

III. Auf- und Annahme des Holocaust im Spielfilm

A.

Die Analyse aktueller Formen des Holocaust-Gedenkens bestätigt, daß das Erinnern inzwischen nicht mehr nur nationalstaatlich, sondern zunehmend nationen-übergreifend erfolgt. Levy/Sznaider stellen in diesem Zusammenhang eine allgemeine Visualisierungstendenz durch Ausstellungen, Filme und Gedenkstätten fest und zeigen, wie sich der Holocaust in den vergangenen Jahren durch seine massenmediale Verarbeitung – vor allem durch die amerikanische TV-Serie HOLOCAUST (USA 1978) oder auch Spielbergs Spielfilm SCHINDLERS LISTE (USA 1993; s. II.3.2) – aus dem »nationalstaatlichen ›Container« herauslöste (2001: 30, H.i.O.). Populäre Formen des Gedenkens seien – trotz oder aufgrund der zunehmenden historischen Distanz – in der Lage, breite Bevölkerungsschichten zu erreichen und Historikern deren bisheriges Deutungsmonopol streitig zu machen. Wie läßt sich diese breite Wirkkraft insbesondere audiovisueller Erinnerungsformen erklären, auf die u.a. der Regisseur von ZUG DES LEBENS (F/BEL/ROM/NL 1998; s. II.4.2) pointiert verweist: »Wir müssen erkennen und wir müssen akzeptieren, daß niemand mehr Bücher liest, sich Fotos anschaut oder in Museen geht. Die herrschende Kommunikationsform ist die audiovisuelle.« (Mihaileanu zit.n. Tegeler 1999: 2)¹ – der Film als das erste audiovisuelle Medium »nach den Menschmedien« (Faulstich 2004: 119), »das kulturelle Leitmedium der Moderne des vergangenen Jahrhunderts« (Paech 2003: 22).

Nicht nur gesamtgesellschaftlich betrachtet, sondern auch für den einzelnen stellt die Auseinandersetzung mit dem Holocaust eine außergewöhnliche Herausforderung dar, was ich bei der Wahl und Beschäftigung mit dieser Thematik selbst verspürte. Angesichts der Tatsache, daß der Holocaust im negativen Sinne das »Äußerste« (Todorov 1993) darstellt und als »Zivilisationsbruch« (Diner 1998) bzw. schwärzestes Kapitel der jüngeren Vergangenheit bezeichnet wird, liegt die Frage nahe, was Menschen – neben Gründen allgemeiner Erinnerungsarbeit und -kultur – dazu bewegt, sich dem Holocaust freiwillig und intensiv über einen längeren Zeitraum oder auch »nur« für die Dauer eines Films zu widmen: Entsteht in diesem Zusammenhang ein Spannungszustand zwischen »Angezogen- und Abgestoßen-Sein«? Während die Ablehnung nicht weiter kommentiert werden muß, bedarf die »Anziehung« der Erläuterung. Fordert eine gewisse Unfaßbarkeit nicht gerade zu dem Versuch auf, das Geschehene zumindest ansatzweise zu erfassen? Und liegt im Blick aus dem Kinossessel in (un)menschliche Abgründe nicht die Chance, mit der eigenen »natürlichen« Angst bzw. dem »natürlichen« Selbstschutz vor dem Schlimmsten umgehen zu lernen?² Kann die Tatsache, daß die ganze Bandbreite menschlichen Verhaltens erfahrbar wird, das

Individuum persönlich »bereichern«? Nach Kant (1972: 623ff.) läßt die Größe eines negativen Ereignisses den Adressaten sich selbst als menschlicher erfahren, so daß er in der Lage ist, das Negative zu ertragen. Es ist daher kein Zufall, daß insbesondere Holocaust-Spielfilme ein positives Gegengewicht zum Genozid aufbauen und es phasenweise dominieren lassen (s.u., C). An Filmen, die Retter (SCHINDLERS LISTE, DAS LEBEN IST SCHÖN) und Rettungsversuche (AUF WIEDERSEHEN KINDER, ZUG DES LEBENS) ins Zentrum rücken, kann dieser Aspekt leicht nachvollzogen werden. Diese positiven Verhaltensbeispiele im Umgang mit den Geschehnissen können – sofern entsprechend inszeniert – Wertvorstellungen vermitteln und lebensbejahende Kräfte im Zuschauer wecken, die er in seinen Alltag übertragen kann.

B.

Aus der Untersuchung der ausgewählten Filme geht hervor, daß es im Umgang mit dem Holocaust seit der Nachkriegszeit Fortschritte gibt. Während ältere filmische Auseinandersetzungen, besonders die Entnazifizierungsfilme unmittelbar nach Kriegsende (s. II.1), dem Publikum jegliche Freiheit im Umgang mit den Greuelthaten nahmen, es teilweise zum Hinsehen zu zwingen versuchten, fällt bei jüngeren Filmen (s. II.3 – II.5) eine tendenzielle Entwicklung zu mehr Offenheit, zu größerer Behutsamkeit in bezug auf den Zuschauer auf.

