

„Birkenau und Rosenfeld“

Nach Resnais und Lanzmann inszenierte Marceline Loridan-Ivens
Auschwitz-Birkenau – als Spielfilm mit deutsch-französischer Annäherung

CATRIN CORELL*

„Bilder der Konzentrationslager sind in den Köpfen der vergangenen zwei Generationen zu Stereotypen geworden. [...] Es ist Aufgabe der Zuschauer, die Lücke zu füllen zwischen der Leere, die ich zeige und den Bildern in ihrem Kopf. Ich musste das Vernichtungslager so zeigen wie es heute ist: verlassene Baracken, der grüne Park, die gesunden Birkenstämme. Die Natur gedeiht in Birkenau, genährt durch die Leichen, die dort begraben sind“.

(Marceline Loridan-Ivens).

Rund 60 Jahre nach Kriegsende und an sommerlichen Tagen ist das Lager Auschwitz-Birkenau „sehr schön“, so August Diehl, der die männliche Hauptrolle in Marceline Loridan-Ivens' Holocaust-Spielfilm „La petite prairie aux bouleaux“ („Birkenau und Rosenfeld“, F/D/PL 2002) spielt: „Eine Aue mit Birken. Es wächst Gras über die Sache, im wahrsten Sinn des Wortes, ganz hohes Gras. Es war eine schöne Jahreszeit, und es hat geblüht.“ Entsprechend inszeniert die französische Regisseurin und Holocaust-Überlebende den einstigen Schreckensort. In den meisten Szenen, in denen ihr von Anouk Aimée gespieltes filmisches Alter Ego, Myriam Rosenfeld¹, an den traumatischen Ort ihrer Kindheit zurückkehrt, herrscht Sonnenschein, die Vögel zwitschern, ein leichter Wind weht über end-

lose Wiesen und auf dem ehemaligen Moorgebiet sind zahlreiche Birken groß geworden – Aufnahmen, die aufgrund des visuellen Widerspruchs zum semantisch aufgeladenen Ort an Alain Resnais' „Nuit et Brouillard“ (Frankreich 1955) beziehungsweise an Claude Lanzmanns „Shoah“ (Frankreich 1985) erinnern.

Im Unterschied zu diesen beiden Dokumentarfilmen ist Loridan-Ivens' Werk ein Spielfilm. Protagonistin ist Myriam, eine Überlebende von Auschwitz-Birkenau, die im Verlauf des Films vor einer immensen Herausforderung steht: der Konfrontation mit dem einstigen Schreckensort und dem Überwinden ihrer traumatischen Lagererfahrung als Kind. Dabei trifft die französische Jüdin auf Oskar (August Diehl), einen jungen deutschen Fotografen und Enkel eines Nationalsozialisten, „der sich mit großer Ernsthaftigkeit und ganzem Herzen seiner Aufgabe, sich der Verpflichtung zur Erinnerung zu stellen, verschrieben hat“ (Loridan-Ivens) und der sich wie Myriam dem Lager anzunähern versucht. Die Formen der Annäherung könnten jedoch zunächst nicht unterschiedlicher sein: Während Oskar versucht, (sich) „objektive“ Bilder vom Lager zu machen („Je photographie, enfin j'essaie de photographier les traces, les

* Catrin Corell ist Diplom-Romanistin und Doktorandin der Romanistik („Holocaust im Film“) an der Universität Mannheim.

signes, tout ça. Je cherche à faire quelque chose d'objectif.“), sucht Myriam das Unsichtbare: „Moi, je cherche l'invisible“, „l'invisible de sa subjectivité“, präzisiert die Regisseurin.

