
Peter Schulze

Geschichts-Schichtungen

Zur Darstellung des Holocaust bei Steven Spielberg und Roman Polanski

In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Walter Benjamin¹

Für alle Vergangenheitsrepräsentationen gilt, daß die jeweilige Gegenwart alle Macht über die Vergangenheit hat. Wolfgang Ißbach²

1. Geschichtsbilder

Jeglicher Darstellung von Geschichte haftet etwas Prekäres an – denn Geschichte manifestiert sich immer nur als Geschichtsverständnis, als eine ‚Auffassung‘ von Geschichte. Das dem Begriff Historie zugrunde liegende Wort *historía* (griechisch: Wissen) verweist auf den Bereich des Faktischen. Doch gerade die perspektivische Anordnung der Tatsachen ist maßgeblich für die Entstehung von Geschichte: Historisch als gesichert geltende Ereignisse werden in narrativer Form gebündelt und einem weltanschaulichen Sinnzusammenhang zugeordnet. Geschichte erscheint so in ihrer etymologischen Doppelbedeutung immer auch als Erzählung.

Die Geschichte als *erzählte historía* zeichnet sich aus durch eine potentielle

1 Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders. Gesammelte Schriften Bd. I.2 (Hrsg: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 691-704; hier S. 695.

2 Ißbach, Wolfgang: Gedenken oder Erforschen. Zur sozialen Funktion von Vergangenheitsrepräsentation. In: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst. München: Fink, 1996, S. 131-144, hier S. 133.

Vielstimmigkeit, durch verschiedene Perspektiven, aus denen sich historische Tatsachen beleuchten lassen. Die so konstruierten Geschichtsbilder aktualisieren das kollektive Gedächtnis und formen es zugleich durch Überschreibungsprozesse. Dabei besteht immer die Gefahr einer Verflachung bzw. Verdrehung der gesicherten historischen Fakten. Im Rahmen einer diskursiven Auseinandersetzung können jedoch selbst historische Fehleinschätzungen als Auslöser dialogischer Konfrontation das kollektive Gedächtnis stützen.

In der Massenmedienkultur „löst sich das Gedächtnis dagegen in beschleunigten Zyklen von Produktion und Verzehr von selbst auf.“³ Die (idealtypische) diskursive Kommunikationskultur wird bedroht durch einen hochfrequenten Informationsfluß, der oftmals die Reduzierung dialogischer Kommunikation auf monoperspektivische Sichtweisen impliziert. Doch vor allem die zunehmende Visualisierung der Medien führt zu einem Paradigmenwechsel der Kommunikationskultur: Im Gegensatz zu dem eher diskursiven Medium Schrift aktivieren die Bildmedien stärker assoziative Denkmuster. Besonders den audiovisuellen Medien ist eine erhöhte Wirklichkeitsillusion inhärent, so daß den dargestellten Ereignissen leichter der Anschein des Authentischen zukommt. Problematisch für die Gedächtniskultur ist dabei vor allem die Doppelfunktion der Leitmedien Film und Fernsehen: Einerseits als (quantitative) Hauptübertragungsinstanz von Gedächtnis und Geschichte und andererseits als Medium der Zerstreuung, der Fiktionalisierung von Tatsachen unter dem Gebot marktwirtschaftlicher Zwänge.

2. Massenmedien und der Holocaust

Besonders bei der Darstellung des Holocaust, dieser unermeßlichen „Topographien des Terrors“⁴, scheint die primär profitorientierte Medienindustrie kaum ihrer Rolle als Vermittlungsinstanz von Geschichte gerecht werden zu können. Und doch wird der Holocaust gerade über die Massenmedien vermittelt, vor allem über Film und Fernsehen. Die 1978 vom NBC produzierte Fernsehserie *Holocaust* des Regisseurs Marvin Chomsky markiert einen Wendepunkt im Umgang mit dem Holocaust. Nach den ‚Diskurs-Etappen‘ der Faktensicherung und der Thematisierung der Darstellbarkeit des Holocaust dringt mit der Fernsehserie der Holocaust in die Mainstream-Kultur ein. Dabei zeigt sich auch

3 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999, S. 214.

4 Koch, Gertrud: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1999, S. 7-15; hier S. 12.

schon das prinzipielle Dilemma der filmischen Fiktionalisierung des Holocaust: Einerseits lassen sich über den Spielfilm breite Massen erreichen, die so mitunter erstmals über das Thema informiert werden. Dem Film kommt somit eine Aufklärungsfunktion zu. Andererseits erfolgt mit der Darstellung des Holocaust im Spielfilm oftmals eine Verflachung und Entkontextualisierung der geschichtlichen Ereignisse oder gar eine Verdrehung der historischen Fakten. So dringen schlichtweg falsche Geschichtsbilder in das Bewußtsein breiter Bevölkerungsschichten ein.

