



De nøgne og de døde

Claude Lanzmanns Shoah, det store værk om jødernes tilintetgørelse, er en film der skaber sin egen genre

af Peter Schepelern

”Das... das... kann man nicht erzählen”, siger en af de overlevende i *Shoah*, da Claude Lanzmann udspørger ham om de rædsler, han gennemlevede for 40 år siden. Men det er netop det geniale paradoks i *Shoah*, Lanzmanns ni-en-halv-times film om nazisternes systematiske udryddelse af de europæiske jøder, at den fortæller, at den bruger de overlevendes beretninger til at danne én gigantisk fortælling om det, som der ikke kan fortælles om.

Emnet har da også kun sjældent fundet overbevisende fremstilling i kunsten. De fleste forsøg har tyet til det patetiske og melodramatiske for i det mindste at komme ud over den historiske fremstillings afmægtige objektivitet, men det er som om fiktionsformen heller ikke slår til, som om fortællingen i traditionel forstand for en gang skyld kommer til kort, det er mere end den kan rumme. Gaskammeret kan ikke gøres til en fortælling. Og så er det netop det, Lanzmann gør – pedantisk og

ubønhørligt fremtvinger han fortællingen om tilintetgørelsen af seks millioner europæiske jøder.

I 1939 spæde Hitler, at en kommende krig ville betyde jødernes tilintetgørelse i Europa, en profeti hvis opfyldelse han bestemt ikke overlod til historiens tilfældighed, men selv tog initiativet til, omend han omhyggeligt sørgede for at unddrage sig ansvaret for de udryddelsesinitiativer der kendes under den eufemistiske betegnelse *Endlösung*. Historien kender andre massakrer og folkedrab, også under Anden Verdenskrig, men ingen der i omfang og lidenskabsløs organisatorisk effektivitet kan sammenlignes med den nazistiske jødeudryddelse i årene 1941-44. Den

administrative strategi blev fastlagt på den såkaldte Wannsee-konference i januar 1941 udenfor Berlin, hvor Heydrich, Eichmann og andre spidser mødtes for at koordinere de bestræbelser, der skulle gøre *Endlösung* til en realitet, ikke blot deportationer til arbejdslejre og nykoloniserede områder østpå, som det officielt forlød, men gasninger, som allerede var blevet afprøvet i forbindelse med det såkaldte eutanasi-projekt, udryddelse af samfundets 'ubrugelige'. Men hvor aflivningen af åndssvage, sindssyge og håbløst syge blev præsenteret for den tyske offentlighed som medlidenhedsdrab og forsvaret i propagandistiske film, f.eks. Wolfgang Liebeneiners *Ich klage an* (1941), blev mordet på jøderne holdt skjult.

Afsløringen af masseudryddelserne chokerede verden i 1945, men næsten lige så chokerende er det faktum, at de allierede og mange andre vidste god besked forinden og undlod at gøre noget. Rapporter om udryd-

delseslejligheder – derunder nøjagtige beskrivelser af Auschwitz baseret på undvegne fangers beretning – nåede frem til London og Washington, men trods adskillige appeller rørte man ikke en finger. Amerikanerne, der i forvejen havde udvist enestående emsighed med at holde jødiske emigranter ude når det ikke lige drejede sig om Einstein, bombede i 1944 flere fabriksanlæg i Auschwitz i nærheden af lejren, men uden at røre gaskamrene og krematorierne, der arbejdede på højtryk for at udslette en halv million ungarske jøder. Det var jo ikke strategiske mål. Og sågar mente jødiske ledere i USA, at det var utilrådeligt at gribe ind. Så ville tyskerne blot hævde, at det var de allierede bombninger der havde dræbt jøderne!

Udryddelses-lejrenes rædsler er blevet beskrevet og analyseret, ikke mindst af de få overlevende ofre selv, deriblandt psykologerne Viktor Frankl og Bruno Bettelheim, forfatterne Elie Wiesel (der fik Nobels fredspris i 1986) og Primo Levi (der overlevede Auschwitz, men i forrige måned faldt ned ad trappen i sit hjem i Torino og døde) og filminstruktøren Wanda Jakubowska. Ofrenes adfærd, vekslende mellem egoisme og selvopofrelse, forræderi og heroisme, kan vi måske forstå, men hvordan skal vi nogensinde begribe de dimensioner af ondskab, der her blev lagt for dagen, ganske vist iværksat af en begrænset gruppe initiativtagere, men samvittighedsfuldt eksekveret af tusinder af lydige soldater og embedsmænd: Denne uhyrlige organisering af bestialske massakrer på millioner af uskyldige, den bevidstløse rutine i lejrenes industrielle masseproduktion af død, al denne totalt meningsløse dømoni må man næsten automatisk skyde fra sig.

