

Öffnen der Lager, Verschließen der Augen

Georges Didi-Huberman
deutsch von Eveline Passet

Bild und Lesbarkeit der Geschichte

Kürzlich wurde der sechzigste Jahrestag der Befreiung von Auschwitz begangen. Man pilgerte zu den Gedenkstätten, wo es Schweigeminuten gab. Es folgten etliche Ansprachen von Politikern. Die Zahl der versammelten Menschen war beträchtlich. Auch eine Reihe von Büchern wurde neu aufgelegt. Und bestimmte Bilder waren wieder zu sehen. Mehrere Wochen lang belegte das Grauen der Lager die Covers der Zeitschriften, als sei es eine „abzudeckende“ Nachricht - was sollte da eigentlich abgedeckt werden? Ebenso konnten wir wieder eine Reihe von Filmen und Archivdokumenten sehen, die von neuem zu sehen tatsächlich immer gut ist. Das Fernsehen bot eine ganze Palette von „Themenabenden“ und „Gesprächsrunden“, mit jener Art von Reihumbefragung, Zeitbegrenzung und Simplizität, die offensichtlich die Richtschnur seiner Arbeit bzw. Nicht-Arbeit ist. Schließlich wurden auch, mit größerem Anspruch und Ernst, neue Gedenkstätten und neue Museen, mit angegliederten Bibliotheken, eingeweiht.

Warum aber weckt all dies den Eindruck, es handele sich letztendlich um eine politische Pflichtübung – werden doch die Wohlgesonnenen ein wenig aus jenem Nicht-wahrhaben-Wollen aufgerüttelt, von dem auch sie nicht frei sind, und diejenigen, die bewußt und mit weit übleren Absichten Auschwitz leugnen, vorübergehend zum Schweigen gebracht -, und als klafften zugleich all diese Rituale des Gedenkens schrecklich auseinander mit dem Ziel, das sie verfolgen („Das nie wieder!“)? Annette Wieviorka spricht sehr zu recht von einem „übersättigten Gedächtnis“ und den zahlreichen Verdächtigungen, die heutzutage jeden Versuch begleiten, *immer noch* über diesen Teil der Geschichte zu arbeiten: „perverse Faszination am Grauen, tödliche Lust an der Vergangenheit, politische Instrumentalisierung der Opfer“¹. Die Öffnung der Lager lag kaum ein Jahr zurück, als diese Ablehnung – dieser Wille zu vergessen – bereits hörbar war: „*Schon wieder!* werden jene sagen, die es leid sind, jene, für die die Wörter

‚Gaskammer‘, ‚Selektion‘, ‚Folter‘ nicht zu einer lebendigen Wirklichkeit gehören, sondern nur zum Vokabular der zurückliegenden Jahre“, schrieb 1946 Olga Wormser-Migot.²

Wovon konnte dieses Gedächtnis so schnell *übersättigt* sein? Annette Wieviorka antwortet darauf, daß „Auschwitz mehr und mehr von der Geschichte abgelöst wird, die es hervorgebracht hat. [...] Vor allem wurde Auschwitz praktisch zu einem Begriff erhoben, zum Begriff für das absolute Böse, [weshalb] das ‚das‘ von Auschwitz-Birkenau, moralübersättigt, zu wenig durchdrungen ist von historischem Wissen“ – jenem nie abgeschlossenen Wissen, das darin besteht, „Auschwitz so lesbar wie möglich [zu] machen“³.

Daß ein *übersättigtes* Gedächtnis ein in seiner Wirksamkeit *bedrohtes* Gedächtnis ist, läßt sich leicht verstehen.⁴ Schwieriger ist es, eine Antwort darauf zu finden, wie das Gedächtnis ent-sättigt werden könnte mit anderem als dem Vergessen, kurz, wie eine neue Form des Gedenkens entwickelt werden könnte, die *lesbar* machte, was die Lager waren. Und zwar indem das schriftliche Quellenmaterial sowie die Berichte von Überlebenden ins Gespräch treten mit den Bilddokumente, von denen die Historiker inzwischen begreifen, daß ihre Besonderheit wie ihr Kontext ins Auge gefaßt werden müssen, obgleich doch ihr Inhalt bald irritiert, bald aufgrund seiner scheinbaren Offensichtlichkeit die Gefahr von Fehlinterpretationen birgt.⁵ Lesbar machen kann bedeuten, die allgemeinen Fragestellungen neu zu formulieren, wie dies zum Beispiel Florent Brayard mit der „Endlösung“ unternommen hat, indem er den technischen Ablauf und die Zeitphasen der Entscheidung untersuchte.⁶ Oder es kann bedeuten, sich zu beschränken und von einem begrenzten oder „mikrologischen“ Element auszugehen – so, wie es von Aby Warburg vorgeschlagen wurde, von Walter Benjamin theoretisiert und schließlich von Carlo Ginzburg und der „Mikrogeschichte“ in die Praxis umgesetzt. Mit anderen Worten, es kann bedeuten, sich über einen einzelnen Gegenstand zu beugen, um herauszuarbeiten, inwieweit er durch die ihm innewohnende Komplexität alle Fragen neu aufwirft, für die er zum Kristall wird.⁷

Die *Lesbarkeit* eines historischen Ereignisses von dem Ausmaß und der Komplexität wie die Shoah hängt zu einem beträchtlichen Teil von dem Blick auf die

unzähligen *Besonderheiten* ab, von denen es durchzogen ist, so wie es etwa Raul Hilberg machte, der die Durchführung der Deportationen in Lager und Vernichtung durch die Reichsbahn in all ihren organisatorischen Einzelheiten herausgearbeitet hat.⁸ Wenn das Gedächtnis an die Lager „übersättigt“ erscheinen mag, so deshalb, weil es nicht mehr in der Lage ist, die historischen Besonderheiten miteinander in Verbindung zu bringen, und sich in der Folge auf das fixiert, was Annette Wieviorka *Begriff* nennt, anders formuliert: Das „übersättigte Gedächtnis“ tritt auf, sobald das historische Ereignis Shoah zu „der Shoah“ wird, zu einer Abstraktion und absoluten Grenze des Unbenennbaren, Undenkbaren, Unvorstellbaren, es ist nichts anderes als die Folge einer selbsttätigen Philosophie, die sich mit linker Hand einen Horizont von historischer Transzendenz gefunden hat. Dabei werden die Komplexitäten und Ausnahmen der Geschichte zu einfachen und möglichst „radikalen“ Parolen. Aber vergessen wir nicht Bergsons große methodologische Lehre: Um einzukreisen, was er die „unechten Probleme“ nannte, sprach er davon, daß der Philosophie „die Präzision“ fehle, wenn sie sich Begriffe schaffen will, die „so abstrakt und infolgedessen unbestimmt“ sind, „daß man hierin neben dem Wirklichen alles Mögliche und selbst Unmögliches unterbringen kann“, während eine echte *Lesbarkeit* der Dinge verlangt, daß der richtig gedachte Begriff einer ist, der „mit [seinem] Gegenstand fest verwachsen“ ist, also mit dessen *Besonderheit* und Komplexität.⁹

Vielleicht ist es Walter Benjamin, der für das Terrain der Geschichte mit größter Finesse und Schärfe formuliert hat, was *Lesbarkeit* bedeutet. Die großen strukturellen und allgemeinen Interpretationen des orthodoxen historischen Materialismus zurücklassend, plädierte Benjamin dafür, daß die „Lesbarkeit“ der Geschichte sich an ihrer konkreten, ihr inhärenten und besonderen „Anschaulichkeit“ entfalten muß. Und insofern es darum geht, nicht nur zu *sehen*, sondern zu *verstehen*, gilt es, „in die Geschichte das Prinzip der Montage zu übernehmen“¹⁰. Die Montage – literarisches Prinzip, das sich die Surrealisten zueigen machten, und auch die Herausgeber der, wie die *Annales*, 1929 gegründeten Zeitschrift *Documents*, aber auch - und vor allem - filmisches Prinzip, das zur selben Zeit von Sergej Eisenstein, Dsiga Wertow, Abel Gance

oder Fritz Lang entwickelt wird.

Benjamin unterstreicht, daß dieses Prinzip nichts anderes bedeutet, als die in ihren Relationen, Bewegungen und Zwischenräumen zusammengedachten Besonderheiten in den Vordergrund zu rücken: Ziel der Montage ist es, „die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten“, um sodann „in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken“¹¹. Von dieser Überlegung ausgehend wird die Lesbarkeit der Vergangenheit von Benjamin gegen jede Forderung nach allgemeinen Begriffen oder „Wesenheiten“ – also gegen Heidegger, aber auch gegen die Jungschen Archetypen – als *bildlich* charakterisiert. Und zwar jenseits der endlosen Sophistereien, ob nun das Lesbare den Primat über das Sichtbare habe oder umgekehrt, in denen sich die Ikonologen allzu oft verlieren, sogar die Strukturalisten, wie auch all jene, die noch immer eine ontologische Hierarchie zwischen dem „Symbolischen“ und dem „Imaginären“ zum Beispiel erstellen wollen. Benjamins Anschauung bezieht ihren Ursprung aus dem von Aby Warburg eingeleiteten Unternehmen, denn die Warburgsche Ikonologie forderte bereits diese Ordnung von Geschichtlichkeit, die sich nur erfassen läßt, „wenn sie die Mühe nicht scheut, die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild wieder herzustellen“¹². Die besten Versuche, die es heute unternehmen, eine historische Kulturanthropologie neu zu begründen, anerkennen diesen Begriff von „Lesbarkeit“ im Grund ihrer Methodologie.¹³

Die historische Erkenntnis kann nur dem „Jetzt“ entwachsen, das heißt einem gegenwärtigen Zustand unserer Erfahrung, wenn aus dem ungeheuren Archiv von Texten, Bildern und Zeugnissen der Vergangenheit ein Augenblick des Gedenkens und der Lesbarkeit hervortritt, der – und dies ist grundlegend für Benjamins Konzept - als *kritischer Punkt* erscheint, als Symptom, als ein Unbehagen in der Tradition, die bislang der Vergangenheit ein mehr oder weniger wiedererkennbares Bild verlieh. Diesen kritischen Punkt nun nennt Benjamin *Bild* – und zwar nicht irgendeines, sondern ein „dialektisches Bild“, das er beschreibt als die Art, wie „das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“. Der *Blitz* in dieser Formulierung spricht

von der Flüchtigkeit und Fragilität dieser Erscheinung, die man im Fluge erfassen muß, denn sie kann allzu leicht ungesehen vorübergehen; die *Konstellation* spricht von der großen Komplexität, der Dichte sozusagen, der Überdeterminiertheit dieses Phänomens, vergleichbar einem sich bewegenden fossilen Tier, einem fossilen Tier, das aus einem Anflug vorüberhuschenden Lichts bestünde, vergleichbar auch einem übergroßen einzelnen vorüberflackernden Filmbild. Und von der Notwendigkeit der *Montage* spricht diese Formulierung: damit der Blitz - diese Monade – nicht abgetrennt bleibt vom mannigfaltigen Himmel, aus dem er flüchtig hervortritt.¹⁴ 1940, kurz vor seinem Selbstmord auf der Flucht vor den Nazis, entfaltete Benjamin diese Ideen noch einmal in achtzehn Thesen „über den Begriff der Geschichte“, wo unter anderem zu lesen ist: „Nur dem Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nie aufgehört.“¹⁵

Der Beweis: die Augen auf den Ortszustand öffnen

Fünf Jahre später war der Hauptfeind, das NS-Regimes, besiegt. Die Lager wurden entdeckt und *geöffnet*, wenn nicht „befreit“. Und die Augen - die Augen der „zivilisierten Welt“, wie es heißt – *öffneten* sich, entsetzt, mit einem Male, auf die Lager. Selbst jene, nicht wenige in Politik und Militär, die von dem „schaurigen Geheimnis“¹⁶ wußten, wie Walter Laqueur es nennt, trauten ihren Augen nicht. Wie ein einzelner, dem das Unvorstellbare unwiderleglich bewiesen wird und der sich kneifen möchte, um sicherzugehen, daß er nicht träumt, so greifen die Militärstäbe systematisch auf die bildlichen Aufnahmetechniken, Film und Photographie zurück, um sich selber und die ganze Welt vom Gesehenen zu überzeugen und um unwiderlegliches „Beweismittel“ gegen die Verantwortlichen dieser unermeßlichen Grausamkeit zu sammeln.

