

Exakter Blick in den Schrecken

Claude Lanzmanns Film „Shoah“
läuft im Fernsehen an

Der Verdacht liegt nahe: wenn ein Film neuneinhalb Stunden dauert, so könnte es allein der Superlativ sein, was ihm Bedeutung verleiht. Gegenüber solchem Rekord-Denken dürfte das Team um Ulrich und Erika Gregor, das für das Wege weisende Programm des Internationalen Forums des jungen Films im Rahmen der Berliner Filmfestspiele verantwortlich ist, ziemlich immun sein. Wenn es „Shoah“ in den Mittelpunkt des diesjährigen Forums stellte, so tat es das wegen der Thematik und vor allem wegen der ungewöhnlichen Weise, mit der der Franzose Claude Lanzmann sich dieser Thematik filmisch annimmt.

Und da freilich spielt der Umfang eine Rolle. Er ist nämlich keine Äußerlichkeit, kein Ausfluß eines Überbietungssehnsüchtes, sondern ästhetisches Prinzip. „Shoah“ ruft in Erinnerung zurück, daß Ausführlichkeit, epische Breite, verharrende Genauigkeit eine Dimension erschließen, die kurzatmig nicht zu erlangen ist. „Anna Karenina“ läßt sich eben nicht als Short Story erzählen, eine Mahler-Sinfonie nicht als Improptu zelebrieren. Eins freilich ist unverzichtbar, wenn man sich für die großflächige, die detailfreudige, die vertiefende Darstellung entscheidet: ein untrüglicher Instinkt für rhythmische Abläufe, für die Strukturierung von Zeit, für den Puls der Argumentation. Lanzmann besitzt diesen Instinkt, und so kommt es, daß einen das Riesen-Opus keinen Augenblick ermüdet – jedenfalls nicht im Kino mit der großformatigen Leinwand. Ob das im Fernsehen zu vermitteln ist, wird sich demnächst erweisen. (Auf S 3 läuft „Shoah“ in vier Teilen zwischen dem 22. und dem 28. März.)

Das Thema von „Shoah“ ist der Massenmord an Juden im Dritten Reich. Eine Reaktion ist vorauszusehen: Muß das denn sein? Bitte nicht schon wieder! Laßt uns doch endlich mit diesen Juden in Ruhe. Was geht uns das noch an?

Empörung hilft da nicht weiter. Abwehrmechanismen müssen ernst genommen werden, wenn etwas erreicht werden soll. Die Aufführung von „Shoah“ kann kein Selbstzweck sein. Wo also ansetzen bei der Würdigung dieses Films?

Mag sein, daß es Juden gibt, die allzu ausschließlich auf die Verbrechen des Nationalsozialismus fixiert sind. Der Film über die Massaker von Beirut steht noch aus, und es werden darin Juden vorkommen, die die Maske des Täters, nicht des Opfers tragen. Aber jene, die heute nur noch Opfer sehen, wenn sie vom Dritten Reich sprechen, weil Selbstmitleid soviel befriedigender ist als Schuldgefühl, müssen daran erinnert werden, daß es Unterschiede gibt zwischen den Vollstreckern der Vernichtung und jenen, die vernichtet wurden.

Die Zuschauer beteiligt

Lanzmann klagt nicht an. Er belehrt nicht. Er sucht. Und beteiligt den Zuschauer an seinen Recherchen. „Shoah“ vermittelt – darin das genaue Gegenteil der Fernsehserie „Holocaust“ – keine Emotionen, sondern Einsichten. Zwei Verfahren hält Lanzmann von Anfang bis Ende durch: das insistierende Fragen und die Kontrapunktik von Bild und Wort. Die Fragetechnik zwingt die Gesprächspartner zu einer Genauigkeit des Erinnerns, die das Verschwimmen der Konturen verhindert. Und der Verzicht auf historische Dokumente, die Unterlegung von Bildern aus unserer Gegenwart, erweckt das Vergangene zu aktuellem Leben.

Es sind „arme“ Bilder, die Lanzmann unterlegt, karge Landschaften, in langen Einstellungen, langsamen Fahrten und Schwenks geduldig abgetastet. „Shoah“ ist durch die Kraft der Bilder paradoxerweise ein „schöner Film“. Er überrumpelt den Betrachter nicht, läßt Pausen zum Nachdenken. Beteiligung wird nicht durch Suggestion, sondern diskursiv hergestellt, und es spricht für die Reife des Berliner Publikums, daß ohne Absprache und entgegen dem Festival-Brauch kein Applaus die Ruhe nach diesem Film störte.