Og her kommer så Lanzmann med sit storslåede forsøg på at fastholde det gigantiske myrderi, fastholde det midt i en eftertid som har haft travlt med at glemme, mytologisere og bagatellisere. Han er født 1925 i en fransk/jødisk familie, deltog allerede i gymnasietiden i modstandsbevægelsen, studerede efter krigen politik og filosofi blandt andet i Tübingen og Berlin, hvor han også underviste ved Freie Universität. Han kom ind i kredsen omkring Sartre, hvis ideologiske orientering han delte, både hvad angik den kommunistiske inklination og, naturligvis, hadet til antisemitismen, som Sartre i 1946 havde behandlet i kampskriftet "Réflexions sur la question juive". Lanzmann var fra begyndelsen af 50'erne medredaktør af Sartres tidsskrift Les Temps Modernes. En yderligere, endnu intimere tilknytning til de eksistentialistiske kredse opstod ved hans forhold til Simone de Beauvoir, begyndende i 1952 da han var 27 og hun var 44. Hun skildrer ham i erindringsbindet "La force des choses" (1963) – "som karakteristisk af sig selv sagde han: Jeg er jøde. Det var den bestemmende kraft i hans liv" – og hun nåede

inden sin død sidste år at skrive en hyldest til Shoah (Le Monde 28.4.1985, genoptrykt som forord til bogudgaverne).

Hans første film, *Pourquoi Israël?* (1972), var en slags generalprøve på Shoah, både tematisk og formelt. Den består af over tre timers interviews med israelske jøder, der fortæller om emigration og hjemkomst, om krigen og masseudryddelserne. Derfor Israel!

Lanzmann var midt i det 10 år lange arbejde på Shoah, da den amerikanske tv-føljeton *Holocaust*, instrueret af Marvin Chomsky for selskabet NBC, blev udsendt. Det var det første forsøg på at skildre jødernes udryddelse gennem en af massemediets populære genrer og vakte sensationel opsigt, både i USA og Vesteuropa. I en artikel i Les Temps Modernes (juni 1979) kommenterede Lanzmann den amerikanske serie (som han ikke havde meget til overs for: Lå der ikke i denne sympatiombølgende fremstilling af en totalt assimileret tysk/jødisk familie – hovedsagelig spillet af ikke-jødiske skuespillere med Meryl Streep i spidsen – en underforstået accept af udryddelsen af den store majoritet af fattige østeuropæiske landsbyjøder med deres mærkelige traditioner og sære fremtoninger?) og reflekterede samtidig over den film, han selv var ved at lave over samme emne, omend med en noget anden indfaldsvinkel.

Han kritiserede de vante filmiske fremstillinger historisk forklarende metode, som i trivialfiktiv form præger *Holocaust* såvel som de fleste seriøse dokumentarfilm (inklusive Alain Resnais' berømmelige *Nat og tage* fra 1955): Her begynder man typisk med Hitlers magtovertagelse i 1933, hans særlige aversion mod jøderne, den almindelige antisemitisme, Nürnberg-lovene og Krystalnatten for således gradvis at nå frem til deportationerne og ende med gaskamrene, som om det var den beklagelige, men *naturlige* konsekvens af et logisk historisk forløb. Herigen nem trivialiseres mordet på seks millioner jøder til en hændelse, der var et produkt af omstændighederne, det indgår som blot endnu et tilfælde i den række af overgreb og massakrer, som historien kender. Men det er et enestående, et usammenligneligt fænomen, siger Lanzmann. En film om jødernes udryddelse må begynde i den nøgne vold: "Endlösung skal ikke være beretningens konklusion, men dens udgangspunkt". Og sådan har han lavet sin film.