Die Schockästhetik der Umerziehungsfilme wurde als kontraproduktiv erkannt (s. II.1). Burgers Entnazifizierungsfilm *DIE TODESMÜHLEN* (USA 1945; s. II.1.1), jedoch auch Resnais' *NACHT UND NEBEL* (F 1955; s. II.2.1) und Lanzmanns *SHOAH* (F 1985; s. II.2.2) ist gemeinsam, dem Publikum in erzieherischer Weise ihre Sichtweise des Holocaust aufzudrängen. Sie vermitteln den Eindruck, insbesondere ihre – spezifische – Art der Dokumentation könne diese Thematik dem Zuschauer näher bringen. Während die Umerziehungsfilme die Wahrnehmung durch Aufnahmen von höchster Brutalität, teils in Großaufnahme, zu erzwingen suchten (s. insb. II.1.1.2), setzt Resnais auf Verfremdung durch vielfältige Kontrastwirkungen. Dabei steigert er jedoch die Anzahl der ästhetischen Verfahren bis hin zur gegenseitigen Schwächung und zur Überreizung des Zuschauers (s. insb. II.2.1.4). Zudem versucht er, das Publikum zum Sich-Vorstellen des Grauenhaftesten zu bewegen (s. II.2.1.6), indem er zum Teil noch schockierenderes Bildmaterial als *DIE TODESMÜHLEN* einsetzt (s. II.2.1.1 und II.2.1.7). Vordergründig wenig inszeniert und puristisch wirkend, ist Lanzmanns *SHOAH* von streckenweise erheblicher Inszenierung getragen (s. insb. II.2.2.5). Der Druck, den Lanzmann wiederholt auf die Zeugen, die Überlebenden, ausübt, indem er sie drängt, ihre Berichte trotz massivster psychischer Belastung fortzusetzen, kann beim Publikum – verstärkt durch das indiskrete Heranzoomen an die ausgewählten Gesprächspartner – eine kontraproduktive Wirkung erzielen (s. erneut II.2.2.5). Auch hinter seinem explizit formulierten Anspruch (s. II.2.2.1), den Zuschauer durch die Dauer des Films und aufgrund der zahlreichen Augenzeugenberichte in die Vernichtung zu »versenken«, verbirgt sich ein aufnötigendes Ansinnen.

3. Žižek 2000: 15 in II.2.2.

4. »Weil er durch die Lebenden zur Vernichtung vordringen will, interessiert er sich auch nicht für die Errettung eines einzelnen. Das ist eine fast tyrannische Herangehensweise, und wir haben in Israel Überlebende getroffen, die darunter sehr gelitten haben.« (Hartman zit.n. Niroumand, 15.01.1997: 13)

Die Fülle an Einzelschicksalen und die Konzentration auf die Vernichtungsabläufe erzeugen – trotz »positiven« Ausgangs für die Befragten – die Empfindung von Hoffnungslosigkeit und erschweren so das Betrachten dieses Films³, im Gegensatz zu Loridan-Ivens' Spielfilm *BIRKENAU UND ROSENFELD* (F/D/POL 2003, s.u. sowie II.5).⁴

Eine deutliche Wende im Rahmen der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Filme stellt Louis Malles Spielfilm *AUF WIEDERSEHEN KINDER* dar (F 1987; s. II.3.1). Im Gegensatz zu den drei Dokumentarfilmen zeichnet sich Malles Werk durch besondere Bescheidenheit und Behutsamkeit sowie durch einen deutlich nicht-erzieherischen Gestus aus. Obwohl nur zwei Jahre nach Lanzmanns Dokumentation erschienen, unterscheidet sich Malles Spielfilm fundamental: Während Lanzmann, wie Resnais und Burger, auf den Charakter der Massenvernichtung abzielt und zahlreiche Schicksale aufzeigt bzw. inszeniert, beschränkt sich Malle auf die »kleine« Geschichte der Bewußtwerdung eines pubertierenden Jungen. Dahinter steht die Überzeugung, daß die für den Zuschauer im Miterleben des individuellen, schmerzlichen Verlustes gemachte Erfahrung intensiver sein kann als das »Vor-Augen-Führen« zahlreicher Schicksale. Malles hundertminütiger Film beschränkt sich auf einen Hauptschauplatz, während Lanzmann verschiedenste Inszenierungsorte präsentiert und dem Zuschauer neuneinhalb Stunden Aufmerksamkeit abverlangt. Wo Lanzmann Überlebende drängt, ihre grauenhaften Lagererlebnisse preiszugeben, gelingt es Malle mit großem Einfühlungsvermögen, das Schicksal eines jüdischen Jungen näherzubringen.

Mit dem Spielfilm *SCHINDLERS LISTE* (USA 1993; s. II.3.2) spricht Steven Spielberg insbesondere junge Menschen an, die den Krieg und dessen unmittelbare Auswirkungen nicht selbst erlebt haben. Vor diesem Hintergrund versucht er mit zahlreichen ästhetischen Verfahren, die Zuschauer in typische Situationen der Vernichtungsmaschinerie zu versetzen, damit sie den Holocaust »spüren« (Spielberg zit.n. Reichel 2004: 315). Angesichts der Tragweite des Genozids ist ein derart hoher Anspruch kaum realisierbar und darüber hinaus problematisch (s. insb. II.3.2.6). Authentisch wirkt *SCHINDLERS LISTE* aufgrund der Kombination zahlreicher ästhetischer Verfahren, vor allem einer gewissen Nachrichten-Ästhetik (s. insb. II.3.1), sowie der »Beglaubigung« der erzählten Geschichte durch die realen Personen am Ende des Films. Die Authentizität in Malles Film hingegen ergibt sich aus dessen Anknüpfen an unser generelles Wissen um die Beziehung zwischen Eltern und Kindern, um Freundschaft und den Umgang unter Kindern. Beide Filme lassen den Holocaust durch mögliche Versetzung des Zuschauers in die Hauptfiguren intensiv erfahren. Im Unterschied zu *AUF WIEDERSEHEN KINDER* arbeitet *SCHINDLERS LISTE* wesentlich stärker mit Spannung und damit einhergehender Hoffnung des Publikums auf ein »glückliches Ende«, die mit der Rettung der sog. Schindlerjuden auch erfüllt wird, während der jüdische Junge am Ende von Malles Film den Nazis zum Opfer fällt. Während in der TV-Serie *HOLOCAUST* (1978/79) noch zahlreiche Mitglieder der im Zentrum stehenden jüdischen Familie ermordet werden, überleben beinahe alle dem Zuschauer vertrauten Schindlerjuden – ein ermutigender und für das Sich-Einlassen auf den Genozid zentraler Aspekt, der durch den gelungenen Spannungsaufbau des Regisseurs unterstützt wird.

