

Judith Kasper

Revolt as a Study in Precision: Sobibor, October 14, 1943, 4 p.m.

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective? Avec un peu d'artifice, donc! (Jorge Semprun)

### 1. Der singuläre Augenblick

Wie kann es gelingen, dem Massenvernichtungsgeschehen singuläre, unverwechselbare und einprägsame Momente abzurufen? Die Stimmen einzelner Zeugen sind dafür entscheidend. Sie sind Momente der Inkarnation, so drückt es Claude Lanzmann in Bezug auf *Shoah* aus. Die Vielzahl der singulären und unvergesslichen Stimmen in *Shoah* macht die eigentümliche Zeiterfahrung des Zuschauers aus: dass 9 1/2 Stunden wie eine Ewigkeit und wie ein Augenblick zugleich sind. Der Film *Sobibór, October 14, 1943, 4 p.m.* wurde von Claude Lanzmann 22 Jahre nach *Shoah* – auf Grundlage eines der zahlreichen Outtakes von *Shoah* realisiert. Wieder ist es ein Film, der das Vernichtungsgeschehen auch und insbesondere als Zeiterfahrung reflektiert und vergegenwärtigt. Hier allerdings wählt Lanzmann einen zu *Shoah* geradewegs gegenläufigen Modus der Darstellung. Ja, man könnte sogar sagen, *Sobibór, October 14, 1943, 4 p.m.* bildet einen präzisen Kontrapunkt zu *Shoah*: keine Vielzahl von Zeugen, sondern ein einziger Zeuge; keine 9 1/2, sondern knappe 1 1/2 Stunden. Der Zeuge – der in Israel lebende Yehuda Lerner – berichtet wie viele andere Überlebende von seiner Verfolgung durch die Nazis, aber er berichtet auch insbesondere von Flucht, von Widerstand, Revolte und Befreiung

– ein Aspekt, der in *Shoah* so nicht vorkommt. Lerner war einer der instigators of the uprising. Lanzmann wählt in seinem Film für die minutiöse Vergegenwärtigung der Revolte eine für ihn ungewöhnliche Konstruktion, nämlich, wie ich zeigen werde, die Zentrierung um eine Figur, einen Ort, eine Zeit, eine Handlung. Der Titel nennt den Ort und das Datum, das bis auf die Stunde genau benannt wird: 14. Oktober 1943, 4 p.m.

Durch diese starke Konstruktion, basierend auf den poetischen Grundeinheiten des Dramas, versucht Lanzmann, dem Vernichtungsgeschehen einen singulären Moment der Unterbrechung abzurufen: Im Laufe des Filmes werden die Zuschauer\*innen erfahren, dass die Konstruktion der Einheit von Ort und Zeit aber dazu bestimmt ist, zu zerbrechen. Es sind die Helden des Aufstands, die den Ort – das Vernichtungslager Sobibór – zusammenbrechen lassen; der Moment des Aufstands impliziert dabei eine eigentümliche Zersprengung der Zeit nach innen: die Stunde wird bis in die Minute, die Minute in Sekunden, die Sekunden in Mikro- und Mikromikrosekunden ausgeleuchtet. Durch die präzise Ausleuchtung des Zeitmoments der Revolte wird die Unterbrechung der Vernichtungsmaschine, dieser Black-Out, dieser tatsächlich stattgefundenen Crash des NS-Systems zeitlich verabgründet.

Dieser Crash ist sensationell. Aber er ist zugleich verschwindend gering, wenn man ihn auf der historischen Zeit- und Raumachse des gesamten Vernichtungsgeschehens betrachtet. Leicht droht das Ereignis von der Last der Zahl der Ermordeten erdrückt und überdeckt zu werden. Lanzmann weiß, dass es eines starken künstlerischen Eingriffes bedarf, um die Revolte, die hier stattgefunden hat, zu einem wahrhaften Ereignis zu machen.<sup>1</sup> Mit einem wahrhaften Ereignis ist ein Ereignis gemeint, das über seine historisch vergangene Bedeutung hinaus Wirkung zeitigt, also ein Ereignis, das sich auch noch in der Vermittlung an den Zuhörer/Zuschauer als Hör- und Sehereignis in der Gegenwart unvergesslich einprägt. Dadurch ist das Ereignis nicht schlechterdings universell – dafür hängt es an zu vielen konkreten Details, von denen es nicht

---

<sup>1</sup> Die Revolte in Sobibor ist, obwohl die Nazis sämtliche Dokumente vernichteten, historisch relativ gut aufgearbeitet. Dank des Aufstands konnten 300 Häftlinge fliehen. Die Mehrzahl von ihnen wurde kurz nach der Flucht getötet. Lerner ist einer der circa 50 Überlebenden.

abgelöst werden kann. Aber es wird als singuläres Ereignis herausgestellt und als solches ist es an das Gedächtnis der Nachkommen übertragbar. Nur ein Akt künstlerischer Bearbeitung vermag das zu leisten. Das scheint mir das Hauptanliegen des Films zu sein. Wenn man ihn mit dem aufgezeichneten und unbearbeiteten Interview, das Lanzmann im Oktober 1979 während seiner Arbeit an *Shoah* mit Yehuda Lerner geführt hat, vergleicht, so gilt es die Differenz zwischen der Zeugenaussage und der nachträglichen starken Bearbeitung durch Lanzmann im Blick zu behalten.<sup>2</sup> Die Forschung zu diesem Film von Lanzmann ist bislang spärlich. Neben einer Arbeit des Germanisten Manuel Köppen aus dem Jahr 2014 ist vor allem auch die jüngst erschienene Studie von Gary Weissman aus dem Jahr 2020 erwähnenswert.<sup>3</sup> Weissman geht mit Lanzmann streng ins Gericht. Er kritisiert vor allem die distortion, die Lanzmann an Leners Zeugenschaft, seinem „lebendigen Wort“ (ein Ausdruck von Lanzmann) vornimmt. Leners Zeugenschaft und Überlebensgeschichte werde durch den Film marginalisiert, um eine alternative Erzählung dazu zu kreieren: „with different emphases and effects than the one spoken by Lerner“.<sup>4</sup>

Der Band, in dem Weissmans Beitrag erschienen ist, profiliert Lanzmanns Filmwerk vor dem Hintergrund der Outtakes und zeigt in besonders eindrücklicher Weise, wie sich Lanzmann selbst nie als Dokumentarfilmer, sondern immer schon als Künstler und creator verstanden hat. Der Band schließt damit u.a. an frühere Untersuchungen an, wie zum Beispiel diejenige von Dominik LaCapra, der schon früh, in Bezug auf *Shoah*, unterstrichen hatte, dass „the role of mise-en-scène in the film is indeed crucial“<sup>5</sup>. Die Herausgeber des Bandes sprechen in ihrer

