

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film

Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst

Band: 38 (1986)

Heft: 6

Artikel: "Shoah" : gegen die trügerische Entsorgung der Vergangenheit

Autor: Loretan, Matthias

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931328>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ierdings als es vorgesehen war –, widerfährt auch Don Giulio in Nanni Morettis hervorragendem *«La messa è finata»* (*Die Messe ist aus*). Zwar wirkt er jetzt schon zehn Jahre auf einer kleinen Insel als Priester, aber ganz erwachsen ist er nie geworden. Er hat sich die Bilder seiner Jugend bewahrt: die heile Welt seiner Familie in Rom; der Idealismus seiner Schulkameraden, die Ordnung eines im katholischen Glauben wurzelnden gesellschaftlichen Systems. Dem allem will er jetzt wieder begegnen. In Rom soll er eine Pfarrei übernehmen. Doch das Rom, das er antrifft, ist nicht mehr jenes seiner Vorstellungen: Seine Pfarrei ist eine ziemlich tote Angelegenheit, die Ehe seiner Eltern ist im Eimer, die Schwester will abtreiben lassen, und die Schulkameraden haben jeglichen Elan verloren, sind Spiesser, Antiquare und Sonderlinge geworden. Und was das Allerschlimmste ist: Keiner will die Dienste Don Giulios – übrigens glänzend gespielt von Nanni Moretti selber – in Anspruch nehmen. Er sieht ein, wird erwachsen und zur tragikomischen Figur.

Nanni Moretti hat diese einfache und doch komplexe Geschichte um zerstörte Illusionen und verlorene Ideale feinfühlig in Szene gesetzt. In seinem Priester, einem reinen Toren vor dem Herrn, sieht er einen, der seine Ideale in eine Welt hinüberretten will, die keine Ideale mehr erträgt. Auch das ist eine Möglichkeit, über unsere Zeit nachzudenken, und sie hinterlässt, bei aller Buntheit und bei allem Humor, die diesem Film eigen sind, einen bitteren Nachgeschmack. ■

Matthias Loretan

«Shoah» – gegen die trügerische Entsorgung der Vergangenheit

«Shoah» bedeutet im Hebräischen Abgrund, Vernichtung, Dunkelheit, grosses Unheil, Untergang. Diese Vokabel setzt Claude Lanzmann als Titel über seine neuneinhalbstündige epische Dokumentation über die Vernichtung der europäischen Juden zur Zeit des Nationalsozialismus. Mit besessenem Engagement hat der 60jährige, französische Autor, selber Jude, daran gearbeitet. In 14 Ländern hat er über drei Jahre recherchiert, während fünf Jahren gedreht und sein 350 Stunden dauerndes Material in vier Jahren geschnitten. Aus dieser gewaltigen Anstrengung ist ein eindrucksvolles und nachwirkendes Zeugnis einer Erinnerungsarbeit über System und Praxis der nationalsozialistischen «Endlösung» entstanden.

I.

«In einer Zeit, in der deutsch-nationale Beschränktheit und politische Spekulation auf das antisemitische Ressentiment sich bereits wieder ungeniert zu Wort melden und eine Wende – auch auf dem Gebiet der politischen Moral und des menschlichen Anstandes – durchsetzen möchten, sind Filme wie «Shoah» von Claude Lanzmann nötig. Sie konfrontieren uns mit der Realität einer Vergangenheit, die vergessen, verdrängt und bereits wieder offen geäuugnet wird.»

Diese Sätze schrieb Willy Brandt an die Internationalen

Filmfestspiele in Berlin, wo «Shoah» als deutsche Uraufführung im Forum des Jungen Films gezeigt wurde. Der ehemalige antifaschistische Widerstandskämpfer und spätere SPD-Bundeskanzler machte damit auf die unmittelbare Aktualität dieses Films aufmerksam. Unbedachte, offen antisemitische Äusserungen von Politikern liessen in der jüngsten Zeit aufhorchen. So fiel kürzlich dem CSU-Abgeordneten Hermann Fellner ein, als es um die Wiedergutmachung der deutschen Industrie für jüdische Zwangsarbeit ging: Die Juden meldeten sich schnell zu Wort, «wenn irgendwo in deutschen Kassen Geld klimpert». Wenig später schwadroniert der Bürgermeister von Korschenbroich: Um seinen Etat auszugleichen, müsste man «schon einige reiche Juden erschlagen».

