



new academic press

Georges Didi-Huberman
Aus dem Dunkel heraus
Brief an László Nemes

Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek

VWI Studienreihe
Herausgegeben vom Wiener Wiesenthal Institut für Holocaust-Studien (VWI)

Band 2

new academic press, Wien 2016

Alle Rechte vorbehalten

© 2016

new academic press

www.newacademicpress.at

Druck und Bindung: Druckerei Theiss GmbH, A-9431 St. Stefan

Gestaltung: Hans Ljung

ISBN 978-3-7003-1907-8

Originaltitel: Georges Didi-Huberman, *Sortir du Noir*

© 2015

Les Éditions de Minuit

Aus dem Französischen von Markus Sedlaczek

Lektorat: Jana Starek

Fotorechte: Laokoon, Budapest

Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim

Georges Didi-Huberman
Aus dem Dunkel heraus

Paris, den 24. August 2015

Lieber László Nemes,

Ihr Film *Son of Saul* ist ein Monstrum. Ein Monstrum, das notwendig, kohärent, heilbringend und unschuldig ist. Das Ergebnis einer äußerst gewagten Wette in Bezug auf Ästhetik und Narration. Wie sollte auch ein Film, der den überaus realen Behemoth¹ zum Gegenstand hat, wie ihn die nationalsozialistische Vernichtungsmaschinerie im Lager Auschwitz-Birkenau des Jahres 1944 darstellte, kein Monstrum sein im Vergleich zu jenen Geschichten, die wir in den Kinos allwöchentlich unter dem Namen „Fiktion“ entdecken? Ist Ihr Film etwas anderes als eine Fiktion? Natürlich nicht. Aber es handelt sich um eine Fiktion, die auf ebenso bescheidene wie kühne Weise auf die historische Realität abgestimmt ist, von der sie handelt. Daher wird man, wenn man

¹ Sehr bald schon ist der Nationalsozialismus mit diesem biblischen Ungeheuer (Hiob 40, 15) verglichen worden, das mit dem Leviathan ein symmetrisches Doppel bildet. Vgl. Franz L. Neumann, Behemoth: The Structure and practice of national socialism, 1933–1944 [London 1942, 2. erweiterte Auflage New York 1944], Neudruck New York 1963 (deutsch: Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus, 1933–1944, aus dem Amerikanischen übersetzt von Hedda Wagner und Gert Schäfer, Köln/Frankfurt a. M. 1977).

diese Fiktion entdeckt, einer Prüfung unterzogen. Vom dunklen Kinosaal aus verspürte ich während der Vorführung einige Male das starke Verlangen, nicht danach, die Augen zu schließen, sondern danach, dass alles, was Sie in diesem Film ins Licht setzen, ins Dunkel zurückkehren möge, und sei es nur für eine noch so kurze Zeit. Dass der Film selbst einen Augenblick lang seine Lider senken möge (was bisweilen geschieht). So als ob das Dunkel mir inmitten dieser Monstrosität einen gewissen Raum oder eine gewisse Zeit gewähren könnte, um Atem zu schöpfen, um ein wenig zu verschnauften in dem, was mir, von einer Einstellung zur anderen, den Atem raubte. Welch eine Prüfung, dieses Ins-Licht-Setzen, in der Tat! Welch eine Prüfung, diese Menge an Bildern und diese Hölle von Klängen und Geräuschen, die Ihre Erzählung unablässig rhythmisieren! Aber wie notwendig und fruchtbar ist diese Prüfung!

Wie viele andere auch habe ich den dunklen Kinosaal mit einer gewissen Vorkenntnis ausgestattet betreten – einem natürlich lückenhaften, das ist unser aller Los, Wissen – in Bezug auf die (historische) Geschichte, von der Ihre (filmische) Geschichte handelt, das heißt in Bezug auf die Mordmaschinerie der Nazis und die Rolle, die die Mitglieder des *Sonderkommandos**² in ihr spielten, jener gesondert zusammengestellten Mannschaften, die aus jüdischen Häftlingen bestanden und deren schreckliche Arbeit zu Beginn Ihres Films auf einem Zwischentitel, der sie anhand des Ausdrucks *Geheimnisträger** definiert, nüchtern benannt wird. Ihre Geschichte (Ihre Fiktion) *tritt aus dem Dunkel heraus*:³ Sie „trägt“ ihrerseits dieses Geheimnis, aber um es *ans*