Emnet er døden, tilintetgørelsen. Ikke nazismen, antisemitismen, eller tilværelsen i lejrene. Kun dette ene: Organiseringen og realiseringen af seks millioner jøders død. Ubønhørligt ransagende fremtvinger Lanzmann hos sine mere eller mindre genstridige vidner den ni en halv time lange dokumentation for tilintetgørelsesprocessens rutine i Chelmo, Sobibor, Treblinka, Belzec og Auschwitz, den detaljerede redegørelse for

den tilintetgørelse der i bogstaveligste forstand gjorde ofrene til intet: Togvognene blev renset, rampen rengjort, de medbragte effekter magasineret, tandguld og det afklippede hår omsat, ligene brændt, asken hældt i floderne og røgen vejret bort. Og det skulle slet ikke efterlade sig spor, ingen officielle instrukser og ordrer nævner dødstrafikken ved navn, SS-mændene havde aflagt skriftlig tavshedsed, de jødiske fanger som arbejdede med destruktionsarbejdet blev holdt i fuldstændig isolation og med mellemrum udskiftet og udslettet.

"Arbeit macht frei" står der i smedjernsbogstaver over porten til Auschwitz og flere andre lejre. Mere træffende havde det været med det bekendte motto fra indgangen til Dantes helvede: "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate" (Lad alt håb fare, I som træder ind! Inferno III, 9). De blev ikke til jord igen, men til aske og luft. "Der Tod ist ein Meister aus Deutschland... er schenkt uns ein Grab in der Luft" siger Paul Celan i sit berømte digt "Todesfuge" (1952), et af de få kunstneriske mesterværker om jødeudryddelserne.

Lanzmann har skabt sit store værk, ikke med historikerens neutralt beherskede interesse, men med den implicerede vrede og desperation. Han er ikke den videnskabelige analytiker, han er kunstneren der – med alle midler – vil vriste sandheden ud af historiens glemsel. Filmen er måske det sidste mulige forsøg på at vise sporene af disse uhyrligheder, som ikke skulle efterlade sig spor. Her skal det usynlige synliggøres. Og det uævelige skal nævnes. Det var nemlig karakteristisk for hele Endlösung-projektet, at det også i sproglig henseende var usynligt.

Hannah Arendt, den tysk/jødiske filosof som fandt eksil i USA, har i sin kontroversielle bog om Eichmann-processen skitseret en sådan lingvistisk tolkning af nazismens sproglige særpræg. Lanzmann belyser også dette forhold. Massetilintetgørelserne var omgivet af tavshed og fortælle, men også af omskrivninger og mystifikation. Feks. var det forbudt at tale om 'ofre' og 'døde', det hed "Figuren" eller "Stück". Filmen præsenterer – i en sekvens hvor billedsiden tager os i rundtur i Ruhrdistriktets motorvejnet – et utroligt eksempel på et sådant horribelt, men perfekt eufemistisk dokument, der i syv punkter giver en nøje teknisk gennemgang af den mest hensigtsmæssige indretning af de biler, der først og fremmest i Chelmo brugtes til at gasse jøder med: Det drejer sig således ikke om at dræbe mennesker, men om at 'forarbejde ladningen'.

Ellers er det samtalen, udspørgningen, som er filmens gestaltende princip. Filmen 'handler' åbenlyst om, at Lanzmann udspørger ofre, bødlere, embedsmænd og tilskuere, mens kameraet ubarmhjertigt trænger sig ind på ansigterne, og indimellem afsøger han, undertiden fod for fod, skuepladserne

som de ligger i dag, den demonstrativt indifferente natur. Vi ser Auschwitz som det ser ud nu, smukt med snerester på græsset, kameraet går søgende gennem arealet, mens stemmerne fortæller. Her ligger ankomst-rampen, her blev de drevet ud, mænd for sig, kvinder og børn for sig, videre ind i afklædningsrummene, hvor kvinderne fik håret klippet af, klippet ikke raget, for at de ikke skulle ane uråd om at det næste rum var gaskammeret, hvorfra ligene blev slæbt videre til krematorievogne, der arbejdede i døgn drift. 50 godsvogne, stuvende fulde blev tømt, tusinder af mennesker tilintetgjort på et par timer, ramperne gjort så rene, så man kunne modtage den næste transport, der allerede ventede ude på rangerområdet.