Die zitierten Äusserungen mögen zwei besonders spektakuläre Geschmacklosigkeiten darstellen. Sie sind keine Einzelfälle. Gunther Hoffmann hat kürzlich in der «Zeit» (28.2.86) die Häufung krasser antisemitischer Missverständnisse während des letzten Jahres im Zeitraffer Revue passieren lassen: Grüne, die mit vorgefertigter Meinung über die «Opfer der Opfer», gemeint sind die Palästinenser, nach Israel reisen. Peinlichkeiten beim Kanzlerbesuch in Israel. Bitburg, also Kohl und Reagan auf dem Friedhof, auf dem auch SS-Angehörige bestattet sind. Das Auschwitzlügen-Gesetz und die Gleichung zwischen dem Judenmord und der Vertreibung von Deutschen aus dem Osten. Fassbinder und Frankfurt.

Hoffmann interpretiert diese Missverständnisse auf dem Hintergrund eines neuen Stils im öffentlichen Diskurs über die Vergangenheit sowie über die Juden. Die Sehnsucht nach Normalität, der Wunsch, ein

Land zu werden wie jedes andere, kurz: der Pragmatismus des Alltags lassen die Vergangenheit wegrücken. Sie wird forschreitend neutralisiert, auf verträgliche Dimensionen zurechtgestutzt und in die nüchterne Abfolge normaler Geschichtsereignisse eingereiht.

Helmut Kohl, der gegenwärtige Kanzler, bietet sich als Projektionsfigur für eine solche Vergangenheitsbewältigung geradezu an. Er wird nicht müde zu beteuern, bis nach dem Kriege ein Schulbub gewesen zu sein. Die «Gnade der späten Geburt» (Kohl) sowie die diesbezüglich saubere private Vergangenheit des Bundeskanzlers bestätigen all jene, die ohnehin von diesem Geschichtstrauma entlastet werden und einen Schlussstrich ziehen wollen. Doch die Pose der neuen Unschuld – für die BRD mag sie neu sein, für die geistige Landesverteidigung in unserem Lande war sie seit jeher ein «Gütezeichen» – kann politisch leicht instrumentalisiert werden: Weil man sich individuell von Problemen mit der Vergangen-

heit frei fühlt, geht einen der Holocaust wenig an, man hat nichts zu bereuen. Weil man kein Antisemit war, ist man auch nicht intolerant gegenüber Minderheiten...

Je beharrlicher die einen von Geschichte reden, umso dränger kommt für andere die Vergangenheit wieder zurück. Dany Diner, Rechtsprofessor und scharfer Beobachter der «jüdischen und politischen Identität in Deutschland», resümierte diese Entwicklung in einer zugespitzten Aussage: Je mehr man sich von Auschwitz entfernt, desto näher kommt man Auschwitz. – Die Darlegung dieser unangenehmen Wahrheit dürfte wohl das stärkste Motiv für Lanzmanns unangiebige Beschäftigung mit diesem Genozid gewesen sein: seine Spuren zu sichten und das Unfassbare, Shoah, für uns nachgeborene Zeitgenossen fassbar zu machen.

II.

