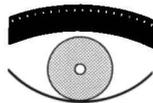


AUGENBLICK



**Zur neuen
Kinematographie
des Holocaust**

36

SCHÜREN

marburger
und mainzer
hefte
zur
medien-
wissenschaft

Zur neuen Kinematographie des Holocaust.

Das Kino als Archiv und Zeuge?

AUGEN-BLICK

MARBURGER UND MAINZER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg und der Filmwissenschaft
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Heft 36

Dezember 2004

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld und Thomas Koebner

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/2824657

Verlag: Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Einzelheft € 7,90 (SFr 14,70)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Verlag
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: Difo-Druck, Bamberg

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-046-8

Inhaltsverzeichnis

Einleitung. Die Schwellen des Archivs	5
Alexander Jackob	
Jenseits der Zeugenschaft.	
Zur Kritik kollektiver Bilder nach <i>Holocaust</i>	10
Marcus Stiglegger	
Alte und neue Vorstellungen von einem Schreckensort.	
Ein filmhistorischer Abriß	26
Matías Martínez	
Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs	
Film <i>Schindler's List</i>	39
Peter Schulze	
Geschichts-Schichtungen. Zur Darstellung des Holocaust	
bei Steven Spielberg und Roman Polanski	61
Thomas Klein	
Homo Ludens wider den Schrecken. <i>La vita é bella</i>	
und die Täuschung als fiktionale Überlebensstrategie	76
Carsten Bergemann	
"Streets of Berlin". Bilder der Verfolgung Homosexueller	
in Sean Mathias' und Martin Shermans <i>Bent</i>	87
Marcus Stiglegger	
Wenn die Krähen ziehen... Arthur Brauners Erinnerung	
an Babij Jar, die Schlucht der Vergessenen	94
Rudolf Worschech	
Frühling für Hitler. <i>Der Untergang</i> und andere:	
Wie der deutsche Film das „Dritte Reich“	
und seine Täter darstellt.....	102
Annette Kilzer	
In der Grauzone: Die Toten und die Lebenden. Interview	
mit Tim Blake Melson zu seinem Film <i>The Grey Zone</i>	111
Marcus Stiglegger	
Interview mit Volker Schlöndorff. Mit einem Vorwort	
von Günter Giesenfeld.....	119

Herausgeber dieses Heftes: Alexander Jakob und Marcus Stiglegger

Bilder: Digitalisierung von Videoaufzeichnungen.

Umschlagbild: Holocaust-Mahnmal im ehemaligen Konzentrationslager Dachau. Photo: privat.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Carsten Bergemann, geb. 1968, freier Autor und Gestalter, studiert Film- und Theaterwissenschaft in Mainz; Redakteur u. Layouter des Kulturmagazins *:Ikonen:*; Aufsätze zur Filmgeschichte.

Alexander Jacob, geb. 1969, Veröffentlichungen in Zeitschriften und Büchern zu Theater und Film. Mitgründer der Forschungsgruppe „Geschichte - Theorie - Methodologie. Das Bild und seine Medien“. Redaktionsmitglied von *:Ikonen:*. Derzeit Lehrbeauftragter an der Gutenberg-Universität Mainz. Dissertationsprojekt: „Diesseits der Repräsentation. Das Bild in Theater, Film und Fernsehen.“

Annette Kilzer, Filmkritikerin und -historikern für *Tippi, Style and the Family Tunes, lodown, Berliner Zeitung, Splating Image*. Co-Autorin „Das filmische Universum der Gebrüder Coen“, „Bruce Willis“ (Hrsg.), „Til Schweiger“. Beiträge u.a. über R. Mitchum, J. Arnold, J. Lemmon, S. MacLaine, A. Hitchcock, New Hollywood. Lebt in Berlin und London.

Thomas Klein, Dr. phil., geb. 1967, Wiss. Mitarbeiter der Filmwissenschaft, Universität Mainz; Promotion über „Ernst und Spiel: Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film“ (2004); Weitere Publikationen als Mitherausgeber: „Subversion zur Prime-Time - Die Simpsons“ (2001), „Männer - Machos - Memmen: Männlichkeit im Film“ (2003).

Matías Martínez, studierte Germanistik und Philosophie in Göttingen, Paris und Cambridge (Mass.) und arbeitete von 1991 bis 2000 am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München, danach am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Mainz. Gastaufenthalte an der Pontificia Universidad Católica, Santiago (Chile) und an der Università degli studi, Pisa (Italien). Jetzt Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal.

Peter Schulze, geb. 1977, Studium d. Filmwissenschaft, Komparatistik u. Publizistik in Mainz, Madrid, Paris und Rio de Janeiro. Derzeit Zweitstudium der Fotografie an der Akademie für Bildende Kunst, Mainz.

Marcus Stiglegger, geb 1971, Promotion: „Sadiconazista. Sexualität und Faschismus im Film“ (Gardez! 1999). Zahlr. Bücher, Aufsätze und Zeitschriftenbeiträge zu Filmgeschichte und -ästhetik. Zuletzt: Mithrg. von „Pop & Kino“ (2004), „Filmgenres: Western“ (2003). Habilitiert zu „Rituale der Verführung. Seduktive Strategien des Films“. Hrsg. von *:Ikonen:*.

Rudolf Worschech, geb. 1958, Redakteur des Filmmagazins *epd-Film*. Studium der Germanistik, Slawistik und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. Von 1987 bis 1995 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main.

Einleitung.

Die Schwellen des Archivs

Historiker sind die Datenspeicher der Erfahrung. In der Theorie macht die Vergangenheit – alles Vergangene, alles und jedes, was sich bis heute ereignet hat – die Geschichte aus. Ein großer Teil davon fällt nicht in die Domäne von Historikern, ein anderer Teil schon. Und soweit sie zur kollektiven Erinnerung der Vergangenheit beisteuern und sie konstituieren, müssen die Menschen sich darauf verlassen.

Eric Hobsbawm, 1984

Bezeichnenderweise waren es keineswegs die Historiker selbst, die den entscheidenden Beitrag zu einer längerfristigen Verankerung des problematischen Begriffs „Holocaust“ und der mit ihm verbundenen Verbrechen im öffentlichen Bewußtsein und der kollektiven Erinnerung in Europa und den Vereinigten Staaten lieferten.¹ Mochten sie noch so viel quellenkritisch untersucht, dokumentiert und von Fachpublikationen bis hin zu Fernsehdokumentationen zu diesem Thema öffentlich gemacht haben, verglichen mit der Wirkung einer im Fernsehen als Melodrama inszenierten Familiensaga, die im Teufelskreis der nationalsozialistischen Verbrechen spielte, schienen ihre Leistungen mit einem

¹ Mit der Popularisierung dieses Begriffes geht von Anfang an die Frage einher, inwieweit ein von vielen Gruppen als unbeschreibbar eingestuftes Ereignis überhaupt mit einem wiedererkennbaren Oberbegriff bezeichnet werden kann und soll. „Aus dem Vokabular des Sakralen geliehen, meint ‚Holocaust‘ das Ganzbrandopfer. Die theologische Note ist dabei gerade in säkularisierter Form ebenso prekär wie der Gebrauch von Bezeichnungen wie ‚Endlösung‘, ‚Vernichtung‘, ‚Shoa‘ (hebräisch für Zerstörung, Katastrophe). Denn sie alle umschreiben lediglich die Aspekte eines Phänomens, das sich als solches dem begrifflichen (nicht dem sprachlichen) Zugriff soweit entzieht, daß die Frage, wie es als solches zu fassen, abzugrenzen und zu identifizieren sei, unabschließbar bleibt“. Goetschel 1997, S. 131. Giorgio Agamben geht in seinem Urteil zur problematischen Verwendung des Begriffes Holocaust einen Schritt weiter: „Wenn [...] mit dem ‚Holocaust‘ eine auch nur entfernte Verbindung zwischen Auschwitz und biblischen olah, zwischen dem Tod in den Gaskammern und der ‚vollkommenen Hingabe an heilige und höhere Ziele‘ hergestellt wird, dann kann das nur wie Hohn klingen.“ Agamben 2003, S. 27f. Ausführlicher dazu Agamben 2003, S. 25-28. Die Verfasser der vorliegenden Einleitung möchten dazu anmerken, daß trotz dieser berechtigten Bedenken der Begriff „Holocaust“ im Diskurs zur Vernichtungspolitik des Dritten Reichs längst einen festen Platz eingenommen hat. Als Minimalkonsens läßt sich feststellen, daß die mit dem Begriff verbundenen Ereignisse ganz generell als eine historische Tatsache Eingang in das öffentliche Bewußtsein gefunden haben. Zugleich hat die Verwendung des Begriffes zur notwendigen Auseinandersetzung über den Umgang mit dem Phänomen der Massenvernichtung der Nazis geführt.

Mal nicht viel mehr wert zu sein, als die Schauplätze von Verfolgung und Vernichtung von „erfundenen“ Figuren in ihrem Gehalt öffentlich als historische Wahrheit zu bestätigen. Der Fernsehvierteiler *Holocaust*,² dessen Ausstrahlung 1978 in den USA ca. 100 Millionen Zuschauer verfolgten,³ erreichte in West-Deutschland ein Jahr später etwa ein Publikum von 16 Millionen.⁴ Aus medien-geschichtlicher Perspektive kann das Fernsehereignis *Holocaust* unumstritten als ein tiefer Einschnitt innerhalb der gesellschaftlichen Rolle des Massenmediums Fernsehen beschrieben werden. So urteilt Knut Hickethier 1998 hinsichtlich der Auswirkungen der Serie auf die Programmgestaltung des öffentlich rechtlichen Fernsehens:

„Das bestimmende Fernsehereignis Ende der siebziger Jahre war die Ausstrahlung des amerikanischen Mehrteilers „Holocaust“ (1979), der die Ermordung der europäischen Juden durch die Deutschen zeigt. In der Akzentverschiebung der Programme von Aufklärung und gesellschaftlicher Kritik hin zu mehr Unterhaltung und Fiktionalität bildete dieser Film einen Wendepunkt. [...] Der Erfolg war beträchtlich, gleichwohl umstritten. Dem Mehrteiler wurde Trivialisierung, Emotionalisierung und Verfälschung der Geschichte vorgeworfen.“⁵

Holocaust hinterließ in Deutschland vor allem in der Generation der Töchter und Söhne der Täter einen nachhaltigen, fast könnte man sagen, einen ersten tiefen Eindruck. Daß dieser Eindruck jedoch auf die Ausstrahlung einer kommerziellen Miniserie zurückging, die den bis dahin üblichen Duktus distanzierter Sachlichkeit schlichtweg mit Absicht unterlief, muß hier vor allem als ein wichtiger Hinweis auf einen tiefgreifenden Wandel im gesellschaftlichen und medialen Umgang mit der Geschichte im allgemein und der Geschichte des Völkermords des Dritten Reiches im speziellen verstanden werden. Von nun an hatte die unter den Nationalsozialisten verübte Massenvernichtung einen Namen, den jeder kannte. Zugleich wurde der Ausdruck des

2 „Der lange Zeit als nicht darstellbar geltende Holocaust wird hier am Schicksal der fiktiven Familie Weiss behandelt, die Familienmitglieder erleben zahlreiche Varianten von Verfolgung und Widerstand. Ihr steht die Familie eines SS Offiziers gegenüber“. Hickethier 1998, S. 355. Dabei gilt es anzumerken: Die anhand der fiktiven Figuren von Opfern und Tätern erzählten Geschichten in *Holocaust* zeigten zahlreiche tatsächliche Stationen und Schauplätze nationalsozialistischer Verbrechen und der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden. Entscheidend allerdings war, daß die in einem dramaturgisch einfachen und verständlichen Handlungsschema gezeigten Bilder den Stoff nahe an die sonst üblichen Inszenierungsschemata der allabendlichen Fernsehunterhaltung heranrückte.

3 Novick 2001, S. 270.

4 Hübner 1988, S. 137. Zum Erfolg von *Holocaust* und dem Einfluß der Nachfolgeproduktionen auf die amerikanische Erinnerungskultur zum Thema des nationalsozialistischen Völkermordes an den Juden siehe Novick 2001, S. 275.

5 Hickethier 1998, S. 355.

nüchternen Dokumentierens dem schwierigen Thema gegenüber unübersehbar um das gezielte und wirksame *Inszenieren von Bildern* in publikumswirksamen Spannungsdramaturgien erweitert.

Die Nachhaltigkeit dieses Phänomens läßt sich aus heutiger Perspektive auch und gerade an der Reihe der für ein großes Kinopublikum produzierten Spielfilme absehen, die in den neunzehnhundertachtziger Jahren versuchten, an Erfolg und Wirkung von *Holocaust* anzuschließen. Auch hier zeigte sich analog zum Fernsehen der grundlegende Wandel im Umgang mit dem heiklen Thema: Filme entstanden nun auf der Basis der kommerziellen und vor allem ästhetischen Mittel (u.a. Dramaturgien, Bildinszenierungen und Besetzungspolitik im Starsystem Hollywoods) des Unterhaltungskinos. Daß dabei allerdings immer wieder auch Produktionen auffielen, die über komplexe Erzählführung und den offenkundig reflektierten Einsatz ihrer Ausdrucksmittel das Fernsehen weit hinter sich ließen, zeigt sich unter anderem an Filmen wie Alan J. Pakulas *Sophie's Choice / Sophies Entscheidung* (1982).⁶ Doch letztlich mußten gerade diese in ihren Mitteln anspruchsvolleren Filme auch jene grundsätzliche Debatte zuspitzen, die bis heute über alle Medien hinweg als Frage nach der Legitimität ‚künstlerischer‘ Verarbeitungen des Völkermordes der Nationalsozialisten geführt wird. Zum einen, so der Literaturwissenschaftler Matías Martínez, könne die Kunst unmöglich das größte Verbrechen des zwanzigsten Jahrhunderts ignorieren, zum anderen jedoch sei eine solche Kunst im Grunde unmöglich, „[...] weil sich der Holocaust nach Meinung vieler in besonderer, vielleicht sogar einzigartiger Weise gegen ästhetische Gestaltung sperrt.“⁷ Hinsichtlich dieses komplexen Problems stellt der Film Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) eine entscheidende Zäsur dar. Denn hier wurde die immer wieder unter Legitimationsdruck geratene Symbiose von kommerzieller Produktion und ethischem Auftrag bei einem großen Publikum und weiten Teilen

6 Anfänglich spielt der Film absichtlich auf einen „klassischen“ Hollywood-Plot der 40er und 50er Jahre an: Ein naiver jünger Mann kommt nach New York, um Schriftsteller zu werden und trifft auf ein Paar, das ihn in das neue Leben einführt. Im Laufe des Films, der als Rückblick des erwachsenen Schriftstellers (Stimme aus dem Off) erzählt wird, zerbröckelt die filmisch-dramaturgische Idylle. Es stellt sich über rückblickende Bilderzählungen schließlich heraus, daß die Frau an einem nicht auflösbaren traumatischen Erlebnis leidet. Auf der Rampe von Auschwitz wurde sie vor die Wahl gestellt, eines ihrer beiden kleinen Kinder ‚behalten‘ zu dürfen, während das andere sicher ins Gas geschickt würde. Mit der Aussage „nehmen sie das Mädchen“ ist Sophies Entscheidung gefallen und ihr Leben zerstört. Problematisch konventionell ist dabei die Kopplung des dramaturgischen Höhepunktes des Films mit dem ‚bewegenden‘ Augenblick von Sophies Entscheidung. Andererseits wird über die Erzählungen im Rückblick das Verhältnis von Film-Bild und traumatischen Bild in eine kritische und bedenkenswerte Beziehung gesetzt. Ganz zuletzt schließt der Film wieder klassisch: Am Ende spricht das gereifte und stabilisierte Ich des Schriftstellers aus dem Off.

7 Martínez in diesem Heft S. 39.

der Kritik als gelungen wahrgenommen. „Anders als Marvin Chomskys und Gerald Greens *Holocaust* schien der Hollywood-Film nach dem Urteil vieler Kritiker den Konflikt zwischen populärer Rezipierbarkeit, ästhetischem Anspruch und thematischer Angemessenheit gelöst zu haben.“⁸

Doch nicht nur in dieser Hinsicht muß *Schindler's List* als ein besonderer Wendepunkt verstanden werden. Denn wenn man Spielbergs Film vor allem als ein gesellschaftliches Phänomen betrachtet (was er ohne Zweifel war und ist), bieten sich zahlreiche Lesarten an, von denen hier lediglich zwei angedeutet werden können.

Zum einen läßt sich angesichts *Schindler's List* vermuten, daß mit diesem Film in den neunziger Jahren eine Entwicklung zu ihrem vorläufigen Ende gekommen ist, die in den siebziger Jahren mit der Miniserie *Holocaust* ihren Anfang genommen hatte: Mehr und mehr hatte sich neben der unmittelbaren Zeugenschaft der Opfer und Täter des KZ-Terrors eine Erinnerungskultur etabliert, die den Zugang zu den Ereignissen im Umfeld der Naziverbrechen anhand von filmischen Inszenierungen und immer neu zu bestimmenden Inszenierungsintentionen suchte. Da jetzt aber die Zeugen zunehmend aus dem öffentlichen Leben zurücktreten, müssen auch unter diesem Gesichtspunkt Intentionen und Prinzipien neuerer und auch älterer Filme kritisch untersucht werden.⁹

Zum anderen gab sich mit *Schindler's List* das Medium Film deutlich wahrnehmbar als ein wichtiges Archiv zu erkennen, dessen Bedeutung für die Identitätsbestimmung unserer Gegenwartskultur weiterhin zunimmt.¹⁰

Wenn wir nun davon ausgehen, daß das Archiv des Films als Schwelle zwischen dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis letztlich nur über die kritische Reflexion der Zuschauer und den geführten Diskurs über (alte und neue) Filme existiert, dann sollen die Beiträge dieser Ausgabe *Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Das Kino als Archiv und Zeuge?* als kritischer Umgang mit dem kulturellen Archiv des Filmes verstanden werden.

Ob und wie das Kino als weltweit genutztes Archiv jenseits der unmittelbaren Zeugenberichte zur Geschichtsschreibung und zum Geschichtsbild der Na-

8 Martínez ebda. S. 40

9 Wenn wir dabei mit Jan Assmann die Zeugen als Träger des kommunikativen Gedächtnisses, die Repräsentationen (als Inszenierung) der nachfolgenden Generationen hingegen mehr und mehr als Teil des medial verfaßten kulturellen Gedächtnisses verstehen, dann gilt es angesichts der vorliegenden Thematik nicht nur den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis zu untersuchen, sondern umgekehrt auch jene Prozesse in den Blick zu nehmen, in denen Bestandteile des kulturellen Gedächtnisses auf das kommunikative Gedächtnis einwirken. Vgl. Assmann 1997, 50ff.

10 Diese Entwicklung hat sich gerade in den neunzehnhundertneunziger Jahren durch die massenhafte Verbreitung moderner Speichertechniken wie DVD und Video verstärkt.

zi-Verbrechen neue Beiträge hinzuzufügen vermag, auch dieser Frage gehen die vorliegenden Texte aus den unterschiedlichsten Perspektiven nach.

Alexander Jakob, Marcus Stiglegger

Literatur:

- Agamben, Giorgio (2004): Ausnahmezustand. Frankfurt am Main.
- Agamben, Giorgio (2003): Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a/M.
- Assmann, Jan (1997): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.
- Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1, Frankfurt a/M.
- Früchtl, Josef u. Zimmermann Jörg (2001): Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. In: Josef Früchtl u. Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens. Frankfurt am Main. 9-47.
- Goetschel, Willi (1997): Zur Sprachlosigkeit von Bildern. In: Manuel Köppen u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien. 131-144.
- Halbwachs, Maurice (1985): Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt am Main.
- Hobsbawm, Eric (1996): Wieviel Geschichte braucht die Zukunft. München.
- Hickethier, Knuth (1998): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart, Weimar.
- Junker, Detlef (2000): Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit, das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern. In: Ernst Piper (Hg.): Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein. Zürich, München. 148-160.
- Köppen, Manuel (1997): Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust. In: Manuel Köppen u. Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien. 145-170.
- Novick, Peter (2001): Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. München.
- Hübner, Heinz Werner (1988): Holocaust. In Guido Knopp u. Siegfried Quant (Hg.): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Darmstadt. 135-138.

Alexander Jakob

Jenseits der Zeugenschaft

Zur Kritik kollektiver Bilder nach *Holocaust*

Nach 40 Jahren treten die Zeitzeugen, die ein bedeutsames Ereignis als Erwachsene erlebt haben, aus dem eher zukunftsbezogenem Berufsleben heraus und in das Alter ein, in dem die Erinnerung wächst und mit ihr der Wunsch nach Fixierung und Weitergabe. In diese Situation kommt seit ungefähr 10 Jahren jene Generation, für die Hitlers Judenverfolgung- und -vernichtung Gegenstand persönlicher traumatischer Erfahrung ist. Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über Medien vermittelt sein.¹ Jan Assmann 1997

1. Holocaust und das kulturelle Bild-Gedächtnis: Das Beispiel USA

Nicht nur aus heutiger Perspektive stellt sich die Erstaustrahlung des Fernseherteilers *Holocaust* in den Vereinigten Staaten als eine entscheidende Zäsur im Umgang der Massenmedien Film und Fernsehen mit der Vernichtung von etwa sechs Millionen Juden im Zweiten Weltkrieg dar. Schon damals wurde, so stellt der Historiker Peter Novick in seiner bemerkenswerten Untersuchung „Nach dem Holocaust“² (Engl. Orig.: „The Holocaust in American Life“) fest,

1 Assmann 1997, S.51.

2 Novick widmet sich in weiten Teilen seiner Untersuchung den besonderen Entwicklungsschritten, die sich im Umgang der US-amerikanischen Gesellschaft mit dem Holocaust feststellen lassen. Jede der von ihm als signifikant eingestufte Phasen wird in ihren besonderen Charakteristika und ihren unterschiedlichen Positionen, also im besten Sinne einer historischen Darstellung behandelt. Die Gruppen, die er anhand verschiedenster Quellen untersucht, sind erstens die amerikanischen Juden und ihre Organisationen und Interessenverbände, zweitens die amerikanische Gesellschaft insgesamt und drittens die jeweiligen Positionen der amerikanischen Regierung in den unterschiedlichen Phasen. Die wesentliche Ausgangsthese ist, daß jede Phase in ihrem Umgang mit dem Holocaust von aktuellen Interessen, also vom jeweiligen Umgang (im Akt der Erinnerung) mit dem kulturellen Gedächtnis bestimmt sei. Habe bis in die sechziger Jahre hinein in allen Interessensgruppen der Holocaust kaum eine Rolle gespielt, so stehe er

diese erste Darstellung der Massenvernichtung der Juden für ein großes Publikum von Kritikern und Kommentatoren „begeistert“ aufgenommen.³ Neben der Tatsache, daß seither der Euphemismus „Holocaust“⁴ als Ausdruck für den verübten Völkermord der Deutschen an den Juden steht, sollen hier zwei wesentliche Auswirkungen der Serie auf den Umgang der Bild-Medien Film und Fernsehen mit der Erinnerung an dieses Verbrechen hervorgehoben werden:

Zum einen wurde *durch die Reaktionen in Deutschland auf Holocaust* in Theorie und Praxis ein für allemal die Diskussion über die Bedenken beendet, daß die Massenmedien nicht in der Lage seien, den Völkermord der Nationalsozialisten an sechs Millionen Juden wirksam darstellen zu können.⁵ Das Fernsehen fuhr im Anschluß an den Erfolg des Vierteilers damit fort, den Völkermord der Deutschen im Zweiten Weltkrieg zum Gegenstand von Produktionen zu machen, deren dramaturgische Strukturen v.a. auf den Sektor der quotenwirksamen Unterhaltung ausgerichtet war.⁶ Gleiches gilt für das Medium Film. Dort erlebte diese Entwicklung mit Steven Spielbergs *Schindlers List* 1993 ihren bisherigen Höhepunkt.⁷ Auch er trug dazu bei, daß inzwischen „der Holocaust in der amerikanischen Kultur der 1990er Jahre – Tausende von Kilometern vom Ort und 50 Jahre nach der Zeit des Geschehens – eine derartige Bedeutung erlangt hat“.⁸

Zum anderen hatte die Fernsehserie nach Novick einen wesentlichen Anteil am „Eindringen des Holocaust“ und der mit ihm verbundenen Erzählungen und Bilder in das allgemeine Bewußtsein der amerikanischen Gesellschaft. „Seit den 1970er Jahren wird der Holocaust nicht mehr nur als eine jüdische Erinne-

heute im Zentrum des kollektiven Gedächtnis der Juden und der amerikanischen Gesellschaft insgesamt.

3 Eine Ausnahme war z.B. Elie Wiesel, der die Sendung in der *New York Times* u.a. als eine „Beleidigung für die Überlebenden“, als „unwahr, anstößig und billig“ beschrieb. (Zitiert nach Novick 2001, S. 272).

4 Wie Giorgio Agamben dargelegt hat, schließt dieser in seiner etymologischen Dimension u.a. im Zusammenhang mit der christlichen Opferlehre verwendete Begriff „nicht nur einen unannehmbaren Vergleich von Krematorium und Altären ein, sondern auch eine von Anfang an antijüdisch gefärbte Bedeutungsgeschichte“. Agamben 2003, S. 28. Vgl. dazu weiterführend Agamben 2003, S. 25-28.

5 Novick 2001, S. 275.

6 Ebda.

7 Gleichzeitig führte die massenhafte Verbreitung des Begriffs Holocaust durch die Miniserie zu einer Inanspruchnahme von verschiedensten Personen und Opfergruppen; ein Umstand, der speziell in den USA eine heftige Debatte um die Frage der Einzigartigkeit und der Unvergleichbarkeit des an den Juden verübten Völkermordes anheizte. Zur Einführung in dieses Problemfeld vgl. Novick 2001, S. 22f., 249-263.

8 Novick 2001, S. 11.

nung dargestellt – und eingeschätzt –, sondern als eine amerikanische“.⁹

In einer wachsenden Anzahl von Staaten ist der Holocaust obligatorischer Bestandteil des Lehrplans staatlicher Schulen. [...] In den vergangenen 20 Jahren hat jeder Präsident die Amerikaner aufgefordert, die Erinnerung an den Holocaust zu bewahren. Die Unterhaltskosten des Washingtoner Holocaust-Museums – für die ursprünglich private Spenden aufkommen sollten – werden größtenteils von der Bundesregierung finanziert. [...] Regierungsvertreter im ganzen Land haben den Amerikanern mitgeteilt, es sei ihre Pflicht als Bürger, *Schindlers Liste* anzuschauen.“¹⁰

Diese Bestandteile einer gegenwärtig auf den unterschiedlichsten Ebenen in den USA praktizierten *Erinnerungskultur* zählen nach Novick zu einem Phänomen, das weniger auf ein distanziertes, an der „Geschichtlichkeit“ von Ereignissen interessiertes *historisches Bewußtsein*, sondern vielmehr auf die gegenwärtige Verankerung des Holocaust innerhalb eines *kollektiven Gedächtnisses* der USA hindeutet. Doch worin liegt für den Historiker Novick der wesentliche Unterschied zwischen einem historischem Bewußtsein und dem sog. kollektiven Gedächtnis, ein Begriff, der auf den französischen Soziologen und Durkheimschüler Maurice Halbwachs zurückgeht? In der Interpretation Novicks ist, gegenüber der „geschichtlichen“ Sicht eines historischen Bewußtseins, Halbwachs' Entwurf eines kollektiven Gedächtnisses dadurch charakterisiert, daß es selbst im wesentlichen „ahistorisch wenn nicht gar antihistorisch“ ist.¹¹ Statt eine bestimmte Periode oder ein bestimmtes Ereignis *distanziert* und über mehrere Perspektiven historisch (oder als ‚geschichtlich‘) zu verstehen und darzustellen, *vereinfacht* das kollektive Gedächtnis, denn „[...] es sieht die Ereignisse aus einer einzigen, interessierten Perspektive; duldet keine Mehrdeutigkeit; reduziert die Ereignisse auf mythische Archetypen“.¹² Es muß allerdings hier deutlich betont werden, daß Novick selbst Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses stark vereinfacht darstellt und kaum die Mehrdeutigkeiten und die verschiedenen Ebenen beachtet, die in dieser Konstruktion enthalten und reflektiert sind. Daß er jedoch einen innerhalb der Kulturwissenschaften hoch im Kurs stehenden Forschungsgegenstand zur Ausgangsfrage seiner Untersuchung bestimmt, beweist allerdings um so nachdrücklicher, daß auch in der Geschichtswissenschaft die Auffassungen gegenüber den Begriffen *historisches Bewußtsein*, *individuelle und kollektive Erinnerung* und *Gedächtnis* im Wandel begriffen sind. Auf diese Tendenz, die sich in den verschieden-

9 Novick 2001, S. 267.

10 Ebda.

11 Ebda., S. 14.

12 Ebda.

sten wissenschaftlichen Einzeldisziplinen beobachten läßt, wies Jan Assman bereits 1997 in seiner vielbeachteten Schrift *Das kulturelle Gedächtnis* hin. Assman erklärt dort das seit ca. Mitte der achtziger Jahre allgemein anwachsende Interesse an den Themen Gedächtnis und Erinnerung als Teil einer Epochenchwelle, die er im Wesentlichen durch drei Faktoren charakterisiert sieht:

Zum einen erleben wir mit den neusten elektronischen Medien externer Speicherung (und damit: des künstlichen Gedächtnisses) eine kulturelle Revolution, die an Bedeutung der Erfindung des Buchdrucks und vorher der Schrift gleichkommt. Zum anderen, und damit zusammenhängend, verbreitet sich gegenüber unserer eigenen kulturellen Tradition eine Haltung der ‚Nach-Kultur‘ (George Steiner), in der etwas Zu-Ende-Gekommenes – ‚Alteuropa‘ nennt es Niklas Luhmann – allenfalls als Gegenstand der Erinnerung und kommentierenden Aufarbeitung weiterlebt. Drittens, und hier liegt vielleicht das entscheidende Motiv, kommt gegenwärtig etwas zu Ende, was uns viel persönlicher und existentieller betrifft. Eine Generation von Zeitzeugen der schwersten Verbrechen der Menschheit beginnt auszusterben.¹³

An den von Assmann genannten drei Faktoren läßt sich bereits ersehen, weshalb Novick aus seiner Perspektive als Historiker, dem es selbstverständlich vor allem um seine Auffassung von einem historischen Bewußtsein gehen muß, keine eingehendere Auseinandersetzung zum gegenwärtigen Diskurs über das kollektive Gedächtnis führt. Denn dies würde zwangsläufig nach sich ziehen, daß er die Auswirkungen der neuen Medien auf das kollektive Gedächtnis nicht nur erwähnen, sondern kritisch in seine Überlegungen mit einbeziehen müßte, ein Projekt, das den Rahmen seiner Untersuchung sicher gesprengt hätte. So gesehen hätte der Historiker weit mehr zu leisten, als nur ein zuverlässiger ‚Datenspeicher der Erfahrung‘ zu sein. Denn bei einer genaueren Betrachtung der unterschiedlichen Formen der medialen Vermittlung des Holocaust würde schließlich die Frage nach dem ‚Was‘ durch die ausschließliche Frage nach dem ‚Wie‘ ersetzt werden.

Wie wichtig aber eine kritische und medientheoretisch differenzierte Aufarbeitung auf diesem Gebiet ist, das zeigt sich in der Rolle des Fernsehens und dessen Auswirkungen auf das Verhältnis zu den im Dritten Reich verübten Völkermorden insgesamt. So attestiert Detlef Junker im Hinblick auf die in den fünfziger Jahren von Amerikanern und Deutschen kaum geführte Auseinandersetzung mit diesen Nazi-Verbrechen:

Seit Anfang der sechziger Jahre haben mehrere Ereignisse und Entwicklungen diese Lage grundsätzlich geändert. In dieser Zeit begann das, was jetzt als die ‚Amerikanisierung des Holocaust‘ bezeichnet werden kann. Am Anfang war das

13 Assmann, Jan 1997, S. 11.

Bild. Ohne das Fernsehen, so könnte man sagen, keine Amerikanisierung des Holocaust.¹⁴

Im qualitativen Vergleich zwischen Wort- und Bildebene, was die Darstellung des in den Lagern durchgeführten Genozids betrifft, wird Junker noch deutlicher. Wenn er z.B. als Beweis für die Allgegenwärtigkeit des Holocaust in den USA ausführt, daß die *Washington Post* 1996 allein über 300 Artikel zum „Holocaust“ und die *New York Times* von 1996 bis heute mehr als 3500 Artikel mit einem „Holocaust“-Bezug publiziert hat, dann wird im nächsten Satz klar, daß die Kritik eigentlich in eine ganz andere Richtung gedacht ist, denn:

Immerhin handelt es sich bei der ‚New York Times‘ noch um das gedruckte Wort. Seine Wirkung wird allerdings bei weitem übertroffen durch das Bild, durch Film, Fernsehen, Comics und das Internet. Das herausragende Beispiel der letzten Jahre ist natürlich Spielbergs Film ‚Schindler`s List‘, der 1993 auf den Markt kam, sieben Oscars gewann und 1997 von einer der großen Fernsehanstalten wieder übertragen wurde, diesmal mit der für die Vereinigten Staaten ungewöhnlichen Erklärung, daß dieser Film nicht von Werbung unterbrochen werde. [...] Auf dem amerikanischen Markt ist der Holocaust zur gewinnbringenden Ware geworden.¹⁵

In der Gleichsetzung von Bild und Ware spricht Junker seine eigentliche Kritik aus: Das Bild generell und das Fernseh- und Filmbild im Speziellen erweist sich ein ums andere Mal mehr als Ware und gleichzeitig als etwas, das für den Einzelnen nicht kontrollierbar scheint. Als angeblich sichtbarer Beweis einer manipulatorischen und allein auf Profitstreben angelegten, amerikanischen Ausbeutung des Holocaust gelten eben meist die Bilder, und nicht die Strukturen, die sie zum Erscheinen bringen. Denn: „Die größte Wirkung aber wird nicht durch das Wort und die ernsthafte Forschung, sondern durch das Bild, durch die Vermarktung des Holocaust in den Massenmedien erzielt“.¹⁶ Hier wird Junker am deutlichsten: Das Wort gehört seiner Meinung nach in den Bereich der Forschung, das Bild wird, als ein Teil der Massenmedien, mit Manipulation identifiziert. Dazu sei hier angemerkt, daß es vor allem die Anwendung des Wortes ist, die jene Möglichkeiten von Manipulationen in den Massenmedien bietet, indem sie Bilder ‚benennt‘ und dadurch scheinbar erklärt und ‚durchschaubar‘ macht.

