

Fotografie und Film

Catrin Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie

Bielefeld: transcript 2009, 516 S., ISBN 978-3899427196, € 39,80 (Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Mannheim)

Der Holocaust als Herausforderung für den Film? Den Titel könnte man auch so auffassen, dass Auschwitz sich zumindest für die Filmgeschichte als sinnvoll und nützlich erwiesen habe, nämlich als besonderer Anreiz zu nie dagewesenen Leistungen. Hier aber soll die Frage erörtert werden, wie der Holocaust filmisch darstellbar, nein: wie er filmisch erfahrbar zu machen sei. Catrin Corell möchte mit ihrer Studie nicht nur einen repräsentativen Überblick über die *Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945* geben als vor allem die Wirkung der unterschiedlichen Filmformen auf den Zuschauer untersuchen. Dass der Film die „zentrale Form des Holocaust-Gedenkens“ sei, wird mit der Überschrift des ersten Kapitels sogleich vorausgesetzt. Diese Behauptung ist auch durchaus nachvollziehbar, wenn man den höchsten Sinn des Gedenkens in einer möglichst anrührenden Inszenierung des Gedachten erblickt. Darauf zielt die hier vorliegende Wirkungstypologie. Angemessen sei eine filmische Darstellung, wenn es ihr gelingt, Auschwitz sozusagen nacherlebbar zu machen, wenn sie also den Zuschauer dazu einlade, am filmischen Geschehen – und vermittelt dadurch auch am historischen – emphatisch Anteil zu nehmen.

Die Auseinandersetzung mit dem berüchtigten „Bilderverbot“ (S.13) , das freilich weniger ein Verbot ist als ein Schlagwort, dem sich umgekehrt sämtliche Zweifel an der Zulänglichkeit von Auschwitz-Filmen bequem subsumieren lassen, bleibt in den einleitenden theoretischen Erörterungen auf ein kurzes Referat begrenzt. Die Frage nach der Darstellbarkeit fasst Corell als rezeptionsästhetische. Dass Bilder etwa „die Tatsächlichkeit der Geschichte“ (S.17) dokumentieren können, wird nur beiläufig notiert. Maßgeblich für die nachfolgende Wirkungstypologie ist die Annahme, dass der Film, und zwar in besonderer Weise der Spielfilm, eine mimetische Annäherung an den Holocaust ermögliche und damit auch den Zuschauer an das filmisch aufbereitete Geschehen möglichst nah heranzuführen könne – wobei die möglichst zu erreichende Nähe sich nicht auf den Abstand zwischen der filmischen Darstellung und ihrem historischen Gegenstand, sondern auf die emphatische Anteilnahme des Zuschauers bezieht. Auch dessen oft beargwöhnte Emotionalisierung wird als geeignetes Mittel der Darstellung ausdrücklich hervorgehoben. Der von Corell favorisierten Rezeptionsästhetik liegt der kognitionstheoretische Befund zugrunde, „dass die Werkstruktur eines Films dessen Wirkung zu lenken vermag.“ (S.31) Die Rede von einem „Wirkungsangebot“ soll

indes anzeigen, dass es sich „nicht um empirisch belegte Wirkungen handelt, sondern um ein Potential, das vom Adressaten angenommen werden kann.“ (Ebd.) Den Adressaten darf man sich demgemäß etwa als eine „hypothetical entity“ (David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. [London 1986], S. 30) vorstellen. Gestützt auf semiotische und kognitivistische Theorien und insbesondere auf das poetologische Konzept der „Sympraxis“ von Rolf Klopfer geht Corell von einem „zeichengelenkte[n] innere[n] Verhalten“ (ebd.) des Zuschauers aus, das aufgrund der Werkstruktur eines Films als zumindest wahrscheinlich voraussagbar sei. Der Zuschauer beteilige sich im Prozess der Wahrnehmung als ein Mithandelnder, als welcher er den Film im genauen Sinne des Wortes nachvollzieht. Eine solche normative Rezeptionsästhetik mag darüber hinaus auf manche Schwierigkeiten stoßen, die mit dem Gegenstand der Darstellung nichts zu tun haben. Fraglich bleibt dennoch, warum ein Mithandeln des Zuschauers ausgerechnet bei Filmen über Auschwitz als oberste Maxime gelten soll.