Die Fragen Lanzmanns fördern Informationen zutage: einmal in den Aussagen der Befragten, dann aber auch in deren Reaktion. Hier freilich beginnen die Probleme der Rezeption. Während die direkte Information von jedem verstanden wird, bleiben die Reaktionen ambivalent und für verschiedene Interpretationen offen. Lanzmann meinte in einem Interview, daß eine

P70

von ihm befragte Polin offensichtlich lüge. Mir scheint, der Regisseur vertraut da zu sehr auf Evidenz und unterschätzt die Mechanismen der selektiven Wahrnehmung und der kognitiven Dissonanz. Wer frei ist von Antisemitismus, wird die Lüge der Polin als solche identifizieren (aber braucht der diesen Film?) Wer aber deren Voreingenommenheit teilt, wird auch ihre Aussage für bare Münze nehmen. Anders gesagt: auch „Shoah“, fürchte ich, liefert nur Rettung für die Geretteten. Wer Vorurteile hat, wird unschwer aus dem Film die (nachweisbar falsche) Auskunft heraushören, daß die Juden in Polen allesamt reicher waren als die Polen.

Erkennt wirklich jeder den unfreiwilligen Zynismus in dem Satz eines deutschen Gesprächspartners: „Treblinka war ein kleines Dorf und gewann durch die Judentransporte an Bedeutung.“ Ist wirklich jeder imstande, die Unterwürfigkeit zu interpretieren, mit der die Nazis von gestern dem Filmer Lanzmann Auskunft geben?

Lanzmann hat bewußt darauf verzichtet, gegenüber seinen Gesprächspartnern im Film zu moralisieren. In Diskussionen aber hat er eine Selbstinterpretation geliefert, die allzu rasch in die Publizistik über diesen Film übernommen wurde. Es gibt eine Reihe von Fragen und Problemen, die durch falsche Ehrfurcht vor dem Regisseur oder aus Unfähigkeit zu einem eigenen Urteil unterdrückt werden.

In seinem Film, so sagt Lanzmann, wollte er keine Erklärungen liefern, sondern nur „die Wahrheit“. Das Resultat der Judenvernichtung sei bekannt. Es sei eine Abstraktion, und Abstraktionen seien niemals wahr. Wahr sei nur das Konkrete.

Das klingt gut. Doch es ist, scheint mir, selbst eine Verallgemeinerung, die so nicht wahr ist. Die Konkrete sprechen nicht immer eindeutig für sich selbst. Sie können allenfalls bestätigen, was man schon weiß.

In Lanzmanns Film gibt es eine merkwürdige negative Faszination durch die Vernichtungstechnik der Nazis. Immer wieder fragt der Regisseur nach der Funk-

tionsweise der Maschinerie. Der Politologe Hilberg stellt eine Abfolge her von der Bekehrung über die Vertreibung zur Vernichtung. So in der Tat stellt sich das Problem dar, wenn man nur den Antisemitismus vor Augen hat. Aber worin kann der politische Sinn der Betonung der Einmaligkeit der Judenvernichtung im Dritten Reich bestehen? Sie beugt einer Aufrechnung durch Neonazis vor, gewiß. Aber sie dispensiert auch von der Verantwortung für die Gegenwart, die mir doch dringlicher erscheint als die von Lanzmann beschworene Verantwortung gegenüber der Geschichte. Es gibt Antisemitismus ohne Massenmord, und es gibt Massenmord ohne Rassenvorurteile. Die entscheidende Frage, die Lanzmann aber nicht stellt, ist doch diese: Unter welchen Umständen und mit welchen Mitteln können vorhandene Ressentiments in einer Weise genützt werden, daß sie die sonst üblichen Moralvorstellungen unserer Zivilisation außer Kraft setzen?

Modell der Völkermorde

Das Modell der Völkermorde an den Indianern Nordamerikas, an den Juden, an den Kurden, in Kambodscha kann nicht verabsolutiert werden. „Shoah“ ist ein wichtiger Film, weil er die Komplexität tödlicher historischer Vorgänge an einem, allerdings sehr engen Beispiel erkennbar macht. Lanzmann erwähnt noch nicht einmal die Zigeuner oder die Geisteskranken, die zugleich mit den Juden vernichtet wurden. Das war nicht sein Thema, mag man einwenden. Nun ja. Schwerer wiegt für mich jedoch folgendes: daß man diesen Film verlassen kann, erschüttert und informiert über eine perfekte Maschinerie der Vernichtung, ohne sensibilisiert zu sein für den Massenmord, an dem wir tagtäglich beteiligt sind, dem Massenmord an den Ärmsten in der Dritten Welt, die verhungern, weil wir es unterlassen, ihnen zu helfen. Unser Augenverschließen ist nicht weniger mörderisch als die Gaskammer von Auschwitz.