Gerade auch die Vielzahl der populären (fiktionalen) Darstellungen des Themas führen zu einem Paradigmenwechsel in der Behandlung des Holocaust: „Nicht die Sprachlosigkeit kennzeichnet mehr die Auseinandersetzung mit dem Thema, sondern die Diskurswucherung.“⁵ Aufgrund der großen Anzahl von Filmen über den Holocaust deklariert Annette Insdorf den Holocaust sogar zu einem eigenen Film-Genre, das sie in verschiedene „subgenres“ unterteilt.⁶ Insdorf ist der Ansicht, „the number of cinematic reconstructions [...] both reflect and contribute to the fact that awareness has replaced silence about the Shoah.“⁷ Diese Einschätzung erscheint jedoch als zu optimistisch und eindimensional, da eine quantitative Zunahme der Holocaust-Darstellungen noch lange keine allgemeine Zunahme an Bewußtsein bzw. an tatsächlicher Kenntnis über den Holocaust impliziert. Das „Problem der Konstruktion und Rekonstruktion von Gedächtnis und Erinnerung im historischen Narrativ“⁸ wird bei Insdorf fast völlig vernachlässigt. Dabei kann die Übertragung von dem „Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen“ in ein „mediengestützte[s] Gedächtnis“⁹ höchst virulent sein, weil ein jedes Medium durch seine Form die Erinnerung prägt und somit das historische Geschehen (um)formt. Diese Übertragung wird vor allem dann prekär, wenn Kino und Fernsehen zum „historischen Narrativ“ werden. *Authentizität* als das zentrale Konzept der „Ästhetik des Holocaust“¹⁰ droht, zweitrangig zu werden gegenüber den Unterhaltungsmechanismen der Medienindustrie. Mit einer pauschalen Verdammung der (audiovisuellen) Massenmedien als *Kulturindustrie* kann es jedoch nicht getan

5 Kramer, Sven: Einleitung. In: Ders.: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: DUV, 1999, S 1-5; hier S. 2.

6 Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge: University Press, 2003 (Third Edition), S. 245-249.

7 Ebd., S. 245. (Eigene Hervorhebung)

8 Koch, Gertrud: a.a.O., S. 8.

9 Assmann, Aleida: a.a.O., S. 15.

10 Kramer, Sven: *Authentizität und Authentisierungsstrategien in filmischen Darstellungen der Todeslager*. In: Ders.: a.a.O., S. 29-45; hier S. 29.

sein, denn damit würden die bedeutenden Implikationen der massenmedialen Darstellungen für die kollektive Vorstellung vom Holocaust einfach ausgeblendet werden.

„The prominence of images in our culture, and the special place of photographic pictures in relation to the history of Nazism, render cinema a source of collective memory and a reincarnation of collective memory.“¹¹ Gerade die tragende Rolle der (bewegten) Bilder als Angelpunkt der kollektiven Erinnerung sollte immer wieder Anlaß sein für die diskursive Hinterfragung eben dieser Bildwelten – bevor sie zu starren Weltbildern des Holocaust werden.

In der Darstellung des Holocaust geht es zunehmend nicht mehr ausschließlich um das Rekurrenieren auf historische Fakten: ‚Holocaust‘ denotiert nicht nur ein geschichtliches Ereignis. Das Wort ‚Holocaust‘ ist immer auch ein Zitat, das auf die Zirkulation der Bilder über den Holocaust verweist.“¹² Um zu verhindern, daß endlose Zitationsschleifen und referenzlose ‚Holocaust-Verzatzstücke‘ im Diskursraum flottieren, und so möglicherweise die tatsächlichen historischen Zeugnisse überlagern, müssen gerade auch die populären Holocaust-Darstellungen immer wieder aufs Neue hinterfragt werden.

3. Zur Darstellung des Holocaust bei Spielberg und Polanski

Die populäre filmische Fiktionalisierung des Holocaust läßt sich anhand von zwei Spielfilmen exemplarisch untersuchen: *Schindler's List / Schindlers Liste* (1993) von Steven Spielberg und *The Pianist / Der Pianist* (2002) von Roman Polanski. Beide Werke zählen zu den wenigen Filmen über den Holocaust, denen höchste Auszeichnungen zukamen und die zugleich zu kommerziellen Erfolgen wurden. Beiden Filmen wurde somit eine beträchtliche Öffentlichkeit zuteil, so daß das jeweils entworfene Geschichtsbild wohl nicht ohne Folgen für die kollektive Vorstellung vom Holocaust blieb. Sowohl *Schindler's List* als auch *The Pianist* beziehen sich auf literarische Vorlagen, die historische Ereignisse beschreiben.¹³ Beide Regisseure sind Juden – wobei Spielberg in

11 Avisar, Ilan: Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory. In: Rosenfeld, Alvin H. (Hrsg.): *Thinking about the Holocaust: after half a century*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997, S. 38-58; hier S. 38.

12 Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R.: Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1997, S. 1-12; hier S. 9.

13 Keneally, Thomas: *Schindlers Liste*. München: Bertelsmann, 1994 und Szpilman, Wladyslaw: *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. München: Ullstein, 2002. *Schindlers Liste* von Thomas Keneally basiert auf offiziellen Dokumenten, privaten Aufzeichnungen, Briefen und

den USA eine behütete Kindheit verbrachte, während Polanski in Polen dem Terror der Nazis ausgesetzt war und in ständiger Nähe des Todes lebte. Beide Filme behandeln eine Überlebensgeschichte – wenngleich auch auf völlig unterschiedliche Weise.

Schindler's List und *The Pianist* vermitteln jeweils eine spezifische Vorstellung vom Holocaust, in der eine Überlebensgeschichte zum Fokus der Darstellung wird. Diese inhaltliche Ausrichtung birgt das prinzipielle Problem, eine historische Ausnahmesituation zu beleuchten, und dabei möglicherweise den Regelfall – die systematische Ermordung der Juden – auszublenden. Insofern ist es von entscheidender Bedeutung, wie der jeweilige Film das Überleben darstellt, und in welchen *Sinnzusammenhang* dieses Überleben eingeordnet wird. Die Darstellungsweisen des ‚Überlebens‘ werden hier anhand der Deportation betrachtet, die, als zentraler Teil des Holocaust, auch für die jeweilige Ausrichtung der beiden Filme bezeichnend ist. Um eine isolierende Betrachtungsweise zu vermeiden, wird zudem der Handlungsrahmen untersucht.

