

Marcus Stiglegger

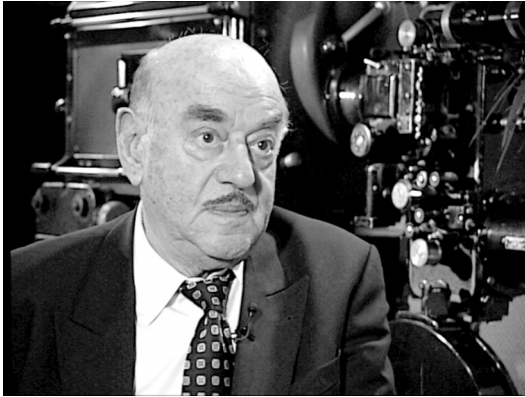
Wenn die Krähen ziehen...

Arthur Brauners Erinnerung an *Babij Jar*, die Schlucht der Vergessenen

1. Arthur Brauners Geschichtskino

Die Massenhinrichtung von 33.771 jüdischen Menschen aus Kiew in nur zwei Tagen kann als eines der größten Massaker Nazideutschlands begriffen werden. Dieses Kriegsverbrechen wurde von langer Hand geplant. Bereits am 28. September 1941 wurden Plakate in der Stadt Kiew angebracht, auf denen die jüdischen Bewohner der Stadt Kiew und Umgebung aufgefordert wurden, sich am Montag, den 29. September 1941 in der Stadt zur Umsiedlung zu versammeln. Statt der erwarteten 5.000 Menschen fanden sich über 30.000 ein, alle in der Erwartung, nun zur Umsiedlung abtransportiert zu werden. Statt dessen wurden die Versammelten in Lastwagen nacheinander zur Schlucht von Babij Jar gefahren, die eigens für die Hinrichtung abgegrenzt worden war, mußten sich entkleiden und wurden nacheinander in kleinen Gruppen erschossen. Da die beteiligten Soldaten weitgehend unter massivem Alkoholeinfluß standen, wurden zahlreiche Opfer lediglich verletzt und lebendig begraben. Bis zur Befreiung Kiews am 5. November 1943 ging das Morden in der Schlucht von Babij Jar weiter. Über 200.000 Russen, Ukrainer und Juden mußten hier ihr Leben lassen.

Babij Jar, der Ort dieses erschütternden Massenmordens, wurde zwar nie zu einem so bedeutenden Synonym für die Vernichtungspolitik der Nazis wie etwa Dachau oder Auschwitz. Die hier geschehenen Ereignisse müssen jedoch als ein Höhepunkt des systematischen Genozids in jener Zeit angesehen werden. Babij Jar ist ein emblematischer Tatort, das ewige Monument einer grauenvollen Tat. Es mutet erstaunlich an, daß sich bislang nur die Serie *Holocaust* dieses Ereignisses angenommen hatte. Ein Spielfilm über dieses Verbrechen schien lange überfällig, und so kann es nicht verwundern, daß sich der Produzent Arthur Brauner dem historischen Stoff widmete.



Arthur Brauers Bemühungen um die filmische Darstellung des nationalsozialistischen Massenmordes nahmen bereits mit dem zur Zeit seiner Uraufführung höchst umstrittenen Konzentrationslagerdrama *Morituri* (1948) ihren Anfang. Brauner benötigte Jahre, sich vom Schock dieses kommerziellen wie künstlerischen