Während der Nürnberger Prozesse wird zum ersten Mal in der Geschichte in die räumliche Ausstattung eines Gerichtssaals ein Filmprojektor und eine große Filmleinwand

integriert, um die Angeklagten mit den gefilmten Bildern ihrer Taten zu konfrontieren - Bilder, die überwiegend von Filmteams der sowjetischen, amerikanischen oder britischen Armee aufgenommen wurden. Sie waren, wie es in der Amtssprache heißt, „zu den Akten gelegt“ worden als *Belastungsmaterial* oder zumindest als „Beweisstück“¹⁷. Insbesondere der amerikanische Film war mit Bescheinigungen und eidesstattlichen Erklärungen der verantwortlichen Militärs versehen, von George Stevens und E.R. Kelloggs, dem Regisseur und dem Cutter:

„[Die Filmbilder] wurden seit ihrer Aufnahme in keiner Weise verändert. Der sie begleitende Kommentar beschreibt wahrheitsgemäß die Fakten und Umstände, unter denen diese Bilder aufgenommen wurden. Eidesstattliche Erklärung vom 2. Oktober 1945, George C. Stevens [Unterschrift], Oberstleutnant. [...] Ich habe die Filmbilder, die im folgenden zu sehen sein werden, sorgfältig geprüft. Ich erkläre hiermit, daß die Bilder Ausschnitte aus dem Originalfilm sind, daß sie in keiner Weise retuschiert, verändert oder sonstwie bearbeitet wurden und getreue Kopien des Originals darstellen, das in den Tresoren der Fernmeldetruppen der US-Streitkräfte liegt. Es handelt sich bei den Ausschnitten um 2000 Meter Filmmaterial aus 80.000 Metern, die ich alle in Augenschein genommen habe und die alle von gleichem Charakter wie die hiesigen Ausschnitte sind. Eidesstattliche Erklärung vom 27. August 1945, E.R. Kellogg [Unterschrift], Marineleutnant.“¹⁸

Das Erlittene: die Augen auf den Zeitzustand öffnen

Diese Filme sind niederschmetternd. Man möchte die Augen schließen. Wie konnte es aber geschehen, daß ihr Wert als Zeugnis und mehr noch ihr Wert als Beweismittel infragegestellt wurde, ja mitunter ganz einfach aus jedem sich formenden Gedächtnis an die Shoah getilgt wurde? Ohne daß man bis zu Claude Lanzmanns extremen Äußerungen gehen¹⁹, muß, läßt sich doch feststellen, daß der Blick der Historiker diesen Bildern häufig weniger mit Niedergeschlagenheit als mit

Verdächtigungen begegnet. Dann wird lieber danach gefragt, was diese Bilder *verraten*, als mit der Frage zu beginnen, was sie *zeigen*.²⁰ Mitunter wecken auch die rhetorischen Verfahren, die mit dem Zweck dieser Bilder zusammenhängen, einen mehr oder weniger radikal formulierten Zweifel an ihrem Nutzen für die Geschichtsschreibung, mit anderen Worten: an ihrer Lesbarkeit.²¹

Vielleicht darf man von diesen Bildern nicht mehr verlangen als einen bestimmten *état des lieux*, eine Bestandsaufnahme des Zustandes vor Ort – was schon sehr viel ist, wird dieser *Ortsbefund* doch aus dem Blickwinkel einer Armee erstellt, die in erster Linie den Krieg gewinnen will, mit ihrem sich oftmals schwierig gestaltenden Vorankommen, ihrer besonderen Organisationsstruktur, den technischen Einschränkungen, der begrenzten Zeit. Es gibt zahlreiche Äußerungen über die der Aufgabe inhärenten Schwierigkeiten, diese bildlichen Zeugnisse über eine Hölle zu drehen, die noch kaum „geöffnet“ war und von der noch niemand wissen konnte, wer von den noch lebenden Opfern zu den Untergegangenen und wer zu den Geretteten gehören würde. Jede Situation hatte ihre besonderen Grausamkeiten, Unmöglichkeiten, Entscheidungszwänge. Ein Unteroffizier der Roten Armee zum Beispiel beschreibt folgende Situation in Auschwitz: „Am Nachmittag umarmten uns einige noch immer Weinende und murmelten etwas in Sprachen, die wir nicht verstanden. Sie wollten reden, erzählen. Aber wir hatten nicht länger Zeit. Es wurde schon dunkel. Wir mußten weiter.“²²

Allein dieses eine Beispiel erklärt einen wichtigen Aspekt des Unbehagens, das diese Bilder fatalerweise auslösen: Wenn ihre *Lesbarkeit* problematisch bleibt, so nicht deshalb, weil ihre *Anschaulichkeit* trügerisch wäre oder uns etwas verdecken will – vielmehr ist die Lage gewissenhaft festgehalten -, sondern weil ihre *Zeitlichkeit* unerträglich ist oder, genauer: auseinanderklafft mit der tragischen Erfahrung. Wenn diese Militärfilme aus der Zeit der Befreiung der KZs etwas verschleiern, so ist dies – fatalerweise – vor allem anderen die Dauer: Man öffnet ein Lager nicht wie eine Tür, befreit Häftlinge nicht wie Vögel aus einem Käfig. Diese Filme öffnen die Augen auf einen *Ortszustand*; sie machen die Antwort der Armeen auf die Lage der Opfer lesbar, aber auch auf die Lage der Schergen im Moment des Erkenntnis- und Verhaftetwerdens oder der

Dorfhonoratioren, wenn sie kommen und ansehen müssen, wovon sie noch immer nichts gewußt haben wollen etc. Und doch wurden diese Filme nicht gedreht, geschnitten und gezeigt, um jene so paradoxe *Zeitzone* lesbar zu machen, die sie gleichwohl dokumentieren: jene Erfahrung *eines sich öffnenden Lagers*.

Wir werden die Augen vor diesen Bildern so lange verschließen, wie der Benjaminsche „kritische Punkt“ nicht gefunden ist, aus dem die Möglichkeit hervorblitzt, daß sie „gelesen“ werden, will heißen: verzeitlicht, mit der in Worte gefaßten Erfahrung verbunden – und sei dies durch eine ihnen inhärente Grenze. Dieser kritische Punkt muß konstruiert werden. Eine *Lesbarkeit* für diese Bilder zu konstruieren hieße folglich, sich *nicht* mit der *Erläuterung* zu begnügen, die der von der befreienden Armee beauftragte Kommentator hinzufügt. Es hieße, diese Bilder neu zu verorten, in einem anderen Kontext, einer anderen Montage, mit neuen Texten: zum Beispiel den Erzählungen der Überlebenden selbst darüber, was es für sie bedeutete, als *ihr Lager geöffnet wurde*.

Die Augen auf das Öffnen der Lager öffnen, würde also heißen, die Bilder aus diesen grauvollen Archiven betrachten und zugleich jenen Augenzeugenberichten mit wachem Ohr zuhören, die die Überlebenden von diesem so entscheidenden und komplexen Augenblick uns hinterlassen haben.²³ Wir müßten zum Beispiel die Gesichter der russischen Soldaten in Auschwitz betrachten und dabei die Schilderung von Charlotte Delbo lesen, wie der „Befreier“ erschien:

„AM MORGEN DER FREIHEIT. Der Mann, der uns unter die Augen trat, war der schönste, den wir je in unserem Leben gesehen hatten. Er sah uns an. Er sah diese Frauen an, die ihn ansahen, ohne zu wissen, daß er für sie von jener so vollkommenen menschlichen Schönheit war.“²⁴

Oder wir müßten das Gesicht des eben verratenen Kapos betrachten und dabei den letzten Satz aus David Rousset Buch *Die Tage unseres Todes* lesen: „Da beschlossen sie, ihn zu steinigen.“²⁵ Wir müßten es verstehen, die Bilder von Buchenwald zu betrachten und uns dabei daran zu erinnern, was Elie Wiesel auf der letzten Seite von *Die Nacht* erzählt: „Unsere erste Handlung in der Freiheit: wir stürzten uns auf den Proviant. Man dachte an nichts anderes. Weder an Rache noch an die

Eltern. Man dachte an Brot.“ Und dann - der allerletzte Satz – sein erster Blick in einen Spiegel: „Ich hatte mich seit dem Ghetto nicht mehr gesehen. Aus dem Spiegel blickte mich ein Leichnam an. Sein Blick verläßt mich nicht mehr.“²⁶

Dieser Blick stellt demnach eine *Dauer* dar. Die Augen auf ein historisches Ereignis zu öffnen bedeutet nicht, einen sichtbaren Aspekt zu erfassen, der es in einem einzigen Bild einfriert, einem *frozen picture* oder *still*, und ebensowenig, sich für eine Bedeutung zu entscheiden, die es ein für allemal in ein Schema preßt. Die Augen auf die Geschichte zu öffnen bedeutet, *die Bilder zu verzeitlichen*, die uns überkommen sind. Dieses Verzeitlichen aber, das den Ausgangspunkt, das Fundament für den Blick bilden sollte, den wir heute auf das Bildmaterial der NS-Zeit richten, dies Verzeitlichen der Öffnung der Lager haben einige der überlebenden Opfer minutiös geleistet. Hermann Langbein hat festgehalten, wie wenig die *Öffnung des Lagers* – zweifellos ein Wunder, das dem Leben seine Lebensmöglichkeit zurückgab – bei den physisch und psychisch gebrochenen Häftlingen *keineswegs alles befreit*. So ist seine Schilderung der Befreiung in Auschwitz zuallererst von Einsamkeit geprägt: „Das Zusammentreffen mit der menschlichen Gesellschaft weckte [...] nur schale Gefühle. [...] Traurig und leer blieb ich allein“, von Hartherzigkeit, Wunden, die sich „nicht schließen wollen“ und „Schuldgefühlen“.²⁷

Die Zeugnisse von Primo Levi und Robert Antelme sind noch präuzer. Wie bekannt ist, wurden Primo Levi und sein Gefährte Leonardo DeBenedetti von der Roten Armee, die Auschwitz befreit hatte, damit beauftragt, einen Bericht über die Organisation des Lagers Monowitz zu verfassen. Dieser 1945-1946 entstandene Text - also der erste, den Primo Levi seiner KZ-Erfahrung gewidmet hat – kann mit den von den alliierten Truppen aufgenommenen Bildern verglichen werden, auf die im übrigen gleich im ersten Satz Bezug genommen wird:

Auf Grund der photographischen Dokumente und der nunmehr zahlreich vorliegenden Berichte ehemaliger Internierter über die verschiedenen, von den Deutschen zur Vernichtung der Juden Europas eingerichteten Lager dürfte wohl niemand mehr in Unkenntnis darüber sein, was diese Orte der Vernichtung

gewesen sind und welche Ruchlosigkeiten dort begangen wurden. Um die Greuel jedoch besser bekannt zu machen, deren Zeugen und oftmals Opfer wir im Zeitraum eines Jahres auch selbst gewesen sind, halten wir es dennoch für sinnvoll, den folgenden Bericht in Italien zu veröffentlichen. Wir verfaßten ihn auf Bitten des Russischen Kommandos im Sammellager für ehemalige italienische Häftlinge in Kattowitz, wo wir nach unserer Befreiung durch die Rote Armee gegen Ende Januar 1945 Aufnahme fanden, zur Vorlage bei der Regierung der UdSSR. Da unser damaliger Bericht ausschließlich die Funktionsweise der gesundheitlichen Einrichtungen des Lagers von Monowitz berücksichtigen sollte, fügen wir ihm hier noch einige Informationen allgemeinen Charakters hinzu. Ähnliche Berichte erbat sich die Moskauer Regierung von sämtlichen Ärzten jeglicher Nationalität, die, aus anderen Lagern kommend, ebenfalls befreit worden waren.²⁸

Es folgt ein knapper und schonungsloser, objektiver, dokumentarischer *Ortsbefund*.²⁹ Eine Bestandsaufnahme, die in ihrer äußeren Gestalt an die von den Alliierten als Beweismittel für Nürnberg bestimmten Texte und Bilder erinnert. Der Anspruch, ein Jahr später, von *Ist das ein Mensch?* greift weiter und tiefer aus – und die Historiker hätten unrecht, diesen Text mit dem Argument, er sei von eher „literarischem“ Charakter, beiseite zu lassen: Es ist der Anspruch einen *Zeitbefund* dieser Erfahrung zu erstellen. Dort, wo die juristischen Dokumente - zu denen die von den Militärangehörigen photographierten und gefilmten gehören - *Tatsachen* und *Beweise ermitteln* will, will der Text des Augenzeugen - bis in seinen poetischen Gehalt hinein - das *Ereignis verbildlichen*, und zwar in seiner ganzen Zeitlichkeit, die die Zeitlichkeit des *Erlittenen* ist. Den Bildern der KZs läßt sich ihre „Lesbarkeit trotz allem“ nur zurückgeben, wenn wir einer Ethik folgen, die da lautet, daß wir vor dem Unbenennbaren - oder Namenlosen – unermüdlich weiterschreiben, mit anderen Worten: es immer wieder verzeitlichen.³¹

In *Ist das ein Mensch?* widmet Primo Levi der letzten, unerträglich langen Phase – dem Zeitraum vom 17. bis 27. Januar 1945 – bis zur Öffnung des Lagers rund dreißig Seiten.³² Die Russen nähern sich. Doch das verheißt nichts Gutes für die Zukunft, denn

in einer Hölle wie Auschwitz bedeutet diese nach SS-Logik nichts anderes als die vollständige Liquidierung des Lagers: Am Morgen des 18. Januar „wurde im KB die letzte Suppenverteilung vorgenommen, [...] und kein Jude dachte mehr ernstlich daran, den nächsten Tag zu erleben.“³³ Die darauffolgende Nacht war erfüllt von den Geräuschen der Bombenabwürfe. Am 19. Januar dann das Unglaubliche: „Die Deutschen waren nicht mehr da. Die Wachtürme waren leer.“ Und während er die Reaktion der Häftlinge auf diesen unerhörten Anblick von Wachtürmen ohne Wachmannschaften beschreibt, perspektiviert Primo Levi dies „Wunder“ zugleich:

„Heute denke ich, daß niemand, und sei es nur wegen der Tatsache, daß es ein Auschwitz gegeben hat, in unsern Tagen noch von Vorsehung sprechen dürfte; doch ist gewiß, daß in jener Stunde die Erinnerung an die biblischen Errettungen aus höchster Gefahr wie ein Windhauch durch alle Gemüter ging.“³⁴

An diesem Tag beobachtet Primo Levi, wie die von den leeren Wachtürmen geweckte Hoffnung bei einigen Häftlingen erstmals dazu führt, daß eine kleine Gruppen von Menschen das Brot mit einem anderen teilt: „Nur einen einzigen Tag vorher wäre ein solches Ereignis undenkbar gewesen. Das Gesetz des Lagers sagte: ‚Iß dein Brot, und wenn du kannst, auch das deines Nächsten‘, und es ließ keinen Platz für Dankbarkeit. Dies hier bedeutete nun wirklich, daß das Lager gestorben war. Es war die erste menschliche Geste, die unter uns geschah. Ich glaube, daß man auf diesen Augenblick den Beginn jenes Vorgangs festsetzen könnte, der uns, die wir nicht starben, von Häftlingen nach und nach zu Menschen verwandelte.“³⁵ Doch nichts geht glatt zu Ende: Am 22. Januar kehren einige SS-Leute kurz ins Lager zurück und erschossen alle, die ihnen begegneten, „methodisch durch Genickschuß, legten dann die verkrümmten Leichen der Reihe nach in den Schnee der Straße; und gingen wieder. [Die] Leichen blieben so dort liegen, [...] keiner besaß die Kraft, ihnen ein Grab zu bereiten.“³⁶

Der übernächste Tag, der 24. Januar 1945, scheint schließlich der Tag der „Freiheit“ zu sein: „Die Bresche im Stacheldraht gab uns einen konkreten Begriff davon. Wenn man es sich richtig überlegte, so bedeutete das: keine Deutschen mehr, keine Selektionen mehr, keine Arbeit, keine Schläge, keine Appelle und später vielleicht die

Heimkehr. Aber es kostete Anstrengung, sich davon zu überzeugen, und keiner hatte Zeit, es zu genießen. Alles ringsum war Zerstörung und Tod.³⁷ Und es beginnt die schwierig Aufgabe, die Zeit des sich öffnenden Lagers auf sich zu nehmen: Da ist Sómogyi, der jüdische Ungar, der „einem letzten, endlosen Traum von Unterwerfung und Sklaverei folgend“ vor sich hinstirbt, „mit jedem Einfallen des armen Brustkorbs“ ein „Jawohl!“ murmelnd - der in diesem Sterben weiter zeigt „wie mühsam eines Menschen Tod ist“³⁸. Da ist das Ausbleiben der Russen, sie kommen und kommen nicht, obwohl doch die Schergen das Lager längst und überstürzt verlassen haben. Aber „wie man der Freude, der Angst, ja, sogar des Schmerzes müde wird, so wird man auch der Erwartung müde. Nun, da der 25. Januar erreicht war, da seit acht Tagen die Beziehungen zu jener grausamen Welt – doch immerhin einer Welt – abgebrochen waren, konnten die meisten von uns vor Erschöpfung nicht einmal mehr warten“³⁹.

Das Lager ist geöffnet – keine Wachmannschaften mehr auf den Wachtürmen, keine SS mehr, und Breschen im Stacheldraht –, aber alles bleibt unverändert, das heißt, alles stirbt weiter, während „Tausende von Metern über uns, in den Lücken zwischen den grauen Wolken, sich die komplizierten Wunder der Luftduelle [vollzogen]“⁴⁰. Am 27. Januar sieht Primo Levi im Morgengrauen „auf dem Fußboden das schandbare Durcheinander verdorrter Glieder, das Ding Sómogyi. [...] Die Russen kamen, als Charles und ich Sómogyi ein kurzes Stück wegtrugen. Er war sehr leicht. Wir kippten die Bahre in den grauen Schnee. Charles nahm die Mütze ab. Mir tat es leid, daß ich keine hatte.“⁴¹ Das *geöffnete Lager* erlaubte also, noch ehe die Überlebenden in Freiheit gelangten, zu tun, was nicht möglich war, solange das Gesetz der SS geherrscht hatte: sich die Zeit zu nehmen, *dem Toten die Augen zu schließen* und ihn in den Schnee zu legen – oder sogar zu begraben mit aller Würde, die einem verstorbenen Menschen zukommt.

Es ist bezeichnend, daß Primo Levis Schilderung mit der – einer noch so schwachen, kaum angedeuteten, aber desto dringlicheren - Geste eines Beerdigungsrituals endet. Tatsächlich ist diese Geste von paradigmatischer Bedeutung für die Fragen, was wir – historisch, ethisch – nach der Befreiung der Lager auf uns nehmen müssen. Vor kurzem, in seiner Nobelpreisrede, die er am 10. Dezember 2002 in

Stockholm hielt, wiederholte Imre Kertész, wie sehr Auschwitz in uns eine „offene Wunde“⁴² bleibt. Daß die Lager geöffnet wurden, hat also die Frage der Lager weder gelöst noch „geschlossen“, schon allein deshalb nicht, weil deren Idee, wie Primo Levi sehr schnell begriffen hat, „ganz gewiß nicht gestorben [ist], wie nie etwas ganz stirbt. Alles kehrt erneuert wieder, aber sterben tut es nie“⁴³. Auch geöffnet haben die Lager also die historische, anthropologische und politische Frage offen gelassen, die ihr Vorhandensein, ihr historisches, gegenwärtiges und künftiges Vorhandensein als solches aufwirft. Robert Antelme, der seinerseits der Öffnung von Dachau ein langes Kapitel in seinem Bericht *Das Menschengeschlecht* unter der Überschrift „Das Ende“ gewidmet hat, läßt dieses mit einer Szene ausklingen, die von der Unlesbarkeit handelt, die sogleich – das Lager ist noch kaum wirklich offen - die Worte der Überlebenden unerbittlich verschließt, so, wie man vor dem Evidenten die Augen verschließt:

„30. April. [...] Zum ersten Mal seit 1933 sind hier Soldaten hereingekommen, die nichts Böses wollen. Sie verteilen Zigaretten und Schokolade. Man kann mit den Soldaten reden. Sie geben einem Antwort. Man braucht vor ihnen nicht die Mütze abzunehmen. Sie halten einem das Päckchen hin, man nimmt und raucht die Zigarette. Sie stellen keine Fragen. Man dankt für die Zigarette und die Schokolade. Sie haben das Krematorium gesehen und die toten in den Waggonen. [...] Die Männer haben sich bereits wieder an freundliches Verhalten gewöhnt. Sie gehen ganz nahe an den amerikanischen Soldaten vorbei, sie betrachten ihre Uniform. Die tieffliegenden Flugzeuge sind für sie ein freudiger Anblick. Wenn sie wollen, können sie einen Gang ums Lager machen, doch wenn sie es verlassen wollen, würde man – im Augenblick jedenfalls – einfach zu ihnen sagen: ‚Das ist verboten, gehen Sie *bitte* wieder zurück.‘ [...] Mitten zwischen Unrat und Müll liegen Tote auf der Erde, und Kerle spazieren drum herum. Da gibt es welche, die starren die Soldaten dumpf an. Und da gibt es andere, die mit offenen Augen auf der Erde liegen und nichts mehr anschauen. [...] Wir haben ihnen nichts besonderes zu sagen, denken die Soldaten vielleicht. Wir haben sie befreit. Wir sind ihre Muskeln und Gewehre. Aber zu sagen haben wir ihnen nichts. Es ist

entsetzlich, ja, wirklich, diese Deutschen sind mehr als Barbaren! *Frightful, yes frightful!* Ja, es ist wirklich entsetzlich. Wenn der Soldat das laut sagt, versuchen einige, ihm so manches zu erzählen. Zuerst hört der Soldat zu, aber dann hören die Kerle nicht mehr auf: sie erzählen und erzählen, und bald hört der Soldat nicht mehr hin.“⁴⁵