4. Deportation

In *Schindler's List* wird ‚Die Räumung des Ghettos‘ durch ein Insert auf den 13. März 1943 datiert. Die knapp sechzehnminütige Sequenz zeigt in multiperspektivischer Ausrichtung die brutale Deportation der Juden aus dem Krakauer Ghetto. Vorwiegend alterniert die Sicht der Täter mit dem Blick der Opfer, und gelegentlich sind neutrale Perspektiven oder die Sicht Schindlers zwischengeschritten, dessen Blick sich von einer Anhöhe auf das Ghetto richtet und so gleichsam als ‚Übersicht‘ fungiert. Die verschiedenen Perspektiven sind Teil einer komplexen Kombination verschiedener kleiner Erzählstränge, die letztendlich alle dem Zweck der Spannungslenkung dienen.

Interviews. Der Roman behandelt die Rettung von Juden durch Oskar Schindler. In *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben* schildert der renommierte Pianist Wladyslaw Szpilman die Erlebnisse seiner Verfolgung als Jude in Warschau. Die direkt nach Kriegsende geschriebene, äußerst nüchtern formulierte Autobiographie wurde 1946 in Polen unter dem Titel *Der Tod einer Stadt* publiziert, ohne auf große Resonanz zu stoßen (erst 1998 fand das Buch durch die Übersetzung ins Deutsche ein breites Publikum). Szpilman wird 1940 mit einer halben Millionen Juden in das Warschauer Getto eingepfercht. Im Sommer 1942 wird ein Großteil der Juden, darunter seine Familie, in Konzentrationslager abtransportiert. Szpilman entgeht der Vernichtung. Ihm gelingt die Flucht aus dem Getto und er bekommt durch polnische Widerstandskämpfer einen Zufluchtsort neben der Gettomauer. In seinem Unterschlupf wird er Zeuge des Aufstands im Warschauer Getto. Nachdem sein Versteck zerbombt wird, irrt Szpilman durch die Ruinen des winterlichen Warschau, wo ihn schließlich ein SS-Offizier entdeckt und ihm Unterschlupf gewährt. Im Frühjahr 1944 befreien die Russen Warschau und der in einen SS-Mantel gehüllte Szpilman wird erst für einen Deutschen gehalten und fast erschossen.

Die Willkür der durch die SS-Männer verübten Gewalt bezieht sich ausschließlich auf Personen minderen Identifikationsgrades. Es trifft keine der schon als ‚Schindler Juden‘ eingeführten Figuren, so als stünde eine höhere Macht auf ihrer Seite. Statt dessen gelingt es sogar einigen ‚Schindler Juden‘ die SS-Schergen zu überlisten. So rettet etwa der als ‚Ghetto-Polizist‘ tätige kleine Junge Adam das Leben von Frau Dresner, indem er sie vor den SS-Männern verstreckt, die auf ihn hören, als sei er eine Autorität. Die scheinbar intendierte Veranschaulichung des willkürlichen Mordens der SS wird durch die ‚Unantastbarkeit‘ der ‚Schindler Juden‘ entkräftet. So verläuft die Handlung offensichtlich anhand von dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten, die in krassem Widerspruch stehen zu der gleichzeitigen Willkür und Systematik der nationalsozialistischen Massenvernichtung.

Die Gewaltdarstellungen erscheinen teilweise weitaus detaillierter als es für das Verständnis des Geschehens notwendig wäre; beispielsweise wenn minutiös und betont lange die aus einem Frauenkörper sprudelnde Blutfontäne gezeigt wird. Besonders prekär sind die aus der Täterperspektive aufgenommenen Gewaltexzesse. Als eine regelrechte Ästhetisierung von Gewalt wirkt etwa die Szene, in der ein SS-Mann ein Klavierstück herunterspielt, während die SS-Schergen in einer stilisierten, kontrastreichen Ausleuchtung ein Haus mit den darin befindlichen Menschen fröhlich zusammenschießen.

In *The Pianist* ist die Deportation der Juden aus dem Warschauer Ghetto durch eine Texteinblendung auf den 16. August 1942 datiert. Wladyslaw Szpilman und seine Familie werden mit unzähligen Menschen auf einem Platz im Ghetto zusammengepfercht.¹⁴ In der über sechsminütigen Sequenz, in der die Juden auf dem Platz ausharren müssen, werden spannungsdramaturgische Elemente weitgehend vermieden. Die ausbleibende Spannungserzeugung führt gleichsam zu einer Dehnung der eigentlichen Zeitdauer und veranschaulicht so besonders die Schrecken, denen die Menschen während des bloßen Wartens ausgesetzt sind. So ist immer wieder eine Frau zu sehen (bzw. nur zu hören), die verzweifelt die Frage „Warum hab ich’s getan?“ ausruft. Erst nach mehreren Minuten erklärt ein Mann, die Frau habe, als die Polizei kam, ihrem schreienden Baby im Versteck den Mund zugehalten und ihr Kind dabei erstickt. Eine andere Frau läuft mit ihrem verdurstenden Kind im Arm umher, und bittet vergeblich um Wasser. Ein kleines Mädchen steht verloren in der Menge und eine alte Frau kriecht über den Weg. Das Leid der Juden beschränkt sich in Polanskis Darstellung nicht darauf, dem Morden der SS-Schergen ausgesetzt zu

14 Durch die „Selektion“ wurden die Geschwister des Pianisten von der Familie getrennt und so vorerst vor der Deportation bewahrt, doch die beiden kehren darauf freiwillig zu ihrer Familie zurück.

sein. Neben der unmittelbaren Gewaltanwendung wird den Juden auch gezielt die elementarste Versorgung mit Essen und Trinken vorenthalten, und ihre Familien werden willkürlich auseinander gerissen.

