

Leseprobe aus:

Claude Lanzmann

Shoah



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Hier ist kein Warum

Von *Claude Lanzmann*

9

Vielleicht muß die Frage einfach lauten: «Warum haben sie die Juden getötet?» Wird sie in dieser elementaren Weise gestellt, wird ihre Obszönität sogleich deutlich.

Tatsächlich liegt in dem Versuch, verstehen zu wollen, eine unglaubliche Obszönität. In all den Jahren, in denen ich an *Shoah* arbeitete, war es meine eiserne Regel, nicht zu verstehen. An diese Weigerung habe ich mich geklammert als einzig mögliche Haltung, die zugleich ethisch und praktikabel war. Achtsam zu sein, Scheuklappen zu tragen und diese Blindheit selbst waren die Grundvoraussetzungen dafür, den Film drehen zu können.

Blindheit bedeutet hier, klar sehen zu können, sie ist die einzige Möglichkeit, den Blick von einer uns blendenden Realität nicht abwenden zu müssen: Blindheit als Scharfsichtigkeit. Um dem Schrecken ins Gesicht sehen zu können, muß man jeder Form von Zerstreuung, jeder Ausflucht abschwören und vor allem und zuallererst der so zentralen, aber falschen Frage nach dem Warum mit all den endlosen, akademischen Frivolitäten und schäbigen Kunstgriffen, die sie mit sich bringt. «Hier ist kein Warum»: Dieses Gesetz von Auschwitz, erinnert sich Primo Levi, hat ihn ein SS-Mann am Tag seiner Ankunft gelehrt. «Hier ist kein Warum»:

Dieses Gesetz gilt für jeden, der Verantwortung für eine solche Überlieferung übernimmt. Denn nur auf den Akt des Überliefers kommt es an: Ihm geht keine Verstehbarkeit, das heißt kein wahres Wissen voraus. Die Überlieferung selbst ist die Erkenntnis.

10

Was fundamental ist, läßt sich nicht zerteilen. Kein Warum, aber auch keine Antwort darauf, warum das Warum zurückgewiesen wird – aus Angst, dieser Obszönität zu verfallen.

Aus: Claude Lanzmann's Shoah. Key Essays. Edited by Stuart Liebman. New York 2007. Übersetzung aus dem Englischen: Isabell Trommer. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Das Gedächtnis des Grauens

Vorwort von Simone de Beauvoir

II

Es ist nicht einfach, über *Shoah* zu sprechen. Dieser Film hat etwas Magisches an sich, und Magie läßt sich nicht erklären. Nach dem Krieg haben wir zahllose Zeugenaussagen über die Gettos und die Vernichtungslager gelesen; wir waren erschüttert. Doch wenn wir heute den außergewöhnlichen Film von Claude Lanzmann sehen, wird uns klar, daß wir nichts wußten. Trotz all unserer Kenntnisse war uns das grauenhafte Geschehen fremd geblieben. 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: Orte, Stimmen, Gesichter. Claude Lanzmanns große Kunst besteht darin, daß er die Orte sprechen läßt, sie durch die Stimmen wieder ins Leben ruft und, über alle Worte hinaus, das Unsagbare von den Gesichtern ausdrücken läßt.

Die Orte. Die Nazis hatten sich gründlich bemüht, alle Spuren zu beseitigen; es ist ihnen jedoch nicht gelungen, alle Erinnerungen auszulöschen, und Claude Lanzmann hat die grauenvolle Wirklichkeit hinter der Tarnung – junge Wälder, frisches Gras – wieder aufzudecken vermocht. Unter dieser grünen Wiese befan-

den sich trichterförmige Gräben, in die Autobusse die auf der Fahrt vergasten Juden abluden. In diesen hübschen Fluß wurde die Asche der verbrannten Leichen geworfen. Dort sind die friedlichen Höfe, von denen aus die polnischen Bauern hören und auch sehen konnten, was in den Lagern geschah. Dort sind die Dörfer mit den schönen alten Häusern, deren jüdische Bewohner abgeholt und deportiert wurden.

Claude Lanzmann zeigt uns die Bahnhöfe von Treblinka, Auschwitz, Sobibor. Er betritt die heute mit Gras bewachsenen «Rampen», von denen aus Hunderttausende von Opfern in die Gaskammer getrieben wurden. Zu den ergreifendsten Bildern gehört für mich ein Berg von Koffern, schlicht die einen, eleganter die anderen, alle mit Namen und Adressen versehen. Mütter hatten vorsorglich Milchpulver, Talg und Weizenbreyepulver hineingepackt, Kleidung, Lebensmittel und Medikamente in andere. Und nichts davon wurde gebraucht.