Mißerfolges zu erholen. Fast schien es, als sei das (vornehmlich deutsche) Publikum so kurz nach den Ereignissen noch nicht reif für die Begegnung mit einer filmischen Reflexion. Erst in den sechziger Jahren kehrte Brauner zu diesem heiklen Thema zurück. Der aktionsbetonte Kriegsfilm *Mensch und Bestie / Die Flucht* (1963) von Edwin Zbonek behandelte den Konflikt zweier Brüder, die sich als Feinde im Konzentrationslager Mauthausen begegnen: der eine ist Häftling, der andere SS-Wächter. Als der Häftling flieht, wird er von seinem Bruder durch die winterliche Landschaft gehetzt und erschossen. Auch dieser Produktion wurde die Reduktion des ambivalenten historischen Stoffes auf spannungsgeladene Momentaufnahmen vorgeworfen. Die kontrastreiche Schwarzweißfotografie dieses Films, die gegen Ende fast expressionistische Qualität erreicht, nimmt allerdings einige Momente aus *Schindler's List* vorweg. In *Zeugin aus der Hölle* (1965) trat Irene Papas als Überlebende Lea Weiß auf. In einer internationalen Koproduktion war Brauner auch an Vittorio de Sicas *Garten der Finzi-Contini* (1970) beteiligt, in dem die trügerische Idylle einer reichen jüdischen Familie im faschistischen Italien behandelt wurde. 1973 drückte Brauner als Produzent seine persönliche Verehrung für einen Ghettoarzt aus, der zahlreiche Kinder gerettet hatte: *Sie sind frei, Dr. Korczak* von Aleksander Ford.

War Arthur Brauner mit seiner CCC-Filmproduktion bis dahin vor allem an kommerziellen Produktionen orientiert, wandte er sich in den achtziger Jahren zunehmend der Förderung künstlerisch anspruchsvoller Werke zu. *Charlotte* (1980), die Geschichte einer verfolgten Malerin im französischen Exil, fand zunächst keinen Verleih, so daß Brauner auf seine frühere Strategie vertraute, prominenten Schauspielern und Filmemachern in einer Durststrecke ihrer Karriere eine neue Chance zu geben. So drehte Andrzej Wajda für ihn *Eine Liebe*

in *Deutschland* (1983), die tragische Liebesgeschichte über die gesetzlich verordneten „Rassenschranken“ hinweg. Weitere Renommierproduktionen, die sowohl beim Publikum wie auch bei der Kritik ankamen, waren *La passante du Sans-Souci / Die Spaziergängerin von Sans-Souci* (1982) von Jacques Rouffio und *Die weiße Rose* (1982) von Michael Verhoeven.

Zweimal arbeitete Brauner mit Agnieszka Holland zusammen, einmal in der tragischen Fluchthelfergeschichte *Bittere Ernte* (1984) mit Armin Mueller-Stahl und Elisabeth Trissenaar, und später bei *Europa, Europa / Hitlerjunge Salomon* (1989). Mit *Profeta / Hanussen* (1988), verkörpert von Klaus Maria Brandauer unter der Regie von István Szabó, rückte einer der obskuren Charismatiker am Rande der nationalsozialistischen Machtstruktur in den Fokus, kratzte jedoch nur am Rande der Thematik. Fons Rademakers thematisierte in *Der Rosengarten* (1990) den Umgang der Justiz mit den Mördern des Dritten Reiches.

Wiederholt hatte Arthur Brauner diese ambitionierten Produktionen als seine „jüdischen Filme“ bezeichnet, jene Produktionen also, in denen er seine und die tragische Geschichte seiner Angehörigen während der Ära des ‚Nationalsozialismus‘ aufarbeitete. Seit Jahrzehnten hatte er die Idee mit sich getragen, auch die Ereignisse in der Schlucht von Babij Jar in Form eines Spielfilms aufzubereiten, denn einige seiner Verwandten waren dort getötet worden. *Babij Jar* sollte also ein Höhepunkt seines Werkes als Filmproduzent werden, doch es sollte Jahrzehnte dauern, bis die Umstände die Produktion ermöglichten.

2. Der lange Weg auf die Leinwand

In dem amerikanischen Regiehandwerker Jeff Kanew (Jahrgang 1944) glaubte Brauner schließlich den richtigen Regisseur für den Babij-Jar-Stoff gefunden zu haben. Über Kirk Douglas lernten sich die Männer kennen. Ursprünglich war Douglas für eine Hauptrolle vorgesehen, doch ein Schlaganfall verhindert sein Mitwirken. Kanew blieb dennoch in dem Projekt, das ihm selbst zur persönlichen Angelegenheit geworden war:

Was mich an dem Drehbuch gefesselt hat, war die einzigartige Beziehung der handelnden Personen untereinander. Das Zusammenleben der beiden Familien – eine ukrainisch, eine jüdisch – und die tiefe, unzertrennliche Freundschaft zwischen diesen einfachen Menschen. Genau genommen beginnt ja die Barbarei schon lange vor dem eigentlichen Massaker: eine Lebensweise, die beim ersten Hinsehen als fast ideal erschien, wird systematisch unterminiert und vergiftet.¹

Die hier geschilderte Figurenkonstellation, in der zwei befreundete Famili-

¹ Schmidt Schumacher Presse 2004, o.S. Alle stammen Zitate aus dieser Quelle.

en über die Politik der Nazis systematisch entzweit und schließlich zerstört werden (die eine physisch, die andere moralisch), übernimmt der Film zwar auf der rein narrativen Ebene, darin entstehen jedoch die ersten Probleme des Films: Die eigentliche Handlung setzt so spät ein, daß viele emotionale Dispositionen für den Zuschauer als behauptet erscheinen müssen und an dieser Stelle wenig nachvollziehbar erscheinen. Die Charaktere bekommen wenig Raum, ihre Motivation zu vermitteln. In diesem Zusammenhang erscheint es auch fragwürdig, warum der Filme eine Laufzeit von unter zwei Stunden einhält. Die langsame Entfremdung zweier Familien, die „Unterminierung“ ihrer nachbarschaftlichen Beziehung hätte definitiv mehr Raum erfordert.

Die Handlung des Films *Babij Jar* spielt im September 1941, unmittelbar vor dem Massaker. Die jüdische Familie Lerner und die ukrainische Familie Onufrienko sind seit zwanzig Jahren eng befreundet und bewohnen gemeinsam ein Zweifamilienhaus am Rande der Stadt Kiew. Mit dem Einmarsch der deutsche Truppen kommt auch SS-Oberst Blobel (Axel Milberg) in Kiew an, der die Deportation und Vernichtung aller dort ansässigen Juden vorbereiten soll. Als diese Nachricht zu den Lerners durchdringt, wollen sie gegen den Willen des deutschfreundlichen Großvaters Genadij (Michael Degen) mit Hilfe des Nachbarsjungen Stephan (Gleb Prschnew) nach Osten flüchten. Dessen mißgünstige Mutter (Katrin Saß) wittert zugleich ihre Chance, für ihr zweites Kind, eine erwachsene Tochter, die ‚jüdische‘ Haushälfte zu besetzen. Um den Lerners zuvor zu kommen, denunziert sie die Familie als Partisanen bei der SS, ohne zu ahnen, daß ihr Sohn durch diesen Verrat mit in Gefahr gerät. Tatsächlich werden die Flüchtigen von der SS gefaßt, nur Stephan und ein jüdisches Mädchen, in das er sich verliebt hat, entkommen. Während die Lerners ihrer Hinrichtung in der Schlucht Babij Jar entgegengehen, wird auch Frau Onufrienko wegen ‚Falschbeschuldigung‘ von der SS verhaftet. Ihr Mann und die gemeinsame Tochter bleiben zurück...

3. Täter und Opfer

Babij Jar bietet eine Menge legitimierender persönlicher Bezüge der am Film Beteiligten. Nicht nur Arthur Brauner ist Holocaust-Überlebender, auch Michael Degen (Jahrgang 1932), der Darsteller des Großvaters, erlebte als jüdischer Junge die Verfolgung mit. Sein Vater starb im Konzentrationslager Sachsenhausen. Er und seine Mutter überlebten mit falscher Identität im Berliner Untergrund. In seiner Autobiographie *Nicht alle waren Mörder* (1999) setzte Degen jenen Deutschen ein Denkmal, die ihr Leben aufs Spiel setzten, um Verfolgte zu schützen. So bringt auch Degens Rollengeschichte einen Impuls in die

Rolle des Genadij Lerner ein, der die Deutschfreundlichkeit des alten Mannes umso überzeugender erscheinen läßt – vorausgesetzt natürlich, man weiß um diesen Zusammenhang.

