

# Auschwitz sollte nicht gut aussehen

Der oscargekrönte Film „Son of Saul“ des Ungarn László Nemes führt uns bis an die Türen der Gaskammern. Brauchen wir das, um nicht zu vergessen?

**N**ichts, was gegen den Film „Son of Saul“ einzuwenden ist, hat mit diesem Gesicht zu tun. Vermutlich werden wir es lange nicht vergessen. Verschlossen, als wäre es von hinten vernäht. Mit toten Augen, die manchmal gehetzt blicken, den Nacken von empfangenen und erwarteten Schlägen gebeugt. Es gehört Géza Röhrig. Er ist ein ungarischer Dichter, kein Schauspieler.

Saul in dem Holocaust-Drama „Son of Saul“ ist seine erste Rolle. Er spielt sie intensiv. Undurchdringlich. Saul ist eine zusammengesetzte Figur, ein Mann ohne Eigenschaften, der für zweierlei steht: den Widerstand und die Moral des Glaubens. Er gehört dem Sonderkommando an, jener Gruppe von Juden, die in den Lagern zu Hilfsdiensten verpflichtet wurden – Sklaven, wie alle anderen auch, solange sie lebten, und sie lebten nicht sehr viel länger in der Regel als die, bei deren Ermordung sie helfen mussten. Ihre Privilegien waren klein, ein wenig mehr Bewegungsfreiheit, ein wenig mehr Essen, möglicherweise. Claude Lanzmann hat in „Shoah“ ihre Geschichte erzählt, mit einigen Überlebenden gesprochen, sie vom Vorwurf der Kollaboration befreit.

Wir entkommen dem Gesicht von Géza Röhrig nicht. Es schält sich zu Beginn aus der fast nebelhaften Unschärfe des ersten Bildes, und wenn der Fokus gezogen ist, bleibt die Kamera ganz nah bei diesem Mann. Saul ist unser Führer in Auschwitz-Birkenau. Es ist Oktober 1944, die Vernichtungsmaschinerie läuft auf Hochtour. Tausende werden täglich ermordet, es herrscht Chaos, und ein Aufstand wird auch vorbereitet, ein Aufstand der Angehörigen des Sonderkommandos, zu dem Saul gehört. Das Ereignis ist verbürgt, spielt hier aber nur eine Rolle am Rande. Als Idee sozusagen. Auch dies ist einer der wichtigen Erzählstränge aus „Shoah“ – dass die Juden nicht völlig wehrlos in ihren Untergang gingen. Hier ist der bewaffnete Aufstand eine Geschichte, die mit einer anderen kollidiert: dass Saul nämlich,

während er die Leichen aus der Gaskammer schafft, ein Kind findet, das noch atmet, einige Züge lang, von dem er behauptet, es sei sein Sohn. Dieses Kind will er ordentlich, also mit Rabbi und Kaddisch-Sprechen, beerdigen. Die Suche nach dem Rabbi und die Rettung des Kinderleichnams, geschehen zur selben Zeit wie die Vorbereitung des Aufstands, und Saul scheint bei dem einen zu helfen, um beim anderen seinerseits Hilfe zu bekommen.

Der ungarische Regisseur des Films, László Nemes, hat erzählt, der Holocaust, dem einige Angehörige seiner Familie zum Opfer fielen, sei ein bestimmendes Thema seiner Kindheit und Jugend gewesen. Dennoch ist das Konstruktionsprinzip seines Films das eines Thrillers, dessen Personal gegen die Uhr antritt: Waffen besorgen, Leichnam entführen, nicht entdeckt werden, Aufgaben erfüllen. Eines Thrillers aus Auschwitz, in dem wir das, was Saul sieht und tut, immer nur am Rande vor Augen bekommen. Die Leichen. Die Ascheberge. „Son of Saul“ besteht aus vielen solchen Rändern. Während die Kamera auf Sauls Schulter sitzt oder an seinem Hinterkopf klebt, sehen wir in dem kleinen Ausschnitt, den wir überhaupt sehen, oft seinen unscharfen Hinterkopf und davor einen an den Seiten abgeschnittenen Raum voller hektischer Bewegung, oder wir schauen auf einen Teil eines Hügel aus Knochenpulver, das von Saul und den anderen in den Fluss geschauelt wird, oder wir sehen im Hintergrund, wenn sich die Tür zur Gaskammer öffnet, übereinander gestürzte Körper. Der Film ist von Máttyás Erdélyi in dem alten, beinahe quadratischen 1,33:1-Format aus Stummfilmzeiten gedreht, immer aus der Hand, alles ist eng, nur im ganz nahen Bereich scharf.