Im Unterschied zu den Spielfilmen von Spielberg und Malle handelt es sich bei Roberto Benignis *DAS LEBEN IST SCHÖN* (I 1997; s. II.4.1) und Radu Mihaileanus

ZUG DES LEBENS (F/ B/ROM/NL 1998; s. II.4.2) nicht um traditionell-fiktionale Filme, sondern um ›Radikal-Fiktionen‹ (s. II.4). Dem Übermaß an Bedrohung und Grauenvollem setzen sie ein Übermaß an Kreativität und Hoffnung entgegen. Auf ihre Weise demonstrieren sie – im krassen Gegensatz zu Vorgängerfilmen –, daß der Holocaust inkommensurabel ist. Sie teilen damit auch die Meinung zahlreicher Überlebender von der exorbitanten Absurdität des Holocaust und machen diese durch den Einsatz abgründiger Komik für den Zuschauer erfahrbar. Der Radikalität der Vernichtung setzen sie mit Hilfe des jüdischen Witzes die Radikalität des Überleben-Wollens entgegen.

Marceline Loridan-Ivens' dokumentarisch anmutender Spielfilm BIRKENAU UND ROSENFELD (F/D/POL 2003; s. II.5) stellt eine Öffnung im Umgang mit dem Holocaust dar. Wie Louis Malles Film, zeichnet sich dieses Werk durch besondere Bescheidenheit und Diskretion aus: Mit und über die Protagonistin, eine Auschwitz-Überlebende, erfährt der Zuschauer, wie schwierig einerseits und wie heilsam andererseits es sein kann, sich auf die nationalsozialistische Vernichtung, genauer auf Momente des Lagerlebens, einzulassen. Hierbei ist entscheidend, daß die Hauptfigur dem Publikum die Verarbeitung in gewisser Weise abnimmt, es entlastet. In BIRKENAU UND ROSENFELD begleiten wir die fiktive Zeugin Myriam in ihren Erinnerungs»erfolgen« und -mißerfolgen, denn es gelingt selbst der Protagonistin nicht immer, sich an Erlebtes und Gesehenes zu erinnern. Eine besondere Wirkung erzielt die Regisseurin, indem sie Myriam nicht nur das Ausmaß der Vernichtung, sondern auch Momente der Liebe und Solidarität erinnern läßt. Diese Darstellungsweise erleichtert dem Zuschauer die Annäherung an den Holocaust und er teilt mit der Protagonistin die Freude des »Am-Leben-Seins« am Ende des Films.

C.

Angesichts des Ausmaßes an Grauenhaftem besteht bei »stummen« (Semprún 1995: 239)⁵ Archivaufnahmen von der Befreiung der Lager sowie möglichst realistischen

5. Siehe I.1 zum vollständigen Zitat.

6. Heute kann sich ein Holocaust-Film potentiell an vier Generationen richten: a) die heute ca. 80-Jährigen, die der Kriegsgeneration angehören, denn sie waren damals 20; b) die heute 60-Jährigen, die Nachkriegsgeneration, die im bzw. kurz nach dem Krieg geboren sind; c) die heute 40-Jährigen, die Enkelgeneration, die in den sechziger Jahren auf die Welt kamen; d) die heute 20-Jährigen, die Nach-Enkelgeneration, die in den achtziger Jahren geboren sind. Während die Kriegsgeneration sich in bezug auf die Thematisierung der Kriegszeit zunächst – verständlicherweise – verweigerte, kämpfte die Nachkriegsgeneration, genauer die 68er, gegen das Schweigen der Eltern an. Die beiden jüngsten Generationen sind allein aufgrund der historischen Distanz nicht »vorbelastet« und könnten sich daher u.U. unbefangener mit der Thematik auseinandersetzen.

7. Vgl. auch Darmstädter 1995: 132.

8. »En même temps, chacun s'habitue sournoisement à l'horreur, cela rentre un peu dans les mœurs, et fera bientôt partie du paysage mental de l'homme moderne; qui pourra, la prochaine fois, s'étonner ou s'indigner de ce qui aura cessé en effet d'être choquant?« (Rivette zit.n. Lowy 2001: 181).

9. Vgl. auch Schulz 2002: 171.

Rekonstruktionsversuchen des Holocaust die Gefahr, daß das von Jorge Semprún angesprochene Zuhören bzw. Zusehen unerträglich ist (s. das der Arbeit vorangestellte Zitat), »intolérable pour la sensibilité« des Zuschauers (Bazin zit.n. Raskin 1987: 139):

»Die Brutalität und Unmenschlichkeit der Naziverbrechen können, insbesondere wenn sie realistisch und detailreich dargestellt werden, psychische und soziale Schutzmechanismen auslösen. [...] Die Überflutung der individuellen Wahrnehmung mit brutalen Details aus den Randzonen menschlicher Existenz, wie sie uns in Bildern und verbalen Schilderungen der Quälereien und Tötungen in den Konzentrationslagern entgegentreten, kann dazu führen, daß man Informationen trotz körperlicher Anwesenheit im kognitiven Wachzustand nicht mehr an sich heranläßt. [...] Weder böswillige Negation noch Ignoranz sind die Motive ihres Verhaltens, sondern die Unerträglichkeit dessen, was ihnen andere oder sie sich selbst zumuten wollen.« (Silbermann/Stoffers 2000: 84f.)

