240 0:09:46 h (I)[254]

241 0:11:06 h (I)

ungefähr eine halbe Minute aus dem Off eingespielt worden war und sich unsere Neugier auf die sprechende Person zunehmend gesteigert hatte, zeigt die folgende Großaufnahme den teilnahmsvollen Gesichtsausdruck dieses befragten Mannes (s. 0:11:06 h)[255] – »es war Ironie der Deutschen«.

II.3 Intensives Miterleben durch Identifikation – Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierung

Seit Kriegsende haben sich zahlreiche Filme mit dem Nationalsozialismus und der damit einhergehenden Judenvernichtung beschäftigt. Hierbei waren ernste, realistische Formen der Umsetzung vorherrschend, die häufig auch der weitverbreiteten Forderung nach Authentizität zu genügen versuchten.[256] Hierzu zählen – neben zahlreichen anderen Spielfilmen[257] – auch die französische Produktion Auf Wiedersehen, Kinder (Au revoir les enfants, F 1987) von Louis Malle (s. II.3.1) sowie der US-amerikanische Spielfilm Schindlers Liste (Schindler's List, USA 1993) von Steven Spielberg (s. II.3.2).[258] Diese ermöglichen ein intensives Miterleben und Nachvollziehen des Holocaust durch Identifikation und vermitteln einen Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierungsweise.

Was ist jedoch im Einzelnen gemeint, wenn von Holocaust-Spielfilmen ›Realismus‹ bzw. ›Authentizität‹ gefordert oder ihnen zugeschrieben wird?[259]

Es ist zentral, mit Hattendorf, Lange und Young darauf hinzuweisen, daß es hierbei um die Wirkung von »Authentisierungsstrategien« (Lange 1999: 141), von »erzeugten Zeugnissen« geht, d.h. um einen »›Anschein‹ von Realität« (Young zit.n. Berghahn/ et al. 2002: 99, H.i.O.) und nicht um die exakte Wiedergabe der Realität, die ohnehin ein unmögliches, »naives« (Valentin 2001: 127) Ziel darstellt:

»Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ›Glaubwürdigkeit‹ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.« (Hattendorf zit.n. Kramer 1999: 32, H.i.O.)

»Authentizität bemißt sich aber nicht allein [...] am Werk selbst, vor allem an dessen Formgesetz, sondern kommt auch durch die Zuschreibung der Rezipienten zustande, also durch die nachfilmische Realität.« (Kramer 2000: 44)[260]

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Attribut ›realistisch‹ bzw. ›authentisch‹ ergibt sich zum einen aus einer spezifischen filmischen Gestaltung, die Wahrnehmungsgewohnheiten entspricht (vgl. SCHINDLERS LISTE in II.3.2); zum anderen daraus, daß an Kenntnisse des Zuschauers angeknüpft wird und dieser sich daher in die jeweilige Situation hineindenken und -fühlen kann (vgl. AUF WIEDERSEHEN, KINDER in II.3.1).[261] Auf diese Weise lädt Louis Malle den Zuschauer ein, sich aktiv in die dargestellte Welt zu versetzen, während Spielberg ihm eher eine passive Rolle zuweist, wenn er ihn in die Hektik der Ghettoräumung, Selektion (s. II.3.2.5) und Todesangst in den vermeintlichen Gaskammern (s. II.3.2.6) versetzt.

Im Unterschied zu Spielberg läßt Louis Malle den Zuschauer vergeblich hoffen, daß der in einem Kloster versteckte jüdische Junge von den Deutschen unentdeckt bleibt (der Film endet mit dessen Deportation), läßt Spielberg die sog. Schindlerjuden überleben und erfüllt damit die Hoffnung des Zuschauers. Hier schließt sich die Frage an, ob es erlaubt, gar notwendig ist – trotz oder gar wegen des Ausmaßes der historischen Last – die Ausnahme zu inszenieren und auf diese Weise Hoffnung zu ermöglichen? Mit anderen Worten: Ist dieses Angebot einer positiven Identifikation inklusive Rettung eine notwendige »Kompensation« inmitten allgegenwärtigen Schreckens?[262]

»Seit [...] SCHINDLERS LISTE nehmen Holocaust-Spielfilme wieder verstärkt Authentizität, Detailgenauigkeit und Faktizität als Gütesiegel für sich in Anspruch. Damit versuchen sie, dem von der Öffentlichkeit eingeforderten Gebot nach Realitätshaltigkeit des Fiktionalen in der Darstellung des Holocaust Genüge zu tun, das – ungeachtet der Veränderungen des öffentlichen Bewußtseins – weiterhin gilt.« (Fröhlich 2003:

261. »Filmische Kommunikation kann [...] Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Wertungsgewohnheiten entsprechen (und wird dann ›realistisch‹ genannt) [...].« (Kloepfer 1995: 41)

262. Dies verbindet SCHINDLERS LISTE mit zahlreichen früheren wie späteren Holocaust-Filmen, beispielsweise ESCAPE FROM SOBIBOR (Jack Gold, JUG/UK 1987), KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), TRIUMPH DES GEISTES (Robert M. Young, USA 1989), HITLERJUNGE SALOMON (Agnieszka Holland D/F/POL 1990); SOBIBOR (Claude Lanzmann, F 2001), DER PIANIST (Roman Polanski, F/D/UK/POL 2002), DIE ROSENSTRASSE (Margarethe von Trotta, D/NL 2003) erzählen ebenfalls vom Überleben. Vgl. Insdorf 2003, insbesondere das Kapitel »Rescuers in Film«.

263. »Nun sind aber jene Filmemacher, die die Shoah thematisieren, mit einer in der Öffentlichkeit erhobenen Forderung nach Authentizität konfrontiert. Dies gilt paradoxerweise auch für Spielfilmregisseure.« (Kramer 2000: 31)

264. »[...] jede Erzählung, die die Ikonografie des Grauens benutzt, ist auch Teil eines Prozesses der Gewöhnung, der Trivialisierung.« (Seeßlen 24.10.2002: 56) Vgl. hierzu auch die Äußerung von Andreas Kilb: »Die Zeit [...] verändert die historischen Perspektiven, und so läßt sich nicht übersehen, daß THE PIANIST, der vor zwei Jahrzehnten ein Ereignis gewesen wäre, heute um ebenjene Jahrzehnte zu spät kommt, daß das, was er sagt und zeigt, bereits schlüssig gesagt und gezeigt worden ist – auch wenn man es nicht oft genug sagen und zeigen kann.« (Kilb 2002: 43)

265. Malle zit.n. Philippe 2002.

266. Damit folgt er dem von Schreitmüller als spannend bezeichneten »Prinzip Offenheit« bei der Wahl eines Filmtitels (1994: 91ff.).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

246)[263] Dabei übersehen die Filmemacher jedoch weitgehend, was Lorenz treffend beschrieben hat: »Will man nach diesem Film [Schindlers Liste; eigene Anm.] dem Holocaust-Film etwas Neues hinzufügen, so muß man entweder in der Radikalität der abbildenden Darstellung noch weiter gehen als Spielberg oder aber ein völlig anderes, ein nicht-naturalistisches, die historische Realität bewußt verfremdendes Konzept wählen.« (Lorenz 2003: 268) – eine Argumentation, die die Kritik an Polanskis Der Pianist (F/DUK/POL 2002) nachvollziehbar macht, der in bezug auf die detailgetreue historische Rekonstruktion Spielbergs Schindlers Liste stark ähnelt.[264]

Steckt hinter dieser Tendenz zur Authentisierung, wie Krankenhagen vermutet, die Absicht, die Deutungsautorität der Überlebenden durch die Authentizität der sekundären Zeugenschaft zu ersetzen (Krankenhagen 2001: 210) – insbesondere angesichts des Versterbens derselben?

II.3.1 Ein-Blick in Freundschaft und Holocaust im Alltag: »Auf Wiedersehen, Kinder« (»Au Revoir Les Enfants«, Louis Malle, F 1987)

3.1.1 »Réinventer le souvenir«[265] – neuerfundene Erinnerung

Der Titel von Louis Malles Spielfilm lautet im Original Au Revoir Les Enfants, in der deutschen Version Auf Wiedersehen, Kinder und in der englischen Goodbye Children.[266] Er verweist auf einen Abschied, wobei nicht näher bestimmt ist, ob diese Trennung kurzfristig oder endgültig ist, ob sie selbst gewählt oder aufgezwungen ist. Offenbar handelt es sich um Erwachsene, die sich verabschieden, sonst wäre »les enfants« nicht hinzugefügt. Kinder untereinander würden sich eher bei ihrem Namen nennen oder nur »Auf Wiedersehen« sagen. Darüber hinaus deutet der Plural darauf hin, daß es sich um mehrere junge Menschen handelt. Nimmt man daher eine Beziehung zwischen Erwachsenen und Kindern an, so stellt sich die Frage, ob eine Eltern-Kind-Beziehung oder ein anderes Verhältnis (z.B. eines zwischen Lehrer und Schülern) gemeint ist. Gleichzeitig kann man sich vorstellen, daß – vorausgesetzt es handelt sich um eine intensive, emotionale Beziehung – der Abschied schwerfällt, vor allem für ein Kind, aber auch für die jeweilige erwachsene Person. Eine Trennung kann eine äußerst einschneidende Erfahrung in der Entwicklung eines jungen Menschen darstellen: Fern seiner Bezugsperson muß sich ein Kind in einer möglicherweise fremden Welt zurechtfinden, u.U. behaupten; es herrschen dort Regeln, mit denen umzugehen man lernen muß. Ein solches Auf-sich-gestellt-Sein birgt jedoch auch die Wahrscheinlichkeit und die Chance neuer Erfahrungen und somit weiterer und vielleicht auch schnellerer Entwicklungsmöglichkeiten.

Wie die Auschwitz-Überlebende Marceline Loridan-Ivens knapp 20 Jahre später in Birkenau und Rosenfeld (s. II.5), thematisiert auch Louis Malle eine Phase aus seiner Kindheit. Während Loridan-Ivens ihre traumatischen Erlebnisse in der (filmischen) Gegenwart aufleben läßt, erzählt Malles Geschichte vom Verlust seiner mehr oder weniger unschuldigen Kindheit in der Vergangenheit:

»Der Film wird von einem dramatischen Ereignis aus meiner Kindheit inspiriert, das vielleicht erschütterndste Erlebnis meiner Kindheit« (Malle zit.n. Philippe 2002), »vielleicht sogar meines Lebens.« (Malle 1998: 227)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»En 1944, j'avais onze ans et j'étais pensionnaire dans un collège catholique près de Fontainebleau. L'un de mes camarades, arrivé au début de l'année m'intriguait beaucoup. Il était différent, secret. J'ai commencé à le connaître, à l'aimer quand, un matin, notre petit monde s'est écroulé.« (Malle zit.n. Ader 1993: 131)

»[...] er war Jude. Er wurde von der Gestapo im Januar 1944 festgenommen, in unserer Klasse, während des Unterrichts. Dieser Moment hat mich mein ganzes Leben lang nicht losgelassen. [...] Nach all den Jahren, mehr als 40 Jahre ist es her, hab ich mich entschlossen, diesen Film zu drehen. [...] Es ist für mich der wichtigste Film, den ich je gemacht habe.« (Malle zit.n. Philippe 2002)

Trotz genereller Treue gegenüber dem eigenen Erlebnis – »Der Film kommt dem, was ich tatsächlich selbst erfahren habe, sehr nahe.« (Malle 1998: 226) –, entscheidet sich Malle, ebenso wie Loridan-Ivens, gegen eine historisch exakte Rekonstruktion der Vergangenheit und für fiktionale Freiheit im Umgang mit dem zugrundeliegenden authentischen Erlebnis:

»Ich habe meine ganze Zärtlichkeit hineingelegt, meine ganzen Erinnerungen, meine ganze Vorstellungskraft, indem ich versucht habe, nicht so sehr der Wirklichkeit zu folgen, sondern meine Erinnerung neu zu erfinden.« (Malle zit.n. Philippe 2002)

»L'imagination s'est servie de la mémoire comme d'un tremplin, j'ai réinventé le passé, au delà de la reconstitution historique, à la poursuite d'une vérité à la fois lancinante et intemporelle.« (Malle zit.n. Moos/Frank 1992: 1)

Die Veränderungen zwischen Malles eigenen Erlebnissen und dem Film folgen insbesondere dem Prinzip des Wahrscheinlichen: So gab Malle beispielsweise seinem filmischen Alter ego den Vornamen Julien, während man die tatsächliche Identität des jüdischen Mitschülers (den Decknamen Jean Bonnet behält Malle für den Film bei) erst nach und nach erfährt (s. 3.1.4).[267] Ersteres ist wahrscheinlich, weil Jean unter falschem Nachnamen im Internat versteckt wurde, und letzteres, weil die Beziehung beider Jungen im Film gegen Ende zu einer wahren Freundschaft gereift ist:

267. »Mein Bruder war älter und wußte davon, und er erzählte es mir. Er hätte es nicht tun sollen, doch er erzählte es mir, daß der Neue in meiner Klasse jüdisch war.« (Malle 1998: 241) Für weitere »Erfindungen« bzw. Details, die Malle nicht selbst erlebt hat, s. 3.1.4.cc, 3.1.4.df, 3.1.6.

268. »In der Haupterzählung geht es um die Ankunft des neuen Jungen und wie er und Julien zu Freunden werden; anfangs stehen sie sich feindlich gegenüber, doch dann sehen wir, wie sich Schritt für Schritt eine Freundschaft zwischen zwei Kindern entwickelt, die sich für die gleichen Dinge begeistern, die vielleicht ein bißchen intelligenter sind als die übrigen, wie sie nach und nach Gemeinsamkeiten entdecken.« (Malle 1998: 232) »A travers le regard de ce petit garçon qui me ressemble, j'ai essayé de retrouver cette première amitié, la plus forte, brusquement détruite [...].« (Malle zit.n. Ader 1993: 131)

269. »Als ich mir über die Struktur Gedanken machte, kam ich zu dem Schluß, daß es wichtig war, zu sehen, wie der Krieg ganz allmählich eindringt.« (Malle 1998: 232) »I tried to reveal [...] how, little by little, the film became darker and darker, as when clouds progressively accumulate in the sky.« (Malle zit.n. Colombat 1993: 267)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

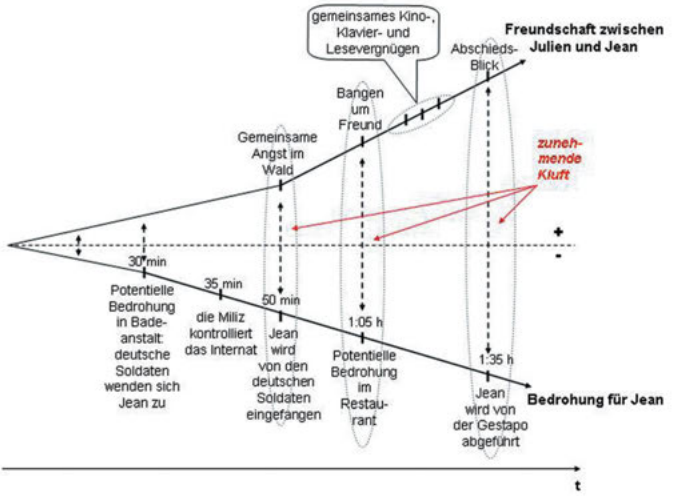


Abb. II.3.1.a

»Das sehr intensive Verhältnis zwischen den beiden Jungen im Film ist eher ein Produkt meiner Phantasie und stammt weniger aus meiner Erinnerung – ich wünschte, es wäre so gewesen, ich hätte ihn so gern näher gekannt […].« (Malle 1998: 241)

»Ma relation avec Bonnet dans le film est plus compliquée et plus intéressante que dans la réalité, puisque ce qui nous a manqué, c'est le temps […].« (Malle zit.n. http://nef-louis malle.com/aurevoir.htm)

»Als die Gestapo kam, war unsere Freundschaft gerade dabei, sich zu entwickeln. So weit, wie im Film dargestellt, ging unsere Beziehung nicht.« (Malle 1998: 241)

Dies wäre jedoch bei mehr gemeinsamer Zeit sehr wahrscheinlich gewesen, schließlich verband die von den Jungen im Film geteilte Leidenschaft für Bücher und Lesen auch Louis Malle mit seinem jüdischen Mitschüler (Malle 1998: 241).