Die Szpilmans kaufen mit ihrem letzten Geld ein Bonbon, von dem jeder ein winziges Stück bekommt. Die auf ihren Symbolgehalt reduzierte Zeremonie des gemeinsamen Essens wirkt wie ein letzter, hilfloser Versuch, die Einheit der Familie zu bewahren. Darauf werden alle Menschen zu einem Zug getrieben. Ein jüdischer Polizisten zieht Szpilman aus der Menge, und rettet ihm so das Leben. Um fliehen zu können, hilft Szpilman beim Tragen einer Bahre mit Leichen.

Die Deportations-Sequenz bei Polanski verwehrt jegliche Evokation von Schaulust. Schrecken und Leid sind mit sparsamen filmischen Mitteln umgesetzt. Die Allgegenwart des Todes wird nicht etwa durch ausgedehnte Gewaltexzesse illustriert, sondern ist lapidar inszeniert. So fällt der Blick der Szpilmans im Vorbeigehen an einer Mauer auf mehrere erschossene Menschen. Die eigentlichen Mordtaten sind zwar elliptisch ausgespart, aber der ständig drohende Tod im Alltag der Juden ist so gleichsam in einem Seitenblick prägnant veranschaulicht.

Als die Juden zum Zug getrieben werden, zeigt sich die Brutalität der SS-Schergen direkt. In einer dynamisierten, mit der Handkamera gefilmten Szene werden die Menschen, darunter Szpilmans Familie, in Waggons gepfercht. Ein Mann, der eine schwangere Frau in Schutz nimmt, wird von einem SS-Mann in *routinierter* Brutalität mit dem Gewehrkolben erschlagen und seine Leiche wird darauf weggezerrt. Es handelt sich dabei offensichtlich um eine systematische, kaltblütige Gewalt, die Teil einer gnadenlos funktionierenden Maschine zur Vernichtung der Juden ist, und nicht etwa um die Tat einiger pathologischer Individuen. Vor der Deportation bleibt lediglich Wladyslaw Szpilman verschont – und dies nur, weil ihm als großem Pianist die Sympathie eines Aufpassers zukommt. Das Schicksal der anderen Juden ist besiegelt, verdeutlicht durch die Bemerkung eines Polizisten: „Jetzt in den Schmelztiegel.“ Die Vernichtung macht also auch vor der Familie des Pianisten nicht halt, obwohl diese durch die eingehende Charakterisierung in den ersten fünfzig Minuten des Films zu eindeutigen Sympathieträgern des Zuschauers wird. Als schließlich die letzte Waggontür geschlossen wird und der Zug in Richtung des Bildinneren fährt, besteht kein Zweifel, daß all die zusammengepferchten Juden zur Auslöschung bestimmt sind.

5. Narrative Rahmung

Schindler's List beginnt mit völliger Dunkelheit. Ein Streichholz und zwei Kerzen werden entzündet, und ein hebräisches Gebet erklingt. Eine jüdische Familie steht andächtig um einen Tisch, auf dem zwei Kerzen brennen. Das auf eine Kerze ausgerichtete Profil des Jungen wird überblendet auf den plötzlich leeren Raum. In weiteren Überblendungen entsteht eine immer nähere Sicht auf die brennenden Kerzen, wobei das Farbbild ins Schwarz-Weiß wechselt. Eine Detailaufnahme zeigt den heruntergebrannten Kerzenstumpf, der Gesang endet, die Flamme erlischt, und die Kamera folgt dem steigenden Rauch. Ein Match-Cut verbindet die Einstellung mit dem Schwenk von einer Dampfsäule hinab zur Lokomotive. Eine Texteinblendung verortet das Geschehen: „September 1939, die deutsche Wehrmacht besiegte in zwei Wochen die polnische Armee.“ Es folgt die Registrierung und Zwangsumsiedlung der Juden in Krakau.

Der Beginn von *Schindler's List* verweist auf die Genesis: Das Licht entsteht aus der Finsternis und das Gebet folgt als Huldigung Jahwes. Als eine Art symbolische Umkehrung der Schöpfungsgeschichte erscheint dann das plötzliche Verschwinden der jüdischen Familie, gefolgt vom Verstummen des Gebets und dem Erlöschen der Flamme. Die auf die Farbbilder einsetzenden Schwarz-Weiß-Aufnahmen¹⁵ und die ‚faktizistischen‘ Texteinblendungen können als Elemente einer „filmisch-rhetorischen Authentisierungsstrategie“¹⁶ gelten.