Daher, so der Erziehungswissenschaftler Ido Abraham, zeuge es »von Naivität zu glauben, daß Schüler⁶ eine größere Nähe zu den Opfern entwickeln, wenn man ihnen die Leiden dieser Opfer in allen Einzelheiten vor Augen führt« (zit.n. Heyl 2003: 220⁷) – eher das Gegenteil, Antipathie gegenüber den Opfern, sei der Fall.

Eine weitere Gefahr realistischer Rekonstruktionsversuche besteht im Gewöhnungs- bzw. Abnutzungseffekt schockierend brutaler Bilder.⁸ Einerseits verlieren diese in der Flut inzwischen täglicher Abbildungen von Grausamkeiten ihre Wirkung (Baer 2000: 242), andererseits wächst auch die Gefahr der Abnutzung mit der zunehmenden Medienpräsenz des Themas (Valentin 2001: 127): »[...] ›Gewöhnung‹ und ihr Ergebnis, die ›Gewohnheit‹ [...] ist zwar im Normalfall nötig und ungeheuer ökonomisch, doch bedeutet es auch, daß man nicht mehr über das Gewohnte hinaus und nicht mehr zu Neuem gelangt, sondern immer nur wiedererkennt.« (Kloepfer 1999: 34, H.i.O.)

Seit dem Scheitern der Schockästhetik der Entnazifizierungsfilme (s. II.1) versuchen insbesondere Holocaust-Spielfilme, dem Zuschauer ein Einlassen auf die schwierige Thematik durch ausbalancierende Gegengewichte zu ermöglichen: »Le metteur en scène est tenu d'affadir, pour que ce qu'il ose présenter comme la ›réalité‹ soit physiquement supportable pour le spectateur [...]« (Rivette zit.n. Lowy 2001: 181, H.i.O.) Diese »gedämpften« bzw. »gemilderten« Darstellungen, »ob in Film oder Literatur, sollten noch erträglich sein«, damit sich die Menschen nicht »entsetzt von den Büchern abwenden oder gar aus den Kinos fliehen« (Reich-Ranicki 2002: 35).

Die ästhetischen Mittel, um den Holocaust kommensurabel zu machen oder der Thematik gar eine »mutmachende Wendung« zu geben, sind ebenso vielfältig wie wiederkehrend (Kramer 2000: 52).⁹ Zentral ist hierbei das besondere Potential narrativer Kunst (s. Kloepfer 2005: 93 in I.1).

- In den untersuchten Spielfilmen wird der Holocaust äußerst vorsichtig, manchmal beiläufig eingeführt, um den Zuschauer behutsam auf die schwierige Thematik einzustimmen. Zum Teil versuchen die Regisseure, die Gestaltungskonventionen und Sehgewohnheiten in bezug auf konventionelle Holocaust-Filme ganz bewußt zu durchbrechen und so das Publikum durch gesteigerte Aufmerksamkeit zu tatsächlicher, neuer Wahrnehmung und letztlich einem wirklichen Sich-Einlassen auf den Holocaust zu bewegen (s. I.2.2): »Offenbar geht es darum, daß neben dem

Verstand (Erkenntnisvermögen mit Antizipation und Erinnerung) auch das Gefühl (von Lust und Unlust, Zweifel und Beruhigung) und vor allem der Wille (Begehrungsvermögen: Neugier, Interesse, Lust auf Wissen) aktiviert werden.« (Kloepfer 1990: 140)

Durchaus häufig ist die Einführung dieser ernstesten Thematik in Rätselform, die den Zuschauer zu gesteigerter Eigenleistung auffordert – zum »Enträtseln« als dem »eigentlichen und einzigen Zweck des Rätsels« (Jolles 1982: 134f.):

»Weil der Anfang [der Filme] so irritierend ist, stimuliert er ein verstärktes Mitgehen und Mithandeln des Zuschauers (Sympraxis), weshalb sich dieser wiederum mehr erwartet, wahrnimmt und verarbeitet an Informationen über die dargestellte Welt (Mimesis), was wiederum seine Antizipationen oder sonstigen Handlungen bestätigt, verstärkt und sein Lernen anregt und so weiter.« (Kloepfer 1994: 62)

In AUF WIEDERSEHEN KINDER (s. II.3.1) gewinnt die Holocaust-Thematik erst ganz allmählich an Bedeutung – und zwar in dem Maße, wie sich die Gefahr für den vor der deutschen Besatzungsmacht bzw. den französischen Kollaborateuren versteckten jüdischen Jungen konkretisiert. In der ersten halben Stunde des Films muß sich der Zuschauer die gesamte Situation mit Hilfe zahlreicher Indizien eigenständig erschließen. Steven Spielberg hingegen führt den Holocaust in SCHINDLERS LISTE (s. II.3.2) zwar symbolisch bereits im Vorspann ein und deutet die bürokratischen Vorbereitungen hierzu auch in der Eröffnungssequenz an, rückt jedoch zunächst den wirtschaftlichen Aufstieg des Kriegsgewinners Oskar Schindler ins Zentrum. Ähnlich wie Louis Malle stimmt Roberto Benigni den Zuschauer in DAS LEBEN IST SCHÖN (s. II.4.1) äußerst behutsam auf das grausame Geschehen ein, indem er diesem erst die zweite Hälfte des Films widmet. Zu Beginn sensibilisiert er das Publikum mit zunehmend deutlicheren Anzeichen für den aufkommenden Faschismus in Italien. In Radu Mihaileanus ZUG DES LEBENS (s. II.4.2) wird der Zuschauer von Anfang an in die verrückte Situation der Selbstdeportation des osteuropäischen Shtetls hineinversetzt, was sich bis zur letzten Einstellung des Films nicht ändert – der Holocaust bildet hier eher den geschichtlichen Hintergrund, vor dem Mihaileanu die Vitalität und Lebensfreude der jüdischen Shtetl-Kultur feiert. Insbesondere die Exposition verweigert dem Zuschauer gesicherte Informationen und steigert so seine Aufmerksamkeit. Auch Marceline Loridan-Ivens gelingt es durch gezielte Zurückhaltung expliziter Informationen zu Beginn von BIRKENAU UND ROSENFELD (s. II.5), die Neugier des Publikums zu wecken und es im weiteren Verlauf des Films in den Selbstfindungs- und Heilungsprozeß der Protagonistin einzubeziehen.