Lanzmann nähert sich in seinem Werk dem Phänomen der Judenvernichtung auf verschiedenen Ebenen. Vordergründig ist «Shoah» zuerst einmal ein Dokument gegen das Vergessen. Zwölf Jahre lang hat der Journalist und Filmemacher Augenzeugen aufgespürt und befragt, die als Opfer, Täter oder Zuschauer erlebt und gesehen haben, was in den Gettos und Lagern von Sobibor, Chemno, Treblinka und Auschwitz geschah. Lanzmann hat dabei einen Wettkauf mit der Zeit aufgenommen. Noch bevor Zeugen wegsterben, frägt er die Überlebenden aus. Er erspart ihnen dabei kein Detail und ignoriert den legitimen Wunsch auch der entkommenen Opfer nach Vergessen. Erbarmungslos laufen Kamera und Tonband weiter, wenn Zeugen zusammenbrechen und den Regisseur bitten, die Geräte abzustellen. Lanz-

mann weiss sich mit den Opfern des Holocaust nämlich auf eine ganz besondere Art solidarisch. Er weigert sich, in den Überlebenden bloss Davongekommene zu erkennen. Indem er ihnen die Aufgabe zumutet, Zeugnis von «Shoah» abzulegen, Leib und Seele zu überwinden, um sich im Sprechen zu befreien, spiegelt er sie in einer diesen Opfern zukommenden speziellen Würde – selbst wenn sie als Arbeitsjuden von den Häsfern des Todes noch so wirkungsvoll in diese morbide Maschinerie eingespannt wurden.

Beharrlich und unerbittlich geht Lanzmann seinem Geschäft der Spurensicherung nach. Scheinbar wider die Zuschreibungen gegenüber den Tätern, ihre Anonymität zu wahren, zeichnet der Autor mittels versteckter Kamera sowie Übertragungstechnik die Gespräche mit den ehemaligen Nazis auf und nennt im Film ihre Namen und damalige Funktionen. Diese listige Ungereimtheit nimmt Lanzmann in Kauf angesichts der umfassenden Strategie der Nazis, die Spuren dieses Völkermordes zu verwischen. Nicht erst heute versuchen Neofaschisten, das Faktum dieses Genozids zu bestreiten oder herunterzuspielen (Auschwitz-Lüge), bereits damals vertuschten die Täter die schreckliche Ungeheuerlichkeit. Da sind zum einen die Sprachregelungen, mit denen die Nazis das Massaker beschönigten und verschälichen («Endlösung»); mit denen sie den Juden in den Lagern verboten, das Wort «Opfer» zu benutzen («Sie sagten, das wären Holzscheite, ein Nichts, Scheisse»), oder sie zwangen, die Leichen als «Figuren» zu bezeichnen. Da ist zum anderen der im Film eindringlich beschriebene Waschzwang der Henker. Nichts scheinen sie mehr gefürchtet zu haben als die Unordnung und die Ver-

«Shoah» auf den dritten Programmen der ARD

Claude Lanzmanns Dokumentation wird im März von allen dritten Programmen der ARD – mit Ausnahme des Bayerischen Rundfunks – in vier Teilen (Original mit Untertiteln) gesendet. Die Südschiene (SWF/SR/SDR) hat die Ausstrahlung sinnigerweise in die Karwoche verlegt: Samstag, 22. März, 21.00 Uhr Dienstag, 25. März, 21.15 Uhr Donnerstag, 27. März, 21.35 Uhr Freitag, 28. März, 20.00 Uhr. Ein ergänzender Film «Erleben, nicht erinnern – Claude Lanzmann und Shoah» von Angela Wittlich wird auf der in der Schweiz von den meisten Haushalten empfangbaren Südschiene am Sonntag, 23. März, um 22.30 Uhr gesendet. Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/92

zweiflung der Opfer, welche das reibungslose Funktionieren der Todesmaschinerie ins Stocken gebracht hätte. Alles musste aufgeräumt und gesäubert, Spuren des Verschwindens zum Verschwinden gebracht werden, damit der nächste Transport ebenso im Unwissen bleibe. Die Zynik der Rationalität dieses Fliessbandes zum Tode wollte es, dass durch die Auswahl von Arbeitsjuden die Vernichtung sogar in Selbstvernichtung verwandelt wurde.

