKAMMER von Eric Fiedler (D 2001) wird dieses Verfahren in enger Anlehnung an SHOAH eingesetzt.

243. »The word 'action' insists on the fact that this is a film, not a documentary.« (Combat 1993: 311, H.i.O.)

»Diese Einleitung, die der Filmemacher selbst erzählt, versetzt die Geschichte in die Gegenwart und faßt eine Vergangenheit zusammen, die noch nicht als Geschichte präsent ist, sondern eher als Vorgeschichte.« (Felman 2000: 189)

244. »Il zeigt an, daß die Sequenz im ersten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses ersten Viertels an gezählt wurde.

245. »La violence absolue du film vient de ce qu'il déjoue, dès les premières secondes, toutes les attentes. [...] un silence de mort.« (Cuau 1990: 14) »Le premier plan est d'une grande douceur [...].« (Ebd. 16) »Mais nous sommes les spectateurs horrifiés d'un remake terrible. [...] Dans le même paysage, derrière le même rideau d'arbres, nous voyons passer sur la même barque un enfant juif enchaîné et deux soldats nazis.« (Ebd. 17)

246. Vgl. Thiele 2001: 393, auch Lowy 2001: 118f. »La chanson de Srebnik sur la Ner, fantomatique et réelle à la fois, comme l'homme qui la chante, comme la barque qui la porte, témoignant de cette nouvelle mesure du temps à laquelle nous sommes confrontés: ni Passé, ni Présent.« (Dayan-Rosenman 1990: 189)

224 0:03:09 h (I)²⁴⁴

225 0:04:35 h (I)

Am Ende des ca. zweiminütigen Textes (weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund) fügt Lanzmann in Ich-Form hinzu: »Und in Israel habe ich ihn auch wiederentdeckt. Ich konnte den singenden Jungen von einst davon überzeugen, mit mir nach Chelmno zurückzukehren. Er war 47 Jahre alt.« (0:02:13 h)

Wo im Vorwort und Prolog mit sachten Auf- und Abblenden gearbeitet wurde, folgt die erste Einstellung der Eröffnungssequenz auf einen harten Schnitt. Eine Totale zeigt einen kleinen Fluss, auf dem ein Kahn fährt, der wiederum zunächst von Bäumen im Vordergrund verdeckt ist. In dem Maße, wie er sich im Wasser fortbewegt, werden seine Insassen sichtbar: Ein Mann sitzt ruhig am Bug des Bootes (s. 0:03:09 h), während ein zweiter am Heck steht und den Kahn fortbewegt.

224

Um das Boot nicht aus den Augen zu verlieren, schwenkt die Kamera leicht nach rechts. Nach diesen ersten stillen Sekunden – der spätestens nach dem Prolog zu erwartende Teil über die Judenvernichtung steht im Widerspruch zum friedlichen Auf-takt²⁴⁵ – hebt auf der Tonspur leise ein männlicher, ruhig-melancholisch klingender A-cappella-Gesang an. Da außer den beiden Männern niemand zu sehen ist, handelt es sich vermutlich um die Stimme des sitzenden Mannes.

Nachdem wir etwas mehr als eine Minute mit diesen beiden Männern, dem untitelten Gesang und unseren Fragen (Ist das Simon Srebnik? Sind wir in Chelmno auf dem im Prolog zitierten Fluss? Was ist das für ein Lied?²⁴⁶ In welcher Sprache wird hier gesungen?) allein gelassen wurden, hören wir plötzlich eine lautere Männerstimme aus dem Off, in einer vermutlich osteuropäischen Sprache. Da nun keine schriftliche Übersetzung gegeben wird, harrt der Zuschauer einer Erklärung. Es folgen Worte eines Osteuropäers, die von einer Frauenstimme, ebenfalls aus dem Off, ins Französische übersetzt werden. In der deutschen Version des Films wird diese erst durch entsprechende Untertitel verständlich. Die Vermutung, es müsse sich bei dem singenden Mann um Srebnik handeln, bestätigt sich: »Er war 13 ½ Jahre. Er hatte eine schöne Singstimme. Wir hörten ihn.« (0:04:12 h) Aber wer ist der unbekannte Ost-europäer – ein unbeteiligter Zeuge, ein Pole vielleicht?