Trotz oder gerade aufgrund der gegensätzlichen Herangehensweisen an das Lager bittet Oskar die Überlebende Myriam, sie bei ihrer Wiederaneignung des Ortes begleiten zu dürfen – offenbar scheint er zu spüren, dass ihm Myriam im wahrsten Sinne des Wortes „die Augen öffnen“ könnte, dass Fotografien ohne tiefere Sinndimension nur eine Oberfläche zeigen: „C'est avec vous que mon travail pourrait prendre plus de ... plus de sens“, erneuert der junge Deutsche wenig später seine Bitte, der Myriam nach anfänglicher Empörung über Oskars Vorfahren schließlich nachgibt – eine Konstellation, aus der eine produktive deutsch-französische Dynamik entsteht und die an Jorge Semprúns Besuch seines einstigen Lagers in Begleitung zweier Wahlenkel erinnert: „Mit ihnen war es möglich geworden, die frühere Erfahrung, das Erlebnis jenes einstigen Todes heraufzubeschwören, ohne dass es anstößig oder missglückt wirkte. [...] Oder lag es, weit banaler, daran, dass ihr Alter und ihr Verhältnis zu mir – voll von Bedürfnissen und Ansprüchen, aber frei von jedem Zwang – es ihnen erlaubte, Fragen zu stellen, die zu stellen ein Sohn sich nie getrauen würde [...]?“²

Bei ihren anschließenden gemeinsamen Aufthalten im Lager hilft die französische Holocaust-Überlebende dem jungen Deutschen der Enkelgeneration, seinen Blick zu schärfen, die Spuren der Vergangenheit zu entschlüsseln: „Vous allez être condamné à le voir à travers mon regard“, warnt sie ihn und somit den Zuschauer im Anschluss an eine wirkungsvolle Sichtbarmachung des Unsichtbaren³ – eine der Schlüsselszenen des gesamten Films: Zu Beginn der Sequenz durchqueren die Protagonistin und Oskar wortlos einen Birkenhain, Vogelgezwitscher und das Rauschen der Blätter im Wind be-

stimmen die Tonspur.⁴ Die folgende Einstellung zeigt Myriam, die vor einem Teich kniet und vom Grund eine Hand voll Schlamm ergreift. Während eine Biene auffällig laut summt, ist die Heldin vollkommen auf den Schlick konzentriert, der durch ihre Finger rinnt. Auch der im Hintergrund wartende junge Deutsche ist inzwischen auf Myriams Verhalten aufmerksam geworden, und der Zuschauer fragt sich mit ihm, was es mit dem Schlamm auf sich hat. Diese Frage zeichnet sich auf Oskars Gesicht deutlich ab, während er Myriam ausführlich beobachtet. Aus seiner Perspektive verfolgen wir, wie sich die Protagonistin bedächtig und wortlos auf ihn zu bewegt, die Augen unablässig auf ihre mit Schlamm bedeckte, ausgestreckte Hand gerichtet. Noch immer blickt Oskar ratlos auf das Rätsel, der sachkundige Betrachter hingegen kann den Hintergrund von Myriams sonderbarem Verhalten errahnen. „Tu sais ce que c'est?“, fragt die Heldin schließlich ihren Begleiter und so auch den Zuschauer. Während der folgenden Auflösung, zeigt die Kamera die erklärende Myriam aus Oskars Perspektive in Großaufnahme, so dass wir ihre Mimik lesen können: „Des cendres. Des cendres d'hommes, de femmes, d'enfants“, erläutert sie und kann dabei ihre Augen nicht vom Schlamm in ihrer Hand lösen. Mit zum Teil schweifendem, zum Teil auf Oskar gerichtetem Blick verschafft sie dem jungen Deutschen Einblick in ihr Seelenleben: „Je pourrai jamais oublier. Il y a pas un jour que je n'y pense pas. Quelquefois le soir je me dis: 'Tiens, t'y as pas pensé'. Et forcément, je me remets à y penser.“

An der beschriebenen Sequenz lässt sich ein gravierender Unterschied zwischen „La petite prairie aux bouleaux“ und Lanzmanns „Shoah“ aufzeigen: Der Vergleich ergibt, dass Lanzmann mit seiner Vorgehensweise das Potenzial dieses Aschensees zur Erfahrungsbarmachung der maßlosen Vernichtung nicht zu entfalten vermag: Der Off-Bericht von Filip Müller, eines Überlebenden der fünf

Liquidierungen des Auschwitzer Sonderkommandos, passt nicht unmittelbar zu den Aufnahmen des Aschensees (er berichtet eher generell von den Vergasungen und der Einäscherung der Leichen), weshalb Schriftinserts die Bildspur erklären müssen: „Der Aschensee. Dort wurde die Asche der Verbrannten hineingeworfen“. Auch Lanzmanns Heranzoomen an den See vermag nicht annähernd die Wirkung von *Loridan-Ivens'* Inszenierungsweise zu erzielen. Deren Komposition, vor allem die Entscheidung, Myriam den jungen Deutschen an die Seite zu stellen, ist für das Funktionieren der beschriebenen Sequenz ausschlaggebend: Über ihn macht die Protagonistin auch für den Zuschauer das Unsichtbare sichtbar und lässt spüren, dass die Orte nicht von sich aus sprechen, sondern erst zum Sprechen gebracht werden müssen.