Thomas Rothschild

09502/26

Aus einem Gespräch mit Claude Lanzmann, dem Regisseur von 'Shoah'

'Shoah', Claude Lanzmanns neuneinhalbstündiger Film über die Judenvernichtung, ist sicher einer der wichtigsten Beiträge dieser Berlinale. Die taz druckte vergangenen Samstag auf zwei Seiten einen Vergleich zwischen Edgar Reitz' 'Heimat' und Lanzmanns Film, in der Berlinale-Beilage zur Berliner Ausgabe erschien am Dienstag ein Besprechung, heute ein Interview mit dem Regisseur. Im März soll der Film auch im Fernsehen ausgestrahlt werden.

Frage: Wie ist das Projekt entstanden?

Lanzmann: Angefangen habe ich mit Lesen. Ein Jahr lang las ich alle zeitgeschichtlichen Bücher, die ich über das Thema gefunden habe, alles, was ich in den Archiven auftreiben konnte. Und ich habe einen Begriff vom Ausmaß meiner Unkenntnis bekommen. Wenn heutzutage Juden sagen: 'Das wissen wir doch alles' und es deswegen ablehnen, den Film zu sehen, kann ich darüber nur lachen. Sie wissen nichts, sie kennen ein Ergebnis: Sie wissen, daß sechs Millionen Juden umgekommen sind, das ist alles. Ich wußte überhaupt nicht, wie ich vorgehen sollte. Ich mußte Exposés schreiben, um Geld zu bekommen, und wurde ständig nach meinem 'Konzept' gefragt, was völlig absurd war: *Ich hatte kein Konzept.* (...) Die Konzept-Frage ist abstrakt-historisch, ist sinnlos. (...) 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. (...) Zwischen dem Bücherwissen, das ich mir erworben hatte, und dem, was die Leute mir erzählten, war ein himmelweiter Unterschied. Ich verstand überhaupt nichts mehr. Zunächst gabes das Problem, sie zum Reden zu bringen.

Nicht, daß sie es abgelehnt hätten zu reden. Aber sie hatten in solchen Grenzzonen von Erfahrung gelebt, daß sie sie nicht mitzuteilen vermochten. Als ich Srebnik, den Überlebenden von Chelmno, das erste Mal traf, war der Bericht, den er mir gab, so ungewöhnlich wirt, daß ich nichts ver-

standen habe. Er hatte so viel Grauenhaftes erlebt, daß er völlig am Ende war. Ich habe mich dann weiter vorangetastet. 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. (...)

Darum ist das Problem der Orte so wesentlich. Ich habe keinen idealistischen Film gemacht, keinen Film mit großartigen metaphysischen oder theologischen Reflexionen über das Warum, warum diese ganze Geschichte den Juden widerfahren ist, warum man sie getötet hat. Das ist ein bodenständiger Film, ein topografischer, ein geografischer Film.

Die große Stärke des Films ist, wie er sich gegen seine eigene Unmöglichkeit behauptet.

Ausgangspunkt des Films war einerseits das Verschwinden von Spuren: Es gab da nichts mehr, und so war ich gezwungen, von diesem Nichts ausgehend den Film zu machen. Andererseits bestand da die Unmöglichkeit für die Überlebenden selbst, diese Geschichte zu erzählen, die Unmöglichkeit zu reden, die Schwierigkeit — wie sie im ganzen Film durchscheint —, die Dinge zur Sprache zu bringen, die Unmöglichkeit, etwas zu benennen, was sich aufgrund seines Charakters jeder Beschreibung entzieht. Darum ist es mir auch so schwergefallen, einen Titel zu finden. Ich

hatte einen, der mir ausnehmend gut gefiel, der aber ein wenig zu abstrakt war: *Der Ort und das Wort.* Der Arbeitstitel des Films, der im übrigen nicht von mir stammt, lautete: *Der Tod in den Lagern.* Ich erinnere mich, daß ein Freund, als ich ihm zum ersten Mal von meinem Vorhaben erzählte, ein mir sehr teurer und inzwischen leider verstorbener Freund, Gershom Sholem aus Jerusalem, ein großer Kabbalist, gesagt hat: 'Es ist unmöglich, einen solchen Film zu drehen.' In gewisser Weise hielt er ihn sogar für überflüssig. Und genaugenommen war es ja auch unmöglich und höchst unwahrscheinlich, ihn zu drehen und keine Bruchlandung damit zu machen.

Keine Archibilder

War der Verzicht auf Archibilder von Anfang an geplant?