In Auf Wiedersehen, Kinder geht es Louis Malle nach eigener Aussage in erster Linie um die sich entwickelnde, komplexe Beziehung zwischen den beiden besonderen Jungen (s. 3.1.4), nicht nur um eine »Variation des Holocaustthemas« (Malle 1998: 230).[268]

Zentrale Stationen in der Entstehung und Entwicklung der Freundschaft sind, gemäß der Graphik (s. Abb. II.3.1.a), ihre gemeinsame Angst beim Pfadfinderspiel im Wald (s. 3.1. 4.df), Juliens Bangen um und mit Jean, als die Miliz das Restaurant kontrolliert (s. 3.1.5), ihr gemeinsames Kino-, Klavier- und Lesevergnügen (s. 3.1.6) und ihr letzter Abschiedsblickkontakt (s. 3.1.6.d).

II 3.1.a

Am Ende des Films wird u.a. Jean von der Gestapo abgeführt (s. 3.1.6.d). Dies ist gleichzeitig der tragische Höhe- und Endpunkt einer Bedrohungssituation, die sich für den jüdischen Jungen im Filmverlauf sukzessive – über die potentielle Bedrohung in der Badeanstalt (s. 3.1.4.cb), die Kontrolle des Internats durch die Miliz (s. 3.1.4.da), das Eingefangen-Werden von deutschen Soldaten (s. 3.1.4.df) und die angesprochene Bedrohung im Restaurant (s. 3.1.5) – aufgebaut hatte.[269]

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die das letzte Drittel des Films prägende Freundschaft zwischen den beiden Hauptfiguren des Films entspricht nicht nur Malles nachträglichem Wunsch – »[...] présentant les événements ›tels que j'aurais voulu qu'ils se soient passés‹« (Malle zit. n. Moos/Frank 1992: 49) –, sondern vergrößert sukzessive den Kontrast zwischen dieser positiven Entwicklung und dem drohenden Unheil. Am Ende des Films verstärkt diese maximale Kluft den einschneidenden Charakter des Kindheitserlebnisses, die Schmerzhaftigkeit des Verlustes sowohl für die Figuren als auch für den Zuschauer. An AUF WIEDERSEHEN, KINDER kann nachvollzogen werden, daß der Tod einer einzelnen liebgewonnenen Figur – zumal wenn es sich um ein Kind handelt –, den Zuschauer mehr zu berühren vermag als die inszenierte Vernichtung Vieler. Dabei versucht Malle, den Zuschauer durch besondere Diskretion zu einem Hinsehen zu bewegen: »The audience is shown no image of graphic violence or obscenity.« (Colombat 1993: 284)[270]

Darüber hinaus verdeutlicht die Graphik die Polyfunktionalität insbesondere von drei der zitierten Schlüsselsequenzen: Das Pfadfinderspiel im Wald, die Restaurant-Sequenz und das Ende des Films sind sowohl für die Haupt- (Freundschaft zwischen Julien und Jean) als auch für die Nebenerzählung (Bedrohung für Jean) von entscheidender Bedeutung (s. die gestrichelten Ellipsen in der Graphik und die Analyse dieser Sequenzen in 3.1.2).

3.1.2 Leitthesen

II 3.1.b

Durch die Wiederaufnahme des Titels in der Schlußsequenz wird die Geschichte der sich – nach anfänglichen Hindernissen – entwickelnden Freundschaft der beiden Hauptfiguren vom Titel eingerahmt: Während im Prolog der Abschied des Protagonisten von seiner Mutter, ein Abschied mit Wiedersehen thematisiert wird (s. 3.1.3.a), inszeniert das Ende einen Abschied ohne Wiedersehen, die Deportation des einzigen Freundes und drei weiterer Figuren in Konzentrationslager (s. 3.1.6.d).

Durch diesen Filmschluß und der damit einhergehenden Dopplung des »Au revoir les enfants« erhält der Titel eine weiterführende Sinndimension, die für das Thema des Films von entscheidender Bedeutung ist (s.u.)[271]: Somit besiegelt der Titel das Ende der unbeschwerten Kindheit des Protagonisten, hervorgerufen durch ein traumatisches Erlebnis, »the brutal discovery of the reality of this period« (Colombat 1993: 265) und den damit einhergehenden Verlust des einzigen Freundes aufgrund nationalsozialistischer Vernichtungspolitik.

---

270. Diese Konstruktion ähnelt prinzipiell der von Benigni, in dem Sinne, als der Zuschauer die Möglichkeit geboten bekommt, den Holocaust sozusagen aus sich heraus zu entwickeln über Indizien.

271. »Only in the end of the film will [...] the audience understands the meaning of this prediction.« (Colombat 1993: 267)

272. »GOODBYE CHILDREN is generelly read as a personal telling of the discovery of the persecution of the Jews by an adolescent through the story of a friendship.« (Colombat 1993: 265)

273. »Man will dem Publikum nichts erklären, weil man es damit in die passive Rolle von Beobachtern versetzt. Man will die Geschichte nur Stück für Stück preisgeben und die Zuschauer so zum Mitspielen machen, weil sie dann die Geschichte auf dieselbe Weise erfahren wie die Figuren.« (Bill Wittliff zit.n. Howard/Mabley 1996: 59)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

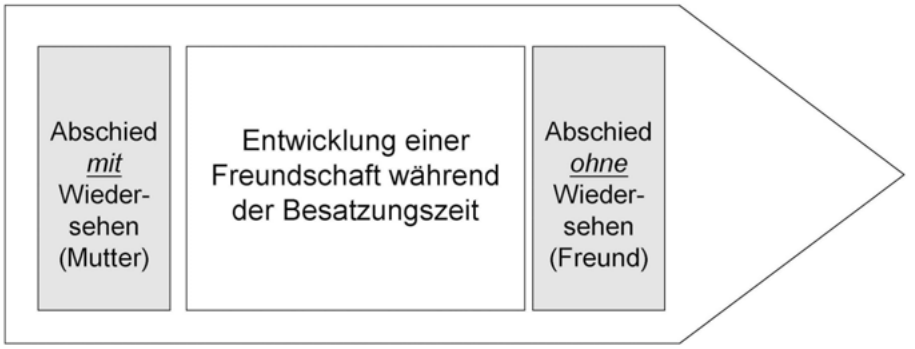


Abb. II.3.1.b

Durch Juliens sukzessives Verstehen der Realität (s. 3.1.4) ist der Film »auch das Porträt eines Kindes« (Malle 1998: 230) und ähnelt Grundprinzipien des Bildungs- bzw. Entwicklungsromans. In dessen Zentrum steht

»[…] die innere Entwicklung (Bildung) eines Menschen von einer sich selbst noch unbewußten Jugend zu einer allseits gereiften Persönlichkeit […], die ihre Aufgabe in der Gemeinschaft bejaht und erfüllt. Dieser Bildungsgang […] führt über Erlebnisse der Freundschaft und Liebe, über Krisen und Kämpfe mit den Realitäten der Welt zur Entfaltung der natürlichen geistigen Anlagen, zur Überwindung eines jugendlichen Subjektivismus, zur Klarheit des Bewußtseins.« (Schweikle/Schweikle 1990: 55)

Das Erwachsenwerden des Protagonisten Julien ist für das Thema des Films und für die Beteiligung des Zuschauers zentral: Mit und über Juliens erwachsen werdende Kinderaugen erhält der Zuschauer Ein-Blick in Freundschaft sowie in den Alltag des Holocaust und teilt sein Leid beim Verlust des einzigen Freundes.[272]

Daß sich der Zuschauer in Auf Wiedersehen, Kinder mit und über den Protagonisten hinaus entwickeln und dabei ein hohes Maß an Eigenleistung (s. I.2.1) beisteuern kann, liegt an der diskursiven Gestaltung der Mimesis, d.h. der Art und Weise, wie Louis Malle die Geschichte dramaturgisch und filmisch umsetzt.

Anstatt uns explizite Informationen über die Hauptfiguren und deren Seelenleben, über ihre sich entwickelnde Freundschaft und über den spezifischen sozio-historischen Kontext zu liefern, regt uns Malle an, die jeweiligen Sinn durch Andeutungen, Indizien, symbolische Aufladung und somit über aktives Sich-Versetzen selbst zu erschließen:

Zum einen nutzt er die dem Menschen »angeborene Neigung, bei entsprechender Motivation Fragmentarisches ergänzen zu wollen« (Kloepfer 1999: 53), »einem Text das zu entnehmen, was dieser nicht sagt (aber voraussetzt, anspricht, beinhaltet und miteinbezieht), und dabei Leerräume auszufüllen« (Kloepfer 1990: 139); mit anderen Worten: »Wenn der Autor mehr Aufmerksamkeit, Neugier etc. erzeugt, wird der Leser mehr mit dem Zeichenangebot leisten.« (Kloepfer 2005: 113)[273]

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zum anderen: Er »überläßt es ganz dem Betrachter, Schlußfolgerungen aus dem Geschehen zu ziehen« (Ader 1993: 132), ist also »loin de tout ›message‹ pesant« (Coppermann zit nach Moos/Frank 1992: 48). Damit steht er in der Tradition der französischen Moralistik, welche die Phänomene beschreibt, ohne sofort zu werten.

Auf Malles Film trifft in besonderem Maße zu, daß Figuren über perspektivische Verfahren charakterisiert werden. 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) Ihr Interessens-, Wahrnehmungs-, Motivationszentrum wird vom Zuschauer »über ein System von Indizien selbst erfaßt und durch erfolgreiche Antizipationen bestätigt [...]: Ja, sagt ihm der Autor mehr oder weniger direkt, Du hast erfaßt, wie sich die Person die Welt ordnet.« (Kloepfer 2001b: 6) 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.« (Ebd. 1)

Diese Möglichkeit bietet der Regisseur dem Zuschauer insbesondere in bezug auf die Hauptfigur des Films. Viele Schlüsselszenen des Films erleben wir vor allem aus und durch seine Perspektive, über die Schulter oder als subjektive Kamera (s. insbesondere 3.1.3, 3.1.4.aa, 3.1.4.bc, 3.1.4.db, 3.1.4.df, 3.1.5 und 3.1.6.d) bzw. werden durch Einsatz von Off-Texten in sein Bewußtsein versetzt (s. 3.1.4.ca, 3.1.4.cb, 3.1.4.dc und 3.1.6.d)[274]. Besonders häufig ist hierbei folgendes, für das Medium Film klassische Verfahren des Einbezugs und der Absicherung desselben: »Indem wir in der einen Einstellung durch den Kamera-Blickpunkt den Handelnden sehen, in der nächsten dann, was er ›mit seinen Augen‹ [zum Teil über seine Schulter; eigene Anm.] sieht, und dann wieder, wie er

274. »Wie kaum ein anderes filmisches Werk ist das Kino von Louis Malle auf Berührung instrumentalisiert, auf Berührungen mit Händen, der Haut oder den Augen, an denen dieser Regisseur den Zuschauer teilnehmen läßt, indem er indirekt auch den Zuschauer inszeniert. Das heißt: immer wieder wird der Zuschauer in die Blicke auf der Leinwand hineingenommen, so, wie Müller von der Gestapo in den heimlichen Blick von Julien und Jean Bonnet hineinkommt – und über diese Zwischenstation auch der Zuschauer.« (Jansen/Maerker 1990: 100)

275. Vgl. Colombat 1993: 266 (»[...] the functioning of this film is based on the identification of the audience to one character [...].« (1993: 266)) Hinzu kommen gezielt eingesetzte nahe Einstellungs-größen mit dem Protagonisten in entscheidenden Momenten.

Die kindliche Perspektive ermöglichte dem französischen Publikum im Erscheinungsjahr des Films (1987) das Sich-Einlassen auf die sogenannten années noires, ein buchstäblich schwarzes Kapitel ihrer Geschichte. Hätte Malle die alltägliche Ausgrenzung der Juden unter dem Vichy-Regime expliziter behandelt, hätte sich das erwachsene französische Publikum mit dieser 1987 kaum aufgearbeiteten Geschichte vermutlich noch nicht so positiv auseinandersetzen können: »Le film connut d'ailleurs un succès considérable (3,4 millions d'entrées), qui consacra le ›grand retour‹ de Louis Malle dans le cinéma français.« (Frodon 1995: 704)

276. »[...] children are so easily and quickly cute that you have to be very careful, especially with this subject. From the very beginning, AU REVOIR was meant to be tough ... it was important to show Julien as arrogant, a little spoiled, with moments of anguish and solitude.« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 84) Vgl. auch Malle 1998: 238.

277. Gezielt eingesetzte nahe Einstellungsgrößen von Jean verstärken im wahrsten Sinne des Wortes die Nähe zu dem bedrohten Jungen.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

handelt, erleben wir durch dieses zunehmend hoch entwickelte deiktische Mittel mit dem Helden bzw. er für und mit uns.« (Kloepfer 1995: 20) Julien ist daher unsere primäre Identifikationsfigur[275], obwohl wir in der ersten Stunde des Films in der Bewertung seiner Handlungen (zwischen Sym- und Antipathie) schwanken.[276]

In regelmäßigen Abständen versetzt Malle den Zuschauer durch einen over-the-shoulder-shot oder eine subjektive Kamera auch in die Perspektive der zweiten Hauptfigur, Jean, vor allem wenn es sich um eine potentielle Bedrohungssituation für ihn handelt (s. insbesondere 3.1.4.aa, 3.1.4.da und 3.1.5).[277]

Hinsichtlich unseres Miterlebens der sich entwickelnden Beziehung zwischen Julien und Jean ist die Phänomenologie ihrer Blicke zentral, an denen das jeweilige Stadium ihres Verhältnisses abgelesen werden kann. Auf Wiedersehen, Kinder wird rhythmisiert durch zahlreiche Stellen, in denen diese Blicke – häufig aus wechselseitiger Figurenperspektive – inszeniert werden. Hierbei nutzt Malle die potentielle Polyvalenz sowie den Indizcharakter, ohne verbale Erklärung:

»Blicke erscheinen als Formen des Umgangs wie des Suchens, Wählens, Wertens oder Ertappens beziehungsweise der Handlung. […] Sie orientieren den anderen, denn sie bedeuten, was für jemanden wichtig ist, sie zeigen, wer mit wem in Relation steht. Sie zeigen die Fülle der Kontaktaufnahmen, die man mit dem seit 1960 gebräuchlich gewordenen Kommunikationsmodell von Jakobson als ›phatisch‹ bezeichnet. Sie sind die Wirklichkeit der gelebten Beziehung. Blicke […] richten sich, ziehen Aufmerksamkeit auf sich, kreuzen sich, treffen sich, halten sich stand, laden zum Duell ein, bewegen sich in einer Finte auf etwas Ablenkendes, halten die Spannung nicht aus, verschanzen sich hinter Personen, so daß der andere diese fast fixieren muß, verstekken sich, fliehen, löschen sich durch Blick nach innen aus. Blicke sind voll (Haß, Verachtung, gespielter Gleichgültigkeit) oder leer. […] Sie verlängern Augenblicke, sie brechen. Was man das Augenmerk nennt, hebt korrekt drei Gedächtnismomente hervor: Aufmerksamkeit, Merkmalerkennung und Einverleiben durch Sich-Merken.« (Kloepfer 2002: 292)

Die Phänomenologie der Blicke zwischen den beiden Hauptfiguren reicht von Aufmerksamkeit und Interesse (s. 3.1.3.c, 3.1.4.aa), über Verwunderung/Erstaunen (s. 3.1.4.ab), Blickvermeidung (s. 3.1.4.bb), Eifersucht (s. 3.1.4.bc), Rivalität/Konkurrenz (s. 3.1.4.ca, 3.1. 4.db), Neugierde (s. 3.1.4.cc, 3.1.4.da, 3.1.4.dc, 3.1.4.dd), Solidarität (s. 3.1.4.df, 3.1.6.a), Komplizenschaft (s. 3.1.4.dg, 3.1.4.dh), Provokation/Überlegenheit (s. 3.1.4.ca, 3.1.4.dg) bis hin zu Sich-Versetzen in den bedrohten Freund (s. 3.1.5) und Abschied (s. 3.1.6.d).