Die vorliegende Untersuchung möchte einen anderen Weg gehen, als das Bild per se mit dem Verdacht der Täuschung zu betrachten. Statt dessen soll in

14 Junker 2000, S. 155.

15 Ebda. S. 152.

16 Ebda. S. 149.

einem ersten Schritt auf den Einsatz von bestimmten Motiven oder besser von kollektiven, also vielen Zuschauern bekannten Bildern innerhalb der dramaturgischen Strukturen hingewiesen werden, auf denen Film und inzwischen weite Teile des Fernsehens aufgebaut sind.¹⁷

Im Folgenden sollen u.a. einige vom Historiker Novick und anderen Geschichtswissenschaftlern hinterlassene Lücken im Diskurs über den Holocaust und die Massenmedien in den Blick genommen und gegebenenfalls mit Vorschlägen zu einer Differenzierung markiert werden. Ziel ist es, die Frage nach der Rolle des kollektiven Gedächtnisses (das jeder einzelne auch individuell durch Erinnerungsarbeit erlebt) mit der Frage nach den massenwirksamen und bekannten Bildern des Nazi-Terrors zu koppeln. Diese werden als kollektive Bilder näher bestimmt und untersucht. Es wird sich zeigen, daß die Bilder-Medien Fernsehen und Film heute integrale Bestandteile eines permanent im Wandel begriffenen kollektiven Gedächtnisses sind, innerhalb dessen sich bestimmte kollektive Bilder (so wie wir sie inzwischen von jenen Ereignissen kennen, die mit dem Begriff Holocaust verbunden sind) bewahren und fortentwickeln können. Als für viele Menschen *wiedererkennbare kollektive Bilder*, die uns in den unterschiedlichsten Medien erscheinen, bieten sie zugleich eine Möglichkeit, unser Verhältnis zum tatsächlichen Ereignis des von den Nationalsozialisten verübten Völkermordes zu überprüfen und kritisch zu befragen. Denn Bilder, so vermutet auch Manuel Köppen, gehören zum wirkungsvollsten Bestand des kollektiven oder auch kulturellen Gedächtnisses, welches wir von der Massenvernichtung im Dritten Reich besitzen.

3. Wege zum kollektiven Gedächtnis

Jan Assman formuliert in seiner Schrift *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* die wichtigsten Thesen aus dem Werk von Maurice Halbwachs zum Begriff *Kollektives Gedächtnis*.¹⁸ Halbwachs definiert das Gedächtnis – und darin besteht seine besondere

¹⁷ Früchtl/Zimmermann 2001. S. 27.

¹⁸ „Halbwachs war auf dem Lycée Henri IV Schüler von Bergson, in dessen Philosophie das Thema Gedächtnis einen zentralen Platz einnimmt [...], und studierte bei Durckheim, dessen Begriff des Kollektivbewußtseins ihm die Grundlagen für sein Bemühen lieferte, den Bergson-schen Subjektivismus zu überwinden und das Gedächtnis als ein soziales Phänomen zu interpretieren. Halbwachs lehrte Soziologie zunächst in Straßburg, dann an der Sorbonne. 1944, gleichzeitig mit seiner Berufung an das Collège de France, wurde er von den Deutschen deportiert und am 16.3.1945 im Konzentrationslager Buchenwald umgebracht.“ Assman, Jan 1997, S. 35.

Leistung – als soziales Phänomen bzw. soziale Konstruktion einer bestimmten Vergangenheit, indem er den *sozialen Bezugsrahmen* herausstellt, innerhalb dessen sich jede, also auch die individuelle Erinnerung, konstituiert und manifestiert.¹⁹ Dabei sieht Halbwachs grundsätzlich von der Vorstellung einer hirneingeschalteten oder neuronalen Basis für das Gedächtnis des Menschen ab. Da er davon ausgeht, daß ein Mensch, der vollständig isoliert aufwächst und ohne sozialen Bezugsrahmen lebt, kein Gedächtnis hat, bestimmt er ihn letztlich als ein vollständig soziales Wesen. Anders gesagt: Ohne eine Gruppe, in der ein Mensch arbeitet, lebt und handelt (von dieser hat er ursprünglich auch seinen Namen erhalten), spielt es keine Rolle, ob er ein Gedächtnis hat, denn die Gruppe ist Teil der menschlichen Bedingtheit, wie Hannah Arendt analog zum freien Handeln im tätigen Leben des einzelnen Menschen anschaulich darstellt. „Für Menschen“, so Arendt, „heißt Leben – wie das Lateinische, also die Sprache des zutiefst politischen unter den uns bekannten Völkern – so viel wie ‚unter Menschen weilen‘ (inter homines esse) und Sterben so viel wie aufhören unter Menschen zu weilen‘ (desinere inter homines esse).“²⁰ Auf das Gedächtnis übertragen bedeutet ihre Feststellung, daß es für den einzelnen Menschen und seine Erinnerungsarbeit ein Gedächtnis nur mit und durch die Bezugsgröße einer bestimmten Gruppe von Menschen geben kann. „Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit daraus herleitet, daß es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern.“²¹ Einen zentralen Aspekt dieses Bezugsrahmens, der überdies das Gedächtnis in ein Verhältnis zur Erinnerungsarbeit setzt, leitet Halbwachs aus der Dimension des Raumes ab. Denn der Raum ist es – und zwar der soziale Raum, den eine Gruppe durch ihr Zusammensein in gemeinsamer räumlicher und zeitlicher Bestimmung bildet –, der den Rahmen für besondere Elemente (Begriffe, Symbole usw.) innerhalb dessen abgibt. Diesen Rahmen, mit den in ihm enthaltenen Elementen, nennt Halbwachs das *Ideensystem* der Gesellschaft.²² Wenn bestimmte Menschen am selben Ort versammelt sind, und das, was dieser Ort für sie ausmacht, im Gedächtnis als Bild *behalten* können, so *erhalten* sie sich dadurch in der Erinnerung das Bild ihrer sozialen und auch räumlichen Zugehörigkeit und erkennen sich als Teil der Gruppe. Orte und die immer wieder bestätigte Erinnerung (in Bildern) an diese Orte bilden so den Kontinuitätsrahmen, den sich eine Gruppe in der Welt gibt. Halbwachs zufolge gibt es deshalb kein kollektives Gedäch-

19 Assmann, Jan 1997, S. 35.

20 Arendt 1960, S. 15.

21 Halbwachs 1985, 31.

22 Assmann, Jan 1997, S. 39.

nis, das sich nicht innerhalb eines bestimmten räumlichen und auch gemeinsamen zeitlichen Rahmens einer Gruppe bewegt. Was nun bei Halbwachs das Zusammenspiel von Begriffen oder Symbolen, kurz, die von ihm so genannten *Elemente* sind, die das Gedächtnis als potentielle Erinnerungen enthält, das nennt der Ägyptologe Jan Assmann *Erinnerungsfiguren*, die er im wesentlichen anhand von Schriften lokalisiert und interpretiert. In Assmanns Darstellung von Halbwachs tauchen Bilder nur in unmittelbarer Verbindung zu dem auf, was er „Begriff“ nennt, zu einer Kategorie also, die auf Schrift und damit auf kulturelle Regeln und Normen weist.

Aleida Assmann, die ebenfalls umfangreiche Forschungsergebnisse zum Thema des Gedächtnisses und der Erinnerungskultur vorgelegt hat, geht genauer auf das ein, was uns jenseits einer bloßen Bestimmung durch Begriff, Text und Zeichen als Teil der Erinnerungs- und Gedächtniskultur tagtäglich umgibt und das wir tagtäglich erinnern. In ihrer Bestimmung stehen Bilder im Gegensatz zu einer klaren und bewußten Strukturierung von Erinnerung innerhalb eines „kulturellen Gedächtnisses“.

Bilder passen sich anders als Texte der Landschaft des Unbewußten an; es gibt eine flüssige Grenze zwischen Bild und Traum, wobei das Bild zur Vision gesteigert und mit einem Eigenleben ausgestattet wird. Mit Überschreitung dieser Grenze verändert sich der Status des Bildes; vom Objekt der Betrachtung verwandelt es sich in ein Subjekt der Heimsuchung.²³

Aus dieser Perspektive werden Bilder mit Gefahr und der Möglichkeit der Bedrohung eines subjektstiftenden Logos assoziiert, der sich im Medium des Textes gegenüber der irrationalen Unüberschaubarkeit von Bildern des Unbewußten behaupten muß. Entsprechend erscheinen so Bilder im kulturellen Gedächtnis: „Bilder tauchen im Gedächtnis vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Dies gilt insbesondere für traumatische und vorbewußte Erfahrungen.“ Denkt man Aleida Assmanns Überlegungen weiter, dann besteht die Arbeit mit Bildern im Gedächtnis einer Gruppe u.a. darin, diese „Träger des Unbewußten“²⁴ innerhalb eines therapeutischen Prozesses in Sprache zu überführen und betroffene Menschen immer wieder von Bildern (die hier eben Bilder eines Traum(a)s sind) zu befreien. Hier scheint letztlich die Vorstellung eines unmittelbaren Zugangs zur uns umgebenden Welt vorzuherrschen, die, durch traumatische Erlebnisse und deren Bilder verstellt, uns nur durch Schrift und Logos zurückgegeben und versinnbildlicht werden kann.

Aleida Assmanns Bild-Begriff leitet sich aus der Tradition psychoanalyti-

²³ Assmann, Aleida 1999, S. 228.

²⁴ Ebda. S. 220.

scher Deutung von Bildern ab. In der von ihr eröffneten Perspektive erscheinen Bilder vor allem als Gegenstände oder Boten aus einem kollektiven Unbewußten. Der Umgang mit Bildern ist so auch immer mit der Vorstellung einer heilenden und therapeutischen Wirkung des Sprechens über Bilder verbunden. Sie erscheinen in dieser Betrachtungsweise als etwas, das über einen bloßen und vollständigen Sinn, also über ein klares Bewußtsein, hinausgeht.

4. Bildgedächtnis: Wege vom kollektiven Gedächtnis zu kollektiven Bildern

Eine andere Möglichkeit die Realität des Traumes und seiner Bilder zu deuten, bietet der Kunst- und Bildwissenschaftler Hans Belting. Dieser sieht in der Realität des Traumes und seinen ihn auszeichnenden „visuellen Bildern“ den entscheidenden Hinweis auf den menschlichen Körper als Ort der Bilder und auf ein natürliches *Gedächtnis der Bilder*,²⁵ welches der Mensch seit jeher besitzt. Den möglichen Umgang des *Menschen als geborener Ort der Bilder* mit diesem Gedächtnis verdeutlicht Belting am Beispiel der erlernbaren Mnemotechnik, einer Technik, die als uralte Gedächtniskunst selbst zum Bestand des kulturellen Gedächtnisses gehört.²⁶ Belting beschreibt diese Form der Erinnerung als eine Verknüpfung von Erinnerungsbildern (*imagines*) und Erinnerungsorten (*loci*), die als eine vorgestellte Topologie ihre eigene imaginierte räumliche Ordnung ausbildet. Zwar bedient sich nach Belting diese Erinnerung der Sprache als Hilfsmittel. Doch im Gegensatz zum Bildgedächtnis ist dieses Sprachgedächtnis ein künstlich geschaffenes Medium. Dieses steht allerdings mit dem Medium unseres körpereigenen Gedächtnisses und dessen Bildern in wechselseitigem Austausch; ein Vorgang übrigens, der sich im Umgang des Menschen mit allen technischen Medien und Apparaten (also auch Fernsehen und Film) wiederholt. „Solche Technologien übertragen Bilder an andere Orte, während unser körpereigenes Gedächtnis ein geborener Ort der Bilder ist, an dem Bilder sowohl produziert als auch empfangen werden.“²⁷ Das Verhältnis von Körper und kollektivem Gedächtnis sieht Belting nachdrücklich von Bildern bestimmt, einer Kategorie der Erinnerung also, die vor der technischen Beschaffenheit von Sprache und Sprachzeichen plaziert ist.

Das kollektive Gedächtnis einer Kultur, aus deren Tradition wir unsere Bilder

25 Belting 2001, S. 71.

26 ebda, S. 66.

27 ebda, S. 66.

abrufen, besitzt im institutionellen Gedächtnis der Archive und Apparate seinen technischen Körper. Aber dieser technische Fundus ist tot, wenn er nicht von der kollektiven Imagination am Leben gehalten wird.²⁸

Hier liegt der Kern einer Auffassung von Gedächtnis, die auf einen anthropologischen Bildbegriff hinweist. Dieser verdankt sich nicht künstlich geschaffenen Zeichensystemen, sondern wird als eigenständiger und unabhängiger Teil des kollektiven Gedächtnisses verstanden.

Denkt man diesen Ansatz weiter, dann liegt ein wesentlicher Aspekt des kollektiven Bild-Gedächtnisses in der Vernetzung und Kombination von bekannten Bildern, die der Zuschauer aus verschiedenen Bildspeichern kennt. Manuel Köppen bestätigt diese Vermutung im Hinblick auf die dichten und analogen Inszenierungstechniken des Holocaust-Museums in Washington und dem gegenwärtig wohl populärsten Film zum Thema Holocaust, *Schindlers List*:

Das Holocaust-Memorial in Washington präsentiert eine multimediale Inszenierung auf dem heute avanciertesten Stand der Museumsdidaktik und definiert – zeichentheoretisch gesehen – mit einer Fülle seiner Film-, Foto- und Tondokumente und den Realitätszitaten von der Museumsarchitektur bis zu den ‚Reliquien‘ der Vernichtung eine derzeit aktuelle Fläche öffentlicher Erinnerung, in der die vorangegangenen Einschreibungen aufzugehen scheinen. Die Analogie zu Spielbergs Film liegt in der Komplexität des aufgetragenen Repertoires an Verweisen und ihrer Rekombination zu einem geschlossenen Gesamteindruck.²⁹

Was Köppen zeichentheoretisch beschreibt, gilt gleichermaßen für eine bildtheoretische Perspektive. Denn ganz gleich, ob man Elemente einer Fotografie oder eines Films in eine Sprache der Zeichen auflöst (der in einem Bild gezeigte Stacheldraht in seinen verschiedenen Dimensionen als Zeichen), oder ob man Bilder als Gesamteindruck zu beschreiben sucht, beide Verfahren gründen auf die gleiche Voraussetzung: Bild *und* Zeichen verweisen auf etwas, das selbst nicht anwesend ist, dessen Stelle sie also einnehmen. Beide teilen dem Betrachter etwas mit oder *übermitteln* ihm etwas, sofern er sich zu dem Bild oder dem Zeichen in ein Verhältnis setzt. Dennoch ist es in Bezug auf die von Köppen angesprochene Komplexität des aufgetragenen Repertoires im Washingtoner Museum von entscheidender Bedeutung, daß dem Betrachter keine Zeichen, sondern Bilder gezeigt werden. Denn anders als Zeichen evozieren Bilder nicht nur einen bestimmten Inhalt (also das „Was“), sondern darüber hinaus beinhalten Bilder immer auch das sichtbare „Wie“, also gleichsam die Inszenierung dessen, was sie sagen wollen. Damit gehen sie, zumal wenn es

28 Belting 2001, S. 66.

29 Köppen 1997, S. 164.

sich um Bilder aus dem Feld des Holocausts handelt, über die einfache Zuordnung einer bestimmten Aussage hinaus.

Die somit vorliegende Interrelation zwischen dem Diskurs über den Holocaust, der Funktion der Massenmedien als Bildspeicher und Archiv *innerhalb* des kollektiven Gedächtnis und *der Inszenierung kollektiver Erinnerung* (also die Arbeit mit den Massenmedien) bietet die Möglichkeit, die Bilder umfassender zu beobachten und zu bewerten.

5. Das Bild in den Medien und im Medium des Körpers

Hier stellt sich nun die Frage, inwieweit Beltings Bild-Begriff und vor allem der Körper als Ort der Bilder mit dem Ansatz von Halbwachs zusammen zu denken ist. Denn ein Schlüsselgedanke in Beltings Theoriebildung ist der Begriff des mentalen oder inneren Bildes. Man könnte nun selbstverständlich vermuten, daß diese inneren Bilder hauptsächlich auf eine privilegierte Innen-dimension eines individuellen Gedächtnisses des Menschen anspielen. Tatsächlich aber beschreibt Belting mit diesem Begriff vor allem den Prozess der *allgemeinen* Bildwahrnehmung durch den Körper des Menschen in seiner sozialen Bedingtheit. Er fokussiert damit auf einen Augenblick, in dem der Körper selbst zu einem Medium, also zu einem Teil von kulturellen Speichern und Archiven wird. Belting beschreibt das Wahrnehmen von Bildern in seiner Wechselwirkung von Körper, Medien und Bild als aktive Arbeit des einzelnen Menschen in seinem sozialen Raum oder Rahmen. Damit wird neben dem allgemeinen Akt der Wahrnehmung die Dimension der individuellen Wahrnehmung und des individuellen Bildgedächtnisses thematisiert. Belting entwirft hier eine wegweisende Perspektive, die zwischen kollektivem Bild und individueller Wahrnehmung vermittelt und deren Beziehung zueinander aufzeigt: Auch wenn der Akt der Wahrnehmung, der Speicherung und der Weitergabe von Bildern durch die soziale Bedingtheit des Menschen begründet ist, so kann sich doch der individuelle Mensch selbst im Akt der eigenen Animation oder der Bilderzeugung (also der Aufnahme oder Weitergabe) als kritische Instanz der Bildwahrnehmung erkennen, sofern dies bereits eingeübt oder vom einzelnen gewünscht wird. So gesehen ist es immer der *sichtbare* und *beschreibbare* Teil dieses Gedächtnisses – also die Außendimension des kollektiven Gedächtnisses –, der auf den Zusammenhang zwischen persönlichen und kollektiven Bilder, wie es z.B. die Bilder vom Holocaust sind, verweist. Erst wenn sie in *Erscheinung treten*, werden mögliche innere Bilder zu wahrnehmbaren äußeren Bildern und damit zu einem aktiven Bestandteil der kollektiven Erinnerung.

Halbwachs' Ansatz weist in eine ähnliche Richtung. Wesentlich im Prozeß der Bilderzeugung, Bildspeicherung und Übertragung ist bei ihm, daß der kollektive Erinnerungsprozeß an die Materialität des sozialen Raumes gebunden ist, die sich in der Erinnerung in die Sichtbarkeit der Bilder transformiert. Man kann mit Halbwachs also sagen, daß der Raum, in dem man wahrnimmt, selbst ein Teil des Bildgedächtnisses wird und damit die Rahmenbedingungen mitbestimmt, innerhalb derer wir individuell Bilder wahrnehmen. Diese räumlichen Bilder nun verweisen deutlich auf das, was man Bilder der Welt nennen könnte. Sie können als kollektive Bilder der besonderen Art betrachtet werden. Und sind deshalb von Bedeutung, weil sie unsere Auffassung von der Welt oder den sozialen Rahmen bestimmen, durch den wir uns alle einer bestimmten Gruppe zugehörig fühlen. Die kollektiven Bilder vom Holocaust formen so also auch einen wesentlichen Bestandteil dieser Vorstellung unserer Welt.

6. Jenseits des traumatischen Bildes

Wenn hier von kollektiven Bildern die Rede ist, dann sollen diese ganz deutlich von den traumatischen Bildern von Betroffenen und Zeitzeugen unterschieden werden. Zwar sind kollektive Bilder, ähnlich wie die Bilder eines nicht verarbeiteten Traumas, dadurch gekennzeichnet, daß sie immer wiederkehren. Doch anders als traumatische Bilder werden sie so als Teil oder als Bestand, nicht jedoch als Bedrohung des kulturellen Gedächtnisses verstanden. Insofern liegt der Reflex beim Betrachter eher im Nexus der Wiedererkennung als in der Abwehr dieser besonderen Bilder. Anders als bei Aleida Assmann sollen hier Bilder und insbesondere kollektive Bilder eben nicht als traumatische Bilder gefaßt werden, die einen besonderen Status einnehmen und aus persönlicher Erfahrung stammen. Im Zusammenhang mit der gegenwärtigen Erinnerungskultur in den USA vertritt Peter Novick eine ähnliche Ansicht, auch wenn er aus der Perspektive des Historikers die Frage nach kollektiven Bildern und deren Funktionen innerhalb des kollektiven Gedächtnis übergeht.

Auch Novick distanziert sich von der weit verbreiteten Deutung, die die verstärkte Konzentration der US-Gesellschaft auf den Holocaust allein mit der Wiederkehr eines verdrängten Traumas erklärt. Denn was für direkt und indirekt Betroffene innerhalb der Gruppe der europäischen Juden gilt, das muß keinesfalls für die amerikanische Gesellschaft gelten, die fünfzig Jahre nach den Ereignissen in Europa den Holocaust zu einem Gegenstand ihrer Erinnerungskultur gemacht hat.

Die zugänglichen Quellen deuten jedoch nicht darauf hin, daß die amerikani-

schen Juden (geschweige denn die amerikanischen Nichtjuden) in nennenswertem Umfang durch den Holocaust traumatisiert wurden. Sie waren oft schockiert, entsetzt oder betrübt, aber das ist etwas anderes, jedenfalls nicht hinreichend, um die zwingende Abfolge von Verdrängung und Wiederkehr des Verdrängten in Gang zu setzen. Bezeichnenderweise wird schlicht und einfach angenommen, daß der Holocaust traumatisch gewesen sein *muss*. Und wenn man nicht über ihn gesprochen hat, so *muss* Verdrängung die Ursache gewesen sein.³⁰

Hier finden wir eine klare Distanz zu einer häufig in Anspruch genommenen psychoanalytischen Sicht, die versucht, als die gegenwärtige Erinnerungskultur in den USA und deren Umgang mit dem Schrecken des Holocaust als Trauma der US-Gesellschaft zu stilisieren. So gesehen wären Bilder des Holocaust immer Bilder eines Traumas der US-Gesellschaft. Dies ist eine kaum haltbare Sicht und zugleich eine bedenkliche Adaption der Erfahrungen der Überlebenden für ein gesellschaftliches Unbewußtes der USA.

Der Umgang mit dem Holocaust und der Umgang mit den kollektiven Bildern, die mit ihm in Verbindung stehen, stellen keinen Reflex eines kollektiven Unbewußten dar. Das *Bilderverbot*, das z.B. Elie Wiesel aussprach, um die Erinnerungsbilder der Überlebenden und die Überlebenden selbst vor Mißbrauch zu schützen, ist längst von der Realität der Bilder in den Massenmedien und von deren Massenwirksamkeit nicht zuletzt im Medium Film eingeholt worden. Medial inszenierte Bilder des Genozids der Nationalsozialisten gehören heute zu einem festen Bestand an kollektiven Bildern der westlichen Kultur. Als solche werden sie – verbunden mit den ethischen und moralischen Fragen an Vergangenheit und Zukunft – in diesem Kulturkreis als eine allgemeine und eine weithin geteilte Sicht auf unsere Welt ‚gesehen‘ und verstanden.

7. Kollektive Bilder als wiedererkennbare Bilder

Gehen wir noch einmal einen Schritt zu Beltings Überlegungen zum Phänomen des Bildes und dessen Beziehung zu Gedächtnis und Erinnerung zurück, welche sich im Rahmen von bestimmten kulturellen, sozialen und medialen Bedingungen manifestiert. Wenn man davon ausgeht, daß die traumatischen Bilder der Nazi-Opfer auch weiterhin von medial inszenierten Bildern des Völkermordes ergänzt (im schlimmsten Fall verdrängt oder überlagert) werden, dann weist die von ihm aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis von inneren und äußeren Bildern auf ein für die Zukunft immer bedeutender werdendes Unter-

30 Novick 2001, S. 13f.

suchungsfeld hin. Denn die Frage nach dem körpereigenen Bildgedächtnis und dem kollektiven Erinnern in Bildern ist so zugleich auch die Frage nach individueller und kollektiver *Bilderfahrung*, die sich im engeren Sinn zwar nicht als traumatisch, dennoch aber als ‚intensiv‘ und ‚nachhaltig beeindruckend‘ erweisen kann. Diese Dimension zeigt sich insbesondere in Beltings Überlegungen zu einem anthropologischen Bildbegriff, der auf kollektive Bilder innerhalb eines Kulturkreises hinweist.³¹ Diese Bilder sind auch dadurch gekennzeichnet, daß sie vielen Zuschauern oder Beobachtern als erinnerbare innere Bilder bekannt sind. Sie besitzen also einen hohen *Wiedererkennungswert*. Man kann auch sagen, daß ihnen trotz ihrer individuellen Erscheinungs- und Darstellungsarten als äußere oder physikalische Bilder eine gewisse Unverwechselbarkeit zu eigen ist, auch wenn sie sich aufgrund unserer zeitgebunden Wahrnehmung in unseren Augen verändern können. Angesichts dieser Wechselbeziehungen liegt es nicht fern, daß der Kinosaal für Belting einen besonderen Stellenwert einnimmt.

Der Kinosaal lässt sich mit einem gewissen Recht als ein öffentlicher Ort der Bilder ansehen. Man sucht ihn nur der Bilder wegen auf, die auf der Leinwand in der Zeiteinheit des Films vorgeführt werden (im Theater wird das Stück auf der Bühne aufgeführt). Und doch gibt es wiederum keinen Platz in der Welt, an dem sich der Betrachter so sehr als der echte Ort der Bilder erfährt. Seine Bilder fließen in die Bilder des Films über oder bleiben als die eigenen in der Erinnerung zurück.³²

Diese Aussage eröffnet eine differenzierte medientheoretische Perspektive auf die neueren Filme, die den Völkermord der Deutschen im zweiten Weltkrieg zeigen, indem so eine mögliche private oder kollektive Vorstellungswelt und die Fiktion des Zuschauers als Faktor mitberücksichtigt werden kann.

Anders als bei Belting, der sich in den zentralen Aspekten seiner Abhandlung zum Kino vor allem auf den Augenblick der Wahrnehmung des Filmbildes, also auf das medienspezifische Moment der Bildwahrnehmung konzentriert, soll hier die Frage nach dem kollektiven Bild als gemeinsames und erinnerbares Bild hinsichtlich seiner Funktion gestellt werden. Ein wichtiger Hinweis hierzu findet sich in Beltings Lektüre von Marc Augés Schrift *Le stade de l'écran* (Paris 1997, S. 132 ff.). Film wird hier als ein über reine Fiktion hinausgehendes Phänomen beschrieben, welches „[...] einen gemeinsamen Raum, eine gemeinsame Geschichte und eine Weltanschauung“ suggeriert. Neben der Tatsache, daß diese drei Aspekte in amerikanischen Filmen ganz anders ausgeprägt seien als in europäischen Produktionen, hebt Belting *die wichtige Rolle*

31 Belting 2001, S. 11f. u. 21.

32 Ebda, S. 75.

kollektiver Vorstellungswelten als ein verbindendes Element für das *Kinopublikum* hervor. Wichtig an dieser Aussage ist, daß sie für alle massenmedial verbreiteten, kollektiven Bilder gelten kann. Mehr noch läßt sich meiner Auffassung nach davon ausgehen, daß kollektive Bilder inzwischen *gleichzeitig* in einer Vielzahl von Trägermedien präsent sind oder gespeichert werden. Noch wichtiger ist allerdings, daß jeder einzelne diese Bilder erkennen und damit auch kritisch überprüfen kann.

Im Wechselspiel der Kategorien von inneren (persönlich erinnerbaren) und äußeren (für nahezu alle Mitglieder einer Gruppe wiedererkennbaren) Bildern findet sich also die Möglichkeit der Kritik mittels der Wieder-Erkennung von kollektiv vertrauten Bildern in verschiedenen Medien. Texte können ebenso wie das Theater Bilder zur Erscheinung bringen. Somit sind Bilder stets durch Medien vermittelt und zwischen Medien vermittelnd. Erst in diesem intermedialen Wechselspiel wächst kollektiven Bildern die Rolle zu, die Vorstellung eines gemeinsamen sozialen Raumes zu unterstützen. Zugleich scheint in dieser Dimension die Möglichkeit auf, die *in den verschiedenen Medien* und *durch die verschiedenen Medien* stattfindende Inszenierungspraxis bestimmter kollektiver Bilder (wie z.B. das Tor von Auschwitz in verschiedenen Darstellungen), in Wirkungsweise und Funktion (mit dem klar formulierten Ziel, einen verantwortungsvollen Umgang mit diesen Bildern zu ermöglichen) über vergleichende Untersuchungen kritisch zu bestimmen und zu bewerten.

Es versteht sich von selbst, daß die bis hier hin formulierten Überlegungen nicht mehr sein können und wollen, als eine erste Annäherung an einen noch genauer zu bestimmenden Forschungsgegenstand. Auch deshalb soll statt einer abschließenden Bemerkung lediglich eine kleine Auswahl noch offener Fragen in den Raum gestellt werden, die eine mögliche Orientierung hinsichtlich der noch anstehenden Forschungsaufgaben nur dahingehend anbieten können, sofern sie selbst zum Gegenstand einer kritischen Prüfung und weiterführender Ergänzungen werden.

Wenn man mit Kant den Begriff der *Würde* im Gegensatz zum *Preis* als jenen *inneren Wert* bestimmt, der sich eben nicht über das Vergleichen und das gleichwertig Setzen von Dingen und Gegenständen bestimmt,³³ dann gilt es im Hinblick auf die Bilder, die im Zusammenhang mit dem Völkermord der Nationalsozialisten inszeniert oder in Szene gesetzt werden, immer auch nach der *Würde der Bilder*, das heißt nach *ihrem inneren Wert* zu fragen. Dies gilt insbesondere in der Relation von traumatischen Bildern von Betroffenen und den Bildinszenierung der Nachfolgenerationen.

33 Vgl. Kant 1982, S. 68f.

Sofern die *Würde* einen *unvergleichlichen Wert* hat, den man nur durch Achtung schätzen kann, dann ist auch immer die Frage nach dem Umgang mit diesen Inszenierten Bildern innerhalb einer Kultur zu stellen. Dabei muß auch und insbesondere berücksichtigt werden, wie sich die praktische und sich tatsächlich vollziehende Wertbestimmung innerhalb einer Gesellschaft jenseits aller moralischer Imperative vollzieht. Ein wesentlicher Aspekt ist hierbei die problematische Verbindung von innerem Wert als Würde und dem Warenwert, der Bildern innerhalb des westlichen Kulturkreises zugewiesen wird.

Sofern kollektiven Bildern auch immer die Funktion von Identitätsstiftung im Rahmen von Gemeinschaften zukommt, muß man immer auch danach fragen, aus welchen Gründen und innerhalb welcher Kontexte solche Bilder inszeniert und gesellschaftlich rezipiert werden.

Verwendete Literatur

- Agamben, Giorgio (2004): *Ausnahmestand*. Frankfurt a/M.
- Agamben, Giorgio (2003): *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a/M.
- Arendt, Hannah (1960): *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. Stuttgart
- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Assmann, Jan (1997): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.
- Belting, Hans (1998): *Der Ort der Bilder*. In: Hans Belting u. Lydia Hausteil (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München .34-53.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Über das Fernsehen*. Frankfurt a/M.
- Früchtl, Josef u. Jörg Zimmermann (2001): *Ästhetik der Inszenierung. Dimension eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens*. Frankfurt a/M. 9-47.
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M.
- Hobsbawm, Eric (1996): *Wieviel Geschichte braucht die Zukunft*. München.
- Hickethier, Knut (1998): *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar.
- Jackob, Alexander u. Kati Röttger (2003): *An der Schwelle zum Sichtbaren. Zu einer neuen Theorie des Bildes im Medium Theater*. In: Christoph Ernst, Petra Gropp u. Karl Anton Sprenghard (Hg.): *Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie*. Bielefeld, S. 234-257
- Junker Detlef (2000): *Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit, das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern*. In: Ernst Piper (Hg.): *Gibt es wirklich eine Holocaust-Industrie? Zur Auseinandersetzung um Norman Finkelstein*. Zürich, München. 148-160.
- Kant, Immanuel (1982): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Werkausgabe in zwölf Bänden, Bd. VII. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a/M.
- Köppen, Manuel (1997): *Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln, Weimar, Wien. 145-170.
- Novick, Peter (2001): *Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord*. München.
- Hübner, Heinz Werner (1988): *Holocaust*. In Guido Knopp u. Siegfried Quant (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt. 135-138.

Marcus Stiglegger

Alte und neue Vorstellungen von einem Schreckensort

Ein filmhistorischer Abriß

1. Vorbemerkung

Die Aufarbeitung des nationalsozialistischen Völkermordes in Form von Spielfilmen ist bereits vielerorts diskutiert und dokumentiert worden. Es erscheint jedoch sinnvoll, im Rahmen dieser Untersuchung neuer Tendenzen die wesentlichen Strömungen innerhalb der Filmgeschichte noch einmal zu vergegenwärtigen, um die aktuellen Entwicklungen aus diesem Kontext heraus verständlich zu machen. Insofern hat dieser Abriß nicht den primären Anspruch, neue Erkenntnisse zu gewinnen, sondern die wesentlichen Beispiele noch einmal zu dokumentieren.

Wie sich leicht vorstellen läßt, entwickelte sich die filmische Aufarbeitung der Ereignisse unter der nationalsozialistischen Okkupation zunächst schlep- pend, durchlief dann mehrere eher tastende Phasen, bis sich mit dem Ende der 1970er Jahre schließlich eine der ‚Auschwitz-Literatur‘ vergleichbare filmische Vermittlungsform etabliert hatte, in deren Rahmen sich eine eigene Ikonografie des Völkermordes und der Konzentrationslager herausbildete. Auslöser hierfür war vor allem die amerikanische Fernsehserie *Holocaust*, es bleibt also auch hier nicht aus, den Blick vom Kinofilm auch Richtung Fernsehen zu richten, um die entsprechende intermediale Wechselwirkung mit berücksichtigen zu können. Dieser kursorische Überblick berücksichtigt ausschließlich jene Filme, die sich nach 1945 explizit mit Ereignissen um den Holocaust auseinandersetzen, nicht jedoch jene Filme, die sich lediglich mit dem Nazi-Regime beschäftigen (bzw. zeitlich früher entstanden sind).

2. Die Nachkriegszeit: 1945-1960

Bereits der Filmtheoretiker Béla Balázs betonte in einer Filmkritik, die erst im Nachlaß erschlossen wurde (von Hanno Loewy), der polnische Film *Ostatni etap / Die letzte Etappe* (1947) von Wanda Jakubowska habe eine eigene Gattung begründet, womit er nahezu prophetisch dem ‚Holocaustfilm‘ einen ähnlich emblematischen Charakter verlieh, wie es auch für die ‚Auschwitz-Literatur‘ zutrifft. Hier wurde das Schicksal einer Gruppe weiblicher Häftlinge inszeniert, und zwar mit zum Teil Laiendarstellerinnen, Überlebenden von Auschwitz, die hier zwei Jahre nach Kriegsende in die Baracken des Lagers zurückkehrten. Zahlreiche Darstellungskategorien der filmischen Holocaust-Aufarbeitung tauchten hier bereits auf: die Appell-Situation, die Denunziation, die Tortur, und vor allem: die nächtliche Ankunft der Häftlingswaggons, mit matschigem Lehm Boden und wirbelnden Flocken von Asche oder Schnee... Bereits Alain Resnais zitierte diese Szene in *Nuit et brillard*, George Stevens integrierte sie direkt in einen Alptraum aus *The Diary of Anne Frank*, und nicht zuletzt Steven Spielberg stellte sie in seinem Film *Schindler's List* originalgetreu nach. Loewy betont in seinem Aufsatz „Fiktion und Mimesis“, daß Jakubowskas Film, der unmittelbar nach dem historischen Grauen als Rekonstruktion entstanden war, selbst bereits der Status eines verlässlichen Dokuments zugemessen werde (Fröhlich u.a. 2003, S. 37).