Als Zeichen für Oskars Entwicklung an der Seite von Myriam und seinen Abschied vom naiven Abbildglauben verzichtet er in einer weiteren Schlüsselszene des Films bewusst auf ein weiteres Foto von Myriam vor der KZ-Kulisse, um sich ganz auf die mit besonderer Wucht auf sie hereinstürzenden persönlichen Erinnerungen zu konzentrieren, die stärker sind als jede Fotografie.

Im ersten Teil der Sequenz thematisiert *Loridan-Ivens* zunächst jedoch das Problem einer sterilen musealen Inszenierung sowie den Gegensatz zwischen „nackten Fakten“ (Oskar) und wirkungsvoller Erinnerung (Myriam): Im Unterschied zu den zahlreichen Außenaufnahmen bei Sonne und blauem Himmel befinden sich Myriam und Oskar nun in einem klinisch wirkenden Raum: Er ist leer, gepflegt und in ein steril bläuliches Weiß getaucht. Die Weitwinkelaufnahme lässt die beiden Figuren ein wenig verloren in der Mitte des Raumes stehen. „Où on est ici?“, fragt Myriam unsicher ihren jungen Begleiter. „Les déportés se déshabillaient dans cette pièce ... C'est là qu'on leur prenait tout ce qu'ils avaient avec eux: vêtements, bijoux, argent, photos, tout!“ , erklärt der informier-

te Oskar der sich verunsichert umsehenden Hauptfigur. Dabei wirkt er beinahe entrüftet darüber, dass Myriam den Ort nicht wiedererkennt: „Je reconnais pas“, gesteht die Überlebende, ihre leeren Augen scheinen keinen Anhaltspunkt für die Vergangenheit zu finden. „J'uis passé par ici, forcément ... Non. Il y avait pas de vitres dans le sauna, c'était tout gris. On dirait un musée.“ Während sie Oskar beinahe ungläubig anstarrt, entspricht insbesondere Myriams letzter Satz dem Eindruck des Zuschauers und erinnert darüber hinaus an die Kritik der KZ-Überlebenden Ruth Klüger an der „Museumskultur der Konzentrationslager“: „Dachau hab ich einmal besucht [...]. Da war alles sauber und ordentlich, und man brauchte schon mehr Phantasie, als die meisten Menschen haben, um sich vorzustellen, was dort vor 40 Jahren gespielt wurde. [...] Heute verschweigen sie [die Orte; Anm. d. Verf.] oft ebenso viel, wie sie vermitteln.“⁴⁵

Obgleich der zweite Teil der Sequenz in ebenso klinisch sauberen und hellen Nebenräumen spielt, gelingt es Myriam, sich zu erinnern – auch weil sie das Interesse des jungen Deutschen an ihren persönlichen Erfahrungen spürt. Kurz nachdem Oskar sie in dem tunnelartigen Gang fotografiert hat, beginnt die Protagonistin zu erzählen, dass sie damals in diesem Raum zusammen mit den anderen Neuankömmlingen geschoren und tätowiert wurde: „Quand on s'est retrouvé toute nue avec le crâne rasé, y en a eu qui pleuraient, d'autres qui rigolaient ... quelque chose de ridicule“, berichtet Myriam von den unterschiedlichen Reaktionen ihrer Leidensgenossinnen auf die entstellende Entmenschlichung (geschorener Kopf, eingebrannte Tätowierung) – Verhaltensweisen, die *Primo Levi* und *Imre Kertész* in ihren Holocaust-Romanen besonders eindringlich beschreiben. „Des femmes SS sont rentrées et elles ont demandé s'il y avait des musiciennes. Une petite voix a répondu : 'Moi, je suis danseuse à l'opéra.' Une femme SS a dit: 'C'est bien, montre-nous ce que tu sais faire.' Et elle s'est mise à faire

des pointes [...], tout nue avec son crâne rasé dans un silence total ... Laurette, c'est ça, elle s'appelait Laurette, elle devait avoir à peu près 15 ans comme moi, Laurette ...“.