De overlevende fortæller deres historier. Om frøsøren, der møder sin egen kone i afklædningsrummet og ikke kan fortælle hende, hvad der ventede. Om manden der finder ligene af sin familie, da han bliver sat til at åbne en massegrav der skal fjernes. Om drengen, der hjælper med at trække ligene ud af gasnings-bilerne, mens han synger de sange, SS-folkene har lært ham – hvem sagde: Böse Leute haben keine Lieder?! Og der er en bedrøvet historie om den sidste jøde i verden. Vi hører SS-manden fortælle om, hvordan ofrene måtte klæde sig nøgne midt i Treblinkas vinterkulde. Men, tilføjer han retfærdiggørende, det var også koldt for os, vi havde ikke ordentlige uniformer. "Aber ich glaube, es war kalter für die..." indskyder Lanzmann med en ironi, som ikke er besk men bedrøvet. Han taler med togdriftlederen, som redegør for den makabre turisme: Det hele var organiseret af Mitteleuropäisches Reisebüro med Sonderzüge, grupperabat og gratis befordring af børn under fire år! Og det var ikke finansieret af staten, der mærkeligt nok ikke afsatte noget budget til realiseringen af Endlösung, men foregik for ofrenes egen regning: Konfiskering af ejendom, udnyttelse af medbragte værdier, inklusive kvindehår og tandguld, indbragte nok til at betale regningen. "The killers killed, the spectators observed, the victims fell, the children were hurled into flaming pits. It was as if, since the beginning of Creation, things were meant to happen this way", hedder det i den ungarsk-franske Elie Wiesels kommentar til filmen (New York Times, 3.11.1985).

Netop denne passivitet, hvormed jøderne gik i døden, siden et af de kontroversielle emner i den jødiske debat, har øjensynlig været en udfordring for Lanzmann. Over det hele svæver en mystik, en uforklarlighed. Hvad skete der i hele denne organisation af perfekt fungerende dødsfabrikker, "ein gut funktionierendes Fließband des Todes", hvor millioner af uskyldige modstandsløst myrdedes? Lanzmann præsenterer svarene som en vantro, skælvende, men ubønhørlig ceremonimester, der spiller sin store dødsfu-

ga, sit rekviem uden musik for menneskelige – og umenneskelige – stemmer.

Lanzmann har ikke bare fundet et stof, han har også fundet en form, så at sige en ny genre der et sted hinsides historisk dokumentarisme og metaforisk fiktion skaber en ny, unik slags fortælling. Nødvendigheden har dikteret, at den konventionelle blanding af interview og arkivfilm, underlagt med sammenføjende fortællerstemme, var udelukket, for der er ingen autentiske filmoptagelser af massedrabene. Han afstår også fra at vise andre gamle optagelser og fotografier (selv om der findes nogle få illegale snapshots af folk der venter ved gaskammeret), og markerer hermed, at han sigter på en helt anden form, der i en struktur af genkommende temaer skaber en slags fuga, ikke ulig Celans digt, hvor motiverne gentages i et forudbestemt mønster. Musikaliteten her optræder som et filmisk strukturelt princip, således at filmen logisk nok helt afstår fra brug af musik (hvormed Lanzmann samtidig undgår de obligatoriske klicheer, ikke Bachs Matthäuspassion, ikke vemodige jødiske sange): Vidneudsagnene kommer igen og igen, ofte med optagelser af stederne som de ligger nu, føjet som et kontrapunktisk billedforløb til lydsidens beretning, og så, som et ildevarslenende ostinato, optagelser af togene der kører dag som nat.

Det eneste brud på princippet om kun at lade vidner og implicerede komme til orde er interviewet med den amerikanske historiker Raul Hilberg, forfatter til bogen "The Destruction of the European Jews" og medudgiver af Adam Czerniakows efterladte dagbog om Warszawa-ghettoen. Men heri ligger en væsentlig pointe: Lanzmann er ikke historiker, tværtimod kunne man sige at Shoah er anti-historisk i sin holdning til stoffet, men værkets narrative struktur er parallel til Hilbergs research-metode. Hilberg begynder ikke med de store spørgsmål, hævder han, men med detaljerne: Han nærlæser de interne køreplaner, som omsætter den gigantiske masseudryddelse med al dens ufattelige dømmeske gru til trafik-terminologiske teknikaliteter: Et bestemt togs rute, præcist beordret frem og tilbage mellem Treblinka og en række polske småbyer i omegnen, med de 50 godsvogne fuldt lastede eller tomme, er den trafikale eufemisme for mindst 10.000 menneskers tilintetgørelse.