Schon kurz nach dem Krieg produzierte der deutsche Produzent jüdischer Herkunft Arthur Brauner mit seiner CCC-Produktion einen Film über den Holocaust: *Morituri* (1948) von Eugen York behandelt mit dokumentarisch-nüchterner Geste die Flucht einer Gruppe von KZ-Häftlingen sowie jüdischer und polnischer Familien, die in einem Versteck im Wald die rettende Ankunft sowjetischer Truppen erwarten. Teile dieses Films orientieren sich an dem Roman „Das siebte Kreuz“ der Mainzer Schriftstellerin Anna Seghers, in dem diese ebenfalls die Flucht von sieben Häftlingen beschreibt, die von dem Kommandanten gnadenlos gejagt werden. Sieben Kreuze hat er erreichten lassen, von denen nur das letzte leer bleibt, da einem Flüchtigen durch die Hilfsbereitschaft einiger Dorfbewohner endgültig die Flucht gelingt. Bereits 1944 hatte Fred Zinnemann danach den unpathetischen Spielfilm *The Seventh Cross* mit Spencer Tracy in der Hauptrolle inszeniert, der in Deutschland allerdings erst 1972 im Fernsehen zu sehen war.

Eines der bedeutendsten filmischen Zeugnisse der fünfziger Jahre über das Lagersystem ist jedoch kein Spielfilm, sondern ein essayistischer Dokumentarfilm. In *Nuit et brillard / Nacht und Nebel* (1953) verarbeitete Alain Resnais neben selbst gedrehtem Material erstmalig auch jene von den Alliierten gedreh-

ten Szenen der Lagerbefreiung, bei der sie Massen von Toten vorfanden. Resnais etablierte in seinem sehr subjektiven und poetischen Film auch die später für den Holocaust-Film so prägnante „meaningful montage“ (s.u.), die auf reflektierende Weise den Zusammenhang zwischen Geschichte und Erinnerung, zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufzeigt. Insofern ist der Einfluß dieses umfassend rezipierten nicht-fiktiven Films auf die spätere Spielfilmproduktion nicht zu unterschätzen.

Egon Monk versuchte in seinem karg inszenierten Fernsehfilm *Ein Tag*, den Alltag der Häftlinge eines Konzentrationslagers nachzuvollziehen. Er bedient sich dabei einer kontrastreichen Schwarzweißfotografie und betont vor allem die alltägliche Banalität und Kargheit der ungewissen Existenz zwischen Leben und Tod. Vor allem die unpräzise Darstellung, die Betonung des bürokratischen Terrors brachte diesem Film viel Zuspruch ein. So steht er für den Exilforscher Thomas Koebner noch immer im Zentrum der filmischen „Vorstellungen von einem Schreckensort“ (worauf sich auch der Titel dieses Artikels bezieht).

Eine der langlebigsten literarischen Vorlagen des Holocaustkinos ist *Das Tagebuch der Anne Frank*, die autobiografischen Aufzeichnungen eines dreizehnjährigen jüdischen Mädchens, das vom Juli 1942 bis zum August 1944 auf dem Dachboden eines Amsterdamer Hauses versteckt lebte. Die weitgehend sachlichen Notizen des Mädchens dokumentieren Angst vor dem Entdecktwerden, Hoffnung auf Rettung und ein Ende des Krieges, aber auch Momente des Alltäglichen in der Extremsituation. Die streng personale Perspektive macht dieses Dokument zu einer erschütternden Auseinandersetzung mit der Situation der Verfolgten des Dritten Reiches.

3. Orientierung: Die 1960er Jahre

Eine der drastischsten und konsequentesten Aufarbeitungen eines Häftlingschicksals ist der italienische Film *Kapo* (1960) von Gillo Pontecorvo: Susan Strasberg spielt hier eine junge Jüdin, die im Lagersystem zur Wärterin, zum KAPO, ‚aufsteigt‘ und in dieser Position ihre Mithäftlinge drangsaliert. Das moralische Dilemma dieser Frau lotet der Film in schonungslosen Bildern aus. *Kapo* führt vor Augen, daß Überleben in Extremsituationen nicht zuletzt auf Kosten der Mitmenschen geht, und führt so die Entmenschlichung der Häftlinge peinvoll vor Augen.

Von Andrzej Munks *Pasazerka / Die Passagierin* (1961/1963) sind leider nur Fragmente vorhanden, da der Regisseur während der Dreharbeiten tödlich

verunglückte: Auf einer Schiffsreise erkennt eine ehemalige KAPO-Frau in einer Mitreisenden eine frühere Gefangene. Der Film wurde in einer Mischung aus kommentierten Standfotos und inszenierten Filmsequenzen ins Kino gebracht – ein tragisches Monument, läßt es doch erahnen, daß hier eine der bis dahin ambitioniertesten Aufarbeitungen der Thematik unternommen worden war. Bereits dieser Film hätte – so ist zu erahnen – in einer komplexen Montage Gegenwart und Vergangenheit verflochten.

Eine tschechische Produktion ist *Boxer a smrt / Der Boxer und der Tod* (1962), in der ein KZ-Häftling nur überlebt, weil er als Trainingspartner für einen SS-Mann erhalten kann. Thematisch nimmt dieser Film Robert M. Youngs amerikanische Produktion *Triumph of the Spirit / Triumph des Geistes* (1989) vorweg, in dem Willem Dafoe einen jüdischen Boxer mit Olympiaberufung spielt, der buchstäblich um sein Leben kämpft.

Wiederum Stanley Kramer widmete sich in *Judgement at Nuremberg / Das Urteil von Nürnberg* (1963) der Thematik, wählte hier jedoch einen indirekten Zugang. In dialogreichen Passagen wird die Problematik aufgedeckt, einen ‚objektiven‘ Zugang zu den Ereignissen der Vergangenheit zu finden.

Nach einem Roman von Bruno Apitz drehte Frank Beyer in den DEFA-Studios 1963 *Nackt unter Wölfen*, eine Episode um den Aufstand im Konzentrationslager Buchenwald. Politische Häftlinge halten hier ein Kind erfolgreich versteckt. Beyers Film stellt die Rolle dieser politische Häftlinge sehr stark in den Vordergrund, vor allem ihre Schlüsselposition bei dem Aufstand und kultiviert einen sozialistischen Realismus. Statt eines ‚Martyriums‘ präsentiert er – so die DDR-Kritik – eine Geschichte des erfolgreichen Widerstandes gegen Tyrannei. Die westdeutsche Kritik dagegen war skeptischer, bemerkte durchaus die einseitige Stilisierung des Geschehens und die eindimensionale Tugendhaftigkeit der Widerständler. Von einer naturalistischen Darstellung läßt sich hier nicht sprechen.

Sydney Lumets düsteres New-York-Drama *The Pawnbroker / Der Pfandleiher* (1965) führt uns das Schicksal des jüdischen Pfandleihers Sol Nazerman (Rod Steiger) vor Augen, der von Erinnerungen an seine Vergangenheit im Konzentrationslager heimgesucht wird, die sich zusehends mit der Gegenwart (einem Bandenkonflikt) vermischt. Lumets Film ist nach *Die Passagierin* der erste Holocaust-Film, der intensiv von der Gegenwart und Vergangenheit vermischenden „meaningful montage“ (Annette Insdorf) Gebrauch macht, ein dramaturgisches Mittel, das vor allem in späteren Produktionen genutzt wird, um zusätzliche Authentizität zu erringen. Im deutschen Fernsehen findet man eine ähnliche Rückblendenstruktur in Karl Fruchtmanns Fernsehfilm *Kaddisch nach einem Lebenden* (1969), in dem die Handlung ausschließlich um das erlit-

tene Trauma des Protagonisten durch die Folterung eines Mithäftlings kreist. Der später in Israel lebende Mann wird also analog zum Zuschauer zum betroffenen Zeugen, den die Erinnerung an das miterlebte Unrecht plagt. Der Regisseur hat sich auch in späteren Produktionen dem Thema der destruktiven Auswirkungen einer Ideologie auf die betroffenen Individuen gewidmet.

4. Skandale und Experimente: Die 1970er Jahre

Die 1970er Jahre waren für zahlreiche nationale Kinematografien ein äußerst fruchtbares Jahrzehnt: Die Saat der Revolte der 68er begann aufzugehen und in den USA (New Hollywood), Deutschland (Neuer Deutscher Film) und Japan (Neue Welle) erstaunliche Filmproduktionen hervorzubringen. Mit diesen progressiven Tendenzen und der analogen Lockerung der Zensurbestimmungen kam es jedoch auch zu einer enormen Welle von reißerischen Exploitationfilmen, die die Grenzen des Darstellbaren zu Zwecken sensationsheischender Unterhaltung zu dehnen begannen. Selbst vor der Holocaust-Thematik machte diese exploitative Mode nicht halt: Die Sexfilmer Robert Lee Frost und Don Edmonds brachte mit den kanadischen Produktionen *Love Camp 7* (1968) und *Ilsa, She-Wolf of the SS* (1974) sogenannte *Sadiconazista*-Filme ins Kino, die nach trivialem Muster einen voyeuristischen Blick in Konzentrationslagerbordelle und pseudomedizinische Experimentierstationen warfen. Obwohl diese Ausbeutung von Holocaust-Motiven durchaus Skandal erregte, sind diese Filme bis heute (in den Heimmedien) äußerst erfolgreich. Der *Ilsa*-Film mit Playboy-Model Dyanne Thorne zog sogar noch einige direkte und indirekte Fortsetzungen nach sich.

Auch im italienischen Kino wurde mit der Verbindung von Sexualität, Politik und Geschichte experimentiert, wenn auch zunächst auf einem hohen Niveau. In ihrem Psychodrama *Il portiere di notte / Der Nachtportier* (1973) verarbeitete die ehemalige Dokumentarfilmerin Liliana Cavani Erkenntnisse aus ihren vorangehenden Serien über das Dritte Reich und erzählt von der fatalen Wiederbegegnung eines SS-Mannes (Dirk Bogarde) mit seinem früheren Wunschoffer (Charlotte Rampling). Während das Paar diese destruktive Beziehung unter umgekehrten Vorzeichen wieder aufnimmt, geraten sie auf die Exekutionsliste von SS-Veteranen, die unliebsame Zeugen beseitigen, um die Vergangenheit – und somit ihre Schuld – zu ‚tilgen‘. Cavanis Film ist zugleich die Aufarbeitung einer Kontinuität von Nazi-Mentalität nach dem Krieg wie auch der (streitbare) Versuch, das Konzentrationslagersystem psychosexuell zu adaptieren. – Einen satirischeren Weg geht *Pasqualino Settebellezze / Sieben*

Schönheiten (1975) von Lina Wertmüller, wo ein sizilianischer Macho u.a. in die Fänge einer SS-Schergin gerät, die ihn zu ihrem ‚Sexspielzeug‘ degradiert. Wertmüllers Film geht in seiner Erzählweise jedoch weit über die *Sadiconazista*-Motivik hinaus und entfaltet in seiner Schachtelmontage eine Art ‚barockes Welttheater‘ auf der Leinwand. – Obwohl seine aktualisierte Marquis-de-Sade-Adaption *Salò / Die 120 Tage von Sodom* (1975) eher ein Film über das ‚faschistische Italien der Gegenwart‘ sei, hat Pier Paolo Pasolini mit diesem apokalyptischen Endspiel einen beklemmenden Mikrokosmos des Konzentrationslagersystems konstruiert, der erst in den letzten Jahren, als der Film erneut ins Kino kam, wirklich verstanden wird. Hier haben sich die Mechanismen der Macht verselbständigt und laufen in der untergehenden faschistischen Republik von Salò Amok. Der Skandalerfolg dieser drei Filme führte auch in Italien zur seriellen Produktion reißerischer KZ-Sex-Filme.

Der griechische Actionroutinier George Pan Cosmatos, der später ausgerechnet mit dem militaristischen *Rambo: First Blood Part 2 / Rambo 2 – Der Auftrag* (1984) von sich reden machte, widmete sich in *Rapresailles / S.S. Repressailles / Das Massaker - Der Fall Kappler / Tödlicher Irrtum* (1973) einem der berüchtigtsten Kriegsverbrechen des Dritten Reiches: den Geiseler-schießungen in den Höhlen vor Rom nach einem Partisanenanschlag auf Waffen-SS-Leute 1944. Dieses Massaker wird dramaturgisch eingewoben in die ambivalente Freundschaft zwischen dem SS-Mann Kappler (Richard Burton) und dem humanistischen Pater Antonelli (Marcello Mastroianni). Dieser Film fällt thematisch zwar aus dem eigentlichen Kontext etwas heraus, schafft jedoch eine Basis für spätere Darstellungen nationalsozialistischer Massaker, etwa in Belorußland oder Kiew. Die geradlinige Inszenierung von Cosmatos läßt den Darstellern einigen Raum, um ihre schematischen Figuren mit Persönlichkeit zu füllen, so daß das tragische Finale – Antonelli wird selbst zum Opfer von Kappler – die Tragweite des Verbrechens vermittelt. Bezüge zu Roberto Rossellinis Partisanendrama *Roma città aperta / Rom, offene Stadt* (1945) sind offenkundig.

Analog zu Lina Wertmüllers satirischem Ansatz bezüglich der Lager-Thematik entstand in der DDR die Komödie *Jakob der Lügner* (1974) von Frank Beyer, in der ein jüdischer Mann (Vlastimil Brodsky) im Warschauer Ghetto erfundene Nachrichten über ein Vorrücken der Roten Armee verbreitet und damit die Hoffnung der Ghettobewohner stärkt. Die Kritik an diesem Film richtete sich auf die Ambivalenz der Auswirkungen von Jakobs Lügen, etwa, daß er die Ghettobewohner in Sicherheit wiege und damit ihren Widerstandswillen lähme (Annette Insdorf).

Eine andere Kuriosität jener Jahre nutzte das Faktum des lateinamerikani-

schen Exils ehemaliger Naziverbrecher als Basis von Thrillerszenarien. In John Schlesinger Neo-Noir *Marathon Man / Der Marathon Mann* (1976) spielte Sir Laurence Olivier den KZ-Arzt Christian Szell, der nun seine Juwelenschätze in New York bergen möchte, dort aber von einem Geschichtsstudenten (Dustin Hoffman) und ehemaligen Häftlingen erkannt wird. Gregory Peck trat dann in Franklin J. Shaffners *Boys from Brazil* (1978) als Josef Mengele gegen den jüdischen Nazijäger Liebermann (wiederum Olivier) an und versuchte, Hitler-Klone zu züchten. Diese actionbetonten Filme können jedoch kaum als ernsthafte Auseinandersetzung mit historischem Grauen gewertet werden.

5. Eine eigene Ikonografie: Die 1980er Jahre

Die wichtigste Initialzündung für eine intensive mediale Auseinandersetzung mit der Holocaust-Thematik bildete die vierteilige amerikanische Fernsehserie mit dem programmatischen Titel *Holocaust* (1978), die nicht zuletzt für eine weite Verbreitung dieses Begriffes als Umschreibung für den nationalsozialistischen Massenmord speziell an Juden, später auch tendenziell als grundsätzliches Synonym für diesen Genozid steht. Die epische Serie von Marvin Chomsky verfolgt das Schicksal zweier Familien im Dritten Reich: Die jüdische Familie Weiss und die deutsche Familie Dorf geraten auf unterschiedliche Seiten des Völkermordes. Während die einen fliehen müssen bzw. deportiert werden, tritt Erik Dorf (Michael Moriarty) der SS bei und wird mitschuldig an der Organisation des Holocaust. Was auf Kritik stieß, war die melodramatische und gelegentlich vereinfachende Struktur der Serie, die deutlich an das erfolgreiche Familienepos *Roots* anknüpfte, das die Geschichte der Versklavung von Afrikanern in den Südstaaten verarbeitete. Ungeachtet dieser trivialen Aspekte hatte die Serie *Holocaust* eine ähnlich massive Breitenwirkung wie später nur noch Steven Spielbergs *Schindler's List*, und muß so als Meilenstein der Holocaust-Dramatisierung gelten.

An das Konzept der „meaningful montage“ knüpft der Blockbuster *Sophie's Choice / Sophies Entscheidung* (1982) von Alan J. Pakula an, ein Melodram um die katholische Polin Sophie (Meryl Streep), die einst das Todeslager überlebte, da sie die Aufmerksamkeit eines SS-Mannes auf sich zog, der sie vor eine Entscheidung stellte, die ihr Leben für immer zerstörte: Er stellte ihr frei zu wählen, welches ihrer Kinder vom Tod bewahrt werden sollte. Der Film erzählt dieses erschütternde Geschehen eingebettet in eine melodramatische Struktur als langen Rückblick. Wie in *Il portiere di notte* ist auch hier das Opfer nicht jüdischer Herkunft, Sophie kann sich sogar einen Ausnahmestatus si-

chern, indem sie die christliche Herkunft betont. Mit den monochromen, ausgewaschenen Farben etabliert Pakulas Film eine Bildwelt des Konzentrationslagergeschehens, die in zahlreichen späteren Produktionen übernommen wurde und als eigene Ikonographie betrachtet werden kann, die mitunter als „sinnentleertes Zitat“ (Matthias N. Lorenz) auftaucht, z.B. aktuell in *X-Men* (2000) von Bryan Singer. Ebenfalls einer „meaningful montage“ bedient sich Jacques Rouffioss Arthur-Brauner-Produktion *Die Spaziergängerin von Sans Souci* (1982), in dem Michel Piccoli in der Gegenwart den einstige Peiniger seiner Eltern erschießt. Rouffioss Inszenierung der Rückblicke entwickelt einen vergleichbar drastische Naturalismus wie Pakulas Film.

Ein wenig beachtetes Kapitel nationalsozialistischer Ausschreitungen sind auch die Waffen-SS-Massaker in Weißrußland, wo die ‚Politik der verbrannten Erde‘ am verheerendsten deutlich wurde. *Idi I smotri / Komm und sieh* (1987) von Elem Klimow erzählt – ähnlich wie Tarkowskij's *Iwans Kindheit* (1967) – aus der Sicht eines pubertierenden Jungen: Mit seinem gefundenen Gewehr möchte er gerne Partisan werden, wird jedoch nicht ernst genommen. Ein Fallschirmjägerangriff trennt ihn von seiner Einheit. Auf der Flucht trifft er auf ein etwas älteres Mädchen, dem er sich zeitweilig anschließt. Seine Odyssee führt ihn zurück an den Ort seiner Herkunft, in ein von der Waffen-SS besetztes Dorf, das mit Flammenwerfern ausgelöscht wird. Klimows drastisch-sinnliche Inszenierung involviert den Zuschauer schonungslos in die blutigen Geschehnisse und läßt die Vergangenheit Belorußlands schmerzvoll erahnen. Zugleich funktioniert sein Film ganz grundsätzlich als Fabel auf die menschliche Destruktivität, indem er zwischen der Grausamkeit der Invasoren und der Partisanen kaum Unterschiede macht.

Wenige Filme thematisieren auch die Verfolgung von Sinti und Roma im Dritten Reich. So gering die internationale Lobby dieser Opfergruppe ist, so minimal ist auch die historische und künstlerische Aufarbeitung. Einer der ersten expliziten Versuche war die amerikanische Produktion *The Violins Stopped Playing / Und die Geigen verstummten* (1988) von Alexander Ramati, ein sehr durchschnittlich inszeniertes Familiendrama, das sich strukturell an der *Holocaust*-Serie orientiert, dieses Modell aber auf eine Zigeunerfamilie anwendet. In Youngs *Triumph of the Spirit*, der noch Jahre vor Spielbergs Film direkt in Auschwitz gedreht werden durfte, spielt Edward James Olmos einen KAPO mit entsprechender Herkunft. Erst die deutsche Produktion *Sindonie* (1991) von Karin Brandauer, die stark dem sozialen Realismus des neuen deutschen Films verpflichtet war, gewann dem Thema der Sinti/Roma-Verfolgung größere Tiefe ab. Hier konzentriert sich der Film auf das Schicksal eines verfolgten Mädchens, das halbherzig aufgenommen und letztlich „verabschiedet“

wird (der Titel des Romans von Erich Hackl lautete bitterer: „Abschied von Sidonie“).

Ebenfalls an die Massenwirksamkeit der Serie *Holocaust* schloß der amerikanische TV-Film *Escape from Sobibor / Sobibor* (1987) von Jack Gold an, eine aktionsbetonte Dramatisierung des Häftlingsausbruchs. Diese aufwendige dreistündige TV-Adaption ist interessant als dramatisiertes Gegenstück zu Claude Lanzmanns gleichnamigem Interviewfilm über die Überlebenden des Aufstandes (2003).

Der spanische Film *Tras el cristal / In a Glass Cage* (1987) von Agustí Villaronga schließt wiederum in gewissem Sinne an Cavanis *Portiere di notte* an: Hier schleicht sich das ehemaligen Opfer eines pädophilen Lagerarztes in den Haushalt des inzwischen ganzkörpergelähmten Mannes ein. Doch im Laufe seiner Rache erliegt der junge Angel dem Reiz des Bösen und beginnt selbst, Kinder zu ermorden und das Haus mittels Stacheldraht in ein Konzentrationslager zu verwandeln. Eine ähnliche Idee von der Verführungskraft des Bösen entfaltete später Bryan Singers *Apt Pupil / Der Musterschüler* (1998) nach einer Kurzgeschichte des Horrorautors Stephen King. Hier entlarvt ein Gymnasiast einen alten Nachbarn als ehemaligen Nazi-Kriegsverbrecher und erliegt dessen morbiden Charme. Beide Filme beanspruchen nicht wirklich, grundlegende Aussagen zum Holocaust zu vermitteln, sondern beschränken sich darauf, das seduktive Potential des Bösen modellhaft zu entfalten. In dieser Vermischung morbider Sexualität und historischer Barbarei bezieht sich *Tras el cristal* direkt auf den *Sadiconazista*-Komplex der 1970er Jahre.

Mit aufwendigem und stellenweise naivem Naturalismus näherte sich die Arthur-Brauner-Produktion *Europa, Europa / Hitlerjunge Salomon* (1989) von Agnieszka Holland der spektakulären Flucht eines jüdischen Jungen, der zunächst bei den Kommunisten, dann bei den Nazis untertauchen kann und an einer Napola („Nationalpolitischer Erziehungsanstalt“) ausgebildet wird, bis ihn das Kriegsende erlöst. Anders als Volker Schlöndorffs pathetisch-vereinfachte Michel-Tournier-Verfilmung *Der Unhold* (1998) kann sich Hollands Film noch allein durch seine Fabel vom finsternen Faszinosum der re-inszenierten Nazi-spektakel distanzieren.

6. Nach Schindlers Liste: Die 1990er Jahre

Die filmische Beschäftigung mit dem Holocaust stand in den frühen neunziger Jahren ganz im Zeichen von Steven Spielbergs weltweit erfolgreichem *Schindler's List / Schilders Liste* (1994), in dem Liam Neeson den deutschen Indus-

triellen Oskar Schindler spielt, der einigen hundert Häftlingen in Polen das Leben rettet, indem er sie in seinen Fabriken einsetzt. Spielberg inszeniert das Verhältnis zwischen dem Großbürger Schindler und dem Konzentrationslagerkommandanten Amon Göth (Ralph Fiennes) als ambivalentes, nahezu dialektisches Verhältnis. Göth sei der Schatten, den Schindler warf – so beschrieb es der Regisseur in Interviews. Der Film bedient sich einer aufwendigen historischen Rekonstruktion von Ghetto- und Lagerleben, verdichtet das Geschehen jedoch auf einige Schlüsselfiguren, wodurch melodramatische Strukturen in dem Mittelpunkt treten. Die Hollywood-typischen Spannungsmechanismen (etwa bei der Selektion oder dem Gang in die Duschräume) wurde vielfach kritisiert, es ist jedoch andererseits kaum einem Film zuvor derart umfassend gelungen, das öffentliche Interesse auf diese historischen Ereignisse zu lenken.

Zwei deutsche Beiträge zum Thema ragen aus der Produktion der Zeit heraus: *Drei Tage im April* (1994) von Oliver Storz erzählt von einem kleinen Dorf, in dem kurz vor Kriegsende ein Waggon mit jüdischen Häftlingen abgestellt wird. Niemand fühlt sich zuständig, und eines Nacht schieben die Dorfbewohner den Anhänger einfach auf ein unbenutztes Gleis im Niemandsland. Erzählt wird das aus der Sicht eines zunächst regimetreuen BDM-Mädchens, das angesichts der unmenschlichen Situation an der Richtigkeit des Systems zu zweifeln beginnt. War Storz noch auf die Mittel des Fernsehspiels angewiesen, konnte Andreas Grubers Kinofilm *Hasenjagd* (1994) zusätzlich durch eine visuell präzise konzipierte Bildwelt überzeugen: In monochromen Bildern erzählt er von der Flucht einiger Häftlinge aus dem Konzentrationslager Mauthausen, die von der SS mit Hilfe der gesamten umliegenden Dorfbevölkerung in einer ‚Hasenjagd‘ gestellt werden sollen. Das historisch fundierte Geschehen gerät in diesem Film zur beklemmenden Metapher für die unweigerliche Mitschuld aller Beteiligten an der Jagd.

An die Thriller der siebziger Jahre knüpft Christopher Menauls Bestseller-Verfilmung *Fatherland / Vaterland* (1994) an, die in einem fiktiven Nachkriegsdeutschland spielt, in dem noch immer Hitler die Macht hat und über dem „germanischen Reich“ thront. Um den Friedensvertrag mit den USA zu besiegeln, müssen alle Indizien des Holocaust beseitigt werden, doch ein abtrünniger SS-Mann (Rutger Hauer) opfert sein Leben, um die grausame Wahrheit ans Licht zu bringen. Obwohl dieser für den Kabelsender HBO produzierte Film an einer etwas banalen Inszenierung krankt, kann er durchaus einige Mechanismen des nationalsozialistischen Systems vermitteln.

Vier Werke der neunziger Jahre näherten sich der Holocaust-Thematik komödiantisch: *La vita è bella / Das Leben ist schön* (1998) von Roberto Benigni kann teilweise als Remake von *Jakob der Lügner* einstuft werden, der mit Ro-

bin Williams in der Titelrolle eine amerikanische Neuverfilmung *Jakob the Liar* (1999) durch Peter Kassovitz erfuhr. In *Mutters Courage* (1995) von Michael Verhoeven erleben wir mittels Brechtscher Verfremdungseffekte die tragikomische Geschichte der Mutter des Dichters Georg Tabori, der selbst als Erzähler auftritt. Die Frau hatte den Abtransport als Jüdin überlebt, da sie die Sympathien eines SS-Mannes für sich gewinnen konnte. In *Train de vie / Zug des Lebens* (1998) von Radu Mihaileanu deportieren sich die Häftlinge scheinbar selbst, um der Verfolgung zu entkommen, doch am Ende entpuppt sich das Unternehmen als Wunschtraum eines Häftlings. Dieser Film kann aufgrund seiner bitteren Auflösung als die schwärzeste unter den ‚Holocaust-Komödien‘ gelten. Die für das deutsche Fernsehen gedreht Doppelgängerkomödie *Goebbels und Geduldig* (2002) von Kai Wessel schloß an diese Tendenz an.

In Deutschland entstanden Ende der neunziger Jahre auch einige Filme, die sich fiktiv mit der Vergangenheitsbewältigung auseinandersetzen, am subtilsten wohl *Meschugge* (1999) von Dani Levy, am spektakulärsten Roland Suso Richters *Nichts als die Wahrheit* (1999), in dem sich Götz George als greiser Mengele einem deutschen Gericht stellt. Andere deutsche Produktionen inszenierten Melodramen und Komödien vor dem tragischen Hintergrund des Holocaust: Joseph Vilmsmeiers *Comedian Harmonists* (1997) und *Marlene* (2000), Rolf Schübel's *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod* (1999), Xavier Kollers *Gripsholm* (2000) u.a.

Die ausgeprägte homosexuelle Subkultur Berlins in der Weimarer Republik wird bereits im Kino der 1970er Jahre thematisiert: in Bob Fosses *Cabaret* (1972), Tinto Brass' *Salon Kitty / Doppelspiel* (1976), Ingmar Bergmans *The Serpent's Egg / Das Schlangenei* (1977) u.a. Doch der Situation homosexueller KZ-Häftlinge mit dem „Rosa Winkel“ widmet sich explizit erst Sean Mathias' Verfilmung von Martin Shermans erfolgreichem Theaterstück *Bent* (1997). Doch dieser Film entwirft als Hommage an das ästhetisierte Kino Derek Jarman's eine hermetische homosexuelle Welt, in der alle Ereignisse vom ‚Röhm-Putsch‘ bis hin zum Tod im Lager von männlicher Leidenschaft durchsetzt sind. Selbst unter extremsten Bedingungen von Zwangsarbeit und Tortur steht noch das sexuelle Begehren im Mittelpunkt der Dialoge. Das Dominanzverhältnis zwischen Wärter und Häftling erinnert demnach nicht von Ungefähr an die Mechanismen des ‚Sadiconazista‘-Films.

Ein erstaunliches Alterswerk bot der italienische Regieveteran Francesco Rosi mit *La tregua / Die Atempause* (1996). Der Meister des semidokumentarischen, sozialkritischen Gangsterfilms adaptierte hier die Memoiren des jüdischen Chemikers und späteren Schriftstellers Primo Levi, der nach seiner Be-

freieing aus dem Konzentrationslager in seine Heimat Italien zurückkehrte. Statt auf melodramatische Effekte zu bauen, konzentriert sich Rosis Blick ganz auf die von John Turturro eindringlich dargestellte allmähliche Öffnung des ehemaligen Häftlings. In dieser konzentrierten Ruhe und Subtilität erzählt der Film eher indirekt vom vorangehenden Schicksal im Lager und kann als ernsthafte-filmische Aufarbeitung des Themas gegen Ende der neunziger Jahre gelten.

7. Heute

Unabhängig von der Entwicklung im Kino hat sich gerade das amerikanische Fernsehen wiederholt mit der Holocaust-Thematik auseinandergesetzt. So versuchte *Des Teufels Rechnung* (1999) die Lagergeschehnisse einem jungen Publikum zugänglich zu machen: Hier träumt sich ein junges Mädchen (Kirsten Dunst) in die tragische Geschichte ihrer Großmutter hinein. Ein herausragendes Beispiele ist die Dramatisierung des Aufstandes im Warschauer Ghetto, *Uprising* (2001) von Jon Avnet, ein dreistündiger TV-Film in aufwendiger Besetzung, der effektiv-emotionalisierenden Gebrauch der Streichermusik von Arvo Pärt macht. Allerdings weisen beide Filme große Schwächen bei der idealisierten Starbesetzung auf, die der mimetischen Inszenierung zuwider arbeitet. Nach *Schindler's List* und *Uprising* gelang erst einem ambitionierten Kinofilm die überzeugende Adaption des Warschauer Ghettodramas: *The Pianist / Der Pianist* (2002) von Roman Polanski erzählte die historischen Geschehnisse um das Leiden, Sterben und Kämpfen in der ‚verbotenen Zone‘ aus der streng personalen Sicht des jüdischen Pianisten Szpilman (Adrien Brody). Polanski kreierte in diesem Alterswerk eine weitgehend unpathetische Rekonstruktion eines menschlichen Dramas, das auch den körperlichen Verfall des Protagonisten nicht ausblendet. Der etwa zeitgleich entstandene Film *The Grey Zone* (2002) von Tim Alan Nelson, inszeniert mit dem typischen New Yorker Schauspieler-Ensemble (Harvey Keitel, Mira Sorvino, Steve Buscemi) das Schicksal der jüdischen ‚Sonderkommandos‘ in Auschwitz.

Der gloriose Abschluss von Arthur Brauners Beschäftigung mit dem Holocaust sollte Jeff Kanews *Babij Jar – Die Schlucht der Vergessenen* (2002) werden, doch der Film vermittelt in seiner einfachen Struktur und stereotypen Inszenierung kaum eine Ahnung dieses unfaßbaren Massakers, bei dem über 30.000 Menschen an zwei Tagen getötet wurden. Von Ferne klingen die Eindrücke aus Klimows *Idi i smotri* nach, der eine der nachhaltigsten Visionen von dieser menschlichen Katastrophe inszenierte. „Zu zeigen, wie es war“ heißt nicht, dokumentarisches mit fiktivem Material zu mischen, heißt nicht, einfach

ein historisches Ereignis mit medial geprägten Impressionen nachzustellen. Um wirklich eine Ahnung des Grauens zu vermitteln, bedarf es noch immer einer künstlerischen Vision, einer Begabung, *pars-pro-toto* Bilder und Klänge für ein Geschehen zu finden, von dem man sich noch kaum eine Vorstellung zu machen vermag. Die Filmgeschichte hat bis in die Gegenwart immer wieder solche Momenten hervorgebracht, aber sie sind selten und bedürfen immer neuer Versuche. So ist dieses Kapitel der künstlerisch adaptierten ‚Vorstellungen von einem Schreckensort‘ noch lange nicht abgeschlossen.