*Licht zu bringen*⁴. Sie wird von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende der Geschichte (der Realität) des infernalischen Schicksals der Mitglieder des *Sonderkommandos* von Auschwitz-Birkenau geweiht sein: Es gibt keine einzige Einstellung in diesem Film, die nicht auf Quellen gestützt, die nicht unmittelbar aus den Quellen und den Zeugnissen geschöpft wäre, angefangen bei den außerordentlichen, heimlich verfassten Handschriften, die Sie, wie Sie sagen, in der Sondernummer der *Revue d'histoire de la Shoah* entdeckten, die 2001 unter dem Titel *Des voix sous la cendre* („Stimmen unter der Asche“) veröffentlicht wurde.⁵

Obwohl ich mich mit denselben Quellen beschäftigt habe wie Sie, haben mich die Bilder und die Schreie Ihres Films völlig schutzlos zurückgelassen, ohne schützendes Wissen. Sie haben mir in mehrerlei Hinsicht die Kehle zugeschnürt. Zunächst einmal hatte ich, wie ich Ihnen gestehen muss, das Gefühl, etwas von meinen ältesten und schlimmsten Albträumen vor meinen Augen wiederkehren zu sehen. Nichts daran ist persönlich: Eben darin besteht die Macht der Albträume, uns etwas von der Struktur des Realen zu enthüllen, und die Macht des Kinos wiederum besteht darin, uns die alpträumhafte Struktur zu enthüllen, von der die Realität selbst allzu oft geprägt ist. Ich denke da spontan an jene Situationen, die die von Ihnen erzählte Realität bildeten – und von denen zuallererst Überlebende wie Filip Müller oder Primo Levi Zeugnis ablegten⁶ –, Situationen, die niemandem Zeit zum Atemschöpfen ließen, und in denen alle Energie des Lebens, all seine Erfindungsgabe, Listigkeit, Entscheidungskraft und

2 Mit einem Asteriskus (*) gekennzeichnete Wörter stehen im Original deutsch. Da dies beim Wort *Sonderkommando* durchgängig der Fall ist, entfällt diese Kennzeichnung hier im Folgenden, es bleibt aber kursiv hervorgehoben (Anm. d. Übers.).

3 Im Original *sort du noir*, vgl. den Originaltitel des vorliegenden Bandes: *Sortir du noir*. Das Verb *sortir*, Grundbedeutung: „(hin)ausgehen“, kann sowohl „heraus/ hervortreten“ als auch „herausholen“ bedeuten; die Übersetzung wird je nach Kontext variieren. Die verkürzte Formulierung „Aus dem Dunkel heraus ...“ im Titel versucht beide Aspekte abzudecken (Anm. d. Übers.).

4 Im Original *porter à la lumière*, wörtlich „ans Licht zu tragen“ (Anm. d. Übers.).

5 *Revue d'histoire de la Shoah*, Nr. 171, 2001 (*Des voix sous la cendre*. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau) [Vgl. dazu Inmitten des grauenvollen Verbrechens. Handschriften von Mitgliedern des Sonderkommandos, hg. von Teresa Świebicka, Oświęcim, 2. neu überarbeitete Auflage 1996; Anm. d. Übers.].

6 Filip Müller, *Sonderbehandlung. Drei Jahre in den Krematorien und Gaskammern von Auschwitz*, deutsche Bearbeitung von Helmut Freitag, München 1979. Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin 1986 (deutsch: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, übersetzt von Moshe Kahn, München 1990, 2. 1993).

Beharrlichkeit – zusammen mit dem Genie, noch die unwahrscheinlichste Gelegenheit zu ergreifen –, in denen all dies nichtsdestotrotz zu einem Todesurteil führte.

✱

In einem Gespräch haben Sie von der Shoah als „einem Schwarzen Loch in uns selbst“ gesprochen. Es war also notwendig, dass Sie Ihrerseits in die dunkle Höhle Ihrer Alpträume zurückkehrten, um nachzusehen, woraus dieses Loch, woraus dieses dunkle Schwarz⁷ besteht! Wie alle guten Archäologen haben Sie Ihre Alpträume sorgfältig dokumentiert. Sie sprechen – und das stimmt mit Ihrer Lektüre der vergrabenen Manuskripte völlig überein – von vier Photographien, die im August 1944 von den Mitgliedern des *Sonderkommandos* des Krematoriums V von Birkenau aufgenommen wurden. Sie sagen, dass diese Bilder Sie „zutiefst geprägt“ hätten, weil sie, wie Sie näher ausführen, „wesentliche Fragen aufwerfen“. Ich bin mit Ihnen absolut einverstanden, zumal ich ja vor circa fünfzehn Jahren versucht habe, einige dieser Fragen zu formulieren.⁸

