

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 372

Artikel: Was bleibt : der Strick und der Strich
Autor: Stadelmaier, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862978>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

Was bleibt

In *Le serment d'Hippocrate* zeigt Claude Lanzmann sein Gespräch mit der KZ-Überlebenden Ruth Elias. Es ist ein Film darüber, wie man weiterleben kann und wo das Kino aufhören muss.

Der Strick und der Strich

Am Ende, nach dem Krieg, nach Auschwitz, so erzählt sie es später, sei sie mit einer schweren Depression in ein Sanatorium gekommen, wo ihr ein Arzt ein Stück Seil gezeigt und ihr die beiden Optionen erklärt habe, die sie nun hätte: aus dem Seil einen Strick machen und sich erhängen, Schluss machen mit allem; oder das Seil als Linie hinlegen und damit einen Strich ziehen zwischen Vergangenheit und Zukunft. Um die Vergangenheit von ihrem weiteren Leben abzutrennen, um weiterleben zu können. Ruth Elias wählt den Strich.



Jahre später sitzt sie in einer Sommernacht auf einer Terrasse in Israel und erzählt Claude Lanzmann vor laufender Kamera ihre Geschichte vor dem Strich: Ruth Elias wächst in der ehemaligen Tschechoslowakei auf und ist neunzehn Jahre alt, als sie 1942 mit ihrer Familie ins KZ Theresienstadt deportiert wird, wo sie einen Freund hat und schwanger wird. Und später schickt man sie weiter nach Auschwitz. Bei

einem Selektionsprozess durch Josef Mengele gelingt es ihr durch eine List, dem sicheren Tod zu entkommen; sie gelangt zur Zwangsarbeit nach Hamburg, wo man jedoch ihre Schwangerschaft entdeckt und sie nach Ravensbrück und von dort wieder zurück nach Auschwitz schickt. Dort bringt Ruth Elias ihre Tochter zur Welt. Nach der Geburt lässt Mengele ihre Brüste abbinden, damit sie das Kind nicht ernähren kann; er will wissen, wie lange es ohne Nahrung überlebt. Elias erzählt, wie sie fiebernd mit geschwollenen Brüsten daliegt, neben ihr das schreiende Kind, das immer kranker und schwächer wird. Schliesslich drückt ihr eine Ärztin eine Morphiumspritze in die Hand, mit der Ruth Elias ihr Kind töten und seinem Leiden ein Ende bereiten kann. Was die Ärztin (aufgrund ihres Eides) nicht darf, muss die Mutter tun. Und sie tut es. Sie selbst überlebt, als Einzige aus ihrer gesamten Familie, wird aber schwer depressiv. Und so kommt sie in das Sanatorium, wo sie vor der Wahl steht: Strick oder Strich.

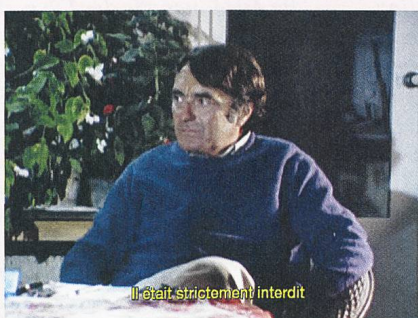


Das eineinhalbstündige Gespräch mit Ruth Elias ist der erste von vier Teilen von *Les quatre sœurs*, einer Filmserie von 2017, in der Lanzmann noch einmal vier Interviews zeigt, die er für seinen Film *Shoah* geführt hat – in voller Länge. Es sind vier Porträts von Frauen, von vier Überlebenden der Schoah, gezeichnet durch unmögliche moralische Entscheidungen, die von den Nazis erzwungen wurden, und durch das Wissen, das eigene Überleben der Grausamkeit von Zufall oder Selektion zu verdanken. Im Vergleich zu den anderen erweist sich Ruth Elias als äusserst gewandte Erzählerin; sie selbst hat ihre Erlebnisse noch einmal in Form von Memoiren aufgeschrieben.

So wie ein Strich Ruth Elias zu überleben geholfen hat, so verläuft aber auch eine Trennlinie zwischen dem Regisseur und der Befragten, die über die gesamte Dauer des Films niemals gemeinsam in einer Einstellung zu sehen sind. Entweder man sieht die Protagonistin auf der Terrasse sitzen, manchmal in Begleitung eines Schäferhundes, der sie vor dem Aussen zu beschützen scheint. Oder die Einstellung zeigt den Filmemacher, der ihr stumm zuhört. Wenn er eine Frage oder Nachfrage stellt, ist stets nur sie im Bild; und seine Fragen sind leise, richtiggehend gemurmelt aus dem Off zu hören. Es ist diese Trennung von Elias und Lanzmann durch die Montage, die *Le serment d'Hippocrate* von den anderen Filmen der Reihe unterscheidet, in denen Lanzmann aktiver ist, mit den Interviewten immer wieder eine Einstellung teilt und auch dann zu sehen ist, wenn er spricht. Hier aber gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass er auf

das von Ruth Elias Gesagte direkt reagiert. Vielmehr könnte es sich bei den Aufnahmen von ihm um reine Füllbilder handeln, die erst nachträglich als Schnittmaterial aufgenommen wurden. Wenn Lanzmann verschiedene Einstellungen seiner Protagonistin aneinanderfügt, dann um dadurch den Fluss und den Zusammenhang ihres Gesprächs zu bewahren. Die dazwischengeschnittenen Bilder von ihm dienen hingegen vor allem dazu, ihre schiere Beliebigkeit hervorzuheben. So begreift man, was Lanzmann in diesem Film zeigen möchte: Das Bild von Ruth Elias kann mit keinem anderen Bild verkettet werden, weil es keinem anderen gleicht. Es ist singulär und unvergleichbar, so wie das Leiden, das Leben und das Überleben, von dem es Zeugnis ablegt.