225

Ein wiederum harter Schnitt rückt den nun deutlicher hörbaren Sänger dichter ins Bild, in einer halbnahen Einstellungsgröße (s. 0:04:35 h) – in der Tat, es ist der im Kahn sitzende Mann. Auffällig sind seine traurigen Augen und seine Regungslosigkeit. Nachdem er sein Lied beendet hat, verharrt die Kamera noch eine Weile auf dem Überlebenden und fängt ein, wie er sich nachdenklich, mit gequälttem Gesichtsausdruck umsieht und wiederholt auf die Lippen beißt – Anzeichen dafür, daß ihn die Rückkehr sehr berührt. Indem die Kamera ganz nah an den Zeitzeugen heranzoomt, kann er in

225

diesem erstarren Gesicht lesen (s. 0:04:59 h). Es ist von den Erlebnissen gezeichnet: traurig-leere, umränderte Augen, eine von Falten zerfurchte Stirn, zusammengepreßte Lippen – nicht das Bild eines 47-jährigen Mannes.

 226 Während die weibliche Übersetzerin im Off die Reaktion von Zeugen auf die sinnende Rückkehr des Simon Srebnik ins Französische übersetzt, ist aus dem Off eine weitere osteuropäische Männerstimme mit den Worten zu vernehmen: »Als ich ihn wieder hörte, schlug mein Herz, denn was hier geschah, das war Mord. Ich habe alles noch einmal durchgemacht.« (0:04:58 – 0:05:04 h)

 227 229 Die folgende, wiederum hart geschnittene, durch die Handkamera leicht wackelnde Einstellung zeigt Simon Srebnik auf einem friedlichen Waldweg. Erschüttert, mit zerfurchter Stirn, beißt er sich erneut auf die Lippen (s. 0:05:36 h) – durch die Nahaufnahme deutlich erkennbar. Nachdem er eine Minute lang schweigsam von der Kamera beim Gehen und Schauen eingefangen wurde und der Zuschauer zunehmend ungeduldig auf Erklärungen wartet (Wo genau befindet er sich? Wohin schaut er so intensiv?), hält Srebnik im Gehen inne; auch die Kamera kommt dadurch zur Ruhe. Andächtig nickt er mit dem Kopf, bevor er schließlich von sich aus zu sprechen beginnt, was ihm einige Sekunden vorher nicht gelungen war: »Schwer zu erkennen, aber ... das war hier.« (s. 0:06:09 h) Der Anblick dessen, was er – und der Zuschauer (noch) nicht – sieht, übermannt ihn. Nach kurzer Pause fährt er »in seinem gebrochenen Deutsch, in dem das Jiddische durchschimmert« (Reichel 2004: 288) fort: »Ja, da waren gebrennt Leute, viel Leute waren hier verbrannt.« Der Zuschauer kann ahnen, daß von der Leichenverbrennung die Rede ist. Nachdem Srebnik weitere zehn Sekunden den Anblick hat auf sich wirken lassen (s. 0:06:32 h), bestätigt er noch einmal: »Ja, das ist das Platz ...« (0:06:39 h).

 230 232 Die folgende Einstellung läßt den Zuschauer ohne weitere Erklärung mit den Augen des Protagonisten die Gegend betrachten (s. 0:06:36 h).²⁴⁷ Etwa einen halben Minute überblicken wir in einem sanften, fast vollständigen 180°-Schwenk mit Srebnik den gesamten angesprochenen Platz, wobei die Kamera deutlich den Blick auf die Relikte der Vergangenheit lenkt (s. vor allem 0:06:54 h, aber auch 0:07:11 h). Rein optisch wirkt die Landschaft in der warmen Abendsonne, mit dem grünen Gras und den Bäumen im Hintergrund überaus friedlich, fast idyllisch²⁴⁸ – wären da nicht Srebniks noch nachwirkender Kommentar sowie die steinernen Überreste der Ver-

247. »Following these words, the image switches from a medium shot on Srebnik to a slow and silent panning of the site of the camp. [...] the camera [...] shows the shock of a survivor's first encounter with a place he thought he would never leave alive and then thought he would not see again.« (Colombat 1993: 316) »In this sequence, as it will often happen throughout the film, the panning of the camera reproduces the movements of the survivor's eyes discovering the site today, searching for some remaining traces and trying to imagine, to »re-present« to his imagination what happened here.« (Ebd. 316) Vgl. auch Lowy 2001: 171.