Literatur (Auswahl):

- Fröhlich, Margrit und Hanno Loewy, Heinz Steinert (Hrsg.): *Lachen über Hitler – Aschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, edition text + kritik 2003
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, New York: Cambridge 1983ff.
- Koebner, Thomas: *Vorstellungen von einem Schreckensort. Konzentrationslager im Fernsehfilm*. In: Ders.: *Vor dem Bildschirm. Studien, Kritiken und Glossen zum Fernsehen*, St. Augustin: Gardez! 2000, S. 73-91
- Kramer, Sven (Hrsg.): *Die Shoah im Bild*, edition text + kritik 2003
- Ravetto, Kriss: *The Unmaking of Fascist Aesthetics*, Minneapolis: The University of Minnesota Press 2001
- Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Sexualität und Faschismus im Film*, St. Augustin: Gardez! 1999 (2. Auflage 2002)

Matías Martínez

Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List*

Ich beginne mit einem Gemeinplatz. Holocaust-Kunst scheint zugleich unabweisbar und unmöglich zu sein: unabweisbar, weil die Kunst nur um den Preis ihrer moralischen Entleerung die größte Katastrophe unserer Zeitgeschichte ignorieren könnte; unmöglich, weil sich der Holocaust nach Meinung vieler in besonderer, vielleicht sogar einzigartiger Weise gegen ästhetische Gestaltung sperrt. Eine der bekanntesten Formulierungen dieser ‚Sinnwidrigkeit‘ der Holocaust-Kunst stammt von Elie Wiesel: „Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Auschwitz.“¹ Das in Sätzen wie diesem zugespitzte Problem der Legitimität von Holocaust-Kunst fand in den letzten Jahren seine meistdiskutierten Bezugspunkte in Claude Lanzmanns dokumentarischem Film *Shoah* (1985), Art Spiegelmans Comic *Maus: A Survivor's Tale* (1986/1991), Steven Spielbergs Spielfilm *Schindler's List* (1993) und Roberto Benignis *La vita è bella* (1997). Wenngleich sich in den Kontroversen um diese und andere Werke die verschiedensten Argumente und Forderungen zu einer kaum mehr überschaubaren Gemengelage angehäuft haben, bildet doch der Begriff der Authentizität einen ihrer konstanten Leitbegriffe. Nach weitverbreiteter Auffassung stellt der Holocaust Kunstwerke unter einen besonderen Legitimationsdruck, dem sie, wenn überhaupt, nur durch den Erweis ihrer ‚Authentizität‘ standhalten können. Worin solche Authentizität bestehe, darüber scheiden sich freilich die Meinungen. Viele bestreiten, daß sie im Rahmen einer traditionellen und insbesondere einer populären Ästhetik möglich sei. So schreibt etwa Dieter Lamping: „Eine angemessene Darstellung des Holocaust scheint nur in einer Literatur möglich zu sein, die die Grenzen herkömmlicher Kunstbegriffe überschritten hat“, und spricht sich konsequenterweise für eine modernistische Ästhetik des Schocks aus (die allerdings nicht

1 Wiesel: *Jude heute*, S. 202 u. 203.

nur „verfremdend“, sondern auch „realistisch“ sein könne).²

Schindler's List gab dieser Diskussion eine neue Wendung. Anders als Marvin Chomskys und Gerald Greens Fernsehserie *Holocaust* (1979) schien der Hollywood-Film nach dem Urteil vieler Kritiker den Konflikt zwischen populärer Rezipierbarkeit, ästhetischem Anspruch und thematischer Angemessenheit gelöst zu haben. Die bis heute kommerziell erfolgreichste Gestaltung des Holocaust wurde von den wichtigsten Feuilletons auch als gültiges Kunstwerk anerkannt – und zwar überwiegend mit dem Hinweis auf seine vermeintliche Authentizität, die so zum Schlüssel für die künstlerische und zugleich moralische Legitimation von *Schindler's List* wurde. Eine klare Bestimmung dessen, was man unter solcher Authentizität zu verstehen habe, wurde in den Kritiken allerdings ebensowenig gegeben wie eine genaue Beschreibung der Art und Weise, wie der Film den Eindruck des Authentischen hervorruft. Bevor ich mich den Authentisierungsstrategien von Spielbergs Film zuwende, ist deshalb zunächst der Begriff der Authentizität selbst zu präzisieren.

Der Begriff ‚authentisch‘ ist in seiner normalen Verwendung nicht auf ästhetische Kontexte beschränkt. Stets unterstellt er einen Gegensatz zwischen echtem Kern und falscher Hülle, zwischen authentischem Sein und konventionellem Schein. „Von Barthes bis zu den Ethnologen, immer die gleiche Topographie des Authentischen, immer liegt es *unter* einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muß.“³ Was meint ‚authentisch‘ aber in seiner spezifisch ästhetischen Verwendung, also als mögliche Eigenschaft von Kunstwerken? Handelt es sich um eine intrinsische Werkqualität oder um einen pragmatischen Aspekt ästhetischer Kommunikation? Besitzt der Begriff überhaupt deskriptiven Gehalt, oder ist er eher ein Wertungsbegriff? Ich schlage vor, in diesem Zusammenhang vier verschiedene Aspekte von Authentizität zu unterscheiden.⁴

(1) Referenz: ‚Authentisch‘ werden Werke genannt, wenn und insofern sie historische Fakten dokumentieren. Auf das Medium Film bezogen heißt das: „‚Authentisch‘ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalles als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die fil-

2 Lamping: ‚In der Dunkelkammer‘, S. 231.

3 Lethen: Versionen des Authentischen, S. 229.

4 Unterschiedliche Aspekte des Authentizitätsbegriffs stelle ich ausführlicher vor in meinem Aufsatz „Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust“, in: Matías Martínez (Hg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld 2004, S. 7-21.

mische Aufnahme den Prozeß beeinflußt hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.“⁵ In diesem Sinne sind die Dokumentarfilme der Alliierten über die befreiten Konzentrationslager authentisch, nicht aber Werke, in denen erfundene Figuren und Ereignisse im Mittelpunkt stehen – wie etwa Charlie Chaplins *The Great Dictator / Der große Diktator* (1940), Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be / Sein oder Nichtsein* (1942) oder Roberto Benignis *La vita è bella*. In einem schwächeren Sinne besitzt auch *Schindler's List* eine authentische Referenz: Es handelt sich zwar um einen Spielfilm mit Schauspielern und Studio-Drehorten (mit Ausnahme einiger Originaldrehorte in Krakau), doch er repräsentiert erklärtermaßen eine historisch verbürgte Geschichte.

(2) Gestaltung: Auch die Gestaltung eines Werkes kann mehr oder weniger authentisch sein. Wichtiger als das faktische Bestehen einer Referenz ist hier der Anschein, als ob eine solche Referenz bestünde. So wird heute gern in Fotografien und Filmen ohne technische Notwendigkeit Schwarzweißfilm eingesetzt, um den Eindruck dokumentarischer Echtheit zu erwecken. Auch Spielberg drehte erklärtermaßen fast seinen ganzen Film in Schwarzweiß, um die authentische Wirkung der schwarzweißen Dokumentaraufnahmen über die Konzentrationslager zu imitieren.⁶ Das Beispiel des Schwarzweißfilms zeigt deutlich, daß authentische Referenz und authentische Gestaltung voneinander zu unterscheiden sind: Die *Referenz* des Farbfilms ist zweifellos größer als diejenige des Schwarzweißfilms (unsere physische Wirklichkeit ist ja nicht schwarzweiß, sondern farbig); dennoch sind wir heute so disponiert, daß wir die *Wirkung* des Schwarzweißfilms bereitwilliger als authentisch auffassen als diejenige des Farbfilms. Künstlerische Mittel wie der Schwarzweißfilm dienen so als konventionelle Authentizitätssignale, die meist über spezifische Gattungscodes vermittelt sind. Authentizität in diesem zweiten Sinne ist stets ein Effekt bestimmter Formen von Künstlichkeit, ist das Ergebnis von ästhetischer Inszenierung, künstlerischer Konvention und affektsteuernder Wirkungsstrategie, so daß man hier von „Authentizitätsfiktionen“⁷ sprechen kann.

(3) Autorschaft: Als ‚authentisch‘ gilt ein Kunstwerk schließlich auch, wenn und insofern sein Urheber (der Autor, Künstler oder Regisseur) als Person besonders qualifiziert ist. Über die Ermordung der europäischen Juden zu schreiben, steht nach Meinung einiger Kritiker nur denjenigen zu, die als Opfer, Augenzeugen, indirekt Betroffene oder auch als Angehörige derselben Religionsgemeinschaft ihr Werk durch einen persönlichen, identifikatorischen

5 Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität, S. 68. (Hattendorf legt seiner eigenen Untersuchung einen anderen Authentizitätsbegriff zugrunde, vgl. dort S. 19 u. 67).

6 Spielberg: Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß, S. 9.

7 Den Ausdruck verwendet Hattendorf in: Dokumentarfilm, S. 66.

Bezug autorisieren können. Ein solcher Bezug dient in der Kulturkritik gleichermaßen als Legitimations- wie als Ausschlußargument: Nur einem Juden wie Steven Spielberg – so wurde öfter gesagt oder zumindest suggeriert – habe es gelingen können, in der Figur des Oskar Schindler auf authentische Weise einen „guten Nazi“⁸ auf die Leinwand zu bringen, weil er „durch den Film seine eigene jüdische Identität und mit ihr das einzigartige, in Blut und Leid getränkte Vermächtnis seiner Religion“⁹ propagiere. Umgekehrt wurde vor Jahren der nichtjüdische Autor Alfred Andersch dafür kritisiert, sich in seinem Roman *Efraim* (1967) in der Gestalt eines jüdischen Ich-Erzählers einen unzulässigen Erzählstandpunkt angemäht zu haben: Andersch „kokettiert mit einer Mentalität, die ihm verschlossen ist: der jüdischen“¹⁰. Auch wenn die Gestaltung des Judenproblems in *Efraim* keinen Anlaß zu kritischen Einwänden geben würde (was allerdings der Fall ist¹¹), gerät hier der pragmatische Umstand zum Problem, daß Andersch die Erfahrung des Holocaust nur imaginiert, nicht aber am eigenen Leib oder am Fall von Verwandten erlebt hatte. Unabhängig von der künstlerischen Gestaltung erscheint der Autor so als beglaubigende (oder bloß angemähte) Autorität für den authentischen Geltungsanspruch des Werkes.

Die drei ästhetischen Verwendungsweisen des Begriffs ‚authentisch‘, die sich auf die Referenz, Gestaltung und Autorschaft eines Werkes beziehen, sind voneinander unabhängig – sie können, aber müssen nicht zusammen auftreten. In allen drei Begriffsverwendungen allerdings fungiert ‚authentisch‘ als ein Wertungsprädikat, das zusammen mit einer Beschreibung zugleich auch eine Bewertung des Kunstwerkes vornimmt: Es bezieht sich auf objektive Eigenschaften, die relativ zu einem anerkannten Maßstab als wertvoll aufgefaßt werden. Diese zugleich deskriptive und evaluative Doppelnatur des Authentizitätsbegriffs prägt seine Rolle in den Diskussionen um die Legitimität von Kunst über den Holocaust.

Im folgenden skizziere ich zunächst die Rezeption von *Schindler's List* in Deutschland und gehe anschließend auf den Film selbst ein. Ich möchte zeigen, daß eine angemessene Einsicht in seine Strategien der Authentizitätserzeugung vom weitaus größten Teil der Kritiker verfehlt wurde, weil sie unterschiedliche Bedeutungsaspekte des Begriffs ‚authentisch‘ vermischten. Am Schluß stelle ich eine Hypothese darüber auf, warum die Inszenierung von Authentizität in *Schindler's List* so auffällig mißverstanden werden konnte.

8 Buchka: Der Schwarzmarkt des Todes, S. 119.

9 Rosner: Schindlers Liste, S. 86.

10 Meller: Abschied von einem Schriftsteller?, S. 69-70.

11 Vgl. Klüger: Gibt es ein ‚Judenproblem‘?, S. 18-23.

*Schindler's List*¹² war ein großer kommerzieller Erfolg. Nachdem der Film am 3. März 1994 in die deutschen Kinos gekommen war, sahen ihn noch im selben Jahr sechs Millionen Zuschauer, eine Zahl, die 1994 nur von zwei anderen Filmen übertroffen wurde.¹³ Anders als bei anderen Filmen Spielbergs war diesmal auch das Urteil der Kritiker fast einhellig positiv.¹⁴ Der Film, der in den USA drei *Golden Globes* und sieben *Oscars* erhalten sollte und von Präsident Bill Clinton in einer Fernsehansprache allen Amerikanern zum Ansehen empfohlen worden war, erlebte seine feierliche deutsche Erstaufführung in der Frankfurter *Alten Oper* in Anwesenheit von Bundespräsident Richard von Weizsäcker, wurde von der Freiwilligen Selbstkontrolle als „besonders wertvoll“ ausgezeichnet und in das Filmprogramm der Landesbildstellen der Bundesländer aufgenommen. Die Befürchtung, Spielberg, der mit Filmen wie *Jaws* (1975), *E. T. - The Extraterrestrial* (1982), den drei ‚Indiana Jones‘-Filmen (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1988) und *Jurassic Park* (1993) zum mit Abstand erfolgreichsten Regisseur der Filmgeschichte wurde, dieser Spielberg werde nun einen KZ-Film in Hollywood-Manier drehen, schien sich nicht zu bestätigen – so jedenfalls der allgemeine Tenor in den maßgeblichen deutschen Feuilletons. Der Film sei im Gegenteil „mit dokumentarischer Nüchternheit“¹⁵ und im „dokumentarischen Stil“ gemacht: „es ist wirklich geschehen, sagt jede Szene“¹⁶. Hellmuth Karasek befand im *Spiegel*, der Film trage „den Stempel der Wahrheit in jedem Moment auf der Stirn“¹⁷, Verena Lueken bezeichnete in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* den Film als „Dokument künstlerischer Wahrhaftigkeit“, der den „Eindruck der Authentizität“¹⁸ vermittele, Andreas Kilb von der *Zeit* spürte in dem Film „eine eisige und grandiose Wahrhaftigkeit“¹⁹. Der Regisseur Billy Wilder meinte in der *Süddeutschen Zeitung*, der Film sei „ein Dokument der Wahrheit“, von „totalem Realismus“, „so authen-

12 Nachweise aus dem Film *Schindler's List* im folgenden mit der Sigle ‚SL‘ und Angabe der Zeitstelle in Stunden, Minuten und Sekunden. Der Analyse liegt die englischsprachige VHS-Videofassung des Films (Universal 1993, VHR 1748) zugrunde.

13 *Süddeutsche Zeitung*, 17. Februar 1995, S. 29 (Quelle: VdF). Der Kinostart in den USA erfolgte im Dezember 1993.

14 Ich beziehe mich auf die deutsche Rezeption. Zur Rezeption in verschiedenen Ländern s. Loshitzy (Hg.): *Spielberg's Holocaust*. Für die USA s. Hansen: *Schindler's List Is Not Shoah*,

15 Koar: Grauen in schlichtem Schwarzweiß, S. 24.

16 Seeßlen: *Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren*, S. 162.

17 Spielberg: *Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß*, S. 10.

18 Lueken: *Ein Gerechter*, S. 33.

19 Kilb: *Des Teufels Saboteur*, S. 155.

tisch, es läuft einem kalt den Rücken runter“²⁰. Ralph Giordano erklärte rundum, Spielberg sei „der authentische Film über den Völkermord an den Juden im deutsch besetzten Europa während des Zweiten Weltkrieges gelungen“²¹. Auch skeptischere Kritiker wie Sigrid Löffler gestanden dem Film immerhin eine „Aura des Authentischen“ zu und unterstellten Spielberg einen „Authentizitätstick“²².

Mit diesen Einschätzungen folgten die deutschen Kritiker weitgehend den Rezeptionsvorgaben von seiten der Gestalter des Films. Steven Zaillian, der Drehbuchautor von *Schindler's List*, erklärte: „Authentizität war hier ausgesprochen wichtig“²³. Der Kameramann Janusz Kaminski äußerte im Presseheft der Verleihfirma: „Ich wollte die Ereignisse aus einem eher journalistischen Blickwinkel schildern und nicht - wie beim Spielfilm üblich - nachdrücklich auf Spannung, Action oder Pathos setzen. Das Schwarzweiß-Material und die Verwendung von Handkameras erzeugen eine dokumentarische ‚Cinéma vérité‘-Stimmung, was den Realismus entscheidend steigerte“²⁴. Und auch der Regisseur hob die besondere Authentizität seines Filmes hervor. Spielberg: „Ich wollte realistisch bleiben. Ich habe alles weggelassen, was den Film glatt und schön machen konnte. [...] Ich habe mich in die Haut eines CNN-Reporters versetzt“²⁵.

Hat die deutsche Kulturkritik, indem sie Spielbergs Selbstbeschreibung als CNN-Reporter folgte, die Authentisierungsstrategien des Films angemessen erfaßt? Ich möchte meine Antwort auf diese Frage aus der Analyse von zwei aufeinanderfolgenden Szenen aus *Schindler's List* ableiten, die besonderes Aufsehen erregt haben und für die ästhetische Gesamtkonzeption des Films repräsentativ sind. Die Szenen erscheinen eine halbe Stunde vor Schluß des dreistündigen Films und zeigen die jüdischen Frauen aus Schindlers Fabrik, die eigentlich ins sichere Brünnlitz hatten transportiert werden sollen, nach ihrer unerwarteten Ankunft in Auschwitz.

20 Wilder: Man sah überall nur Taschentücher, S. 42-43.

21 Giordano: Szenen, S. 171.

22 Löffler: Kino als Ablass, S. 59.

23 Zaillian: Spielberg wollte diesen Film, S. 11.

24 Zitiert nach dem deutschen Presseheft der Verleihfirma United International Pictures, S. 15.

25 Spielberg: ‚Ich mußte heulen‘, S. 12.

Szenenprotokoll²⁶ aus *Schindler's List*:

Position der Szenen im Film: 02.27.30 bis 02.31.05

Einst.	Dauer	Kamera Größe/ Bewegung / Sicht	Bild
1	0.00	N/Fahrt:l	Haarschneiden
2	0.14	N/Schwenk:o,Fahrt:r	Schuheabgeben, Gehen
3	0.26	HN	Aufseherin ("Desinfekti")
4	0.33	HN	Ausziehen
5	0.39	HT/U2	Nackte Frauen, Tür
6	0.44	G/Schwenk:u	Mutter und Kind (Profil)
7	0.52	N/bew.Kam.	In den Dushraum
8	1.18	HT	Dushraum von außen
9	1.21	Zoom	Guckloch
10	1.30	T/A2	Dushraum innen
11	1.34		Schwarzfilm
12	1.36	GG	Gesicht alte Frau
13	1.39	G	Gesicht Kind
14	1.43	GG	Gesicht alte Frau
15	1.49	N/Schwenk, unruhig	Körper und Gesichter
16	1.52	HN/bew.Kam.	Frau blickt nach oben
17	1.55	G/Schwenk:ou	Duschkopf, Blicke
18	2.03	T/A2	Duschen geben Wasser
19	2.13	G/U1	Wasser auf Kopf der alten Frau
20	2.16	HN/A2	Wasser auf Körper
21	2.20	G/U1	Wasser auf 2 Köpfe
22	2.22	N	Wasser auf 1 Kopf
23	2.27	N/U1	Wasser auf 2 Köpfe
24	2.30	G/U1	Wasser auf Kopf der alten Frau
25	2.35	A1/Schwenk:o	Arme, Hände, Duschkopf

Szene 2:

1	2.45	HN/bewKam/ Schwenk:l	Im Freien: Frauen
2	2.53	N/Schwenk:r/HT	Blick nach rechts
3	2.56	T/Schwenk:r	VG:Frauen, HG:Menschenreihe
4	3.02	HN/U2	Frauen blicken zurück
5	3.04	HN/Schwenk:r	Soldat und Kind, Keller
6	3.13	N	Frauen blicken zurück
7	3.15	N	Kellereingang
8	3.20	HT/Schwenk:o/T	Schornstein
9	3.25	G/U2	Frau blickt nach oben
10	3.29-35		Schornstein, Rauch

26 Abkürzungen: D=Detail, G=Groß, N=Nah, HN=Halbnah, HT=Halbtotale, T=Totale; o=nach oben, u=nach unten, r=nach rechts, l=nach links, U=Untersicht (in den Stufen 1-3), A=Aufsicht (in den Stufen 1-3), bewKam=bewegte Kamera; VG=Vordergrund, HG=Hintergrund.

Szene 1 beginnt ruhig: Lange Einstellungen, langsame Kamerafahrten und feste Kamerapositionen. Allerdings sorgen eine elegische Bratschenmusik und das kalte, grelle Licht für eine bedrohliche Atmosphäre, die durch die in unverständlicher Sprache, nämlich auf polnisch und deutsch, gerufenen Befehle (ich lege die englischsprachige Originalversion zugrunde) und die erzwungene Entblößung der Körper (Abschneiden der Haare, Ausziehen der Kleidung) verstärkt wird. Der Film vermeidet, den Zuschauer am Anfang der Szene durch einen ‚establishing shot‘ über den Raum, in dem sich das Geschehen abspielt, zu orientieren. Statt dessen beginnt die Szene unmittelbar mit Nah- und Großaufnahmen. Kamerabewegungen und Einstellungsperspektive signalisieren, aus wessen Sicht der Zuschauer diese Szene erleben soll: Die Inszenierungsstrategie zielt auf eine Identifikation mit den jüdischen Frauen. Das sieht man deutlich schon an den ersten beiden Einstellungen. Die Kamera fährt nach links in Augenhöhe an den in Großaufnahme gezeigten Gesichtern der sitzenden Jüdinnen entlang, während die Köpfe der stehenden nichtjüdischen Frauen nicht im Bild sind. Am Ende des Raumes angelangt, zieht die Kamera hoch und fährt dann parallel zu den nach rechts gehenden Jüdinnen zurück. Die Köpfe der Haare schneidenden nichtjüdischen Frauen befinden sich jetzt zwar im Bildvordergrund auf gleicher Höhe wie die Köpfe der Jüdinnen im Bildmittelgrund, werden aber durch die Regulierung der Tiefenschärfe und durch die Kamerafahrt in den Hintergrund der Wahrnehmung gerückt.²⁷ E4 zeigt in der Bildmitte eine sich entkleidende Frau (deren Körper eher heutigen Schönheitsnormen als unterernährten Zwangsarbeiterinnen entspricht), was erneut die Schutzlosigkeit der Frauen unterstreicht. Ebenso die nächste Einstellung mit einer Mutter und ihrem Kind im Profil: Auch die starre Haltung der beiden zitternden Körper und das Überstrahlen des grellen Gegenlichtes über die auf bloße Schatten reduzierten Profile suggerieren Hilflosigkeit angesichts einer noch undeutlichen Bedrohung. Die folgenden Einstellungen verallgemeinern das bisher Gezeigte und konkretisieren die Bedrohung: Eine größere Zahl von entkleideten jüdischen Frauen erscheint in Halbtotale, und erstmals wird (im Hintergrund) optisch eingeführt, was den Rest der Szene dominieren wird: der Bad- und Desinfektionsraum. „Desinfekti“ ist das einzige Wort, das der intendierte englischsprachige Zuschauer von den polnischen Befehlen der Aufseherinnen verstehen kann; daß man in Auschwitz Juden vergase in Räumen, die als Dusch- und Desinfektionsräume getarnt seien, hatten sich die Juden schon im Krakauer Ghetto erzählt (SL, 01.52.30). Die folgenden Einstellungen nehmen

27 Es ist charakteristisch für Spielbergs Regiestil, den Raumaufbau eher durch Fahrten und Schwenks als durch Schnitte (wie im klassischen Hollywoodfilm üblich) zu gestalten; vgl. Daldens: *Entmythologisierung*, S. 80-81.

Position und Perspektive der ängstlichen Frauen ein, die jetzt in den Duschaum hineingezwungen werden. Die nun eingesetzte bewegliche Handkamera steigert den Eindruck der Unruhe und Bedrohung der Frauen. Einstellung 8 bringt jedoch eine Wende: zum erstenmal in dieser Szene ist die Einstellungsperspektive nicht mehr mit der Figurenperspektive der jüdischen Frauen identifizierbar. Statt dessen wird der Zuschauer in eine distanzierte Beobachterposition gebracht: Man sieht in Halbtotale von außen, wie die Türen des



Abbildung 1



Abbildung 2

Duschraums geschlossen werden. Ein Zoom auf das runde Guckloch betont die Beobachterposition: Der Zuschauer ist von der Bedrohung im Duschaum nicht direkt betroffen. [Abb. 1] Als intendierter Affekt scheint hier nicht identifikatorische Furcht, sondern anteilnehmendes Mitleid beabsichtigt zu sein.

Dann wird jedoch der distanzierte Blick durch das Guckloch auf die Frauen im Duschaum wieder aufgegeben. Die mit der Beobachterperspektive vorübergehend unterbrochene Identifikation mit den bedrohten Frauen wird nun fortgeführt und gesteigert, indem die Kamera ihren Standpunkt innerhalb des nunmehr verriegelten Duschaums einnimmt. Nach dem Schwarzfilm, der auf der Tonspur von Angstschreien begleitet wird, wechselt die Lichtführung von einer normalen Ausleuchtung zu einer seitlichen *low key*-Beleuchtung, die expressive Schatten und starke Hell-Dunkel-Kontraste zeichnet. Durch die großen Schlagschatten dieser suggestiven, diegetisch unmotivierten²⁸ Beleuchtung werden die nackten Körper bedrohlich eingeengt. [Abb. 2]

Die Schnittfrequenz steigt nun deutlich an, eine Handkamera schwenkt unruhig von Gesicht zu Gesicht in Großaufnahme. Alles konzentriert sich auf die Duschköpfe: Werden sie Wasser oder Gas ausströmen? Durch einen Kameraschwenk auf die Gesichter der nach oben blickenden Frauen wird die Einstellung auf die Duschköpfe als subjektive Perspektive der Frauen markiert. Die Spannung löst sich, als (in dramatischer Steigerung nacheinander und von hinten nach vorn) Wasser aus den Duschköpfen zu rinnen beginnt. Die chronologische Linearität der Darstellung wird zum Zwecke der Emphase unterbrochen, wenn in drei aufeinanderfolgenden Einstellungen immer erneut gezeigt wird, wie das Wasser auf die Köpfe der Frauen zu fallen beginnt. Eine leichte Untersicht zwingt den Zuschauer weiterhin in eine identifikatorische, dem herabströmenden Wasser entgegengewandte Figurenperspektive. Am Schluß strecken sich Arme und Hände dem dekorativ im Gegenlicht gezeigten Duschkopf entgegen. [Abb. 3]

Szene 2, im Film unmittelbar auf Szene 1 folgend, setzt nach einem kurzen diegetischen Zeitsprung ein, ist jedoch mit der vorangegangenen Szene durch ein bruchlos weiterspielendes Bratschensolo akustisch verklammert. Man sieht die Frauen nach dem Duschen im Freien zu ihren Quartieren gehen. Diese Szene wird bestimmt durch den räumlichen und semantischen Gegensatz zwischen der Frauengruppe und einer anonymen Menge von neu angekommenen Juden, die im Hintergrund zu sehen sind. Beide Gruppen sind durch einen hohen Zaunvoneinander getrennt. [Abb. 4] Im Unterschied zu den Schindler-Frauen gehen die Menschen in der Schlange tatsächlich in eine Gaskammer. Ihr düste-

28 Zu Spielbergs häufig unrealistischer Beleuchtungstechnik vgl. Albrecht: Steven Spielberg, S. 20.

res Schicksal wird durch die nächtliche Dunkelheit, durch diegetisch unmotiviert vom Boden aufsteigende Nebelschwaden und durch die ebenso unmotivierte Lichtführung (grelles Gegenlicht aus dem Hintergrund und aus dem Kellereingang) unterstrichen. Die ruhigen lautlosen Bewegungen der Menschen und die Freundlichkeit des Wachsoldaten (der die Menschen nicht, wie die Aufseherinnen in der vorigen Szene, mit Geschrei antreibt) unterstreichen im Kontrast die größere Bedrohung. Was idyllisch als Schnee niederzufallen scheint, ist in Wahrheit die Asche verbrannter Körper – das weiß man aus einer



Abbildung 3



Abbildung 4

früheren Szene in Krakau (SL, 02.07.55). Während die Schindler-Frauen individualisiert von vorn in Groß- oder Nahaufnahme erscheinen, wird die Schlange der Neuankömmlinge von hinten als anonymes Kollektiv gezeigt. Obwohl diese Menschen auch von Kamerastandpunkten aus zu sehen sind, die auf ihrer Seite des Zaunes liegen, bleibt die identifikatorische Perspektive des Zuschauers doch stets an die Schindler-Frauen gebunden. Filmisch wird das angezeigt, indem die Bilder von der Menschenschlange (und am Schluß auch die des rauchenden Schornsteines) durch häufige Gegenschnitte als Wahrnehmung der rückblickenden Frauen gekennzeichnet sind. Identifikationsverstärkend ist schließlich auch die Informationsvergabe in dieser Szene: Zuschauer und Schindler-Frauen teilen ein Wissen über die bevorstehende Ermordung der Neuankömmlinge, das diese offenbar nicht besitzen.

Der räumliche Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits des Zaunes ist zugleich ein semantischer Gegensatz zwischen Kenntnis und Unkenntnis des Bevorstehenden, zwischen Rettung und Vernichtung, zwischen Beobachtern und Opfern. Der hohe Drahtzaun zwischen den beiden Menschengruppen erhält so die Funktion einer ‚klassifikatorischen Grenze‘ (im Sinne Jurij Lotmans) zwischen zwei semantisch einander entgegengesetzten Teilräumen. So wie diese Szene ist auch der ganze Film wirkungsästhetisch durch einen Gegensatz zwischen Vordergrund und Hintergrund bestimmt. Während im Hintergrund der Handlung die Katastrophe des Holocaust geschieht, steht im Vordergrund die Geschichte einer Rettung. Dabei sind beide Schichten einander funktional zugeordnet: Der bedrohliche Hintergrund steigert im Kontrast die Erleichterung, die der Zuschauer beim Gelingen von Schindlers Rettungstaten empfindet.

Die Analyse der beiden Szenen zeigt, daß Spielbergs oben zitierte Selbstbeschreibung als CNN-Reporter irreführend ist: Weit davon entfernt, einen schlichten Dokumentarstil zu imitieren, setzt *Schindler's List* eine Vielzahl formaler Mittel ein, die dem filmsprachlichen Repertoire des modernen Hollywood-Films entstammen.²⁹ Nicht zufällig gewann der Film 1994 auch die Oscars für Kamera, Schnitt und Musik. Bildaufbau, Kamerabewegung, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Beleuchtung, Schnitt, Ton und Musik sind hier minutiös als Instrumente einer affektrhetorisch orientierten Wirkungsstrategie funktionalisiert, die den Zuschauer in eine emotional vorbestimmte Rezipien-

29 Einige der von Regisseuren des ‚New Hollywood‘ eingesetzten Verfremdungselemente finden sich auch in Spielbergs Film und unterscheiden ihn vom traditionellen Hollywoodstil: Unterbrechungen der zeitlichen Kontinuität durch Wiederholungen, Ana- und Prolepsen, elliptische Szenen- und Charakterdarstellungen und diskrepante Kombinationen von Bild und diegetischem Ton (einige Belege dazu bei Hansen: *Schindler's List Is Not Shoah*, S. 303-305).

tenrolle zwingt, indem seine Wahrnehmung des Geschehens figurenperspektivisch determiniert wird.³⁰ Es trifft gerade *nicht* zu, was Spielberg über seinen Film sagt: „Ich wollte das Publikum nicht mit Gefühlen überrennen [...]. Ich wollte mich möglichst weit zurücknehmen. Ich wollte den Zuschauern ihre Gefühle mit einer objektiven Geschichte zurückgeben, sie selbst darüber entscheiden lassen.“³¹ Vielmehr wirkt der Film wie ein psychischer Prägstock, der die Emotionen des Zuschauers in vorbestimmter Weise erregt und formt.

Wenn die verwendeten künstlerischen Mittel nicht ‚authentisch‘ im Sinne dokumentarischer *Gestaltung* sind – so wird man jetzt vielleicht einwenden –, dann erhebt der Film doch aber zu Recht Anspruch auf Authentizität im oben erläuterten Sinne einer (ikonisch-nichtindexikalischen) *Referenz* auf ein historisches Geschehen? 1982 recherchierte der Journalist Thomas Keneally die Geschichte Oskar Schindlers und veröffentlichte sie in einem Buch.³² Der Film beruht zwar auf Keneallys Darstellung, weicht aber auch auf aufschlußreiche Weise von ihr ab. Durch Auswahl, Ergänzung und Umordnung erzeugt er zusätzlichen narrativen Sinn und verleiht dem Geschehen prägnante ästhetische Formen, deren Hauptfunktion die Komplexitätsreduktion des vorgegebenen Materials zugunsten einer ‚guten Gestalt‘ ist. Ich fasse diese Gestaltungstendenz in einigen Stichpunkten und Beispielen zusammen:

(a) Figurenkonstellation: Schindlers Bemühungen, seine Juden dem mörderischen Zugriff der SS zu entziehen, werden über weite Strecken des Films als persönlicher Zweikampf zwischen Schindler und Göth inszeniert und damit in eine antagonistische Handlungsstruktur gestellt. Um eine signifikante Opposition bilden zu können, müssen die Kontrahenten vergleichbar sein. Deshalb betont der Film zunächst ihre ähnlichen Eigenschaften: beide schätzen die Frauen und den Alkohol, beide wollen im Krieg ihr Glück machen. “You know, you are like me”, sagt Göth zu Schindler (SL, 02.13.35). Doch je finsterner sich Göths Persönlichkeit entwickelt, desto heller erstrahlt das Licht seines ungleichen Bruders Schindler. Der Antagonismus wird filmisch besonders deutlich in zwei Parallelmontagen zum Ausdruck gebracht, in denen Göths Zerstörungs- und Schindlers Rettungsstaten gegeneinander geschnitten werden

30 Um das Ziel einer umfassenden affektiven Rezeptionssteuerung zu erreichen, verwendet Spielberg detaillierte Storyboards, die den Drehvorgang weitgehend im Voraus festlegen: „Spielberg verwendet sehr ausgiebig das Storyboard-Verfahren, um auch kleinste Details gezielt für die Gesamtwirkung nutzen zu können“; Korte: *Der weiße Hai*, S. 114; vgl. auch Goldau / Prinzer: Spielberg, S. 106, 138 u. 157-158.

31 Spielberg: *Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß*, S. 9.

32 Keneally: *Schindlers Liste*; Verweise darauf im folgenden mit der Sigle ‚K‘ und Seitenzahl. Ich gehe nicht auf den Umstand ein, daß Keneally „eine wahre Begebenheit in Form eines Romans zu erzählen“ (K 7) beansprucht und selber literarische Sinngebungsstrategien verwendet.

(SL, 00.52.25-00.57.37 u. 01.44.41-01.51.46). – So wird das Geschehen auf individuelle Handlungen zwischen einem relativ kleinen Kreis von Protagonisten reduziert. Die Vernetzung mit außenstehenden Personen, Ereignissen, Institutionen und Strukturen ist kaum dargestellt. Beispielsweise verschweigt der Film, daß Schindlers Rettungstaten entscheidend durch die Mithilfe Gleichgesinnter in der Rüstungsinspektion der Reichswehr und anderen deutschen Verwaltungsstellen ermöglicht wurden (K 207, 245). Auch Schindlers Kontakte zu zionistischen Widerstandskreisen bleiben unerwähnt (K 137-140), ebenso vermutliche Kontakte zur Breslauer Außenstelle der Abwehrorganisation von Admiral Canaris.³³ - Mehrere historische Personen werden im Film zu einer einzigen zusammengezogen. Die fast übermenschliche Figur des Itzhak Stern beispielsweise vereint in sich neben dem historischen Stern (K 37-42, 64) auch den Listenschreiber Pemper (K 215, 320) und den Geschäftsführer Abraham Bankier (K 60, 96, 111, 338).