Und Antelme beschließt diese Schilderung mit der Beobachtung, wie bequem – schon damals – das Wort *unvorstellbar* für jene war, die gerade erst ihre Augen auf die Beweise geöffnet hatten, sie aber bereits vor dem Erlittenen verschlossen, für jene also, die nicht die *Zeit* fanden, eine *Lesbarkeit* für diese Erfahrung der Menschen zu suchen, die sie doch vor Augen hatten und die von Anfang an vergeblich versuchten, ihre Erfahrung zu erzählen:

„Die Geschichten, die die Kerle erzählen, sind alle wahr. Aber es bedarf großer Kunstfertigkeit, um ein kleines Teilchen Wahrheit herüberzubringen, und bei diesen Geschichten ist es nicht der Kunstgriff, der die notwendige Skepsis überwindet. Hier müsste man alles glauben, aber die Wahrheit anzuhören kann ermüdender sein als eine erfundene Geschichte. Ein Stück Wahrheit würde genügen, ein Beispiel, eine Vorstellung. Aber jeder hier hat nur ein Beispiel anzubieten, und es gibt Tausende von Männern. Die Soldaten laufen in einer Stadt umher, in der man die Geschichten Stück für Stück aneinanderfügen müsste, in der nichts belanglos ist. Aber niemand besitzt diese Untugend. Das Bewußtsein der meisten ist schnell zufriedengestellt, und mit einigen Worten bilden sie sich aus dem Nichtzukennenden eine endgültige Meinung. [...] *Unvorstellbar*, das ist ein Wort, das sich nicht teilen läßt, das nicht einschränkt. Es ist das bequemste Wort. Läuft man mit diesem Wort als Schutzschild umher, diesem Wort der Leere, wird der Schritt sicherer, fester, fängt sich das Gewissen wieder.“⁴⁶

Die Empörung: die Augen der Mörder öffnen

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

Unter den einfachen Soldaten dieser Infanteriedivision war ein gewisser Samuel Fuller, der sich bereits damals als ein Candide oder Don Quichotte vor der Geschichte verstand, der aber noch weit davon entfernt war, zu ahnen, welche großartige Leistungen er später im Kino vollbringen sollte.⁴⁷ 1942, als er sich dieser Infanteriedivision anschloß, hatte er kein Ohr für die düstere Warnung, die damals jemand an ihn richtete: daß er aus diesem Unternehmen nur tot oder verwundet oder bestenfalls verrückt zurückkehren konnte.⁴⁸ Er wollte gegen die Nazis kämpfen, aber auch *eye-witness* sein, sollte er später schreiben, Augenzeuge von Berufs wegen, der die Chance hatte, „das größte Verbrechen des Jahrhunderts abzudecken“⁴⁹. Fuller war Anfang der dreißiger Jahre Journalist bei einer New Yorker Tabloid-Zeitung gewesen: „Ich war Reporter und darauf aus, der Wahrheit auf die Spur zu kommen.“ Damals interessierte ihn das fiktionale Schreiben nicht, sondern nur: „Reale Menschen und reale Orte.“ Er verstand sich als ein „echter Augenöffner“ (*a real eye-opener*).⁵⁰

Die Macht der Bilder hatte er entdeckt, als er solche vor dem Krieg seinen

schriftlichen Darstellungen der Gewaltakte zugesellte, die der Ku Klux Klan verübte und deren hellwacher Augenzeuge er gewesen war. „Ich fing an zu begreifen, daß ich Gefühle besser mit Wort *und* Bild vermitteln konnte. Und zwar nicht mit irgendeinem Bild, sondern dem genauen (*the precise image*), jenem, in dem die Vielzahl von Gefühlen in einem einzigen eingefrorenen Moment (*frozen instant*) festgehalten war.“⁵¹ So begann sein Leben als Drehbuchautor in Hollywood – „wobei ich zwischen Journalismus und dem fiktionalen Schreiben hin und herpendelte“⁵² -, ein sorgloses Leben, das vom Krieg und den ersten traumatischen Erfahrungen brutal unterbrochen wurde: der abgerissene Kopf eines von einer Mörsergranate getroffenen Kameraden - ein Anblick, „der in mein Gedächtnis eingeschlossen ist“, wird Fuller später schreiben, „wie ein fossiles Blatt in den Stein“⁵³ -, die arabische Frau, die, ihr Baby an der Brust, als „Feind“ erschossen worden war⁵⁴, der blutgerötete Bach am 6. Juni 1944 in Omaha Beach⁵⁵ ... Aber was sich in Falkenau seinen Blicken darbot war noch etwas anderes, etwas, das Fuller – der einen ganzen Krieg an vorderster Front, Auge in Auge mit dem Schlimmsten hinter sich hatte – als ein *Unmögliches* benennt, das anderes war als das Entsetzliche (*frightful*):

„Dann entdeckten wir die grauenvolle Wirklichkeit (*the horrible truth*) [...], [es] war unglaublich, überstieg unsere schlimmsten Alpträume. Wir waren erschüttert vom Anblick all diesen Massenmordens. Ich zittere noch heute, wenn ich mich dieser Bilder erinnere von am Boden, zwischen den Toten liegenden Lebenden. [...] Ich übergab mich. Ich wollte diesem Ort um jeden Preis entkommen, aber ich konnte nicht aufhören und mußte auch in den zweiten Krematoriumsofen schauen, dann in den dritten, hypnotisiert vom Unmöglichem (*mesmerized by the impossible*).“⁵⁶

In einem Gespräch, das Jean Narboni und Noël Simsolo in den achtziger Jahren mit Samuel Fuller führten, kommt er noch einmal ausführlich auf das zurück, was er das *Unmögliche* nennt:

„Jetzt passiert das Unmögliche. Wir gehen weiter. Wir spüren, wie uns jemand bei den Füßen packt. Die Häftlinge konnten nicht glauben, daß sie frei waren. Sie verstanden nicht, was vorging. Sie wußten eins: Die Aufseher waren tot. Für sie bedeutete das die Freiheit. Aber sie mußten das mit ihren eigenen Augen sehen. Niemand konnte ihnen

sagen: ‚Es ist alles in Ordnung.‘ Das hieß nichts für sie. Die Deutschen hatten auch ‚Es ist alles in Ordnung‘ zu ihnen gesagt und daß sie von diesem zu jenem Gebäude gehen sollten, und dort würden sie dann sterben. Das Unmögliche, das fing an, als alles zutage lag und wir uns die Nase zuhalten mußten. Wissen Sie, was ‚Konzentrationslager‘ bedeutet? Es bedeutet: Gestank! Das war es, für jeden von uns. Wir nahmen ein Taschentuch. Oder sonst etwas. Wir banden es uns vors Gesicht. Der Gestank. Gräßlich! [...] Es ist nicht das Grauen. Sondern etwas, das nicht daist! Sie sehen *das* nicht. Aber sie sehen es doch, und es ist so unmöglich, so unglaublich. Es ist mehr als das Grauen. Es ist das Unmögliche. Dieses Gefühl des Unmöglichen hatten wir nie, als wir kämpften.“⁵⁷

Dieses *Unmögliche* fällt mit einer sehr genauen historischen und juristischen Situation zusammen: Das Deutsche Reich hat eben kapituliert, und das heißt, einen Deutschen zu töten ist fortan ein Verbrechen. Das Unmögliche mag teilweise auch daher rühren, daß es diesen verhärteten – und nun so wie nie zuvor auf dem Schlachtfeld empörten – Soldaten verwehrt war, auf diese abscheulichen Verbrechen, deren Augenzeuge sie waren, mit der Waffe zu antworten. Das Unmögliche rührt von dem Unvermögen her, innerlich zu fassen, daß ein Krieg mit etwas zu Ende ging, das schlimmer war als alle Kampfhandlungen. Das Unmögliche rührt daher, daß angesichts dieser Wirklichkeit der geöffneten Lager zunächst niemand genau wußte, *wie darauf zu antworten war*. Fuller wird diese Situation später in den Begriff der *Augenzeugenschaft* fassen: „Wie konnten wir der Welt von dem erzählen, was wir erlebt hatten? Von dem, dessen Zeugen wir geworden waren? Wie würden wir selbst damit leben können?“⁵⁸

Es galt also eine andere Antwort auf dieses Unmögliche zu finden als Waffengewalt. Einerseits bestand die *Tragödie* darin, daß die Öffnung des Lagers nichts „löste“. Es genügte nicht, die Überlebenden mit Nahrung zu versorgen: Ihr körperlicher Zustand war so schlecht, daß sie weiterhin starben – wie jenes junge Mädchen, das ein Sergeant mehrere Tage vergeblich zu pflegen versuchte -, was Fuller zu der Beobachtung veranlaßt, um wie vieles leichter die Toten hier seien als anderswo.⁵⁹ Andererseits war da die Empörung der Soldaten angesichts empörenden Verhaltens der

Nazis und – kaum weniger - der Bewohner des angrenzenden Dorfes: Die ersteren denunzierten sich gegenseitig, die letzteren schützten Unwissen vor, während das Lager nur wenige Meter von ihren Häusern entfernt lag, ja, während vor allem der unerträgliche Todesgeruch über der ganzen Gegend lag.⁶⁰ Fuller berichtet, wie sehr sein Captain, Kimble R. Richmond, von diesem Nicht-wahrhaben-Wollen angeekelt war. Die Antwort konnte folglich nur darin bestehen, eine Situation zu schaffen, die, wenn nicht das Verbrechen als solches – die Zeit der großen Prozesse war noch nicht gekommen -, so doch wenigstens diese Lüge bestrafte. Und angesichts solch unermeßlicher Würdelosigkeit eine Geste der Würde zu erzwingen.

Diese Geste der Würde sollte eine zweifache, dialektische werden. Es handelt sich um ein *Beerdigungsritual*, von dem ein sorgfältiges *Bildzeugnis* erstellt wird, um eine Geste, mit der den Toten *die Augen geschlossen werden*, was denjenigen, die diese Geste vollziehen, zwingt, diesen gewichtigen Moment lange *mit offenen Augen* in den Blick zu fassen. Der Captain Richmond zwang alle, die leugneten, irgendetwas von der Existenz des Lager gewußt zu haben – unter anderem den „Bürgermeister, Fleischer, Bäcker und andere angesehene Einwohner der Stadt“⁶¹ -, den Toten jene letzte Ehre zu erweisen, die ihnen von den Lebenden zusteht: sie umsichtig anzukleiden, in ein Leichentuch zu betten und gemeinsam beizusetzen. Zugleich wurde Samuel Fuller beauftragt, zu seiner kleinen Bell & Howell, einer 16-Millimeter-Kamera, zu greifen und dieses Beerdigungsritual in seiner überaus schlichten Feierlichkeit bildlich festzuhalten.