- Die künstlerische Herausforderung und Voraussetzung für die Annahme des Holocaust liegt häufig in der Individualisierung, d.h. im Erfahrbarmachen von Einzelschicksalen bzw. der Geschichte kleiner Gruppen, während in Dokumentarfilmen das Augenmerk auf die Massenvernichtung gerichtet ist. Damit entsprechen Holocaust-Spielfilme i.a.R. der pointiert formulierten Forderung Marcel Ophüls':

10. Vgl. stellvertretend Brussig 1998: 45; Visser 2002: 202.

»Die Leichen in Bergen-Belsen, das sind immer nur dieselben Archivaufnahmen. Die haben wir gesehen. Auch mit poetischem Kommentar, auch mit naturalistischem Kommentar, auch ohne Kommentar, auch nur mit Musik, aber gesehen haben wir es. Sie wirken nicht mehr, wenn man auch noch beim Abendessen – sozusagen zwischen Käse und Kaffee – die äthiopischen Kinder sieht. [...] Man muß es individualisieren. Man muß das Einzelschicksal sehen. [...] Es ist leichter, sich mit der [Familie] zu identifizieren als mit jemandem aus dem russischen Ghetto, den man nicht kennt und dessen Lebensweise zu weit von einem entfernt ist.« (Zit.n. Köppen 1993: 112)

Diese Forderung basiert auf der Überzeugung, daß sich der Zuschauer eher von der Bedrohung bzw. vom Tod einzelner Menschen erschüttern läßt als vom millionenfachen Sterben¹⁰: Die höchstmögliche Identifikation bewirkt, »daß wir bei drohender Gefahr, Furcht oder beim Eintreten des Schrecklichen Horror empfinden« (Kloepfer 2005: 104).

So stehen im Zentrum von *AUF WIEDERSEHEN KINDER* zwei Kinder, Julien und sein jüdischer Freund Jean, der am Ende von der Gestapo aufgespürt wird. Mit der Titelfigur Oskar Schindler in *SCHINDLERS LISTE* ist das Schicksal der sog. Schindlerjuden verbunden, fokussiert auf Itzhak Stern und Helene Hirsch. Benigni konzentriert sich in *DAS LEBEN IST SCHÖN* auf die Familie Orefice, den Protagonisten Guido, seinen Sohn Giosuè und seine Frau Dora, deren Leben im Vernichtungslager äußerst gefährdet ist. In *ZUG DES LEBENS* steht das (Über)Leben eines osteuropäischen Shtetls unter der Führung des Dorf»narren« Schlomo auf dem Spiel. In *BIRKENAU UND ROSENFELD* begleitet Lorian-Ivens ihr filmisches Alter ego, Myriam Rosenfeld, zusammen mit einem jungen deutschen Fotografen zu dem einstigen Schreckensort.

Mit der Konzentration auf wenige Hauptfiguren – dramaturgisches Stilmittel der Regisseure – fällt auf, daß dem Protagonisten häufig ein Antagonist gegenüber steht, der meist zur positiven Identifikation mit der Hauptfigur beiträgt, indem er ihr bei der Zielerreichung im Weg steht. Empathie und ihre positive Gestalt der Sympathie sowie ihre negative Gestalt der Antipathie müssen hierbei ganz grundlegend als »Formen der Reziprozität« des Zuschauers gegenüber den Figuren verstanden werden (Kloepfer 2005: 122, H.i.O.), als Möglichkeit der Transponierung historischer Ereignisse in gegenwärtiges (Mit-)Erleben (Bleicher 2002: 183).

Dabei nutzen die Regisseure die »universelle Fähigkeit von Menschen, sich in einen anderen zu versetzen oder auch in einen eigenen, vergangenen oder künftigen Zustand. Das Wort ›Ver-Stehen‹ impliziert nicht zufällig, daß man den Platz des Anderen einnehmen kann und damit im Prinzip seine Seh-, Hör- etc. und Verarbeitungsweisen bis hinein in die psychische Dimension, welche schon das Wort ›Ein-Stellung‹ nahelegt.« (Kloepfer 2001b: 1, H.i.O.) Je nach Figur, mit der wir wahrnehmen, entsteht eine andere Sinnwelt, denn wir »übernehmen mehr oder weniger zwangsläufig deren Wahrnehmung, Rolle und Verarbeitungsform« (Kloepfer 1999: 25).

Während der französische Junge den jüdischen in der ersten Hälfte von *AUF WIEDERSEHEN KINDER* als Rivalen im Kampf um die Position des Klassenbesten wahrnimmt, leidet er – und mit ihm der Zuschauer – bei der Deportation am Ende unter dem Verlust des Freundes. In *SCHINDLERS LISTE* kämpft Oskar Schindler

insbesondere mit Amon Göth, dem Kommandanten des Plaszower Konzentrationslagers, um das Leben »seiner« Juden. In *DAS LEBEN IST SCHÖN* muß sich Guido bei der Eroberung seiner Prinzessin zunächst gegen einen faschistischen Beamten, später gegen die Widrigkeiten des nationalsozialistischen Vernichtungslagers durchsetzen. Auch *ZUG DES LEBENS* weist mehrere Kontrastkonstellationen auf: zwischen der Flucht des Shtetls im Geisterzug und den Verfolgern, insbesondere den Nazis; zwischen den jüdischen »Nazis« unter Führung von Mordechai und den »Kommunisten« um Yossi; zwischen den Männern und den Frauen; zwischen den Töchtern und den Vätern etc. In *BIRKENAU UND ROSENFELD* entsteht aus der Begegnung zwischen Myriam und Oskar ein häufig kontroverser, jedoch durchaus fruchtbarer deutsch-jüdischer Dialog.