Durch die ausstellende Verwendung von Symbolen des Holocaust – in Form einer raschen Abfolge von erlöschender Flamme, aufsteigendem Rauch, Zug, Bahnstation, Menschenmenge und Namenslisten – kippt die Authentisierung um in eine bloße Stereotypisierung. Die Darstellung erweist sich als „semitische[r] Reduktionismus, der mechanisch das Bezeichnete durch sein Zeichen ersetzt.“¹⁷ Die plakative Verwendung der „primären Sprache“¹⁸ des Holocaust zum Zweck der Authentisierung des Spielfilms droht, einer *Mythisierung* des Holocaust zuzuarbeiten. Dabei ist der Mythos bestimmt „durch den Verlust der historischen Eigenschaft der Dinge“.¹⁹ Gerade dadurch, daß sich

15 Der Wechsel in die Vergangenheit wird nach einer filmsprachlichen Konvention häufig durch Schwarz-Weiß-Bilder gekennzeichnet; überdies werden so die dokumentarischen Aufnahmen aus der Nazi-Zeit evoziert.

16 Kramer, Sven: Authentizität und Authentisierungsstrategien in filmischen Darstellungen der Todeslager. In: Ders.: a.a.O., S. 29-45; hier S. 32.

17 Goetschel, Willi: Zur Sprachlosigkeit von Bildern. In: KÖPPEN, Manuel/SCHERPE, Klaus R. (Hrsg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1997, S. 131-144; hier S. 135.

18 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964, S. 115.

19 Ebd., S. 130.

die Bildsprache als unmittelbare historische Darstellung ausgibt, verstellt sie die Tatsachen. Die symbolische Aufladung der Bilder dient lediglich einer Verdichtung der *Bildoberfläche*.

Gegen Ende des Films sieht man die in einer Totalen aufgenommenen, nebeneinander laufenden ‚Schindler-Juden‘, die monumental die ganze Breite des Bildes einnehmen. Mehrere Nahaufnahmen setzten die würdigen Gesichter der ‚Schindler Juden‘ in Szene. Durch ein hebräisches Lied verklammert, sind die zentralen, antagonistischen Figuren Göth und Schindler zwischengeschnitten. Göths Ausruf „Heil Hitler“ läßt ihn erneut als Emblem des Bösen erscheinen, und seine darauf folgende Hinrichtung suggeriert den Triumph des Guten über das Böse. Kontrastiv zu Göth wird Schindler darauf als Personifizierung des Guten gezeigt. Zur Innenansicht der „Deutschen Emailwarenfabrik“ erscheint eine Texteinblendung: „1958 verlieh ihm die Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem den Titel eines ‚Gerechten‘. Man lud ihn ein, in der Allee der Gerechten einen Baum zu pflanzen.“ Erneut sind die ‚Schindler-Juden‘ in der Totalen zu sehen. Während es in einem Insert heißt: „Er wächst dort immer noch.“, wird das Schwarz-Weiß-Bild zu einem Farbbild mit tiefblauem Himmel. Begleitet von sentimental Streicherklängen legen die Schauspieler zusammen mit den durch sie verkörperten realen Person nach jüdischem Brauch einen Stein auf Schindlers Grab in Jerusalem. Ein Kameraschwenk über die lange Schlange der Anwesenden veranschaulicht die große Anzahl der ‚Schindler-Juden‘ und deren Familien. Dabei erscheinen zwei Texteinblendungen: „Heute gibt es weniger als viertausend Juden in Polen.“, und kurz darauf folgend „Es gibt mehr als sechstausend Nachkommen der Schindler-Juden.“ Eine Nahaufnahme zeigt Schindlers Grab, auf das eine Rose gelegt wird. *Schindler's List* endet mit einer Totalen des (christlichen!) Friedhofs und der Texteinblendung: „In Gedenken an mehr als sechs Millionen ermordeter Juden.“

Anfang und Ende von *Schindler's List* bilden eine sinnstiftende narrative Rahmung der Holocaust-Darstellung. Zu Beginn des Films stehen das Verschwinden der Familie und die erlöschende Kerze symbolisch für die drohende Auslöschung der Juden. Behandelt wird dann die Rettungsgeschichte einer Gruppe von Juden, deren Attribuierung allein auf ihren Retter verweist, und so zu einer begrifflichen Entindividualisierung dieser Menschen führt. Die Fokussierung auf Schindler und die Übertragung seines Namens auf ‚seine‘ Juden verleihen ihm messianische Züge. Am Ende des Films erweist sich die Pilgerschaft der ‚Schindler-Juden‘ und deren Ankunft in Israel als heilsgeschichtliche Auslegung des Holocaust. Die Parallelisierung mit dem alttestamentarischen Zug ins gelobte Land verleiht der Ankunft der ‚Schindler-Juden‘ in Jerusalem einen teleologischen Sinn, der gerade durch den Holocaust negiert wurde.

Der bruchlose Übergang von inszenierter Vergangenheit in eine scheinbar ‚dokumentarische‘ Gegenwart dient einer rückwirkenden Beglaubigung des fiktionalen Handlungsablaufs und soll dem gesamten Film die Evidenz des Authentischen verleihen. Die verdoppelnde Transformation von den Schauspielern zu den realen Personen und ihren Darstellern ist eine Strategie, um die filmische Fiktion als *Wahrheitsbekundung* der tatsächlichen ‚Schindler-Juden‘ auszugeben. Dabei werden bei Spielberg die realen ‚Schindler-Juden‘ als gewöhnliche alte Menschen gezeigt, als Unversehrte, an denen der nationalsozialistische Völkermord keine Spuren hinterlassen zu haben scheint, außer der Dankbarkeit gegenüber ihrem Retter. Durch den Hinweis auf die Gedenkstätte Yad Vashem und die Präsenz der realen ‚Schindler-Juden‘ versucht Spielberg seinem Film eine historische und moralische Integrität zu sichern.