Es lag mehr als ein Jahr zurück, daß Fuller – noch vom nordafrikanischen Kriegsschauplatz aus - seine Mutter in einem Brief gebeten hatte, ihm diese Kamera zu schicken; erhalten hatte er sie erst kurze Zeit zuvor in Bamberg. Die Bilder, die Fuller in Falkenau gedreht hat, stellen also seinen ersten filmischen Versuch dar: „Mein erster Amateurfilm über professionelle Mörder“, würde er später mit dem ihm eigenen schwarzen Humor sagen.⁶² Es wurde ein etwa zwanzigminütiger Film ohne Ton, ein wachsamer und schmuckloser Film. Fuller hat ihn nie geschnitten, so daß die einzelnen Sequenzen – sieht man vom Vorspann ab, der eilig auf weißes Papier geschrieben wird – einander in der zeitlichen Chronologie, in der sie gedreht wurden, folgen:

Wir sehen gehende Männer mit Schaufeln. Wir sehen Stacheldraht, Häftlinge, Soldaten. Wir sehen schweigend dastehende Männer (und man könnte meinen, die „technisch bedingte“ Stille von Fullers Film werde von einer sehr viel bedeutenderen Stille vertieft). Wir sehen Zivilisten, die nackte Leichen aus einem Gebäude tragen und mühselig ankleiden. Wir sehen die Uniformen von sowjetischen Armeeingehörigen. Wir sehen die bekleideten Leichen nebeneinander auf dem Boden liegen. Wir sehen – in einer einzigen Einstellung – den Stacheldraht des Lagers und durch ihn hindurch, nahebei, die Häuser des Dorfes. Wir sehen Gruppen von Männern, die einen aufgereiht vor den Leichen, die anderen auf einem Erdhügel stehend. Wir sehen einen einzelnen Mann, der redet – vielleicht eine Ansprache haltend. Wir sehen Soldaten beim militärischen Gruß. Dann sehen wir einen Wagen, der schwer mit diesen Toten beladen ist und Männer, die diesen Wagen schiebend und ziehend durch das Dorf bewegen. Die Kamera filmt die Räder und die Füße der Männer, während der Wagen vorüberrollt – als müsse der Blick sich vor den Toten senken. Wir sehen den langen Totenzug. Ein Kind liest ein Stückchen Holz vom Wege auf. Wir sehen die Frühlingslandschaft, dann eine große Grube und die Leichen, die eine neben der anderen hineingelegt werden. Wir sehen Zivilisten – darunter einen blonden Jungen in kurzen Hosen -, die auf jeden Toten ein großes Leichentuch legen – ein Tisch- oder Betttücher, Bahnen zusammengenähten Stoffs. Der Film endet mit den dunklen Erdbrocken, die von den Lebenden auf die weißen Leichentücher der Toten geworfen werden. Wir sehen die Schatten der Lebenden, wie sie sich über die Grabhügel der Toten bewegen.

Das ist ein „*document brut*“, wie man sagt, ein Roh-Film. Zu sehen sind Gesten, keinerlei Affekt. Die *Stille* des Films scheint das Ermatten allen Ausdrucksvermögens angesichts der Schwere der Situation und der auszuführenden Handlung zu verstärken. Diese Gesten, begreifen wir natürlich sofort, gehören zu einem kollektiven Beerdigungsritual – aber uns fehlt das Wer, das Warum, das Vorher, Nachher, Anderswo, der Kontext, die „Bestimmung“ dessen, was wir sehen. Aber es gab Hunderte solcher Lager wie dieses in den von den Deutschen beherrschten Gebieten, und die meisten waren bedeutender und erschreckender noch als dieses hier. Der Film, der von den

Amerikanern während des Nürnberger Prozesses gezeigt wurde, war allein schon aufgrund seiner Länge unerträglich, dieser nicht enden wollenden Auflistung der allenthalben entdeckten Greuel, diesem Durchdeklinieren all der möglichen Varianten nazistischer Unmenschlichkeit. Wahrscheinlich deshalb – und weil Falkenau wenig später in die sowjetische Besatzungshoheit übergang – wurde dieser kleine, zaghafte Film des Soldaten Fuller nicht als bildliches „Beweismittel“ für den anstehenden Prozeß wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit berücksichtigt. Und so blieb er vierzig Jahre lang in Fullers Schublade, so wie er gedreht worden war, liegen – ohne Ton, stumm, in gewisser Weise blind: unlesbar, um es genau zu sagen.

Unlesbar, da zu nah an seinem Gegenstand. Und doch eindeutig ein Zeugnis von großem Wert. *Zu weit vom Gegenstand weg, verliert man ihn aus dem Blick* (zum Beispiel, wenn man von den Lagern oder der Shoah allgemein spricht, als reinem Begriff, der uns versteinert), *zu nah, verliert man das Sehvermögen* (also die Fähigkeit, einen Blickpunkt zu entwickeln, was nur gelingt durch die Herstellung von Relationen, durch Montage – was im Film nichts anderes als Schnitt und Ton ist -, durch Interpretation). Will heißen: ein *Bild* ist nur lesbar, wenn es im genauen Benjaminschen Wortsinn, ein *dialektisches* ist. Dennoch war die Erfahrung von Falkenau für das Leben und die Arbeit Samuel Fullers von höchster Bedeutung, in gewisser Weise sogar der Anfangsgrund. Wo immer es ihm später möglich war, versuchte er, seine Erfahrung *lesbar* zu machen, es gibt kaum ein großes Interview des Regisseurs – und er hat den Bewunderern seines Werks viele gegeben, besonders den Journalisten der *Cahiers du cinéma* -, in dem Falkenau nicht einen bedeutenden Platz einnimmt.⁶³ Wenn Jean-Luc Godard in Fuller den „brutalen“, „politischen“ und „pessimistischen“ Filmemacher bewundert, so deshalb, weil bei dem Amerikaner die Erfahrung des Kinos und die des Krieges nie zerfallen sind.⁶⁴ „*Journalismus, Krieg, Film ...* Diese drei Wörter lassen die Welt heute in schwindelerregenderem Tempo denn je sich drehen“, wird Fuller sagen: der Krieg tötet, der Journalismus berichtet davon, „das Kino läßt die Gefühle wiederaufleben“⁶⁵.

Fuller hat seine lange psychische Niedergeschlagenheit nach der Rückkehr aus dem Zweiten Weltkrieg genau erzählt.⁶⁶ Als er schließlich wieder zu filmen anfängt, war

dies der Auftakt zu einer Arbeit, in deren Mittelpunkt nicht selten – in etwa einem Dutzend Filme – Kriegssituationen stehen; Rassismus und Gewalt durchziehen alle seine Werke. Er behandelt das Thema allerdings grundlegend anders als das übliche Hollywood - bei ihm ist die Hauptfigur stets der *Überlebende*, nicht der *Held*: „In meinen Filmen gibt es keine Helden. Es sind Überlebende des Krieges, sie haben nur getan, was nötig war, um am Leben zu bleiben.“⁶⁷ Deshalb auch stellen Fullers Filme – Filme eines Überlebenden, die sich denen widmen, die den gewaltsamen Tod überlebt haben – für die Historiker eine unschätzbare Quelle dar, die angesiedelt ist auf der Grenze zwischen sorgfältigem Zeugnis und effektvoller Bearbeitung.⁶⁸ Fuller hat sich gegen den „Zuckerguß“ (*sugar coating*) aus Hollywood ausgesprochen – insbesondere in dem berühmt gewordenen Gespräch mit Howard Hawks - und ein so „künstlerisches“ wie „wahrhaftiges“ Kino gefordert: „*Make it artistic. But show the truth.*“⁶⁹

„Ich habe mein unmittelbares Wissen (*firsthand knowledge*) benutzt, um Filme zu machen, die, wie ich hoffe, die Wahrheit über Menschen im Krieg zeigen. [...] Ich hasse Gewalt. Das hat mich nie davon abgehalten, sie in meinen Filmen zu verwenden. Sie ist Teil der menschlichen Natur. [...] Der Krieg handelt nicht von Gefühlen. Er handelt von der Gefühlosigkeit (*absence of emotions*). Diese Leerstelle (*that void*) ist das Gefühl des Krieges. [...] Aber Worte allein können das eben nicht beschreiben.“⁷⁰

Deshalb war es auch immer Fullers Idee, seine Erfahrung von Falkenau noch einmal in einem langen Spielfilm zu gestalten, obwohl er ihr bereits in seinem Roman *The Big Red One* ein ganzes Kapitel und auch einen Teil des Epilogs gewidmet hatte.⁷¹ Der Film *The Big Red One* sollte schließlich 1980 auf die Leinwand kommen – allerdings in einer vom Produzenten stark gekürzten Fassung, also in einem Schnitt, gegen den Fuller natürlich protestierte. Doch der Vorspann enthüllt bereits seine Absicht: „Dieser Film besteht aus erfundenem Leben (*fictional life*), das in realem Tod (*factual death*) gründet.“⁷² Bezeichnenderweise wollte Fuller nicht, daß der Sergeant von John Wayne gespielt wurde: Er wollte keinen Protagonisten, der Held seiner Taten wäre, oder daß diese Taten selbst „patriotisch“ erschienen.⁷³

Er strebte für den Film so etwas wie einen „trockenen Lyrismus“ (*dry lyrism*⁷⁴) an, um letztendlich dieses „Gefühl des Krieges“ zu zeigen, das aus der emotionalen „Leerstelle“ (*void*) besteht, wenn in Situationen äußerster Gefahr über alles beinahe automatisch der sich bewegende Körper entscheidet und die normale Artikulation von Gefühlen unterdrückt wird. Die Besetzung der Rolle des Sergeants mit Lee Marvin sollte dies untermauern. Sein hageres, ausdrucksarmes Gesicht war für Fuller das unpersönliche Gesicht des Todes: „Das runzligste, müdeste, leichenhafteste Gesicht des Krieges, das man sich denken kann, aber genau deshalb kann ihm der Tod nichts anhaben“.⁷⁵

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

Die Würde: den Toten die Augen schließen

Von einem Spielfilm kann man nicht erwarten, was zu geben er nie versprochen

hat. *The Big Red One* ist kein Film über die Lager, sondern ein Kriegsfilm. Die *Lesbarkeit* der Lager beschränkt sich – in der letzten Episode über Falkenau, in der bezeichnenderweise nichts von dem erzählt wird, was die Bilder von 1945 zeigen: weder die Verleugnungsgesten der Zivilbevölkerung noch die ethische Entscheidung, die Opfer in einem feierlichen Zeremoniell zu begraben -, die Lesbarkeit beschränkt sich dementsprechend (was freilich nicht wenig ist) auf die Aussetzung der Zeit des Handelns, auf die stumme Bestürzung der Soldaten angesichts des Grauens, auf den Verzicht auf jede Erklärung und auf das entsetzliche Ende des Kindes, das auf den Schultern des Sergeants stirbt.⁷⁶ Diese Lesbarkeit öffnet das Feld *der Empörung angesichts des Unmöglichen*, um Fullers Begriff zu verwenden. Und eines der schönsten Mittel, um diese Lesbarkeit zu erreichen, ist dabei die Stille, der Fuller in dem Moment Raum gibt, da auf der Leinwand das Bild der Deportierten erscheint und auch jenes der Krematorien, während in der Schilderung die Kampfhandlungen weitergehen.⁷⁷

Als sechs Jahre später Yann Lardeau und Emil Weiss ihr Gespräch mit Samuel Fuller drehen, kann Weiss den amerikanischen Regisseur davon überzeugen, nachzudenken, wie der 16-mm-Film über Falkenau von 1945 *sichtbar* gemacht werden könnte, damit er *lesbar* würde. Das war 1986. Claude Lanzmanns Film *Shoah* hatte – nach Marcel Ophüls grandiosen Werken - dem Genre Film gerade einen neues Gebiet eröffnet: *von Wert zu sein als Zeugnis* über die Lager. Zugleich nahm die Leugnung von Auschwitz ziemlich erschreckende Ausmaße an, Empörung darüber reichte nicht aus, dem Negationismus mußte erneut durch Geschichtsschreibung entgegengewirkt werden.⁷⁸ Wenn die Bilder „erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen“ und wenn „dieses ‚zur Lesbarkeit‘ gelangen ein[en] bestimmte[n] kritische[n] Punkt der Bewegung in ihrem Innern“ darstellt, wie Walter Benjamin schreibt, so kann man sagen, daß dieser *kritische Punkt* bei Emil Weiss und Samuel Fuller die Gestalt einer direkten Antwort auf das berühmte „Detail“ von Jean-Marie Le Pen annahm.⁷⁹