- Die Konzentration auf wenige Hauptfiguren ist vielfach mit der Hoffnung auf das – zumindest partielle – Überleben derselben verbunden: »Und nur darum kann es in einem Spielfilm gehen: um das Überleben, und vielleicht noch darum, was das Überleben in den Menschen anrichtet« (1995: 209), so Hanno Loewy im Zusammenhang mit *SCHINDLERS LISTE*.

Der Verlauf der Filme wird hierbei durch eine Spannungsdramaturgie bestimmt, die den Zuschauer dergestalt involviert, daß er – inmitten ungeheurer Vernichtung – um und mit den jüdischen Protagonisten um deren Leben bangt und auf Rettung hofft. Auf diese Weise entsteht eine gewisse Balance, ein Rhythmus aus Schrecken und Hoffnung mit positiver Wirkung auf den Zuschauer.¹¹ Ruth Klüger erläutert am Beispiel von *SCHINDLERS LISTE*: »Die konsequent durchgehaltene Dramaturgie kurzer Szenenfolgen und ›Kontrastkonstellationen‹ sei im übrigen das einzig angemessene Mittel, den Zuschauer nicht zu erdrücken, ihm vielmehr im Wechsel von Erschütterung, Erleichterung und Empörung Raum für verstehende Einfühlung zu lassen.« (Klüger zit.n. Reichel 2004: 310, H.i.O.)¹²

In manchen Fällen verdanken die jüdischen Protagonisten ihr Überleben einem Retter aus den eigenen Reihen (Insdorf 2003: 258ff.), wie in *ZUG DES LEBENS*. Damit kommen diese Werke, so Bartov, einer der beiden Hauptforderungen von Zuschauern an Holocaust-Filme nach: »First is the demand for a ›human‹ story of will and determination, decency and courage, and final triumph over the forces of evil.« (1997: 46, H.i.O.) Kommt die Hilfe von außen, zeigt sich dem Publikum die wohltuende Erfahrung des Guten im Menschen inmitten der nationalsozialistischen Unmenschlichkeit (s.u. sowie II.3.2). Gelingt es den Opfern, sich bzw. Angehörige vor der Nazi-Barbarei zu retten (s. II.4.1), – und sei es »nur« in der Phantasie (s. II.4.2) –, so bedient diese Verkehrung das Bedürfnis des Zuschauers nach zumindest punktueller Umkehr der Machtverhältnisse. Nicht immer wird jedoch die Hoffnung des Publikums auf Überleben der jüdischen Protagonisten

11. Zum Rhythmus-Prinzip in der Kunst siehe den entsprechenden Exkurs im Anhang.

12. »Spielberg bewältigt die Ereignisse durch eine schnelle und sehr gekonnte Folge von kontrastierenden Szenen, in denen der Horror, bevor er zur Abstumpfung der Zuschauersensibilität führt, abwechselt mit Einblicken in das Luxusleben eines Opportunisten, der eine positive Charakterentwicklung durchmacht.« (Klüger in *FAZ*, 02.12.1995: B4)

13. Vgl. Kommunismus, Marxismus, Antisemitismus, Sozialismus/Faschismus, Rassismus/Kapitalismus, Wirtschafts imperialismus.

erfüllt; doch selbst in diesen Fällen wird es mit einem gewissen positiven Ausblick aus dem jeweiligen Film entlassen.

Obwohl in *AUF WIEDERSEHEN KINDER* Julien eine der schmerzvollsten Erfahrungen seines jungen Lebens macht, birgt diese die Chance, seine kindliche Selbstbezüglichkeit zu überwinden und eigenes Leid zu relativieren (s. II.3.1.6.d). In *SCHINDLERS LISTE* bangt das Publikum mit und um die in verschiedenen Lagern internierten sog. Schindlerjuden. Während unzählige anonyme Juden den Nazis zum Opfer fallen, wird die Hoffnung des Zuschauers auf das Überleben der Schindlerjuden weitgehend erfüllt. Die definitive Rettung erfolgt hierbei durch die zunehmend geläuterte Titel- und Identifikationsfigur; zwischenzeitliches Überleben entspringt jedoch auch wundersamen Wendungen (s. II.3.2.4 und II.3.2.6) und bestimmten Überlebensstrategien der Betroffenen (s. II.3.2.5). Im gesamten zweiten Teil von *DAS LEBEN IST SCHÖN* hofft das Publikum auf das Überleben der Familie Orefice, insbesondere des in einer Baracke versteckten kleinen Sohnes, dessen Leben wiederholt in Gefahr gerät. Infolge der außergewöhnlichen Gewitztheit und des Improvisationstalents seines Vaters übersteht der Sohn alle gefährlichen Situationen, während dieser den Nazis zum Opfer fällt. Dennoch erzeugt das Filmende eine teils positive Wirkung, da, nach der Befreiung des Lagers durch die Amerikaner, Mutter und Sohn im Schlußbild in inniger Umarmung vereint sind (s. II.4.1.4.ba). Mit dem jüdischen Shtetl in *ZUG DES LEBENS* wünscht sich das Publikum, daß die Flucht vor den näherrückenden Nazis gelänge. Zur großen Freude der Juden und des Zuschauers glückt dies innerhalb des Erzählrahmens, nicht jedoch jenseits desselben: Die Flucht erweist sich letztlich als ein Phantasiaegebilde des im Lager internierten Protagonisten und Erzählers. Das glücklose Ende kann jedoch die wohltuende Wirkung, erzielt durch die Inszenierung der Umkehr der Machtverhältnisse, nicht verhindern (s. II.4.2.1 und 4.2.2). In *BIRKENAU UND ROSENFELD* hofft das Publikum mit der Protagonistin, daß durch die intensive Konfrontation mit dem einstigen Schreckensort ein Selbstfindungs- und Heilungsprozeß in Gang gesetzt und im besten Fall abgeschlossen wird. Nach dem schmerzhaftem Kampf zwischen Erinnern- und Vergessen-Wollen, ruft die Protagonistin am Ende des Films mit voller Kraft »Je suis vivante!« – Ausdruck ihrer wiedergewonnenen Selbst-Sicherheit.