Die extreme Polarisierung der Deutschen in den bösen Göth und den guten Schindler führt zu einer völligen Verflachung der historischen Umstände. Durch die eindimensionalen Personifizierungen werden die politischen Dimensionen des organisierten Massenmordes an den Juden und die Frage nach den Schuldigen fast gänzlich ausgeblendet und durch rein moralische (bzw. moralisierende) Kategorien ersetzt. Es wird suggeriert, daß mit der Hinrichtung von Göth das Böse überwunden sei. Schindler hingegen wird fast schon als ein ‚Märtyrer der Menschlichkeit‘²⁰ gezeigt, als einer, der alles aufgab, um mit jedem einzelnen Leben, das er vor dem Tod bewahrte „die ganze Welt“ zu retten.²¹

Das Unhaltbare an Spielbergs Holocaust-Darstellung ist nicht etwa eine Verfälschung der historischen Tatsachen, sondern deren Neutralisierung durch ein sinnstiftendes narratives Gefüge, das als authentisches Ereignis ausgegeben wird. Die Mythisierung Schindlers dient einer versöhnlichen Darstellung des Holocaust, einer *Aufarbeitung*, in der dem Holocaust eine ‚positive Seite‘ abgerungen wird.

The Pianist beginnt mit Dokumentaraufnahmen, die einer Texteinblendung zufolge Warschau im Jahre 1939 zeigen. Kutsche, Straßenbahn, Park und Passanten erwecken den Eindruck einer friedlichen Alltäglichkeit, die durch getragene Klavierklänge untermalt wird. Unter Fortführung der Musik wechseln die Schwarz-Weiß-Aufnahmen zu Farbbildern: Man sieht die Hände eines Klavierspielenden Pianisten (Szpilman), dann sein Gesicht. Aus der Perspektive des

20 Zu einer Außenansicht der verlassenen „Deutschen Emailwarenfabrik“ heißt es in einem Insert, daß Schindler nach dem Krieg als Unternehmer keinen Erfolg mehr hatte und seine Ehe scheiterte.

21 Der Ring, den die ‚Schindler-Juden‘ ihm zum Abschied schenkten, trägt die Gravur eines Satzes aus dem Talmud: „Wer nur ein einziges Leben rettet, rettet die ganze Welt.“

Pianisten ist hinter einer Glasscheibe das Tonstudio zu sehen. Plötzlich ertönt eine Detonation. Szpilman wird durch die Scheibe signalisiert, daß er fliehen müsse. Durch eine zweite Explosion zerspringt das Fenster, von der Decke fällt der Putz und der Tontechniker flieht. Der Pianist spielt weiter, bis die Druckwelle einer Explosion ihn zu Boden wirft. Daraufhin flüchtet auch er.

Durch die Klaviermusik wird sehr gegensätzliches Bildmaterial verbunden. Auf die offenbar authentischen Dokumentaraufnahmen folgt mit einem harten Schnitt der Farbfilm. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen sind aus einer ›neutralen‹ Perspektive mit ‚zurückgenommener‘ Kamera gefilmt. In den Farbbildern dagegen schwenkt die Kamera von den Händen des Pianisten zu seinem Gesicht, und nimmt daraufhin die subjektive Perspektive des Protagonisten an. So wird die subjektive Erzählperspektive – als konstitutives Element des Films – durch den Kontrast zu den ‚neutral‘ wirkenden Dokumentarbildern besonders augenfällig. Das scheinbar friedliche Alltagsleben in den Schwarz-Weiß-Bildern betont um so mehr den schockartigen Ausbruch des Krieges im Farbfilm.

Trotz der kontrastiven Verwendung des unterschiedlichen Bildmaterials werden beide Ebenen letztlich verbunden durch die Tonspur, auf der die Musik aus dem Off synchron wird zu den Bildern des Klavierspiels. Dadurch wird jedoch nicht die filmische Fiktion als direkte Fortführung des Dokumentarischen verklärt, sondern vielmehr eine ästhetische Distanz geschaffen, um die Historizität *in* der filmischen Darstellung zu akzentuieren. Die einsetzende ‚Spielfilmhandlung‘²² ist so markiert, und erscheint vor der Folie des Dokumentarfilms, dem gemeinhin eine authentische Wiedergabe der ‚Wirklichkeit‘ zugesprochen wird. *The Pianist* ist durch die dokumentarischen Bilder gekennzeichnet als ein Spielfilm, der in den historischen Kontext eingebettet ist, sich jedoch nicht als *unmittelbare* Abbildung des historischen Geschehens aus gibt.

Da die Handlung im Verlauf des Films nicht weiter gebrochen wird, handelt es sich nur um eine Art Ausgangsposition. Doch die subjektive Perspektive des Protagonisten auf das Geschehen wird konsequent beibehalten, und stellenweise extrem verstärkt: Wie etwa durch Szpilmans imaginäres Klavierspiel, das auf der Tonspur erklingt, oder durch den Tinnitus, der nach der Bombardierung von dem Unterschlupf des Pianisten zu hören ist.²³ Durch die starke Betonung der Subjektivität in der Erzählperspektive wird die Überlebensgeschichte als

22 Eigentlich beginnt *The Pianist* selbstverständlich mit den ‚Dokumentaraufnahmen‘, die zu einem Teil der ›Spielfilmhandlung‹ werden.

23 Schon in dem Film *Idi i smotri / Komm und sieh* (1985) von Elem Klimov, der den nationalsozialistischen Völkermord in Weißrußland aus der Perspektive eines Jungen zeigt, wird eine extreme Subjektivierung der Perspektive erzielt durch den Tinnitus des Protagonisten, der auf der Tonspur zu hören ist.

die spezifische Erfahrung einer Einzelperson gekennzeichnet.