Det er også Lanzmanns metode. Han spørger ikke om skyld og ansvar, men om tekniske detaljer: Hvor langt var der fra lejrgitteret til den offentlige station i Sobibor? Hvilken farve havde gasvognene i Chelmo? Kunne skrigene høres, når man stod på gaden? Blev togvognene trukket eller skubbet ind på stationen i Auschwitz-Birkenau?

Lanzmanns projekt styrer ikke mod den historiske dokumentation, men mod den kunstneriske (sådan som det også indirekte

fremgår af bogudgaven, der er helt uden forklarende noter og oplysninger – og helt uden referencer til filmens billedside – men fremstår som et litterært værk). "Handlingen begynder i vore dage i Chelmo ved Narew floden, i Polen..." siger den indledende tekst og anslår symptomatisk stilen fra 1800-tallets store episke romaner. Et sted taler et vidne om hvordan han blev sat til at rydde op på rampen i Treblinka efter den transport, han selv lige var kommet med: "And in no time this was clean just like it never happened... Like a magic thing everything disappeared". Lanzmann afstår fra historisk dokumentation og rekonstruktion, og i stedet bruger han erindringen som fortællende kraft og genskaber med sin magi det forsvundne. Han digter med virkeligheden. Filmens åbning er symptomatisk: Den smalle båd glider ned ad floden i det smukke grønne landskab, en stående skikkelse stager den af sted, mens den overlevende Simon Srebnik – en af de to jøder, som overlevede Chelmo-gasningerne af 400.000 – synger sin polske folkesang. Det er dels nidkært tilvejebragt dokumentation – Lanzmann har lokaliseret Srebnik i Israel og overtalt ham til at gense forbyrdelsernes åsted og sejle turen syngende ned ad floden ligesom han gjorde som 13-årig "Arbeitsjude" – men det er også en symbolsk digterisk rejse med Karons færgen op ad floden Styx ind i dødsrigets underverden. Han har også lagt vægt på, med stort besvær, at fremskaffe de rigtige polske lokomotiver og godsvogne fra dengang, fundet frem til en af de gamle togtførere og sat ham til igen at køre med togene på de gamle sporstrækninger. Det er både rekonstruktion, historisk sandfærdighed og fortælling, som her forenes i en særlig legering.

Netop fordi Shoah er ikke en egentlig dokumentarfilm, men en fortælling der nærmer sig fiktionsfilmen – hvad Lanzmann også selv bekræfter – er det beklageligt, at filmen ikke har kunnet ses i danske biografteater. For selv om det naturligvis er prisværdigt, at tv nu har gjort værket tilgængeligt for hele nationen, må man alligevel, som så ofte, beklage den tekniske/æstetiske reduktion, tv-visningen medfører. Formindskelsen af billedet (samt den tekniske forringelse som skyldes tv-billedets underlegenhed i forhold til biograf-billedet) og opsplitningen af forløbet i fire i stedet for to jele tenderer mod at trivialisere filmen: Vi er jo netop på tv vant til at se nærbilleder af personer der fortæller noget, vi i kraft af en mediereceptiv automatik kun lytter til med et halvt øre, mens vi orienterer os mod de nære omgivelser og ser os om efter aftenkaffen eller et askebæger. Det, som i biografen er suggestive fremmanelser, pinagtige konfrontationer, en kolossal og besværlig film, der med sine simple effektfulde billeder essentielt er et digterisk værk om døden og det onde i al dens industrialiserede banalitet, bliver til nogle løse tv-

udsendelser for historie-interesserede natteravn. Mordet på seks millioner mennesker egner sig ikke til dagligstuen. Og der var noget helt symbolsk i, at dette gigantiske initiativ mod glemslen, takket være det sene sendetidspunkt, nu i stedet kom til at kæmpe mod søvnen.