Über welche Archive verfügen wir denn? Es gibt zwei Perioden. Die Zeit von 1933-1939, in der die Juden in Deutschland nicht getötet aber verfolgt wurden. Es gibt Fotos: von den Bücherverbrennungen der Nazis, vom 'Stürmer', von der Kristallnacht im Jahre 1938. Und plötzlich der Krieg. Man weiß nichts mehr von den unter deutscher Besatzung lebenden Menschen, sie sind abgeschnitten von der Welt. Aus dieser Zeit gibt es zwei oder drei kleine Propagandafilme, die die Nazis, die Propagandaabteilungen der deutschen Wehrmacht und der Partei im Warschauer Ghetto gedreht haben, wo man falsche Cabarets eröffnet und die Frauen zwingt sich zu schminken, wo sie eine regelrechte Show inszenieren, um zu zeigen, wie schön das Leben dort

ist und wie sehr die Juden es genießen. Es gibt nur dieses Material und einige Fotos vom Warschauer Friedhof, auf denen Karren zu sehen sind, mit denen Leichen abtransportiert werden. Über die Vernichtung gibt es strenggenommen *nichts*. Aus einem sehr einfachen Grund: Es war ausdrücklich verboten. Die Nazis hielten die Vernichtungsaktionen so geheim, daß Himmler ein Sonderkommando, das Kommando 1005, gebildet hat, bestehend aus jungen Juden, die aus den ankommenden Todeszügen ausgewählt wurden, weil sie kräftiger waren als die anderen: Man ließ sie die Gruben öffnen und gigantische Scheiterhaufen errichten, die tagelang gebrannt haben, wie es im Film gezeigt wird, um die Spuren zu vernichten. Das Verschwinden der Spuren war darum ein ganz wesentliches Problem. Das einzige Material, das ich sonst noch gefunden habe — und ich habe wirklich alles gesehen —, ist ein kleiner anderthalbminütiger Film eines deutschen Soldaten namens Wiener (den ich aufgespürt und mit dem ich gesprochen habe). Er zeigt die Exekution von Juden in Lijepaja, Lettland: Man sieht (es ist ein Stummfilm) einen Lastwagen ankommen, eine Gruppe von Juden aussteigen und im Laufschritt in eine Grube gehen, wo sie im Hagel des Maschinengewehrfeuers umkommen. Das ist nichts. So etwas sieht man gewissermaßen alle Tage. Ich nenne das Bilder ohne Imagination. Das sind einfach Bilder, das hat keine Kraft.

170

Der Film ist gänzlich auf dem Wort und der Geste aufgebaut, um einen blinden Fleck herum, einen Raum, der dieses Fehlen von Bildern verkörpert in Bezug zu dem, wovon er spricht.

Völlig richtig. Aber dadurch wird etwas ausgelöst, was viel stärker ist als alles andere. Ich bin Leuten begegnet, die davon überzeugt sind, Dokumente in dem Film gesehen zu haben: Sie haben sie halluziniert. Der Film läßt die Vorstellungskraft arbeiten. Jemand hat mir geschrieben: 'Es ist das erste Mal, daß ich den Schrei eines Kindes aus der Gaskammer höre.' Das ist allein die Macht der Evokation und des Wortes.

Inszenierung

Es gibt einen inszenierten Teil, was darauf hindeutet, daß die Wahrheit nicht durch Archivbilder, sondern nur durch Nachinszenierung sichtbar gemacht werden kann.

In dem Film ist viel inszeniert. Es ist kein Dokumentarfilm. Die Lokomotive in Treblinka, das ist meine Lokomotive. Ich habe sie von der polnischen Eisenbahn geliehen, was nicht ganz einfach war.

Wesentliche Elemente in der Konstruktion des Films sind die Bilder von Zügen, von Transporten, ausgehend von der Vorstellung, nicht nur die Gesten, sondern auch die Bahnreisen, die Fahrten zu wiederholen.

Ich wollte das um jeden Preis. Treblinka ist ein Rangierbahnhof: Diese Züge, diese Waggonen, dies dort gibt, sind dieselben von damals, und dieser Anblick ist ein Schock. Ich habe sie immer wieder gefilmt, ich bin in die Züge gestiegen, und wir haben gedreht und gedreht, ohne genau zu wissen, wie ich dieses Material verwenden werde.

Sie haben sogar aus dem Inneren der Waggonen gefilmt, aus der Sicht der in Treblinka ankommenden Juden. Das ist ein gewagter Schritt und ein sehr gewalttätiger Kinoakt.

Das gehört zu den Dingen, die ich auch heute noch nicht ganz verstehe. Es war mitten im Winter, und ich sagte: 'Wir steigen in den Waggon und filmen die Rampe von Treblinka.' Die Distanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart war aufgehoben, alles wurde für mich wieder Wirklichkeit.