Rein quantitativ überwiegt in Auf Wiedersehen, Kinder jedoch die figurenunabhängige, neutrale Perspektive (Ader 1993: 132). Aus ihr beobachten wir zunächst vor allem den Protagonisten Julien, im weiteren die verbale und nonverbale Interaktion zwischen den beiden Hauptfiguren. Zum Teil zeigt uns der Regisseur den jüdischen Jungen und sein besonderes Verhalten, ohne daß Julien in diesen Momenten unsere Beobachtungen teilt.

So ist unser Einbezug in Jeans Wahrnehmung aufgrund der Rätselstruktur der ersten beiden Filmdrittel von entscheidender Bedeutung, da sie dem Ratenden eine besondere Eigenleistung abverlangt:

»Die Tätigkeit des Ratenden haben wir mit dem Wort ENTRÄTSELN angedeutet. Um jedoch enträtselt werden zu können, muß das zu Enträtselnde zunächst VERRÄTSELT sein. […] Was aber ist die Absicht, der Zweck dieser Verrätselung?« (Jolles 1982: 134, H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»[Es] ergibt sich, daß die Lösung an sich nicht der eigentliche und einzige Zweck des Rätsels ist, sondern das LÖSEN.« (Ebd. 134f., H.i.O.)

II 3.1.c

Aufgrund des Mangels an expliziter Information nimmt der Zuschauer, ebenso wie der Protagonist, jegliches Indiz in bezug auf den rätselhaften Jean wahr – Kennzeichen einer auf »Invarianten der Wahrnehmung« basierenden, »perzeptgeleiteten« Werkstruktur, die einen »bestimmten Typ des Wahrscheinlichkeitslernens« erfordert (Wuss 1990: 71f.).[278] Das Rätsel wird somit zum Problem und darüber hinaus zur Lebensaufgabe. Dem Zuschauer kommt hierbei – gepaart mit seinen Vorkenntnissen gegenüber dem 12-jährigen Julien – die privilegierte Beobachterrolle bzw. der Einbezug in Jeans Wahrnehmung zugute. Zusammen führt dies zu einem höheren »Informiertheits«grad des Zuschauers (schwarze Linie in der Graphik) gegenüber Julien (rote Linie). Diese Diskrepanz (y-Achse) zwischen uns und dem kindlichen Protagonisten sorgt in der ersten Stunde des Films (x-Achse) für die zentrale Grundspannung (s. 3.1.4). Diese ist insbesondere zu Beginn des Films erheblich (große Kluft zwischen schwarzer und roter Linie, vertikaler Pfeil), da Malle dem Zuschauer vor allem in den ersten Sequenzen um Jean Indizien für dessen Andersartigkeit liefert und/oder ihn wiederholt in dessen Wahrnehmung versetzt[279]: Während Julien in bezug auf den neuen Mitschüler bis zur 20sten Filmminute keine Vermutung anstellen kann, entwickelt sich diese für den Zuschauer bereits zu einem Verdacht (s. 3.1.4.a und 3.1.4.b). Im weiteren Verlauf des Films nähern sich die Informationsgrade des Zuschauers und des Protagonisten durch vergleichsweise explizitere Indizien und parallele Wahrnehmung an (kleinere

278. »So wird aufgrund der häufigen Wiederkehr des Gleichen eine eigenständige Wirkung der Geschehnisse erreicht, die dem Rezipienten zwar nahezu unbewußt bleiben dürfte, aber eben auch die Invariantenbildung der Wahrnehmung beeinflußt und vermöge einer ganzen Reihe homologer Formen zur ›semantischen Geste‹ wird [...].« (Wuss 1990: 77) »Die Strukturen sind in der Komposition kaum evident, und sie bleiben auch in semantischer Hinsicht noch sehr instabil. Nichtsdestoweniger werden sie ästhetisch wirksam. Ihnen haftet insofern eine bemerkenswerte sinnliche Kraft an. [...] Künstlerisch wertvolle Filme enthalten ganze Systeme von Tiefenstrukturen, die man freilich erst nach größeren Anstrengungen zu objektivieren vermag.« (Ebd.: 73) Vgl. auch I.2.2.

279. »Die diskrepante Informiertheit von dramatischen Figuren einerseits und dem Publikum andererseits ergibt sich nun im wesentlichen aus zwei Momenten. Zum einen ist das Publikum bei allen Situationen als Zuschauer anwesend, während die einzelnen Figuren in der Regel nur an einer Teilmenge der präsentierten Situationen unmittelbar partizipieren. Das Publikum ist also in der Lage, die jeweils nur partielle Informiertheit der einzelnen Figuren zu summieren und miteinander zu korrelieren.« (Pfister 2000: 81)

280. Insofern ist Colombats folgende Bemerkung nicht zutreffend, denn Louis Malle bietet dem Zuschauer systematisch Informationsvorsprünge an: »The audience can understand historical or cultural allusions only if it stops identifying completely with Julien in order to refer to what it knows now about this period or the general history of the Holocaust.« (1993: 265)

281. »Eines der besten Hilfsmittel, die Anteilnahme und dadurch das Interesse des Zuschauers zu wekken, ist die Enthüllung. Informationen, die ausschließlich den Zuschauern geliefert werden, die aber wichtig für die Figuren sind, werden als Enthüllungen bezeichnet. [...] Eine Enthüllung bringt den Zuschauer in eine überlegene Position, weil er fortan mehr weiß als die Figuren. Die Enthüllung markiert den Unterschied zwischen der narrativen Geschichte, der der Zuschauer/Leser nur folgen kann, und der Beteiligung des Zuschauers als ›Wissensträger‹ an einer Geschichte.« (Schütte 1999: 88)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

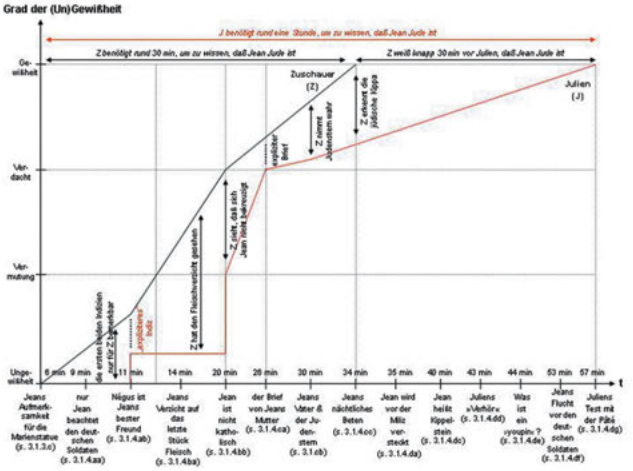


Abb. II.3.1.c

Kluft zwischen schwarzer und roter Linie; s. 3.1.4.bb und 3.1.4.ca), um im folgenden erneut auseinanderzulaufen: Aufgrund einer durch die neutrale Perspektive exklusiven Wahrnehmung (s. 3.1.4. cb) sowie seines größeren sozio-historischen Vorwissens (s. 3.1.4.cc) vermag er seinen Verdacht in Gewißheit umzuwandeln, während Julien kaum die Stufe des Verdachts erreicht hat.[280] Letztlich benötigt der Zuschauer mit rund 30 Filmminuten halb so viel Zeit wie Julien, um sich in bezug auf Jeans tatsächliche Identität sicher zu sein (horizontale Pfeile am oberen Ende der Graphik).

Funktionell entscheidend an dieser Kombination aus perzeptgeleiteter Struktur und »Informations«diskrepanz ist, daß der Zuschauer dem Protagonisten immer einen Schritt voraus ist und so eine gewisse Überlegenheit (bei zum Teil gleichzeitiger mehr oder weniger starker Ungewißheit) genießen kann.[281] So erlaubt ihm die Struktur des »Informations«vorsprungs, »die Diskrepanzen im Informiertheitsgrad der Figuren untereinander zu erkennen und vermittelt ihm so das Bewußtsein der Mehrdeutigkeit jeder Situation« (Pfister 2000: 82), wobei nur er die »komplementären Perspektiven zu einem Ganzen« zusammenfügen kann (ebd. 83).

Voraussetzung dafür, daß die hochkomplexe Struktur eines Films den Zuschauer nicht überfordert, ist das Zusammenspiel von kompositorischer Stimmigkeit und der besonderen Lernfähigkeit des Menschen.

Mikrostrukturell – so »nennen wir alles, was zeichenvermittelt in unserem Arbeitsgedächtnis bis zu 3 Minuten oder etwas länger simultan verarbeitet wird.« (Kloepfer 2005: 110) – muß der Film so angelegt sein, daß der Zuschauer innerhalb kurzer Zeit ausreichend Indizien wahrnehmen kann, um zwischen diesen mehr oder weniger vorbewußt Verbindungen herzustellen. Das heißt, daß wir erst perzeptgeleitet kleine Sympraxen leisten müssen, die im folgenden bestätigt werden und in größere Formen des Mithandelns führen, so daß sich im Gedächtnis Konzepte oder Schemata fixieren können. Auf diese Weise werden Inhalte aus dem Kurzzeitgedächtnis in das Langzeitgedächtnis überführt (Birbaumer/Schmidt 1999). Diese Konzepte wiederum bedürfen im weiteren Filmverlauf nur noch eines kleinen Hinweises, damit in unserem Bewußtsein »eine ganze Welt« zur Entfaltung kommt; letzteres nennt man stereotypische Schemanutzung.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die besondere Struktur von AUF WIEDERSEHEN, KINDER kann letztlich nur funktionieren, weil Malle die Fähigkeit des Menschen zum Lernen des Lernens nutzt:

»Wir ›sind‹ Bewußtsein, Gedächtnis und Verarbeitungskompetenz für Wirklichkeiten immer unendlich viel mehr, als wir dies ›haben‹, begreifen oder gar darstellen können. [...] Wir sind extrem komplexe und schnelle Informationsverarbeitungsprozesse. [...] Die Kluft zwischen Verarbeitungskompetenz von Realitäten aller Art und der Fähigkeit, sie angemessen objektivierend zu erfassen, bleibt trotz allem wissenschaftlichen Fortschritt zumindest bei Kunst und Kommunikation deshalb oftmals gleich groß, weil das jeweils ›intuitiv‹ – also aus dem Lebensvollzug oder technisch oder sonstwie – Gelernte die Bedingungen unserer Verarbeitung verändert. Das gilt für längere Lebensphasen oder die Zeit, in der wir einen Film sehen. Und manche Künstler nutzen eben dieses Lernen gemäß der sich historisch erweiternden Zumutbarkeit mehr als andere. [Dem Regisseur] gelingt es [...], das im Verlauf des Films Lernbare dergestalt extrem in den Wahrnehmungsprozeß zu integrieren, daß sich unsere Kompetenz als Zuschauer nachweislich minutenweise steigert. [...] führt mitnichten zu einer Überforderung und der beim breiten Publikum üblichen Ablehnung. [Der Regisseur] nutzt unsere Fähigkeit, genießend zu lernen, ohne daß wir es merken. Unser Genuß besteht im Großteil in der Selbsterfahrung, für solches Lernen geeignet zu sein. Diese Lust am Lernen von gemeinsamer Innovation ist ein Zeichen extremer immanenter Dialogizität.« (Kloepfer 1994: 48)

Für AUF WIEDERSEHEN, KINDER heißt das, daß es den Zuschauer zusätzlich anspornt, wenn er durch die Bestätigung erster Vermutungen merkt, daß er sich »auf der richtigen Spur« befindet; den Rhythmus der sukzessiven Aufdeckung – »Rhythmus setzt das Wechselspiel von Erwartung und Realisierung bzw. Durchbrechung voraus.« (Kloepfer 2001a: 56) – erfährt er als kompetent. Bestätigung bereitet dem Zuschauer, daß sich sein Verdacht im bezug auf Jean letztlich als richtig erweist: »Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.« (Lessing zit.n. Pfister 2000: 82)

---

282. »Und die Jungen nahmen ihre Rollen hundertprozentig an und übersprangen vierzig Jahre. Das ließ mich hoffen, daß die Kinder von heute von den Geschehnissen auf der Leinwand gepackt sein würden, wenn sie den Film sahen, und daß sie sich mit den Jungen im Film identifizieren würden.« (Malle 1998: 240)

283. Wenn im folgenden vom sachkundigen Zuschauer gesprochen wird, sind diese Grundkenntnisse gemeint. Ebenso wie das Alltagswissen gehören sie, so Peter Ohler, zum »generellen Weltwissen«, mit dessen Hilfe der Zuschauer »aus den gezeigten Szenen Schlußfolgerungen hinsichtlich des nicht gezeigten Geschehens« sowie – müßte man ergänzen – des Gezeigten zieht (Ohler 1990: 48).

284. Beispielsweise, wenn der Name Laval (Synonym für die französische Kollaboration) im Gespräch zwischen den Jungen fällt.

285. »›Motiv‹ nennen wir die funktionalen Bausteine, die natürlich an den Knotenpunkten besonders wichtig werden. Wir können tragende, stützende, absichernde etc. Motive unterscheiden. Umgangssprachlich könnte man sagen: Womit und wie baut sich die ›Grundidee‹ auf, wodurch wir das in uns erstellen, wozu der Film gemacht ist.« (Kloepfer 2003: 1)

286. „Betrachtet man die anderen Agierenden – vielleicht mit Ausnahme der Patres und Lehrer – genauer, so stellt man schnell fest, daß sie fast durchweg nur auf den eigenen Vorteil aus sind." (Ader 1993: 135)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Daß den Zuschauer sein hohes Maß an Eigenleistung nicht überfordert, ergibt sich auch aus Malles virtuoser Verknüpfung von historisch Spezifischem und Universellem.

Insbesondere das Anknüpfen an Alltagswissen und alltägliche Lebenserfahrung dient der Überbrückung der historischen Distanz – »1944 est loin, mais je sais qu'un adolescent d'aujourd'hui peut partager mon émotion.« (Malle zit.n. Moos/Frank 1992: 1)[282] – und macht die Wirklichkeit des Holocaust im Alltag erfahrbar. Systematisch läßt Malle den Zuschauer sein Wissen um die Beziehung zwischen Eltern und Kindern, um Freundschaft und den Umgang unter Kindern einbringen. Wer je die Trennung von einer geliebten Person erlebt hat, wird Juliens Trauer zu Beginn und am Ende des Films mitempfinden können. Im übrigen bietet Malle die Möglichkeit, sich Gefühle wie Trennungsschmerz über den Film zu erschließen (s. insb. 3.1.3 und 3.1.6):

»Wir können in den allermeisten Fällen davon ausgehen, daß ein Film die Bedingungen seiner angemessenen Verarbeitung mitliefert. [...] gibt der Film normalerweise ähnlich wie moderne Literatur an hervorragenden Stellen ›autodidaktisch‹ eine Einführung in das spezifische System und leitet durch einen Strang kontinuierlicher Zeichen zum Lernen an.« (Kloepfer 2002: 280)

Das spezifisch historische Vorwissen in bezug auf den Zweiten Weltkrieg, inklusive des Holocaust, das Malle beim Zuschauer voraussetzt, beschränkt sich auf ein Grundwissen.[283] Auch wenn die eine oder andere Wissenslücke, insbesondere von jungen nicht-französischen Zuschauern, nicht unbedingt geschlossen werden kann[284], ist es gerade die Stärke des Films, die Tragweite dieser Zeit erfahrbar zu machen.