Der junge Deutsche übernimmt im Film die Rolle des Zuschauers: Im Angesicht von Myriams vergegenwärtigter Erinnerung setzt er den Fotoapparat ab, der Auslöser bleibt unbetätigt. Er und der Betrachter begreifen, dass das Grauenhafte zweidimensional nicht „festgehalten“ werden kann, sondern dass das Unfassbare nur durch ein Einlassen auf die Protagonistin im Hier und Jetzt fassbar ist: Myriam, eine Überlebende, wird zum Sinnbild der Erinnerung, zum Modell der Anteilnahme auf wie vor der Leinwand. Über und mit Myriam kann der Zuschauer die Schmach der gleichaltrigen Leidensgenossin vergegenwärtigen, nackt und rasiert den Sadismus der Nazi-Schergen ertragen zu müssen. In Resnais' „Nuit et brouillard“ hingegen erscheint die den Opfern aufgezwungene und extrem demütigende Nacktheit lediglich als ein Detail unter vielen.

Als Myriam und Oskar gegen Ende des Films auf einen der schrecklichsten Orte des Lagers stoßen, wird der Dialog zwischen der französischen Überlebenden und dem jungen Deutschen auf eine harte Probe gestellt: Myriams Zerrissenheit zwischen dem Wunsch zu vergessen und den als heilsam empfundenen Erinnerungen wird für den Zuschauer insbesondere an ihrem schlimmsten Erlebnis erfahrbar – dem Ausheben der Massengräber im Sommer 1944 für hunderttausende Juden und Zigeuner, die nach ihrer Ermordung in den Gaskammern im Freien verbrannt wurden⁶: Während sie angetrieben durch den Vorwurf der damaligen Leidensgenossin Ginette („Myriam, comment tu as pu oublier?“) ebenso hartnäckig wie vergeblich nach den Spuren dieser Gräben sucht, informiert sie Oskar, der sich ausführlich mit dem Lager auseinandergesetzt hat, über die exakte Stelle der Gräber: „C'est bien ici qu'elles sont les fosses.“ Als der junge Deutsche in-

sistiert („Myriam, c'est ici!“), reagiert die Protagonistin gereizt auf Oskars Faktenwissen: „C'est vous qui me dites ça? De quoi je me mêle? Mais qui vous a demandé quelque chose? ... Et si je ne veux pas m'en souvenir, moi?!“ – Neben ihrem inneren Kampf ist dies auch ein Kampf mit Oskar um die „Deutungshoheit“, denn dessen mit voller Überzeugung vorgetragene faktische Angaben zu den Gräben stimmen nicht mit Myriams Erinnerungen überein.

Stärker und expliziter als Lanzmann in „Shoah“ inszeniert *Loridan-Ivens* jedoch nicht nur das Erinnern, sondern auch das „notwendige“ Vergessen – eine, wie sie selbst sagt, mutige Entscheidung zugunsten der Aufrichtigkeit, denn sie könnte von Revisionisten missbraucht werden: „We all hide things from ourselves; we suffer both from remembering and forgetting the past. I was caught in that painful contradiction: I had to remember and I had to forget. I had to put things away where I couldn't find them, or I wouldn't have been able to survive.“ (*Loridan-Ivens*).