Und immer wieder zeigt der Film die berauschend schöne Gleichgültigkeit der Landschaft. Ihre Unberührtheit und provinzielle Abgeschiedenheit haben die Deutschen genutzt, um unter Ausschluss der Öffentlichkeit mit der Endlösung der Judenfrage ernstzumachen. Lanzmann vermag den Sinn dieser täuschenden Idylle spürbar zu machen, die Kamera fährt über das Gras, das buchstäblich über die Leichen von Millionen Menschen gewachsen ist. «Shoah» bringt die Spurenbeseitigung aber auch als Resultat einer gezielten Zerstörung von verräterischen Zeichen durch die Nazis ins Bild. Wir sehen immer wieder die verfallenen Geleiseanlagen von Sobibor, die stillgelegte Einfahrt nach Treblinka, das gesprengte Krematorium von Auschwitz, die Bepflanzung eines Waldstreifens, unter dem die Reste der vergasten und verbrannten Juden von Chelmno liegen.

Der Vernichtung von Spuren setzt Lanzmann seine Archäologische Methode entgegen, um verschwundene Fährten wiederzufinden, um Schicht für Schicht aufzudecken, was es unter dem Schein des Nichts einmal gab. Während das Bild die gnadlose Jetzzeit der Natur sowie den in der Spurenvernichtung dokumentierten Willen zum Vergessen festhält, ist es die Funktion der Zeugen, diese un-



menschliche Form der Bewusstlosigkeit zu stören. So schreitet Lanzmann mit seinen Auskunftspersonen das Gelände ab, um in einer Art topografischer Besessenheit die Stätte des Schreckens auszumessen und zu orten; dann wieder kombiniert die Montage von Bild und Wort die beiden fundamentalen menschlichen Ausdrucksweisen – zu zeigen und zu erzählen – zu der für diesen Film typischen Sensibilität für das Verhältnis von Wahrheit und Lüge.

III.

«Shoah» aber ist nicht nur ein Film, der die Erinnerung an Vergangenes wachhalten, der Geschichte rekonstruieren will. Lanzmann weiß, dass blosse Aufklärung oder Erinnerung in Form von Wissen nicht ausreicht. Die Stärke des Films liegt deshalb nicht im Zusammentragen von historischen Erkenntnissen. Bis zum Überdruss kennen wir die Dokumentationen und dokumentarischen Fiktionen, mit denen vor allem die bundesdeutschen Fernsehanstalten diesem Pflichtstoff gerechtzuwerden versuchen. Doch das Vermögen, sich zu erinnern, ist nicht eine Frage der Quantität. Diese gutgemeinten Formen der Geschichtsverarbeitung verharmlosen zum einen die Greuel von Shoah, indem sie so beflossen aus der Historie lernen wollen. Zum anderen unterschätzen sie die psychischen Energien der Verdrängung, welche sowohl bei Tätern, Opfern sowie unschuldigen Nachfahren wirksam sind und eine echte Erinnerung verunmöglichen.

Shoah ist aber nicht etwas Abgeschlossenes. Erinnern wir uns an die Behauptung: Je mehr man sich von Auschwitz entfernt, desto näher kommt man Auschwitz. Dagegen gibt es nur einen Ausweg. Das Vermögen, sich an die Todesfabri-

ken (angesichts der technisch immer fortgeschrittenen Vernichtungspotentiale) zu erinnern, wird zu einer Überlebensfrage: Shoah verwandelt die Vergangenheit zur Gegenwart und wird zum Prüfstein der Zukunft. Diese Einsicht macht auch den Wahrheitsgehalt von Lanzmanns Werk aus.

Der Film vermittelt diese Idee als Drama der Vergegenwärtigung von Shoah, eine «Vergegenwärtigung des Gegenwärtigen mit den Spuren von Spuren» (Peter W. Jansen). Lanzmanns Werk ist wohl am ehesten mit dem psychoanalytischen Prozess der Trauerarbeit zu vergleichen. Das Filmerlebnis lässt ahnen, wie notwendig es wäre, das traumatische Widerfahrnis nicht zu verdrängen, es in seinen schrecklichen Dimensionen auszuhalten und ins Herz hineinzunehmen (= sich zu erinnern).