Neben der Rätselstruktur liegt es insbesondere daran, daß Malle die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf eine elementare Ebene, die eines französischen Karmeliter-Internats im Jahre 1944, herunterbricht. Man hat dort im Prinzip (a) mit kriegsspezifischen Schwierigkeiten zu kämpfen, aber auch (b) mit allgemeinen, alltäglichen Problemen, die durch die Kriegssituation verschärft werden.[285]

(a) spezifische Schwierigkeiten in Frankreich im Januar 1944 und daher auch im Karmeliter-Internat ...	**(b) ... oft fußend auf universellen Gegebenheiten, die durch den Krieg lediglich verschärft werden**
Deportation von Juden, hier von Jean und seinen beiden Freunden (s. 3.1.6.d) Judendiskriminierung (und -verfolgung), hier v.a. im bezug auf M. Meyer im Restaurant (s. 3.1.5)	Verlust von Freunden, Schulkameraden etc. Ausgrenzung von Unbekanntem (s. insb. 3.1.4.ab)
Schwarzmarkthandel (s. die schwarzen Eintragungen in der »Motive"-Spur) bis hin zu »offizieller" Kollaboration (»collaboration"), hier Joseph und die Miliz	Opportunistentum, Nutznießen aufgrund des Leids anderer[286]
erste Formen des Widerstandes bis hin zu »offizieller" Résistance, hier von François und Pater Jean (Flugblätter)	Zivilcourage im Alltag

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Konfrontation zwischen Kollaboration und Résistance, hier in der Konfrontation zwischen Julien und der Krankenschwester (s. 3.1.6.b) Bestrafung der Widerständler, hier die Deportation von Pater Jean (s. 3.1.6.d)	---
Präsenz deutscher Soldaten (Besatzungsmacht) bzw. der Gestapo und Fliegeralarm, hier bei der Kontrolle der Ausgangssperre (s. 3.1.4.df) und bei Verhaftung am Ende (s. 3.1.6.d)	---
Trennungs- und Abschiedsschmerz, Leiden unter dem Getrennt-Sein von der Mutter/den Eltern aufgrund der Unterbringung der Kinder in Internaten außerhalb der stark bombardierten Städte; hier von Julien, Jean und den anderen (s. die Darstellung in der folgenden Graphik) Anfälligkeit von Außenseitern und sozial schwach Gestellten für totalitäres Gedankengut; hier Joseph, der zu den Kollaborateuren überwechselt (s. 3.1.6.c)	
---	ständige Angst, Alpträume bis hin zu Auseinandersetzung mit dem Tod
---	Energieknappheit bzw. schwierige Versorgungslage (s. die grünen Eintragungen in der »Motive"-Spur) und dadurch blühender Schwarzmarkt, hier von Julien, François u.a. über Joseph
---	Solidarität der Kirche mit Verfolgten und Arbeitsdienstverweigerern[287]; hier des Karmeliterordens in bezug auf Jean und seine Freunde und auf Moreau
---	Kluft zwischen Armen und Reichen, hier von Pater Jean wiederholt angeprangert, insbesondere in einer Messe am Faschingsdienstag

287. Das, am 16. Februar 1943 von Laval unterzeichnete, Gesetz verpflichtete die zwischen 1920 und 1922 geborenen Männer für zwei Jahre zum Arbeitsdienst in Deutschland, »um, so der Wortlaut einer offiziellen Verlautbarung, ›die Verpflichtungen gerecht auf alle Franzosen zu verteilen, die aus den Bedürfnissen der französischen Wirtschaft entstanden sind‹, die in Wirklichkeit aber die der deutschen Wirtschaft waren.« (zit. nach Baruch 1999: 149) »[...] die Verweigerer des STO flüchteten in Scharen, so daß zunächst die Präfekten, später die Miliz mit der Jagd auf die Verweigerer beauftragt wurden.« (Ebd. 151)

288. »Wie das von den literarischen Verfahren schon lange behauptet wird, die ebenfalls mit dem in Zeichenkörpern materialisierten kollektiven Gedächtnis umgehen, erstellt der Künstler aus den beiden Potentialen vor und mit den Apparaten Quintessenzen von hoher Konzentration und Depotwirkung. Wir nennen dies ›Aufladen‹, weil der Terminus in allen mir bekannten Sprachen nicht nur quantitativ und eindimensional das Hinzufügen auf das zeichenkörperliche Vehikel meint, sondern auch qualitativ die Möglichkeit von Sprüngen impliziert [...].« (Kloepfer 1995: 85)

289. Hier und im folgenden steht das Herz für eine freundschaftliche bzw. liebevolle Beziehung, der Blitz für ein negativ spannungsvolles Verhältnis.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

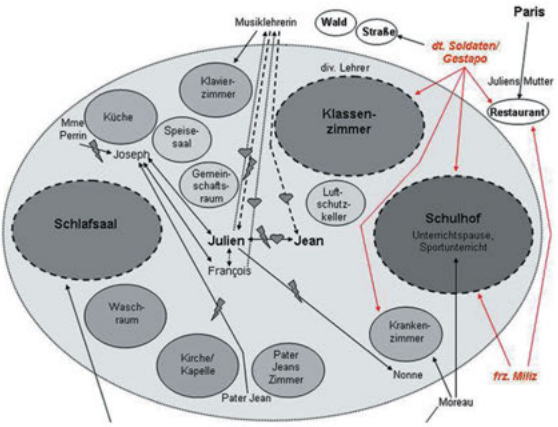


Abb. II.3.1.d

---	Religion und Glaube als Zufluchtsort/ -möglichkeit, hier auch aufgrund des Karmeliterordens häufig präsent, aber auch für Jean wichtig
---	Flucht in literarische Welten bzw. in die Musik; hier v.a. Julien und Jean
---	Liebe/Sexualität/Pubertät
---	Tod (Colombat 1993: 267 zur »constant presence of death“) hier durch Juliens vorgetäuschtem Selbstmordversuch (s. 3.1.4.cb), seinem Denken an den Tod (s. 3.1.4.df), Jean Tötung eines Insekts und dem Schicksal der Abtransportierten (s. 3.1.6.d)
---	Lüge/Unaufrichtigkeit; hier bspw. Juliens Imponiergehabe (s. 3.1.4.dg), die widersprüchlichen Äußerungen der Mutter (s. 3.1.5)

Dadurch, daß diese zahlreichen Motive im Verlauf des Films in Variation wiederholt auftreten, werden sie sukzessive zu kleinen Systemen »aufgeladen« und so organisch zum Wachstum gebracht.[288]

Die Beschränkung des Handlungsortes sowie fast des gesamten Geschehens auf das Internat ermöglicht dem Zuschauer, die Figuren und das Leben innerhalb der Klostermauern eingehend zu studieren (s. 3.1.2):

»Indem der Regisseur die Handlung in einen eng umgrenzten Raum verlagert, in dem die Kamera (der Erzähler) ständig und überall ungehindert zugegen ist, treten die wahren Charaktereigenschaften und Motive der Kinder – und der Erwachsenen, die sich in ihnen wiederentdecken – um so deutlicher zutage. […] Die Verlagerung des Handlungsortes und fast des gesamten Geschehens in ein Internat bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, das Gesamtgeschehen wie auf einer Bühne zu überblicken […]« (Ader 1993: 137).[289]

II 3.1.d

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Diese in sich geschlossene und scheinbar ganz aus sich heraus lebende Welt hat nur vordergründig keinen Bezug zur Außenwelt. Im Gegenteil: Sie bildet sie im kleinen ab.« (Ebd. 138)

Dabei stellt man mit Entsetzen fest, daß – abgesehen von den Patres, den LehrerInnen und den drei jüdischen Kindern – die Figuren in dieser zumindest vergleichsweise behüteten Welt »fast durchweg nur auf den eigenen Vorteil aus sind« (Ader 1993: 135). Durch ihr Handeln sind sie letztlich gleichermaßen »Täter und Opfer« (ebd. 133), denn – auch unterlassene – Verhaltensweisen, selbst unter Druck, sind unentschuldbar, weil jeder für sein Handeln verantwortlich ist (ebd. 140):

- **Julien**:
  Wie sein Bruder François und andere Schüler aus großbürgerlichen Familien handelt Julien über Joseph mit seinen zusätzlichen Essenvorräten um Briefmarken, Murmeln etc., anstatt sie – der Aufforderung von Pater Jean entsprechend[290] – mit seinen ärmeren Mitschülern zu teilen (s. Abb. II.3.1.d/ II.3.1.2.d; s. 3.1.4.ba). Durch diese »eher naive Mittäterschaft in der Schwarzmarktaffäre« (Ader 1993: 133) stützt er zu seinem eigenen Vorteil das (opportunistische) System des Schwarzmarktes; für Ader ist Julien deshalb »auch zum Kollaborateur geworden« (ebd. 133).
- **François**:
  Wie Julien und andere Schüler aus großbürgerlichen Familien handelt François über Joseph mit seinen zusätzlichen Essenvorräten, vor allem um Zigaretten (s. Abb. II.3.1.d/II.3.1.2.d).
- **Joseph**:
  Obgleich körperbehindert und nicht zuletzt deshalb von allen geschunden und gequält, ist dieser Küchengehilfe (und Underdog) kein »positiver Held [...]: Alles Verbotene, auch das Sexuelle, mit dem er sich vor den anderen zu brüsten sucht, gelangt über ihn in das Kloster. Er ist der heimliche Vermittler zwischen Außen- und Binnenwelt und trägt entscheidend zur Korruption und schließlich Vernichtung der Internatsgemeinschaft bei.« (Ader 1993: 137) Letzteres, indem er sich mit der Denunzierung dafür rächt, »auf nicht ganz gerechte Weise« (Malle 1998: 229) aus der Schule geworfen worden zu sein.
- **Pater Jean**:
  Trotz seines bewundernswerten Einsatzes für Verfolgte des kollaborierenden Vichy-Regimes ist auch Internatsleiter Pater Jean nicht unfehlbar. In bezug auf die entdeckten Schwarzmarktgeschäfte im Internat begeht er bewußt – »Je suis obligé de renvoyer Joseph, mais je commets une injustice.« (1:17:26 h) – eine Ungerechtigkeit, als er den Küchengehilfen entläßt, die »Kinder der ›besseren Gesellschaft‹« (Ader 1993: 137) nur milde bestraft und sie damit in Schutz nimmt: »Si je ne savais

290. »Je rappelle à ceux qui ont des provisions personnelles qu'ils doivent les partager avec leurs camarades. (Ich erinnere diejenigen, die persönliche Lebensmittelvorräte haben, daß sie sie mit ihren Kameraden teilen sollen.)« (0:14:06–0:14:11 h)

291. Selbst der Schlafsaal stellt im Internatsleben nur bedingt einen Zufluchtsort dar, worauf Ader hingewiesen hat: »Die Aufteilung des Internats in die verschiedenen Säle und Innenhöfe mit ihren spezifischen Funktionen zeigt, daß es hier kein eigentliches Refugium gibt. Alles, was geschieht – auch die heimlichen Schwarzmarktgeschäfte der Schüler mit Joseph –, ist der Öffentlichkeit preisgegeben.« (Ader 1993: 138)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

pas tous les problèmes que cela poserait à vos parents, je vous mettrais à la porte tout de suite, vous et votre frère.« (1:17:18 – 1:17:21 h) »Gerade in diesem Kontext hat der Zuschauer das widersprüchliche Verhalten des Priesters zu hinterfragen: Ist nicht auch er korrumpiert« (ebd. 137), wenn er wie beschrieben handelt?

- **Moreau** (s. Abb. 3.1.d/.3.1.2.d):
  Als die kontrollierende französische Miliz sich Zugang zum Internat verschafft, versteckt er sich rasch, ohne Jean mitzunehmen (s. 3.1.4.da). Am Ende des Films hingegen versucht er, Négus vor der Gestapo zu verstecken (s. 3.1.6.b).
- **Madame Perrin**:
  Sie meldet die Schwarzmarktaktivitäten ihres Küchengehilfen Joseph, den sie regelmäßig und zum Teil vor den Augen aller erniedrigt, dem Pater Jean, stiehlt jedoch selbst mehr Vorräte als dieser (s. 3.1.6.c).
- **Nonne**:
  Die als Krankenschwester arbeitende Nonne und einzige im Internat lebende Frau verrät am Ende des Films Négus an die Deutschen (s. 3.1.6.b). »Damit verwirft Louis Malle so vordergründige Ausreden wie: ›gegen das Schicksal kann man sich halt nicht wehren‹ [...].« (Ader 1993: 139)

Mit Ausnahme weniger Sequenzen (s. 3.1.3, 3.1.4.cb, 3.1.4.df, 3.1.5) spielt der Film innerhalb der Internatsmauern. Dabei kommen den unterschiedlichen Räumen innerhalb des Mikrokosmos spezifische (Wichtigkeit und) Funktionen zu (s. Abb. II.3.1.d, wobei die Größe der Räume der Häufigkeit ihrer Inszenierung entspricht):

- **Schulhof**:
  Dieser am häufigsten (8) vorkommende und über den Film auffällig regelmäßig verteilte Schauplatz ist vor allem ein Ort der Aggression: Hier tragen die Jungen ihre Stelzenkämpfe aus (s. 3.1.4.ab), wird Joseph vor den Augen aller von der Köchin gedemütigt, kulminiert die Rivalität der beiden Hauptfiguren in einer Rangelei (s. 3.1.4.dh), werden die drei jüdischen Jungen und Pater Jean am Ende abgeführt (s. 3.1.6.d).
- **Klassenzimmer**:
  Dieser am zweithäufigsten (6) vorkommende und über den Film relativ regelmäßig verteilte Schauplatz ist vor allem ein Ort intensiver Blicke zwischen Julien und Jean, des fachlichen Imponierens, der Rivalität um die Position des Klassenbesten, aber auch der Ort des unbeabsichtigterweise verratenden Blickes bei Jeans Verhaftung (s. 3.1.6.a).
- **Schlafsaal**:
  Dieser ebenfalls am zweithäufigsten (6) vorkommende und über den Film relativ regelmäßig verteilte Schauplatz ist vor allem ein Ort der Intimität (einsames bzw. gemeinsames Lesen mit Taschenlampe, s. 3.1.3.c u. 3.1.6; Lesen von Briefen, s. 3.1.4.dc), des versteckten Handelns (Beten im Schutze der Nacht, s. 3.1.4.cc; Schnüffeln in anderen Schränken, s. 3.1.4.dc) und des Unterbewußtseins, das sich nachts Ausdruck verschafft (Alpträume und leichter Schlaf, s. 3.1.4.cc; Bettnässen, s. 3.1.4.cc u. 3.1.6).[291]
- **Kapelle**:
  Dieser dreimal (3) und eher kurz vorkommende Schauplatz ist vor allem ein Ort der Besinnung und des Glaubens.
- **Waschraum**:
  Dieser ebenfalls dreimal (3) und eher kurz vorkommende Schauplatz ist ein Ort

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Streiche/des Piesackens (Wasserspritzen etc.), der Vor- (Eltern kommen zu Besuch) und Rückschau (Bettnässerei der zurückliegenden Nacht, s. 3.1.6).