Lanzmann udfolder sig uspolet af professionel know-how. Han er i filmisk henseende en amatør, men en genial amatør. Hans film er klodset og bogstavelig i tilsvarende grovkornede 16 mm billeder, men måske netop derfor har han frihed til at være så original og fornyende. Tættest beslægtet er *Shoah* med Peter Weiss' dokumentardrama om Auschwitz-processerne i Fankfurt 1963-65, "Die Ermittlung" (1965), som fremstillede rædslerne gennem processens kontrollerede form: Det dokumentariske materiale var filteret gennem en koncis kunstnerisk form, således at hvidbogens stenografier blev til et toneløst oratorium i otte sange. De autentiske udsagn, renset for alt uvæsentligt, fremtrådte i forklarelsens form som et passionspil. Hverken Weiss eller Lanzmann bygger på selvpoplevelse, men har følt sig udfordret af deres jødiske arv til at ransage, til at udspørge vidnerne, til at se stederne – hvilket sidste også Weiss gjorde, jf. prosastykket "Meine Ortschaft" om forfatterens besøg i Auschwitz med tyve års forsinkelse: "Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam".

Shoah er en fortælling, som ultimativt

handler om tid, kunne man hævde, et sandt moderne værk, som – i overensstemmelse med Christian Metz' dictum om fortællingen – "præger én tid i en anden": Filmens tid, de 566 minutters spilletid, er præget med fortællingens tid, vidnernes beretninger, der igen fremmaner og rekonstruerer det fortalte tid, Auschwitz' og Treblinkas tid. Det hele er styret ud fra principper, der svarer til Tarkovskijs bestemmelse af instruktørens arbejde: "Lige som billedhuggeren tager en marmorblok og, med den indre bevidsthed om det færdige arbejdes træk, fjerner alt det som ikke er del deraf – sådan tager filmskaber en blok af tid, bestående af en klynge levende kendsgerninger, skærer fra og kasser hvad han ikke behøver og lader kun det tilbage, som skal være et element i den færdige film, det som skal vise sig at være essentielt for det filmiske billede". Denne definition af filmkunstnerens metier synes faktisk at være mindre relevant for Tarkovskijs eget værk, end for en film som *Shoah*, hvor byggematerialet ikke kun er ord, handlinger, billeder, men tiden, som netop filmmediet med dets særlige ontologi på én gang absorberer og absorberes af. Også i hel bogstavelig forstand: *Shoah* er resultatet af en editeringsproces, der strakte sig over mere end fem år, hvor et materiale på 350 timer blev klippet ned til de ni-en-halv time.

I sin artikel fra 1979 har Lanzmann allerede peget på tidsproblemet som det helt centrale. Det værste, man kan gøre, hævder han, er at anse 'holocaust' for fortidigt: "De

seks millioner myrdede jøder har ikke levet deres tid ud og det er derfor, at ethvert værk der i dag vil yde jødeudryddelserne retfærdighed som første princip må bryde kronologien."

"All time is unredeemable", siger Eliot i en af sine berømte kvartetter, men netop filmmediet kan forløse tiden, på én gang binde og fastholde et stykke virkelig tid, og samtidig gøre det tilgængeligt: Det er både tiden og dens reproduktion, vi oplever, når vi ser film. *Shoah* er en nutidiggørelse af det forgangne, eller en eviggørelse sådan som instruktøren, uden falsk beskedenhed, lover med det bibelske motto, han har sat foran sin film: "Jeg giver dem et evigt navn, et navn, der ikke skal slettes" (Esajas 56,5).

Shoah

Shoah. Frankrig 1985. Les Films Aleph, Historia film med støtte fra Det franske kulturministerium, Prod., Instr., Manus: Claude Lanzmann. Foto: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubchansky. Klip: Ziva Postec, Anna Ruiz. Lyd: Bernard Auboy, Michel Vionnet. Research: Corinna Coulmas, Irène Steinfeld-Levi, Shalmi Bar Mor. Vidnerne: Simon Srebnik og Mordechai Podchlebnik (overlevende fra Chelmo), Abraham Bomba og Richard Glazar (overlevende fra Treblinka), Filip Muller og Rudolf Vrba (overlevende fra Auschwitz), Jan Karski (kurer for jøderne i Warszawa-ghettoen), Raul Hilberg (amerikansk historiker), Franz Suchomel (forh. SS-Unterscharführer i Treblinka), Walter Stier (forh. koordinator af togtrafikken til udryddelseslejrene), Franz Grassler (forh. stedfortræder for Warszawa-ghettoens nazi-kommisær), Frau Michelsohn (hustru til nazilæreren i Chelmo), Henrik Gawkowski (polsk togfører) o.a. Længde: 274 + 292 min. Vist af DR i fire dele 6., 7., 8. og 9.4.1987.