(b) Heroisierung: Oskar Schindlers erstaunliche und bewunderungswürdige Wandlung vom opportunistischen Kriegsgewinnler zu einem Mann, der für das Leben von 1100 Menschen ohne Wenn und Aber sein Vermögen ausgab und das eigene Leben riskierte, ist ein historisches Faktum. Der Film begnügt sich jedoch nicht mit der Darstellung von Schindlers moralischer Haltung. In der Sozialpsychologie kennt man den sogenannten Halo-Effekt, demzufolge bei der Beurteilung einer Person ein einzelnes Persönlichkeitsmerkmal auf andere Merkmale abzufärben pflegt.³⁴ So bestimmt auch Schindlers Humanität seine sonstigen physischen und charakterlichen Eigenschaften – ebenso wie umgekehrt bei seinem Gegenspieler Göth. Während der Antagonist Göth fett und vulgär sein Unwesen treibt, betreibt Schindler schlank und distinguiert die Rettungstaten. Auch die zunächst demonstrativ ins Bild gesetzte Promiskuität Schindlers verschwindet parallel zu seiner moralischen Entwicklung: Während er in Krakau noch nicht bereit ist, auf sexuellen Kontakt mit anderen Frauen zu verzichten, verspricht er später in Brünnlitz während eines Gottesdienstes seiner Ehefrau die Treue und hält sich auch bis zum Schluß daran; darüber hinaus wird diese monogame Beziehung ohne erotische Nebentöne inszeniert. Nur ein monogamer und asexueller Held, scheint der Film sagen zu wollen, ist ein wahrer Held. Indes verzichtete der reale Schindler auch in Brünnlitz nicht auf außereheliche Beziehungen³⁵ – übrigens war es ausgerechnet eine deutsche Lage-

33 Diese Vermutung äußert Mietek Pemper in einem Interview; vgl. Pemper: 1997, S. 12.

34 Hofstätter: Sozialpsychologie, S. 370-376.

35 Die negativ markierte Erotisierungstendenz von *Schindler's List* gipfelt in Göths Annäherungsversuchen an seine jüdische Haushälterin Helene Hirsch. Dagegen erklärt der Augenzeuge Mietek Pemper: „Göth hatte die NS-Rassengesetze völlig verinnerlicht. Kontakte zwischen SS-

raufseherin aus Auschwitz, mit der er in den letzten Kriegsmonaten ein Verhältnis hatte (K 260, 287).

(c) Emotionale Pointierung und moralische Komplexitätsreduktion: Die rührende Abschiedsszene, als Schindler am Kriegsende seine Juden verläßt und mit einer großen Selbstanklage Buße tut und damit seine Entwicklung zum Helden vollendet, hat in Wahrheit nicht stattgefunden. Die Abreise wurde nicht durch eine feierliche Abschiedszeremonie, sondern durch den Umstand verzögert, daß jemand die Startkabel in Schindlers Auto zerschnitten hatte (Schindler und seine Frau trugen dabei übrigens zur Tarnung gestreifte Häftlingsuniformen, was im Film nur ganz zuletzt, kaum wahrnehmbar, beim Einsteigen ins Auto gezeigt wird; in der vorangehenden melodramatischen Abschiedsszene tragen die Schindlers elegante Kleidung) (K 323 f.). – Die Befreiung des Lagers erfolgte auch sonst nicht so harmonisch, wie der Film es darstellt: ein verbliebener Kapo wurde von den Juden gehängt (K 325). – Göths willkürliche Erschießungen jüdischer Häftlinge im Zwangsarbeitslager Plaszow, die der Film mehrfach zeigt, haben zwar anfangs stattgefunden. Nachdem Plaszow im Januar 1944 allerdings zum Konzentrationslager erklärt und direkt dem SS-Wirtschaftsverwaltungshauptamt in Oranienburg unterstellt wurde, hörten diese spontanen Morde auf. Sie entsprachen nicht den Vorschriften der KZ-Verwaltung. Die SS bevorzugte bürokratischere Formen des Terrors und des Mordens (K 205) und diszipliniertere Exekutoren wie Adolf Eichmann und Rudolf Höss.³⁶ – Göth selbst wurde nicht erst von den Alliierten nach Kriegsende festgenommen (wie der Film durch seine Chronologie suggeriert), sondern bereits 1944 suspendiert und unter Korruptionsverdacht verhaftet (K 239-241). – Der Film zeigt dreimal, wie ein jüdischer Schreiber in der Verwaltung des Lagers Plaszow, Marcel Goldberg, nach Bestechungsgeschenken Schindlers Namen von besonders gefährdeten Juden in die Liste derjenigen einträgt, die in Schindlers Fabrik arbeiten dürfen. Es wird aber weggelassen, daß auch etliche jüdische Lagerinsassen Goldberg bestochen haben, damit er ihre Namen auf die lebensrettende Liste an die Stelle anderer, bereits notierter Namen setze. Die Rettung des eigenen Lebens bedeutete hier zugleich die Vernichtung eines anderen (K 248-250).

(d) Exemplifikation: Unverkennbar will der Film mit der singulären Geschichte des Oskar Schindler etwas Allgemeines illustrieren, er will ein morali-

Männern und Jüdinnen im Lager waren tabu“; Pemper: Das Schlimmste, S. 12.

36 „Obwohl für die Verbreitung des Schreckens durchaus funktional, gefährdeten Disziplinlosigkeit, Grausamkeit und Korruption Ansehen und Funktionsfähigkeit der Verbände. Das Leiden der Opfer war der SS-Führung gleichgültig, nicht aber die Moral ihrer Truppe“; Sofsky: Die Ordnung des Terrors, S. 135. Deshalb war es im Interesse der SS, daß „die Mehrzahl der Vollstrecker des Genozids normale Menschen waren“; Bauman: Dialektik der Ordnung, S. 33.

sches Beispiel, ein Exemplum, einen Musterfall mit Vorbildfunktion statuieren. Die bisher genannten Formen der ästhetisch-narrativen Sinnbildung dienen diesem didaktischen Ziel. Die Geschichte des Oskar Schindler wird in den finalen Sinnzusammenhang einer Erweckungs- und Gründungsgeschichte transformiert. Explizit wird dieses moralische Allgemeine in der Inschrift des goldenen Ringes formuliert, der Schindler zum Abschied von den Juden überreicht wird. Die Inschrift besteht aus einem Zitat aus dem Talmud: „Whoever Saves One Life, Saves The World Entire“ (SL, 02.51.00). Daß man mutig und selbstlos dem Terror des Nationalsozialismus entgegentreten konnte, das zeigt der historische Fall des Oskar Schindler. Daß sich jeder dieses Beispiel zur Maxime seines Handelns setzen solle, sagt uns der Film.

(e) Narrative Schematisierung:

- Schindlers bereits erwähnte Beziehung zu Frauen bildet im Film einen Nebenplot zu seinen 'beruflichen' Rettungstaten. Diese parallele Handlungsführung (in der allerdings der Erzählstrang der Rettung dominiert) nimmt das traditionelle Handlungsschema der doppelten Plotführung im klassischen Hollywoodfilm auf: Die eine Plotlinie wird durch „heterosexual romance“³⁷ gebildet, die zweite betrifft andere Handlungs- und Bewährungsfelder des Helden – im Hollywoodfilm wie auch in *Schindler's List* sind das vor allem: „work, war, a mission or quest, other personal relationships“³⁸. Beide Linien werden zunächst separat geführt; ihre Zusammenführung ermöglicht schließlich die Auflösung des Handlungsknotens zu einem *happy ending*. Auch in *Schindler's List* führt erst Schindlers Wende von der Promiskuität zur monogamen Ehe zur Erfüllung seiner Aufgabe als Retter der 'Schindlerjuden'.
- Schindlers Heroisierung prägt dem Film ferner ein archetypisches Erzählschema auf: die Geschichte des „zweimalgeborenen Heiligen“ (Max Scheler)³⁹, der durch ein Schlüsselerlebnis seine Konversion und zweite Geburt erlebt. Im Film ist die Konversion des Bonvivants und Kriegsgewinners Schindler deutlich als Bruch mit den Möglichkeitsregeln der dargestellten Welt inszeniert, als übernatürliches, nur an Schindler gerichtetes Zeichen. Sie ereignet sich in den beiden Szenen, in denen Schindler das Mädchen im roten Mantel sieht, zunächst bei der Räumung des Krakauer Ghettos, dann bei der Exhumierung und Verbrennung der Leichen in der Umgebung der Stadt. Bei-

37 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 157.

38 Ebd.

39 Max Scheler unterscheidet „einmal-“ und „zweimalgeborene Heilige“; Scheler: *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, S. 173. Zweimalgeborene Heilige werden durch ein göttliches Zeichen oder Wunder aus sündigem Leben zu einer zweiten Geburt erweckt.

de Szenen sind durch das Rot des Mantels auffällig aus dem ansonsten schwarzweißen Film herausgehoben⁴⁰, und in beiden Fällen ist Schindler der einzige, der das Mädchen sieht – als ob es auch nur für ihn wahrzunehmen wäre. Nach der ersten Szene (Ghettoräumung) beginnt er, gefährdete Juden, unabhängig von ihrer ökonomischen Nützlichkeit, durch Bestechungsgeschenke freizukaufen; nach der zweiten Szene (Leichenverbrennung) beschließt er, sein gesamtes Vermögen für die Überführung der jüdischen Arbeiter nach Brünnlitz aufzuwenden.

- Außer durch den doppelten Plot und das Konversionsschema wird das Geschehen noch durch ein drittes Erzählschema geprägt. Am Kriegsende kommt ein Reiter der sowjetischen Armee in das von der SS verlassene Lager, um den Juden ihre Befreiung mitzuteilen. Auf deren Frage, wohin sie nun gehen könnten, rät der Soldat ihnen vom Osten ab: „They hate you there“ (SL 02.54.05). Doch er warnt auch vor dem Westen. Der anschließende Epilog zeigt den einzigen Ausweg: Israel. Filmisch wird diese Lösung in den nächsten Einstellungen durch eine weiche Überblendung inszeniert: Man sieht zunächst in einer Panorama-Aufnahme das Kollektiv der ‚Schindler-Juden‘ über ein Feld auf die Kamera zukommen; unversehens verwandeln sich das Schwarzweiß der Vergangenheit in die Farbe der Gegenwart⁴¹ und die Schauspieler in die realen Überlebenden. Der Übergang von Schwarzweiß zu Farbe, von der Vergangenheit in die Gegenwart und von der Fiktion in die Realität wirkt hier nicht als Bruch, sondern als sinnstiftende Kontinuität, die den referentiellen Authentizitätsanspruch des Films unterstreicht. Untertitel informieren: „There are fewer than 4000 Jews left alive in Poland today. [/] There are more than 6000 descendants of the Schindler Jews“ (SL, 02.58.30). Die Konversions- und Rettungsgeschichte wird so am Schluß in eine Gründungsgeschichte umgeformt und mythisiert, insofern hier die Vergangenheit in „fundierende Geschichte“⁴² (Jan Assmann) transformiert wird. Eine charismatische Führerfigur rettet das Volk der ‚Schindler-Juden‘ aus der lebensbedrohlichen Fremde und bringt es auf den Weg in das Gelobte Land. „I want

40 Außerdem sind nur die erste und die letzten, in der Gegenwart spielenden Einstellungen des Films farbig sowie die Kerzenflammen bei der Sabbatfeier in der Brünnlitzer Fabrik.

41 In derselben Weise markiert auch Alain Resnais in *Nuit et brouillard* (1955/56) Vergangenheit und Gegenwart; vgl. Anon.: Alain Resnais, S. 77-82. Zudem erinnert Spielbergs Panoramaeinstellung an die erste Einstellung von Resnais Film. Spielberg bezieht sich explizit auf *Nuit et brouillard* als Bezugsfilm für *Schindler's List*; vgl. Spielberg: ‚Ich mußte heulen‘, S. 12.

42 Assmann: Gedächtnis, S. 77; auf S. 76-77 heißt es ebd.: „Im modernen Israel [ist der Holocaust] zur fundierenden Geschichte und damit zum Mythos geworden, aus der dieser Staat einen wichtigen Teil seiner Legitimierung und Orientierung bezieht [...] und [der] daher zur Mythomotorik dieses Staates gehört.“

my people“, sagt Schindler zu Göth, als er ihm die Juden abkaufen will, um mit ihnen das lebensbedrohliche Krakau zu verlassen. Göth antwortet, unvermutet bibelfest: „Who are you – Moses?“ (SL, 02.13.35)⁴³ Tatsächlich gelingt es Schindler, sein Volk aus den Fängen des Pharao Amon Göth zu befreien. Und wie schon Moses erlebt er selbst die Ankunft seines Volkes nicht mit; sein Leichnam aber wird in Israel bestattet.⁴⁴

Die narrative Makrostruktur von *Schindler's List* ist also durch perfektive Aktionsarten bestimmt, genauer gesagt, durch resultative: Als Geschichte einer Erweckung, einer Rettung und einer Gründung – lauter resultative Verbalformen – weist der Film eine finale narrative Struktur auf. Er besitzt ein Ende im Sinne eines Telos, dem die Geschichte zielstrebig entgegensteuert und auf das alle Einzelheiten handlungsfunktional ausgerichtet sind.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß ein genauerer Blick auf *Schindler's List* den skizzierten Tenor der deutschen Rezeption, es handele sich um einen „zutiefst unideologischen Film“⁴⁵ (Frank Schirmmacher) von quasi-dokumentarischer Authentizität, nicht bestätigen kann. Im Gegenteil: Weder ähnelt der Film in seiner Gestaltung einem dokumentarischen Darstellungsstil, noch ist er historisch getreu. Vielmehr versucht Spielberg das Dilemma einer künstlerischen Gestaltung des Holocaust zu lösen, indem er das historische Material zu einem Exempel stilisiert und einer geschlossenen Affektrhetorik unterwirft. Der Film bündelt das historische Material zu schematisierten Formen von Erfahrung, deren stereotype Prägnanz und kalkulierte Wirkungskraft zu einer gewissen Enthistorisierung des dargestellten Geschehens führen. Die solcherart ermöglichte Zuschauerlenkung zielt auf eine kathartische Teilnahme am Schicksal der Protagonisten, auf identifikatorischen Jammer und teilnehmenden Schauer. Die durch solche Affekte erzeugte Katharsis ist bekanntlich eine besondere, ästhetische Form der Lust. Aufgewühlt und doch befriedigt, verstört und doch getröstet verläßt man nach dem Anschauen von *Schindler's List* das Kino. Einige Kritiker des Films haben ihn deswegen als „seelische Schnell-Reinigung, als Instant-Absolution, als Gefühls-Quickie“⁴⁶ kritisiert, andere sahen darin gerade den „Geniestreich“ Spielbergs, weil so „das von Schindler

43 In Spielbergs *Close Encounters of the Third Kind* (1977) wird ein Ausschnitt aus Cecil B. de Milles Bibelverfilmung *The Ten Commandments* (1957) gezeigt, in dem Moses die Israeliten durchs Rote Meer führt.

44 Allerdings ist Schindlers narrative Funktion nicht eindeutig: da er anders als Moses nicht Teil der jüdischen Gemeinschaft ist, schwankt seine Rolle zwischen der eines Führers und der eines Helfers.

45 Schirmmacher: Schindlers Liste, S. 105.

46 Löffler: Kino als Ablaß, S. 58.

Vorgelebte und im Film Vorgeführte zum Vorbild wird⁴⁷.

Diese gegensätzlichen Einschätzungen kann man als Ausdruck unterschiedlicher ästhetischer und moralischer Sensibilitäten und als ein argumentativ nicht auflösbares Geschmacksdilemma ansehen, so wie Claude Lanzmann in seiner Kritik an *Schindler's List*: „In gewisser Weise bin ich unfähig, das, was ich sage, zu begründen. Man versteht, oder man versteht nicht“⁴⁸. Man kann diesen Konflikt jedoch auch als Ausdruck einer allgemeineren kulturellen Situation beschreiben: Der weltweite Erfolg der Authentizitätsfiktion von *Schindler's List* wäre dann Folge einer distanzierteren kulturellen Haltung gegenüber dem Holocaust, die nicht den Authentizitätskriterien solcher Zuschauer genügt, die persönliche Erfahrungen mit dem Holocaust verbinden.

Mit einer Unterscheidung von Jan Assmann gesagt, befinden wir uns derzeit in einer Schwellensituation, die durch die Gleichzeitigkeit zweier ungleichzeitiger Arten des kulturellen Umgangs mit dem Holocaust geprägt ist, nämlich im Übergang von kommunikativem zu kulturellem Gedächtnis des Holocaust. Das kommunikative Gedächtnis besteht aus einem „durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete(n) Erinnerungsraum“, während im kulturellen Gedächtnis, das „mit festen Objektivierungen sprachlicher und nicht-sprachlicher Art“ arbeitet, Vergangenheit „zu symbolischen Figuren [gerinnt], an die sich die Erinnerung heftet“⁴⁹. Das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft sieht von unwiederholbaren Erfahrungen Einzelner ab und bewahrt nur typisierbare Erfahrungen. Nach Assmann besteht eine transkulturell konstante zeitliche Grenze zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, die bei achtzig Jahren liegt. Aber schon nach vierzig Jahren beginnt eine kritische Phase, in der beide Gedächtnisformen parallel laufen: „Nach 40 Jahren treten die Zeitzeugen, die ein bedeutsames Ereignis als Erwachsene erlebt haben, aus dem eher zukunftsbezogenen Berufsleben heraus und in das Alter ein, in dem die Erinnerung wächst [...] Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über die Medien vermittelt sein.“⁵⁰

Schindler's List genügt den Ansprüchen des an Zeugenschaft gebundenen kommunikativen Gedächtnisses, wie Lanzmann es einfordert, nicht. Andererseits ist der enorme Erfolg des Films gerade auch durch den Umstand zu erklären, daß Spielberg den Holocaust mit künstlerischen Mitteln darstellt, die zwar nicht nach den Maßgaben des kommunikativen, wohl aber nach den Konventionen unseres kulturellen Gedächtnisses in effektiver Weise Authentizität si-

47 Wolffsohn: Wo bleibt der Mut zum Widerstand?, S. 170.

48 Lanzmann: Ihr sollt nicht weinen, S. 175.

49 Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 50 u. 52.

50 Ebenda, S. 51.

gnalisieren. Während KZ-Überlebende wie die von Lanzmann in *Shoah* befragten Zeugen versuchen, ihre individuellen Erfahrungen des Holocaust mitzuteilen, gestaltet Spielberg den Stoff in schematisierten ästhetischen Formen.

Warum kam es nun in der deutschen Rezeption des Films zu so eklatant verfehlten Beurteilungen? Weil sich derzeit die verschiedenartigen Authentizitätskriterien von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis zu widersprüchlichen Anforderungen vermischen. Die Kritiker legitimierten die Authentizitätsfiktion des Films durch die Autorität eines auf Zeugenschaft beruhenden Authentizitätsbegriffs. Spielberg selbst beförderte diese Tendenz, indem er den Simulationscharakter seines Films durch die (teilweise) Verwendung originaler Drehorte (was prompt als „Authentizität der Orte“⁵¹ begrüßt wurde) und ähnliche Strategien der Beglaubigung zu verdecken suchte. Er konnte zudem durch seine jüdische Herkunft die authentisierende Funktion von Autorschaft beanspruchen (*Schindler's List* wurde durchweg als Autorenfilm wahrgenommen) und genügte damit vordergründig dem Verlangen des kommunikativen Gedächtnisses nach der Autorität von Zeugenschaft. Ein genauerer Blick auf den Film zeigt jedoch, daß er den Anspruch auf eine so verstandene Authentizität nicht einlöst. Deshalb mußte eine Regisseur wie Lanzmann, für den der Holocaust nur als Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses gestaltet werden darf, *Schindler's List* von Grund auf ablehnen. Der überragende Erfolg von *Schindler's List* scheint allerdings anzuzeigen, daß das kulturelle Gedächtnis des Holocaust tatsächlich zu einem „no man's land“ zu werden beginnt, wie Elie Wiesel befürchtet hat⁵²: zu einem Thema, dessen authentische Darstellung nicht mehr einer Autorisierung durch Zeugenschaft bedarf.

Literatur

Albrecht, Gerd: Steven Spielberg: seine Entwicklung – sein Stil – seine Bedeutung, in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 9-31.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, München 1992.

Anon.: Alain Resnais, München 1990.

Bauman, Zygmunt: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust, Hamburg 1992.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison 1985.

Brinkley, Robert / Youra, Steven: Tracing Shoah, in: *Publications of the Modern Language Association* 111 (1996), S. 108-127.

Buchka, Peter: Der Schwarzmarkt des Todes. Das Unfilmbare filmen: Steven Spielbergs *Schind-*

51 Jenny: Holocaust mit Happy-End?, S. 14.

52 Wiesel: Jude heute, S. 207.

- lers Liste, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 118-123.
- Bundeszentrale für politische Bildung: Arbeitshilfen zum Film Schindlers Liste, o. O. [Bonn], o. J. [1994].
- Dadelsen, Bernhard von: Die Entmythologisierung von *Bonnie and Clyde* - über Steven Spielbergs *Sugarland Express* (1974), in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 73 bis 88.
- Faulstich, Werner / Korte, Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987.
- Giordano, Ralph: Szenen, wie es sie nie zuvor auf der Leinwand gab, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 5. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 171-173.
- Goldau, Antje / Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Spielberg. Filme als Spielzeug, München 1985.
- Hansen, Miriam Bratu: *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*, in: *Critical Inquiry* 22 (1996), S. 292-312.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.
- Hofstätter, Peter R.: Einführung in die Sozialpsychologie, 3., neu bearb. Aufl., Stuttgart 1963.
- Jenny, Urs: Holocaust mit Happy-End?, in: *Der Spiegel*, 24. Mai 1993; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 11-20.
- Keneally, Thomas: *Schindlers Liste*, München 1994. [Engl. Originalausgabe 1982.]
- Kilb, Andreas: Des Teufels Saboteur. Steven Spielbergs Film-Epos über den Völkermord an den europäischen Juden – *Schindlers Liste*, in: *Die Zeit*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 147-157.
- Klüger, Ruth: Gibt es ein ‚Judenproblem‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur?, in: Ruth Klüger: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, Göttingen 1994, S. 9-38.
- Koar, Jürgen: Grauen in schlichem Schwarzweiß, in: *Stuttgarter Zeitung*, 18. Dezember 1993; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 23-26.
- Korte, Helmut: *Der weiße Hai* (1975) - Das lustvolle Spiel mit der Angst, in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 89-114.
- Lamping, Dieter: ‚In der Dunkelkammer‘. Einige Bemerkungen zur Theorie der Holocaust-Literatur, in: Ursula Mahlendorf / Laurence Rickels (Hg.): *Poetry Poetics Translation*. Festschrift in Honor of Richard Exner, Würzburg 1994, S. 225-234.
- Lanzmann, Claude: Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 173-178.
- Lethen, Helmuth: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme u. Klaus Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, S. 205-231.
- Löffler, Sigrid: Kino als Ablaß. Spielbergs mißlungener Holocaust-Film. In: *Wochenpost*, 24. Februar 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 57-60.
- Loshitzky, Yosefa (Hg.): Spielberg's Holocaust: *Critical Perspectives on Schindler's List*, Bloomington 1996.

- Lueken, Verena: Ein Gerechter. Dokument des Wahrhaften: Spielbergs Film *Schindlers Liste*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 132-138.
- Meller, Michael: Abschied von einem Schriftsteller?, in: *Echo der Zeit*, 17. September 1967; zit. nach: Erhard Schütz: Alfred Andersch, München 1980, S. 69-70.
- Pepper, Mietek: Das Schlimmste konnte *Schindlers Liste* nicht zeigen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27. Januar 1997, S. 12. [Interview.]
- Rosner, Heiko: *Schindlers Liste*: Der definitive Film über das Grauen des Naziterrors, in: Cinema, H. 190, März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 85-90.
- Scheler, Max: Zur Ethik und Erkenntnislehre, Berlin 1933.
- Schirmacher, Frank: *Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 103-106.
- Seeßlen, Georg: Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren. Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* kommt zur rechten Zeit, in: *Freitag*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 158-167.
- Sofsky, Wolfgang: Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager, Frankfurt a. M. 1993.
- Spielberg, Steven: Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Regisseur Steven Spielberg über seinen Film *Schindlers Liste*, in: *Der Spiegel* 8 (1994), 21. Februar 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: Arbeitshilfen zum Film *Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 7-10.
- Spielberg, Steven: ‚Ich mußte heulen‘. Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama *Schindlers Liste*, in: *Die Woche*, 3. März. 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: Arbeitshilfen zum Film *Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 12.
- Taylor, Charles: *The Malaise of Modernity*, Concord 1991.
- Trilling, Lionel: *Sincerity and Authenticity*, London 1972.
- Wiesel, Elie: *Jude heute. Erzählungen – Essays – Dialoge*, Wien 1987.
- Wilder, Billy: Man sah überall nur Taschentücher, in: *Süddeutsche Zeitung, Magazin*, 18. Februar 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 42-44.
- Wolffsohn, Michael: Wo bleibt der Mut zum Widerstand?, in: *Rheinischer Merkur*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 167 bis 170.
- Zaillian, Steven: Spielberg wollte diesen Film. Gespräch mit Steven Zaillian, Drehbuch-Autor von *Schindlers Liste*, in: *Thüringer Allgemeine*, 2. März 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: Arbeitshilfen zum Film *Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 11

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 Maschinerie 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.

Thomas Klein

Homo Ludens wider den Schrecken

***La vita é bella* und die Täuschung als fiktionale Überlebensstrategie**

1. Dialektik von Imagination und Realität

Wenn Jakob den anderen Ghettobewohnern vorgaukelt, er besitze ein Radio, dem er die Nachricht entnommen habe, die Rote Armee sei im Anmarsch und daher bestehe Hoffnung auf baldige Rettung, so ist dies gewiss eine Lüge in guter Absicht. Doch diese wird immer wieder auf die Probe gestellt. Der Informationsbedarf der Adressaten seiner Lüge steigt. Schließlich fühlt sich Jakob derart in die Enge gedrängt, nicht mehr glaubwürdig genug und selbst desillusioniert ob einer Erlösung von der qualvollen Existenz im Ghetto, daß er seinem Freund Kowalski die Wahrheit sagt. Der scheint ihm zunächst nicht zu glauben, nicht glauben zu wollen und nimmt sich schließlich jeglicher Hoffnung beraubt das Leben. Die Lüge hat die Menschen zwar in einer falschen Hoffnung bestärkt, bald wieder ein Leben in Freiheit führen zu können. Doch die Wahrheit hat den Selbstmord zur Folge, weil das Leben im Ghetto nicht mehr lebenswert ist, weil tagaus tagein die Deportation zu den Orten des absoluten Grauens droht.

Jakob muß sehr vorsichtig sein, um die Illusion aufrecht zu erhalten, er besitze ein Radio. Er fungiert daher nur als Bote, der die Neuigkeiten des Radioprogramms mitteilt. Ein Überprüfen des Wahrheitsgehalts der Informationen und der Existenz des Radios ist bei dieser Form der Übermittlung von Informationen nicht möglich. Die Täuschung wiederum kann nur aufrechterhalten werden, wenn das Radio als Medium fungiert, dessen Materialität im Verborgenen bleibt. Doch Jakob hat leichtes Spiel: Die Hoffnung auf Rettung ist unter den Ghettobewohnern verbreitet und von hoher Intensität. Deshalb ist der Glaube

an sie weit dehnbar. Für die achtjährige Lina, die Jakob auf seinem Dachboden versteckt hält, geht Jakob eine Stufe weiter in seinem Täuschungsmanöver. Er läßt sie das Radio nicht sehen, er tut auch nicht so, als ob ein anderer Gegenstand ein Radio sei (was er prinzipiell tun könnte, weil Lina nicht weiß, wie ein Radio aussieht). Er simuliert statt dessen ein Radioprogramm, indem er sich hinter einer Mauer vor Lina versteckt und die Töne und Geräusche, die Musik und das Sprechen im Radio mit seiner Stimme imitiert. Doch nun geschieht das Unglaubliche. Das Mädchen überschreitet die Schwelle zwischen Imagination und Sehen, sieht hinter die Mauer, wo Jakob versunken in die Melodie des Märchens, das er zuletzt als Radiosendung vortrug, sitzt. Doch Lina ist nicht enttäuscht. Um an das Märchen zu glauben, benötigt sie keine perfekte Illusion. Das Durch-Schauen der Täuschung entwertet nicht deren Sinnhaftigkeit.

In Frank Beyers Verfilmung des Romans *Jakob der Lügner* von Jurek Becker werden die Kraft der Imagination und zugleich deren Grenzen gezeigt. Jakobs Lüge vermag unter den jüdischen Mitgefangenen im Ghetto Hoffnung zu verbreiten, und wenn er für die achtjährige Lina so tut, als ob im Radio ein Märchen erzählt würde, kann er dem Mädchen ein Stück seiner Kindheit retten. Doch dem Tod entrinnt niemand. Margrit Frölich bezeichnet *Jakob der Lügner* als Märchen, als „Parabel über die Funktion der Illusion“, als „dialektische Poetik der Lüge“¹. Diese Dialektik ist auch in Radu Mihaileanus *Train de Vie* evident. Hier sind es zum einen die Bewohner einer jüdischen Gemeinde, die sich zu einem ‚Ensemble‘ zusammentun, in die Rollen von gefangenen Juden und deutschen Soldaten schlüpfen, um eine Deportation mit einem Güterzug zu simulieren, indessen ihr Weg eigentlich nach Palästina führen soll. Die phantastische Idee der Selbstrettung der jüdischen Gemeinde und auch einer ihnen überraschend begegnenden Gruppe Sinti und Roma, indem die furchtbarste Form des Unterwegsseins, die Deportation, fingiert wird, mündet in einem jähen Bruch, einer Zäsur, die die Imagination zurück auf die Ebene der historischen Realität holt. Der Erzähler Schlomo, der die Idee zur fingierten Deportation hatte, erweist sich in diesem Moment als Erzähler der gesamten Geschichte. Hinter einem Zaun, abgemagert und in der typischen gestreiften KZ-Kleidung gesteht er, daß sich alles nur beinahe so zugetragen habe.

Eine derartige Dialektik von Imagination und historischer Realität scheint auf den ersten Blick in Roberto Benignis *La vita è bella* zu fehlen: Die Rettung des sechsjährigen Giosué und seiner Mutter ist als Happy End inszeniert. Der Erfindungsreichtum des von Roberto Benigni gespielten Guido bringt seinem Sohn die Freiheit. Nicht zuletzt, weil dadurch der ‚Holocaust‘ nicht ausrei-

1 Frölich 2003, S. 257.

chend thematisiert werde, wurde der Film angegriffen. Die Rezeption des Films schwankte zudem zwischen dem Lob, der italienische Komiker habe einen wunderbaren, humanistischen Film gemacht und dem Vorwurf, er behandle mit den Mitteln der Komödie ein Thema, das sich per se dem Komischen entziehe. In dem von Margrit Fröhlich, Hanno Loewy und Heinz Steinert herausgegebenen Buch „Lachen über Hitler – Auschwitz Gelächter?“ sind gleich zwei Texte zu finden, die auf die Rezeptionsgeschichte des Films eingehen (es wird hier daher auch auf das Zitieren von Kritiken verzichtet) und sich mit der Frage beschäftigen, inwiefern die Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten mittels der Komödie (Slapstick, Parodie, Satire u.a.m.) filmisch umgesetzt werden kann.

In diesem Zusammenhang ist in einem ersten Schritt festzuhalten – was auch viele Rezensenten von *La vita è bella* getan haben – daß der Film in zwei Teile gegliedert werden kann. Beide Teile können hinsichtlich der Protagonisten und des Grundtones oder des Genres unterschieden werden. Der erste Teil spielt Ende der dreißiger Jahre in der Toskana und ist eine tendenziell als Komödie angelegte Liebesgeschichte von Guido und Dora, die damit endet, daß er sie nach vielen Versuchen für sich gewinnen kann. Der zweite Teil ist die sechs Jahre danach spielende tendenziell tragische Geschichte von Giosué, des Sohnes der beiden, der mit seinem jüdischen Vater in ein Konzentrationslager deportiert wird, wo Guido seinem Sohn mit einem groß angelegten Täuschungsmanöver, einem unglaublichen Trick, das Leben rettet.

Von entscheidender Bedeutung ist aber nun, daß das Komische im zweiten Teil nicht gänzlich verschwindet, sondern eher eine andere Wertigkeit erhält. Dies wurde auch von mehreren Rezensenten hervorgehoben und mit der bekannten Wendung beschrieben, daß dem Zuschauer das Lachen im Halse stecken bleibe. Josef Lederle sprach z. B. davon, daß „das Lachen zum bitterbösen, galligen Reflex gefriert“². Silke Wenk betont die Bedeutung der Zweiteilung des Films, die zwar in der Kritik auftauchte, indem einige ihn als Tragikomödie rezipierten, aber in ihrer Essenz nicht angemessen beachtet worden sei. Denn der Film könne als „In- und Nebeneinander von Komödie und Tragödie beschrieben werden“³.

Präziser formuliert und einer anderen Argumentation folgend ließe sich sagen, daß Benignis Film auf einer zentralen ästhetischen und thematischen Deutungsebene nicht in zwei Teile zerfällt, auf einer Deutungsebene, die das Komische und das Tragische resp. das Komische und den Nationalsozialismus in

² *Film-dienst* Nr. 23 (1998), S. 30.