7 Im Original *ce noir*. Das französische Adjektiv *noir* dient zur Farbbezeichnung „schwarz“ (wie seine Substantivierung *le noir*: „das Schwarz/die Schwärze“), hat aber auch die allgemeinere Bedeutung „dunkel“ („das Dunkel“). Im Folgenden ist also zu bedenken, dass im Original immer dasselbe Wort *noir* steht, während die Übersetzung zwischen „Dunkel“ und „Schwarz“ differenzieren muss (Anm. d. Übers.).

8 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003 (deutsch: *Bilder trotz allem*, übersetzt von Peter Geimer, München 2007). In der Zeit, die seit Veröffentlichung dieses Buches vergangen ist, konnte der Urheber der Photographien, der zuvor nur unter seinem Spitznamen „Alex“ bekannt war – den die wenigen Überlebenden überliefert hatten –, mit höchster Wahrscheinlichkeit identifiziert werden: Es handelt sich wohl um Alberto Errera, geboren am 15. Januar 1913 in Larissa. Er war aktives Mitglied des griechischen Widerstands. In der Nacht vom 24. zum 25. März 1944 verhaftet, wurde er am 9. April nach Auschwitz-Birkenau deportiert und als „Heizer“ ins *Sonderkommando* des Krematoriums V von Birkenau, das heißt an die Öfen abkommandiert. Er spielte eine entscheidende Rolle bei der Vorbereitung des Aufstands der Häftlinge.

Ein Mann der Bilder wie Sie besitzt unweigerlich ein feines Gespür für die Macht dieser Photographien – die aber überaus fragil ist. Ich nehme an, dass auch Sie sich in irgendeiner Weise folgende Frage gestellt haben: Wie soll man bei all dem Grauen der Situation (auf der einen Seite die Leichen, die vom *Sonderkommando* gerade erst aus der Gaskammer herausgezogen worden waren und nun in Gruben unter freiem Himmel verbrannt werden, auf der anderen Seite die nackten Frauen, die für die nächste Massenvergasung in den Tod getrieben werden), bei all der Dringlichkeit der Entscheidung (sich organisieren, um all dem ein visuelles Zeugnis zu entreißen) und bei all der Gefahr, die mit diesem Vorgang der Aufnahme verbunden ist (wie soll man unter der tödlichen Gefahr, von der SS gesehen zu werden, einen Photoapparat aus seiner Tasche ziehen und diesen an sein Auge führen, um irgendetwas von einer derartigen Hölle im Rahmen eines Bildes festzuhalten?) – an welchem Maßstab soll man nun die Tatsache messen, dass all dies *in Bildern deponiert* ist, auf der Oberfläche jener vier Photographien, die uns heute, auf einem winzigen Kontaktabzug vereint, bleiben? Partielle, lückenhafte, also sehr armselige Deponierung. Gleichwohl eine erschütternde Deponierung, von unschätzbarem Wert. Ein visuelles Depot, in dem Schatten und Licht, Schwarz und Weiß, Schärfe und Unschärfe unmittelbar von der Situation Zeugnis ablegen, als deren „Überlebende“ diese Bilder erscheinen.

Zweifelloso ist die Shoah auf irreduzible Weise dieses „Schwarze Loch in uns selbst“. Doch weit davon entfernt, uns eine definitive Antwort zu liefern, wirft diese Feststellung nur eine Reihe weiterer ungelöster Fragen auf. Zuallererst folgende – ästhetische wie ethische, psychische wie politische – Frage: *Was tun* angesichts dieses „Schwarzen Lochs“, mit diesem „Schwarzen Loch“? Was tun? Zulassen, wie das „Schwarze Loch“ uns innerlich still und vollständig aushöhlt? Oder eher versuchen, sich ihm zuzuwenden, ihm ins Auge zu blicken, das heißt es ans Licht zu bringen, es *aus dem Dunkel herauszuholen*? Man kennt die philosophischen, ja sogar religiösen Leichtfertigkeiten, zu denen die