---

<sup>2</sup> Zugänglich ist der Outtake unter diesem Link: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1004204> (abgerufen am 17.5.2021), die Abschrift des Interviews hier: [https://collections.ushmm.org/film\\_findingaids/RG-60.5030\\_01\\_trs\\_fr.pdf](https://collections.ushmm.org/film_findingaids/RG-60.5030_01_trs_fr.pdf)

<sup>3</sup> Manuel Köppen, „Searching for Evidence between Generations: Claude Lanzmann’s *Sobibor* and Romuald Karmaka’s *Land of Annihilation*, in: *New German Critique*, Fall 2014, No 123, German Memory and the Holocaust: New Films (Fall 2014), pp. 57-73; Gary Weissman: „Yehuda Lerner’s Living Words: Translation and Transcription in *Sobibór October 14. 1943. 4 p.m.*“, in: Erin McGlothlin, Brad Prager, Markus Zisselsberger (ed.), *The Construction of Testimony: Claude Lanzmann’s Shoah and Its Outtakes*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan 2020.

<sup>4</sup> Erin McGlothlin und Brad Prager, Introduction, in: *The Construction of Testimony*, p. 19.

<sup>5</sup> Dominick LaCapra, Lanzmann’s *Shoah*: ‚Here There Is No Why‘, in *Critical Inquiry* 23, no. 2 (1997), pp. 231-69, 232.

Einleitung sogar davon, dass Lanzmann ein „director“ sei, „who wished to retain absolute control over the filmed material’s afterlife“ und wenig später sogar „who is asserting total control over his film“.<sup>6</sup>

Dieser Eindruck bestätigt sich in der Tat auch bei einer genaueren Analyse von Lanzmanns Film *Sobibór. October 14, 1943, 4 p.m.* Ich meine aber, dass gerade dieser Film zeigt, wie notwendig diese Einstellung des Regisseurs ist. Sie ergibt sich hier gleichsam aus der Einstellung des Zeugen, der im Zentrum des Films steht, der das Gelingen der Revolte in Sobibór an militärische Prinzipien der Organisation, Kontrolle und Präzision knüpft.<sup>7</sup>

Im Folgenden soll mein Augenmerk vornehmlich auf Lanzmanns filmischer Vorgehensweise liegen. Diese soll kritisch gewürdigt werden als eine künstlerisch-dramatische Bearbeitung der Zeugenschaft Yehuda Lerner, durch die die Revolte von Sobibór als ein paradigmatischer Moment von Widerstand und Revolte überhaupt erst rezipierbar wird.

## 2. Der Auftakt des Films

Auffällig, aber nicht untypisch für Lanzmanns filmische Praxis, ist zunächst die komplizierte Rahmung des Films. Mehrere Schwellen werden dem eigentlichen Interview mit Lerner vorangestellt. Sie bilden in mehreren Stufen metafilmische Momente der Reflexion über Modi der Annäherung an den Holocaust.

---

<sup>6</sup> Erin McGlothlin, Brad Prager, Introduction, p. 6 und 10.

<sup>7</sup> Ergänzt werden muss in diesem Zusammenhang, dass die Revolte in Sobibór in einem geheimen Kollektiv vorbereitet wurde, das von dem nach Sobibór deportierten russisch-jüdischen Offizier Alexander Petchersky angeführt wurde. Petchersky verfügte über das militärische Know-How, um eine derart komplexe Revolte bis ins letzte Detail zu planen. Petchersky hat überlebt und sagte u.a. in dem Sobibór-Prozess in Kiew am 11.8.1961 aus. Seine Aussage (in jiddischer Sprache) ist im Zentralarchiv in Ludwigsburg (Akte BArch, B 162/4437, Blätter 2671 - 2678) aufbewahrt. Für diesen Hinweis siehe Ayse Sila Çehreli und Tobias Herrmann, La Centrale Stelle de Ludwigsburg, entre archives et mémoire, in *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 2011/3, no 111, p. 159-169, hier: p. 163. Zudem hat Petchersky selbst, schwer verwundet in einem Lazarett, schon sehr früh einen Bericht über den Aufstand verfasst, der erstmals 1945 in der Sowjetunion erschienen war und 2013 neu aufgelegt worden ist. Zugänglich war mir der Bericht in deutscher Übersetzung: Aleksandr Petscherski, Bericht über den Aufstand in Sobibor, ed. Und übersetzt von Ingrid Damerow, Berlin: Metropol 2018. Lanzmann ehrt zu Beginn seines Films das Andenken Petcherskys (04:24-05:47)

Unvermittelt beginnt der Film mit einer Schwarz-Weiß-Photographie, einem Archivbild aus dem Museum in Sobibór. Darauf sind erkennbar SS-Offiziere, die stramm im Kreis stehen; einer hat den Arm zum Hitlergruß erhoben. Was sie umkreisen ist nicht erkennbar. Die Kamera verweilt 23 Sekunden auf diesem stummen Photo. Eine Bildunterschrift erklärt: „SS officers giving the Nazi salute by the coffins of comrades killed during the Sobibor uprising. (Sobibor Museum).“ Schnitt. Darauf folgt unvermittelt das farbige Close-Up – als Prolepse – des Mannes, der die Hauptrolle in diesem Film spielen wird. Einige Sekunden verzögert kommt aus dem Off die Frage in der Stimme Claude Lanzmanns: „Had Mr. Lerner killed before?“<sup>8</sup> Darauf folgt durch eine weibliche Stimme (die Stimme Francine Kaufmanns) die hebräische Übersetzung, auf die rasch Lerner's knappe Antwort – erst auf Hebräisch, dann auf Französisch – folgt: Nein, er hatte zuvor noch niemanden getötet. Die Kamera verweilt noch einige Sekunden auf Lerner's Gesicht. Am linken Mundwinkel ist ein nervöses Zucken erkennbar. 46 Sekunden des Films sind gelaufen. Schnitt. Unvermittelt folgt eine Luftaufnahme, in Farbe, sie zeigt dichte Herbstwälder (in Polen und Weißrussland), wie wir sie auch in zahlreichen Einstellungen in *Shoah* finden. Man hört Vogelgezwitscher. Währenddessen läuft der Vorspann mit den Credits über den bewaldeten Bildhintergrund. Eine Widmung schließt diese Sequenz ab: „For my friend Gilberte Steg, in memory of her sister Hedy Nissim, gassed at Sobibor in March 1943.“<sup>9</sup> Schnitt. Erst jetzt setzt das für Lanzmann typische Eröffnungsmoment seiner Filme ein. Ein fünf Minuten langer Prolog und Monolog – lesbar in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund und hörbar durch die Stimme Lanzmanns (für Lydia White: five-minute prologue comprised of vertically scrolling white text against a black background), der über die Leinwand läuft.