Es ist die Aufgabe des Sonderkommandos, dessen Teil Saul ist, die Menschen direkt nach ihrer Ankunft im Lager in die Umkleidekabine zu führen, ihnen Haken für ihre Kleidung zuzuweisen und sie zur Tür vermeintlich zum Duschen zu begleiten, später ihre Leichen abzutransportieren und die Gaskammer zu reinigen. Nachdem sich die Tür hinter den Nackten geschlossen hat, müssen Saul und die anderen die Wertsachen aus den Mänteln fischen und die Koffer öffnen und plündern.

Wir sind sehr nah dran, wenn all dies geschieht, was wir nur teilweise sehen, unerträglich nah. Aber was heißt das schon? „Son of Saul“ ist ein Film, und es ist ganz unerheblich, in welche Gefühlsstürme er uns führt. Wir werden nichts von dem, was hier nachgestellt wird, in seiner Ungeheuerlichkeit und seinem Schrecken je wirklich erfassen können. Seit „Son of Saul“ indes in Cannes den Jury-Preis gewonnen hat,



Das Vernichtungslager ist kein Ort für Kinogeschichten, aber dieser Film erzählt sie doch: Géza Röhrig als Mitglied des Sonderkommandos in „Son of Saul“.

Foto AP

eine Art Silbermedaille des Festivals, purzelt ihm die Preise nur so zu, unlängst erst der Oscar für den besten nichtenglischsprachigen Film.

„Um Auschwitz liegt ein Feuerkreis“, hat Claude Lanzmann einmal bemerkt. Er meinte damit: Dies ist kein Ort, den man wie einen x-beliebigen Schauplatz betreten kann, um sich Geschichten auszudenken, die dort geschehen sein mögen. Claude Lanzmann aber hat „Son of Saul“ seinen Segen gegeben, nachdem László Nemes bekundet hatte, wie tief er in Lanzmanns Schuld stehe – was richtig ist: Ohne „Shoah“, ohne die Zeugnisse, die Lanzmann von den Überlebenden gesammelt hat und die zum Teil als Motive in diesem Film wiederkehren, wäre „Son of Saul“ nicht denkbar.

Und doch ist dies ein Film, der viel eher den Strategien von „Schindlers Liste“ verpflichtet ist als denen von „Shoah“. Nemes ist ein cleverer Regisseur. Er ist bei Béla Tarr, dem ungarischen Avantgardisten, in

die Schule gegangen, er hat einige kürzere Filme gedreht, dies ist sein Debüt mit einem abendfüllenden Spielfilm. Er weiß, Auschwitz darf nicht zu schön aussehen (das sagt er im Presseheft), er weiß, über Bildern aus den Gaskammern liegt ein Tabu, das selbst er nicht brechen will, aber ein bisschen eben doch: Er führt uns mit Saul bis an ihre Tür, und wenn sie sich wieder öffnet, erhaschen wir einen verschwommenen Blick auf die Leichen dahinter, die Saul wegschaffen muss, um dann die Böden zu säubern, bis er die nächste Gruppe ins Gas führt. Wir sehen also, und wir sehen nicht. Es gibt Bilder, aber nicht wirklich. Eine geniale Strategie? Eine sensationelle Eitelkeit.

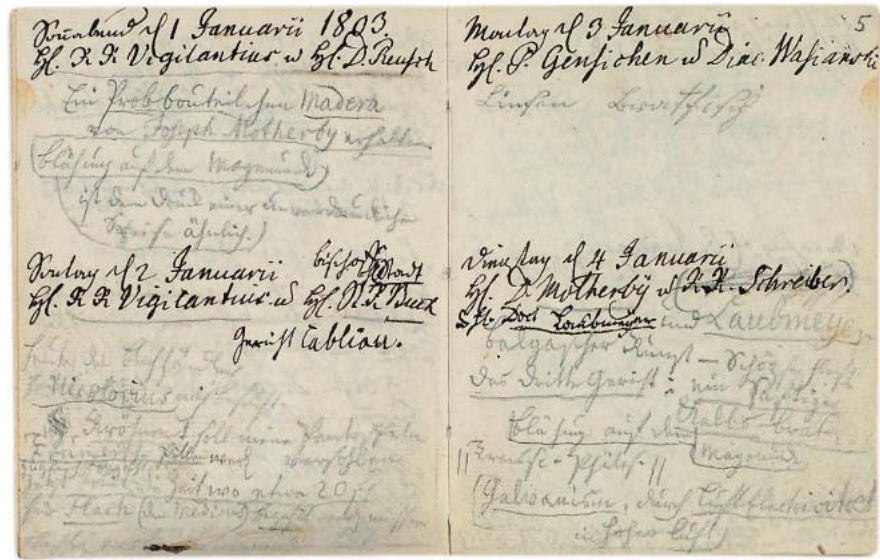
Während er die Bilder meidet, erlegt sich Nemes beim Ton allerdings keinerlei Hemmungen auf. Und zeigt damit, dass er das Bilderverbot nicht wirklich verstanden hat. Denn keine Bilder, das hieß doch, so lange es galt: die existentielle Leere auszuhalten, die Auschwitz ist. Eben kein Ort