Auch jenseits der Filminhalte zeichnet sich „La petite prairie aux bouleaux“ durch einen fruchtbaren deutsch-französischen Dialog, eine deutsch-französische Zusammenarbeit aus. Die Protagonistin Myriam wird von Anouk Aimée, einer Französin jüdischer Abstammung verkörpert, die wie *Marceline Loridan-Ivens* durch das NS-Regime Angehörige verloren hat. Für Aimée war die Versöhnung – mit Deutschland – der Impetus für die Rolle der Myriam. August Diehl, einer der herausragendsten Vertreter der jungen deutschen Schauspielergeneration, spielt den deutschen Fotografen Oskar mit Nazi-Abstammung und fließendem Französisch. Auch wenn Diehls Großvater kein SS-Kommandant war, hat er seine eigenen Erfahrungen im Umgang mit dem Lager in die Rolle des deutschen Fotografen eingebracht: „Ich beispielsweise sehe nichts im Lager, und genauso geht es Oskar. In derselben Art und Weise, wie *Marceline Loridan-Ivens* mich hat spüren lassen, dass das

Lager voll ist, lässt es Myriam Oskar spüren. Man muss akzeptieren, dass es Parallelen gibt.“

Auch über die Besetzungsliste hinaus entspringt *Loridan-Ivens'* Spielfilm einer deutsch-französischen Zusammenarbeit. Nachdem die Regisseurin sieben Jahre um die Finanzierung gekämpft hatte, ist alles „mit dem Eintritt eines deutschen Fernsehsenders [des Bayerischen Rundfunks; Anm. d. Verf.] in Gang gekommen“, so der ausführende Produzent Ariel Askenazi von Mascaret Films (Frankreich). Losgetreten durch den Filmmacher und Produzenten Peter Sehr (Deutschland), hat diese erste Investition Tür und Tor für deutsche Fördermittel geöffnet. Letztlich setzte sich das Budget von 2,7 Millionen Euro zur Hälfte aus institutionellen Förderungen zusammen, der Rest ergab sich aus Investitionen von Alain Sarde, via Cinévalse, sowie aus Beteiligungen des öffentlichen polnischen Fernsehens.

„30 Jahre lang habe ich nur an den Krieg gedacht“, sagte Marceline Loridan-Ivens in den 1980er Jahren. Doch erst in den 1990er Jahren im Anschluss an die Rückkehr nach Auschwitz-Birkenau fühlte sie die Notwendigkeit, ihre Konfrontation mit dem einstigen Schreckensort in einem Film zu thematisieren: „Als Künstlerin weiß ich heute, dass ich trotz meiner schrecklichen Angst, dass es mir vielleicht doch an den nötigen Fähigkeiten mangelt, einfach dazu verpflichtet bin, mich zu Wort zu melden und mich mit meiner Stimme in den Chor derer einzureihen, die den Mut haben zu sprechen, bevor mit dem Verschwinden des letzten Überlebenden die Konzentrationslager endgültig in den Bereich der Historie eintauchen – oder in die Nebel des Vergessens. Es ist nötig, eine Spur zu hinterlassen, um zu verhindern, dass das Lager nach uns (den Überlebenden) für immer hoffnungslos leer bleibt.“

-
- 1 „Diese Überlebende bin ich, Marceline Rozenberg, verhaftet 1943, eingesperrt zunächst in Marseille, später Drancy, dann mit Transport Nr. 71 nach Auschwitz-Birkenau überführt und befreit im Mai 1945 in Theresienstadt. Von den 76 500 Menschen, darunter 11 000 Kinder, die von Drancy aus ins KZ kamen, kehrten nur 2 500 zurück.“ – Ihr Vater war nicht darunter. (*Loridan-Ivens*).
 - 2 *Jorge Semprún*: Schreiben oder Leben. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1995, S. 331 f.
 - 3 Dabei greift *Loridan-Ivens* auf eine eigene Erfahrung bei ihrem Besuch des Lagers zurück: Als sie im Boden kratzte, stieß sie ausschließlich auf Asche, die durch den einsetzenden Regen zudem ihren spezifischen Geruch entfaltete.
 - 4 „When we were there, there was no bird song, the meadow wasn't green and the birches weren't silver; they were stunted.“ (*Loridan-Ivens*).
 - 5 *Ruth Klüger*: Weiter leben. Eine Jugend. dtv, München 2001, S. 69 ff.
 - 6 „For there are things she has forgotten: She can't remember exactly where they were forced to bury the bodies of fellow inmates, and this haunts her. 'That's how memory behaves', the director says. 'We all hide things from ourselves; we suffer both from remembering and forgetting the past. I was caught in that painful contradiction: I had to remember and I had to forget. I had to put things away where I couldn't find them, or I wouldn't have been able to survive.'“ (*Loridan-Ivens*).