Allerdings macht der Film auch hinlänglich klar, wie weit wir von der gesellschaftlich noch zu leistenden Trauerarbeit entfernt sind. Da gibt es die abwehrenden, in ihrer Erinnerung völlig flachen, aber technische Details sachlich referierenden Funktionäre. Häufig klingen aber auch die Stimmen der polnischen Bauern gleichgültig oder gar ein wenig hämisch. Ärgerlich ist ihre selbstbewusst vorgetragene Unbelehrbarkeit, in der auch christlich begründete antisemitische Vorurteile wieder aufleben.

Lanzmann ist ein hervorragender Interviewer. Er fragt die Leute nicht aus, er unterhält sich mit ihnen. Mitunter stellt er seine Fragen ganz offen und überlässt es seinen Gesprächspartnern, welche Aspekte sie aufgreifen wollen. Dann wieder will er Einzelheiten wissen, scheinbar nebensächliche, technische Details, die bei seinen Auskunftspersonen Assoziationen auslösen. Durch diese hüp-

fende Fragetechnik und Lanzmanns freundliche, nie moralisch urteilende Art gelingt es, bewusst aufrechterhaltene Kontrollswellen abzubauen und Erinnerungen zuzulassen.

Dass diese Erinnerungsarbeit im Film dokumentiert ist, versteht sich von der Konzeption des Films her. In jedem Gespräch wiederholt sich nämlich das Drama der Vergegenwärtigung von Shoah. Aus diesem Grunde ist das Gespräch als Prozess, der vielfach im Verhältnis Eins zu Eins abgebildet wird, wichtig. Diese Art der Wiedergabe von Gesprächssituationen unterscheidet sich von den gängigen Interviews in Fernsehreportagen, die in der Regel auf die wesentlichen Informationen hin geschnitten sind. Lanzmann aber kennt keine Theorie von Shoah und kann deshalb nicht sagen, was wesentlich oder unwichtig ist. Die Versuche, die Vernichtung der Juden historisch, sozial- und religionsgeschichtlich oder gar psychologisch zu erklären, lehnt er ab, weil jede Begründung auch dazu neigt, eine Sache als erledigt abzulegen.

Der konsequente Versuch freilich, Shoah mit ästhetischen Mitteln zu vergegenwärtigen, wirft Fragen der historischen Gewichtung auf: Es ist das Verdienst des Films, den Antisemitismus in der polnischen Bevölkerung herausgearbeitet zu haben. Aber sind die Polen nur Profiteure der umgebrachten Juden, waren es nur verschwiegene Voyeure der Todesfabriken? Gab es keinen einzigen Polen, der sich mit den Juden solidarisierte und sie vor dem Zugriff der Häscher schützte? Es ist das Verdienst des Films, christliche Wurzeln des Antisemitismus und ihre Wirksamkeit bis zum heutigen Tage aufgezeigt zu haben. Aber warum verschweigt der Film, wie viele gerade polnische Chri-



Die Ner bei Chelmno, wo Simon Srebnik, im Nachen stehend, für die deutschen Besatzer Soldatenlieder singen musste.

C'était un 'Juif du travail'

sten wegen ihres Glaubens in den Konzentrationslagern der Nazis umgebracht wurden? Und wenn der Film mit Angaben von Ursachen des Holocaust sonst eher zurückhaltend ist, überschätzt er nicht die Rolle des christlich motivierten Antisemitismus? Ist der nicht gerade aufgeklärte Katholizismus der polnischen Dorfbevölkerung von Chelmno nicht eine harmlose ideologische Variante angesichts der heutigen Vernichtungspotentiale und unserer Unfähigkeit zur Solidarität mit den künftigen Opfern? Und schliesslich: Warum zieht Lanzmann die Grenze zwischen Opfer und Täter, Juden und anderen so scharf? Haben die Täter seither nur verdrängt, war keiner der Reue fähig?