Was heißt Wirklichkeit abbilden? Bilder hervorzubringen, ausgehend von der Wirklichkeit, heißt die Wirklichkeit durchdringen. Einen Ausschnitt wählen, heißt: vertiefen.

Ein anderer schrecklicher Moment war, als wir mit zittriger Hand die Kamerafahrt in Birkenau, das Hinabsteigen der Stufen zum Krematorium drehten. Ich wiederholte den Weg, den sie gegangen sind, und die Wahrheit, der Schmerz versteinerten mich. (...) Weil ich nicht viel Fantasie besitze und nicht sonderlich erfinderisch bin, konnte ich nichts anderes drehen als das, was wirklich war. Ich habe dann, als ich wieder dorthin zurückkehrte, wie ein Verrückter die Steine gefilmt.

Die Zeugen als Schauspieler

Sie bezeichneten die Personen, die wir vor uns sehen, die bestimmte Erfahrungen durchgemacht haben, als Darsteller.

Ja, nicht die Darsteller einer Rekonstituierung von Geschichte, weil der Film dies nicht ist, aber in gewisser Weise mußten diese Menschen in Schauspieler verwandelt werden. Es ist ihre eigene Geschichte, die sie erzählen. Doch es reicht nicht aus, sie nur zu erzählen. Sie mußten sie spielen, das heißt irreal machen. Dieser Akt des Irrealisierens definiert das Imaginäre. (...)

Der Film setzt sich nicht aus Erinnerungen zusammen. Erinnerungensrecken mich ab; sie sind schwach. (...) Erinnerungen sieht man tagtäglich im Fernsehen: Krawattenträger hinter ihrem Schreibtisch, die irgendetwas erzählen. Nichts ist langweiliger als das.

Durch die Inszenierung jedoch werden sie zu Darstellern. Ich hatte einen Angehörigen des Sonderkommandos von Auschwitz aufgespürt, einen ungarischen Juden, der 1944 dort ankam und sofort zum Krematorium geführt wurde, zu einem Zeitpunkt, als die Todesmaschinerie ins Stocken geraten war, weil sie 450.000 Juden in zweieinhalb Monaten töten mußten, und statt die Juden in den Öfen zu verbrennen, verbrannten sie sie in Massengräbern. Dieser Mensch kam also aus dem Ghetto dort an. Stellen Sie sich den Schock vor. Entsetzlich. Als ich ihn schließlich gefunden hatte, arbeitete er als Metzger in einem is-

raelischen Dorf. Er war der schweigsamste und zurückhaltendste Mensch, dem ich je begegnet bin. Ich habe ihn mehrmals aufgesucht, und wir haben über die Gegenwart geredet. Das einzige, was ich zu guter Letzt herausbekam, war, daß er gerne zum Angeln ans Meer fuhr. Ich gehe auch gern angeln, und so habe ich mir gesagt: 'Wenn ich zum Drehen zurückkomme, werde ich mir eine Angelrute besorgen, wir werden gemeinsam zum Angeln fahren und versuchen zu reden.' Ich habe es nicht machen können, weil er gestorben ist, bevor ich zurückkommen konnte. Doch genau dieses Vorgehen, hier und heute gemeinsam angeln zu gehen, hätte bewirkt, daß er als Darsteller kenntlich geworden wäre. Auch der Friseur wird zum Darsteller, denn er ist ja kein Friseur mehr. Die einfache Tatsache, daß die Filmaufnahmen in der Gegenwart stattfanden, versetzte diese Menschen aus dem Status des Zeugen der Geschichte in den des Darstellers. Das Interview, das ich mit Filip Müller drehte, der im zweiten Teil des Films das Massaker an den tschechischen Familien im Lager schildert, gestaltete sich sehr schwierig; er wollte anfangs nicht darüber reden. Ich habe drei Tage mit ihm gedreht, obwohl es klar war, daß das Gespräch so nicht zu gebrauchen war. Aber ich habe seine Worte, seine Stimme über Landschaften von heute gelegt, unaufhörlich vom *on* ins *off* wechselnd. Die Schwierigkeit dabei ist, wenn man vom *on* ins *off* wechselt, den inneren Rhythmus

der Stimme zu bewahren. Der Wechsel vom *on* ins *off* ist ein wesentliches Moment in dem Film. Die Stimme beginnt durch die Landschaft zu leben, beide bestärken einander, die Landschaft verleiht dem Wort eine ganz andere Dimension, und das Wort wiederum belebt die Landschaft. Bei Filip Müller habe ich nicht inszeniert, das war unmöglich: Wir haben ihn auf dem Sofa Platz nehmen lassen und gedreht. Inszeniert haben wir erst bei der Montage.

Die Montage

Wie gestaltete sich der Aufbau des Films angesichts der Fülle an Material, das Sie hatten?