³ Wenk 2003, S. 200.

einer spezifischen Weise zusammenbringt und gegeneinander spiegelt. Kathy Laster und Heinz Steinert argumentieren in diese Richtung, wenn sie schreiben, daß Benignis Film sich des Mittels des „Absurdismus“ bediene: „Der Film stellt die ‚Rationalität‘ der Nazis auf den Kopf. Indem er die verrückte Logik des Rassismus vorführt, gewinnt der Clown [...] etwas wie Befreiung aus der überwältigenden Hilflosigkeit.“⁴ Die Frage stellt sich indessen, mit welchen Mitteln Benigni vorgeht, wodurch „Absurdismus“ entsteht. Thomas Koebner schreibt in seinem Porträt des Schauspielers Benigni, daß die von ihm gespielte Figur „das gewalttätige Zerbrechen menschlicher Würde, die Unterwerfung des Individuums unter eine kalte und lebensverachtende Maschinerie, schier unverstänlich für den wahren Menschen, auf fromme Weise in die Bedingungen und Vorschriften eines Kinderspiels ‚umlügt‘.“⁵ Koebner bezieht sich hier auf die Szene, wenn Guido nach der Ankunft im KZ die Anweisungen eines SS-Führers, welche Regeln im Lager zu beachten seien, falsch übersetzt. Dieses von Guido an seinen Sohn adressierte Dolmetschen, welches das Gesagte als Regeln eines Kinderspiels erscheinen läßt, wird fortan zum zentralen dramaturgischen Element. Das Phänomen ‚Spiel‘ durchzieht den ganzen Film. Dabei kommt der von Benigni verkörperten Figur eine tragende Rolle zu. Einerseits ist Guido ein psychologischer Charakter, ein, wie Benigni selbst es in einem Interview ausdrückte, „integrierter, assimilierter Jude, der sein Leben lebt“⁶. Andererseits handelt es sich bei Guido um eine spezifische komische Figur, einen Figurentyp, den Benigni häufig in seinen Filmen gespielt hat, und der hier als *Narr* bezeichnet werden soll. In dieser Lesart erscheint der Film nicht nur im zweiten Teil in vieler Hinsicht als eine Transformation von Merkmalen eines Rahmens (Faschismus, Nationalsozialismus) in einen anderen Rahmen, der als Rahmen der Täuschung, als Rahmen des Als ob oder als in mehreren Facetten auftretender Rahmen des Spiels bezeichnet werden kann.⁷

4 Laster / Steinert 2003, S. 188.

5 Koebner 2003, S. 462.

6 Interview mit Benigni, in: Benigni / Cerami 1998, S. 196.

7 Wie Täuschungsmanöver in Theaterfilmen gekoppelt sein können an die Thematik des Nationalsozialismus (z.B. in *To Be or Not To Te* und *Mephisto*) habe ich in meinem Buch Ernst und Spiel. „Grenzgänge zwischen Bühne und Leben im Film“ (Mainz 2004) dargestellt.

2. Der temporäre Triumph des Narren

La vita é bella erzählt von Anfang an vom Widerstand gegen den Faschismus, aber genau genommen nur vom Widerstand des Clowns Guido. Er ist eine Figur, die dazu da zu sein scheint, sich an Formen des Faschismus abzarbeiten. Alle anderen Figuren sind eher Opfer oder überlassen ohne großen Widerstand dem Rassismus das Feld.

Im ersten Teil ist es der die Gesellschaft bereits partiell beherrschende Faschismus, der sich vor allem in der Verbreitung der Grundlehren des „razismo“, in latentem und unmittelbarem Judentum und der Proklamierung der arischen Herrenrasse manifestiert. Mit Beginn des Films werden zentrale Merkmale einer faschistischen Unterwanderung der Lebenswelt dekonstruiert, indem ihr Sinn in einen anderen überführt wird. Schon die Eingangssequenz verweist auf diese Strategie des Films, funktioniert aber noch anders: In einem Auto stehend, dessen Bremsen nicht mehr funktionieren, bedeutet Guido einem Begrüßungskomitee für den italienischen König mit einer Armbewegung den Weg frei zu machen. Von den Anwesenden wird dies jedoch als Hitlergruß interpretiert. Hier wird die Logik des Nationalsozialismus vom Clown noch nicht ad absurdum geführt, vielmehr wird vorgeführt, daß ein Zeichen mit vor allem appellativer Funktion durch eine ideologisch motivierte symbolische Bedeutung überlagert, daß die Lebenswelt vom Faschismus bereits okkupiert worden ist.

Diese Erkenntnis wird zum Material des Clowns, sie fungiert als Initialzündung für sein folgendes Handeln. Ab sofort wird er die Zeichen des Faschismus für seine Zwecke benutzen, und die bestehen sowohl darin, die Lehrerin Dora zu erobern, als auch in der ‚Absurdisierung‘ von Bestandteilen der Ideologie des Faschismus. Dies tut er vor allem mit dem Auftritt in der Francesco-Petrarca-Grundschule, wenn er seinen komischen Körper als einen vorbildlichen arischen Körper inszeniert. Dramaturgisch gesehen ist es eine wichtige Etappe der Liebesgeschichte, denn Guido vermag Dora sehr zu imponieren. Zugleich macht er ihr auch die Absurdität der Ideologie des „razismo“ bewußt. Doch Dora ist weit davon entfernt, daraus schon Konsequenzen zu ziehen. Sie ist dem wohlhabenden Faschisten Rodolfo versprochen und bis zu ihrer beider Verlobung wehrt sie sich auch nicht dagegen. Sie ist mehr noch als Guido weniger eine psychologische, denn eine Märchenfigur. Sie ist in der Tat die *principessa*, wie Guido sie nennt, die nur darauf wartet, von einem Prinzen aus dem Reich des Bösen befreit zu werden. Deshalb ist ihre Reaktion auf die von der Schulrektorin angesprochene perfide Rechenaufgabe (einer deutschen Schule, in der es darum ging, wie viel Geld man sparen kann, wenn man bestimmte Gesellschaftsgruppen wie die Juden entfernt) während der Verlobungsfeier für sie

weniger das Signal, diese vom faschistischen Denken infizierte Gesellschaft zu verlassen, als vielmehr von dieser endgültig befreit zu werden. Guido kommt ihrem Wunsch nach und wie es sich für den Prinzen gehört, bringt er sie auf einem Pferd weg. Es ist das Pferd seines Onkels, das zuvor mit antijüdischen Parolen beschmiert worden war. Guido hat Dora endgültig erobert und vom Faschismus errettet, indem er ein letztes Mal die faschistische Rassenpolitik in einen anderen Rahmen, den des Märchens transformiert.

Der Film zeigt so zunächst einen Raum und eine Zeit, die nach und nach vom Faschismus umorganisiert werden. Dem Narren bieten sich hier noch Möglichkeiten, als solcher zu agieren und so mehr oder weniger auf die Abgründe des Faschismus hinzuweisen. Als Clown treibt er sein Spiel mit den Faschisten.

3. Das Scheitern des Clowns und die Utopie des Kinderspiels

Zwischen den zwei Teilen des Films befindet sich ein Zeitsprung von ca. sechs Jahren. Diese zeitliche Zäsur wurde verschiedentlich als problematische Ausblendung eines wichtigen zeitgeschichtlichen Abschnitts der Entwicklung des Faschismus kritisiert. Dramaturgisch gesehen ist sie jedoch notwendig. Die Ausbreitung des Faschismus in Italien kulminiert nicht chronologisch im Konzentrationslager, aber zweifelsfrei hinsichtlich von Grausamkeit und Gewalt. Wenn der Narr dem Terror des Konzentrationslagers als zweitem übergreifendem Handlungsrahmen ausgesetzt werden soll, so muß der Film möglichst schnell zu dieser dramaturgischen Station gelangen. Wenn die Rettung des Kindes und der Mutter durch die Alliierten zudem den Schluß bilden soll, ist ein großer Zeitsprung notwendig.

Ist von „umlügen“ die Rede, von einer Transformation der menschenverachtenden Strukturen des Konzentrationslagers in die Struktur eines Spiels, so scheint es mir angebracht zunächst zu ermitteln, worin die historischen Lagerstrukturen eigentlich bestanden. Mit Wolfgang Sofsky läßt es sich als eine „Ordnung des Terrors“ beschreiben. Sofsky nennt 10 Strukturmerkmale des Konzentrationslagers, die er als solche absoluter Macht bezeichnet. Einige dieser Merkmale blendet Benigni in der Tat nahezu aus, so etwa die Schaffung eines Systems der Kollaboration unter den Häftlingen.⁸ Es ist sogar eher so, daß Benigni einen funktionierenden Zusammenhalt unter den Häftlingen zeigt, indem der KZ-Insasse Bartolomeo Guido bei der Aufrechterhaltung des Spiel-

⁸ Vgl. Sofsky 1997, S. 31.

rahmens für Giosué unterstützt. Indem immerhin noch die Möglichkeit besteht, ein Kind zu verstecken, über die Lautsprecher sich an die im Frauenlager eingesperrte Ehefrau zu wenden und schließlich beide vor dem Tod zu retten, spielt in *La vita é bella* auch die historische Realität einer absoluten Macht keine Rolle, die jegliches Aufbegehren unmöglich machte und zu einer absoluten Ohnmacht der Häftlinge führte.⁹ Was unter den von Sofsky genannten Merkmalen indes Relevanz für Guidos Vorgehen besitzt, hat eine deutliche Affinität zum Phänomen des Spiels: Die Lagermacht „sperrte die Menschen in ein räumliches Zonen- und Rastersystem und formierte ihre Bewegungen, sie steuerte die soziale Zeit, errichtete eine Sozialstruktur, organisierte die Arbeit, die Gewalt und das Töten“.¹⁰

Im Unterschied zu *Jakob der Lügner* und *Train de Vie* spielt *La vita e bella* in einem begrenzten Territorium. In *Train de Vie* schafft sich eine jüdische Gemeinde einen eigenen begrenzten Raum, den des Eisenbahnzuges, damit die Organisation des Terrors auch hier für Kontrollen von Außen glaubwürdig ist. Der Zug als Ort der Kontrolle bewegt sich somit durch einen zwar gefährlichen Raum, der sich aber nicht durch absolute Macht auszeichnet, da er zu weitläufig ist. Selbst im Ghetto können sich die Bewohner in einem gewissen Maße noch der Kontrolle durch die Vertreter der absoluten Macht entziehen. So existiert durchaus noch eine Privatsphäre. Diese ist im Konzentrationslager vollständig getilgt.

Gerade weil in *La vita e bella* der Raum ein durch Terror strukturierter Raum ist, weil die Zeit eine durch Terror strukturierte Zeit ist, gelingt es Guido, seinem Sohn alles als Spiel zu verkaufen. Denn zu den zentralen Merkmalen des Spiels – hier orientiere ich mich zwar an einer schon etwas betagten Studie über das Spiel, die indes wenig von ihrer Überzeugungskraft eingebüßt hat: Johan Huizingas ‚Homo Ludens‘ – zählen die räumliche Begrenzung, die Notwendigkeit einer einzuhaltenden Ordnung, die Ernsthaftigkeit, mit der das Spiel betrieben werden muß, zugleich aber auch die Möglichkeit das Spiel jederzeit abbrechen zu können, also die Freiwilligkeit des Spielens.¹¹ Das von Guido erfundene Spiel bleibt in seiner Struktur zwar sehr vage, weil er es aufgrund auftretender Zweifel von Giosué immer wieder erweitern muß. Doch zentrale Merkmale ergeben sich aus der Lagerstruktur: das Spiel spielt sich nur im Areal des Lagers ab und die Ordnung des Lagers determiniert die Ordnung des Spiels. Diese Ordnung wird für Giosué glaubhaft in dem bereits erwähnten

9 Vgl. ebd., S. 34f.

10 Ebd., S. 29.

11 Vgl. Huizinga 1997, S. 14ff.

Moment vermittelt, wenn Guido die Ansprache des SS-Führers übersetzt. Als weitere Faktoren, die Guido selbst konstruieren muß, kommt vor allem das Ziel des Spiels hinzu: 1000 Punkte sind zu erreichen und dem Gewinner winkt ein Panzer. Zu diesem Zeitpunkt besteht Guidos Intention der Täuschung noch darin, die Realität des Terrors von Giosué fern zu halten. Als alle anderen Kinder im Lager vergast werden, ändert sich sein Plan. Das Spiel hat für ihn nun die Funktion Giosué das Leben zu retten. Die Konstruktion des Spiels ändert sich nun. Es geht nicht mehr nur darum, für Giosué die Imagination des Spiels aufrecht zu erhalten. Es geht nun auch darum, ihm konkrete Anweisungen zu geben, die auf der Spielebene zum Erwerb von Punkten führen, auf der Ebene der ‚Wirklichkeit‘ dem Jungen das Leben retten können.

„Die komische und zum Lachen reizende Mimik eines Clowns kann man nur in einem weiteren Sinne Spiel nennen“¹², stellte Huizinga fest. Wenn im KZ das Ziel Guidos darin besteht, die Illusion eines Spiels aufrecht zu erhalten und nicht mehr als Clown zu agieren, so wird nachvollziehbar, daß es im zweiten Teil nicht mehr um das Komische geht. Vielmehr ermahnt Guido Giosué immer wieder dazu, das Spiel ernst zu nehmen und konzentriert und diszipliniert zu Werke zu gehen. Hierfür muß Guido im Unterschied zu *Jakob der Lügner*, wo das Mädchen den Vorgang der Täuschung sieht, eine lückenlose Spiel-Welt konstruieren, und diese Konstruktion muß auf den Jungen als permanentes Fortschreiben des Spiels wirken. Doch das eigentliche Ziel des Spiels ragt aus diesem heraus. Es verweist in eine Realität, in der es nur noch um das nackte Überleben geht.

4. Das Ende des Spiels in der Begegnung mit der direktesten Form absoluter Macht

Wenn das Spiel als zentrale Kategorie des Films gilt, müssen einige Szenen irritieren. Da ist zum einen der Moment, als Giosué seinen Vater bei der Arbeit überrascht und ihm sagt, er wersetze sich der an alle Kinder ergangenen Anweisung sich zum Duschen zu begeben. Guido gibt ihm nun seinerseits die Direktive duschen zu gehen. Doch das Kind wersetzt sich auch ihm. Guido versagt hier sozusagen als Spielleiter, indem er die an die Kinder ergangene Anweisung nicht als Ordnung des Terrors liest und entsprechend für den Jungen „umlügt“. Das Kind rettet sich selbst, indem es sich einer Anweisung wersetzt, der es sich zuvor schon in einem anderen Rahmen wersetzt hatte. Kurz

¹² Huizinga 1987, S. 14.

bevor Giosué und Guido deportiert werden, bekommt er von seiner Mutter die Anweisung zu baden. Giosué versucht der lästigen Tätigkeit zu entgehen, indem er sich in einem kleinen Schrank versteckt. Doch Guido findet ihn. Er verrät ihn jedoch zuerst nicht. Dann nutzt er die Situation, um Dora seine und die Liebe des Sohnes zu beweisen. Denn auf dem Schrank, in dem sich Giosué versteckt hält, stehen Blumen. Guido macht eine mehrfach zuvor schon erprobte zauberische, beschwörende Bewegung mit den Händen und schon kommen Schrank und Blumen auf sie zu. Bei ihr angekommen springt Giosué aus seinem Versteck mit einem herzlichen „Buon giorno, principessa!“. Perfekt gelingt es Guido hier, das Versteck seines Sohnes preis zu geben, ohne daß dies dessen Enttäuschung zur Folge hätte. Denn er bindet seinen Sohn in ein Spiel ein, das zum Kosmos des Clownesken, der Zauberkunststücke gehört. Im Konzentrationslager gelingt das Guido nicht mehr: Zum einen, weil er nicht mehr die Rolle des Clowns inne hat und zum anderen, weil er auf seiner neuen Aufgabenebene, der Konstruktion einer anderen Form von Spiel vor der Realität des absoluten Schreckens versagt. Er kann die Anweisung der Lagerleitung an die Kinder nicht umlügen, weil er gar nicht erst auf die Idee kommt, daß mit dem Duschen das massenhafte Töten von Kindern gemeint ist.

Nicht nur hier ist der Clown wie auch der Spielkonstrukteur Guido mit seinem Latein am Ende. Er ist es erneut, als er später, kurz nachdem die Hoffnung auf eine durch Hauptmann Lessing ermöglichte Flucht gestorben ist, auf dem Weg durch das von Nebel durchzogene Lager, mit dem schlafenden Giosué auf den Armen, plötzlich vor einem Berg von Skeletten steht.. Der furchtbarste Machtbeweis, „das Massengrab, das Lager als Totenfeld“¹³, ist bei Benigni etwas Unbegreifliches, das nicht mehr transformiert werden kann. Er wird zudem zu einem Bild, das die Konturen verschwimmen läßt, das Unvorstellbare wird zum nur noch schemenhaft Sichtbaren. Vor dem Beweis des absoluten Grauens versagt die Komik, versagt der Clown, versagt der Lügner in guter Absicht und versagt auch der Film als bewegtes Bild.

5. Der Film als Spiel

Interpretiert man Guidos Aktionen im Rahmen einer romantischen Liebesgeschichte oder eines Märchens als das Werben um eine Frau, so erscheinen sie durchaus als subjektive Strategien Guidos, der faschistische Kontexte eher nutzt, um Dora für sich zu gewinnen. Sie können jedoch über die dramaturgi-

13 Sofsky 1997, S. 35.

sche Funktion hinaus auch anders gelesen werden: wenn man in Guido keine realistische Figur sieht, sondern einen Narren, der in eine Geschichte eingreift. Er greift zudem auch in die Geschichte von Personen ein, verändert geplante oder erzwungene Lebenswege. Wenn Guido Giosué im KZ vor dem Tod bewahrt, so bewahrt er zuvor Dora vor allem auch davor einen Faschisten zu heiraten.

La vita é bella stellt genauso wie *Train de Vie* und *Jakob der Lügner* heraus, daß die Möglichkeit, sich dem Terror des Nationalsozialismus zu entziehen, eine filmische Fiktion ist. Dazu nutzen diese drei Filme das Mittel der Täuschung auf der Ebene der Diegese, um das Kino selbst als Form der Täuschung transparent zu machen. In *Train de Vie* ist es der radikale Bruch mit der Fiktion der Rettung am Ende des Films, indessen ohne daß der Film komplett den Charakter einer Spielhandlung verliert. In *Jakob der Lügner* ist es die Deportation am Ende des Films, die alle Versuche Jakobs, durch eine Lüge in guter Absicht Hoffnung zu stiften, sozusagen auf den Boden der historischen Realität zurückholt. Hier ist die selbstreflexive Kombination von Täuschung innerhalb der Erzählung und Täuschung durch den Film weniger ausgeprägt. Evident ist sie indessen in *La vita é bella*. Das Überleben von Giosué und Dora ist nicht als pars pro toto für eine die Geschichte verfälschende Möglichkeit der Rettung aus den Konzentrationslagern inszeniert. Dem Happy End kann man eine prägende Wirkung für den ganzen Film unterstellen, gewiß. Doch stattdessen würde ich einem anderen Moment, einem bestimmten Bild im Film eine prägende und zudem selbstreflexive Funktion zuweisen, die noch einmal deutlich macht, daß Guido als zuvorderst artifizielle Figur gelesen werden kann und der Film eine Utopie formuliert: Wenn Giosué sich gegen Ende des Films in dem kleinen Kasten auf dem Lagergelände versteckt hält, blickt er durch einen Schlitz hinaus. Dabei sieht er, wie Guido, der bei seinem Versuch, Dora zu finden und zu retten, gefangen genommen wurde, von einem Soldaten abgeführt wird, und dabei den Marschschritt parodiert (womit auf eine noch in der Toscana spielende Szene rekurriert wird, als Guido von zwei Polizisten abgeführt wird und in gleicher Weise den Marschschritt parodiert). Das Bild, das wir und der Junge sehen, zeigt noch ein letztes Mal den Clown, ist oben und unten durch die Ränder des Kastens eingerahmt und erhält dadurch eine sichtbare Affinität zu einem Cinemascope-Kinobild. Der Junge sitzt in diesem Moment wie wir Zuschauer in einem dunklen Raum und blickt nach draußen in eine andere Welt.

Literatur:

- Benigni, Roberto / Cerami, Vincenzo: Das Leben ist schön. Aus dem italienischen von Sigrid Wagt. Mit einem Interview mit Roberto Benigni. Frankfurt/Main 1998.
- Frölich, Margrit: Märchen und Mythos. Von *Jakob der Lügner* zu *Jakob the Liar*. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003, S. 245-269.
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg 1987 [1956].
- Koebner, Thomas: Der weltfremde Kobold. Zur Komik von Roberto Benigni. In: ders.: Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge. St. Augustin 2003, S. 456-465.
- Laster, Kathy / Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von *La vita è bella*. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003, S. 181-197.
- Sofsky, Wolfgang: Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager. 4. Aufl., Frankfurt/Main 1997.
- Wenk, Silke: Happy End nach der Katastrophe? *La vita è bella* zwischen Medienreferenz und »Postmemory«. In: Frölich, Margret / Loewy, Hanno / Steinert, Heinz (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2003, S. 199-224.
- Valentin, Joachim: Das Komische als Dekonstruktion des Schreckens. Philosophisch-theologische Überlegungen zu *Das Leben ist schön* von Roberto Benigni. In: Orth, Stefan / Valentin, Joachim / Zwick, Reinhold (Hg.): Göttliche Komödien. Religiöse Dimensionen des Komischen im Kino. Köln 2001, S. 125-141

Carsten Bergemann

„Streets of Berlin“

Bilder der Verfolgung Homosexueller in Sean Mathias' und Martin Shermans *Bent*

„Streets of Berlin.
I must leave you soon.
Oh, will you forget me?
Was I ever really here? [...]
Will you miss me?
Streets of Berlin.
Do you Care? [...]
Will you cry out, if I vanish into thin air?“
„Streets of Berlin“, *Bent* 1997

1. „Die Nacht der langen Messer“

Am 30. Juni 1934 begann die SS mit Unterstützung der Reichswehr und auf den Befehl Adolf Hitlers mit der Verhaftung und Hinrichtung der gesamten SA-Führung sowie hochrangiger SA-Mitglieder. Die so genannte „Niedererschlagung“ des „Röhm-Putsches“, benannt nach Ernst Röhm, dem obersten Stabschef der SA, führte nach heutigen Schätzungen in den darauf folgenden Tagen zur Ermordung von bis zu tausend Menschen. Neben Angehörigen der SA fielen dieser Liquidierung unzählige politische Gegner sowie viele zufällig Anwesende zum Opfer. Hitler legitimierte sein Vorgehen mit einem „Gesetz über Maßnahmen zur Staatsnotwehr“ und mit der Behauptung, Ernst Röhm plane eine Verschwörung, eine „2. Revolution“, mit dem Ziel, die bestehende Regierung zu stürzen. Obwohl Röhm's Homosexualität seit seiner Ernennung zum Oberstabschef der SA Anfang 1931 bekannt war, wurde sie von Hitler in Verbindung mit den Gerüchten um einen konkret bevorstehenden Staatsstreich „entdeckt“ und in der Diskussion um die Person Ernst Röhm's immer wieder von SS-Obernen hervorgehoben. Der die Homosexualität kriminalisierende Paragraph 175 wurde in der darauf folgenden Zeit verschärft: ab diesem Punkt

führten Umarmung, Küssen und öffentlich geäußerte ‚homosexuelle Gedanken‘ zur Verhaftung und Gefängnisstrafe.¹

Schon zu Beginn der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wurden sämtliche Bemühungen, Sexualität zu liberalisieren, unterbunden.² 1933 erfolgte die Zwangsschließung des 1919 gegründeten Berliner „Instituts für Sexualwissenschaft“, dessen Leiter Magnus Hirschfeld sich für die Abschaffung des Paragraphen 175 eingesetzt hatte. Der homosexuelle Arzt jüdischer Herkunft war in doppelter Hinsicht der Verfehlung durch die Nationalsozialisten ausgesetzt und mußte Deutschland verlassen. Im französischen Exil gründete er die „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“, eine geplante Neugründung des Berliner Instituts in Paris unter dem Namen „Institut des sciences sexologiques“ scheiterte 1935 an seinem Tod. Obwohl sich Hirschfeld Zeit seines Lebens gegen den Paragraph 175 wandte und die fehlende Organisation der homosexuellen Anteile der Bevölkerung bemängelte, vermied er es, seine eigene Homosexualität öffentlich zu thematisieren. Ähnlich tabuisierte er seine jüdische Herkunft, so daß sich selbst in seinen persönlichen Aufzeichnungen kaum Äußerungen zu diesem Aspekt seines Lebens wiederfinden.³

Die im Nachhinein legitimierte Hinrichtung Ernst Röhms markierte den Beginn einer verschärften Verfolgung der homosexuellen Minderheit in Deutschland. Bereits der Verdacht auf homosexuelle Neigungen führte zur Inhaftierung und zur Verschleppung in Konzentrationslager. Auch 1945, mit dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur, wurde der Paragraph 175 nicht aufgehoben.

2. „*Streets of Berlin – I must leave you soon.*“

Die Ereignisse der Nacht zum 1. Juli 1934, bekannt als die „Nacht der langen Messer“⁴, sind der Ausgangspunkt für den 1997 in Großbritannien unter der Regie von Sean Mathias und nach einem Drehbuch von Martin Sherman entstandenen Film *Bent*. Sie werden für den homosexuellen Max (Clive Owen) der Beginn einer lang anhaltenden Flucht vor der Verfolgung durch das Nazi-Regime. Eine Nachtclubbekanntschaft von Max – ein SA-Angehöriger aus dem Umfeld Ernst Röhms – wird vor seinen und den Augen seines Freundes Rudi

1 Vgl. Günther Grau (Hrsg.): Homosexualität in der NS-Zeit, Frankfurt am Main 1993

2 Vgl. Hans Peter Bleuel: Das saubere Reich [1979], Bergisch-Gladbach 1981

3 Grau 1993, S. 60ff.; Andreas Gaspar / E.F. Ziehlke / H. Rothweiler (Hrsg.): Sittengeschichte des Zweiten Weltkrieges, Hanau o.J.

4 Vgl. Stefan Maiwald / Gerd Mischler: Sexualität unter dem Hakenkreuz, Wiesbaden 2002, S. 46ff.

(Brian Webber) von Mitgliedern der SS umgebracht. Für die gemeinsame Flucht versucht Max schließlich eine Ausreise nach Amsterdam zu organisieren. Sie werden jedoch von der Gestapo gestellt, bevor sie Deutschland verlassen können. In einem Güterzug, auf dem Weg in ein Arbeitslager, wird Rudi von den SS-Wachen zunächst gefoltert und dann getötet. Max, der auf Anraten des Mitgefangenen Horst (Lothaire Bluteau) seinen Freund verleugnet, wird gezwungen, Rudi zu mißhandeln, und seine Heterosexualität durch die Vergewaltigung eines minderjährigen Mädchens unter Beweis zu stellen. Um nicht im Arbeitslager mit dem „Rosa Winkel“ als Homosexueller gekennzeichnet zu werden, verhandelt Max mit der Gestapo ‚erfolgreich‘ seine jüdische Herkunft als Internierungsgrund. Horst, der als ehemaliger Mitarbeiter von Magnus Hirschfeld eine Petition gegen den Paragraphen 175 unterzeichnete, gehört dagegen zu jener Gruppe, die aufgrund ihrer Homosexualität in das Arbeitslager eingewiesen wurden. Trotz der ständigen Überwachung durch die SS entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen Horst und Max. Wenn auch eine körperliche Annäherung unter der andauernden Bewachung unmöglich ist, so gelingt es den beiden Liebenden zumindest, erotische Gedanken auszutauschen. Ihre Beziehung wird entdeckt, und nachdem Horst von SS-Wachen ermordet worden ist, entschließt sich Max zur Selbsttötung. Er greift in einen mit tödlicher Spannung versehenen elektrischen Zaun. Zuvor tauscht er seine Jacke gegen die seines ermordeten Freundes und trägt so, kurz vor seinem Tod, den „Rosa Winkel“, das Zeichen für seine so genannte „Perversion“, zu der er sich erst in diesem Moment bekennen kann.

3. *Film als theatraler Handlungsraum*

Bereits 1979 inszenierte Sean Mathias, nach einem Text von Martin Sherman, das äußerst erfolgreiche Theaterstück *Bent*, das erstmals die Verfolgung Homosexueller unter der nationalsozialistischen Diktatur in das Bewußtsein einer größeren Öffentlichkeit rückte. Auch der gleichnamige Film verweist in seiner Ästhetik deutlich auf einen ‚theatralen‘ – einen künstlich geschaffenen und diese Künstlichkeit ausstellenden – Handlungsraum. In der Rolle eines homosexuellen Transvestiten, als Nachtclubbesitzer und Sängerin Greta, erscheint der Popstar Mick Jagger in einem kreisrunden Licht, das gleichzeitig die Assoziation an einen Such- und Bühnenscheinwerfer erweckt. Das Titellied „Streets of Berlin“ singend, schwebt er aus der Höhe des Nachtclubs in eine Szenerie hinab, in eine Vorstellung – im doppelten Sinne einer Aufführung und einer Idee – eines Ideals menschlichen Zusammenlebens ohne die Diskriminierung sexueller Neigungen. Schon die ersten Einstellungen des Films vermitteln die Ab-

sicht, keine naturalistische, filmische Illusion der damaligen Ereignisse zu kreieren. In dem Gemäuer einer Ruine, zwischen der Sängerin Greta, Feuerwerk, Pantomimen und Tanzdarbietungen, gleicht das nächtliche Leben einer Phantasiewelt, beinahe einer Zirkusmanege, in der historische Genauigkeit in Requisiten und Kostümen nur eine untergeordnete Rolle spielt. Selbst die Erscheinung eines Mannes in der ‚Kleiderordnung‘ der Gestapo – mit Mantel und Hut – wird von einer Tanzperformance begleitet. Die stilisierte Darstellung sexueller Handlungen und sexuell konnotierte Bilder – das Saugen an einem Strohalm, das betont langsame Einschenken von Sekt – ergänzen die traumhafte Vorstellung von einem Ort, an dem sich die verschiedensten Menschen, gleich einem ‚Tanz auf dem Vulkan‘, ihren Leidenschaften hingeben. Gretas Auftritt gehört jedoch bereits zu den Erinnerungen an eine vergangene Nacht. Max erwacht in seinem Bett. In seiner Unterkunft befinden sich der Tänzer Rudi und seine nächtliche Bekanntschaft, der SA-Mann Wolf (Nikolaj Coster-Waldau). Aus einem einzigen großen und hohen Raum bestehend, erinnert die Architektur der gemeinsamen Behausung an einen stillgelegten Theaterbau. Einrichtung und Gegenstände erscheinen als zurückgelassene Kulissen, Requisiten und Kostüme. Sean Matthias entbindet somit das filmische Abbild von seiner ‚dokumentarischen‘ Eigenschaft und betont den künstlichen Charakter seiner Inszenierung. Die verschiedenen Handlungsorte gleichen wechselnden Prospekten. Es sind statische Hintergründe, isolierte Orte, ohne Verbindung zu einer außerszenischen Umwelt.

Die Ermordung Wolfs durch die SS – er wird nicht erschossen, sondern mit einem Dolch getötet – ist eine plakative Illustration der Ereignisse, die im kollektiven Gedächtnis als „Nacht der langen Messer“ erinnert wird. Schon diese ‚illustrative‘ Form der filmischen Gestaltung offenbart eine Strategie in der Inszenierung durch Sean Mathias: der geschichtliche Hintergrund dient nur als eine Kontur für die künstlerische Auseinandersetzung. Momente des Films präsentieren, auf einzelne Einstellungen verdichtete, Phänomene gesellschaftlichen Zusammenlebens in einer totalitären Staatsform. Die Nachbarschaft verdunkelt ihre Fenster mit Vorhängen, um nicht zum Zeugen eines Verbrechens zu werden. Ein Picknick im Grünen – eine Familie, die in ihrer Physiognomie und Kostümierung an Bildnisse der ‚häßlichen Deutschen‘ des Malers Georg Grosz erinnert, beobachtet in ruhiger Selbstverständlichkeit eine große Gruppe vorbeiziehender KZ-Häftlinge – wird zur filmischen Repräsentation einer alltäglichen und stummen Zeugenschaft der Ereignisse. In der Konzentration ihrer Bedeutung und in ihrer Ästhetik erwecken diese Bilder Assoziationen an moralisierende ‚Schautafeln‘: Denunziation, Verleugnung, Ignoranz und Selbstverleugnung – es sind Szenen, die durch ihre Deutlichkeit aus der filmischen Kon-

tinuität isoliert und dadurch auch aus dem historischen Kontext herausgelöst, *pars-pro-toto* moralische Fehlhaltungen erkennbar machen.

Ähnlich akzentuiert und eindeutig in ihrer Typisierung sind die auftretenden Personen in *Bent*. Rudi als ‚Tänzer‘, Wolf als ‚SA-Angehöriger‘ und Greta als ‚Kollaborateur‘, sind wie alle anderen Figuren eindimensionale Gestalten, deren Konzeption als ‚Kunstfiguren‘ zu keiner Zeit in Frage gestellt werden kann. Sean Mathias' Schauspielerführung in der Verbindung mit prägnanten Kostümen und Requisiten erzeugt Verkörperungen von plakativen Menschentypen, klar umrissene Stellvertreter für bestimmte Erscheinungsformen, wie sie vielleicht in den Photographien des deutschen Künstlers August Sander (1876-1964), dessen lebenslanges Projekt der Versuch einer umfassenden Typisierung der „Menschen des 20. Jahrhunderts“ war, zu finden sind. Auch wenn dem ‚Gigolo‘ Max im Verlauf des Films eine charakterliche Entwicklung zugestanden wird, er vom ‚verleugnenden‘ zum ‚bekennenden‘ Homosexuellen wird, verleiht ihm dies aufgrund der Gleichnishaftigkeit seiner Psychologisierung keineswegs eine größere Authentizität.



Eine besondere Rolle kommt Mick Jagger in der Besetzung des Nachtclubbesitzers Greta zu. Jagger, als Sänger der Rockformation „Rolling Stones“, besitzt eine gegenwärtige und mediale Präsenz sowie eine Identität als Pop-Ikone. Damit trägt seine dargestellte Figur immer einen Verweis auf eine außerfilmische Wirklichkeit und verknüpft die Rezeption einer Kunstwelt mit der konkreten Erfahrungswelt des Zuschauers. Ähnlich dem Regiedebüt von Nicolas Roeg und Donald Cammell mit *Performance* (1970), das Mick Jagger in seiner ersten Rolle als Filmschauspieler zeigte, nutzt Sean Mathias in *Bent* die Wirkung

dieses Popstars, um die Welt außerhalb seines Films mit seinem ‚Kunstwerk‘ in einen dialogisches Verhältnis zu bringen.



In Bildkomposition, *mise en scène*, Figurenkonzeption und Dialoggestaltung nutzen Sean Mathias und Martin Sherman bewußt Gestaltungsformen und -mittel aus dem Repertoire einer Theaterinszenierung, ohne den Film *Bent* auf das ‚Abfilmen‘ des Theaterstücks zu reduzieren. Sie umgehen die dokumentarische Eigenschaft des Mediums Film, das meist, aufgrund seiner Verbundenheit mit einer vorfilmischen Wirklichkeit, ein Mindestmaß an naturalistischer Abbildung impliziert, durch die Erschaffung eines theatralen Handlungsraums. So bemüht sich der Film nicht um eine scheinbar dokumentarische Nachinszenierung historischer Tatsachen, sondern er erschafft sich selbst als ‚Bühne‘ für eine künstlerisch gestaltete Reflexion. Da sein Abbild nicht auf die Konstruktion von realistischen Begebenheiten verweist, entgeht *Bent* der Gefahr, die zugrunde liegenden Ereignisse durch die Übersetzung in einen Filmstoff zu verzerren oder durch eine Vereinfachung zu popularisieren. Die Einfachheit in der Typisierung der dargestellten Menschen erscheint unproblematisch und legitim, da diese niemals die Illusion eines authentischen Daseins umgibt. Die Personen des Films beziehen sich nicht auf real existierende Vorbilder, selbst wenn der Film als Gesamtwerk tatsächlich die Verfolgung Einzelner sowie einer ganzen gesellschaftlichen Gruppe thematisiert. Sie sind ausgewiesene Kunstfiguren, deren schablonenartige Eigenschaften nicht zur Vorurteilsbildung gegenüber – außerhalb des filmischen Universums – existierenden Menschen dienen können. Der Film *Bent* betont in der Art seiner Gestaltung die Re-

levanz eines scheinbar unzeitgemäßen Mediums – des Theaters – für eine künstlerische Reflexion im Rahmen eines anderen Mediums, des Films.