Gegen Ende des Films findet eine dem Anfang sehr ähnliche Szene statt: Szpilman interpretiert dasselbe Klavierstück von Chopin und erneut sieht man erst seine Hände und darauf sein Gesicht. Aus der Sicht des Pianisten ist das Fenster des Tonstudios zu sehen. Ein aus dem Konzentrationslager entlassener Violinist und Freund Szpilmans tritt an die Scheibe. Voller Freude erblicken sich die beiden. Doch darauf verdüstern sich die Gesichter. Der von Adrien Brody subtil verkörperte Szpilman zeigt ein intensives Mienenspiel, in dem der Ausdruck von Freude durch Schmerz und Trauer überschattet wird.

Die beiden Klavier-Sequenzen geben dem *Pianisten* einen klaren zeitlichen Rahmen, der Kriegsbeginn und Kriegsende in Warschau markiert. Auf Szpilmans Flucht aus dem Tonstudio folgt schließlich seine Rückkehr dorthin. Die durch die Bombardierung unterbrochene Aufnahme wird so nach dem Krieg quasi fortgeführt. Doch von einer Fortführung im eigentlichen Sinne des Wortes, oder gar einer ‚Neuaufnahme‘ kann nicht die Rede sein. Denn trotz der linear verlaufenden Filmhandlung entsteht durch die Rahmung gleichsam eine zirkuläre Struktur, in welcher die Jahre der Verfolgung und des Todes wie *eingeschlossen* wirken. Das Profil Szpilmans weist in der Anfangssequenz nach links und gegen Ende nach rechts, wodurch der Eindruck einer Art Spiegelbildlichkeit entsteht. Szpilmans Klavierspiel nach dem Krieg erscheint so fast als eine Wiederholung der Vergangenheit, durch die das unermeßliche Leid seiner Erlebnisse erneut aufbricht.

Doch *The Pianist* endet nicht mit der zirkulären Rahmung, sondern diese mündet in die Suche nach dem deutschen Hauptmann Hosenfeld, der Szpilman kurz vor Kriegsende Unterschlupf gewährte. Schließlich ist ein großer Auftritt Szpilmans bei einem Konzert für Klavier und Orchester zu sehen. In zwei Texteinblendungen heißt es, daß Szpilman mit achtundachtzig im Jahre 2000 in Warschau starb, und daß Hauptmann Hosenfeld 1952 in der Kriegsgefangenschaft umkam.

The Pianist endet zwar mit dem musikalischen Erfolg Szpilmans, aber nicht mit einem eigentlichen Happy End. Denn die Existenz des Pianisten zeichnet sich ab vor dem grauvollen Hintergrund der Ermordung seiner Familie sowie unzähliger Menschen mit denen er im Warschauer Ghetto zusammengepfertcht war. Das eindeutige Glück und Zufällen geschuldete Überleben Szpilmans hat dieser letztlich auch seinem musikalischen Genius zu verdanken, der ihm die Sympathie seiner Helfer sicherte. So erscheint das Überleben des Pianisten als eine glückliche Ausnahme, welche den eigentlichen Regelfall der systematischen Ermordung der Juden durch die Nazis vor Augen führt. Das Leben des Pianisten erscheint als ein „wunderbares Überleben“ – wie es der reale Wladyslaw Szpilman in seiner Autobiographie formuliert.

dyslaw Szpilman in seiner Autobiographie formuliert.

Die Rahmenhandlung dient also der Vergegenwärtigung der Schrecken, die Szpilman erlebte, und nicht einer etwaigen Sinngebung oder einer symbolischen Überhöhung der Handlung. Es wird auch keine heile neue Welt der Nachkriegszeit entworfen, in der ‚gute Taten‘ kausale Zusammenhänge schaffen, denn Szpilmans Bemühungen Hosenfeld ausfindig zu machen, scheitern.

6. Geschichts-Schichtungen

1993 wurde mit *Schindler's List* von Steven Spielberg erstmals ein Film über den Holocaust zu einem absoluten Blockbuster in den Kinos vieler Länder. Abgesehen von den enormen Zuschauerzahlen wurde *Schindler's List* von der Kritik weitgehend einstimmig begeistert aufgenommen²⁴ und vielfach im Sinne eines „Beitrag[s] zur Geschichtsschreibung und Aufklärung“²⁵ gepriesen. Einwände wie die des „Shoah busineß“²⁶ blieben relativ vereinzelt. Dafür wurden dem Spielfilm seitens der Kritik Kategorien wie die der ‚Zeugenschaft‘ und des ‚Authentischen‘ zugeordnet. Als symptomatisch für die Wirkung von *Schindler's List* kann eine Bemerkung von Billy Wilder gelten: „Schon nach den ersten zehn Minuten hatte ich vergessen, daß es sich um einen Film handelt. Ich achtete nicht mehr auf den Winkel der Kamera und all das technische Zeug – ich war nur gebannt von diesem totalen Realismus.“²⁷

Gerade die Kombination eines filmsprachlich evozierten „totalen Realismus“ mit einer narrativen Fokussierung auf die historische Ausnahmesituation der Rettung von Juden aus den Arbeits- und Konzentrationslagern läßt Spielbergs Holocaust-Darstellung als höchst bedenklich erscheinen. Auch *The Pianist* erzeugt eine Wirklichkeitsillusion und beleuchtet eine Ausnahmesituation. Doch im Unterschied zu *Schindler's List* ist die filmische Perspektive in *The Pianist* beschränkt auf die subjektive Sicht des Protagonisten. Der Blick des Pianisten veranschaulicht dabei die Vernichtung der Juden des Warschauer Ghettos, während sein eigenes Überleben als eine völlige Ausnahmesituation erscheint. Das Leben Szpilmans ist dargestellt als reines Überleben, seine Exi-

24 Vgl. Weiß, Christoph (Hrsg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs Schindlers Liste in Deutschland. St. Ingbert: Röhrig, 1995.