- **Krankenzimmer:**
  Dieser nur selten (2) vorkommende, jedoch vergleichsweise in längeren Sequenzen inszenierte Schauplatz ist vor allem ein Ort der Konfrontationen und Spannungen (s. 3.1.4.dg u. 3.1.6.b).
- **Pater Jeans Zimmer:**
  Dieser ebenfalls nur selten (2) vorkommende Schauplatz ist vor allem ein Ort der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit, der deutlicheren Worte (s. insb. Pater Jeans Standpauke an die in Schwarzmarktaktivitäten verwickelten Schüler).
- **Speisesaal:**
  Dieser auch nur zweimal (2) vorkommende Schauplatz ist zunächst ein Ort der Lebensmittelknappheit und der Kluft zwischen Reichen und Armen (s. 3.1.4.ba), später ein Ort der gemeinsamen Freude und Sehnsüchte, der Ort- und Zeitenthobenheit (s. 3.1.6).
- **Klavierzimmer:**
  Dieser ebenfalls selten (2) vorkommende, jedoch überaus wichtige Schauplatz in bezug auf die Beziehung zwischen Julien und Jean ist zunächst ein Ort der Rivalität um die Anerkennung der Klavierlehrerin (s. 3.1.4.bc sowie die Darstellung in Abb. II.3.1.d), später ein Ort tiefster Freundschaft (s. 3.1.6).
- **Küche:**
  Dieser auch nur selten (2) vorkommende Schauplatz ist vor allem ein Ort der niederen Bediensteten und der dunklen Geschäfte, insbesondere des Schwarzmarkthandels.

II 3.1.e

Der Mikrokosmos Internat (dunkelgraue Ellipse in folgender Graphik) ist in bezug auf den Makrokosmos Frankreich (hellgraue umfassende Ellipse in folgender Graphik) jedoch nicht ganz so geschützt, wie es zunächst erscheint. Die von der Besatzung beherrschte Außenwelt wird im Film zwar explizit wenig präsentiert, dringt jedoch auf vielfältige Weise (a) in das Internatsleben (Hauptpfeil und Pfeile in bezug auf die beiden Hauptfiguren) und (b) die umliegenden Schauplätze ein (Einzelpfeile vom linken Rand der Graphik ausgehend):

ad (a):

- Julien wird von einem Mitschüler aufgrund seiner Schwarzmarktgeschäfte mit Joseph gehänselt (s. 3.1.3.c). Wie sein Bruder François und andere Schüler aus großbürgerlichen Familien handelt Julien über Joseph mit seinen zusätzlichen Essenvorräten um Briefmarken, Murmeln etc. (s. 3.1.4.ba).[292]
- Das erste Gespräch zwischen Julien und Jean wird kurzfristig von einem Stromausfall unterbrochen (s. 3.1.3.c).
- Ein deutscher Besatzungssoldat will die Beichte bei einem Pater im Internat ablegen (s. 3.1.4. aa).

---

292. »Durch seine eher naive Mittäterschaft in der Schwarzmarktaffäre ist Julien auch zum Kollaborateur geworden.« (Ader 1993: 133)

293. Dieser Punkt wird unter (b) aufgeführt, da er, auch wenn er nicht zu den das Internat unmittelbar umgebenden Schauplätzen gehört, am ehesten hier einzuordnen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

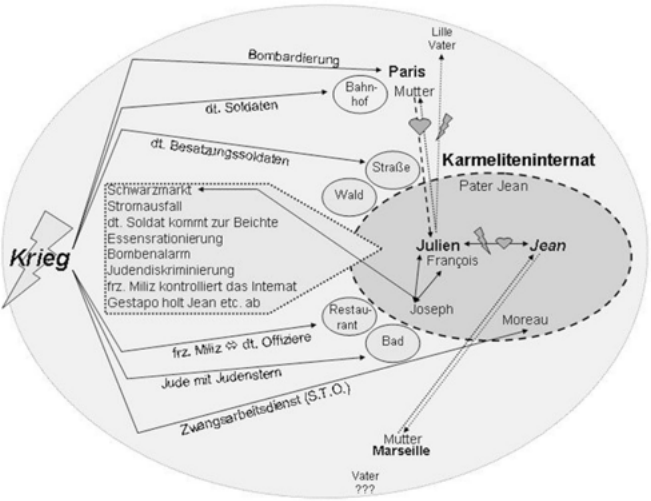


Abb. II.3.1.e

- Während des gemeinsamen Mittagsessens wird die Essensrationierung deutlich spürbar (s. 3.1. 4.ba).
- Ein Fliegeralarm zwingt Juliens Klasse, sich in den Luftschutzkeller zu begeben (s. 3.1.4.bb).
- Juden dürfen, so ein Schild, die Badeanstalt nicht betreten (s. 3.1.4.cb). Der jüdische Stammgast M. Meyer wird von der Miliz beinahe des Restaurants verwiesen (s. 3.1.5).
- Die französische Miliz kontrolliert das Internat (s. 3.1.4.da).
- Die Gestapo holt Jean, seine beiden Freunde und den Internatsleiter Pater Jean ab (s. 3.1.6.d).
- Moreau wurde als Arbeitsdienstverweigerer unter falschem Namen von Pater Jean im Internat aufgenommen und beschäftigt, um ihn vor der Verfolgung zu schützen (unterer Einzelpfeil in Graphik; s. 3.1.4.da).
- Julien leidet unter der Trennung von seiner Mutter und umgekehrt; Madame Quentin versucht diese Trennung mit Briefen zu überbrücken (s. 3.1.4.dc). Den in Lille arbeitenden Vater scheint Julien schon länger nicht mehr gesehen zu haben; insbesondere aufgrund seiner frühpubertären Phase leidet er auch unter dessen Abwesenheit, ein Gefühl, das sich mit der Zeit in Ablehnung und Frustration verwandelt.
- Jean leidet unter der Trennung von seiner Mutter und seinem Vater, die sich mit Ungewißheit über deren Situation mischt: Die Mutter hat ihm seit drei Monaten nicht mehr geschrieben, den Vater, der sich in Gefangenschaft befindet, hat er seit knapp zwei Jahren nicht mehr gesehen.

ad (b):

- Ein Jude mit Judenstern verläßt die Badeanstalt (s. 3.1.4.cb).
- Die kollaborierende Miliz gerät mit deutschen Besatzungsoffizieren im Restaurant in Konflikt;
  Juliens Bruder François beschimpft sie als Kollaborateure (s. 3.1.5).
- Deutsche Besatzungssoldaten kontrollieren die Einhaltung der Ausgangssperre (s. 3.1.4.df).
- Deutsche Besatzungssoldaten patrouillieren im Bahnhof von Paris (s. 3.1.3.a).[293]

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bei näherem Hinsehen entpuppt sich die Welt des Internats, ganz im Sinne Lotmans, als Modell für die spezifische Lage in Frankreich im Januar 1944:

»›Modellbildend‹ ist Literatur [und Filmkunst; eigene Anm.], weil sie nicht einfach abbildet oder – wie es oft leider heißt – ›widerspiegelt‹, sondern die mit ihr für die Vorstellung erstellte Welt (oder ein Ausschnitt, natürlich) gibt ein Modell wieder. Und wie wir an einem Modell nicht nur den wiederholten Gegenstand haben, sondern die Prinzipien seines Funktionierens, so ist die Welt der Kunst – wenn sie funktionstüchtig ist – dichter als das, was wir so alltäglich von der sogenannten ›Realität‹ mitbekommen.« (Kloepfer nach Lotman 2005: 40)

II 3.1.f

Insofern und aufgrund seiner extremen Forderung der Zuschauer-Eigenleistung handelt es sich bei AUF WIEDERSEHEN, KINDER um einen in der Tradition von Goethe hoch symbolischen Film[294]: Er läßt den Zuschauer die Prinzipien dieser spezifischen sozio-historischen Situation in Verdichtung erschließen, indem er ihm Begriffe überwiegend vorenthält. Aufgrund dieser Überführung des Zuschauers in den unbegrenzten Prozeß von Analogieschlüssen ist Malles Film darüber hinaus ein Modell für potentielle menschliche und unmenschliche Verhaltensstrukturen in Kriegs- und Krisenzeiten.

Somit geht es in AUF WIEDERSEHEN, KINDER nicht nur um die Schwierigkeiten einer Kinderfreundschaft vor dem Hintergrund der Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg, sondern um die Erkenntnis, daß das »Virus« Nationalsozialismus bzw. Totalitarismus überall lauerte und nahezu alle infiziert hatte – nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich.

3.1.3 Exposition: Aus der Welt der Mutterliebe in die »Männerwelt« des Karmeliterinternats

Die Exposition des Films erstreckt sich über drei Sequenzen, den Prolog (s. 3.1.3.a), den Vorspann (s. 3.1.3.b) und die Eröffnungssequenz (s. 3.1.3.c) und damit über insgesamt sieben Minuten.

Insbesondere in den ersten beiden Sequenzen des Films wird der Zuschauer im Hinblick auf seine Haltung gegenüber dem Protagonisten geprägt. Über seinen extremen und als solchen inszenierten Trennungsschmerz wird Julien dem Zuschauer nahe gebracht. Filmisch wird diese Nähe und Empathie durch den verstärkten Einsatz von Nah- und Großaufnahmen sowie durch den Einbezug in seine Perspektive angelegt. Er kann den Jungen nicht nur verstehen, sondern leidet mit ihm, denn dieser muß sich mit zwölf Jahren von seiner geliebten Mutter trennen. Gleichzeitig mit diesem Trennungsschmerz wird das zentrale Motiv von AUF WIEDERSEHEN, KINDER eingeführt, das zusammen mit dem Filmende den Rahmen bildet und das Thema des Films mitbestimmt (s. 3.1.2). Die Exposition führt zudem in beinahe alle weiteren wichtigen Motive des Films ein (Colombat 1993: 269; s. 3.1.3.a, 3.1.3.b und 3.1.3.c).

---

294. Siehe hierzu Goethe in II.2.1.6.

295. Vgl. Kloepfer 2002: 280 in I.2.3.

296. »[…] the audience is led to believe that the meaning of the title lies in the story of a separation in which a small group of children and Père Jacques will play a key role.« (Colombat 1993: 267) Colombat ist hier ein Fehler unterlaufen: Er meint Père Jean, ein Père Jacques existiert im Film nicht, so hieß jedoch Louis Malles Internatsleiter.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

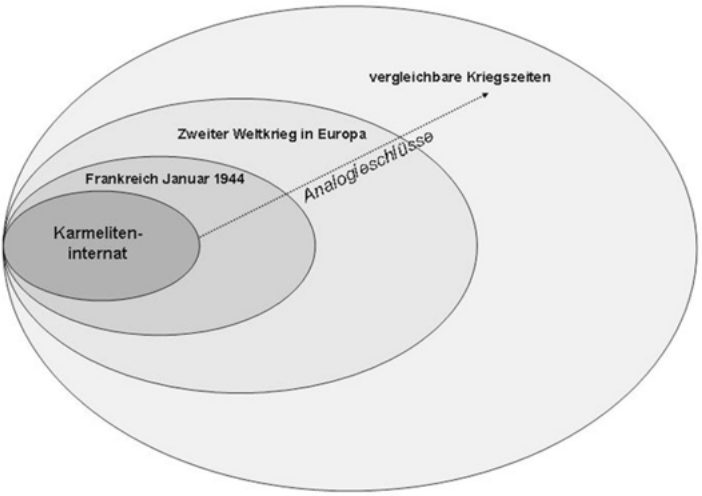


Abb. II.3.1.f

Seiner Rätselstruktur entsprechend (s. 3.1.2), beginnt der Film mittendrin, so daß sich der Adressat fragen muß: »Wie kam es zu dieser Situation, die offenbar eine Folge wichtiger Ereignisse ist?« (Kloepfer 2005: 111) Damit führt die Exposition den Zuschauer in ein zentrales diskursives Charakteristikum des Films – die Zurückhaltung expliziter Information zugunsten verstärkter Eigenleistung (s. 3.1.2): »Weil der Anfang so irritierend ist, stimuliert er ein verstärktes Mitgehen und Mithandeln des Zuschauers (Sympraxis), weshalb 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)[295]

Trotz des Mangels an expliziten Informationen wird bereits in der Exposition deutlich, daß der spezifische sozio-historische Kontext in das Private eingreift, das persönliche Leben erheblich beeinträchtigt.

Darüber hinaus macht die Exposition den Kontrast zwischen Juliens Verhalten in der Welt der Mutterliebe und dem in der Männerwelt des Internats erfahrbar. So können die Abreise und die Zugfahrt zum Bestimmungsort mit Lotman als »Schwelle« interpretiert werden (1972: 332).

Zweimal wird der Zuschauer in der Exposition an den für das Thema zentralen Filmtitel erinnert, zunächst wörtlich (s. 3.1.4.a), danach in abgewandelter Form (s. 3.1.3.c).[296]

In der dritten Sequenz der Exposition (s. 3.1.3.c) wird die sich im weiteren Verlauf des Films rasch zum Antagonisten von Julien entwickelnde Figur eingeführt.

a) Juliens Trennungsschmerz

Neben den bereits in 3.1.3 angesprochenen zentralen Motiven deutet Malle im Prolog weitere wichtige Motive des Films an: »Some of the main themes presented during the introductory scene preceding the opening credits are: the absence of the father (in the train station), the physical love of the mother [...], initiation to adult life by sibling and friends (the brother smoking on the platform with a friend) [...].« (Colombat 1993: 269) Es kommen hinzu das Motiv der Lüge bzw. Unaufrichtigkeit sowie die Präsenz deutscher Besatzungssoldaten eingeführt.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Sequenz ausführlich zu analysieren, ist zentral, da sie – neben dem Motiv der schmerzhaften Trennung von einer geliebten Person – auch aufgrund der besonderen Erzeugung von Empathie mit Julien in Analogie zur Schlußszene steht.

Detaillierte Sequenzanalyse:

242 AUF WIEDERSEHEN KINDER beginnt mit einem Prolog. Eine Totale zeigt mehr oder weniger in der Bildmitte eine elegant gekleidete Dame und einen Jungen, der mit gesenktem Kopf vor ihr steht (s. 0:00:44 h). Da das Kind einen Rucksack trägt und im Hintergrund ein Zug zu erkennen ist, vermutet der Zuschauer eine Abschiedsszene zwischen Mutter und Sohn. Sowohl die Frau als auch der Junge haben die Hände in den Manteltaschen vergraben; es ist wohl Winter. Das Kind vermeidet sogar den Blickkontakt, den die Frau sucht. Gesprochen wird nicht, lediglich das typische dumpfe Hallen in Bahnhöfen prägt akustisch diesen Auftakt.

Dem Treiben auf einem Bahnhof entsprechend, füllt sich wenige Sekunden später das Bild mit umher eilenden Menschen; Stimmengewirr bestimmt die Tonspur. Dabei laufen viele – darunter auch mehrfach deutsche Soldaten in Uniform, ein noch vages Indiz für den sozio-historischen Kontext –, dicht an der Kamera vorbei, so daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers für die beiden Hauptfiguren gestört und gleichzeitig intensiviert wird.

243 Nachdem wir auf der Tonspur die Stimme der Frau vernehmen können, die das Kind in mildem Ton tadelt – »Julien, tu vas pas recommencer. C'est pas raisonnable.« (0:00:52 h) –, folgt das Bild der Tonspur und zeigt die beiden in Nahaufnahme. Der Junge versichert, er weine nicht, was der Zuschauer aufgrund seines immer noch gesenkten Blickes und der tonlosen Stimme bezweifelt. Die Vermutung verfestigt sich, es handelt sich um einen, insbesondere für den Jungen, sehr schmerzhaften Abschied von der Mutter. Auf deren Aufmunterungsversuch – »J'irai vous voir dans trois semaines. [...] Tu verras, ça va passer très vite!« (0:01:13 h) –, reagiert der Junge mit trotzigem Unverständnis (s. 0:01:16 h). Aus einer anderen Perspektive, der Mutter angenähert (over-the-shoulder), sehen wir, wie Julien den Kopf hebt, nicht nur um den Blick seiner Mutter mit traurig-leeren Augen zu erwidern:

---

297. Daß der Junge seine Mutter siezt, deutet auf eine deutlich zurückliegende Zeit hin.

298. Ihre Aussage enthält im übrigen einen eindeutigen Hinweis darauf, daß sie die Mutter des Kindes ist, unsere Vermutung wird also bestätigt: »Ton père et moi, nous t'écrivons souvent.« (0:01:23 h)

299. Ob dies primär als »revolt against her authority« (Colombat 1993: 269) interpretiert werden kann, sei bezweifelt, denn dieses widersprüchliche Verhalten – unmittelbar danach schmiegt er sich an seine Mutter – wirkt eher wie eine frustrierte Trotzreaktion.