Verweilen wir zunächst einen Moment auf dem Incipit. Mit der Abbildung eines Archivphotos aus dem Museum in Sobibór, das durch eine Bildunterschrift erläutert wird, bezieht Lanzmann

---

<sup>8</sup> Die englischen Untertitel stammen aus der Edition xx, hier: 00:30

<sup>9</sup> (01:17-01:23 )

ein stilistisches Moment ein, das er bis dato stets abgelehnt hatte. *Sobibór, October 14, 1943, 4 p.m.* erschien 2001, zu einem Zeitpunkt, als Lanzmann mit Georges Didi-Huberman und anderen französischen Intellektuellen in eine heftige öffentliche Debatte über den Status des Archivbildes im Kontext der Darstellung des Holocaust verwickelt war. Ist dieser Anfang ein Zugeständnis oder eher eine polemische Abwehrgeste? Wohl eher letzteres. Denn in starkem – aber symmetrischem – Kontrast folgt dann das erste farbige Close-Up von Yehuda Lerner. Während das Archivphoto verschwommen ist und keine Gesichter, sondern nur die stereotype Geste des Hitlergrußes, die ebenso stereotypen schwarzen Uniformen erkennen lässt, sind im Close-up die die Gesichtszüge klar erkennbar. Ohne Bildunterschrift bliebe das Archivphoto stumm, so stumm, wie es zunächst aufgerufen wird. Mit dem Close-Up wird hingegen der Beginn des Sprechens markiert. Dieses Sprechen beginnt mit einer Frage: der Frage nach dem Töten. Die Rollen sind hier gegenüber dem – nicht grundlos prädominanten – historischen Imaginären vertauscht: SS-Offiziere werden als Opfer und Trauernde und Tote gezeigt; der gebürtige polnische Jude Yehuda Lerner, inzwischen Israeli, wird als derjenige gezeigt, der lebt und der getötet hat, ja, der lebt, weil er getötet hat. Ist er ein Täter? Sicherlich nicht. Die SS sind Massenmörder, Lerner ist ein Revoltierender, der in einem bestimmten geschichtlichen notwendigen Moment einen ethisch verantwortlichen, heldenhaften Akt der Tötung vollbracht hat, der der Rechtsprechung zufolge als Notwehr oder auch als Tyrannenmord einzustufen wäre.

Kurz darauf folgt der zweite Einsatz des Films. Der Prolog/Monolog, gelesen von Lanzmann. In diesem Text werden knapp die Entstehungsbedingungen des Films dargelegt. Bei genauerem Lesen bemerkt man, dass Lanzmann von vorneherein auf filmästhetischer Ebene argumentiert. So beginnt er damit, den Film im Kontext von *Shoah* zu verorten. Yehuda Lerner führt er als „emblematic hero“<sup>10</sup> der Revolte ein. An seinen Film knüpft er eine geschichtsphilosophische

---

<sup>10</sup> 02:25

These, die ihn mit *Tsahal*, seinem Film über das israelische Militär aus dem Jahr 1994 verbindet: „It (the revolt, JK) is a paradigmatic example of what I’ve elsewhere referred to as the reappropriation of power and violence by the Jews“.<sup>11</sup> Die israelische Wehrhaftigkeit hat dieser These zufolge in den jüdischen Akten des Widerstands und der Revolte in deutschen Konzentrations- und Vernichtungslagern ihren Ursprung.<sup>12</sup> Damit nimmt sich der Film ausdrücklich die Aufgabe vor, „the two part myth“<sup>13</sup> (frz. „double légende“) zu widerlegen, der zufolge sich die Juden arglos in die Gaskammern hätten führen lassen und ihren Unterdrückern keinen Widerstand entgegengebracht hätten.

Die Wiederannäherung an das Interview 1979 führt Lanzmann mehr als 20 Jahre später dazu, den Spuren Leners zu folgen – “to go where Yehuda Lerner had been“ (frz. „suivre les traces de Yehuda Lerner“)<sup>14</sup>, was für ihn bedeutet, abermals nach Sobibór zu reisen. Viele andere Wege wären ihm zur Verfügung gestanden, das einst aufgenommene Material zu bearbeiten, so zum Beispiel auch derjenige, Lerner noch einmal in Israel aufzusuchen, wo er bis heute lebt. Er hätte auch Kontakt mit weiteren noch lebenden Zeugen aufnehmen können. All dies macht Lanzmann nicht. Die eigene Reise nach Sobibór steht im Zeichen der Montage von bildlichem Material, durch das die Worte Leners unterstrichen werden. Auf seiner eigenen Rückkehr nach Sobibor bemerkt Lanzmann die Veränderung des Ortes, er würdigt das „small and touching red-roofed museum“<sup>15</sup>, das dort mittlerweile gebaut worden ist, um dann aber seine Rede mit einem apodiktischen Statement abzuschließen, das nachträglich auch das zu Beginn gezeigte

---

<sup>11</sup> (02:50-03:00). Die Filmkritiken habe den zionistischen Einsatz des Filmes früh diskutiert, so zum Beispiel Laurence Giavarini: Sur les héros de Sobibór: Le dernier film de Claude Lanzmann et la représentation de la Shoah, in: Cahiers du Cinéma 565, Feb 2002, 46-47.

<sup>12</sup> Lanzmann hat sich selbst ausdrücklich zu dieser Verbindung zwischen *Tsahal* und *Sobibór* in einem langen Interview 2001 bei Erscheinen des Films für die Cahiers du Cinéma geäußert. Siehe Claude Lanzmann, Sur le courage. Interview mit Claude Lanzmann, geführt von Patrice Blouin, Franck Nouchi und Charles Tesson, in Cahiers du Cinéma, Oktober 2001, No 561, p. 46-57. Köppen (2014) analysiert diese Verbindung detaillierter, v.a. pp. 63ff.