erste Haltung Anlass gab: aus dem „Schwarzen Loch“ ein „Allerheiligstes“ zu machen, einen als unnahbar, unantastbar, unvorstellbar und nichtdarstellbar fantasierten Raum. Die *Herrschaft des Dunklen*, des *Schwarzen* mit höchsten Weihen zu versehen. Eben darauf zielte Theodor W. Adorno ab mit seiner Beobachtung vom „Ideal des Schwarzen“ als privilegiertem Kennzeichen einer erklärt „radikalen Kunst“, von den suprematistischen Gemälden Malewitschs bis hin zu Ad Reinhardts monochrom Schwarzen Bildern, um vom Bereich des Films und den stummen schwarzen Einstellungen des Films *Hurléments en faveur de Sade* von Guy Debord gar nicht erst zu sprechen.

Dieses „Ideal des Schwarzen“ ergibt sich, Adorno zufolge, als mögliche Antwort der visuellen Künste auf die „Schwarzen Löcher“, die Auschwitz und all die Massaker darstellen, die nach 1945 nie aufgehört haben: „Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben sich freut. Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion.“ Und Adorno schließt: „In der Verarmung der Mittel, welche das Ideal der Schwärze, wenn nicht jegliche Sachlichkeit mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte; die fortgeschrittensten Künste innerieren das am Rande des Verstummens.“⁹

Nun haben aber Sie, lieber László Nemes, weder die radikale Schwärze noch die radikale Stille gewählt. Ihr Film ist schrecklich unrein, geräuschvoll und farbig. Alles ist dort in Bewegung, hektisch, im Übergang vom Undeutlichen zum Deutlichen und umgekehrt. Die Dialoge, die Beschimpfungen in allen möglichen Sprachen, die sich

⁹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1959–1969), Frankfurt a. M. 1970, ²2003, 65–66.

mischenden Schreie der Henker und der Opfer, das erschöpfte Röcheln, all dies schafft einen fürchterlichen Maelstrom von Lauten und Geräuschen. Auch bei den Gesten mischen sich auf infernalisches Weise Gesten des Terrors mit solchen des gemeinsamen Wollens, Gesten, die Unterwerfung und Widerstand zugleich ausdrücken, Gesten, die abwechselnd Egoismus und Empathie signalisieren ... Schließlich ist diese Hölle, die Sie uns zeigen, eine farbige Hölle: Es gibt die Farbe derer, die soeben gestorben sind, die Farbe des Gesichts von Saul, die wie vor langem schon erblichen wirkt, die blutrote Farbe des großen X-förmigen Kreuzes, das auf den Rücken der Mitglieder des *Sonderkommandos* gemalt ist, die graue Farbe des Rauchs und der menschlichen Asche, mit der in jenem Herbst des Jahres 1944 das Grün des Birkenwaldes so stark kontrastiert. Nicht zu vergessen die schwarze Farbe der Kohle für die Öfen, sowie, natürlich, der sich schließenden Türen.

Sie haben das Schwarz also nicht vergessen. Sie haben es jedoch aus seiner Abstraktion herausgeholt. Um gleichsam Licht zu schaffen – kein „vollständiges Licht“, nein, denn das Licht ist nie „vollständig“, es sei denn im Paradies unantastbarer Wahrheiten –, um *ein Licht zu werfen* auf jenes „Schwarze Loch“, das Sie umtrieb: um Licht zu schaffen, indem Sie dem „Schwarzen Loch“ ins Auge blicken, indem Sie dafür sorgen, dass es sich visuell entfaltet. Nun haben Sie aber, dessen bin ich mir sicher, gewiss gesehen, dass ebendies bereits für das Schwarz und Weiß der Photos von 1944 gilt. Als „Alex“ sich im Dunkel der Gas-kammer versteckte, um seinen Photoapparat zu nehmen und die unter freiem Himmel brennenden Leichen im Rahmen der Tür-laibung aufzunehmen (Abb. 1), hat er uns ein doppeltes Zeugnis hinterlassen: ein *Zeugnis des Dunkels* – oder des Schattenreichs –, das der geschlossene Raum darstellt, der zur Tötung bestimmt war und der ihm selbst nun – für einige wenige, all dem entrissene Sekunden – Schutz vor Blicken bot, um mit Hilfe eines Objektivs eben gerade sein Recht auf Einsicht auszuüben; aber auch ein *Zeugnis des Lichts*, nämlich den photographischen Akt par excellence, um allen sichtbar zu machen, was die