Das war schrecklich. Wir brauchten fünfeinhalb Jahre, um es zu montieren. Ich mußte zunächst diese Unmengen an Material sichten und in mich aufneh-

men. Ich habe mir dann als erstes eine Abschrift aller Texte besorgt, das waren allein 5.000 oder 6.000 Manuskriptseiten. Dann mußte ich mir das Bildmaterial aneignen. Wir haben uns zu Beginn einen Monat lang in ein Haus eingeschlossen und uns dann mit der Chefcutterin zusammengesetzt, um das theoretische Gerüst auszuarbeiten. Ich habe allein über Chelмно einen viereinhalb-Stunden-Film montiert. Aber der Film sollte ja eine Struktur haben und alles umfassen. (...) Der Film ist eine symphonische Konstruktion mit Themen und Leitmotiven. Zum Beispiel die Geschichte des jüdischen Friedhofs in Auschwitz: Zwei Millionen Juden wurden hier umgebracht, doch das einzige, was bleibt, ist der alte jüdische Friedhof, wo die Juden bestattet wurden, die früher dort lebten. Alle theoretischen Konstruktionsversuche waren absurd und sind gescheitert. Die Idee, den ersten Film mit dem Anfang, dem ersten Überlebenden von Chelмно zu beenden oder das Ghetto an den Schluß zu setzen, hatte ich erst später. Ich war verpflichtet, den Film mit dem zu machen, was ich hatte. (...)

Das heißt, daß der Film kein Produkt oder Nebenprodukt des Holocaust ist; es ist kein historischer Film, sondern gewissermaßen ein originäres Ereignis, weil ich ihn in der Gegenwart gedreht habe, weil ich mich gezwungen sah, ihn aus Spuren von Spuren zu konstruieren, aus dem, was stark war in dem, was ich gedreht hatte. Die Konstruktion gehorcht einer komplizierten Logik. Die Schwierigkeit war, daß das Kino keine Konzessionen gestattet. Sie können nicht sagen: 'Aber...' Das können Sie in einem Buch tun, im Satzzusammenhang, aber wenn Sie es im Film sagen, wird das, was Sie als Nebensatz einflechten wollen, sogleich zu etwas Absolutem und zerstört, was ihm vorausgeht, und bestimmt, was ihm folgt. (...)

„Tonfall des Scheltorns“

Ebenso war es wichtig, das Ghetto an den Schluß zu setzen, nachdem man die Radikalität des Todes bereits kennt, um damit zu zeigen, daß die Vernichtung in der Logik des Ghettos, wo die Menschen schlichtweg verhungerten, bereits enthalten war. Es gab darüber hinaus noch einen anderen Grund: Damit die Tragödie, auch

(KURE)

die Spannung zum Tragen kommen, mußte das Ende schon von Anfang an bekannt sein. Es ist notwendig, daß man weiß, was geschehen wird, während man gleichzeitig fühlt, daß dies nicht hätte geschehen dürfen. Das ist es, was Sartre den 'Tonfall des Scheiterns' in den amerikanischen Kriminalfilmen der Nachkriegszeit nannte, in den Filmen vom Typus *Assurance de la Mort* (*Gewißheit des Todes*).

Die Konstruktion war auch diktiert von Fragen der Moral. Ich hatte nicht das Recht, die Begegnung der Darsteller zu provozieren. Ich konnte unmöglich die Nazis mit den Juden konfrontieren, nicht, daß ich sie leibhaftig miteinander konfrontiert hätte, was mehr als obszön gewesen wäre, sondern daß die Montage sie aufeinander treffen läßt. Das sind keine alten Kombattanten, die sich 40 Jahre danach mit einem kräftigen Händedruck vor der Fernsehkamera wiederbegegnen. Darum taucht der erste Nazi erst nach fast zwei Stunden auf. In diesem Film begegnet keiner dem anderen. Auch nicht die Juden und die Polen, abgesehen von Srebnik, dem Überlebenden von Chelmno, der vor der Kirche steht, umringt von Polen, stumm; er versteht alles und fürchtet sich vor ihnen wie damals als Kind. Und dann ist er allein in der Lichtung, gleichsam verdoppelt: Er findet sich selbst nicht wieder.

Welche Rolle spielten die Zuschauer in Ihren Überlegungen und welche Erwartungen hatten Sie von ihrem Wissensstand?