für Geschichten, wie das Kino es erzählt oder der Roman. In „Son of Saul“ müssen wir, was wir nicht sehen, hören. Schreie, Röcheln, Trommeln, Treten gegen die Wände. Ohrenbetäubend. Vermischt mit Befehlen auf Deutsch. Mit Getöse von Maschinen. Den Zügen von fern. Dem Getrappel vieler Menschen auf Holzböden. Mit Anweisungen und angstvollen Dialogfetzen in verschiedenen Sprachen. Ein wahres Kunstwerk, dieser Soundtrack, die Mischung, der Tonschnitt, mit dem Nemes das Bilderverbot so überschlau umgeht. Seht her, scheint er zu rufen, ich kann's!

Nein. Dies ist kein Film über Auschwitz. Dies ist ein Film über einen ehrgeizigen Nachwuchsregisseur. Dies ist ein Film, der den Feuerkreis durchbricht, um mit einer Lüge zurückzukommen – einer Lüge, die sagt: In all dem Grauen hätte ein Stück Menschlichkeit eine Chance gehabt. Mit der alten Leier vom Anstand, der in unständigen Zeiten überlebt hätte. Hier und da in der Hölle sei es möglich gewesen, die

Zivilisation hochzuhalten, hätte es Hoffnung gegeben, wenn nicht aufs Leben, dann eben auf eine anständige Beerdigung. Das ist, ästhetisch raffiniert zwar, derselbe KZ-Kitsch, den wir in „Schindlers Liste“ sahen. Eine Fantasy-Sinngebung unter dem Vorwand eines „ganz neuen Blicks“. Worauf denn?

Pädagogisch mag das alles einen gewissen Sinn haben – damit Menschen nicht vergessen. Die Serie „Holocaust“, mit der in Deutschland das Sprechen über die Verbrechen der Nazis, die Judenvernichtung, die Lager vor Jahrzehnten Fahrt aufnahm, ist ästhetisch auch katastrophal und moralisch verlogen gewesen. „Schindlers Liste“ hat zur deutschen Gedenkkultur vermutlich mehr beigetragen als Lanzmanns „Shoah“. Und doch ist „Shoah“ (und „Sobibor, 14. Oktober 1943, 16 Uhr“) möglicherweise für immer das einzige filmische Zeugnis, das vor den Opfern Bestand haben könnte. Allein darauf kommt es an, wenn von Auschwitz erzählt wird. VERENA LUEKEN



Am 4. Januar 1803 gab es bei Kant saftigen Kalbsbraten.

Foto Goethe-Haus

## Etwas Genie für Goethes Sammlung

Kant“ steht oben auf dem Blatt, ganz ohne Kommentar, es folgen bekannte Namen wie Fichte, Lichtenberg, Klopstock, Herder und Wieland, aber auch heute ganz unbekannt – wer weiß noch von Pfeffel, Alzinger und Uz? Die Handschrift aber ist die Friedrich Schillers, der auf dem Blatt die Namen potentieller Beiträge für seine Zeitschrift „Die Horen“ festhielt. Und Goethe entnahm das Blatt irgendwann einmal dem riesigen Konvolut von Briefen Schillers und überführte es in seine wachsende Handschriftensammlung.