Die Stimmen. Sie erzählen, und weite Teile des Films hindurch beschreiben alle das Gleiche: die Ankunft der Züge, das Öffnen der Waggons, aus denen Leichen fallen, den Durst, die angsterfüllte Unkenntnis, das Entkleiden, die «Desinfektion», das Öffnen der Gaskammern. Doch nie hat man den Eindruck einer Wiederholung. Das liegt einmal an den unterschiedlichen Stimmen. Da ist die kalte, objektive Stimme von Franz Suchomel, SS-Unterscharführer von Treblinka; er ist es, der am genauesten und in allen Einzelheiten über die Vernichtung jedes Transports berichtet. Da sind die leicht verstörten Stimmen einzelner Polen: die des Lokomotivführers, den die Deutschen mit Wodka aufrechterhielten, der die Schreie der verdurstenden Kinder jedoch nicht ertrug, die des Stationsvorstehers von Sobibor, dem die Stille zu schaffen machte, die sich plötzlich über das nahe Lager gesenkt hatte.

Doch die Stimmen der Bauern sind oft gleichgültig, manchmal sogar spöttisch. Und da sind die Stimmen der wenigen Juden, die

überlebt haben. Zwei oder drei von ihnen haben zu einer scheinbaren Gelassenheit gefunden. Doch viele können kaum sprechen, ihre Stimmen klingen gebrochen, sie sind in Tränen aufgelöst. Daß ihre Aussagen sich gleichen, ist nie ermüdend, ganz im Gegenteil. Man denkt an die absichtliche Wiederholung eines musikalischen Themas oder eines Leitmotivs. Denn der subtile Aufbau des Films erinnert an eine musikalische Komposition – mit seinen Momenten, in denen das Grauen den Höhepunkt erreicht, mit seinen friedlichen Landschaften, seinen Lamentos, seinen neutralen Einstellungen. Und das Ganze wird rhythmisiert durch das geradezu unerträgliche Rattern der Züge, die auf die Lager zurollen.

Gesichter. Sie sagen oft mehr aus als Worte. Die polnischen Bauern zeigen Mitleid. Aber viele wirken gleichgültig, ironisch, sogar zufrieden. Die Gesichter der Juden passen zu ihren Aussagen. Am merkwürdigsten sind die Gesichter der Deutschen. Franz Suchomel bleibt ungerührt, bis auf den Moment, als er ein Lied zu Ehren Treblinkas anstimmt und seine Augen aufleuchten. Doch die Behauptungen anderer, nichts gewußt zu haben, ihre Unschuldsbetuerungen werden von ihrem verlegenen, verschlagenen Gesichtsausdruck widerlegt.

Claude Lanzmanns große Kunstfertigkeit besteht unter anderem darin, uns den Holocaust aus der Perspektive der Opfer, aber auch aus der Perspektive der «Techniker» vorzuführen, die ihn ermöglicht haben und die jede Verantwortung ablehnen. Charakteristisch für sie ist der Bürokrat, der die Transporte organisierte. Die Sonderzüge, erklärt er, seien Gruppen, die den halben Preis zahlten, für Ausflüge oder Urlaubsreisen zur Verfügung gestellt worden. Er leugnet nicht, daß auch die für die Lager bestimmten Transporte Sonderzüge waren. Aber er behauptet, nicht gewußt zu haben, daß die Lager Vernichtung bedeuteten. Er hielt sie für Arbeitslager, in denen die Schwächsten starben. Sein verlegener,

ausweichender Blick straft ihn Lügen, wenn er beteuert, nichts gewußt zu haben.

14

Etwas später erfahren wir von dem Historiker Raul Hilberg, daß die «umgesiedelten» Juden von dem Reisebüro den Urlaubern gleichgestellt wurden und daß die Juden ohne ihr Wissen ihre eigene Deportation finanzierten: Die Gestapo bezahlte sie mit ihren Vermögen, die sie konfisziert hatte.