- In zunehmendem Maße zeichnen sich Holocaust-Spielfilme dadurch aus, daß der nationalsozialistischen Barbarei Menschlichkeit, Solidarität und Liebe entgegengesetzt werden. Zum Teil ist es »die individuelle Menschlichkeit der kleinen Einheit«, die sich gegen die großen Ideologien des 20. Jahrhunderts³ behauptet (Seeßlen zit.n. Lorenz 2003: 278), zum Teil sind es Begegnungen zwischen Personen, die in einer Freundschaft unter schwierigen Bedingungen münden. In beiden Fällen verhindern diese »Inseln der Menschlichkeit« inmitten allgegenwärtiger Vernichtung ein einseitiges, entkräftendes Verzweifeln. Sie ermöglichen den Glauben an das Gute im Menschen bzw. bekräftigen die Notwendigkeit von Mitmenschlichkeit angesichts von Unmenschlichkeit.

In *AUF WIEDERSEHEN KINDER* wird zum einen Solidarität mit Verfolgten erfahrbar (Internatsleiter Pater Jean versteckt jüdische Kinder sowie Arbeitsdienstverweigerer), zum anderen erlebt der Zuschauer das Entstehen, Wachsen und Sich-Bewähren von Freundschaft angesichts zunehmender Bedrohung. Inmitten

allgegenwärtiger Vernichtung ist die Wandlung Schindlers vom kaltblütigen Kriegsgewinnler zum warmherzigen Retter Lichtblick und Hoffnungsanker – sowohl für die sog. Schindlerjuden als auch für das Publikum. Der Optimismus des Protagonisten Guido in *DAS LEBEN IST SCHÖN* stellt einen wohlthuenden »Strohalm« der Menschlichkeit angesichts der Nazi-Barbarei dar. Aus *ZUG DES LEBENS* spricht eine tiefe humanistische Grundhaltung, vor deren Hintergrund einerseits jegliche Form menschlicher Schwäche bis hin zur schlimmsten Verfehlung angeprangert, andererseits Solidarität und Völkerverständigung in ihrem unschätzbaren Wert gepriesen werden. Neben deutsch-jüdischer Versöhnung – die französische Jüdin Myriam läßt sich nach anfänglichem Zögern doch auf den Austausch mit Oskar, dem Nazi-Enkel, ein –, macht Loridan-Ivens in *BIRKENAU UND ROSENFELD* Solidarität und Menschlichkeit intensiv erfahrbar.

- Überträgt man die der vorliegenden Arbeit vorangestellte Aussage Jorge Semprúns über Literatur – »[...] das wirkliche Problem ist nicht das Erzählen, wie schwierig es auch sein mag ... sondern das Zuhören« (1995: 150) – auf den Film, rückt die Erreichbarkeit der Menschen allgemein, v.a. aber die Frage nach der Visualisierung des Grauenhaften, ins Zentrum des Interesses. Im Gegensatz zu Dokumentarfilmen sind Spielfilme mehr oder weniger deutlich um visuelle Diskretion bzw. Erträglichkeit bemüht. Einige entsprechen der »Weisheit« klassischer Poetiken und vermeiden direkte Repräsentationen von Gewalt und Leid (Hartman 1997: 63). Sie versuchen zu verhindern, daß »visualisierte Unmenschlichkeit zum Wegsehen verleitet, stumm macht oder gar zu Verweigerung, im Extremfall zur Leugnung von Tatsachen führt« (Noack 1998: 116f.; s. insb. II.1. und II.1.1).

Malle konzentriert sich in *AUF WIEDERSEHEN KINDER* insbesondere auf die psychische Macht der Nazis bzw. der Kollaborateure, die er für wesentlich unerträglicher hält als die Inszenierung körperlicher Gewalt.¹⁴ Spielberg hingegen visualisiert die Brutalität der Nazis im ersten Drittel von *SCHINDLERS LISTE*, während er in der Folge, durch geschickte Inszenierung, die Angst der sog. Schindlerjuden spürbar und erfahrbar macht, ohne sie darstellen zu müssen (s. insb. II.3.2.5 und 3.2.6). Obwohl der zweite Teil von *DAS LEBEN IST SCHÖN* ausschließlich im Vernichtungslager spielt, setzt auch Benigni auf visuelle Diskretion: Bildlich verweist Benigni lediglich in Form eines stilisierten, verschwommen dargestellten Berges lebloser Körper auf die grausame Wirklichkeit (s. II.4.1.4.ac; das Schicksal des Onkels in der Gaskammer wird ausgespart, Guidos Erschießung findet hinter einer Mauer statt). Mihaileanu verzichtet in *ZUG DES LEBENS* beinahe gänzlich auf Visualisierung: Grausamkeiten werden – mit Ausnahme des niedergebrannten Nachbardorfes – durch die Konfrontationen der falschen Nazis mit den echten lediglich angedeutet. In Loridan-Ivens' *BIRKENAU UND ROSENFELD* sind Grausamkeiten ausschließlich und punktuell durch Myriams verbale Erinnerungen präsent, werden jedoch nicht visualisiert.