<sup>13</sup> 03:19

<sup>14</sup> 05:52

<sup>15</sup> 06:34

Archivphoto klar entwertet: „But museums and monuments instill forgetfulness as well as remembrance. Now we'll listen to Yehuda Lerner's living words.“<sup>16</sup>

### 3. Treuer Nachvollzug und verändernde Intervention

Lanzmanns Reise führt über Warschau, nach Minsk und Sobibor. Sie wirkt über weite Strecken wie der filmische Nachvollzug der Worte und Sätze aus Lernalers Zeugenschaft. Auf geradezu konkretistisch-mimetische Weise schmiegen sich die gefilmten Bilder, die während Lanzmanns Reise entstanden sind, der Zeugenaussage Lernalers an, sie rücken ihr geradezu auf die Pelle. Ja, beide zusammen – Worte und Bilder – brennen sich auf die Haut des Filmstreifens (engl. filmstrip – im französischen Wort „pellicule“ ist die Nähe zur Haut noch erkennbar – ein.

Fast reflexartig wirkt die mimetische Bebilderung und die erzeugte Geräuschkulisse. Wenn Lerner beispielsweise davon berichtet, wie er aus einem Lager floh und sich von Wurzeln auf den Feldern ernährte, aktualisiert die Kamera das Berichtete, indem sie lange über abgeerntete Felder streicht. Wenn Lerner berichtet, wie er nach einem Fluchtversuch schließlich wieder gefasst wird, auf einen Lastwagen verfrachtet, in ein anderes Lager gebracht wird, fahren die Zuschauer, vermittelt über die Filmkamera, die auf einen Lastwagen gesetzt ist, auf diesem mit. Sinnliche Eindrücke einer Fahrt auf einer holprigen Waldstraße, während die dunklen Waldränder über die Leinwand ruckeln.

Der extremen, geradezu buchstäblichen Treue des filmisch-bildlichen Nachvollzugs von Lernalers Worten einerseits stehen andererseits Lanzmanns stark verändernde Interventionen gegenüber. Die Spannung zwischen dem Nachvollzug im Sinne einer Unterordnung Lanzmanns unter den Bericht Lernalers und der souveränen Regie im Sinne der Bemächtigung

---

<sup>16</sup> 6:53-7:04

des Interviews durch Lanzmann wird in der Gänse-Szene<sup>17</sup>, einer der bildlich und lautlich eindrücklichsten Stellen des Films, auf die Spitze getrieben. Lerner berichtet von einer Gänseherde, die die Nazis gezüchtet hatten und die während der Vergasungsaktionen aufgescheucht wurden, damit das Gänsegeschnatter die Schreie der in den Gaskammern ermordeten Gefangenen übertöne. Dieses an sich schon grotesk anmutende und die Zuschauer schockierende Detail in Leners Bericht wird filmisch untermalt durch eine Gänseherde, die sich im Gänsemarsch, in Reih und Glied, um sich selbst dreht. Das Geschnatter wird immer lauter und übertönt für einige Sekunden sogar die Gegenwart des Interviews und somit die Rede Leners. Dann wird langsam der Ton abgedreht und das Bild zum Verschwinden gebracht. Diese starke filmische Intervention – konkretistisch und mimetisch in ihrem Grundgestus – stellt nicht nur eine Verbindung zwischen dem historischen Bericht und den in der Gegenwart in Sobibór immer noch schnatternden Gänsen her. Lanzmann suggeriert auch, dass ein gewisses Geschnatter immer noch droht, die Zeugenschaft der Überlebenden unhörbar zu machen.<sup>18</sup> Aber er zeigt sich auch als derjenige, der wie ein *deus ex machina* den Gänselärm beenden kann und die Zeugenschaft erneut und darum in einem noch stärkeren Sinne hörbar werden lässt. Wenn Gary Weissman kritisiert, dass das „lebendige Wort“ Leners durch Lanzmanns Interventionen stark beschnitten wird, so würde ich sagen: Leners Aussage wird zugeschnitten, sie wird stilisiert und ausgestellt. In solcher Weise bearbeitet, wird ihre ästhetische Wirkung verstärkt.

#### 4. Dramatisierung der Zeugenschaft

---

<sup>17</sup> 39:51-41:18

<sup>18</sup> Lanzmanns Überlegungen zu dieser riskanten Montage sollen hier ausführlicher zitiert werden: „Il y a des oies dans Shoah, des oies à Treblinka et dans les villages environnants. J’en ai vu beaucoup en Pologne. Mais là c’était un troupeau gigantesque de huit cents oies. C’était stupéfiant de tourner ça. Quand elles se mettent en cercle, qu’elles forment une galette d’un blanc immaculé, elles le font d’elles-mêmes, je ne les ai pas mises en scène, je ne leur ai dit: ‘Faites ça.’ (...) Il me paraissait impossible d’utiliser cela, qui selon moi ne pouvait qu’être obscène. C’est tout ce que je hais: cela n’a rien à voir avec la question de la représentation, mais avec celle de l’*illustration*. (...) Je me suis dit: ‘Les oies couvrent les cris des humains qu’on assassine’ et là j’ai eu l’idée, j’étais assez fier, croyez-le bien, de faire lutter la voix de Lerner avec les oies.” (Interview mit Claude Lanzmann, Cahiers du Cinéma, cit., p. 53.)

Wenn eine Revolte gegen die gut organisierte, systematische, pünktliche Vernichtungslogistik der Nazis glücken soll, so muss sie mit denselben Mitteln arbeiten. Das ist eine der Kernaussagen von Lerner. Seine eigene Faszination für Pünktlichkeit und Präzision ist unüberhörbar. Unübersehbar ist auch, dass Lanzmann sich diese beiden Prinzipien zu eigen macht: Zuschnitt und Montage sind die cinematographische Präzisionsarbeit, die am aufgenommenen Material vorgenommen wird. Aus Leners Bericht wird durch Lanzmanns dramatische Bearbeitung eine Art „aufgezogenes Uhrwerk“ (so Jean Anouilh über die Tragödie) oder eine „machine infernale“ (Jean Cocteau), welche das infernalische Vernichtungssystem mit einem großen Krach – fast einem Theatercoup – zum Zusammenbrechen bringt. Leners Bericht läuft in dramatischer Steigerung strikt auf den Höhepunkt – die Schädelspaltung eines SS-Offiziers mit der Hilfe einer Axt – zu.