Das war eine gewichtige Frage, umso mehr, als ich ja auf jeden Kommentar verzichtet habe. Der Film ist von absoluter historischer Strenge. Man kann mir vorwerfen, dieses oder jenes nicht behandelt zu haben. Das weiß ich. Aber man kann mir keinen Fehler vorwerfen. Es gibt tausend Dinge, die ich recherchiert und gedreht, aber nicht montiert habe. Und dann gibt es welche, die ich aus dem einfachen Grund nicht weiter verfolgt habe, weil in einigen Fällen die Zerstörung gesiegt hat, weil es insgesamt für einige Episoden keine Zeugen, keine Spuren, nichts mehr gibt. Aber das war eine wichtige Frage: Was wissen die Zuschauer? Was wissen sie nicht? Bis zu welchem Punkt kann man das Geheimnis wahren? Schließlich habe ich mir gesagt,

daß ich nicht alles sagen muß, daß die Leute sich selbst Fragen stellen müssen. Der Film ist auch so angelegt, damit die Leute weiterarbeiten. Während der Vorführung, aber auch danach. Das Massaker im Familienlager zum Beispiel (warum hat man sie sechs Monate lang in 'Quarantäne' gelegt, bevor man sie umbrachte?), selbst wenn man die Gründe im großen und ganzen kennt, bleibt es doch mysteriös. Es mußten offene Fragen bestehen bleiben, Rätsel, die zu lösen der Vorstellungskraft obliegt: Es ging nicht darum, alles zu erklären.

Das Gespräch führten Marc Chevré und Hervé le Roux im Sommer 85. Erstabdruck in 'Cahiers du Cinéma' Nr. 374, vollständig nachzulesen in der Broschüre des „Jungen Forums“ zu Shoah. Aus dem Französischen von Helma Schleich.

CLAUDE LANZMANN'S "SHOAH": NEUNSTUENDIGES DOKUMENT DES GRAUENS

BERLIN, FEB. 13 (DPA) - DER VIELLEICHT WICHTIGSTE FILM DER AM FREITAG BEGINNENDEN 36. INTERNATIONALEN FILMFESTSPIELE IN BERLIN IST DER NEUNEINHALBSTUENDIGE DOKUMENTARFILM "SHOAH" VON DEM FRANZOSEN CLAUDE LANZMANN UEBER DIE VERNICHTUNGSLAGER DER NATIONALSOZIALISTEN, DER SICH NUR AUF BERICHTEN VON UEBERLEBENDEN OPFERN DES HOLOCAUST UND EINIGER TAETER STUETZT. ER VERZICHTET AUF OPTISCHE SCHOCKS UND AUF JEGLICHES ARCHIVMATERIAL MIT DEN BEKANNTESTEN BILDERN VON LEICHENBERGEN UND MASSENGRAEBERN. ER BEFRAGT DIE LETZTEN UEBERLEBENDEN BIS AN DIE GRENZEN DES ERTRAEGLICHEN, ZUM TEIL AN DEN ORTEN DES DAMALIGEN GESCHEHENS.

DER FILM, DEN SIMONE DE BEAUVOIR EIN "GEDAECHTNIS DES GRAUENS" NANNT, KANN ALLERDINGS KEINEN "GOLDENEN BAEREN" IN BERLIN GEWINNEN, DA ER IM "INTERNATIONALEN FORUM DES JUNGEN FILMS" UND NICHT IM OFFIZIELLEN WETTBEWERBSPROGRAMM GEZEIGT WIRD. "SHOAH", EIN HEBRAEISCHES WORT FUER KATASTROPHE, LIEF BEREITS MIT GROSSEM ECHO IN PARIS, VENEDIG UND NEW YORK (WO ER DEN FILMKRITIKERPREIS FUER DEN BESTEN DOKUMENTARFILM DES JAHRES 1985 ERHIELT) UND STELLT SICH ALS TRAUERARBEIT UEBER DEUTSCHE VERBRECHEN ERSTMALS IN BERLIN DEM DEUTSCHEN PUBLIKUM.

DER JOURNALIST UND FILMMACHER LANZMANN ("WARUM ISRAEL?"), DER SICH IN DER FRANZOESISCHEN WIDERSTANDSBEWEGUNG ENGAGIERTE UND NACH DEM KRIEG AN DER FREIEN UNIVERSITAET BERLIN UND AN DER UNIVERSITAET TUEBINGEN TAETIG WAR, IST "SEHR GESPANNT AUF DIE REZEPTION" SEINES IN ZEHNJAEHRIGER ARBEIT ENTSTANDENEN FILMS IN DEUTSCHLAND, VON DEM ER GLAUBT, DASS ER FUER DIE DEUTSCHEN "DER ERSTE BEFREIENDE FILM SEIT 1945" SEIN WIRD.