14. »Malle admitted that he deleted the real slapping of a boy by a member of the Gestapo at the end because »it's more frightening if the Germans are so »correct« [...] this rather ordinary side of fascism is precisely what renders it unbearable.« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 86, H.i.0.)

15. Vgl. Klüger 2001: 127 in I.1 sowie folgende Äußerung: »Wer mitfühlen, mitdenken will, braucht Deutungen des Geschehens. Das Geschehen allein genügt nicht.« (Ebd. 128)

- Insbesondere bei neueren Holocaust-Spielfilmen ist eine Tendenz zur »Entsakralisierung« feststellbar, die als wahrhaftiger und aufrichtiger empfunden werden kann als das Beharren auf bzw. Einhalten von ohnehin fragwürdigen Darstellungsnormen und -verboten¹⁵ – »Methoden der Profanisierung als eine Art Befreiung von der symbolischen Bedeutungslast des Auschwitz-Komplexes« (Köppen/Scherpe 1997: 5). Dabei spielt Komik als Gegengewicht zum allem bewußten Ernst der Thematik sowie als Mittel zur Deautomatisation eine zentrale Rolle (s. II.4; Lorenz 2003: 269):

»Wo angesichts eines Stoffes laute Töne und grelle Farben gänzlich versagen und wo Elegisches statt die Leser aufzurütteln sie eher ermüdet, da bleibt dem Schriftsteller nichts anderes übrig, als mit besonders leiser Stimme zu sprechen, konsequente Zurückhaltung zu üben und dem Understatement und der Ironie zu vertrauen. Bei einem so düsteren Thema läßt sich mit Dusterkeit am wenigsten ausrichten, eher schon mit hellen und heiteren Kontrasteffekten, mit Witz und Komik. Das allerdings ist sehr schwierig und nahezu waghalsig.« (Reich-Ranicki 1989: 174)

Während die Komik in *DAS LEBEN IST SCHÖN* vor allem die Absurdität nationalsozialistischer Ideologie erfahrbar macht, darf der Zuschauer in *ZUG DES LEBENS* über geistigen Starrsinn lachen, auch den einiger Schtetl-Juden – absolutes Novum im Holocaust-Spielfilm, das insofern zu einer ehrlich wirkenden Ausgewogenheit beiträgt, als es menschliche Schwächen – jenseits von Herkunft und Klasse – anprangert.

Bei den beschriebenen Formen der ästhetischen Lenkung ist jeweils entscheidend, daß sie nicht normativ erfolgen (s. II.1 zur kontraproduktiven Entnazifizierungspolitik der Alliierten), sondern dem Zuschauer ein freiwilliges Mitgehen ermöglichen (s. insb. II.3.1, II.4 und II.5). Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Spielfilme betonen den unschätzbaren Wert geistiger Freiheit – im realen wie übertragenen Sinne –, die trotz Unterdrückung durch die nationalsozialistische Diktatur die Oberhand behält.

Ästhetische Freiheit wird in der kantischen Tradition als grundlegend angenommen (s.u.). Nur auf dieser Grundlage ist der Adressat zu einem, wie Sartre formuliert, »pacte de générosité« mit dem jeweiligen Werk bereit (1950).

»Das Kino, als ein Ort der Vergegenwärtigung, der Geistesgegenwart und der individuellen Phantasieteilhabe benötigt nicht die exaltierte Ästhetisierung der Realität. Das Kino, das auf die Kraft der menschlichen Wahrnehmung und Erfahrung setzt, kann seinen Adressaten die eigene Beschäftigung, die emotionale und geistige Phantasiearbeit nicht abnehmen. Das Kino, das das Vergangene nicht ins Historische verbannt, verlangt von denen, die es sehen und ihm zuhören, daß sie seine Gegenwärtigkeit selbst produzieren: seine vergessenen Spuren, seine ersticken Schreie, seine Verzweiflungen und seine Hoffnungen, kurz: seine Bilder und Töne. Nur ein Kino, das seinem Zuschauer und -hörer diese Freiheit läßt und zugleich zumutet, kann dem inhärenten Drang des Mediums zum eigenen Totalitarismus entgehen.« (Schütte 1992: 18, H.i.O.)

Insbesondere künstlerische Produkte sind in der Lage, »ein Rezeptionsangebot [zu machen], das die Adressaten am ehesten erreicht, wenn es freiwillig wahrgenommen und nicht in verordneten Pflichtlektionen verabreicht wird« (Denkler 1993: 173).¹⁶

Auf die Schwierigkeit der Auf- und Annahme des Holocaust hat Semprún wiederholt verwiesen – insbesondere in bezug auf literarische Werke: »[...] das wirkliche Problem ist nicht das Erzählen, wie schwierig es auch sein mag ... sondern das Zuhören« (1995: 150). Übertragen auf das (audio-) visuelle Medium Film wurde in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, in diesem Sinne anhand der ausgewählten Filme aufzuzeigen, inwiefern diese das ›Zusehen‹ bzw. das Sich-Vorstellen ermöglichen oder erschweren.

16. Kloepfer weist auf einen Zusammenhang hin, der für den Dialog zwischen Film und Zuschauer – die übergreifende Fragestellung der vorliegenden Arbeit (s. I.2.2) – von entscheidender Bedeutung ist: »Das Kantische ›interesselose Wohlgefallen‹ [...] und die Freiheit, sich zu diesem spezifischen Universum zu verhalten, wie es einem behagt, sind Voraussetzungen für das größere Maß des Sich-Einlassens.« (Kloepfer 1999: 13)

1. Die Unterpunkte orientieren sich an der Gliederung der vorliegenden Arbeit.
2. Siehe hierzu auch die Angaben im nächsten Unterpunkt »Umgang mit dem Holocaust«.