Die umfasste am Ende mehr als 2000 Manuskripte von etwa 1500 Urhebern, und wer sich im Arkadensaal des Frankfurter Goethe-Hauses die gestern Abend eröffnete Ausstellung anschaut, in der einige wenige Beispiele dieser Sammlung gezeigt werden, der wird immer wieder die große, waagrechte Tafel studieren, die hinter den Vitrinen mit den Autographen angebracht ist und die Namen sämtlicher Urheber anzeigt, deren Manuskripte sich in Goethes Sammlung finden. Trotz der Fülle, trotz vieler Namen, die heute allenfalls kurios erscheinen (was macht die Dichterin Kathinka Halein, wiederentdeckt erst durch Arno Schmidt, in diesem Kreis?), entsteht das Bild einer Gruppe von Schriftstellern, Philosophen, Musikern, Politikern und Künstlern, die keineswegs durchweg mit Goethe befreundet waren, bekannt wa-

ren oder auch nur wohlwollend von ihm wahrgenommen wurden. Dem Sammler ging es offenbar eher darum, sich Menschen, über die gesprochen wurde, nicht nur im Porträt, sondern auch in ihrer Handschrift vor Augen zu führen.

Die Ausstellung wurde zuvor im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv gezeigt. In Frankfurt sorgt eine ausgeklügelte Architektur dafür, dass man die Blätter erst hinter Papphüllen oder in Kuben entdecken muss. Einige der hier gezeigten Blätter sind eigens für Goethe entstanden, seien es Briefe an ihn oder Schreiben an Dritte, die im Namen Goethes darum gebeten hatten, und man sieht den Blättern an, dass sich die Urheber Mühe gaben, die Erwartung zu erfüllen, etwas abzuliefern, was ihre Individualität durchscheinen lassen sollte. Sie schrieben sorgfältig, aber doch auch mit einem Schuss Genie darin, und was eine Handschrift alles auszudrücken vermochte, als es im Alltag noch auf Handschrift ankam, lässt sich hier – etwa an den Blättern von Kleist, Fouqué, Arnim oder Metternich – wundervoll studieren. Oder an Kants „Mittagsbüchlein“ mit Notizen über die Besucher des greisen Philosophen, Gesprächsthemen und das Befinden nach der Mahlzeit („Blähung auf dem Magenmunde“). spre

Kostbarkeiten aus Goethes Autographensammlung. Frankfurter Goethe-Haus, bis zum 26. April. Kein Katalog.

## Die Kunst und der Kater

Hochprozentige Malerei: Bilder von Monika Baer im Museum Abteiberg in Mönchengladbach

Worin bekundet sich Malerei heute eigentlich als aktuell und gegenwärtig – also zeitgenössisch? Trifft sie den Nerv der Zeit, wenn sie am Computer generiert und mit dem Drucker auf die Leinwand gebracht wird wie bei Wade Guyton? Oder ist das schon wieder von gestern, und die ehemalige Königsdisziplin rührt doch tiefer an die Gegenwart, wenn sie mit den ihr eigenen, nämlich konventionellen Mitteln die richtigen Themen anpackt wie Marlene Dumas, die eine Porträtgalerie schwuler russischer Kulturschaffender anlegte, um sie, unter dem Schutzmantel der Manifesta, in der Eremitage in St. Petersburg auszubreiten?

Zur rechten Zeit kommt jetzt, so viel ist sicher, eine jüngste Werkgruppe von Monika Baer mit Werken, denen Skepsis und Krise ebenso tief eingeschrieben sind wie Opulenz und strömende Sinnlichkeit. Ihre sarkastischen „Alkoholbilder“ wurden jüngst in New York, auch wegen des süßigen Themas, für gesellschaftlich relevant befunden („Welcome in Manhattan, Monika“, begrüßte sie ein Rezensent), jetzt sind sie im Museum Abteiberg in Mönchengladbach auch hierzulande im Rahmen eines Werküberblicks zu begutachten.

„Große Spritztour“ nennt die 1965 in Freiburg geborene Malerin in Kippenbergischer Diktion ihre Ausstellung mit Arbeiten der letzten Jahre, den „Mauerbildern“, „Schlüssellochbildern“, „Busenbildern“, allesamt anspielungsreichen Werken, in denen Baer die unterschiedlichsten Optionen der Malerei noch einmal sichtet und, bisweilen durchaus widersprüchlich, neu figuriert. Im Ergebnis bezeugen sie vor allem dies: Von der Monochromie bis zum Realismus haben sämtliche verfügbaren Stile noch einiges zu bieten, wenn sie eigene Kontexte eröffnen und Erwartungen überraschen oder enttäuschen.

So begann ja auch das Werk der Absolventin der Kunstakademie Düsseldorf in den 1990er Jahren: mit einem gezielten Akt von Anachronismus. Die Künstlerin befand sich damals in einem sehr maskulin geprägten Umfeld rheinischer Malerfürsten und provozierte mit gespreiztem Rokoko, den „Mozart-Bildern“. Die stürzten sie dann selbst in Zweifel, als sie Beifall von der falschen Seite erhielt, von Kunstfreunden, die darin die Rückkehr zu gediegenem Handwerk sahen – zu jenen technischen Fertigkeiten, die heute „skills“ heißen und mit denen Baer seitdem dauernd jongliert.