248. »Sie [die Totenklage] beginnt inmitten einer fast friedvoll idyllischen Landschaft mit Kiefern und Birken und Weiden und Wäldern. [...] in seinem gebrochenen Deutsch, in dem das Jiddische durchschimmert.« (Reichel 2004: 288) »Il n'y a pas de commentaire possible. Lanzmann en est conscient qui laisse planer sa caméra, après ces mots, dans le silence du lieu, serein, pacifique. Et pourtant c'est la Mort.« (Naïr 1990: 172)



226 0:04:59 h (I)



227 0:05:36 h (I)



228 0:06:09 h (I)



229 0:06:32 h (I)



230 0:06:36 h (I)



231 0:06:54 h (I)



232 0:07:11 h (I)

gangenheit (Steineinfassung in der Wiese als Abgrenzung der angesprochenen Massengräber vermutlich), die in krassem Gegensatz zur Beschaulichkeit der Szenerie stehen. Neben dieser impliziten Kontrastwirkung hatte Srebnik die Kluft zwischen Gestern und Heute bereits verbal hervorgehoben (»Schwer zu erkennen ...«). Wenn nicht einmal der Betroffene selbst den Platz wiederzuerkennen vermag, wie sollen diese Aufnahmen für den Zuschauer lebendig werden? Die, abgesehen von einem kurzen Krähenschrei, absolute Stille während des bedächtigen Kameraraschwenks vermittelt allerdings eine gewisse unheimliche Stimmung.

Die sich anschließende Einstellung zeigt den Überlebenden, der von sich aus seinen Bericht fortsetzt:

»Die Gaswagen sind hier reingekommen. Da hier waren zwei große Ofens [Srebnik atmet tief durch]. Und, äh, nachher haben die hier die reingeschmissen in die ... in dem Ofen. Und das Feier (=Feuer) is gegangen zum Himmel. [Pause] Das war furchtbar.« (0:09:38 – 0:09:47 h)

Daß dem Überlebenden das Sprechen sehr schwer fällt, zeigt sich daran, daß er im Erzählen innehält und tief durchatmet, bevor er weiterspricht – die Nahaufnahme läßt dies deutlich erkennen. Als sehe er das einstige Bild vor sich, unterstützt Srebnik die Beschreibung des Feuers mimisch und gestisch: Sein Blick geht zum Himmel, seine linke Hand zeigt ebenfalls in diese Richtung (s. 0:07:38 h).

In der nächsten Einstellung folgt die Kamera dem nunmehr den Platz begehenden Protagonisten und nimmt ihn beim lauten Nachdenken und Gestikulieren auf:

 233
235 »Das ... das ... das kann man nicht erzählen (s. 0:07:59 h). Niemand kann das nicht, äh, bringen zum Besinnen (s. 0:08:11 h), was war so was da hier war. Unmöglich. Und kener kann das nicht verstehen. Und jetzt glaub ich auch, ich kann das auch schon nicht verstehen.« (s. 0:08:15 h; 0:08:02 – 0:08:21 h)