VIELE DER EINZELHEITEN UEBER AUSCHWITZ, TREBLINKA UND ANDERSWO SIND IN DEN LETZTEN JAHRZEHNEN IN BUECHERN, IN ANDEREN FILMEN UND IN DEN NS-PROZESSEN SCHON AUSFUEHRLICH GESCHILDERT WORDEN. DENNOCH LAESST LANZMANNS DOKUMENTATION WOHL EINEN ZUSCHAUER UNBEEINDRUCKT. EIN AMERIKANISCHER KRITIKER MEINTE, DER FILM MACHE DIE BEDEUTUNG DES WORTES "UNTROESTLICH" DEUTLICH. FORUM-LEITER ULRICH GREGOR NANNT DEN FILM "EIN MUSTERBEISPIEL DAFUER, WIE MAN GESCHICHTE DARSTELLEN UND DEN ZUSCHAUER ERREICHEN, VIELLEICHT AUCH VERAENDERN KANN".

IM MAERZ SOLL DER VOM WDR MITPRODUZIERTE FILM IN DEN DRITTEN FERNSEHPROGRAMMEN AN MEHREREN ABENDEN AUSGESTRAHLT WERDEN. AUSSERDEM ERSCIEN INZWISCHEN EIN VOLLSTAENDIGES TEXTBUCH MIT EINEM VORWORT VON SIMONE DE BEAUVOIR (CLAASSEN VERLAG, DUESSELDORF, 280 SEITEN, 24,80 MARK).

DER FILM BEZIEHT SEINE WIRKUNG AUS DER VERBINDUNG DER ERZAEHLUNGEN VOR DER KAMERA, WOBEI MANCHE DER OPFER IMMER WIEDER IN TRAENEN AUSBRECHEN, UND DEN STUMMEN, OFT AUCH REIZVOLLEN LANDSCHAFTSBILDERN VON DEN TATORTEN DES HOLOCAUSTS, DIE LANZMANN HEUTE AUFSUCHTE. IN EINEM POLNISCHEN DORF LAESST ER DOORBEWohner ERZAEHLEN, WIE IHRE JUEDISCHEN MITBUERGER DAMALS AUF LASTWAGEN VERGAST WURDEN, WOBEI LANZMANN "EINEN AUSDRUCK VON SCHADENFREUDE BEI DIESEN PRIMITIVEN BAUERN" FESTSTELLTE, DIE AUCH ERZAEHLEN, DASS SIE VON JUDEN VOR DEM KRIEG "AUSGEBEUTET" WORDEN SEIEN.

LANZMANN SPRACH AUCH MIT DEM POLNISCHEN LOKFUEHRER, DER DIE "SONDERTRANSPORTE" NACH TREBLINKA FUHR, UND DEN DIE DEUTSCHEN MIT WODKA "BESAENFTIGTEN". ABER ER HOERTE TROTZ DES EISENBAHNLAERMS DIE SCHREIE DER VERDURSTENDEN KINDER IN DEN UEBERFUELLTEN GUETERWAGGONS HINTER SICH. OFT ERFOLGTEN DIE MASSEN MORDE AUCH GLEICH IN DEN WAGGONS. (PTO) 9

FF112
PAN - 19

B-WIRE

13-FEB-86 11:45

(1) CLAUDE LANZMANN'S ...

BEI SEINEN GESPRÄCHEN MIT NOCH LEBENDEN SS-VERANTWORTLICHEN WOLLTE LANZMANN 'DIE LÜGE SICHTBAR MACHEN', OHNE SEINE GESPRÄCHSPARTNER IN DIE ROLLE DER ANGEKLAGTEN ZU DRAENGEN, WAS IHM ALLERDINGS NICHT IMMER GELINGT. SO ERZÄHLT 'SS-UNTERSCHARFÜHRER' FRANZ SUCHOMEL UEBER TREBLINKA: 'ALS ICH DAS ERSTE MAL SAH, WIE DIE TÜREN VON GASKAMMERN AUFGINGEN UND DIE MENSCHEN HERAUSFIELEN WIE KARTOFFELN, HABEN WIR GEBROCHEN UND GEWEINT WIE ALTE FRAUEN'. EIN REICHSBAHN-ANGESTELLTER, DER FUER DIE TECHNISCHE ABWICKLUNG DER ZAHLREICHEN 'SONDERZUEGE' UEBER WARSCHAU VERANTWORTLICH WAR, SPRICHT VON 'UMSIEDLUNGSTRANSPORTEN', DIE VON BERLIN ANGEORDNET WORDEN SEIEN. 'ICH BIN ABER NIE IN TREBLINKA GEWESEN. ICH WAR EIN SCHREIBTISCHMENSCH. IM FLUESTERTON HOERTE MAN GERUECHTE, ABER WENN SIE NICHT LEBENSMUEDE WAREN, HABEN SIE NICHT WEITER GEFRAGT.' EH

9