300. Diese Umwertung wird der Zuschauer im weiteren Verlauf des Films erneut vornehmen müssen (s. 3.1.4.bc).

301. »Zunächst sprach ich auch am Beginn aus dem Off. [...] In der Bahnhofsszene sollte meine Stimme sagen, daß ich zur Schule zurückfuhr und wie sehr ich es haßte – aber das erwies sich als überflüssig, denn das, was meine Mutter sprach, drückte alles aus, und ich verwarf die Idee.« (Malle 1998: 244)

302. So erklärt sich auch die Abweichung zwischen Film und Drehbuch: Im Unterschied zum Drehbuch küßt die Mutter Julien im Film nicht auf die Wange, sondern auf die Stirn und hinterläßt dort einen deutlich sichtbaren Abdruck.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

242 0:00:44 h

243 0:01:16 h

244 0:01:34 h

245 0:01:55 h

»Pourquoi vous dites ça? Vous savez très bien que ça ne va pas passer vite.« (0:01:19 – 0:01:21 h)[297] Auf diese Weise führt Malle das Motiv der Unaufrichtigkeit bzw. der Lüge bereits zu Beginn des Films ein. Auch die Beteuerung der Mutter, sie werde regelmäßig schreiben[298], kann das Kind nicht aufmuntern: »Je vous déteste« (0:01:25 h)[299], entgegnet er. Der Kontrast zwischen Juliens nonverbalem Verhalten und seinem letzten Satz stellt diese Äußerung jedoch in Frage. Die feuchten Augen, der Gesichtsausdruck und die offensichtlich nicht vorhandene Freude auf die Zeit fern seiner Mutter, deuten auf das Gegenteil hin[300]: Der Junge scheint sehr an seiner Mutter zu hängen und unter der bevorstehenden Trennung extrem zu leiden.[301]

Als Schulkameraden Julien grüßen und in den Zug steigen, taucht zum ersten Mal der Titel des Films auf: »Au revoir, les enfants« (0:01:29 h) ruft Juliens Mutter den anderen Kindern hinterher und ermuntert ihren Sohn, sich doch ein wenig auf die Mitschüler zu freuen. Vergeblich: einer der beiden Kameraden sei ein richtiger »crétin« (0:01:31 h), so Julien. Im Unterschied zu den Schulkameraden ist Julien untröstlich.

Schließlich drückt die Mutter ihren Sohn fest an sich, worauf der Zuschauer schon seit Beginn der Sequenz gewartet hat (s. 0:01:34 h) – die erste Initiative, auf die der Junge positiv reagiert. In seinem Verhalten spüren wir, daß er genau diese Form der körperlichen Zuwendung braucht, keine verbalen Aufmunterungen. Dankbar und besänftigt vergräbt er sein Gesicht im Mantel der Mutter und schließt dabei wie sie die Augen, um diesen Moment der Nähe auszukosten – ganz im Gegensatz zu seinem etwa vier Jahre älteren Bruder François, der sich, seinem Alter entsprechend, mit einem kurzen Abschiedsküßchen begnügt und gut gelaunt den Zug besteigt.

244

Durch den Kontrast zu seinem Bruder wird Juliens Kindlichkeit für den Zuschauer besonders deutlich. Es fällt ihm sichtlich schwer, sich von seiner Mutter loszureißen. Während der Schaffner zum Einsteigen auffordert, blickt der Junge seine Mutter mit großen traurigen Augen an (s. 0:01:55 h), aufgrund der angenäherten Figurenperspektive auch uns. Mit der Mutter verspüren wir die Notwendigkeit, dem unter dem Abschiedsschmerz leidenden Jungen einen Kuß auf die Stirn zu geben, was sie schließlich auch tut – Zeichen ihrer liebevollen Fürsorge.[302]

245

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Anschluß lenkt Malle die Aufmerksamkeit für kurze Zeit auf die Tonspur, um dem Zuschauer ein akustisches Indiz in bezug auf Ort und Zeit der Geschichte zu liefern: »Soldaten der 35. Division auf Gleis 3 und dort die Abfahrt antreten« (0:02:04 h), ertönt es über den Bahnhofslautsprecher. Bereits dreimal waren deutsche Soldaten im Film zu sehen, aber erst diese Durchsage bestätigt die Vermutung des Zuschauers, daß es sich um die Zeit des Zweiten Weltkriegs handeln müsse, in dessen Verlauf weite Teile des Landes von den Deutschen besetzt waren. Die Uniformen, die Kleidung der Protagonisten und Passanten, der Gebrauch des Plural bei der Anrede der Mutter sowie die allgemeine Farblosigkeit der Umgebung[303] entsprechen dieser Vorstellung.

246

Eine weitere Bestätigung für die schwierige Trennung des Jungen von seiner Mutter stellt die Szene dar, in der er sich ein letztes Mal in ihre Arme wirft und einen Kuß auf die Stirn erhält, der sichtbare Spuren hinterläßt. Die Kamerapositionierung und die Einstellungsgröße lenken den Zuschauerblick ganz gezielt auf diesen Abdruck, ein Symbol der Prägung (s. 0:02:13 h). Während dieser Umarmung erfahren wir, daß Julien auf dem Weg in ein Internat ist, da er wegen der Besetzung der französischen Hauptstadt nicht bei seiner Mutter bleiben kann.

Parallel hierzu setzt eine getragen-melancholische Klaviermusik[304] ein, die wir der Gefühlslage, insbesondere von Julien, zuschreiben, der sich, anstatt zu sprechen, ganz der Umarmung hingibt. Ein schrilles Pfeifen als Abfahrtssignal beendet den Prolog und das flüchtige Glück.

b) Juliens Trauer und Isolation

Der Vorspann von AUF WIEDERSEHEN, KINDER ist zweigeteilt: Zunächst sichert der Regisseur Juliens Trauer über die Trennung ab, danach inszeniert er die Rückkehr der Jungen an den Bestimmungsort.

Im ersten Teil des Vorspanns, der ohne Dialog auskommt, erläutert die aus dem Prolog weitergeführte Klaviermusik »in ganz wörtlichem Sinne, was jeweils das beherrschende Motiv und die sich daraus ergebende dominante innere Bewegung ist.« (Kloepfer 1999: 28) Durch den Einsatz subjektiver Kamera, im Unterschied zum over-the-shoulder-shot mit Julien im Prolog, versetzt Malle den Zuschauer unmittelbarer in Juliens Wahrnehmungswelt. »The dead and cold landscapes« (Colombat 1993: 269), die vor seinen Augen vorüberziehen, ikonisieren seinem Gemütszustand, der Zuschauer stellt automatisch eine Verbindung zwischen der Kargheit der Landschaft und Juliens Innenleben her. Die Einblendung des Titels wird im ersten Teil des Vorspanns durch Kontextualisierung konkretisiert.

Darüber hinaus sichert der Vorspann Juliens, im Prolog bereits angedeutetes, geringes Interesse an seinen Mitschülern ab und führt gleichzeitig sein großes Interesse an Literatur ein.

---

303. »Was mir von der Besatzungszeit optisch vor allem im Gedächtnis geblieben war, war die Tatsache, daß es keine Farben gegeben hatte. [...] Mir war klar, daß ich den Film in Farbe drehen mußte, daß es aber ein Film fast ohne Farbe werden würde. [...] das einzige Rot, das ich im Film sehen wollte, die Lippen der Mutter seien.« (Malle 1998: 235)

304. Hierbei handelt es sich um Schuberts »Moment Musical n° 2«.

305. Im Drehbuch weint er und wischt sich automatisch den Lippenabdruck von der Wange, nachdem er ihn in der Scheibe gesehen hat. Im Film werden sein Leid sowie der »Übergang« in eine andere Welt weniger explizit dargestellt.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

246 0:02:13 h

247 0:02:32 h

248 0:02:47 h

249 0:03:10 h

Detaillierte Sequenzanalyse:

247 249

Zunächst inszeniert Malle den Trennungsschmerz und die Einsamkeit des Jungen, indem er ihn verloren, mit leerem Blick, aus dem Fenster schauen läßt. Die Nahaufnahme betont seinen Gesichtsausdruck, Einstellungsgröße und Lichteinfall lassen den Lippenabdruck auf seiner Stirn hervortreten und verdeutlichen, was in ihm vorgeht und ihn in den Augen seines Bruders und der Mitschüler zum »Muttersöhnchen« stempelt (s. 0:02:32 h).[305] Juliens Trauer wird nicht nur durch die weitergeführte angesprochene Klaviermusik, sondern auch durch die Bildkomposition unterstützt: Aufgrund der Fensterstreben, die sich zwischen ihm und der Kamera befinden, wirkt er wie gefangen in einem Transportmittel, das ihn – wie wir bereits erfahren haben – an einen ungeliebten Ort bringt; er wird »abtransportiert«.

Der Zuschauer erlebt den Blick des Jungen durch den Einsatz subjektiver Kameraführung: Die Landschaft rauscht vor seinen Augen vorbei, ohne daß er ein Objekt fixieren würde (s. 0:02:47 h) – Julien, so unser Schluß, ist in Gedanken bei seiner Mutter. Die Einblendung des Titels erinnert an den Satz der Mutter im Prolog und intensiviert so das Motiv des Abschieds und der Trennung.

Die folgende Großaufnahme macht den Seelenzustand des Jungen nochmals wirkungsvoll erfahrbar, »geprägt« durch den immer noch sichtbaren Lippenstiftabdruck, preßt er das Gesicht gegen das Zugfenster und verstärkt den Eindruck des Isoliert-Seins (s. 0:03:10 h).

Juliens Verhalten steht in krassem Gegensatz zu dem seiner Mitschüler. Diese sind im Hintergrund zu vernehmen und auch schemenhaft zu erkennen, wovon dieser jedoch völlig unberührt bleibt. Unaufhaltsam rollt der Zug in Richtung Bestimmungsort, drängt das Zugrattern auf der Tonspur in den Vordergrund und entfernt den Jungen immer weiter von seiner Mutter. Aus dem Prolog weiß der Zuschauer, daß es für Julien wesentlich Wichtigeres als das Wiedersehen mit seinen Mitschülern gibt.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Eingangsmotiv wird im zweiten Teil des Vorspanns, der die Ankunft der Schüler am Bestimmungsort zeigt, zunächst fortgesetzt: Noch bevor der Zuschauer die Jungen sieht, hört er sie im Chor ein französisches Pfadfinderlied singen: »Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublirai ...« (0:04:06 h), was Juliens Gemütszustand entspricht.

Gleichzeitig liefert Malle, wie im Prolog, weitere visuelle Indizien für den soziohistorischen Kontext: Am Bildrand sieht man zwei Soldaten die Straße hinunterlaufen, am Straßenrand ist ein Militärlaster geparkt.[306] Offensichtlich befindet sich auch dieser Ort in der besetzten Zone Frankreichs.

250 251

Als die Schülergruppe singend um die Straßenecke biegt, fällt auf, daß sie von Mönchen begleitet wird (s. 0:04:13 h). Unsere Vermutung, daß es sich um eine religiöse Institution handelt, wird wenig später bestätigt (s. 0:04:48 h): Die Kamera fängt das Türschild – »Couvent des Carmes. Petit Collège St. Jean de la Croix« (0:04:48 h) – ein. Um unsere Aufmerksamkeit zu steigern, wird der Blick auf das Schild durch Störfaktoren beeinträchtigt. Es ist nur für kurze Zeit lesbar, da Schüler wiederholt durch das Bild laufen, so daß der Zuschauer besonders konzentriert hinschauen muß, um den spezifischen Charakter der Institution zu erkennen.

Kurz zuvor hatte Malle dem Zuschauer einen ersten Hinweis darauf gegeben, wofür sich Julien interessiert: Als ein Mitschüler ihn fragt, was er zu Weihnachten bekommen habe[307] – lautet die äußerst knappe Antwort: »Des bouquins.« (0:04:25 h), Bücher; offensichtlich hat Julien keine Lust auf Kommunikation mit den Kameraden.

c) Der Alltag im Internat – Ankunft eines »Neuen«

Zunächst nutzt Malle diese dritte und letzte Sequenz der Exposition dazu, einige zentrale Motive dieser von männlichen Elementen geprägten Internatswelt in Zeiten des Krieges anzudeuten (Colombat 1993: 270): pubertäres Verhalten unter den Jungen (Rivalität, Imponiergehabe, Sexualität), Schwarzmarktgeschäfte[308], Engagement der Patres, die Bedeutung von Religion und die Ausgrenzung von Unbekanntem[309]. Zusammen mit dem angesprochenen Schwarzmarkthandel führt die vorliegende Sequenz das Motiv der Versorgungsengpässe – hier durch einen Stromausfall[310] – ein.

In den letzten beiden Dritteln dieser Sequenz wird die sich im weiteren Verlauf des Films rasch zum Antagonisten von Julien entwickelnde Figur eingeführt. Die erste Begegnung der beiden ist für die weiteren 45 Minuten exemplarisch: Julien spielt den

---

306. Im Unterschied zum Drehbuch ist die Szene im Film dezenter inszeniert, denn das Drehbuch sieht vor, daß die beiden Soldaten stehen bleiben, um den Jungen hinterherzusehen (Ader 1993: 10).

307. Womit der Zuschauer auch über die Jahreszeit informiert wäre.

308. Aufgrund der extrem angespannten Versorgungslage florierte der Schwarzmarkt. Seine Ausbreitung führte zur Gründung einer für die Versorgung zuständigen Polizei, den sogenannten »Service du contrôle économique« (»Wirtschaftlicher Kontrolldienst«) (Baruch 1999: 171).

309. Diese Abneigung wird in der Stelzenkampf-Sequenz besonders deutlich (s.3.1.4. ab).

310. Der Mangel an Energie »war auch im täglichen Leben spürbar, sei es bei Stromausfällen oder bei den Schwierigkeiten der Versorgung mit Heizmaterial«. (Baruch 1999: 170)

311. Vgl. Colombat 1993: 269f.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

250 0:04:13 h

251 0:04:48 h

252 0:05:15 h

distanziert Überlegenen, interessiert sich als »Leseratte« jedoch gleichzeitig für die Bücher seines neuen Mitschülers und Bettnachbarn. Damit manifestiert Malle Juliens Begeisterung für Literatur und deutet ein zentrales verbindendes Motiv zwischen den beiden Hauptfiguren an.[311] Auch der häufige Wechsel zwischen Blickkontakt und Blickvermeidung wird sich im weiteren Verlauf des Films wiederholen, ebenso zahlreiche Indizien für Jeans Andersartigkeit, die in seiner mysteriösen Ankunft als Rätsel angelegt wurde (Colombat 1993: 270).

Diese erste Sequenz verschafft dem Zuschauer einen höheren »Informations«grad bezüglich Jeans besonderer Situation und legt den Grundstein dafür, daß dieser Mikrokosmos als Modell für den Makrokosmos erfahren werden kann (s. Abb. II.3.1.e).