Noch deutlicher wird diese Haltung, wenn man Lanzmann mit Jean-Luc Godard vergleicht. Wie Lanzmann geht auch Godard davon aus, dass es Bilder gibt, die unüberwindbar voneinander getrennt bleiben. Aber Godard ist trotzdem überzeugt, dass in der Montage diese Bilder miteinander kombiniert, aufeinander bezogen und in Dialog gesetzt werden können: In Godards *Histoire(s) du cinéma* antworten etwa auf Aufnahmen von Ravensbrück die Bilder von Elizabeth Taylor und Giotto. In gewisser Weise könnte man sagen, dass Godard zwar nach dem Bild sucht, das man nicht mehr montieren, nicht mehr zu den anderen in Bezug setzen kann, es aber nie findet. So bleibt für Godard das Kino wesentlich Montage: In der Montage lebt das Kino fort.



Auch diese Lücke des Schnitts zwischen den Einstellungen kann man als Strich verstehen, als Strich, hinter dem immer ein weiteres Bild wartet. Godard macht Striche, damit die Montage weitergehen kann und mit ihr das Kino. Lanzmann hingegen hat ein Bild gefunden, nach dem es nicht mehr weitergehen kann, nach dem es keine Montage, kein Kino mehr gibt. Das ist sein Projekt: endlich mit der Darstellung, mit der Fiktion, der Montage, dem Kino an ein Ende zu kommen. Montieren heisst bei Lanzmann, einen Strich ziehen, nicht um zum nächsten Bild zu gelangen, sondern um das Kino und die Montage per se hinter sich zu lassen. Er versucht so, als Cineast auf die Striche zu antworten, die Ruth Elias gezogen hat, um weiterleben zu können. Es gilt, aus dem Kino die Singularität dieses Lebens zu befreien. Godard geht gegen das Ende des Kinos an, Lanzmann gegen das Ende des Lebens.

Wenn Lanzmann trotzdem auf die Aufnahmen von Ruth Elias mit Aufnahmen von sich selbst antwortet, dann gerade um zu zeigen, wie diese

aus dem Ganzen herausfallen. Damit gibt er ihnen einen anderen Status und stellt sie quasi jenseits des Films. Dieses Herausfallen verweist auf eine weitere Dimension: Lanzmanns Film ist (wie alle Teile der *Quatre sœurs*) seinem Sohn Felix gewidmet. So wirken die Einstellungen auf Lanzmann weniger wie Bestandteile des Films über Ruth Elias als vielmehr wie Fundstücke in einem privaten Album, das viele Jahre nach der aufreibenden Arbeit an *Shoah* von seinen Familienmitgliedern durchgesehen werden kann. Gerade als Nichtgegenschüsse zu den Bildern von Ruth Elias zeugen sie von der Emotion, die den Vater in dieser Gesprächssituation ergriffen hat: Der Vater «erzählt» dem Sohn, wie er in diesem Moment die unüberwindliche Distanz begriffen hat, die ihn von der Erfahrung der Holocaust-Überlebenden trennt, und dass sie niemals in einem Bild zusammenkommen können.



Es ist letztlich diese Spur des affektiven Eindrucks, den Elias auf Lanzmann gemacht hat, die den Film so berührend macht. Lanzmann hat stets – gerade gegen Godard – die bildliche Undarstellbarkeit und rein mündliche Überlieferbarkeit der Shoah betont. Man könnte sagen, Lanzmann ist in dieser Hinsicht ein Dogmatiker. *Le serment d'Hippocrate* ist wie ein intimes Bekenntnis, wie er zu diesem Dogma kam: Bei seinen Reisen ist er Menschen wie Ruth Elias gegenübergesessen und hat dabei ganz persönlich die konkrete, ihrerseits nicht wirklich darstellbare Erfahrung gemacht, dass man ihre Geschichten und ihre Bilder nicht mehr mit anderen montieren kann, wie man das sonst im Kino getan hat. In dieser Hinsicht war der Mann, der am 5. Juli dieses Jahres gestorben ist, der vielleicht grösste Filmemacher des 20. Jahrhunderts: Godard wird weiter Filme machen, aber Lanzmann hat Bilder gefunden, mit denen das Kino zu Ende geht und die es vollenden. Und die dabei zeigen, dass es etwas gibt, das niemals vollendet werden kann: das Leben selbst. Philipp Stadelmaier