Meine leicht überspitzte These (die ich am Ende meiner Ausführungen auch relativieren werde), die aus dieser Beobachtung folgt, ist, dass Lanzmann Leners Rede zu einem klassischen, in fünf Akte gegliederten, pyramidales Drama auf der Grundlage der klassischen drei Einheiten Ort-Zeit-Handlung formt: 1. Akt, Exposition: Leners Abführung aus dem Warschauer Ghetto; auf dem „Umschlagplatz“ beginnt seine Deportation; 2. Akt, erregendes Moment: Inhaftierung in verschiedenen Lagern, wiederholter Flucht daraus; Deportation nach Sobibor, 3. Akt: Höhepunkt in Aufstand und Revolte: erster Axtschlag; 4. Akt: retardierendes Moment: zweiter Axtschlag, Flucht 5. Akt: Zusammenbruch, Schlaf – und Abbruch des Interviews durch Lanzmann.

Wie ist diese Art der Dramatisierung zu motivieren? Gehen wir dafür noch einmal in den Prolog zurück. Dort spricht Lanzmann schon in poetischen und literarischen Begriffen<sup>19</sup>: von Lerner

---

<sup>19</sup> Auch *Shoah* beginnt, wie Francine Kaufmann zurecht zuspitzt, im Modus der Fiktion “Like a work of fiction, *Shoah* begins with the written words: ‘L’action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner, en Pologne ...’. Sie erwähnt eine Aussage Lanzmanns, that he wanted to bring his interviewees to “perform” their testimonies as “actors” and as “characters”. Vgl. Francine Kaufmann, „The Ambiguous Task of the Interpreter in Lanzmann’s Films Shoah and Sobibor: Between the Director and Survivors of the Camps and Ghettos“, in: Michael Wolf (ed.), *Interpreting in Nazi Concentration Camps*, Bloomsbury, New York 2016, p.161-180, p. 162.

als einem „emblematic hero“, einer „surprising figure“. Emblematisierung heißt Stilisierung zu einem Sinnbild. Figur heißt Charakter, Protagonist – in einem Drama oder Film. Er spricht auch von der „double legend“ vom hilflosen und widerstandslosen Juden, also einem Narrativ, dem es entschieden entgegenzuarbeiten gilt, indem es gelesen und gegengelesen wird (gleichsam im wörtlichen Sinne der Legende: das was zu lesen ist) durch die Schaffung eines Gegenmythos. Für die Konstruktion des Gegenmythos bedarf es starker ästhetischer Mittel. Lanzmann findet sie, das ist geradezu unvermeidlich, für Lanzmann jedoch in jeder Hinsicht erstaunlich, in der aristotelischen Poetik. Unvermeidlich, weil die Poetik des Aristoteles die abendländische Konstruktion des Dramas bis in die Moderne, auch in der dezidierten Abwendung davon, prägt. Das französische klassische Drama hat diese Poetik zur höchsten Präzision getrieben. Erstaunlich ist die aristotelische Anleihe, weil Lanzmanns Filmästhetik gegen derart klassische Erzählformen und Dramatisierungen des Holocaust stets rebelliert hat. Sie gehören eher zum Hollywood-Kino. Nichts liegt der filmischen Herangehensweise Lanzmanns ferner als das. Und natürlich kann *Sobibór. October 14, 1943, 4 p.m.* nicht mit melodramatischen Heldenerzählungen wie *Schindler's List* verwechselt werden.<sup>20</sup> Dennoch: Ich meine, dass sich Lanzmann hier auf subversive Weise Elemente des klassischen Dramas aneignet und dem Holocaust-Kitsch enteignet, um sie für seine Konstruktion des Gegenmythos zu nutzen: des neuen Mythos vom wehrhaften Juden, des Mythos der Geburt des aktiv sich wehrenden Israeli in den nationalsozialistischen Lagern.

Lanzmanns gestalterischer Eingriff in die Zeugenschaft Lerner wird am Ende ganz offensichtlich und offensiv, als er dessen Rede in einem höchst präzisen Moment zum Abbruch zwingt. Lerner ist dabei zu schildern, wie er nach Vollzug des revoltierenden Aktes – Höhepunkt seines Dramas, auf den ich gleich genauer eingehen werde – flieht und im Wald aus

---

<sup>20</sup> Köppen hat auf weitere Verfilmungen des Sobibor-Aufstands hingewiesen, vor allem auf Jack Gold's *Kassenschlager Escape from Sobibor* (1987). Der Film beruht auf dem Buch von Richard Rashke, *Escape from Sobibor* (1982), in dem Rashke 20 Überlebende des Aufstandes interviewt, unter anderem auch Lerner. (Hinweise dazu, siehe Köppen, pp. 62-63). Der Film wird von Köppen als „exciting and dramatic narrative of resistance“ beschrieben, „with effective fictionalizing strategies“, ähnlich wie die TV-Serie „Holocaust“ (vgl. p. 63).

Erschöpfung zusammenbricht und einschläft. Lanzmanns Stimme aus dem Off bricht genau an dieser Stelle durch folgende metadiegetische Intervention abrupt ab: We'll stop here. It's so beautiful when he collapses in the forest. The rest in an adventure of freedom. The extermination devices and gas chambers were demolished by the Germans immediately after the uprising. No more convoys arrived at Sobibor station. There, at least, the extermination had been stopped.”<sup>21</sup>

„It's so [trop] beautiful ...“: An dieser Stelle wird Lerner's wahrheitsgetreuer und historischer Bericht vom Aufstand und Flucht für einen kurzen Moment in den Bereich des „Schönen“ gehoben und mit ästhetischen Kriterien reflektiert. Lanzmann hat seine Rolle als Interviewer verlassen, er spricht als Theaterdirektor und dann, kurz darauf, in der Rolle eines auktorialen Erzählers, der seiner Figur die Rede entreißt, über sie spricht, indem er die darauffolgenden Ereignisse in knappster Form zusammenfasst.<sup>22</sup> Warum dieser plötzliche Rollen- und Rhythmuswechsel? Es scheint, als vollziehe Lanzmann hier seinen Axtschlag, als könne es nur durch diesen harten Schnitt gelingen, den Augenblick der Unterbrechung, den diese Revolte im Vernichtungsgeschehen dargestellt hat, nicht zu verpassen, sondern für die Ewigkeit zu fassen.