4. „Streets of Berlin – will you miss me?“

Das Theaterstück *Bent* (1979) und das Theater als Medium sind – als Bezugspunkt des Films – Ursprung einer umfassenden Fabel, die sich nicht auf vereinfachende Aussagen reduzieren läßt. Scheint der Film zunächst in stilisierten Bildern den historischen Fakt der Verfolgung und Ermordung Homosexueller im nationalsozialistischen Deutschland zu thematisieren, formuliert schon das zu Beginn vorgetragene Lied *Streets of Berlin* (nach einem Text von Martin Sherman und zu der Musik von Philip Glass) Fragen, die sich nach der Rezeption des gesamten Films ergeben. „Was I ever really here?“ – gab oder gibt es ein gemeinschaftliches Selbstbewußtsein, das eine homosexuelle Minderheit zum wahrnehmbaren Bestandteil innerhalb einer mehrheitlich heterosexuellen Gesellschaft macht? „Will you forget me?“ – gibt es ein gesellschaftliches Bewußtsein für ihre konstituierenden Bestandteile? „Will you miss me?“ – wie ist die kulturelle Beschaffenheit einer ‚Rest-Gesellschaft‘, die integrale Bestandteile ihres Zusammenlebens diskriminiert, tabuisiert, kriminalisiert und die letztlich Bevölkerungsgruppen bis zu ihrer Auslöschung mörderisch verfolgt? Dabei verschließt sich der Film nicht davor, von der Präsentation einer speziellen Gruppe auf ein allgemeines moralisches Urteil zu schließen. Die ‚Straßen von Berlin‘ stehen hier stellvertretend für ‚alle Straßen dieser Welt‘, auf denen Individuen oder ganze Bevölkerungsgruppen diskriminiert oder verfolgt werden. Der Film, wie auch eine letzte Zeile „Will you cry out, if I vanish into thin air?“, hinterlassen einen Appell, jeder Diskriminierung wirkungsvoll entgegen zu treten.

Die gelungene Verbindung von Theater und Film in *Bent* erscheint als eine mögliche Form der künstlerischen Reflexion angesichts der Unfaßbarkeit kollektiver Verbrechen unter der nationalsozialistischen Diktatur. Der ausgestellte künstliche Charakter seiner Komposition und seine permanente Bezug auf eine, dem Film vorausgehende Kunstform, verhindert seine Rezeption als naturalistisches Abbild nachinszenierter und dadurch immer subjektiv fiktionaler Ereignisse. Er umgeht damit die Problematik, als konstruierte Wirklichkeit in ein kollektives Bildergedächtnis einzugehen. Auch und gerade durch die aufrichtige Ausstellung seiner gestalterischen Mittel ist *Bent* ein wichtiger Beitrag zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung Homosexueller zur Zeit des nationalistischen Deutschlands.

Marcus Stiglegger

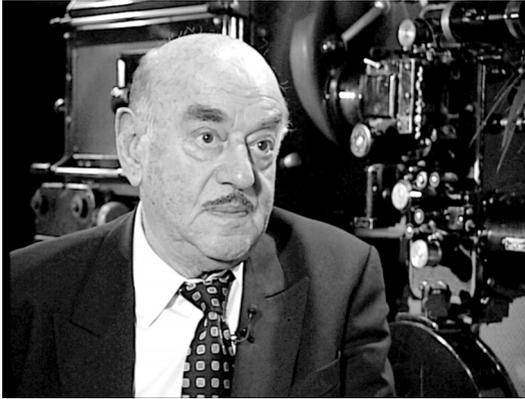
Wenn die Krähen ziehen...

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 etwas 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 ‚*killing 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.marbuchverlag.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.

Rudolf Worschech

Frühling für Hitler

***Der Untergang* und andere: Wie der deutsche Film das „Dritte Reich“ und seine Täter darstellt**

1. Nazis im deutschen Gegenwartskino

Der alte Diktator sitzt auf dem Bett in seinem letzten Unterschlupf, den labyrinthischen Katakomben des „Führerbunkers“ unter der Reichskanzlei. „Das Schicksal wollte es nicht anders“, räsoniert Adolf Hitler, ein paar Tage oder Stunden vor dem Tod. Der Schauspieler Bruno Ganz, sonst in ganz anderen kinematographischen Gefilden zu Hause, ist die perfekte Verkörperung dieses Tyrannen. *Der Untergang* (2004), inszeniert vom Regisseur Oliver Hirschbiegel nach einem Drehbuch des Produzenten Bernd Eichinger sowie des Historikers Joachim C. Fest, folgt, nach einem kurzen Prolog im Jahre 1942, den letzten Lebenstagen Adolf Hitlers, von seinem 56. Geburtstag am 20. April 1945 bis nach seinem Tod am 2. Mai 1945.

Das „Dritte Reich“ ist ein Dauerthema im deutschen Film der letzten Jahre. Selten zuvor haben sich aber deutsche Regisseure so intensiv und so massiert mit der NS-Zeit beschäftigt. Am 16.9.2004 startete in den deutschen Kinos Oliver Hirschbiegels *Der Untergang*, im November folgte Volker Schlöndorffs *Der neunte Tag* (2004) über das moralische Dilemma eines im KZ inhaftierten Pfarrers, und in *Napola* (2005) beschäftigt sich Dennis Gansel im Stil eines Internatsfilms mit dem Innenleben einer nationalsozialistischen Eliteschule. Im Fernsehen liefen Jo Baiers Zweiteiler *Stauffenberg* (2003) und davor Kai Wessels *Goebbels & Geduldig* (2002) mit Ulrich Mühe als Propagandaminister. Heinrich Breloer arbeitet an *Speer & Er*, der 2005 in die Kinos kommt.

Als der Wiener Satiriker Karl Kraus 1933 mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten und mit den sofort einsetzenden Willkürmaßnahmen kon-

frontiert wurde, schrieb er innerhalb weniger Wochen eine große satirische Polemik gegen das „Dritte Reich“: *Die Dritte Walpurgisnacht*. Sie versuchte, lange vor Victor Klemperer, so etwas wie die Sprachkritik der neuen braunen Herrscher. Veröffentlicht hat er sie nicht, und in einer späteren Rechtfertigung schrieb er: Wer etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige. Es war das Erlebnis, daß die Sprache versagt vor dem, was es zu beschreiben gilt.

2. Nazis in der Populärkultur

Jeder Film, der sich heute mit der Zeit des „Dritten Reiches“, mit dem Holocaust und dem nationalsozialistischen Unrechtsstaat beschäftigt, muß sich immer wieder der Krausschen Frage stellen: wie sich einem Gegenstand nähern, der oft jedem menschlichen Empfinden spottet, der der Beschreibung Hohn spricht. In den 70 Jahren nach Kraus' Entschluß – sein Werk erschien erst postum – hat sich die Situation nicht vereinfacht. Die Symbole des „Dritten Reichs“ und des Holocaust sind mittlerweile zu einer Bilderkiste geworden, in der schon wenige Zeichen genügen, um erkannt zu werden. Nazi-Symbole bestimmen nach wie vor die populäre Kultur, oder, um es überspitzt zu formulieren: Der Mainstream hat sich auch den Holocaust erobert. Und das nicht erst seit *Schindler's List*.

Wer nur ein bißchen Brainstorming betreibt, dem fallen jede Menge solcher Zitate ein. Wer sind eigentlich die Gegner von *Indiana Jones*? Na klar, die Nazis. (Und Adolf Hitler gibt dem Archäologen sogar ein Autogramm in Teil 3) Und sah nicht die Hühnerfarm in *Chicken Run / Hennen rennen* (2000) von Peter Lord und Nick Park wie ein Konzentrationslager aus, wo ständig der Schornstein raucht und der Stacheldraht oft ins Bild kommt? Die Nazis mit den schwarzen SS-Uniformen sind heute ein simples Symbol für das Böse. In diesem Monat läuft, neben *Der Untergang*, auch der Fantasy-Film *Hellboy* (2004) von Guillermo del Toro an, mit einer Nazi-Heroine im Catsuit und einem Nazi-Killer, der sichtlich Darth Vader zitiert, der doch selbst ein Zitat war mit seinem schimmernden Helm und seinem schwarzen Cape. In Berlin konnte man im Jahr 2000 die Ausstellung *Die Nazis* von Piotr Uklanski sehen, eine überwältigende Zusammenstellung von 160 Porträts von Schauspielern in Nazi-Rollen.

Das ganze Brimborium um die faszinierenden schwarzen und oft ledernen Uniformen und Mäntel hat schon Mel Brooks in seinem großartigen Film *The Producers / Frühling für Hitler* (1968) auf den Punkt gebracht. Da geht es um zwei erfolgreiche Musicalproduzenten, die mit dem Stück eines Altnazis, *Früh-*

ling für Hitler (so auch der deutsche Titel), Geld machen wollen: durch einen Betrug, mit einem Mißerfolg. Doch das von einem schlechten Regisseur und mit einer lausigen Besetzung in Szene gesetzte Stück wird ein Bombenerfolg. In der Klimax des Films treten blonde Maiden und Jungs im schwarzen Leder auf und singen das Titellied „Springtime For Hitler And Germany, Winter For Poland and France“. Und als dann noch Hitler selbst auftritt, weiß man, daß das Stück ein Erfolg wird.

Die Frage, wie man sich künstlerisch Figuren nähern kann, deren Taten jedem menschlichen Empfinden spotten, haben die Macher des *Untergangs*, dessen Drehbuch ja nach dem Sachbuch von Joachim Fest entstand, immer mit einem kategorischen Authentizitätsanspruch beantwortet: zeigen, wie es wirklich war, damals, im Führerbunker. Und die Nazi-Größen als „Menschen“ darzustellen, ohne jede „Wertung“, wie der Drehbuchautor und Produzent Bernd Eichinger in Interviews immer betont hat. Einen Hitler, der Spaghetti wickelt, seinen Hund („Blondie“) hätschelt und seiner frisch angetrauten Eva Braun den Hochzeitskuß auf den Mund drückt.

Aber natürlich ist die Entscheidung, sich auf die letzten Tage im Führerbunker zu konzentrieren, schon eine ‚Wertung‘: *Der Untergang* blendet, der Titel deutet es an, das aus, was vorher war, er zeigt nur das Ende einer Entwicklung. Vom nationalsozialistischen Vernichtungskrieg ist nicht die Rede, und der Holocaust kommt nur in den schwadronierenden verbalen Absonderungen Adolf Hitlers vor. Nun muß ein Film, der sich dezidiert um die Täter kümmert, auch nicht die gesamte Totalität des „Dritten Reiches“ vorführen. Aber dem Untergang fehlt die Perspektive und die Entschiedenheit, auch ästhetisch. Es gibt Sequenzen, die wie große Oper in Szene gesetzt sind und solche, die fast grotesk wirken. *Der Untergang* beginnt zwar mit der Anstellung von Hitlers Sekretärin Traudl Junge, doch der Film verliert sie in den Katakomben des Bunkers immer mehr aus den Augen. Das hätte eine Perspektive sein können: wie ein naives Mädchen die Nazi-Größen sieht. Erst am Ende des Films in einem Epilog tritt Traudl Junge, und zwar die echte, wieder vehement in Erscheinung, in einem Ausschnitt aus André Hellers Dokumentarfilm *Im toten Winkel* (2001).

3. Land der Väter, Land der Täter

Es gehört zu den großen Mystifikationen der letzten Jahre zu behaupten, daß die Nazi-Zeit in Deutschland zwei Jahrzehnte lang totgeschwiegen worden wäre und erst die 68er Generation die Frage nach den Tätern und Vätern gestellt

habe. Im Film jedenfalls ergibt sich ein anderes Bild. Der Neue Deutsche Film hat sich eher nur am Rande mit der NS-Zeit beschäftigt – noch vor kurzem ist Werner Herzog mit seiner Hanussen-Verfilmung *Invincible* (2000) gescheitert. Sicherlich, Alexander Kluges Montagefilme drehen sich immer auch um die Untiefen deutscher Geschichte, und Volker Schlöndorff gelang mit der *Blech-trommel* (1980) ein epischer Film auch über den Alltag des Nationalsozialismus. Aber die eigentliche Zeit der ‚Bewältigung‘ deutscher Vergangenheit waren die fünfziger Jahre. Diskussionen über die Verbrechen der Wehrmacht kannten die fünfziger Jahre nicht, und die Filme beschreiben, wie man sich durch den Krieg organisiert hatte (die *08/15*-Trilogie), wie ein Kadett gegen seinen unfähigen Vorgesetzten revoltiert (*Haie und kleine Fisch*, 1957, von Frank Wisbar), oder beschäftigen sich mit dem heroischen Widerstand. Der Politikwissenschaftler Paul Reichel rückt in seinem 2004 erschienenen Buch „Erfundene Erinnerungen“ die zwei Filme um das Attentat gegen Hitler im Jahre 1944, *Der 20. Juli* (1955) von Falk Harnack und G.W. Pabsts *Es geschah am 20. Juli* (1955), in den Mittelpunkt. Reichel geht davon aus, daß der Film seinen festen Platz im System der Vergangenheitsbewältigung der fünfziger Jahre hatte, als es darum ging, moralisch diskreditierte Personen wie NS-Funktionäre ebenso zu integrieren wie ehemals rassistisch oder politisch Verfolgte oder Opfer der Vertreibung. Die bundesdeutschen Filme der fünfziger Jahre transportieren das Bild von der sauberen Wehrmacht, die Verstrickung der Wehrmacht in den nationalsozialistischen Vernichtungskrieg wird ebenso abgewehrt wie die persönliche Schuld relativiert. Die Filme der ostdeutschen DEFA-Produktion, entstanden in strikt antifaschistischem Auftrag, haben sich dieses Themas direkter angenommen. Reichels Thesen sind so neu nicht, aber er unterfüttert sie mit vielen Bezügen zur Zeitgeschichte.

Es gibt merkwürdige Konstanten und Analogien zwischen den Filmen der fünfziger Jahre und denen seit den Neunzigern. Durch die ganze Zeit hindurch konstruieren Filme bei ihren Hauptfiguren so etwas wie eine natürliche Opposition zum Regime. In den fünfziger Jahren war dafür Curd Jürgens zuständig. In *Des Teufels General* (1955) von Helmut Käutner etwa ist sein Harras als der natürliche Antagonist des Nazi-Regimes angelegt. Ein Draufgänger und Trinker, vorlaut („Prost mit einem leeren Glas – der Führer ist Abstinenzler“), den Frauen heftig zugetan, ein Individualist, der sich nicht in die totalitäre Gesellschaft einfügen will. Dieser Antagonismus dem System gegenüber findet sich auch in jedem neueren Militärfilm, ob er nun *Stalingrad* (1993, von Joseph Vilsmeier) betitelt ist oder *Duel – Enemy At the Gates* (2001, von Jean-Jacques Annaud, ein Kriegersactionfilm, der eigentlich sowieso eher ein Western ist). Widerstand und Zivilcourage ergeben sich eher aus persönlicher Betroffenheit

denn aus bewußtem Handeln. Die Frauen aus der *Rosenstraße* (2004, von Margarethe von Trotta) demonstrieren – immerhin! – vor dem provisorischen Gefängnis, weil ihre jüdischen Männer dort eingesperrt sind.

4. Täter und Mitläufer

Eine weitere Analogie besteht in der Tendenz zum Dämonisieren: das Böse als Schicksalsmacht. Der Film der fünfziger Jahre kennt die übergroßen Nazischurken. Viktor de Kowa als Curd Jürgens Gegenspieler in *Des Teufels General*, ein asiger Hansjörg Felmy (in einer seiner ungewöhnlichsten Rollen) in *Schachnovelle* (1960) von Gerd Oswald, ein fanatischer, eiskalter Hannes Messemer in *Nachts, wenn der Teufel kam* (1957) von Robert Siodmak. Noch 1999 hat Roland Suso Richter in seinem *Nichts als die Wahrheit* dem KZ-Arzt Josef Mengele, dem „Todesengel von Auschwitz“ in dieser Tradition inszeniert. Eigentlich bietet der Film eine durchaus interessante Versuchsanordnung: Was wäre, wenn Mengele nicht wie bisher angenommen 1979 bei einem Badeunfall in Südamerika umgekommen wäre, sondern lebte und sich, todkrank, der deutschen Justiz stellte? Und wie verhält sich ein Anwalt, der als einer der größten Mengele-Spezialisten gilt und um die Verbrechen des Arztes gegen die Menschlichkeit weiß? Richter begeht nicht den Fehler, den Arzt etwa als Holocaust-Leugner auftreten zu lassen. „Auschwitz war ein Vernichtungslager“, sagt Mengele einmal fast gelangweilt dem Staatsanwalt. Aber der Anwalt Peter Rohm (Kai Wiesinger) wie auch sein Mandant versuchen die Verbrechen und Menschenversuche zu relativieren, aus einer Zeit zu verstehen, die schon vor 1933 den Euthanasie-Gedanken entwickelte. Mengele besteht darauf, seine Opfer getötet zu haben, um ihnen weitere Leiden zu ersparen. Und seine medizinischen Experimente, etwa das Zusammennähen zweier Menschen, seien im Interesse der Wissenschaft erfolgt. Richter präsentiert seinen Mengele im Gerichtssaal in einem Glaskäfig (wegen zu erwartender Attentate), ein Schauobjekt, und Götz George als Mengele zieht alle Register, um diesen Mann als das Böse schlechthin erscheinen zu lassen, eine altersmüde Lethargie geht von ihm aus, der nur mit säuselnder Stimme spricht. Eigentlich hätte *Nichts als die Wahrheit* ein interessanter Film sein können: die Konfrontation der nachgeborenen Söhne mit den Vätern, ein Film darüber, ob es angesichts des Grauens in den Lagern auch 60 Jahre danach so etwa wie eine Unbedarftigkeit, die „Gnade der späten Geburt“, geben kann. Schon durch die Tatsache, daß Mengele seinen Prozeß und damit ein Podium bekomme, habe er über „uns alle gesiegt“, sagt der Staatsanwalt (Peter Roggisch) einmal. Und in Richters Film siegt das

gängige Bild, die Nazi-Morbidez (die Visconti in seinem *La caduta degli dei* / *Die Verdammten*, 1969, und Liliana Cavani in *Il portiere di notte* / *Der Nachtportier*, 1973, konsequenter inszeniert haben) über die Reflexion.

Den Filmemachern von *Der Untergang* kann man sicherlich nicht vorwerfen, daß sie die im Führerbunker eingeschlossene NS-Elite glorifizieren oder mit deren Verworfenheit spielen. Hitler, in der bravourösen Darstellung von Ganz, ist ein paranoides Männlein, das mit Heeresteilen jongliert, die es gar nicht mehr gibt, Goebbels ein aalglatter Technokrat. Aber Größe, die haben sie schon. Hat Hitler nicht auch Visionen? Von Germania, der Stadt, die er anstelle des in Schutt und Asche gelegten Berlins zusammen mit Albert Speer errichten will – wie Speer, als Rüstungsminister verantwortlich für Tausende Tote, ein ganz patenter und loyaler Typ ist, der dem Führer mitteilen muß, daß er schon lange gegen dessen Politik der verbrannten Erde arbeitet. Und den Selbstmord des Ehepaars Goebbels hat Hirschbiegel inszeniert wie den Shoot-out in einem Western, überlebensgroß.



Aus einem deutschen Leben

Ganz anders, fast dokumentarisch hat sich auch Romuald Karmakar in seinem *Das Himmler-Projekt* (2001) einem Täter genähert: Der Schauspieler Manfred Zapatka liest die dreistündige Geheimrede, die Heinrich Himmler am 4. Oktober 1943 vor 92 SS-Generälen im Goldenen Saal des Schlosses von Posen gehalten hat, Wort für

Wort vor. In seinem nüchternen Vortrag wird, viel mehr als etwa in Richters Spielfilm, die Menschenverachtung der Nazis deutlich. Theodor Kotulla hat in seinem *Aus einem deutschen Leben* (1977) die Biographie des KZ-Kommandanten Rudolf Höss, der im Film Franz Lang heißt (so nannte sich Höss, als er untertauchte), als ein Lehrstück inszeniert, in 15 Kapiteln, von 1916, als Höß freiwillig in den Ersten Weltkrieg zieht, bis zu seiner Herrschaft über die Massenvernichtungsmaschinerie. Dabei hat es Kotulla vermieden, Auschwitz zu „inszenieren“, es gibt nur wenige, meist angedeutete Szenen. Auch wenn man Kotullas kühle Inszenierung heute ein wenig volkshochschulhaft finden mag (man sieht in jeder Sequenz genau, was sie will), ist *Aus einem deutschen Leben* noch immer einer der besten Filme über einen faschistischen

Charakter. Weil er analysiert. Weil er deutsche Tugenden wie Fleiß und Ordnungsliebe verantwortlich macht. Weil er zeigt, wie ein Durchschnittskleinbürger zum Massenmörder wird. Es gibt in diesem Film nicht das übliche, entlastende Gegenüber zwischen dem guten Deutschen und dem bösen Nazi, es gibt nur den Handlanger, der das Töten zu perfektionieren sucht. In Bayern wurde der Film seinerzeit nicht für den Einsatz an den Schulen zugelassen.

„Diese Mörder waren keine gemeinen Verbrecher, sie waren auch nicht geborene Sadisten oder sonst pervertiert. Im Gegenteil [...], man hatte es mit normalen Menschen zu tun“, hat Hanna Arendt über die Täter geschrieben. An ihnen scheint heute, fast 60 Jahre nach Kriegsende, nach dem Streit um das Holocaust-Mahnmal, der Walser-Bubis-Debatte und der Wehrmachtsausstellung, ein neues Interesse erwacht. Ebenso an denen, die Mitläufer waren und das System stützten – waren sie auch „Täter“? Istvan Szabo hat diese Frage mit seinem *Mephisto* aufgeworfen, und sie ist, wie auch ein Blick auf Constantin Costa-Gavras' *Der Stellvertreter* (2002) zeigt – in dem ein Bekennender Christ sich am Holocaust beteiligt – immer noch virulent. In seinem *Taking Sides – Der Fall Furtwängler* (2001) hat Szabo selbst das Thema der Mitschuld, der moralischen Verantwortung auch desjenigen, der sich nicht die Finger schmutzig gemacht hat, revidiert. Die Befragung des Dirigenten Wilhelm Furtwängler, bravourös gespielt von Stellan Skarsgard, durch den amerikanischen Offizier (Harvey Keitel), wirkt wie ein privates Tribunal, durchsetzt von Willkür, inszeniert von einem ehemaligen Versicherungsspezialisten, der von deutscher Kultur, wie er selbst zugibt, keine Ahnung hat. Furtwänglers Befragung, kein offizielles Gerichtsverfahren, erscheint in diesem Film als die Rache der Siegermacht, und der Amerikaner ist alles andere eine moralische Instanz. Hinzu kommt, daß der Filmarchitekt Ken Adam Bauten gefunden hat, die an die Nazi-Theatralik erinnern – nur, daß sich eben jetzt die Sieger ausgesprochen wohl drinnen zu fühlen scheinen, die Treppe des Berliner Bode-Museums auf der Museumsinsel, Keitels Büro, in dem er thront wie früher SS-Führer zu residieren pflegten. Daß er Gestapo-Methoden verwendet, muß sich Keitel von seinen deutschen Mitarbeitern sagen lassen. Das Recht des Urteils nimmt sich der Offizier damit – und auch der Film.

5. *Sympathy for the devil?*

Es hat im deutschen Film sicherlich jahrzehntelang Berührungängste gegeben, Adolf Hitler selbst zu zeigen. Der Film der fünfziger Jahre präsentierte ihn nur in wenigen Momenten. Rainer Werner Fassbinder läßt in seinem *Lili Marleen*

(1980) die Sängerin Wilkie (Hanna Schygulla) die Treppe in der Reichskanzlei hinaufschreiten, und wenn die Flügeltüren sich öffnen, bricht ein Lichterglanz hervor – ein Moment der Kolportage, mit der der Film genau wie mit der alten Ufa-Herrlichkeit permanent spielt. In anderen Kinematographien, vornehmlich in Hollywood, gab es dieses Tabu nicht – schon Chaplins genialer *The Great Dictator / Der große Diktator* (1940) gibt den „Führer“ der Lächerlichkeit preis.

Oliver Hirschbiegels *Der Untergang* ist keineswegs der erste Film im deutschsprachigen Raum mit dem „Führer“ als explizitem Protagonisten und der Führungsriege des NS-Staates als *principal cast*. 1955 hat G.W. Pabst *Der letzte Akt* gedreht, eine österreichische Produktion, inszeniert von einem seit den Stummfilmtagen aktiven Regisseur mit teilweise pazifistischen Tönen (*Westfront 1918*, 1930), der aber auch im Nazifilm arbeitete. Pabsts Film über Hitlers letzte Tage im Bunker unter der Reichskanzlei benutzt als Aufhänger die Mission eines jungen Offiziers (Oskar Werner), der von der bei Hitler versammelten Wehrmachtsführung Entsatz für seine eingekesselte Truppe verlangt. Pabst hat seinen Film als klaustrophoben Totentanz in Szene gesetzt, mit fast expressionistischem Helldunkel auf den kahlen Betonwänden des Bunkers. Der Film gesteht, und das war damals sicherlich eine mutige Entscheidung, Hitler (vom Burgtheater-Schauspieler Albin Skoda gespielt) überhaupt keine Größe zu – ein Mann, der sich in Ritualen ergeht, der nutzlose Befehle gibt und dem sein lächerliches Testament überhaupt keine Tragik verleiht. Das Faszinosum der Nazi-Grandezza hat Pabst bewußt vermieden. Auch dem in dieser Zeit so oft unternommenen Versuch einer wie auch immer gearteten Rehabilitation der Wehrmacht entgeht Pabst, in dem er den Generalstab als feige Speichellecker zeigt. In einem lesenswerten Essay über Entstehung und Wirkung dieses Films weist Michael Töteberg auf das Desinteresse des damaligen, von Verdrängung geprägten Publikums hin.¹ Nicht einmal ein Prädikat der schon damals recht freizügigen Filmbewertungsstelle hat *Der letzte Akt* erhalten.

Gerade die Darstellung des Generalstabs unterscheidet *Der letzte Akt* vom *Untergang*. Bei der von Hirschbiegel und Eichinger versammelten Generalität stehen sich Gut und Böse gegenüber, vermischen sich Skeptiker mit Parteigängern. Das Suchen nach den „guten“ Menschen im Umfeld des „Bösen“, dieses Modell der Entlastung, verbindet *Der Untergang* mit den Bewältigungsfilmen der fünfziger Jahre, als das Auffinden derer, die nicht mitgemacht hatten, auch zur Entlastung von der „Kollektivschuld“ diente.

Pabsts Verweigerung, den Nazis eine mythische Dimension (mit der sich

¹ Töteberg, Michael (2004): *Der letzte Akt*. In: Joachim Fest und Bernd Eichiner: *Der Untergang*. Das Filmbuch, Reinbeck bei Hamburg.

etwa Hans-Jürgen Syberberg in seinem *Hitler – ein Film aus Deutschland*, 1977, auseinandersetzt) zu geben, auch nicht in den Selbstmorden, verbindet ihn mit einem weiteren Endspiel: Christoph Schlingensiefels *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989). Die Nazi-Clique tobt hier, übrigens auch in kräftigem Hell-Dunkel (weil alles von einem Handscheinwerfer ausgeleuchtet wurde), mit Getöse durch den Keller, ergeht sich in Intrigen und Handgreiflichkeiten. Es sind lächerliche Figuren, Udo Kier als Hitler, Dietrich Kuhlbrodt als Göbbels und Alfred Edel als Göring, die aber nie als – befreiende – Karikaturen wirken, sondern die Banalität bis zum Irrsinn exekutieren. Um die, wenn man so will, Banalität des Bösen, geht es auch Aleksandr Sokurov in seinem eher mißlungenen *Molokh / Moloch* (1999). In dem von der Welt abgeschirmten Obersalzberg wollen Hitler, sein Adjutant Bormann, Eva Braun, das Ehepaar Goebbels und ein Priester im Frühjahr 1942 ein Wochenende verbringen. Man trifft sich am Abend zum langen Mahl, dessen Gespräche fast nur um Alltäglichkeiten kreisen. Sokurov konfrontiert Monumentalität mit Trivialität – ein ermüdendes und nicht sonderlich erhellendes Prinzip. Bei Schlingensiefel dagegen ist die Walpurgisnacht im Führerbunker wüstes *Grand Guignol* – bis zum Erbrechen – das auch der Zuschauer förmlich spürt.

Annette Kilzer

In der Grauzone: die Toten und die Lebenden

Interview mit Tim Blake Nelson
zu seinem Film *The Grey Zone*

Dr. Miklos Nyiszli war ungarischer Arzt und Jude, von Josef Mengele zum Pathologen im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau bestellt. Ein Mann, der aus Angst um sein eigenes Leben und das seiner Familie, in der Hoffnung auf Privilegien und darauf, Schlimmeres verhindern zu können, mit den Nazis kooperierte. Nach seinen Erinnerungen „A Doctor’s Eyewitness Account“ verfaßte der Regisseur und Schauspieler Tim Blake Nelson – Regisseur der Shakespeare-Adaption *O* und als Schauspieler u.a. in Joel und Ethan Coens *Oh Brother, Where Art Thou?* an der Seite von George Clooney zu sehen – ein preisgekröntes Theaterstück, das er 2001 mit David Arquette, Daniel Benzali, Steve Buscemi, Mira Sorvino und Natasha Lyonne als KZ-Insassen sowie Harvey Keitel als SS-Oberscharführer Muhsfeldt auch verfilmte. *The Grey Zone* (2002) erzählt von den sogenannten Sonderkommandos in Auschwitz-Birkenau, jenen jüdischen Gefangenen, die Teil der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie wurden, indem sie andere Juden in die Gaskammer führten, ihre Leichen verbrannten und die Asche entsorgten. Dafür genossen sie gewisse Privilegien: saubere Bettwäsche, besseres Essen, Zigaretten – vor allem aber ein Versprechen: vier Monate länger zu leben.

Nelsons Film berichtet von Hoffnungen, Sehnsüchten und Furcht, von Scham, Schuld und Gewissensbissen. Es ist ein Film über die moralische Grauzone: über Moral und Anstand in einem geschlossenen System, das keine Moral und keinen Anstand erlaubt. Inwieweit machen sich die Mitglieder dieser Sonderkommandos selbst schuldig? Sie wissen, daß all ihre Vorgänger nach dieser ebenso perversen wie pervers erkaufte Gnadenfrist ebenfalls ermordet wurden. Doch so lange sie leben, klammern sie sich an die Hoffnung, mit ihnen werde man anders verfahren. Und: Es ist Herbst 1944, das Ende des Krieges

zeichnet sich immer stärker ab. Vier Monate länger zu leben, könnte heißen zu überleben. Gleichzeitig planen sie einen Aufstand, haben bereits Waffen, Munition und Sprengstoff organisiert, um die Krematorien in die Luft zu jagen. In dem sicheren Wissen, daß diese Rebellion ihren eigenen Tod bedeuten wird. Im Gegenzug für das Überleben vieler Anderer. Oder zumindest die Hoffnung darauf. *The Grey Zone* stellt essentielle Fragen ohne zu suggerieren, die Antworten zu kennen: In einer Situation, in der der Tod aller sicher scheint, ist es dann nobler, mit Anstand und Würde zu sterben oder sich an jeden Strohalm und an jede noch so kleine Hoffnung zu klammern? Bedeutet, überhaupt noch Hoffnung zu besitzen, nicht an sich schon Widerstand? Und da das Schicksal ohnehin besiegelt scheint, soll man kooperieren, rebellieren oder sich ergeben? Liegt es nun mal in der menschlichen Veranlagung überleben zu wollen – um jeden Preis...?

The Grey Zone zeigt die industrielle Vernichtungsmaschinerie der Nazis, indem der Alltag des ungarischen 12. Sonderkommandos wie der von Fabrik- und Fließbandarbeitern gezeichnet wird. Die Handlung steuert dabei auf die Ereignisse vom 7. Oktober 1944 zu, dem einzigen Aufstand eines Sonderkommandos, bei dem zwei der vier Vernichtungsöfen in Auschwitz zerstört wurden. Da die Krematorien nie ersetzt wurden, hat diese Rebellion Menschen gerettet. Anderen hat sie das Leben gekostet, denn mit grausamer psychischer und mentaler Folter versuchten die Nazis, die Drahtzieher und die Logistik dieses Anschlags zu ermitteln.

Das Interview zu „*The Grey Zone*“ führte Annette Kilzer am 12. September 2004 auf dem Filmfest Oldenburg, das Nelson Blake Nelson eine Hommage widmete.

Mr. Nelson, was hat Sie zu diesem Film inspiriert? Was gab den Impuls?

Die Geschichte des Holocaust' interessiert mich, weil meine Mutter mit ihrer Familie selbst 1938 aus Nazi-Deutschland floh, kurz vor der sogenannten „Kristallnacht“. Ihre Erlebnisse und Erfahrungen haben großen Einfluß auf mein Leben, und ihre Geschichte besitzt eine große persönliche, emotionale Bedeutung für mich. Ich habe sie aufgeschrieben, doch ich möchte sie nicht veröffentlichen, weil ich denke, daß ihre Geschichte exemplarisch für viele andere ist. Es würde viele andere Geschichten, die wir über den Holocaust kennen, wiederholen, würde Dinge und Ereignisse erzählen, von denen wir bereits gehört haben. Das macht sie natürlich nicht weniger wahr, aber bei diesem Thema finde ich Redundanz schlicht unverzeihlich.

Ich legte also alles, was ich über meine eigene Familie notiert hatte, zur Seite, las und recherchierte weiter und stieß auf Primo Levis Buch *The Drowned and the Saved*. In dem Text zu *The Grey Zone* wagt er die Spekulation, daß die, die den Holocaust überlebt haben, tatsächlich Komplizen der Nazis waren. – in welch geringem Ausmaß auch immer, aber daß sie trotzdem Komplizen waren. Die Camps basierten nämlich auf einem Nullsummenspiel: Es gab lediglich eine gewisse Menge an Nahrung und ein gewisses Maß an Platz. Und das hieß: You live, someone else dies.