Detaillierte Sequenzanalyse:

252

Die Eröffnungssequenz spielt im Schlafsaal des Internats, in dem sich die Jungen nach den Weihnachtsferien wieder einrichten. Zunächst entwickelt Malle das, im zweiten Teil des Vorspanns eingeführte, Motiv der Leidenschaft für Literatur weiter: Während Julien in der ersten Einstellung, im Bildvordergrund, seinen Rucksack auspackt, unterhalten sich im Hintergrund zwei Mitschüler über Geschichten von Jules Verne; am rechten Bildrand beugen sich zwei Jungen über ein großes Buch (s. 0:05:15 h).

Ebenso beiläufig wie spielerisch folgt das Motiv des Schwarzmarkthandels: Als Julien unter anderem Marmeladengläser in seinem Schrank verstaut, beschlagnahmt diese ein Mitschüler mit den Worten: »Marché noir, M. Quentin, je vous arrête!« (0:05:24 h) – ein erster Hinweis auf den blühenden Schwarzmarkt im Internat. Im krassen Gegensatz zu seinem bisherigen Verhalten gibt er sich kämpferisch und droht, seinem provozierenden Kameraden das nächste Mal »die Fresse zu polieren« (0:05:31 h).

Drei Mitschülern, die gebannt auf ein Bild starren, entwendet er dasselbe, um es gespielt souverän zu kommentieren: »Elle a même pas de nichons.« (0:05:36 h) Offenbar handelt es sich um die Abbildung einer leicht bekleideten Frau. In dem von Mönchen geleiteten Internat müssen sich die Jungen, die sich für das andere Geschlecht zu interessieren beginnen, mit Fotos begnügen.

In der folgenden Einstellung inszeniert Malle die bereits erwähnte mysteriöse Ankunft von drei neuen Mitschülern, darunter Juliens neuem Bettnachbarn: Dieser wird von Pater Jean, dem Internatsleiter, als neuer Mitschüler namens Jean Bonnet vorgestellt und abschließend auf das Haar geküßt (s. 0:06:25 h) – Zeichen besonderer Fürsorge. Wie die Jungen normalerweise mit Neuankömmlingen umgehen, demonstrieren sie, nachdem der Pater mit den Worten des Filmtitels »Bonsoir, les enfants«

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

253 254 (0:06:32 h) den Raum verlassen hat, indem sie den schüchtern wirkenden Neuling mit Kopfkissen bombardieren (s. 0:06:34 h). Nur Julien enthält sich dieser Form der Initiation und Ausgrenzung; er beteiligt sich auch nicht an den Hänseleien über Jeans Nachnamen. Die noch im Raum anwesende männliche Aufsichtsperson, Moreau, unterbindet das Ärgern und Verspotten unverzüglich, denn der Neue zeigt auffälligerweise keinerlei Anzeichen, sich zu verteidigen.

255 In der folgenden Szene inszeniert Malle das direkte Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten in einer für die erste Stunde des Films charakteristischen Weise: Während Jean ein Schrankabteil zugewiesen bekommt, wird Julien auf die Bücher seines neuen Bettnachbarn aufmerksam und nimmt sie, ohne zu fragen, kurzerhand zum Betrachten aus dessen Koffer.[312] Diesen scheint das nicht zu stören, im Gegenteil, er fragt Julien schüchtern nach seinem Namen (s. 0:06:52 h). Anstatt zu antworten, liest Julien den Titel eines der Bücher vor, das er noch in der Hand hält. Dieser erste Kontakt wird für einige Sekunden unterbrochen, als das Licht plötzlich erlischt und die Jungen zu schreien beginnen; es handele sich um einen Stromausfall, beruhigt sie Moreau – eine unmittelbare Auswirkung des Krieges.

In der Sicherheit der Dunkelheit antwortet Julien schließlich seinem neuen Bettnachbarn in überheblich-forschem Tonfall: »Je m'appelle Julien Quentin. Et si on me cherches, on me trouves.« (0:07:03 – 0:07:05 h) Um seiner Warnung Nachdruck zu verleihen, läßt er Jeans Bücher provozierend aus der Hand fallen und wendet sich kommentarlos ab. Erneut fällt auf – im Unterschied zu den ersten beiden Sequenzen –, daß Julien gegenüber seinen Mitschülern den Starken spielt. Als Reaktion auf die Provokation eines Mitschülers, findet der Zuschauer Juliens Verhalten durchaus verständlich; nicht jedoch in bezug auf Jean.

256 Das Ende der Sequenz verschafft dem Zuschauer wiederum einen »Informations«vorsprung gegenüber Julien; diesen stellt sie vor ein Rätsel: Die letzte Aufnahme zeigt Jean, der sich für eine in die Wand eingelassene Marienstatue zu interessieren scheint (s. 0:07:19 h). Der Zuschauer nimmt mit ihm die Skulptur wahr (over-the-shoulder-shot) und fragt sich, weshalb der Neuling diese, trotz der Dunkelheit, nur ausgiebig betrachtet, anstatt sich zu bekreuzigen oder zu beten.

Diese Beobachtung ist Julien entgangen, weil er sich mit Hilfe einer Taschenlampe seinem Buch widmet – eine erneute Bestätigung seiner Leidenschaft für Literatur.

---

312. Juliens Interesse an Büchern war bereits in der zweiten Hälfte des Vorspanns angedeutet worden: Als ein Mitschüler von ihm wissen will/wollte, was er zu Weihnachten bekommen hat, antwortete Julien knapp: »Bücher«. Im Unterschied zum Drehbuch, in dem Julien Jean beim Auspacken seiner Bücher beobachtet, nimmt er im Film die Bücher von sich aus in die Hand, ohne Jean zu fragen. Auf diese Weise wird er im Film als forscher und stärker Überlegenheit vorgebend präsentiert.

313. »Leurs caractères diffèrent profondément: tandis que Jean est discret, introverti et très intelligent, Julien est un enfant plutôt extraverti et un peu rusé.« (Moos/Frank 1992: 1)

314. Nachvollziehbar ist die Entwicklung ihrer Beziehung vor allem an der Qualität der Blicke, die sie sich zuwerfen bzw. austauschen, und an ihrer gemeinsamen Leidenschaft, dem Lesen.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

253 0:06:25 h

254 0:06:34 h

255 0:06:52 h

256 0:07:19 h

3.1.4 Die erste Stunde des Films – spannende Auflösung des Rätsels um Jean und aufkeimende Freundschaft zwischen den Rivalen

Neben der bereits erwähnten Intention, den Zuschauer den Mikrokosmos Internat als Modell für den Makrokosmos Frankreich erfahren zu lassen, versucht der Regisseur in der ersten Stunde des Films, vor allem die allmählich aufkeimende Freundschaft zwischen Julien und Jean sowie sukzessive die Lösung des Geheimnisses um letzteren aufzuzeigen (s. Abb. II.3.1.c). Ebenso wie Julien versuchen auch wir über weite Teile, das Rätsel um Jean zu lösen.

Die erste Stunde des Films widmet sich demnach – neben der Inszenierung des Mikrokosmos Karmeliter-Internat als Modell für den Makrokosmos Frankreich im Januar 1944 (s. Abb. II.3.1.e) – vor allem der allmählich aufkeimenden Freundschaft der Jungen und der sukzessiven Aufdeckung des Rätsels um den jüdischen Jungen.

Die erste Stunde des Films wird durch mehrere Spannungsverhältnisse getragen:

- die diskrepante Informiertheit zwischen dem Zuschauer und dem Protagonisten, Julien;
- die zwischen den Polen Sym- und Antipathie schwankende Haltung des Zuschauers Julien gegenüber;
- die unterschiedlichen Charaktere der beiden Hauptfiguren[313] und insbesondere das zwischen Interesse und Konkurrenz oszillierende Verhältnis zwischen Julien und Jean, das sich gegen Ende der ersten Filmstunde aufgrund gemeinsamer Interessen, einer gewissen Seelenverwandtschaft, in Richtung Freundschaft entwickelt[314];
- die das Internatsleben kennzeichnenden Machtgefälle zwischen älteren und jüngeren Schülern, zwischen eingesessenen, französischen und neuen, »anderen« Jungen;
- die Abgeschlossenheit des Internats von der Außenwelt, die zunehmend in die scheinbar behütete Welt eindringt (s. Abb. II.3.1.d).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

a) Gegenseitiges Interesse von Julien und Jean – Vermutungen des Zuschauers versus Juliens Unwissenheit

Zwischen der siebten und der dreizehnten Filmminute bestätigen zwei Sequenzen das, gegen Ende der Exposition angedeutete, gegenseitige Interesse beider Jungen. Nach beiden Sequenzen kann der Zuschauer in bezug auf Jean bereits erste Vermutungen anstellen, während Julien den neuen Mitschüler noch als geheimnisvoll empfindet (s. Abb. 3.1.c).

aa) Jean bemerkt als einziger den deutschen Soldaten und wechselseitiges Interesse von Jean und Julien

Ein weiteres Indiz dafür, daß Jean sich von seinen Mitschülern unterscheidet, bleibt von Julien ebenfalls unbemerkt. Während einer Unterrichtsszene im Klassenzimmer (Sequenz 6) versetzt uns Malle zum ersten Mal im Film unmittelbar in Jeans Wahrnehmung und verschafft uns dadurch einen weiteren »Informations«vorsprung sowie ein Identifikationsangebot.

257 258

Während wir Jean und seinen Tischnachbarn aus neutraler Perspektive beim Schreiben beobachten, hören wir auf der Tonspur eine männliche Stimme »Pater« (0:10:13 h) rufen. Auffälligerweise reagiert Jean sofort und als einziger auf diesen Ruf in deutscher Sprache, der offensichtlich von draußen kommt. Er blickt in Richtung Fenster und beugt sich zum besseren Sehen nach vorne (s. 0:10:21 h). Während die Spannung des Zuschauers auf den Urheber der Störung steigt, verfolgt er mit Jean (subjektive Kamera), wie ein junger Mann in Uniform mit einem der Mönche spricht: »Bitte Pater, ich möchte die Beichte ablegen. Je voudrais me confesser« (s. 0:10:25 h). Aussehen (arischer Typ, Uniform) und Sprache (perfektes Deutsch, gebrochenes Französisch) legen den Schluß nahe, daß es sich um einen Angehörigen der Besatzungsmacht handelt.[315] Für den Zuschauer stellt sich die Frauge, weshalb Jean die Szene vor dem Fenster so intensiv verfolgt, während seine Kameraden dafür keinerlei Aufmerksamkeit zeigen.[316]

259 261

Nach diesem Zwischenfall arbeitet Jean weiter, während Julien mit seinem Zirkel spielt und sich kleine Stiche zufügt. Ohne ersichtlichen Grund dreht er sich zu Jean um (s. 0:10:30 h), wobei die Kameraperspektive (subjektive Kamera mit Julien) dem Zuschauer vermittelt, daß dieser den fixierenden Blick spürt und schließlich erwidert (s. 0:10:34 h). Zum zweiten Mal im Film versetzt uns Malle unmittelbar in Jeans Wahrnehmung, er hält Juliens forschendem Blick stand (s. 0:10:35 h). So tasten sich beide in diesem ersten intensiven Blickkontakt mit den Augen ab, bevor Julien sich wieder

315. Vgl. Aders hellsichtige Interpretation in bezug auf das Auftauchen des Deutschen im Internat: »[...] sein Erscheinen zeigt, daß diese Welt nicht so abgeschlossen ist, wie es den Anschein hat. Auch die Tatsache, daß er beichten will, trägt nicht dazu bei, beim Betrachter Erleichterung auszulösen.« (1993: 133) Ab dem 11.11.1942 war ganz Frankreich von deutschen und italienischen Truppen besetzt, nicht mehr nur das Gebiet nördlich der Demarkationslinie (Baruch 1999: 144ff.). Hinweise auf die deutsche Besatzungsmacht erhielt der Zuschauer bereits in der Exposition (s. 3.1.3).

316. Im Unterschied zum Drehbuch entgeht Julien im Film Jeans Interesse für den deutschen Soldaten.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

257 0:10:21 h

258 0:10:25 h

259 0:10:30 h

260 0:10:34 h

261 0:10:35 h

262 0:10:48 h

seinen Zirkelexperimenten widmet. Durch den Einsatz der subjektiven Kamera, den schnellen Schnitten sowie die nahen Einstellungsgrößen wird der Zuschauer in diesen Moment eingebunden und spürt intensiv das aufkeimende gegenseitige Interesse der beiden Jungen. Die anderen Schüler schenken dem Neuen, verglichen mit Julien, deutlich weniger Aufmerksamkeit.

Eine weitere Bestätigung des gegenseitigen Interesses erfährt der Zuschauer durch folgende Wahrnehmung: Jean reckt sich von seinem Stuhl in die Höhe, um besser sehen zu können, was Julien mit seinem Zirkel ausprobiert (s. 0:10:48 h).

262

ab) Außenseiter Négus ist Jeans bester Freund – der Stelzenkampf zwischen Christentum und Judentum als Modell für den sozio-historischen Kontext

Im Zentrum der Folgesequenz (Sequenz 7) im Schulhof steht ein Stelzenkampf zwischen zwei älteren Jungen, den Malle als Modell für das konfliktreiche Leben, die Abneigung gegenüber und die Ausgrenzung von Fremdem inszeniert. Nachdem Julien von Laviron, einem älteren Internatsschüler, von den Stelzen gestoßen und dabei verletzt wurde, attackiert ein Schüler in vergleichbarem Alter den Aggressor:

Négus: »En garde, Laviron, lâche, traître, félon. C'est moi, Négus, le chevalier noir, protecteur des faibles et des orphelins.«

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Laviron: »Arrière, moricaud. Je suis Richard Cœur de Lion, l'orgueil des la Chrétienté. Je vais te bouter hors de Jérusalem. Sarazin infidèle, fils de chienne.«
Négus: »Allah et Dieu et Mahomet est son prophète. Tu trembles, monzami. Cœur de Lion, tête de lard, peau de vache, cul de poule ...« (0:12:01 – 0:12:25 h)

263 265

Daß es sich bei diesem Kampf nicht um einen gewöhnlichen Machtkampf unter Schülern in der Unterrichtspause handelt, sichert Malle mehrfach ab: Zum einen sind die mit Verbalinjurien versehenen Schlachtrufe der Kontrahenten religiös konnotiert: Islam (Négus, Titel der Kaiser Äthiopiens) gegen Christentum (Richard Löwenherz, König von England).[317] Zum anderen macht Malle die Aggressivität dieser Konfrontation filmisch erfahrbar: Im Kontrast zur vorher ruhigen Kameraführung ikonisiert die wakkelnde Kamera die hoch-aggressive Atmosphäre – »le combat devient une joute médiévale« (Malle zit.n. Ader 1993: 22).[318] In Kombination mit den zunächst vergleichsweise nahen Einstellungsgrößen, insbesondere jedoch dem Einbezug in die jeweilige Figurenperspektive, bezieht Malle den Zuschauer maximal in die dramatische Situation ein (s. 0:12:09 h und 0:12:17 h). Darüber hinaus bilden die anderen Internatsschüler einen Kreis um die beiden Widersacher und schlagen sich lautstark auf die ihnen sympathischere Seite (s. 0:12:20 h).[319] Hierbei fällt auf, daß die meisten Jungen hinter Laviron stehen – offenbar ist er fester Bestandteil des Internatslebens, trägt die entsprechende Kleidung und gibt sich als Verteidiger des Christentums aus. Négus hingegen unterscheidet sich rein äußerlich bereits von den anderen Jungen: Er hat dunklere Haut – weshalb ihn Laviron auch mit »Mohr« bezeichnet (s.o.), schwarzes, krauses Haar[320] und trägt – wie Bonnet – keine Schuluniform. Darüber hinaus verteidigt er für die Jungen fremde und vermutlich unbekannte religiöse Werte. Obgleich die Auseinandersetzung die Grenzen eines Spiels deutlich überschreitet, greifen weder die Schüler noch die erwachsenen Aufsichtspersonen (Moreau, Pater Michel) frühzeitig ein: »Sie tolerieren großzügig das aggressive Spiel und scheinen darin aufkeimende Abneigung gegen alles Fremde nicht zu bemerken.« (Ader 1993: 136)