Um die zwanzig 1945 in Falkenau aufgenommenen stummen Minuten lesbar zu machen, ging Emil Weiss ein wenig wie Lanzmann vor: er filmte Samuel Fuller an den – beinahe ganz zerstörten – Orten der „Urszene“; doch sein Verfahren ist dem Lanzmanns

genau entgegengesetzt: Er bringt den alten Fuller nicht durch vorab entwickelte Fragen zum Sprechen, sondern durch die direkte – und gefilmte – Konfrontation mit den Bildern des Dokuments von 1945. Dadurch sind es die Bilder, die, ohne Ton, stumm, wie sie sind, den Zeugen befragen: Und indem er das Wort ergreift, gibt er ihnen im Gegenzug die Möglichkeit, wirklich „gesehen“ zu werden, „gelesen“, ja „gehört“. Man kann sich vorstellen, welche Schwierigkeit diese *der Zeit gegenläufige Erinnerungsarbeit* innewohnte (denn den Mann, der Falkenau filmte, trennen vierzig Jahre von dem Mann, der 1988 unter dem wachsamen Auge einer Kamera seine eigenen Bilder wieder anschaut: „Es war schmerzhaft, diese schrecklichen Momente noch einmal zu durchleben, die so viele Jahrzehnte vergangen, aber in meiner Erinnerung gegenwärtig sind“ (*it was painful to relive those terrible times, so many decades old yet so fresh in my mind*), sollte Samuel Fuller später schreiben.⁸¹ Der kritische Punkt aller Lesbarkeit kommt wohl ohne den Schmerz, den diese Art von Erinnern auslöst, nicht aus.

Aber dieser Preis mußte bezahlt werden, damit wir unsererseits befähigt werden, die Empörung hinter uns lassen und eine neue Lesbarkeit hervorbringen für die *Gesten der Würde*, die dem Ritual innewohnen, das Captain Richmond in Falkenau anordnete, die dem bildlichen Zeugnis innewohnen, das der Soldat Fuller vor Ort gedreht hat, und die der Montage innewohnen, welche die beiden Filmemacher, der alte Samuel Fuller und der junge Emil Weiss, vorgenommen haben. Das von Richmond angeordnete *Ritual* war die erste Antwort auf die Würdelosigkeit der monströsen Situation im Lager, auf die niemand vorbereitet war; die Bilder, die der Infanteriesoldat Fuller mit seiner kleinen Kamera festgehalten hat, erinnern uns an den in den westlichen Gesellschaften – aber gewiß auch in anderen Kulturen - grundlegenden anthropologischen Konnex von *imago* und *dignitas*, also von Bild und Haltung angesichts des Todes eines anderen Menschen.⁸² Hierdurch erscheinen Fullers *Worte* von 1988 zwangsläufig als Grabrede, wie sie für diese Art von Ritual üblich ist, für die jedoch im Mai 1945, als die überlebenden Häftlinge weiter vor sich hin starben, niemand die Kraft besaß. „Ich hatte das Gefühl“, wird Fuller später über seine Arbeit mit Emil Weiss berichten, „daß wir das Andenken der KZ-Häftlinge ehrten“ (*I felt we were honoring the memory of the camp's*

prisoners).⁸³

Kurz, die *Voraussetzung für eine Lesbarkeit* der Bilder von 1945, wie der Film von 1988 sie bietet, geht nicht ohne das, was ich im Zusammenhang eines ähnlich gelagerten Falls das *ethische Moment des Blickes* genannt habe – ich sprach damals von Jorge Semprún und seiner nachträglichen Beschreibung, wie er, kaum aus Buchenwald befreit, die Bilder des Lagers sieht, die die Amerikaner von der Befreiung gedreht haben.⁸⁴ Diese ethische Dimension ist aber nicht einfach eine moralische oder gar moralisierende Haltung: sie ist vielmehr von Anfang an in der Tätigkeit verankert, den Bildern *ein Wissen beizugeben*, deren „stummer“ Zustand uns selbst zunächst einfach „stumm“ machte, stumm vor Empörung. Würde läßt sich in das Bild nur durch dialektische Montage bringen, also auch durch die Arbeit an dem, was der Film aus dem Jahr 1988 – der dem ursprünglichen Schnitt getreu folgt, indem auch er eine einzige Einstellung wählt, jene von den Häftlingen, die auf dem Erdhügel stehen – uns von den spärlichen Aufnahmen aus dem Jahr 1945 zeigt.

Im folgenden sollen die wichtigsten Effekte oder besser *Momente der Lesbarkeit* aufgezeigt werden, deren Zugang uns durch diese Montage eröffnet wird. Das erste Moment hat zu tun mit der Frage des *Autor*: Im übereilt entstandenen Vorspann von 1945 fehlt der Name Samuel Fullers, dort heißt nur: „Unter Leitung von Captain Kimbald R. Richmond, vorgestellt vom 16. Infanterieregiment unter dem Oberbefehl von Frederick W. Gibb, 1. Infanteriedivision, Falkenau, 9. Mai 1945.“ 1988 kommentiert der, der die Kamera hielt, dies so: „Richmond ist wirklich der Autor dieses Films“, denn, so Fuller, er traf die Entscheidung, dieses Ritual abzuhalten. Doch ergänzt Fuller: „Man kann sagen, die Geschichte hat sich selbst geschrieben“.⁸⁵ Kurz, es gibt hier insofern keinen „Autor“, als in diesem Film keine Protagonisten, keine „Geschöpfe“ dessen, der filmt, zu sehen sind. Hier gehört derjenige, der gefilmt wird, nicht demjenigen der filmt – kein Vertrag, folglich nichts, was den Blick entstellt, der auf diese Vorgänge gerichtet wird -, der Aufgenommene widersetzt sich für immer dem Aufnehmenden. In diesem konkreten Fall könnte man beinahe sagen, daß die aufgenommenen Personen aus Falkenau Fuller für vierzig Jahre stumm ließen.

Das zweite Moment der Lesbarkeit hat zu tun mit der Frage des bildlichen *Beweises*: Die ursprüngliche Anlage des Films von 1945 basiert auf einem Element, das das Englische *evidence* nennt, also die Vorstellung, daß ein Beweis etwas ist, das gesehen werden kann. In diese Konzeption von Lesbarkeit bettet sich jene lange Einstellung ein, die 1988 von Fuller folgendermaßen kommentiert wird: „Die Einstellung zeigt, wie nah bei der Stadt das Lager steht. Hier die Häuser und da hinten das Lager. Das ist eine Einstellung, ohne Schnitt. Ich schwenke nur von den Häusern zum Lager. Sehen Sie, wie nah das ist! Ich brauchte nicht zu schneiden. Die Kinder mußten ins Lager schauen können, wenn sie da oben auf dem Hügel spielten.“⁸⁶ In *The Big Red One* hatte Fuller bunte Blumen mit Stacheldraht kontrastiert, um die grausame Nähe von Lager und dörflicher Gleichgültigkeit zu gestalten. In einer Filmsequenz, die Emil Weiss von Fuller in Nürnberg gedreht hat, bedauert dieser, bei dem Prozeß nicht dabeigewesen zu sein: Im Falkenau-Film von 1945 gibt es zahlreiche Nahaufnahmen von direkt in die Kamera schauenden Personen, die eindeutig auf Befehl entstanden sein müssen, will heißen, damit die Gesichter im Falle einer juristischen Verfolgung identifizierbar wären.⁸⁷

Ein drittes Moment der Lesbarkeit betrifft genau das, wozu die „Evidenz“ der Bilder den Zugang nicht unmittelbar eröffnet. Hinter dem Beweis liegt das Erlittene; hinter der sichtbaren Evidenz liegen die *Atmosphäre* und die *Stimmung*⁸⁸ der Bilder. Die *Atmosphäre* in dem Film von 1945 ist der unerträgliche Geruch, den die Leichen – aber auch die Körper der Kranken – verströmen und der in weiter Umgebung zu riechen ist (weshalb die amerikanischen Soldaten das Leugnen der Dorfbewohner nicht ertragen können): „Es roch nach brandigem Fleisch. [...] Der Gestank wurde immer schlimmer. Hier geht es aus dem Lager raus. [...] Captain Richmond wollte nicht, daß die Leichen mit einem Motorfahrzeug transportiert würden. Er wollte, daß sie von den Leuten gezogen und geschoben würden, die geleugnet hatten, daß in diesem Lager grausig gestorben wurde.“⁸⁹ Bei genauem Hinschauen sieht man auf der Aufnahme, wie Menschen sich zum Schutz gegen den unerträglichen Geruch Taschentücher vor die Nase halten.

Und die *Stimmung*: „Die Spannung war unvorstellbar: wie auf einem Pulverfaß oder Minenfeld.“⁹⁰ Was aber in Fullers Augen das tragischste Ereignis war, ist in der ton-

und kommentarlosen Version von 1945 ganz und gar nicht lesbar. Erst durch den Film von 1988 können wir erfahren, was der russische Offizier, der vor den versammelten Häftlingen steht, neben der Grabrede noch sagt: Es ist die schaurige Ankündigung eines *Sterbens, das weitergehen wird*, trotz der „Befreiung“ des Lagers:

„Hier sind sie alle zusammengerufen worden, um so schaurige Worte zu hören, wie ich sie nie und nirgendwo sonst gehört hatte. Jeder Soldat hätte lieber gekämpft als mit diesen Häftlingen so wie der russische Offizier reden zu müssen. Er brauchte unheimlichen Mut! Nachdem er heldenhaften Mut im Kampf bewiesen hat, muß er nun wie ein teuflischer Arzt zu ihnen sprechen. Der ersten Gruppe sagt er, daß sie allzu unterernährt sind, um noch gerettet werden zu können. Der zweiten Gruppe sagt er, daß sie an unheilbaren ansteckenden Krankheiten leiden und deshalb im Gefängnis bleiben und sterben müssen. Man könne sie aufgrund der Ansteckungsgefahr nicht wegbringen. Der dritten Gruppe sagt er, daß sie überleben werden. Aber ironischerweise werden diese Unglücklichen, die ich weiß nicht wieviel Jahre im Lager verbracht haben, mit ihrer Befreiung nur den lebendigen Tod gegen ein Dahinsterben im Leben eintauschen.“⁹¹

Schließlich erzählt Samuel Fuller in einem Gespräch mit Jean Narboni und Noël Simsolo noch von einem erschütternden Anblick, dem sich der Film von 1945 in keiner noch so zaghaften Weise zu nähern versucht hat, der jedoch zur visuellen Erfahrung der Soldaten gehörte, die ein Konzentrationslager öffneten: „Wir sehen Lebende neben Toten, wir sehen keinen Unterschied. Menschen, die umherkriechen, Menschen, die gestorben sind. Aber sind sie tot? ... Wir sehen einen Mann, der sich bewegt. Er ist noch nicht tot, aber er ist am Sterben. Das konnte ich nicht verwenden. [...] Das Ende dieses ganzen Krieges, war das Unmögliche.“⁹²