Ihr Film illustriert dies durch das Mädchen, das wie ein Wunder die Vergasung überlebt. Über die Frage, wie man mit ihr verfährt, entsteht Streit unter den Gefangenen, eben weil es schwer sein würde, sie zu verstecken und durchzubringen und weil sie sogar die gesamte – seit langem geplante – Sprengstoffaktion gefährden könnte. Dabei möchte man aus heutiger Sicht doch aus einem Impuls heraus sagen, daß es nicht so schwer gewesen sein kann, ein einziges kleines Mädchen in der Masse Tausender von Gefangenen zu verstecken.

Natürlich. Aber es war schwierig, und es war gefährlich. Am Ende hilft ihr sogar der Arzt, der von Mengele protegert wird, weil dieses kleine Mädchen Hoffnung für Tausende verkörpern kann. – Diese Fragen lassen mich einfach nicht los, sie fesseln mich nicht nur als Kind jüdischer Holocaust-Flüchtlinge, sondern generell als Mensch. Den Holocaust zu untersuchen, heißt, die Veranlagung des Menschen („the human condition“) zu untersuchen. Alles, was uns als Menschen auszeichnet, scheint in dieser Situation ausgelöscht. Es geht um eine extreme und essentielle Verunsicherung, wie weit man gehen würde, um auf Kosten anderer zu überleben.

Die Frage einer eventuellen Mitschuld von Juden wird erst seit ein paar Jahren öffentlich diskutiert.

Was die Überlebenden bislang vor allem beschäftigte, war Scham. Doch Scham ist nicht Schuld. Scham ist ein sehr persönliches und sehr emotionales Trauma. Die Frage nach der Schuld, die Zweifel, ob man selbst vielleicht lediglich überlebt hat, weil ein anderer Mensch dafür sterben mußte, besitzt eine allgemeinere Bedeutung. Die Sonderkommandos mußten sich damit auseinandersetzen, um welchen Preis sie überleben wollten. Ich denke, daß die meisten Menschen tatsächlich um jeden Preis überleben wollen, und daß dieser Impuls alles andere überlagert: Anstand, alles Gute im Menschen, wahrscheinlich alle zehn Gebote.

Dabei führt uns der Film nicht zuerst an die Menschen im KZ heran, sondern an den Ort. Mit einer Steadycamfahrt werden wir Zuschauer förm-

lich direkt in die dunklen, grauen Gänge der Gaskammern katapultiert. Das Szenenbild zu Ihrem Film hat mich sehr beeindruckt! Mir ist lediglich eine einzige Szene in Erinnerung geblieben, in der die Farben nicht stumpf und trist waren, sondern leuchteten, nämlich das leuchtend rote Tischtuch auf der langen Tafel in der Mitte des Raumes in der Unterkunft des Sonderkommandos, das etwas unendlich Dekadentes indiziert. In wieweit waren Sie als Regisseur in das Szenenbild involviert?

Nun, als Regisseur und insbesondere als Regisseur eines solchen Films ist man natürlich in alle Fragen des Films eingebunden. Aber ja, auch ich finde das Produktionsdesign und auch die Fotografie dieses Films außerordentlich. Das Szenenbild stammt von einer Britin, die sich die Original Architektur- und Baupläne von Auschwitz besorgt und zum Beispiel Krematorium 1 in einer Größe von 80% zum Original komplett nachgebaut hat. Ich habe noch nie mit einer solch sensiblen und engagiert eingebundenen Szenenbildnerin zusammengearbeitet. Sie ist eine Filmkünstlerin im wahrsten Sinne des Wortes. Die Zuschauer sollen das Gefühl haben, mitten im Geschehen zu sein, daran hat sie großen Anteil gehabt, ebenso wie mein Kameramann Russell Lee Fine. Denn ich wollte unbedingt die Möglichkeit haben, 360°-Shots zu inszenieren, wollte lange Takes machen können, wollte, daß die Schauspieler ohne Schnitt tatsächlich von einem Raum in den nächsten gehen konnten. Dieses Konzept bedeutete für beide natürlich eine Herausforderung. Beinahe der gesamte Film wurde mit Handkamera gedreht, um mitten in der Aktion sein zu können. Was die Farben angeht: Bei der Entwicklung haben wir das Filmmaterial förmlich ausgebleicht, eben um jenen von Ihnen beobachteten Effekt zu erreichen. Alles soll grau und trist erscheinen, wie in einem Getto, mit gelegentlichen Einsprengeln von Grün.

Apropos Grün: Die Szenen, in denen die Sonderkommandos auf sattgrünem, dank Rasensprengern herrlich leuchtendem Rasen auf Sofas und in Sesseln entspannen, treffen einen völlig unerwartet, weil man diese Bilder nicht in einem Holocaust-Drama erwartet. Es ist extrem irritierend, mit dieser Atmosphäre konfrontiert zu werden, die beinahe etwas von einer Country Club-Idylle oder von einem Golfplatz hat. Es scheint gegen die komplette gewohnte Semantik des KZ-Films zu rebellieren.

Tatsächlich gab es Diskussionen darüber, wie historisch verbürgt diese Sessel sind. Diese Szenen basieren auf den Erinnerungen von jemandem, der in Krematorium 3 arbeitete, wir haben sie vor Krematorium 1 plaziert, daraufhin wurde mir vorgeworfen, nicht authentisch zu sein. Nyiszli aber beschreibt dieses Ensemble ebenfalls, und er war in Krematorium 1. Er sagt, die Sessel standen dort, und ich als Regisseur mochte dieses Bild einfach zu sehr, als daß ich

mich wegen dieses Disputs davon getrennt hätte.

Dies ist ein Film, der nicht auf Fiktion, sondern auf Tatsachen beruht, trotzdem wäre es naiv zu glauben, man könnte so etwas wie Wahrheit auf die Leinwand bringen. Es kann und sollte immer nur um die Essenz gehen. So symbolisieren die Sofas, die Rasensprenger und die lange Bankettafel die Privilegien, die die Sonderkommandos genossen, genauer: die Absurdität dieser Privilegien vor dem Hintergrund der Realität von Auschwitz.

Dafür setzen Sie die Images, die man von Auschwitz im Film gewohnt ist, sehr reduziert ein. Es gibt Aufnahmen von rauchenden Öfen, es gibt die Berge menschlicher Asche, die zusammengekehrt und weggekartt wird – sind dies Bilder, die inzwischen eine so starke Bedeutung besitzen, daß man mit ihnen wie mit einem Skizzenstift arbeiten und sich ausführlichere Beschreibungen sparen kann?

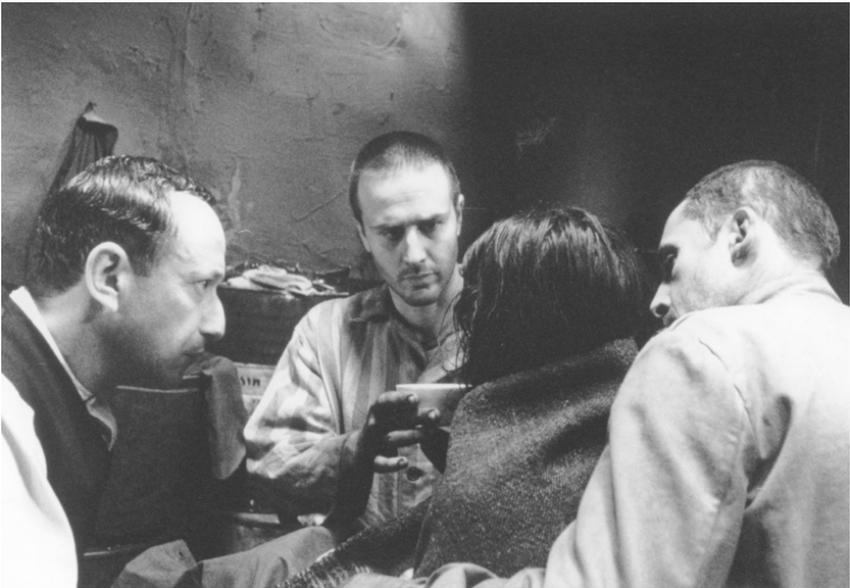
Ich habe bei einigen dieser Einstellungen tatsächlich darüber nachgedacht, sie aus dem Film zu schneiden, weil ich keinesfalls in Klischees verfallen wollte. Diese Bilder erinnern mich zu sehr an Bilder, die ich bereits kenne, sie sind zu vertraut, um heute noch zu verstören. Dennoch habe ich sie letztendlich im Film behalten. Sie scheinen mir signifikant, um die Industrialisierung der Vernichtung zu zeigen. Schornsteine, Öfen, Menschenschlangen, die zu Strauß-Musik in die Gaskammern geführt werden, dies sind Momente, die man kennt, aber die mir dennoch wichtig erschienen, und ich hoffe, daß ich im Kontext des Films trotz der Wiederholung nicht ihre Wahrhaftigkeit kompromittiere. Zumindest hoffe ich das.

*Außerdem fiel mir auf, daß – obwohl viele Zuschauer *The Grey Zone* sichtlich als grausame Erfahrung beschreiben würden – Ihr Film kaum explizite Gewaltdarstellungen beinhaltet. Man fürchtet graphische Gewalt eher, als daß man sie wirklich sieht.*

Leute kamen nach Vorführungen zu mir und sagten, sie hätten kaum hinschauen können, sie hätten sich hinter ihrem Vordermann versteckt, wären aber dennoch zu gefesselt gewesen, um das Kino zu verlassen, obwohl sie einen starken Impuls dazu verspürten. Der Film erschien ihnen so schrecklich, so erdrückend. Dabei zeigt *The Grey Zone* lediglich halb soviel Gewalt wie, sagen wir, der durchschnittliche Film, der von Angst und Gewalt erzählt, zumindest in meinem Land, den USA. Mir ging es aber auch darum, das Töten im Kontext des Films als nichts Spektakuläres, sondern etwas Alltägliches zu zeigen. Ich mochte keinen spektakulären Horror inszenieren, als Zuschauer soll man vielmehr die Emotionslosigkeit und Abstumpfung der Sonderkommandos nachvollziehen können.

Ähnlich wie beim Aspekt der Farblosigkeit fiel mir auf, daß man die Gesichter Ihrer Schauspieler kaum erkennen kann. Sie haben große Namen für den Cast gewinnen können, aber man ist sich in manchen Fällen bis zu den Abspann-Credits unsicher, ob dies zum Beispiel wirklich Natasha Lyonne oder Mira Sorvino sind – zwei wunderschöne, oft glamourös besetzte Schauspielerinnen, die hier kaum zu erkennen sind. Sicherlich hat dies ebenfalls mit historischer Authentizität zu tun, daß ihre Haare kurzgeschoren sind und ihre Gesichter dunkel vor Schmutz scheinen. Ich habe aber den Eindruck, daß Sie noch weiter gegangen sind, um zu zeigen, wie jede Persönlichkeit und Individualität ausgemerzt wurde.

Ich habe natürlich nicht daraufhin gearbeitet, meine Stars völlig unkenntlich zu machen. Das wäre absurd, dann wäre ich kein guter Regisseur. Aber es stimmt, daß ich versucht habe, es dem Zuschauer schwer zu machen, sich mit den Charakteren zu identifizieren, wie er es sonst meist aus dem narrativen Kino kennt. Ich habe von all meinen Darstellern verlangt, daß sie nicht auf ihre üblichen Ressourcen als Schauspieler zurückgreifen.



Was hat man sich darunter vorzustellen?

Nun, zum Beispiel David Arquette, er besitzt ein wunderbares Arsenal für go-fyness.

Ticks etc.?

Ja, seine Ticks, seine Bewegungen. Selbst in ernsthaften Rollen scheint bei ihm immer ein wenig der großartige Komödiant durch, der er ist, in seiner Gestik, in seiner Mimik. Doch diesen Wiedererkennungseffekt, der für andere Filme großartig und für einen Schauspieler natürlich auch substantiell ist, wollte ich in meinem Film nicht haben. *The Grey Zone* verlangte nach einem ganz einfachen, einem mehr allgemein gültigen und exemplarischen Spielen. David hat wie die anderen den Mut besessen, sich auf diese Herausforderung einzulassen und alles, was sonst signifikant für ihn ist, wegzulassen. Ebenso Mira Sorvino: Sie ist fantastisch



in Spike Lees *Summer of Sam*, doch dieser Film verlangte von ihr etwas anderes. Ich will bestimmt nicht implizieren, dies sei ihre beste Rolle, aber sicherlich doch eine der interessantesten, die sie bislang gespielt hat.

Wie verlief die Kommunikation untereinander mit solch einer internationalen Besetzung? Hat die Methode am Set ein klein wenig das Sprachewirrwarr in Auschwitz gespiegelt? Vor allem aber: Ihr Film führt vor, wie viele Sprachen in Auschwitz aufeinander prallten: Deutsch, Polnisch, Ungarisch und so weiter. Dennoch ist der Film größtenteils auf Englisch gedreht. Ist das ein Zugeständnis, das man heute machen muß, um einen Film verkaufen zu können?

Es wäre ein sehr extremer Film geworden, wenn ich jede Figur in der ihr eigenen Sprache inszeniert hätte. Aber auf dem internationalen Markt hätte ich, so denke ich zumindest, diesen Film weder realisieren noch verkaufen können. Wenn ich heute noch etwas an dem Film ändern könnte, wäre es allerdings genau dieser Aspekt: Ich möchte Ungarn mit ungarischen Schauspielern besetzen,

Polen mit Polen, etc. und zudem mit Juden, die auch Jiddisch können. Und mit Deutschen natürlich. Harvey Keitel ist natürlich großartig, aber in einer idealen Welt würde der Obersturmführer natürlich von einem Deutschen gespielt. Auf der anderen Seite muß man immer berücksichtigen, daß ich vor allem in Amerika mit dieser Besetzung ein Publikum erreicht habe, das sich sonst wahrscheinlich nicht angesprochen gefühlt hätte.

Der Abspann führt eine riesige Liste sogenannter Executive Producer auf, darunter Frances McDormand, Joel Coen, Harvey Keitel...

Mein Film *O* hatte sogar noch mehr... Nun, das zeigt die Realität, wenn man einen sogenannten „schwierigen“ Film finanziert bekommen möchte. Jeder, der Geld gibt oder Hilfe anbietet, wird mit dem Titel eines Produzenten belohnt.

Der Film basiert auf einem Theaterstück, das Sie selbst verfaßt haben. Inwieweit aber haben Sie sich auch von anderen Filmen inspirieren lassen?

Natürlich kannte ich vorher schon jede Menge von Holocaust-Filmen und habe zur Recherche weitere geschaut. Gerade in diesem Genre aber – und ich denke, der Holocaust-Film hat sich inzwischen zu einem eigenständigen Genre entwickelt – fand ich persönlich es wichtig, mich abzusetzen und keinen Film zu wiederholen, wie großartig er auch sein mag und wie sehr ich ihn auch bewundere. Die ästhetische Entscheidung, die Steven Spielberg für Schindler's List wählte und den Film in Schwarz-Weiß drehte, hat mich natürlich sehr beschäftigt. Ich hätte das ebenfalls gerne getan, aber es war offensichtlich, dass *The Grey Zone* damit stets immer in Relation zu Spielbergs Film gesetzt und verglichen worden wäre. Als Künstler aber will man sich absetzen, eigene neue Bilder finden. Ich hoffe, dies ist mir zumindest ein wenig mit meinem Film gelungen.

Marcus Stiglegger

Interview mit Volker Schlöndorff

Vorwort von Günter Giesenfeld

Volker Schlöndorff wurde bei einer Diskussion¹ anlässlich des Starts seines neuen Films *Der neunte Tag* gefragt: „Warum machen Sie immer wieder unbequeme Filme?“ Seine Antwort war weitschweifig und differenziert, leider lief kein Band mit. Aber sie läßt sich resümieren in dem Satz: „Weil es so viele bequeme Filme gibt.“ Man kann dies auf zweierlei Weise verstehen: Einmal ist das Thema unbequem, weil es politisch, und hier sogar der Holocaust ist, zum anderen sind solche Filme nicht einfach zu konsumieren, erlauben nicht so leicht jene berühmte „Identifikation“, die als Groschen-Argument schon bis in die Reklameschriften der Filmverleiher vorgedrungen ist.

Schlöndorffs Film ist weder spektakulär noch genialisch, er ist ein solides Stück Kunst und kein Mega-Event, weder eine atemberaubende Anreihung „erschütternder“ Schauspieler-Auftritte, noch eine Eruptionen „großer“ Gefühle und schon gar nicht ein Feuerwerk aus *special effects*. Deswegen dürfte er auch kaum ein *Blockbuster* werden, so sind die Gesetze des Markts nun mal heutzutage. Er tut das, was das Kino, so wie es nun einmal geworden ist, am besten kann, er erzählt eine Geschichte nach allen (klassischen) Regeln der Kunst, und das bedeutet: Die Geschichte ist nicht um ihrer selbst willen da, sie hat einen Ursprung (einen geschichtlich-politischen Zusammenhang) und das Erzählen hat einen Zweck (die historische Erinnerung und das Provozieren von Gedanken zur Gegenwart).

Der luxemburgische Priester Henri Kremer wird plötzlich aus dem Konzentrationslager Dachau, wo im „Pfarrerblock“ jüdische und katholische antifaschistische Geistliche den Schikanen der Wächter ausgesetzt sind, entlassen. Erst in der Heimat erfährt er, warum: Er soll innerhalb von neun Tagen „Urlaub“ dafür sorgen, daß der Bischof von Luxemburg, der nicht mit den Nazis

1 In Marburg am 19. November 2004

kooperieren will, seine widerspenstige Haltung aufgibt. Gelingt ihm dies und bekennt er sich selbst zum Faschismus, soll er freikommen und seine Konfratres in Dachau auch. Flieht er oder macht er den Deal öffentlich, werden sie getötet.

Im Zentrum des Films steht ein vorwiegend mit Worten ausgetragener Zweikampf zwischen Kremer (hohlwangig, großäugig, zumeist stumm) und dem karrieregeilen Gestapo-Mann Gebhardt (elegant, schmierig, eloquent). Gebhardt präsentiert sich als ein Vertreter der Macht, mit dem man reden kann, der selber fast Priester geworden wäre und manches nicht gut findet am Nationalsozialismus, aber auf der Hut sein muß, daß er nicht wegen Aufmüpfigkeit in ein KZ abkommandiert wird. Kremer wächst in diesem Duell die Rolle des aufrechten Helden zu, der er nicht ist, den er aber spielen muß. Im Lager hat er den Tod eines Mitgefangenen verursacht, weil er das Wasser aus einer tropfenden Leitung nicht mit ihm geteilt hat. Gebhardt weiß das und erpreßt ihn mit den eigentlich unmenschlichen Regeln des Heiligseins. Der Gestapomann ist stark, weil er skrupellos ist – er identifiziert sich mit Judas als einer bösen, aber „realistischen“ Figur. Für Kremer ist die Verführung durch die Menschenwelt, für Gebhardt die moralische Integrität des Gottesreiches die jeweils existentielle Herausforderung.

Schlöndorff ließ sich von dem Tagebuch eines Priesters inspirieren, in dem die Figur des Gebhardt nicht vorkommt. Dieser Regisseur sucht nicht eine Authentizität der Reproduktion ‚wie es wirklich war‘, sondern er zeigt das ‚Heldentum‘ und das ‚Dämonische‘ als zwei Ausprägungen menschlicher Größe und Degeneration. Die persönliche Integrität und das ein Menschenleben überdauernde Heldentum können zum abgehobenen Fundamentalismus mutieren, und die machtgestützte Hybris kann sich durch den ernüchternden Blick auf das ‚Menschliche‘ im Gewand der ‚Vernunft‘ zeigen.

Dieser prinzipielle Zweikampf hat ein gedankliches Niveau, das der kurz zuvor in die Kinos gekommene Film *Der Untergang* nicht nur nicht erreicht, sondern sogar verhindert, wie es alle jene Filme seit den 50er Jahren tun, die der Tradition der „Vergangenheitsbewältigung“ angehören. Und es sind gerade jene vielgerühmten und wirklich bewundernswerten schauspielerischen Leistungen in diesem Film, die ihm eine falsche Ufa-Naivität verleihen: So gibt die Schauspielerin Corinna Harfouch eine der besten Performances, aber in ihrer Verkörperung verleiht sie der Figur der Frau Göring eine gnadenlose, aber auch unerschütterliche Geradlinigkeit, die das abgrundtief Böse mit antiker Tragik zelebriert und so jegliche menschliche Regung hinter sich läßt, aber nicht in Richtung Hölle, sondern in Richtung Olymp.

Und dann der große Bruno Ganz, der auf Anweisung von Regisseur und

Drehbuchautoren dem billigen Klischee huldigt, hinter Hitler gäbe es einen Menschen zu entdecken, und der ihm damit zu unverdienter Größe verhilft. Dazu muß er – und es scheint, daß das Leiden darunter mit in seine Hitlerfigur eingeflossen ist – seine Schauspieler-Klugheit zurücknehmen, die es ihm sonst auf so faszinierende Weise erlaubte, über den Figuren zu stehen, die er spielte, sie sozusagen mit dem Gestus des Zeigens vorzuführen und nicht „abzuliefern“, wie man im Insider-Jargon sagt. Als Zuschauer schwanken wir hilflos zwischen Bewunderung und Erschrecken, wie die kleine Sekretärin, die nicht zufällig am Schluß die Hoffnung Deutschlands verkörpert. Dazu paßt, daß dieser Film einen „Bambi“ erhielt, und daß die Laudatio von Helmut Kohl vorgelesen wurde.

Schlöndorffs Film ist demgegenüber das Zeugnis einer Kultur der Nachdenklichkeit, die dem heutigen Kino weitgehend abhanden gekommen ist. Er bietet seinen Zuschauern ein Forum des Geschichts- und Selbstverständnisses und ist damit lebensnotwendige geistige Kost in geistlosen Zeiten, oder, wie Schlöndorff es nennt, „guter alter Humanismus“. Er gehört nicht zu denjenigen Filmkunstwerken, die einen Wende- oder Höhepunkt in der Geschichte des Mediums markieren, sondern er repräsentiert das, was das Kino als Massenkunst sein könnte, sein sollte.

Interview

Herr Schlöndorff, Sie haben unter drei bedeutenden aber auch höchst unterschiedlichen französischen Filmemachern ihr Handwerk erlernt: Louis Malle, Alain Resnais und Jean-Pierre Melville...

Ja, bei Malle war ich sehr früh, bei den Dreharbeiten zu *L'ascenseur pour l'échafaud / Fahrstuhl zum Schafott* (1957). Er ist flapsig, schnell, witzig, wach und lebendig. Alain Resnais wurde ich von Malle empfohlen, und bei *L'année dernière à Marienbad / Letztes Jahr in Marienbad* (1960) war ich dann 2. Assistent, als in München gedreht wurde. Alain Resnais ist eher hieratisch, feierlich, wie ein Mönch. Natürlich konnte ich seine feierliche, rituelle Kunstauffassung nicht ganz teilen.

Melville engagierte mich als ‚deutschen Berater‘ für *Léon Morin, prêtre / Eva und der Priester* (1961). Ich sollte ihm sagen, ob die Nazi-Uniformen korrekt waren, dabei war ich ja gerade nach Frankreich gekommen, um der Bundeswehr zu entgehen... (*lacht*). Melville stilisierte sich meist als Gangster, mit Mantel, hochgeschlagenem Kragen, Sonnenbrille und Hut. Den Hut nahm er

nie ab... Er gab nie Erklärungen am Drehort, nur Anweisungen.

Die Franzosen mochten mich gerade *weil* ich ein Deutscher war. Was ich auch tat – sie hielten es für ‚typisch deutsch‘...

Die meisten Ihrer Filme bis hin zu Der neunte Tag sind Literaturverfilmungen. Woher kommt diese starke Affinität zur Literatur?

Ich habe bereits in meiner Jugend viel und gerne gelesen. In Schlangenbad bei Wiesbaden gab es nicht viel anderes zu tun, daher war ich ein Bücherwurm. Leseerlebnisse waren zu einem gewissen Zeitpunkt viel stärker als alles, was mir sonst in Leben zugestoßen war. Sich in die Literatur zu flüchten erschien besser, als sich selbst Kummer und Schmerz auszusetzen. Bevor ich *Der junge Törless* drehte, wußte ich nicht, was ich von mir zu erzählen hätte. Ich kann mich ganz gut in andere hineinversetzen, um deren Geschichte zu erzählen. Da muß man dann darauf vertrauen, daß noch genug Persönliches mit transportiert wird.

In den siebziger Jahren weisen Ihre Filme aber auch ein starkes politisches Bewußtsein auf...

Tatsächlich bin ich in Frankreich politisiert worden. Das war der Unterschied zwischen Wiesbaden in Deutschland und Frankreich, wo ich ab 1956 eine Schule besuchte. Jeder dort fragte sich, was damals in Ungarn los war. Ich kam mir vor wie ein Hinterwäldler. Kommunist zu sein war zu dieser Zeit undenkbar in Deutschland, mitten im Kalten Krieg. Wir waren in Wiesbaden viel eher Klein-Amerika – politisch gesehen amerikanischer als die Amerikaner.

Der Algerienkrieg stellte Frankreich dann vor die selben Probleme, wie wir sie gegenwärtig erleben: Es wurde mit Terrorismus gearbeitet, und gegen gefangene Terroristen wurde Folter eingesetzt. Es kam die Frage auf: Dürfen wir foltern? Zu dieser Zeit war ich am Vertrieb verbotener Schriften gegen die Folter beteiligt. Ich war durch und durch politisiert, konnte mich allerdings nicht für eine bestimmte Partei entscheiden. Film war damals der einzige Freiraum, in dem man sich ausdrücken konnte, da die Presse gleichgeschaltet war. Immerhin sind sehr viele Leute in unsere Filme hineingegangen...

Der Historiker Saul Friedländer konstatierte in seinem Essay „Kitsch und Tod“ zu Beginn der achtziger Jahre einen neuen filmischen Diskurs über den Nationalsozialismus, namentlich in den Werken von Luchino Visconti, Liliana Cavani und Rainer Werner Fassbinder. Ihr Film Der Unhold könnte ja als Nachtrag zu diesem eher ästhetisch orientierten Diskurs gesehen werden. Wie würden Sie Der neunte Tag hier einordnen?

Ich habe Friedländers Aufsatz nicht gelesen, mir ist diese These aber bekannt. Mein eigenes Bild vom Nationalsozialismus ist eher von Günter Grass geprägt,

der zeigt, daß das Dritte Reich nicht die große Dekadenz, nicht die grandiose Perversion war – oder mit Cavani gar ein sadomasochistisches Konstrukt –, sondern der Triumph des Kleinbürgertums. Das sieht man in *Die Blechtrommel*, wenn Mario Adorf seine braune Uniform anzieht, Eintopf kocht und dann zu einer Großkundgebung geht. Er ist in diesem Moment ‚stolz, zur Geschichte zu gehören‘, quasi ‚selbst Geschichte zu machen‘.

Der Unhold war dann der Versuch, eine groteske Perspektive anzulegen, den Nationalsozialismus quasi aus Sicht eines französischen Kriegsgefangenen als eine Märchenwelt darzustellen, mit Burgen, Göhring als Blaubart usw. Dieses literarische Modell ließ sich nicht wirklich filmisch umsetzen... Wie bei *Michael Kohlhaas* wollte ich da alles reinpacken, und das war schließlich zuviel. *Der neunte Tag* ist eher der kleine Gegenentwurf zum ‚großen Bild‘ aus *Der Unhold*.

Jan Distelmeyer stellte einmal fest, daß sich seit Sophie's Choice bestimmte Darstellungsformen für Konzentrationslagerszenarien im Film herausgebildet hätten: wolkenverhangener Himmel, matschiger Boden, fahle Farben, schmutzstarrende Texturen usw. Diese Aspekte sind auch zu Beginn von Der neunte Tag präsent... Wie waren ihre konzeptionellen Überlegungen in der Inszenierung der Lagerszenen?

Na ja, genau die Frage: Wie kann man das alles inszenieren? Die erste Entscheidung war: nur Großaufnahmen in der ersten Szene, in der der Priester ins Lager kommt. Erst als er dann noch mal zurückkommt, sieht man das Ganze auch in einigen Totalen. Und der Gedanke war: Wenn ich das Ganze subjektiv von ihm aus erzähle, von einem sehr geschwächten Menschen, der hat eigentlich nur eine Tunnelvision, der sieht nur die Beine von dem, der vor ihm geht, er sieht nur den Löffel oder die Bürste. Das ist alles aus Fragmenten zusammengesetzt. Also, er erhebt sich nicht über den Appellplatz und sieht das in einer Totalen, sondern er ist immer ganz nah dran, mittendrin. Dann war die Sache: Schwarzweiß allein ist nicht die Lösung, das erlaubt zwar mehr Härte, aber es sieht dann so aus, als ob man alte Dokumente irgendwo gefunden hätte. Man behauptet das Dokumentarische und deshalb haben wir diese Mischform von Farbe und Schwarzweiß benutzt. Und letztlich war das der Versuch, möglichst detailgetreu zu inszenieren, nicht nur in Großaufnahme, sondern daß das, was zu sehen ist, auch sehr präzise und stimmig erscheint.

Das Problem ist nur, daß man sich an den Horror gewöhnen soll. Man soll es ja jedes Mal neu als ein Grauen empfinden. Das ist aber dieselbe Problematik für Maler in früheren Jahrhunderten. Mit jeder Kreuzigung mußten sie diese wieder so malen, daß sie von Neuem erschütterte. Im Gegensatz zu den Ikonen in

der russisch-orthodoxen Malerei, wo es einfach immer gleich ist. Deshalb habe ich mir auch keine Lagerdokumente mehr angesehen, sondern mit dem Kameramann Goyas „Die Schrecken des Krieges“ durchgeblättert. Da ist z.B. ein Bild von einem Korporal, der sein Pfeifchen raucht und einen Baum betrachtet, an dem jemand aufgehängt ist. Das war der Gedanke für den SS-Mann im Film, der an seinem Fahrrad lehnt und den Mann anschaut, den er da aufgehängt hat. Das ist ein flüchtiger Moment, aber wie soll man sich sonst damit auseinandersetzen?

Wurden die Lagerszenen denn zum Teil in Dachau selbst gedreht?

Nein, das ehemalige Konzentrationslager Dachau steht Filmdreharbeiten nicht zur Verfügung. Das ist eine Gedenkstätte, wenn Sie so wollen ein virtueller Friedhof von über 150.000 Menschen, die dort getötet wurden. Wir haben die Szenen in Tschechien, in der Nähe von Prag gedreht, wo wir Teilbereiche des Lagers rekonstruierten.

Haben Sie Der Stellvertreter (2002) von Constantin Costa-Gavras gesehen?

Das Stück von Rolf Hochhuth kenne ich natürlich sehr gut. Er selbst wollte immer, daß ich das Stück verfilme, sogar noch, als Costa-Gavras bereits dran war, aber ich habe den Film nie gesehen.

Darin ist die Kritik am Verhalten der Kirche im Dritten Reich wesentlich expliziter als in Der neunte Tag...

Mir ging es gar nicht um die Kirchenkritik, sondern um den Einzelnen, der darunter leidet. In *Der neunte Tag* haben wir das alles weggelassen, ich wollte nicht noch die ganze *Stellvertreter*-Problematik am Rande mitbehandeln. Aber etwas mußte man ja zum Thema Papst sagen, wenn die Lagerhäftlinge den Meßwein auf seine Intervention hin bekommen...

Ja, diese Sequenz ist sehr intensiv, wenn man sich vorstellt, daß ohnehin unterernährte Häftlinge diesen Meßwein austrinken müssen...

Der Papst hat durch seine Intervention bewirkt, daß die inhaftierten Priester den Wein für die Messe nach Dachau geliefert bekommen, und der Kommandant des Lagers hat es dann zu dieser Persiflage, nein: Perversion, getrieben, daß sie den Wein auf einmal austrinken mußten, was ja eine Quälerei sondergleichen war, denn das hat ihnen den Magen verbrannt. Außerdem kam da die Überwindung dazu, diesen für die Messe gedachten Wein einfach so zu trinken. Man kann das nicht mit Wasser und mit Borke machen, denn der Wein exemplifiziert nicht einfach das Blut Jesu, sondern er wird verwandelt und *ist* das Blut Jesu. Im Gegensatz zur evangelischen Kirche, wo das nur als Symbol benutzt wird. Mit einer halben Falsche von diesem Wein hätten sie ein Jahr

lang die Messe zelebrieren können...

Betrachtet man die Medienrezeption der letzten beiden Jahrzehnte, könnte man davon ausgehen, daß Spielfilme mehr noch als Dokumentarfilme und Bücher als historisches Archiv wahrgenommen werden. Wie geht man als Filmemacher mit dieser Verantwortung um?

Film ist das lebendige Bild der Geschichte, zuvor war es die Malerei. Wenn wir etwas über die Napoleonischen Kriege lesen, dann sehen wir das berühmte Gemälde *Der Rückzug von Beresina* vor uns, aber das hat ein Maler in Paris im Atelier ein paar Jahre später gemalt... Das Bild ist schon das Medium, mit dem historische Vorstellung vermittelt wird. Man versucht immer, es sich *vorzustellen*, und man stellt es sich dann eben so vor, wie es einem geliefert wird. Von neueren Kriegen gibt es kaum brauchbare Aufnahmen, da das Videomaterial langsam verblaßt. Die letzten guten Aufnahmen haben wir vom Koreakrieg, da dieser noch auf Filmmaterial dokumentiert wurde, und davor die deutsche Wochenschau.

Als Filmemacher hat man eine große Verantwortung, das haben mir auch meine Lehrmeister schon gesagt. Billy Wilder etwa hat immer wieder gemahnt: „Das darf man doch nicht zeigen...!“ Wenn jemand eine schreckliche Nachricht bekam, drehte er von dessen Gesicht keine Großaufnahme, sondern sagte: „Backstage!“ Das sollte hinter der Kulisse stattfinden. Nicht der Schauspieler sollte weinen, das Publikum im Saal sollte weinen. Würde und Ehre des Menschen müssen stets gewahrt bleiben. Im Film ist das zugleich eine Frage von Ethik und Ästhetik!

Ich verahre mich gegen einen Film wie *Der Untergang*, der immer wieder behauptet: ‚Ich bin ein Doku-Drama.‘ Dabei ist in jedem Blick eine Wertung erkennbar! Ich glaube diesem Film nicht, er ist voll mit – gar nicht so guten – Schauspielern, die schreckliche Dialoge sprechen...

Aber natürlich ist unser Geschichtsbild, unsere Vorstellung von Geschichte geprägt von den Filmen, die wir über die entsprechenden Ereignisse kennen. Man denke nur an Pudowkins Bilder von der russischen Revolution – die sind eigentlich Jahre nach dem tatsächlichen Ereignis mit Statisten nachinszeniert worden. Und doch stellen wir uns heute dieses Ereignis genau so vor...

Das Interview wurde geführt von Marcus Stiglegger am 5. Dezember 2004 im Medienhaus Mainz. Vielen Dank an Melanie Dietz für Assistenz und Unterstützung.