##### 5. Die Logik des „I'd rather“ (plutôt) als Übergang zur Aktivität

Die von mir etwas überzeichnete, nirgends von Lanzmann explizit dargelegte Untergliederung seines Films in dramatische Akte ist auch von anderen Kräften durchzogen. Denn eine der grundlegenden Fragen, die die Zeugenschaft von Lerner stellt, ist, wie ein verfolgter und körperlich extrem geschwächter Mensch aus seiner erlittenen Not heraus zum aktiven und revoltierenden Handeln finden kann. Diese Transformation ist nicht so sehr vom Telos der Revolte her zu verstehen, sondern sie getragen von einer Energie, um die es vor allem in der

---

<sup>21</sup> 1:32:03 - 1:32:32

<sup>22</sup> Michael Levine weist in seinem Beitrag über Lanzmanns späten Film *Napalm* darauf hin, wie Lanzmann an einer entscheidenden Stelle des Films seine Rolle als Filmregisseur als eine gespielte Rolle expliziert und damit gleichsam aus der Rolle fällt.

ersten Hälfte des Films geht. Es wäre zu einfach, diese Energie als positiven Lebenswillen zu bezeichnen. Lerner ist innerhalb von sechs Monaten aus acht Lagern geflohen. Lanzmann fragt beinahe ungläubig nach: „„Why such determination [frz. rage] to escape? Or was it simply easy?““<sup>23</sup> Lerner beschreibt diese rage de l'évasion als eine negative Energie im Bereich der totalen Negation und Vernichtung. Der Antrieb kommt aus einem „plutôt“: „I'd rather [frz. plutôt] be shot or hung than starve like this“.<sup>24</sup> Kurz darauf: „I have nothing to lose. I'd rather attempt anything than live this nonlife.“<sup>25</sup> Und etwas später: „Only death awaited a Jew. But I'd rather take a bullet than go back there.“<sup>26</sup>

Im „plutôt“ drückt sich eine philosophische Einstellung und Handlungsmaxime aus. Sie schafft in der Nähe des Todes, im Bereich absoluter Unfreiheit, einen minimalen Spielraum. In diesen minimalen Spielraum fällt ein ums andere Mal der glückliche Zufall. „Chance“ (luck) und „hasard“ (chance) sind weitere Schlüsselwörter in Leners Bericht. „Chance“ und „hasard“ sind zugleich jene Elemente, die der strikten tragischen Notwendigkeit einer nach dem Prinzip des Uhrwerks ablaufenden Tragödie entgegenstehen.

„Plutôt“ drückt dann aber auch die Präzision des zeitlichen Zuvorkommens aus, die gelungene Antizipation, die sich für das Gelingen der Revolte schließlich als entscheidend erweisen wird. Man sieht hier, wie die pyramidalen Verlaufsform des Dramas durch eine Kreisbewegung, angetrieben von einem relativistischen „plutôt“, dem das „luck“ ein ums andere Mal recht geben wird, verändert wird: der zum Tod bestimmte Held dreht sich auf dieser Kreislinie aus seinem Schicksal gleichsam heraus, revoltiert, d.h. dreht und wendet sich gegen die tragische Verlaufskurve.

## 6. Axthiebe

---

<sup>23</sup> 20: 09- 20:11

<sup>24</sup> 19:02

<sup>25</sup> 20:45-47.

<sup>26</sup> 22:13-22:19

Im 3. Akt – dem Akt der Revolte – wird das wiederholte Glück („luck“, frz.: „chance“) zu „our only chance was to kill the Germans“<sup>27</sup>. „To kill the Germans“ kann nur mit „précision“ (incredible punctuality)<sup>28</sup> gelingen. In der Tat besteht der Höhepunkt des dramatischen Berichts in der exakten Umsetzung eines präzisen Plans, der ein zeitliches Kalkül beinhaltet: nämlich dass die Deutschen immer pünktlich sind. Diesmal wird die Pünktlichkeit, auf der die Macht der Deutschen begründet ist, sich als deren Schwachstelle erweisen, denn Pünktlichkeit macht berechenbar.

Am 14. Oktober werden Punkt 16 h die 16 im Lager verweilenden SS-Leute in die unterschiedlichen Werkstätten berufen. Lanzmann fragt, die zeitliche Präzision unterstreichend: „A quatre heures précises?“ („At 4:00 p.m. sharp?“<sup>29</sup>) Lerner antwortet, mit Handbewegungen die Präzision des Zeitpunkts unterstreichend: „Exact comme une montre! (“just like clockwork“<sup>30</sup>). "In fact, our whole plan was based on that. We knew the Germans were very punctual. We only succeeded because Germans are so punctual."<sup>31</sup>

Lerner steht, gemeinsam mit einem anderen Häftling – beide mit Äxten gewaffnet, die der Tischlerei entwendet wurden – in der Schneiderwerkstatt bereit. Punkt 16 h tritt SS Offizier Greischütz ein, um sich, wie verabredet, einen Mantel schneidern zu lassen. Als sich Greischütz, der von Lerner als ein riesiges Monster beschrieben wird<sup>32</sup>, nach vorn beugt, holt Lerner, hinter diesem stehend, die Axt hervor und spaltet den Schädel Greischütz‘ entzwei.

In Leners Worten, übersetzt von Francine Kaufmann wird die Szene so vergegenwärtigt: “J’ai pris la hache, j’ai fait un tout petit pas vers lui et tout a duré peut-être un millième de seconde ... C’était même ... tellement rapide que je peux même pas vous ... Imaginez, c’était un

---

<sup>27</sup> 48:20

<sup>28</sup> 49:57

<sup>29</sup> 1:06:51

<sup>30</sup> 1:06:56.

<sup>31</sup> 1:07:04-1:07:16

<sup>32</sup> Vgl. 1:08:42-1:09:41, ebd., S. 37.

quart de millième de millième de seconde et tout s'est fini (...) La hache est entrée exactement au milieu de son crâne (...). je peux dire que je lui ai coupé le crâne en deux, exactement...“

(English Subtitles : „I gripped the ax and took a tiny step towards him. It all took a 1/1000<sup>th</sup> of a second. It was even ... so rapid that I can't even say – it was over in a quarter of a millionth of a second. (...) In one blow, the whole ax went into his head. (...) The ax went right into the middle of his skull.“<sup>33</sup>).