Für Katrin Saß galt dieser persönliche Bezug eher im Rahmen von Wolfgang Beckers *Goodbye Lenin* (2003), wo sie die Mutter spielte, in *Babij Jar* hingegen schloß sie eher – analog zum Film selbst – an die antifaschistische Tradition des DDR-Filmschaffens an.



Axel Milberg dagegen schließt mit seiner kontrolliert-neurotischen Darstellung des betont rationalistischen ‚Ver-nichtungs-Technikers‘ Blobel an seine Darstellung des bürgerlichen Kindermörders aus Nico Hofmanns *Es geschah am hellichten Tag* (1996) an. Er bereitete sich auf die Rolle mittels des dokumentarischen Materials vor:

Er [Blobel] sah auf diesen Fotos, die allerdings überwiegend aus der Zeit der Nürnberger Prozesse stammten, eher aus wie ein Künstler. Man konnte in dieser Dokumentation zum Beispiel auch nachlesen, daß er Architektur studiert hatte. Und vor allem konnte man sehen, wie er sich vor dem Kriegsverbrechertribunal verteidigt hat. Diese Sprache, dieser Grad an kalter Rationalität, das ist zu abwegig.

Milberg stellt diesen Organisatoren des Massenmordes als einen „Kulturbarbaren“ (Rolf Griminger) dar, wie er u.a. auch von Ralph Fiennes in *Schindler's List* verkörpert wird. Blobel ist ungeachtet seiner Schwächen und Neurosen ein gebildeter, kultivierter Mann, der den Befehl zum Massaker als ‚unangenehme Notwendigkeit‘ sieht und möglichst rational und distanziert hinter sich bringen möchte. Dabei taktiert er völlig skrupellos und belügt die Opfer zudem, etwa in der Szene, in der er den ‚Ältestenrat‘ der Juden von Kiew einlädt, um sie in den Plan der „Umsiedlung“ zu involvieren, da die Besatzungsmacht den „Antisemitismus der Ukrainer nicht mehr unter Kontrolle habe.“ Er bietet seinen Gästen Pralinen an und fertigt von einem der Männer während des Treffens ein Porträt an. Milberg sagt dazu:

Blobel war sehr darum bemüht, der beste Vertreter seines eigenen Planes zu sein und dieser Plan – dieser teuflisch kluge Plan – ist belegt: Er hat die Vertreter der Gemeinden zu sich zitiert, um sie von den guten Umsiedlungsabsichten der Deutschen zu überzeugen. Diese Vertreter sollten dann wiederum die Mitglieder der Gemeinden überzeugen, sich ordnungsgemäß und diszipliniert an dem Sammlungspunkt einzufinden. Er war der absolute Technokrat und für ihn stellte sich eigentlich nur das Problem, wie er ‚seine Juden‘, so hat er das gesehen und so hat er darüber gesprochen, wie er also diese irrsinnige Anzahl von Menschen ohne Aufsehen, Proteste und Nervenzusammenbrüche aus der Stadt heraus in diese Schlucht bekommt. Da waren sogar Rotkreuzschwestern bereit gestellt, damit es einen seriösen Eindruck machte.

4. Die Krähen ziehen

In Interviews zu *Babij Jar* betonte Arthur Brauner immer wieder, dieses Projekt sei bewußt „unkünstlerisch“ angelegt, um ein möglichst großes Publikum zu erreichen. Der Film solle mit direkten Bildern, die „ans Herz gingen“, und ohne Umschweife von einem schrecklichen Ereignis berichten, auf daß dieses unvergessen bleibe. Nun ist unbestreitbar, daß es sich beim Medium Film um eine künstlerische Ausdrucksform handelt, und es wäre naiv zu glauben, daß die einfachsten Mittel zugleich die unmittelbarste emotionale Wirkung zeitigten. Was Brauner offenbar vermeiden wollte, war die subjektive künstlerische Vision, wie sie Filmemacher wie Andrej Tarkowski, Elem Klimow oder Sidney Lumet im Umgang mit diesem Thema verwirklicht hatten.