Wenn früher in New York „bally paintings“ angesagt waren (Bilder mit Eiern), so hat Monika Baer in den vergangenen Jahren Bilder mit Busen gemalt, die – ohne jeden Pin-up-Appeal – in spackten Jeansstoff eingebunden sind; die Monochromie tritt bei ihr als Inkarnat auf, teilweise schrumpelig wie Cellulose. Was hier und heute zeitgenössisch ist, muss immer wieder neu ausgehandelt und offensiv behauptet werden. In diesem Geiste griff Baer schon für ihre „Vampirbilder“ bei der Documenta von 2007 in die Trickkiste von Trompe-l'œil und Illusionismus.

Diese beleben nun auch die Alkoholbilder. Souverän kokettieren sie mit der Ah-

nung, es könnte sich um Atelier-Allegorien handeln. Dann aber legen sie vor allem Erinnerungen an Kunst und Künstler um 1900 nahe, die mit dem Sujet befasst waren – an Toulouse-Lautrec, Picasso und seine Absinthgläser, das melancholische Champagner-Stilleben in Manets „Bar aux Folies-Bergère“. Natürlich ist das Motiv Alkohol überzeitlich. Suff als Symptom sozialer Krise hat jüngst die amerikanische Malerin Nicole Eisenman in einigen Bildern überzeugend in Szene gesetzt.

Monika Baer nähert sich dem Sujet, wie bei ihr üblich, in zwei parallelen Werkgruppen. Da taumeln Fragmente der Flaschenaufkleber auf schwarzem Grund vor sich

hin, beschwipst in einem ortlosen All, das an den Bildrändern mit farbigen Akzenten versehen ist. Fingerdick wie Buttercreme ist die Farbmasse in Spuren hier und da aufgetragen. Diese Bilder sind das minimalistische Pendant zu einer anderen Gruppe, die ungleich betörender und vielschichtiger ausgemalt ist. Einige wenige Etiketten lassen sich in den Bildern identifizieren, und sie bestätigen: Es ist Hochprozentiges, das da genossen wurde. In manchen Fällen war den Konsumenten denn auch nicht mehr daran gelegen, die Flaschen zu verschließen. Korken und Drehverschlüsse liegen umher, weshalb die Bilder auch den Geruchssinn ansprechen: Der Atem von Whiskey und Wodka scheint durch die wässrigen Farbräume über den teils vergossenen Flüssigkeiten zu wabern. In der Ausformulierung von Glas und Spiegelung, von Volumen und Lokalfarbe könnten diese Dinge delikat und lukullischer nicht ausfallen. Ihr Raum ist unten stabil wie eine Bühne, nach oben löst er sich in abstrakten, diffusen Farnebeln auf. In diese kann man sich lange vertiefen, um immer wieder von malerischen Störellementen irritiert zu werden. Es ist, als ob die Farbverwehungen ihrerseits halluzinieren und mit ihnen die darin eingesetzten Kritzel und Kürzel.

Ausgiebig bedient sich Baer auch in diesen Werken symbolistischer und surrealer Chiffren: Phantome und Fratzen mischen sich in den Farbrausch wie ehedem die seltsamen Gesichtsmasken in den Documenta-Bildern. Die Silhouette einer liegenden Frau gibt sich als Zitat von James Ensors Bild „Meine tote Mutter“ von 1915 zu erkennen. In einem Bild ist die Farbe abgeschliffen, die verbliebenen Flaschen tauchen nurmehr als Schemen auf. Eine verhuschte Gestalt schaut schräg aus dem Bild. Wahrscheinlich fühlt sie sich ertappt.

Eine Menge Moderne und zwanzigstes Jahrhundert sammelt sich in den Alkoholbildern an, doch erkennt man die Gegenwart mühelos wieder. Als Schemen eines Kunstbetriebs, der sich an sich selbst berauscht und mit Trugbildern benebelt. Kunst und immer mehr Kunst als Kompensation für den Kater: Doch, doch – auch das hat etwas mit Betäubung zu tun.

GEORG IMDAHL

Monika Baer. Große Spritztour. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, bis 12. Juni. Vom 2. September bis 6. November in der Kestnergesellschaft, Hannover. Katalog ist in Vorbereitung.



Nach der Party: Monika Baers „Überlieferung verpflichtet“, 2014

Foto Jens Ziehe