Nachdem Srebnik vorher noch versucht hatte zu erläutern, was rund 30 Jahre zuvor an diesem Ort geschehen war, äußert er hier, nachdem er einige Schritte stumm gegangen ist und ohne danach gefragt worden zu sein, unvermittelt seine Gedanken über die Unmöglichkeit zu erzählen, geschweige denn zu begreifen (s. die letzten drei Standbilder). Damit spricht er das vielzitierte Dilemma der Unsag- und Unfaßbarkeit an.²⁴⁹ Seine bruchstückhaften Aussagen – gestisch unterstützt und besonders hervorgehoben durch die Detailaufnahme (s. 0:08:05 h) –, lassen den Zuschauer spüren, wie schwer es für den Überlebenden ist, bei der Rückkehr an die einstigen Stätten Erinnerungen zuzulassen. Nur bedingt vermag die Konfrontation mit dem Heute das Gestern aufleben zu lassen.²⁵⁰

 236 Vergleichbar mit dem Kamerataschenwinkel über den Platz zeigt die kontrastive Panoramaaufnahme den Zeugen jetzt in geraumer Entfernung, wie er die Steineinfassung der Massengräber abschreitet (s. 0:08:17 h). Nachdem Srebnik nunmehr aus dem Off erneut zu hören war – »Ich glaube nich, daß ich da hier. Das kann ich nich glauben, daß ich bin hier noch einmal« (0:08:29 – 0:08:36 h) –, herrscht zwölf Sekunden lang absolute Stille. Aufgrund der friedlich Landschaft in der Abendsonne, aber auch der Zentralperspektive wirkt diese Bildkomposition besonders ästhetisch, beinahe schön auf uns – wäre da nicht die über die Tonspur vermittelte grauenhafte Vergangenheit, über die oberflächlich Gras gewachsen ist. Nachdem man die schmerhaft-trügerische Stille regelrecht fühlen konnte, spricht Srebnik eben diese mit ruhig-melancholischer Stimme an, das Thema Massenverbrennungen aufgreifend und präzisierend:

»Das war immer so ruhig hier. Immer. Wenn die haben da jeden Tage verbrannt zweitausend

249. »These sentences introduce clearly the challenge of the film: to tell a story that is incommunicable, to name the unspeakable.« (Colombat 1993: 317)

250. Daß in den letzten Bildern dieser Einstellung eine weitere, zuhörende Person (Claude Lanzmann) im Hintergrund auftaucht, ist von geringerer Wichtigkeit. Man kann sich denken, daß es sich um den Interviewenden handelt. Den wenigsten ausländischen Zuschauern von damals wird das Gesicht des Regisseurs bekannt gewesen sein; dem französischen Publikum schon, denn Lanzmann war in Frankreich als Herausgeber der »Temps modernes« und Freund von Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir kein Unbekannter.

251. »II« zeigt an, daß die Sequenz im zweiten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses zweiten Viertels an gezählt wurde.

252. Diese wird im weiteren Verlauf des Films im Zusammenhang mit Simon Srebnik noch von entscheidender Bedeutung sein, als er dort mit der immer noch von antisemitischen Vorurteilen belasteten polnischen Dorfbevölkerung zusammentrifft.

253. »Für Dietrich Leder ein »...Sinnbild des gesamten Films: Simon Srebnik befährt als Charon den Todesfluß Styx, als Grenzgänger zwischen dem Reich der Toten und der Lebenden,



233 0:07:38 h (I)



234 0:07:59 h (I)



235 0:08:05 h (I)



236 0:08:17 h (I)

237 1:45:20 h (II)²⁵¹

238 1:45:54 h (II)



239 1:46:01 h (II)

Leute, Juden, es war auch so ruhig. Niemand hat geschrien. Jeder hat seine Arbeit gemacht. Es war still. Ruhig. So wie jetzt, so war es.« (0:08:49 – 0:09:12 h)

Was der Zuschauer als unvereinbar mit der Vergangenheit empfindet, war erstaunlicherweise schon damals so; die Aufnahmen der Schreckensorte sind – zumindest was die Stille anbelangt – mit damaligen Verhältnissen in gewisser Weise vergleichbar.