Ein weiteres beeindruckendes Beispiel für die Widerlegung einer Aussage durch ein Gesicht ist einer der «Verwalter» des Warschauer Gettos. Er erklärt, er habe zum Überleben des Gettos beitragen, es vor Typhus schützen wollen. Die Fragen Claude Lanzmanns beantwortet er jedoch stotternd, sein Gesicht zerfällt, sein Blick weicht aus, er ist völlig verwirrt.

Claude Lanzmanns Gestaltung ist keiner chronologischen Ordnung unterworfen, ich würde eher sagen, daß wir es mit einer poetischen Konstruktion zu tun haben – wenn diese Bezeichnung bei einem solchen Thema angewendet werden darf. Es bedürfte einer ausführlichen Untersuchung, um auf die Resonanzen, Symmetrien, Asymmetrien und Harmonien hinzuweisen, auf denen diese Konstruktion beruht. So erklärt sich, daß das Warschauer Getto erst gegen Ende des Films beschrieben wird, wenn wir das erbarmungslose Schicksal der Eingeschlossenen bereits kennen. Auch hier liegt kein einstimmiger Bericht vor: es ist eine Totenklage aus mehreren, ineinander fließenden Stimmen. Karski, damals Kurier der polnischen Exilregierung, kommt der Bitte zweier hoher jüdischer Funktionäre nach und besucht das Getto, um vor der Welt Zeugnis abzulegen (übrigens vergeblich). Er sieht nur die grauenhafte Unmenschlichkeit dieser Welt in Agonie. Die wenigen Überlebenden des von deutschen Bomben erstickten Aufstands berichten dagegen von den Bemühungen, die unternommen wurden, um diesen Verdammten ihr Menschsein zu erhalten. Der Historiker Raul Hilberg spricht mit Lanzmann lange über den Selbstmord

von Czerniakow, der geglaubt hatte, den Juden im Getto helfen zu können, und den am Tag der ersten Deportation jede Hoffnung verließ.

Das Ende des Films ist in meinen Augen wunderbar. Einer der wenigen Überlebenden des Aufstands steht allein inmitten von Ruinen. Er sagt, er habe damals so etwas wie Heiterkeit gespürt bei dem Gedanken: «Ich bin der letzte Jude und warte auf die Deutschen.» Und gleich darauf sieht man einen Zug mit einer weiteren Ladung zu den Lagern rollen.

Vergangenheit und Gegenwart sind für mich, wie für alle Zuschauer, nicht zu trennen. Ich sagte, daß das Magische an *Shoah* für mich in dieser Verschmelzung liegt. Ich möchte hinzufügen, daß ich eine solche Verbindung von Grauen und Schönheit nie für möglich gehalten hätte. Freilich, das eine dient nicht dazu, das andere zu verschleiern, es handelt sich nicht um Ästhetizismus, im Gegenteil: die Schönheit bringt das Grauen so schöpferisch und unnachgiebig an den Tag, daß uns bewußt wird, ein großes Werk vor uns zu haben. Ein wahres Meisterwerk.

Ich stelle dem Leser in diesem Buch den vollständigen Text – das gesprochene Wort und die Untertitel – meines Films *Shoah* vor. Die Sprachen, die ich nicht beherrsche, wie Polnisch, Hebräisch und Jiddisch, sind in französischer Übersetzung in den Film aufgenommen worden, und die Dolmetscherinnen – Barbara Janica, Francine Kaufmann und Madame Apfelbaum – sind auf der Leinwand zu sehen. Ich habe ihre Art der Interpretation absolut respektiert und ebenso, bis aufs Wort, ihr Zögern, ihre Wiederholungen, die Unbeholfenheit der gesprochenen Sprache. Auch meine eigenen Äußerungen habe ich nicht geglättet. Wenn ich mich dagegen ohne die Vermittlung einer Dolmetscherin mit den Protagonisten auf deutsch oder englisch unterhalten konnte, wird unser Gespräch für die Zuschauer in Untertiteln wiedergegeben, die, in Zusammenarbeit mit mir, von Odette Audebeau-Cadier und Irith Leker angefertigt wurden und hier nachzulesen sind.*

* Die zahlreichen auf deutsch geführten Gespräche werden in der deutschen Ausgabe ebenfalls vollständig und im Wortlaut wiedergegeben; die in englischer Sprache gemachten Aussagen wurden aus dem Englischen übersetzt.