„Es ist ein großer Unterschied, ob Sie irgendwie aus der Ferne von solchen Dingen wissen oder ob eine Zahl, hier über 30.000, plötzlich ganz in ihre Nähe gerückt wird, indem einzelne aus dieser Menge ein Gesicht, eine Stimme, eine Geschichte oder Persönlichkeit bekommen,“ sagte Darsteller Degen im Interview, und diese Hoffnung, den ‚Anonymen ein Gesicht zu verleihen‘, scheint die Grundidee der Inszenierung zu sein. Hierbei greift die Inszenierung auf eine Verschmelzung von Dokumentarmaterial und inszenierten Schwarzweißszenen in der Montage zurück, aus der eine semidokumentarische Simulation entstehen soll. Diese Momente erscheinen in *Babij Jar* jedoch in ihrem überdeutlichen deiktischen Gestus eher plump.

Den anonymen, namenlosen Opfern des Dokumentarmaterials eine Identität zu verleihen, ist eine Ambition zahlreicher Filme zum Thema. Steven Spielberg etwa wählte in *Schindler's List* den Kunstgriff der farbigen Markierung innerhalb des Schwarzweißmaterials: Während der Räumung des Warschauer Ghettos beobachtet Schindler (Liam Neeson) ein flüchtendes Mädchen im roten Mantel. Später entdeckt er es wieder – noch immer in den leuchtend roten Mantel gehüllt – doch diesmal liegt es als Leiche auf dem Scheiterhaufen am

Rande des Lagers Auschwitz. Spielberg betont hier zugleich die Singularität des Mädchens (als einziger Farbakzent innerhalb der Rückblickerzählung) sowie der Perspektive Schindlers, der in beiden Szenen als einziger diese Singularität wahrzunehmen scheint. Man mag dieses Stilmittel als überdeutlich kritisieren – es signalisiert dennoch eine künstlerische Reflexion des Geschehens, das Bemühen, historisches Geschehen in individuelles Erleben zu transformieren und somit nachvollziehbar zu machen. *Babij Jar* dagegen verzichtet in Kanews konventionell-narrativer Inszenierung auf eine klar gekennzeichnete Perspektive und somit letztlich auch auf eine künstlerische Vision des Geschehens. Schon deshalb kann der Film nicht im Kontext von Polanskis oder Spielbergs Filmen gesehen werden, sondern schließt vielmehr an den melodramatischen ‚Naturalismus‘ der *Holocaust*-Serie an.

Die Parallelführung von Täter- (Blobel) und Opferperspektive wirkt wie ein Zusammenschchnitt aus dem bewußt kühlen Täterporträt *Aus einem deutschen Leben* und der Melodramatik der Fernsehserie *Holocaust*. Einen enormen Fauxpas leistet sich die Montage gegen Ende: Gerade, als die Familie auf den sicheren Tod zu schreitet, sehen wir die Hochzeit der beiden glücklichen Überlebenden – als wollte uns der Film sagen: keine Sorge, es gibt Hoffnung, manche mögen gehen, doch andere werden kommen, etc. Ein solcher gedanklicher Kurzschluß erweist sich angesichts der Drastik des Themas wenn nicht als geschmacklos, so doch hinsichtlich der Verwendung filmischer Mittel als unreflektiert. Zumal der Film uns am Ende tatsächlich noch einmal zeigt, wie das junge Liebespaar, der Ukrainer und die Jüdin, im Ruderboot entkommt...

Den eigentlichen Irrsinn des Massakers von Babij Jar kann dieser Film nicht vermitteln. Er verschafft keine Ahnung von jener unfassbaren Masse an Opfern, er zeigt nicht, was geschieht, wenn betrunkene Soldaten unkontrolliert mit dem Maschinengewehr auf nackte Menschen schießen. Er zeigt nicht, daß viele dieser Opfer noch lebten, als sie zugeschüttet wurden:

Es soll niemals vergessen werden,“ so Brauner, „daß in Babij Jar auch 8.000 Kinder umgebracht worden sind, die gar nicht erschossen wurden, sondern die man, um Munition zu sparen, lebendig begraben hat. Ein ehemaliger Offizier der Sechsten Armee, der Zeuge dieses Massakers war, hat uns darüber einen Brief geschrieben. Er arbeitete in der Kommandantur, die oberhalb der Schlucht lag, und von dort sah er, wie sich die Erde noch lange nach dem Zuschütten bewegte.