Die aufgeworfenen Fragen sind keine grundsätzlichen Bedenken gegen den Film, sie machen bloss auf Einseitigkeiten aufmerksam, die mit der von Lanzmann gewählten Methode der Erinnerungsarbeit gegeben sind. Die Fragen sind hier einzig aus dem Grunde aufgelistet, damit die Betrachter des Filmes

sich nicht bei ihnen aufhalten und dabei das Wesentliche verpassen.

Dass Lanzmann sich so entschieden auf die Seite der Opfer schlägt, hat seinen guten Grund. Denn Shoah muss und kann wohl in erster Priorität nur von den Opfern erinnert und bezeugt werden. Deshalb räumt der Autor ihrer Stimme den grössten Platz ein. Neben den Gesprächen bietet ihnen Lanzmann auch andere Formen der Vergegenwärtigung an. Simon Srebnik, einen der beiden Überlebenden von Chelmno, begleitet er an die Stätten des Unheils zurück und konfrontiert ihn vor Ort mit seiner Erinnerung. Andere lässt er durch Gesten oder szenische Anordnungen Erfahrungen darstellen und Emotionen neu durchleben. In Jerusalem lässt Lanzmann den Friseur Abraham Bomba vorführen, wie er damals im Vorraum der Gaskammer von Treblinka ahnungslosen Frauen und Kindern, die wenige Minuten später sterben sollten, die Haare abschnitt. Der Mann, der – wollte er damals überleben – nicht anders han-

deln konnte, beginnt in seiner Erzählung zu stocken, er kann nicht mehr sprechen und weint. Doch die Tränen gehören zur Wahrheit der Erinnerungsarbeit. Sie sind wie die Landschaften, die Stimmen und die Gesichter Verkörperungen, gegenwärtige Re-Inkarnationen von Shoah.

IV.

Wie filmt man den Tod? Wie den Völkermord?

Lanzmann hätte auf Archivmaterial zurückgreifen können. Doch er hat diese theoretische Möglichkeit ausgeschlagen. Zum einen, weil es wegen dem ausdrücklichen Verbot der Deutschen nur ganz wenige Archivaufnahmen der Vernichtungslager gibt. Zum anderen, weil die historischen Aufnahmen in Lanzmanns Dokumentation über das Vermögen, Shoah zu vergegenwärtigen, ein abstoßender Fremdkörper gewesen wären. Durch ihren demonstrativen Realismus sowie durch ihre Aura des historischen Dokumentes entrücken sie das Gezeigte als etwas Spektakuläres in die Geschichte.

Lanzmanns Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit des Holocaust geht aber noch tiefer. Schliesslich hätte er die Möglichkeit gehabt, in die Fiktion auszuweichen, die Bilder des Schreckens nachzuinszenieren. Doch er hat auf die direkte ästhetische Darstellung der Barbarei verzichtet. Wie vom alttestamentlichen Gebot inspiriert, will er sich keine direkten Abbilder dieses das menschliche Fassungsvermögen übersteigenden Leidens schaffen. 1979 schrieb Lanzmann in einem Essay über die amerikanische Fernsehserie «Holocaust»: «Der Holocaust ist insofern beispiellos, als er einen Flammenkreis um sich herum errichtet; eine Schranke, die nicht überschritten werden kann, weil ein bestimmtes absolutes Entsetzen nicht vermittelt werden kann. Wer vorgibt, diese Linie zu überschreiten, macht sich eines schweren Vergehens schuldig.» Entweder banalisiert man das Unvorstellbare in einem trügerischen Abbild, über das man dann glaubt, Macht gewonnen zu haben (vgl. das Strohfeuer der US-Aufklärung). Oder aber dann gewinnen die «ontologische Obszönität von Filmaufnahmen des Todes und ihre potentielle zwanghafte Wiederholung» (André Bazin) eine zerstörerische, menschenverachtende Eigengesetzlichkeit.