Die Einfügung der Untertitel in den Film hat die typographische Gestaltung dieses Buches bestimmt: sie müssen in der Reihenfolge ihres Erscheinens auf der Leinwand eng mit dem Gesprochenen zusammengehen, sind jedoch nie ganz das gesprochene Wort. Die mögliche Anzahl von Wörtern kann von einem Untertitel zum anderen beträchtlich variieren, je nachdem, ob der Sprechende ruhig oder aufgeregt ist oder ob er schneller oder langsamer spricht – die Zeit, die das Lesen in Anspruch nimmt, bleibt dabei unverändert. Das Gesicht des Sprechenden, seine Mimik, seine Gesten, kurz: das Bild ist der natürliche Träger des Untertitels, seine Verkörperung, denn im Idealfall sollte er dem Gesprochenen weder vorausgehen noch folgen, sondern zeitlich mit ihm zusammentreffen, genau in dem Moment erscheinen, in dem das Wort gesprochen wird. Der beste Untertitel stellt daher sowohl den zufrieden, der die mit Untertiteln wiedergegebene fremde Sprache perfekt beherrscht und auf die Untertitel verzichten könnte, als auch den, der nur hier und da ein paar Worte versteht, dank der Untertitel jedoch die Illusion hat, sie voll und ganz zu verstehen. Mit anderen Worten: der beste Untertitel ist der, den man vergißt. Er erscheint auf der Leinwand und erstirbt, und sogleich folgt ihm ein anderer, der auf die gleiche Weise sein kurzes Leben fristet. Jeder einzelne leuchtet vor unseren Augen auf und wird im gleichen Augenblick ins Nichts zurückgeschickt, und die vom Lesen – und auch vom Übergang von einer Einstellung zur anderen – beanspruchte Zeit bestimmt die Anzahl der zur Verfügung stehenden Buchstaben und Zeichen, und diese wiederum bestimmen die Länge des Satzes und seinen endgültigen, oft gewaltsamen Schnitt: der ununterbrochene Wortschwall bereitet dem Untertitel ein jähes Ende.

Auf der Leinwand sind die Untertitel daher unwesentlich. Versammelt man sie dagegen in einem Buch, schreibt man diese Folge unverfälschter Augenblicke, die dem Film die durch seine filmische

Anordnung gegebene Skandierung auferlegt, Seite für Seite nieder, wird aus dem Unwesentlichen plötzlich etwas Wesentliches, erlangen sie einen anderen Rang, eine andere Würde, gewissermaßen ein Siegel der Ewigkeit. Sie müssen allein bestehen, sich allein verteidigen, ohne Regieanweisung, ohne Bilder, ohne Gesichter, ohne Landschaften, ohne Tränen, ohne Schweigen, ohne die neunundneunzig Stunden Film, aus denen *Shoah* besteht.

Ungläubig lese ich immer wieder diesen kargen, nackten Text. Eine eigenartige Kraft durchzieht ihn, er hält stand, er lebt aus sich allein. Er ist die Sprache des Unheils, und das ist für mich ein weiteres Rätsel.

Claude Lanzmann

Einen ewigen Namen will ich ihnen geben, der nicht vergehen soll.

Jesaja 56,5

Erster Film

Die Handlung beginnt in unseren Tagen,
in Chelmno, in Polen.

Achtzig Kilometer nordwestlich von Lodz,
im Herzen einer Region, in der früher eine
große jüdische Bevölkerung lebte, war Chelmno
der Ort in Polen, an dem die ersten Juden durch
Gas umgebracht wurden. Es begann
am 7. Dezember 1941. 400 000 Juden
wurden in zwei verschiedenen Zeitabschnitten
in Chelmno ermordet: Dezember 1941 bis
Frühjahr 1943; Juni 1944 bis Januar 1945.

Die Art der Tötung
blieb bis zum Ende unverändert:
Vergasungswagen.

Von den 400 000 Männern, Frauen und
Kindern, die an diesen Ort kamen,
haben zwei überlebt: Mordechaj
Podchlebnik und Simon Srebnik.
Simon Srebnik, Überlebender der zweiten
Periode, war damals ein Kind von
dreizehneinhalb Jahren. Sein Vater war
vor seinen Augen im Getto von Lodz erschossen,
seine Mutter in einem der Wagen
von Chelmno vergast worden. Die SS-Männer
teilten ihn einem Kommando von
«Arbeitsjuden» zu, die die
Vernichtungsanlagen betrieben
und selber dem Tod geweiht waren.