Welche Formen der Darstellung welche „Wirkungsangebote“ unterbreiten, legt Corell im zweiten, beinahe 400 Seiten umfassenden Kapitel anhand von acht exemplarisch ausgewählten Filmen detailliert dar. Untersucht werden je nach Filmform Narration, Sujetkonstruktion, Figurenkonstellation und zudem mehrere Sequenzen jedes einzelnen Films – stets nach der Maßgabe, die Wirkung der jeweiligen Gestaltungsmittel auf den Zuschauer zu ermitteln. Die Analyse folgt der Chronologie der Filme, die im Umgang mit dem Holocaust seit 1945 durchaus auch Fortschritte gemacht hätten. (Vgl. S. 450) Die unmittelbar nach Kriegsende im Auftrag der amerikanischen Armee produzierte Dokumentation *Death Mills* (Die Todesmühlen, USA 1945) von Hanuš Burger und Billy Wilder wird als ein früher Versuch betrachtet, durch Schockwirkung etwas vom Grauen der Konzentrations- und Vernichtungslager mitzuteilen. Anders verfuhr zehn Jahre später Alain Resnais, der sich jedoch seinerseits in *Nuit et brouillard* (Nacht und Nebel, F 1955) zu einer „kontraproduktiven Ästhetisierung“ (S.111) habe hinreißen lassen. Auch Claude Lanzmanns *Shoah* (F 1985) wird äußerst skeptisch beurteilt; das betrifft nicht nur die schon mehrfach beanstandete Indiskretion des Regisseurs gegenüber den als Zeugen auftretenden Überlebenden, sondern auch dessen vermeintlich didaktischen Gestus. Alle drei bisher genannten Filme betrachtet Corell als Lehrfilme, denen das zwar aus dem historischen Kontext heraus verständliche, doch allemal fragwürdige Bemühen gemein sei, „dem Publikum in erzieherischer Weise ihre Sichtweise des Holocaust aufzudrängen.“ (S.450) Deutlich positiver bewertet sie demgegenüber die Spielfilme, und zwar die ‚tragischen‘ sowohl wie die ‚komischen‘: *Schindler's List* (USA 1993) von Steven Spielberg, *La vita è bella* (Das Leben ist schön, I 1997) von Roberto Benigni und *Train de vie* (Zug des Lebens, F/B/RO/NL 1998) von Radu Mihaileanu. Dass in diesem Kontext auch *Au revoir les enfants* (Auf Wiedersehen, Kinder, F 1987) von Louis Malle herangezogen wird, ist allerdings erstaunlich. Zu Recht lobt Corell die behutsame Art der Darstellung. Seine Behutsamkeit aber verdankt der Film nicht zuletzt der

Tatsache, dass er in einem katholischen Internat im okkupierten Frankreich und nicht in Auschwitz spielt. Dass die Darstellung von Auschwitz keine Herausforderung, sondern ein Problem ist, das vielleicht gar niemand lösen kann, solcherlei Gedanken bleiben in der ansonsten so ambitionierten und detailreichen Untersuchung ausgespart. Einem darauf reflektierenden Film wie *Shoah*, von dem Corell meint, dass ihn nie jemand ganz gesehen habe und dass Lanzmann ihn darum besser auf eine kommensurable Länge von 120 Minuten hätte zurechtschneiden sollen (vgl. S. 138) – tatsächlich war der Film, selbst nach solchen Kriterien zu urteilen, vor allem in den USA sehr erfolgreich – , wird als gelungenes Werk *La Petite Prairie aux bouleaux* (Birkenau und Rosenfeld, F/D/PL 2003) von Marceline Loridan-Ivens entgegengehalten. Denn dieser Dokumentar-Spielfilm, so Corell, „erleichtert dem Zuschauer das Einlassen auf die Holocaust-Thematik, er involviert ihn wesentlich stärker und unterbreitet ihm intensive Erfahrungsangebote.“ (S.401) In diesem Tenor wird auch an Benignis *La vita è bella* die „behutsame Einstimmung auf den Holocaust“ (S.317) gerühmt. Dass die Sprache sich mitunter in den ‚Tonfallstricken‘ (K. Kraus) eines Wohlfühlseminars verfängt, ist vielleicht einem vor dieser „Thematik“ versagenden Ausdrucksvermögen, offenbar jedoch auch dem rezeptionsästhetischen Konzept geschuldet. Der Holocaust als inneres Erlebnis – ein solcher Titel träfe die Wirkungstypologie genauer als die Rede von der Herausforderung, die vielmehr die Täter selbst sich mit der Vernichtung der Juden gestellt haben. Sie waren dabei übrigens erfinderischer als die Filmemacher, denen es jedenfalls nicht gelungen ist, Auschwitz als Erfahrungsangebot zu unterbreiten.

Christoph Hesse (Berlin)