Statt dessen zeigt uns der Film ein gekünsteltes *pars-pro-toto*, Blutkapseln zerplatzen in Zeitlupe, unsere Protagonisten kommen gar um die demütigende Entkleidung herum. Als erste scheinen sie hier an der Grube zu stehen, erst später folgen Bilder eines ‚*killling fields*‘, wie wir es von historischen Fotos kennen. Doch da hat sich Kanews Inszenierung bereits in ihren Klischees er-

schöpft.

Babij Jar ist ungeachtet seiner zweifellos ehrenwerten Ambitionen ein vorhersehbares und fast naives Konstrukt. Immer wieder bekommen wir Krähen als Boten des nahenden Unheils vorgeführt, immer wieder begleiten Marschtrummeln das Auftauchen der Nazis. Es wirkt fast so, als vertraue der Film an keiner Stelle seiner eigenen Fabel. Dabei behandelt er ein Ereignis, das solcherart Direktheit kaum nötig hat.

Erstaunlicherweise erzählt Arthur Brauner selbst von einem Moment, der möglicherweise ein packender Schlüssel zum historischen Geschehen hätte sein können:

Ich muß Ihnen aber noch etwas ganz Grauenhaftes erzählen: Blobel hatte es ja nicht geschafft, vor dem Rückzug alle Leichen verbrennen zu lassen. In den sechziger Jahren gab es eine Überschwemmung und das Wasser hat die Gräber aufgeweicht und da sind Tausende, man hat einmal von 18.000 Leichen gesprochen, die noch nicht verbrannt waren, in die Stadt Kiew heruntergeschwemmt worden. Können Sie sich das vorstellen? Das hat die ganze Welt erschüttert. In diesem Zusammenhang ist sicherlich der Umstand interessant zu erwähnen, daß ich vor kurzem erfahren habe, daß nicht unbedingt das Massaker der Auslöschung der gesamten jüdischen Bevölkerung Kiews den Zuschauer besonders stark bewegt hat, sondern vielmehr die Szene den stärksten Effekt hervor ruft, in der der Junge, zu Beginn des Films, auf die im Fluß treibenden Leichen stößt.

Solche starken Bilder gibt es zu wenige in diesem Film, der so viel will, und so wenig erreicht. Man denkt statt dessen an der Irrsinn, der Elem Klimows *Idi i smotri / Komm und sieh* (1987) durchzieht, oder das Gesicht eines verscharrten Japaners, das uns aus der Dschungelerde anstarrt in Terrence Malicks *The Thin Red Line / Der schmale Grat* (1998). Wenige Filme mit gewichtigen Themen werden diesen gerecht, und es erscheint zweifelhaft zu glauben, ein Film erreiche umso mehr Publikum, je weniger er nach einem künstlerischen Zugang zum Thema sucht. *Babij Jar* mag Arthur Brauners persönliche Produktion der letzten zwanzig Jahre sein, ein denkwürdiger Film ist daraus leider nicht geworden.

Literatur:

Tobias Ebbrecht: Bilder eines Massenmordes, in: *Express Online* (<http://www.marbuch-verlag.de/film/film0327.html-ssi>, 16.08.2003)

Rolf Griminger: Terror in der Kunst, in: *Merkur*, Heft 2, Februar 1998, 52. Jahrgang, S. 116-127

Anatoli Kusnezow: *Babij Jar – Die Schlucht der Vergessenen*, München: Matthes & Seitz 2003

Schmidt Schumacher Presse: *Babij Jar – Das vergessene Verbrechen*, Booklet zur DVD mit Interviews, Galileo Medien AG/Universal 2004

Dorothee Wenner: Wer die Tränen zählt, in: *tageszeitung*, 3.7.2003.