25 Benz, Wolfgang: Bilder statt Fußnoten. In: Weiß, Christoph, a.a.O., S. 142-147; hier S. 147.

26 Vgl. Arad, Gulie Ne’eman: Der Holocaust in der amerikanisierten Erinnerung. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1999, S. 231-252.

27 Wilder, Billy: Man sah überall nur Taschentücher. In: Weiß, Christoph, a.a.O., S. 42-44; hier S. 43.

stanz wird unter der permanenten Todesdrohung vollkommen zum Spielball der Zufälle. In *Schindler's List* hingegen wird durch die Fokussierung auf Schindler als Lebensretter der Genozid an den Juden einer Überlebensgeschichte untergeordnet. Schindler erscheint als fast allmächtiger Schutzherr, der ‚seine‘ Juden sogar aus Auschwitz befreien kann und daraufhin ihre Sicherheit gewährleistet. So entsteht ein Zerrbild der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie, aus der es so gut wie kein Entkommen gab.

Bei Spielberg entsteht eine Polarisierung in gut und böse, die sich in dem Antagonismus von Schindler und Göth manifestiert. So ist der Fokus primär auf die Personifizierung von moralischen Kategorien gerichtet, was zu einer Enthistorisierung des Genozids an den Juden führt. *The Pianist* hingegen kommt ohne eine solche Ideologisierung aus und vermeidet so die Verkürzung des historischen Geschehens auf ein moralisierendes Weltbild, in dem sich das Gute letztlich durchsetzt.

Jede (filmische) Darstellung des Holocaust generiert zwangsläufig ein Geschichtsbild, das gleichsam als Projektion auf der kollektiven ‚Erinnerungsfläche‘ erscheint. Insofern ist jede einzelne Darstellung mit verantwortlich für die kollektive Erinnerung an den Holocaust.²⁸ *Schindler's List* und *The Pianist* basieren beide auf wahren Begebenheiten. Doch der Umgang mit der von Avisar genannten „necessary caution involved in what to remember“²⁹ ist bei Spielberg und Polanski völlig verschieden. Polanski beleuchtet mit der Ausnahme des Überlebens gleichsam den Regelfall des Massenmordes, während Spielberg die Ausnahme so darstellt, daß sie eher als die Regel erscheint bzw. leicht so verstanden werden könnte.

Sowohl *Schindler's List* als auch *The Pianist* sind letztlich kathartisch ausgerichtet. Doch während Spielbergs Film den Holocaust versöhnlich darstellt, und mit einer Sinnggebung versieht, kommt es bei Polanski zu einer Vergegenwärtigung der Schrecken, ohne dabei den Holocaust durch einen sinnstiftenden Bezug zu relativieren. Findet bei Spielberg eher eine *Aufarbeitung* statt, so ist Polanskis Darstellung tatsächlich als *Erinnerungsarbeit* zu bezeichnen.

28 Eine verantwortungsvolle Darstellung des Holocaust hat sich laut Ilan Avisar (a.a.O., S. 56) zu orientieren an den „demanding moral aspects of the subject, which call for a consideration of the enormity of the event and the limits of its representation, together with the imperative to remember, the necessary caution involved in what to remember, and the humility when approaching how to remember.“ (Eigene Hervorhebung)

29 Ebd.

Literatur

- Arad, Gulie Ne'eman: Der Holocaust in der amerikanisierten Erinnerung. In: Koch, Gertrud (Hrsg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1999, S. 231-252.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999.
- Avisar, Ilan: *Holocaust Movies and the Politics of Collective Memory*. In: Rosenfeld, Alvin H. (Hrsg.): *Thinking about the Holocaust: after half a century*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1997, S. 38-58.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders. *Gesammelte Schriften Bd. I.2* (Hrsg: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 691-704.
- Ebbach, Wolfgang: *Gedenken oder Erforschen. Zur sozialen Funktion von Vergangenheitsrepräsentation*. In: Berg, Nicolas/Jochimsen, Jess/Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Shoah – Formen der Erinnerung: Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*. München: Fink, 1996, S. 131-144.
- Goetschel, Willi: *Zur Sprachlosigkeit von Bildern*. In: Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1997, S. 131-144.
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge: University Press, 2003 (Third Edition).
- Keneally, Thomas: *Schindlers Liste*. München: Bertelsman, 1994.
- Koch, Gertrud: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1999, S. 7-15.
- Koch, Gertrud: *Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierung des Holocaust*. In: Dies. (Hrsg.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1999, S. 295-313.
- Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R.: *Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust*. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1997, S. 1-12.
- Köppen, Manuel: *Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust*. In: Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1997, S. 145-170.
- Kramer, Sven: *Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*. Wiesbaden: DUV, 1999.
- Szpilman, Wladyslaw: *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. München: Ullstein, 2002.
- Weiß, Christoph: *„Der gute Deutsche“*. *Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs Schindler's List in Deutschland*. St. Ingbert: Röhrig, 1995.