Als hätte vor dem Hintergrund dieser heillosen Ununterscheidbarkeit Fullers Kamera sich doch um einen ästhetischen Standpunkt bemüht, versucht sie – viertes „Moment der Lesbarkeit“ – sich den *Gesichtern* zu nähern. Das wird sehr deutlich spürbar bei der Wahl der Ausschnitte und bei den Keraschwenks, die den Eindruck vermitteln, daß der Regisseur nicht einfach einen Ist-Zustand registriert, sondern er verweilt, als

versuchte er, die menschliche Dimension dieses Zustands einzukreisen: als ob *er den Blick suchte*, als ob er *auf die Gesten achtete* – ausgenommen in dem Augenblick, wo er selbst, während der Leichenwagen vorüberrollt, den Blick senkt. Mit dieser ethischen Dimension hängt es zusammen, wenn Fuller sich noch 1988 an so viele Namen erinnert, zum Beispiel, wenn er einen salutierenden Soldaten wiedererkennt, den man nur von hinten sieht: „Der Mann, der da salutiert – er heißt bei mir ‚Iron Mike‘ – entbringt nicht nur den Toten dieses Lagers den militärischen Gruß, sondern jenen aus allen Lagern, aus allen gottverdammten Lagern. Es ist ein Gruß ohne Pathos, ohne Heroismus. Nur eine Würdigung (*acknowledgement*)“.⁹³

Ein wichtiger Aspekt dieser filmischen Annäherung besteht darin, die Menschen in Gruppen zu filmen. Es gibt natürlich die Militärhierarchie, durch die – nur kurz – Captain Richmond sich aus seinen Männern heraushebt. Aber im großen ganzen belassen die Aufnahmen von 1945 jedem seinen Platz, mit seinem eigenen Schmerz, seinem eigenen Schicksal, seiner eigenen Verantwortung, seiner eigenen Scham. Wenn Fuller davon spricht, daß es keinen Heroismus gab, sondern nur diese *Würdigung*, sagt er – ohne sich dessen vielleicht selber recht bewußt zu sein -, daß seinem unbeholfenen Film von 1945 gelingt, woran alle Hollywoodfilme scheitern, auch seiner. Zumindest stehen all diese Filme in einem so krassen Gegensatz zu dem kleinen Werk vom Kriegsende, daß sie unerträglich werden, da in ihnen der Schmerz der einen (der Helden, der „Hauptprotagonisten“) auf Kosten des Schmerzes der anderen erzählt wird (der Nebendarsteller oder „Figuranten“ – übrigens nannten die Nazis die Lagerhäftlinge manchmal *Figuren*⁹⁴), wie dies in den Filmen von Spielberg, Benigni und sogar Polanski der Fall ist, um von der Fernsehserie *Holocaust* ganz zu schweigen. Hier liegt der Grund, weshalb die Toten von Falkenau und auch die angesehenen Leute des Ortes, die sie beerdigen mußten, nicht als gefilmte *Masse* erscheinen, sondern als *Gemeinschaften*: zusammengehörig, aber einer neben dem anderen, viele, aber einzeln Seite an Seite, jeder behält seine Würde (im Falle der Toten, von denen weder der Name, ja nicht einmal die Staatsangehörigkeit bekannt war) beziehungsweise seine Würdelosigkeit (im Falle der Honoratioren, die auf ihren Namen bestimmt noch immer stolz waren).

So wird ein fünftes Moment der Lesbarkeit erkennbar, jenes, das die *Würde* als Hauptgegenstand und achtsam eingehaltene Drehhaltung des 1945 aufgenommenen und 1988 wachsamst kommentierten Films zutage treten läßt. Deutlich wird dies, wenn Fuller zum Beispiel erzählt, daß die Häftlinge alle gleichzeitig aufstanden, als die Leichen herausgebracht wurden; oder wenn er eine Szene am Straßenrand, die wir flüchtig wahrnehmen, so kommentiert: „Richmond befahl jemandem, den Hut abzunehmen“.⁹⁵ Kurz, Fullers Film zeigt, wie Männer – verhärtete Soldaten – versuchen, ein Lager zu öffnen, in dem sie *im Grauen einen Raum und eine Zeit für die Würde öffnen*: jeder wird angekleidet, *jeder* mit einem Leichentuch bedeckt, *jeder* mit einer Handvoll Erde geehrt, die die Lebenden in das *gemeinsame* Grab warfen. Die Würde, um die es hier geht, ist eine ethische Handlung und ein Akt des Erinnern zugleich: den Dorfbewohnern „eine Lektion erteilen“ und dieses ganze Ritual zu anzuordnen, „damit [die Opfer] diese Welt würdig verlassen, [...] damit diese Opfer ein würdiges Grab bekommen“⁹⁶, wie Fuller mehrmals in seinem Kommentar betont. Dies heißt, den Lebenden abzuverlangen, daß sie die Toten mit *althergebrachten Gesten* behandeln, auf die die Wörter selbst verweisen, Wörter wie zum Beispiel „*sepulcrum*“: den Verstorbenen auf den Arm nehmen – die Geste der *pietas* -, ihn ankleiden, aus Respekt vor ihm die Kopfbedeckung abnehmen, ihn beerdigen, den Ort kennzeichnen, an dem er ruht ... Hierin liegt begründet, was Fuller so treffend „eine kurze Lektion über Menschlichkeit in einundzwanzig Minuten nennt“.⁹⁷

1) A. Wieviorka, *Auschwitz, 60 ans après*, Paris, 2005, S. 9.

2) Zitiert nach *ebd.*, S. 9f.

3) *Ebd.*, S. 14 und S. 20.

4) Siehe R. Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, 2003, S. 217 ff. („Une mémoire menacée: la Shoah“).

- 5) *Ebd.*, S. 304ff. (Seiten, auf denen man merkt, daß Régine Robin Schwierigkeiten hat, von dem sogenannten „Streit um die Lagerbilder“ ausgehend einen Standpunkt zu entwickeln).
- 6) Brayard, *La „Solution finale de la question juive“: la technique, le temps et les catégories de la décision*, Paris, 2004.
- 7) Vgl. G. Didi-Huberman, „Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne“, in: *Genèses. Sciences sociales et histoire*, Nr. 24, 1996, S. 145ff. Von diesem Prinzip ausgehend habe ich versucht, die vier Fotos zu befragen, die Mitglieder des Sonderkommandos von Birkenau im August 1944 aufgenommen haben. Ders., *Images malgré tout*, Paris, 2003. (Deutsch: *Bilder trotz allem*, dt. v. P. Geimer, München, noch nicht erschienen.)
- 8) R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, dt. v. Chr. Seeger, H. Maor, W. Bengs, W. Szepan, 3. Bde, Berlin, 1961, erweiterte Auflage 1982, Seitenangabe hier nach der TB-Ausgabe Frankfurt/Main, 1990, Bd. 2, S. 428ff.
- 9) H. Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, dt. v. L. Kottje, Meinsheim/Glan, 1948, S. 21.
- 10) W. Benjamin, „Das Passagen-Werk“, (1927-1940), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V 1, S. 575, (N2,6).
- 11) *ebd.*
- 12) A. Warburg, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. I Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen“ (1902) , in: *Gesammelte Schriften I. Die Erinnerung der heidnischen Antike*, Leipzig, 1932, S. 96. (Siehe auch die neue Herausgabe von H. Bredekamp et. al Berlin, 2001.)
- 13) Siehe insbesondere G. Neumann und S. Weigel (Hg.), *Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie*, München, 2000.
- 14) In einem späteren Fragment des *Passagen-Werks* versucht Benjamin diesen Begriff der geschichtlichen Lesbarkeit in fünf Wörter zu fassen: „Bilder“, „Monade“, „Erfahrung“, „immanente Kritik“ und „Rettung“. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V 1, S. 595f. (N 11,4).

- 15) Ders., „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I 2 S. 691 (VI).
- 16) W. Laqueur, *Was niemand wissen wollte. Die Unterdrückung der Nachrichten über Hitlers Endlösung*, Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1981, S. 7ff.
- 17) Vgl. L. Douglas, „Film as Witness: Screening *Nazi Concentration Camps* before the Nuremberg Tribunal“ (1995), in: *Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven/London, 2001, S. 11ff. C. Delage, „L’image photographique dans le procès de Nuremberg“, *Mémoire des camps*, Paris, 2001, S. 172f. Ders., „L’image comme preuve. L’expérience du procès de Nuremberg“, *Vingtième siècle*, Nr. 72, Paris, Okt.-Dez. 2001, S. 63ff.. Christian Delage hat auch den Text der Anhörung vom 29. November 1945 vor dem Nürnberger Gerichtshof übersetzt und veröffentlicht, während der der Film *Nazi Concentration Camp* gezeigt wurde. Der Kommandeut Donovan erklärt darin ausdrücklich, daß „die Vereinigten Staaten einen Dokumentarfilm über die Konzentrationslager als Beweisstück [zeigen]“. „L’Audience du 29 novembre 1945 du Tribunal militaire international de Nuremberg et la projection du film *Les Camps de concentration nazis*“, trad. et présentation C. Delage, *Les Cahiers du judaïsme*, Nr. 15, 2003, S. 84.
- 18) *Ebd.* S. 87. Über die von der britischen Armee gedrehten Film und dem unvollendeten Projekt von Sidney Bernstein – der auf Alfred Hitchcock zurückgriff als *advisor* für den Schnitt – siehe S. Lindeperg, *Cléo de 5 à 7. Les Actualités filmées de la Libération*, Paris, 2000, S. 231ff. B. Guerzoni, „*The Memory of the Camps*, un film inachevé. Les aléas de la dénonciation des atrocités nazies et de la politique britannique de communication en Allemagne“, *Les Cahiers du judaïsme*, Nr. 15, 2003, S. 61ff.
- 19) Vgl. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, a.a.O., S. 115ff.
- 20) Vgl. L. Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 203-219.
- 21) Vgl. M. Joly, „Le cinéma d’archives, preuve de l’histoire?“, in: J.-P. Bertin-Maghit, B. Fleury-Vilatte (Hg.), *Les Institutions de l’image*, Paris, 2001, S. 201ff. (über den Film von Sidney Bernstein).