Rund eineinhalb Stunden später zeigt Lanzmann weitere Aufnahmen von Simon Srebrik auf der Lichtung bei Chelmno. Im Unterschied zur Eröffnungssequenz registriert die Kamera hier, wie der Überlebende in der veränderten Landschaft nach eindeutigeren Spuren der Vergangenheit sucht – ein Verfahren, das Marceline Loridan-Ivens in *BIRKENAU UND ROSENFELD* aufgreift und weiterentwickelt (s. II.5.5.g): Zunächst scharrt er mit dem Fuß im Gras (s. 1:45:20 h), später hebt er einen Stein auf und lässt ihn wieder fallen; schließlich nimmt er eine Handvoll Erde (s. 1:45:54 h), die er zwischen seinen Fingern gedankenverloren zerreibt (s. 1:46:01 h). Tastend versucht er, die Vergangenheit zu begreifen. Parallel hierzu hört man ihn aus dem Off vom Verbrennen der Leichen in den Öfen berichten.

237
239

Die Eröffnungssequenz endet, wie sie begonnen hat. In einer weiten Einstellungsgröße nimmt die Kamera erneut den kleinen Fluss auf; im Hintergrund ist vermutlich die Kirche von Chelmno zu erkennen (s. 0:09:46 h).²⁵² Nachdem zunächst kein Laut zu vernehmen ist, hört man mit dem nahenden Boot wieder Srebniks Lied²⁵³:

»Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, öffnen die Mädchen die Fenster und die Türen ...«. Beim zweiten Mal und vor dem Hintergrund des inzwischen Erfahrenen, wirkt die beschwingute Musik deplaziert, fast wie ein höhnischer Kommentar. Weder heute noch gestern lädt hier irgend etwas zu fröhlichem Trällern ein, so daß der Gesang eher Unbehagen bereitet und den Sadismus der Nazis erahnen läßt. Wie in den ersten Einstellungen des Films setzt plötzlich wieder die osteuropäische Männerstimme aus dem Off ein, ins Französische übertragen von der weiblichen Übersetzerin und als Untertitel für das deutsche Publikum eingeblendet – das Bild zeigt weiterhin den Kahn mit den beiden Männern. Der unbekannte Mann spricht davon, daß Simon Srebrik gar keine andere Wahl hatte als zu singen, denn er wurde von den Nazis dazu gezwungen: »Die Deutschen ließen ihn absichtlich auf dem Fluß singen. Er war ihr Spielzeug. Er mußte das machen. Er sang, aber sein Herz weinte« (0:11:03 h) und auch ihnen, den unbeteiligten Zeitzeugen tat dieses menschenverachtende Verhalten weh – schließlich sahen und wußten sie, was sich damals an diesen Schreckensorten abspielte. Nachdem die osteuropäische Männerstimme

ein Bote jener, die in Chelmno umgebracht wurden, ein Bote für diejenigen, denen er via Film von den Untaten Zeugnis ablegt.« (Leder zit.n. Thiele 2001: 383)

254. »I« zeigt an, daß die Sequenz im ersten Viertel des Films anzutreffen ist und bei der Zeitangabe des Standbilds von Beginn dieses ersten Viertels an gezählt wurde.

255. Es hier wird jedoch nicht explizit aufgelöst, wer dieser Mann ist.

256. »Die Forderung nach authentischer Darstellung ist hier [bei der Shoah; eigene Anm.] in der Tat moralisch geboten. In ihr wirkt das Bestreben, die ganze Dimension des Geschehenen zu vergegenwärtigen und dem Verleugnen, Verdrängen und Schönreden entgegenzutreten.« (Kramer 2000: 42)

257. Vgl. NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962/63), KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), TRIUMPH DES GEISTES (Robert M. Young, USA 1989), Agnieszka Holland's HITLERJUNGE SALOMON (D/F/POL 1990), KORZCAK (Andrej Wajda, PL 1990), DER STELLVERTRETER (Costa-Gavras, F/D/ROM/USA 2002), DER PIANIST (Roman Polanski, F/D/UK/POL 2002), DIE ROSENSTRASSE (Margarethe von Trotta, D/NL 2003) sowie die US-amerikanischen TV-Mehrteiler HOLOCAUST (Marvin J. Chomsky, 1978) und WAR AND REMEMBRANCE (Dan Curtis, 1988).