Der Mord an sechs Millionen Juden, das ist nicht darstellbar, ja kaum vorstellbar. Jenseits des Schockes hört das Zählen auf. Den Mord an einem Menschen, vielleicht an zwei können wir noch beweinen und befreuen. Um zehn Ermordete «meinen» zu können, ist das menschliche Fassungsvermögen von Mitgefühl und Reue schon überfordert. Beim Gedanken an den Holocaust streikt die Seele. Ein «Prometheisches Gefälle» (Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen) tut

sich auf zwischen dem, was wir wissen und herstellen können, und dem, was wir vorstellen und fühlen. Das nicht Vorstellbare der statistischen Zahl wird deutlich bei jener Gattin des Nazilehrers in Chelmno, die sich nicht mehr erinnern kann, ob es 40000 oder 400 000 Juden waren, die hier umgebracht wurden; das einzige, woran sie sich erinnert, ist die Zahl vier.

Lanzmann hat einen überzeugenden Ausweg aus der Unmöglichkeit, Shoah darzustellen, gefunden. Er geht seinen Gegenstand nicht frontal an. Stattdessen kreist sein Film um die Vernichtung wie um einen blinden Fleck, einen durch sein Nicht-gegenwärtig-Sein definierten Punkt im Unendlichen. Lanzmann verfolgt Spuren, geht Spuren von ausgelöschten Spuren nach, vermag Orte zum Sprechen zu bringen, sie mit Stimmen wiederzuerwecken und jenseits aller Worte das Unsagliche durch Gesichter auszudrücken. Die verschiedenen Vergegenwärtigungen von Shoah bindet der Autor in eine poröse Struktur mit vielen inneren Entsprechungen und Anspielungen ein. So vermag etwa das immer wiederkehrende Bildmotiv mit den fahrenden Güterzügen einen Eindruck zu erwecken von dem unendlichen Strom der Menschen, die in die Gaskammern geschickt wurden. Die unkonventionelle Länge des Films wird zu einer Metapher für die Unfassbarkeit von Shoah, Lanzmanns ästhetische Radikalität steht für die Intensität der Trauerarbeit, die notwendig ist, um sich der Sinn-losigkeit dieses Leidens auszusetzen. Mit seiner grossen Kraft der Imagination vermag der Film die Gegenwärtigkeit von Shoah anschaulich zu machen und durch seine Dramaturgie eine neue Art der emotionalen und geistigen Erinnerung bei seinen Adressaten zu evozieren. ■

Franz Ulrich

The Lightship

(Das Leuchtschiff)

USA 1985. Regie: Jerzy Skolimowski
(Vorspannangaben s.
Kurzbesprechung 86/68)

Die Reaktionen und Verhaltensweisen von Menschen zu schildern, die auf engstem Raum zusammen gedrängt sind und unter einer inneren oder äusseren Bedrohung stehen, ist ein in Drama und Film recht häufig behandeltes Thema. Erinnert sei an Filme wie John Hustons «Key Largo» (1948), John Fords «Stagecoach» (1939) oder William Wylers «The Desperate Hours» (1955). In den genannten wie auch in vielen andern Fällen geraten Menschen verschiedenster Herkunft in eine Extremsituation unter deren physischem und psychischem Druck die Masken und Fassaden fallen und der wahre Charakter zum Vorschein kommt.

Dieses Thema des Eingeschlossenseins auf engstem Raum und die sich daraus ergebenden Konflikte und Entwicklungen hat der in den Westen emigrierte Pole Jerzy Skolimowski bereits in «Moonlighting» (1982) aufgegriffen, um Ausbeutungs- und Manipulationsmechanismen sarkastisch darzustellen: Im Dezember 1981 kommen vier polnische Handwerker nach London, um das einem Parteifunktionär gehörende