- 22) Zitiert nach C. Delage, „L'image comme preuve“, a.a.O., S. 69.
- 23) Es gibt heute einen umfangreichen Corpus dieser Augenzeugenberichte. Über ihren Status und ihre Art, die Historiker anzusprechen siehe A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, 1998, ²2002. Eine der jüngsten Publikationen über die Öffnung der Lager ist *Les Derniers jours de la déportation*, Paris, 2005.
- 24) C. Delbo, *Auschwitz und danach. Trilogie*, dt. v. E. Thielicke, Basel und Frankfurt/Main, 1990, hier zitiert nach der TB-Ausgabe Frankfurt/M. 1993, S. 308.
- 25) D. Rousset, *Les Jours de notre mort* (1947), Paris, 1993, S. 960.
- 26) E. Wiesel, *Die Nacht*, dt. v. C. Meyer-Clason, München und Eßlingen a.N., 1962, hier zitiert nach der Lizenzausgabe Leipzig, 1988.
- 27) H. Langbein, *Menschen in Auschwitz*, Wien, 1987, S. 525ff. („Nachher, Häftlinge nach der Befreiung“)
- 28) P. Levi und L. Debenedetti, *Bericht über Auschwitz (1945-1946)*, dt. v. Martina Kempter, Berlin, 2005 (noch nicht erschienen).
- 29) *ibd.*, direkt anschließend.
- 30) Vgl. F. Rastier, „Primo Levi: prose du témoin, poèmes du survivant“, in: F.-C. Gaudard und M. Suárez (Hg.), *Formes discursives du témoignage*, Toulouse, 2003, S. 143ff. *Ders.*, *Ulysse à Auschwitz: Primo Levi, le survivant*, Paris, 2005. Siehe auch den wunderbaren Text von C. Mouchard, „«Ici»? «Maintenant»? Témoignages et œuvres“, in: C. Mouchard und A. Wieviorka (Hg.), *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, Saint-Denis, 1999, S. 225ff.
- 31) Siehe S. Beckett, *Der Namenlose*, dt. v. E. Tophoven, Frankfurt/M., 1959, S. 270f.: „[...] man muß weitermachen, ich kann nicht weitermachen, man muß weitermachen, ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mir sagen, seltsame Mühe, seltsame Sünde, man muß weitermachen, es ist vielleicht schon geschehen, sie haben es mir vielleicht schon gesagt, sie haben mich vielleicht bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen, vor die Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es

nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muß weitermachen, ich werde weitermachen. “

32) P. Levi, *Ist das ein Mensch?*, dt. v. Heinz Riedt, München und Wien, 1961, 1991, hier zitiert nach der TB-Ausgabe München, 1992, S. 180ff. Dieses ganze letzte Kapitel trägt den schlichten Titel „Geschichte von zehn Tagen“.

33) *Ebd.*, S. 186.

34) *Ebd.*, S. 188.

35) *Ebd.*, S. 191.

36) *Ebd.*, S. 198.

37) *Ebd.*, S. 202.

38) *Ebd.*, S. 204.

39) *Ebd.*, S. 205.

40) *Ebd.*, S. 206.

41) *Ebd.*, S. 207.

42) I. Kertész, „*Heureka!*“ *Rede zum Nobelpreis für Literatur 2002*, dt. v. K. Schwamm, Frankfurt/M., 2002, S. 22f.

43) P. Levi, „Rückkehr nach Auschwitz“ (1982), *Bericht über Auschwitz, a.a.O.*

44) R. Antelme, *Das Menschengeschlecht*, dt. v. Eugen Helmlé, München und Wien, 1987, hier zitiert nach der TB-Ausgabe, Frankfurt/M. 2001, S. 361ff. Die erste deutsche Übersetzung erschien 1949 unter dem Titel *Die Gattung Mensch* in Berlin.

45) *Ebd.*, S. 402ff.

46) *Ebd.*, S. 405f. Über das Unanhörbare der ersten Deportationserzählungen siehe A. Wieviorka, „Unsagbar oder Unanhörbar? Die Deportation: erste Berichte (1944-1947),“ in: *Pardès*, Nr. 9-10, S. 23ff.

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

- 48) S. Fuller, *A Third Face*, a.a.O, S. 110.
- 49) *Ebd.*, S. 105.
- 50) *Ebd.*, S. 65 und 73.
- 51) *Ebd.*, S. 73.
- 52) *Ebd.*, S. 79.
- 53) *Ebd.*, S. 114.
- 54) *Ebd.*, S. 118ff.
- 55) *Ebd.*, S. 162ff.
- 56) *Ebd.*, S. 214.
- 57) J. Narboni et N. Sinsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique*, Transkription und Übersetzung D. Villain, Paris, 1986, S. 114.
- 58) s. Fuller, *A Third Face*, a.a.O., S. 218.
- 59) *Ebd.*, S. 217f. (siehe auch Samuel Fullers Schilderung in dem Film von Y. Lardeau und E. Weiss, *A Travelling is a Moral Affair*, Paris, 1986.
- 60) *Ebd.*, S. 215f.
- 61) *Ebd.*, S. 215.
- 62) In dem Film von Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*, Paris 1988. (In der deutschen Untertitelung: „Ich wußte damals nicht, daß dies mein erster Film werden sollte. Was Sie hier sehen [...] mag amateurhaft sein, aber die Toten darin wurden sehr professionell getötet.“ - Die deutsche Fassung - *Falkenau – Eine Lektion in Menschenwürde* - stammt von 2004. Sie wurde von G. Mejerl untertitelt. Da wie immer bei Untertitelungen die Versionen voneinander abweichen können, wird im folgenden nach der französischen Textvariante zitiert, der Wortlaut der deutschen Filmfassung wird, in dem Maße wie er mir vorliegt - und die dem englischen Transkript sehr nahe ist - in der Fußnote geboten. (Anm.d.Ü.)
- 63) Siehe J. Narboni et N. Sinsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller*, a.a.O, S. 114ff. Y. Lardeau und E. Weiss, *A Travelling is a Moral Affair*, a.a.O.
- 64) Vgl.: J.-L. Godard, „Rien que le cinéma“ (1957), in: A. Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1998, I, S. 96. Ders., „Signal“

(1957), *ebd.*, S. 115f. Ders., „Feu sur *Les Carabiniers*“ (1963), *ebd.*, S. 239. Ders., „Trois mille heures de cinéma“ (1966), *ebd.*, S. 295. Bekanntlich ließ Godard in seinem Film *Pierrot le fou* Samuel Fuller sich selbst spielen und das Kino mit sechs Wörtern definieren: „*Love, hate, action, violence, death, emotion*“ Siehe: ders., „Parlons de Pierrot“ (1965), *ebd.*, S. 268.

65) J. Narboni et N. Simsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller*, a.a.O., S. 13.

66) S. Fuller, *A Third Face*, a.a.O., S. 229ff.

67) Zitiert nach L. Server, *Sam Fuller: Film Is a Battleground*, a.a.O., S. 52.

68) Vgl. C. Delage und V. Guigueno, *L'Histoire et le film*, Paris, 2004, S. 46ff. und 210ff.

69) 236 und 240.

70) *Ebd.*, S. 219, 234 und 291.

71) Ders., *The Big Red One* (1980), Französisch von G. d'Amico, Paris, 1991, S. 515ff. – Anm.d.Ü.: Die Seitenzahlen werden hier nach der französischen Übersetzung angegeben, da mir die englische Ausgabe nicht zugänglich war.

72) Ders., *A Third Face*, a.a.O., S. 122, 219, 382f. (hier erzählt Fuller von den tausend Drehbuchseiten, den Castingproblemen usw.) und S. 475ff. Der Film *The Big Red One*, Los Angeles, 1980, wurde kürzlich „restauriert“, mit anderen Worten: die zahllosen herausgeschnittenen Szenen wurden wieder eingesetzt: *The Big Red One: The Reconstruction*, Los Angeles, 2005. **???Zitat nicht überprüft**

73) S. Fuller, *A Third Face*, a.a.O., S. 383

74) *Ebd.*, S. 482. **??? Seitenzahl vermutlich falsch**

75) J. Narboni et N. Simsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller*, a.a.O., S. 320.

76) Im Roman ist diese Szene sehr anders gestaltet. Vgl. S. Fuller, *The Big Red One*, a.a.O., S. 520ff.

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

78) Vgl. P. Vidal-Naquet, *Die Schlächter der Erinnerung. Essays über den Revisionismus*, dt. v. Alice Pechriggl, Wien, 2002.

79) „Und es gibt heute noch Leute wie Le Pen, die sagen, das alles sei nur ein ‚Datil!‘“ S. Fuller im Film von E. Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*, a.a.O., dessen Text von C. Delage transkribiert wurde: S. Fuller, „Falkenau“ (1988), *L'Historien et le film*, a.a.O., S. 210ff., hier S. 214. (In der deutschen Untertitelung: „Und es gibt heute noch Leute, die sagen, historisch gesehen sei das keine so bedeutende Sache, wie z.B. Le Pen in Frankreich.“)

80) Zu dieser Rückkehr an den Ort jenseits von dessen Zerstörung siehe G. Didi-Huberman, „Le lieu malgré tout“ (1995), *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, 1998, S. 228ff.

81) S. Fuller, *A Third Face*, a.a.O., S. 511.

82) Ich denke natürlich an die römische *imago* und seine genealogische und totenkultische Funktion. Siehe G. Didi-Huberman, „L'image-matrice. Histoire de l'art et généalogie de la ressemblance“ (1995), in: ders., *Devant le temps*, Paris, 2000, S. 59ff.

83) S. Fuller, *A Third Face*, a.a.O., S. 511.

84) Siehe G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, a.a.O., S. 110ff.

85) S. Fuller, „Falkenau“, a.a.O., S. 210.

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

87) Christian Delage schreibt diesbezüglich, daß „die amerikanischen Militärgerichte fünfundzwanzig Henker von Flossenburg und dessen Außenlagern zum Tode verurteilten“. C. Delage und V. Guigueno, *L'Historien et le film*, a.a.O., S. 288.

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

89) S. Fuller, „Falkenau“, a.a.O., S. 211 und 213. (In der deutschen Untertitelung: „Es war mehr als ein Geruch, es war ein Gestank! [...] Das ist direkt vor dem Lager. [...] Captain Richmond wollte nicht, dass die Leichen mit Lkws zu ihrem Bestimmungsort gebracht würden. Die Wagen mussten von denen gezogen und geschoben werden, die sagten, niemand sei in diesem Lager grausam getötet worden.“

90) *Ebd.*, S. 211. (In der deutschen Untertitelung: „Die Spannung war unvorstellbar. Es war wie auf einem Pulverfass, einem Minenfeld.“)

91) *Ebd.*, S. 212. (In der deutschen Untertitelung: „Das ist ein russischer Generalstabsarzt. Er wendet sich an die Menschen auf dem Hügel und spricht über die grausamen, aber notwendigen Entscheidungen, die jeder Arzt, jeder Doktor treffen muss. [...] Einer Gruppe sagt er, dass sie so sehr an Unterernährung gelitten habe, dass es fast unmöglich sei, sie am Leben zu erhalten. Einer anderen Gruppe sagt er, sie habe ansteckende Krankheiten, sie könne nicht geheilt werden. Sie müsse in diesem Gefängnis bleiben und hier sterben. [...] Einer dritten Gruppe sagt er, sie würde überleben. Und die Ironie dabei ist: Diese armen Menschen hatten - ich weiß nicht wie lange - in diesem Lager gelebt, und nun plötzlich sind sie befreit, sind frei - als sie da drin waren, waren sie tot, obwohl sie lebten, nun wird ihr Leben sein, als wären sie tot.“)

92) J. Narboni et N. Simsolo, *Il était une fois... Samuel Fuller*, a.a.O., S. 117.

93) S. Fuller, „Falkenau“, a.a.O., S. 212. (In der deutschen Untertitelung: „Den Mann, der da salutiert, nenne ich den ‘eisernen Mike’. Er salutierte nicht nur für diese Toten, sondern für alle, die in Lagern starben, in jedem verdammten Lager. Ihnen gilt der Salut. Er gilt niemandem sonst. Er hat nichts Emotionales oder Heroisches. Er ist nur eine Würdigung.“)

94) Im Original deutsch. (Anm.d.Ü.)

95) S. Fuller, „Falkenau“, a.a.O., S. 213. (In der deutschen Untertitelung: „Im Vorbeigehen sagte Richmond: ‚Nimm den verdammten Hut ab!‘“)

96) *Ebd.*, S. 210, 211 und 213.

97) *Ebd.* S. 214 (das Wort „humanity“ wurde bei der Transkription vergessen). (In der deutschen Untertitelung: „Das ist nur eine sehr kurze Lektion über Menschlichkeit.“