258. Insbesondere die europäische Koproduktion DER PIANIST (LE PIANISTE, F/D/UK/POL 2002) von Roman Polanski weist Gemeinsamkeiten mit SCHINDLERS LISTE auf. Wie Spielberg fühlt sich Polanski dem Prinzip einer detailgetreuen historischen Rekonstruktion verpflichtet und inszeniert das Überleben seines jüdischen Protagonisten. Aufgrund der starken Konzentration auf das lange Leiden des Helden ist jedoch zu befürchten, daß der Zuschauer im Verlauf des Films in bezug auf das Grauenhafte abstumpft.

259. »Somit gilt bereits für den historischen Dokumentarfilm die heutige Bilanz, die Authentizität nicht als immanente Eigenschaft des Genres, sondern als Effekt von Authentisierungsstrategien beschreibt.« (Lange 1999: 141) »Eine Dokumentation ist eben nicht die ›unverfälschte‹ Selbstpräsentation von Geschehenem, sondern sie wird nachträglich arrangiert, sie ist das Ergebnis einer Inszenierung, und Authentizität ist letzten Endes eine Eigenschaft nur des Geschehenen selbst.« (Schulz 2002: 176, H.i.O.) Vgl. Oster/Uka 2003: 253 zu den Authentisierungsstrategien in Lanzmanns SHOAH.

260. Vgl. Adorno 1970: 32ff. und 354f., Wuss zum »Authentie-Effekt« (1990: 164ff.) und Valentin zur Entlarvung der Rede von der Authentizität als »Mythos« (2001: 127).



240 0:09:46 h (I)²⁵⁴

241 0:11:06 h (I)

ungefähr eine halbe Minute aus dem Off eingespielt worden war und sich unsere Neugier auf die sprechende Person zunehmend gesteigert hatte, zeigt die folgende Großaufnahme den teilnahmsvollen Gesichtsausdruck dieses befragten Mannes (s. o:11:06 h)²⁵⁵ – »es war Ironie der Deutschen«.

II.3 Intensives Miterleben durch Identifikation – Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierung

Seit Kriegsende haben sich zahlreiche Filme mit dem Nationalsozialismus und der damit einhergehenden Judenvernichtung beschäftigt. Hierbei waren ernste, realistische Formen der Umsetzung vorherrschend, die häufig auch der weitverbreiteten Forderung nach Authentizität zu genügen versuchten.²⁵⁶ Hierzu zählen – neben zahlreichen anderen Spielfilmen²⁵⁷ – auch die französische Produktion AUF WIEDERSEHEN, KINDER (AU REVOIR LES ENFANTS, F 1987) von Louis Malle (s. II.3.1) sowie der US-amerikanische Spielfilm SCHINDLERS LISTE (SCHINDLER's LIST, USA 1993) von Steven Spielberg (s. II.3.2).²⁵⁸ Diese ermöglichen ein intensives Miterleben und Nachvollziehen des Holocaust durch Identifikation und vermitteln einen Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierungsweise.

Was ist jedoch im Einzelnen gemeint, wenn von Holocaust-Spielfilmen ›Realismus‹ bzw. ›Authentizität‹ gefordert oder ihnen zugeschrieben wird?²⁵⁹

Es ist zentral, mit Hattendorf, Lange und Young darauf hinzuweisen, daß es hierbei um die Wirkung von »Authentisierungsstrategien« (Lange 1999: 141), von »erzeugten Zeugnissen« geht, d.h. um einen »Anschein« von Realität« (Young zit.n. Berghahn/ et al. 2002: 99, H.i.O.) und nicht um die exakte Wiedergabe der Realität, die ohnehin ein unmögliches, »naives« (Valentin 2001: 127) Ziel darstellt:

»Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ›Glaubwürdigkeit‹ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.« (Hattendorf zit.n. Kramer 1999: 32, H.i.O.)

»Authentizität bemäßt sich aber nicht allein [...] am Werk selbst, vor allem an dessen Formgesetz, sondern kommt auch durch die Zuschreibung der Rezipienten zustande, also durch die nachfilmische Realität.« (Kramer 2000: 44)²⁶⁰