Die präzise und komplette Schädelspaltung koinzidiert mit der Spaltung der Zeit in nicht mehr wahrnehmbare Mikroeinheiten. Lernalters Rhetorik zeugt einerseits von der obsessiven Präzision, in der alle Macht und Gewalt zu stecken scheint, die in diesem Bruchteil einer Sekunde freigesetzt wird. Andererseits rührt seine Rede an Zeitdimensionen, die von keinem Bewusstsein registriert werden können und die – psychoanalytisch gesprochen – Wahrnehmung und Bewusstsein verletzen und als Schock bzw. Trauma in einem anderen System, dem Unbewussten, dauerhafte Spuren hinterlassen. Kein Zeitmoment mehr, sondern eine Zeitspaltung, eine Atomspaltung, aus der überwältigende Energien freigesetzt werden, die das NS-System niederschlagen, aber auch das zeugende Subjekt nachhaltig gezeichnet haben. Ich komme darauf weiter unten zurück. „Inimaginable“ – „incredible“<sup>34</sup> – die Vorstellungskraft sprengend – ist dieser Akt. Ebenso „incredible“ ist, dass nach diesem präzisen Axthieb exakt fünf Minuten darauf der nächste SS-Offizier zur Anprobe in der Schneiderei erscheinen sollte. Unvorstellbar, dass innerhalb von 5 Minuten der Leichnam samt Blutspuren soweit beseitigt werden konnten, dass der nächste Offizier keinen Verdacht hegt. Lerner (in Kaufmanns Übersetzung, übersetzt ins Englische): “Yes, it seems impossible, but everything depended on

---

<sup>33</sup> 1:13:35 – 1:14:26. Gary Weissman hat diese Passage genau untersucht und die Differenzen zwischen Lernalters Formulierungen auf Hebräisch und Kaufmanns Übersetzung verdeutlicht. Lerner spricht, das ist für meinen Zusammenhang interessant, zweimal von einer „fraction“, einmal von einer „fraction of a thousandth of a second“ dann von einer „fraction of a second“ (Weissman, 192). Das Wort taucht in Kaufmanns Übersetzung nicht auf, die Idee der Spaltung der Zeit wird hier allerdings noch deutlicher. In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass Weissman durchaus zurecht moniert, dass Lanzmann offensichtlich nicht an einer nachträglichen Untertitelung der Originalaussagen Lernalters gelegen war. Kaufmann war auf Konsekutivübersetzung angewiesen, ohne Möglichkeit, Notizen zu nehmen (vgl. Kaufmann (2016)). Der Film ist somit auch diesmal, wie *Shoah*, ein auf Französisch gedachter Film.

<sup>34</sup> 1:17:45

German punctuality and our own rapidity. The Germans were punctual and our plan worked like clockwork.”<sup>35</sup>

Der vierte Akt, Verlängerung des Höhepunktes, diesen hinauszögernd und retardierend, beginnt mit dem Eintritt des zweiten Offiziers, Punkt 16h 05. Er tritt auf den Arm des Leichnams seines Kollegen, der unter einem Haufen von Mänteln versehentlich hervorlugt. „So the German started shouting, ‘Was ist das? Was ist das? What is it?’”<sup>36</sup>

Die Schrecksekunde wird zum Moment des nächsten Schlags: „Immediately, my comrade leapt forward and struck him. The German collapsed from the blow, and I quickly gave him a second blow. I think I’ll always remember – the ax struck his teeth and made a sort of spark.”<sup>37</sup>

Die Dramatik des Augenblicks liegt in der Sache begründet. Übersteigert wird sie durch den Funken, der der gewaltvollen Schädelspaltung entspringt. Der Funken, der dem Schlag entspringt, ist auch erkennbar in den funkelnden Augen des Helden, der 36 Jahre später davon berichtet. Und wenn wir weitere 42 Jahre darauf den Film sehen, ist es immer noch so, als ob dieser mächtige Schlag gerade erst geschehen sei. Der Funken, der dieser Revolte entspringt, erhellt blitzartig die Nacht – die Nacht, die am 14. Oktober 1943 früh einbricht; die Nacht der Geschichte der Unterdrückten, die anhält.<sup>38</sup>

Lanzmann insistiert auf der genauen Beschreibung des Akts der Tötung. Lerner holt mehrfach aus, sein sonst ruhiger und beherrschter Körper fängt dabei an mitzusprechen, er ahmt vor laufender Kamera die Geste noch einmal nach und der Zusammenbruch äußert sich in einem onomatopoetischen Laut (einem laut ausgerufenen wrah!<sup>39</sup>). Köppen schlussfolgert aus diesem Moment: „Sobibor seeks to stage a cinematic monument: the Israel Defense Forces and

---

<sup>35</sup> 1:18:05-1:18:11.

<sup>36</sup> 1:20:05-1:20:13.

<sup>37</sup> 1:20:16 - 1:20:56.

<sup>38</sup> Die österreichische Lyrikerin Ilse Aichinger, die bei Erscheinen des Films eine kurze Filmkritik zu *Sobibór* verfasst hat, bemerkt treffend: „Yehuda Lerner erzählt seine Geschichte mit der Axt, wie Geschichten von Dostojewskij erzählt sind, auch in ihrer Exzentrizität.“ (Der Standard, 27./28. Oktober 2001) <https://www.derstandard.at/story/757976/16-jahre-alt-ist-jehuda-lerner-als-er-im-konzentrationslager-sobibor-einen-deutschen-bewacher-mit-einer-axt-den-schaedel-spaltet> (abgerufen am 17.5.2001)

<sup>39</sup> 1:14:02

the modern Israeli identity find a point of origin in the swing of Lerner's ax."<sup>40</sup> Und ebenso interpretiert Weissman: "The skull-splitting moment captures what Lanzmann, in the film's introductory scrill, calls "the re-appropriation of power and violence by the Jews."<sup>41</sup>

Dass hier im mythischen Sinne David über Goliath siegt und dass es Lanzmann auf eine solche Lesart angelegt hat, stimmt zweifelsohne. Die Axt als archaisches Instrument ist nicht nur eine Waffe, sondern zugleich auch ein Schneide- und Spaltwerkzeug, mit dem etwas Neues gebaut werden kann.

Doch scheint mir in der Insistenz Lanzmanns auf der detaillierten Ausführung der Schädelspaltung auch noch eine andere Obsession mit im Spiel zu sein. Lanzmanns Autobiographie beginnt mit seiner wiederholten Heimsuchung durch die Guillotine als Tötungsinstrument; in *Shoah* lässt Lanzmann die polnischen Bauern immer wieder die Geste „Kopf ab“ wiederholen, die stumme und zynische Geste, die den deportierten Juden, die aus dem schmalen Fenster des Waggons hinauslugten, den Tod im Lager ankündigte, eine Geste, die – wie viele überlebende Zeugen betonen, unverstanden geblieben war. In Lanzmanns vorletztem Film, *Le dernier des injustes* (2013) über Benjamin Murmelstein, den Judenältesten in Theresienstadt geht es vor allem um Genickschüsse, durch die die Judenräte von den Nazis ermordet wurden. In all diesen Todesarten steht der Nacken im Zentrum, das Verbindungsglied zwischen Kopf und Rumpf, das in horizontalen Schnitten und Schüssen zerstört wird. Hier nun geht es um einen vertikal vorgestellten Akt der Schädelspaltung, einen Racheakt der Juden an den Nazis, der quer zu den anderen Tötungstechniken verläuft. Man könnte vielleicht soweit gehen und sagen, dass dieser vertikale Spaltungsakt die anderen Tötungsarten symbolisch durchstreicht, um einen fundamental anderen Verlauf der Geschichte einzuleiten. Mit dem Axthieb wird auch die Zeit – im Sinne der chronologisch messbaren, geschichtlichen Zeit – durchschlagen. Dadurch weist genau an diesem Punkt die Geschichte über sich hinaus in einen

---

<sup>40</sup> Köppen, p. 67.

<sup>41</sup> Weissman, p. 194.

a-historisch-mythischen Bereich, der selbst weit über die bemerkte Verbindung zur Wehrhaftigkeit der israelischen Armee hinausreicht.

Der 5. Akt, der Schlussakt – Leners Flucht aus dem Lager und sein Zusammenbruch aus Erschöpfung im Wald in der Nähe des Lagers – sind schnell erzählt. Denn Lanzmann, wie ich schon weiter oben dargelegt habe, setzt hier selbst die Axt an. Er schneidet Lerner das Wort ab, um in dem Moment, da Lerner zusammenbricht, selbst das Wort zu übernehmen. Der Film endet mit einem Epilog, in dem Lanzmann reads out loud a text that appears as a black rolling title with white letters (wie am Anfang). Während sein Held schläft, hält Lanzmann Totenwache und liest acht Filmminuten lang mit seiner tiefen und unverwechselbaren Stimme die Daten aller Transporte nach Sobibor wie ein Kaddish. Der letzte Transport kommt am 20. Oktober 1943 aus Treblinka mit 100 Häftlingen. Die Bilanz sind mehr als 250,000 Tote.

## 7. Körpersymptome

Von diesem Ende her, das ein Ende des Lagerterrors zwar noch einmal mitsagt, aber das doch vielmehr noch einmal in den Vordergrund rückt, dass der Holocaust – wie es der Historiker Dan Diner einmal formuliert hat – kein Narrativ hat, sondern nur eine Statistik<sup>42</sup> –, wird die von mir anfangs aufgestellte These, dass dem Film *Sobibór* eine klassische Dramenstruktur zugrunde liegt, wieder dementiert. Die Dramenstruktur wird höchstens bemüht, um im Mittelteil des Films Leners Bericht eine Dramatik zu verleihen, die dafür sorgt, dass sie sich in das Gedächtnis der Zuschauer einbrennt.

Dass Leners Drama kein Ende hat, zeichnet der Film gleichsam nebenbei auf, ohne dass er dies je thematisieren würde. Wir erfahren nichts über seine Lebensumstände in Israel. Vor der Kamera sitzt ein kräftiger 50-jähriger Mann mit markanten Stirnfalten und lebendigen Augen. Er wirkt selbstbeherrscht und selbstbewusst. Nur einmal wird sein emotionaler Zustand

---

<sup>42</sup> Siehe Dan Diner, „Gestaute Zeit. Massenvernichtung und jüdische Erzählstruktur“, in: ders., *Kreisläufe. Nationalsozialismus und Gedächtnis*, Berlin: Berlin Verlag 1995, p. 125-139.

thematisiert. Lanzmann beobachtet, dass Lerner erleichtert, als er davon berichtet, wie er mit der Axt den SS-Offizier erschlagen hat. Leners Antwort wirkt ein bisschen wie eine stotternde Verneinung: „Of course, I’m pale. When you recall things like that – the joy of succeeding – when you recall things like that, you can’t help but feel something bubbling up inside. It’s a feeling of joy at having succeeded, but you have tears in your eyes because so many died there. It’s the satisfaction of succeeding in avenging those who died and the feeling of having done the right thing. (...) An experience like this happens once in a lifetime. It’s the experience of life and death.”<sup>43</sup>

Lerner spricht, wo es um seine Gefühle geht, nicht mehr in der ersten Person, sondern versucht, seine Rede in ein allgemeines „Man“ (on) zu übersetzen. Das, was er gerade erzählt und in Details erinnert hat, soll einen Überbegriff erhalten, den es nicht gibt. Es bleibt ein „thing like that“ („chose comme ça“) – ein Unbenennbares. Unbenennbar und unsagbar bleibt, was das Zusammentreffen von Triumphgefühl der Rache und das gleichzeitige Bewusstsein, dass in Sobibor 250,000 Menschen getötet worden sind, mit einem machen. Dafür gibt es nur kaum merkbare Symptome, die auch nicht Leners Extremerfahrung zu übersetzen vermögen. Nichtsdestoweniger will ich sie abschließend umkreisen. Da ist die plötzliche totale Erschöpfung, von der Lerner spricht, die ihn, kaum aus dem Lager geflohen aber immer noch in der Nähe des Lagers und also in höchster Gefahr, zusammenbrechen und einschlafen lässt. Eine ähnliche Erfahrung berichtet in Lanzmanns Film *Tsahal* ein israelischer Militär: im Sechstage-Krieg war die nervliche Anspannung der Panzersoldaten derart hoch, dass sie immer wieder zwischen einem Kugelfeuer und dem nächsten für wenige Sekunden einschliessen. Da ist aber auch das nervöse Zucken des linken Mundwinkels in Leners Gesicht, das unaufgefordert und stumm stets mitspricht. Psychologische Spekulation ist hier nicht angebracht. Aber auf der formalen Ebene des Films ist es bemerkenswert, dass die Fraktur der

---

<sup>43</sup> 1:22:12 – 1:23:59.

Sekunden, die Durchbrechung der Zeit, von der Lerner spricht, auf der Filmoberfläche als Tic sichtbar wird.

Lanzmanns Kaddish am Ende des Films liegt ein Kalender zugrunde, der das Ende der Tötungen in Sobibór benennen kann.

In Yehuda Lerner's Gesicht steht die Zeit still, in ihm tickt und tickt der Zeiger, wie in einer gebrochenen Uhr, immer auf derselben Stelle weiter.