266

Als Jean den Kreis der zuschauenden Schüler betritt, schlägt er sich als einer der wenigen auf Négus' Seite: »Allez, Négus!« (0:12:30 h)[321] Völlig verdutzt starrt der zufällig neben ihm stehende Julien ihn daraufhin an (s. 0:12:36 h). Ebenso wie wir ist er erstaunt darüber, daß Jean sich für den Außenseiter einsetzt. Die sich anschließende kurze Unterhaltung zwischen beiden liefert erste Erklärungen für Jeans sonderbares Verhalten:

---

317. »Die Schlachtrufe [...] zeigen aber, daß es dem Regisseur zugleich um mehr geht als um das Spiel.« (Ader 1993: 136)

318. »Der Kampf entwickelt sich zu einem mittelalterlichen Lanzenstechen.«

319. »Im übrigen löst Négus' Eintreten für einen Schwächeren unter den anderen Jungen und insbesondere bei Julien große Verwunderung aus. Hier wird die Diskrepanz zwischen dem als normal empfundenen Miteinander und dem Fremden, das abgelehnt wird, besonders deutlich.« (Ader 1993: 136)

320. Vgl. die entsprechende Beschreibung im Drehbuch: »cheveux noirs crêpus« (Ader 1993: 22).

321. »Jean [...] hides but protects and never denies his Jewish faith and identity. [...] During a game in the courtyard, he openly takes the defense of his friend ›Négus‹ fighting ›Richard Coeur de Lion‹.« (Colombat 1993: 262)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

263 0:12:09 h

264 0:12:17 h

265 0:12:20 h

266 0:12:36 h

Julien: »C'est son vrai nom, Négus?«
Jean: »Qu'est-ce que tu crois?«
Julien: »Il a une sale gueule. Tu le connais?«
Jean: »Il s'appelle Lafarge et c'est mon meilleur ami!« (0:12:39 – 0:12:47 h)

Die Tatsache, daß Jean Négus als seinen besten Freund bezeichnet, bestätigt die Außenseiterrolle der beiden. Der Zuschauer kann sich in diesem Moment erinnern, daß Jean in der Eröffnungssequenz zusammen mit zwei anderen Jungen neu angekommen war, die jedoch in einen anderen Schlafsaal geführt wurden (s. 3.1.3.c). Auffälligerweise tragen Jean und Négus in dieser Sequenz einen ähnlichen Mantel, was einen Zusammenhang zwischen beiden erkennen läßt.

Wenig später, zu Beginn von Sequenz 10, wird deren Verbundenheit erneut abgesichert. In einer anderen Unterrichtspause registriert Julien, daß sich Jean mit Négus und dem dritten Neuankömmling im Internat angeregt und freundschaftlich unterhält.

Indizien, daß die offensichtlichen Außenseiter Angehörige einer anderen Konfession sind, kann man den verbalen Attacken während des Stelzenkampfes bzw. dem Verhalten von Jean angesichts der Marienstatue entnehmen (s. 3.1.3.c).

Im Unterschied zu den vorangegangenen Szenen, in denen dem Zuschauer ein »Informations«vorsprung eingeräumt wurde, nimmt er hier die beschriebenen Ereignisse parallel zu Julien wahr, kann sie jedoch aufgrund seines höheren »Informations«grades sowie seines größeren generellen Vorwissens besser einordnen.

b) Gegenseitige Rivalität zwischen beiden Jungen – aufkommender Verdacht des Zuschauers versus Juliens zunehmende Vermutung

Zwischen der 13. und der 26. Filmminute entwickeln drei Sequenzen das Konkurrenzverhalten von Julien gegenüber Jean um die Position des Klassenbesten (s. 3.1.4.ba, 3.1.4. bb, 3.1.4.bc). Während beim Zuschauer in bezug auf Jean ein Verdacht aufkommt, nähert sich Julien erst der Vermutung (s. Abb. 3.1.c/.3.1.2.c).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ba) Jeans Verzicht auf das letzte Stück Fleisch – gemeinsames Mittagessen im Speisesaal
Eine kurze Szene, während des gemeinsamen Mittagessens im Speisesaal (Sequenz 9), läßt den »Wissens«vorsprung des Zuschauers weiter anwachsen, da Julien diese Situation einmal mehr nicht wahrnimmt: Als Jean seinem Tischnachbarn das letzte Stück Fleisch überläßt, ist der Zuschauer zunächst reichlich verwundert. Da wir jedoch durch die vorangegangene Ansprache von Pater Jean wissen, daß das Essen extrem knapp ist[322], kann man vermuten, daß es sich bei Jeans eigenartigem Verhalten kaum um bloße Freundlichkeit handelt. Im Zusammenhang mit der Folgesequenz kommt daher der Verdacht auf, daß Jean Jude ist und daher kein Schweinefleisch essen darf.

267

In Sequenz 10 geht es um Schwarzmarktgeschäfte zwischen Julien und Joseph (s. 0:17:25 h), Lebensmittelknappheit, Schweineschlachten, akustisch untermalt durch die Tierlaute. Auf diese Weise läßt Malle »Musik und Geräusche wirken, ohne daß wir uns der Färbung und Steuerung des Bewußtseins bewußt sind.« (Kloepfer 1999: 27) Hierbei nutzt der Regisseur die Fähigkeit des Menschen zum Wahrnehmungslernen und zur vorbewußten Informationsverarbeitung (s. 3.1.2). Aufgrund der Tatsache, daß Jeans Verzicht auf das Fleisch und die Inszenierung des Schlachtviehs mehr oder weniger unmittelbar aufeinanderfolgen, stellt der Zuschauer vorbewußt einen Zusammenhang zwischen beidem her.[323] Josephs abfällige Randbemerkung über Juden – hier in Form einer Beleidigung, weil Julien unerbittlich handelt[324] –, führt nebenbei und zum ersten Mal im Film die Diskriminierung von Juden ein. Während Julien mit dieser Beleidigung sichtlich wenig anfangen kann, liefert sie dem Zuschauer das dritte Element in der logischen Kette (Fleischverzicht – Schweinefleisch – Jude).

bb) Juliens Konkurrenzverhalten im Mathematikunterricht und Jeans Andersgläubigkeit
Sequenz 11 und 12 enthalten eindeutige Hinweise darauf, daß Jean nicht der katholischen Religion angehört. Der erste wird von Julien wahrgenommen und auch für den Zuschauer auf besondere Weise inszeniert, so daß er Jean gleichzeitig mit dem Protagonisten beobachtet.

---

322. »Die Situation war vor allem in der Versorgung besonders kritisch. […] Die Aufteilung in zwei getrennte Zonen, dazu die englische Blockade und die deutschen Entnahmen verursachten während der gesamten Dauer der Besatzung eine Unterernährung der Bevölkerung.« (Baruch 1999: 170f.)

323. »›Mikrostrukturen‹ nennen wir alles, was zeichenvermittelt in unserem Arbeitsgedächtnis bis zu 3 Minuten oder etwas länger simultan verarbeitet wird.« (Kloepfer 2005: 110)

324. »T'es un vrai juif, toi.« (0:16:59 h)

325. »Ab 1943 gehörten [die Luftangriffe] endgültig zum täglichen Leben; sie forderten insgesamt 60.000 Opfer.« (Baruch 1999: 173)

326. Jean: »Tu m'éclaires?« – Julien: »Fous-moi la paix!« – Jean: »Lève un peu la lampe, je vois rien.« – Julien: »Je vais me faire piquer. Ah, tu me fais chier.« (0:20:30–0:20:34 h)

327. Man erinnere sich an seine Faxen im Französischunterricht (Sequenz 6) und während des Mittagessens (Sequenz 9).

328. Darin unterscheidet sich der Film vom Drehbuch, in dem dieses Indiz auf Jeans Andersgläubigkeit nicht enthalten war.

329. Siehe Wuss zur Invariantenbildung der Wahrnehmung in 3.1.2.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

267 0:17:25 h

268 0:19:24 h

269 0:20:31 h

270 0:21:04 h

271 0:21:37 h

Nachdem Jean im Mathematikunterricht eine Aufgabe an der Tafel souverän lösen und erklären konnte, scheint Julien, ebenso wie der Zuschauer, von den fachlichen Qualitäten des neuen Mitschülers tief beeindruckt zu sein. Jean, der Juliens Blick spürt, erwidert diesen kurz (s. 0:19:24 h). Daß Julien der einzige ist, der Jean besondere Aufmerksamkeit widmet, könnte daraufhin deuten, daß er in ihm einen Rivalen um die Position des Klassenprimus fürchtet. 268 270

Diese vage Vermutung wird eine Minute später bestätigt. Als Julien nach Fliegeralarm[325] im Luftschutzbunker vom Schein seiner Taschenlampe profitiert, verweigert er Jean, an diesem Licht teilzuhaben (s. 0:20:31 h). Er vermeidet den Blickkontakt und dreht ihm trotzig den Rücken zu.[326] Trotz dieses egoistischen Verhaltens spürt der Zuschauer darin keine grundsätzliche Boshaftigkeit, sondern den für Kinder charakteristischen Umgang mit Rivalen – schließlich steht Julien, wie wir aus vorangegangenen Szenen wissen[327], gerne selbst im Mittelpunkt (s. 3.1.4.bb).

Aufgrund des angesprochenen Fliegeralarms müssen die Kinder mit ihrem Lehrer in den Bunker, wo sie – als sie die dumpfen Einschläge von draußen hören – gemeinsam »Je vous salue Marie« (»Ave Maria«) beten. Nur Jean spricht das Gebet nicht mit. Indem Julien ihn provozierend mit seiner Taschenlampe anleuchtet, wird Jeans außergewöhnliches Verhalten auch für Julien deutlich (s. 0:21:04 h).[328] Nach dem intensiven Betrachten der Marienstatue (s. 3.1.3.c), seinem Verhalten beim Stelzenkampf (s. 3.1.4.ab) und dem Verzicht auf das Schweinefleisch (s. 3.1.4.ba) ist dies ein weiteres Indiz dafür, daß Jean einer anderen Konfession angehört.

In der Folgesequenz wird Jeans Andersgläubigkeit für den Zuschauer abgesichert. Die Vermutungen des Zuschauers hinsichtlich Jeans Andersgläubigkeit erhärten sich, Perzeptuelles schlägt in Konzeptuelles um[329], denn Jean ist der einzige, der sich beim abendlichen Gebet nicht bekreuzigt (s. 0:21:37 h), was Julien allerdings entgeht (s. Abb. 3.1c). 271

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

272 Jeans ständige Wachsamkeit, die sich bereits in der Reaktion auf den deutschen Soldaten zeigte (s. 3.1.4.aa), wird gegen Ende der vorliegenden Sequenz bestätigt: Als mitten in der Nacht ein Junge plötzlich wild um sich schlägt und »Nein, nein, nein!« ruft, ist Jean der einzige, der aus dem Schlaf gerissen wird und auf den Alptraum des Mitschülers reagiert – Zeichen seiner eigenen ständigen Angstzustandes: »Quoi! Qu'est-ce que c'est?« Julien, der zuvor infolge seines Bettnässens – Indiz auch seiner insbesondere vorbewußten Angst – aufgewacht war, registriert Jeans extreme Ruhelosigkeit. Als Jean Juliens Aufmerksamkeit bemerkt, wechseln sie einen intensiven, aber stummen Blick des Verständnisses (s. 0:23:50 h), wohl aufgrund ihrer gemeinsamen Ängste.

bc) Mitleid mit Julien – Juliens schwere Enttäuschung in der Klavierstunde bei der attraktiven Klavierlehrerin

273 274 In Sequenz 14 wird Juliens Schwierigkeit, sich mit der Rolle des jetzt Zweitbesten anzufreunden, abgesichert und für den Zuschauer als besonders erfahrbar inszeniert: Nachdem die Klavierlehrerin in der vorangegangenen Sequenz unmißverständlich als Objekt pubertären Begehrens inszeniert wurde – sie ist nicht nur die einzige junge Frau im Internat, sondern darüber hinaus äußerst attraktiv –, versucht Julien, ihr während des Klavierunterrichts zu gefallen. Da er noch nicht sehr gut spielen kann, ist das Gegenteil der Fall: Gelangweilt schaut die junge Frau aus dem Fenster oder widmet sich ihren Fingernägeln; sie schenkt Julien kaum Beachtung, geschweige denn ein nettes Lächeln. »Tu devrais essayer le violon« (0:25:46 h), lautet ihr ebenso vernichtender wie herzloser Kommentar. Dies schmerzt den Jungen um so mehr, als er erleben muß, wie sich die Lehrerin für Jeans Klavierkünste begeistert. Sie widmet ihm ihre volle Aufmerksamkeit und zollt ihm wohlwollende Anerkennung bzw. Begeisterung für sein Spiel.[330] Anstatt sofort ins Hauptgebäude zurückzukehren, beobachtet Julien diese Szene. Der Zuschauer erlebt die Situation einerseits unmittelbar mit dem Protagonisten, aus seiner Perspektive und Einstellung heraus (s. 0:26:34 h). Andererseits lenkt die Nahaufnahme – von Malle eher sparsam eingesetzt und daher besonders wirkungsvoll – aus neutraler Perspektive unsere Aufmerksamkeit auf seine Reaktion (s. 0:26:43 h): Ähnlich wie im Vorspann (s. 3.1.3.b) läßt sein Gesichtsausdruck auf eine Mischung aus tiefer Enttäuschung gescheiterte Hoffnung schließen. Dieser Eindruck wird durch die spezifische Bildkomposition unterstützt: Bleich in der Kälte stehend, durch die Glasscheibe von den Musizierenden getrennt, wirkt Julien, wie schon bei der Zugabfahrt (s.3.1.3.b), äußerst isoliert. Die Tatsache, daß ein anderer etwas besser kann als er und dadurch die Zuneigung und Anerkennung erhält, nach der er sich selbst sehnt, läßt den Zuschauer mit dem Protagonisten fühlen. Ein solches Erlebnis kann fast jeder aufgrund eigener Erfahrung nachvollziehen. Aufgrund der über den Film bereits aufgebauten Versetzung in den Protagonisten und der hier nahegelegten Identifikation

330. Im Unterschied zum Drehbuch, in dem die Klavierlehrerin Jean explizit lobt – »Tu te débrouilles, dis donc. Ça fait plaisir d'avoir un élève doué.« –, läßt Malle im Film den Zuschauer diese Gedanken hinzudenken.

331. »Mon petit chéri, comme tu comprends bien, il m'est très difficile de t'écrire. Monsieur D. allait à Lyon, il a bien voulu poster cette lettre. Nous sortons le moins possible ta tante et moi.« (0:27:28–0:27:33 h)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

272 0:23:50 h

273 0:26:34 h

274 0:26:43 h

275 0:27:26 h

mit ihm verstehen wir, daß sich Julien mit dem leisen Kommentar »Quel lèche-cul« (0:26:44 h) seine wahre Befindlichkeit zu verdrängen sucht: »Inzwischen hat der Zuschauer – der Möglichkeit nach – das System [...] verstanden. Daher kann die Spanne der Versetzung vergrößert werden.« (Kloepfer 2002: 288) Julien ist wesentlich weniger souverän bzw. erwachsen, als er vorgibt, was sich bereits in vorhergehenden Szenen zeigte (s. 3.1.4.bb, 3.1.3.c).

c) Juliens gesteigertes Interesse – Gewißheit des Zuschauers versus Juliens Verdacht

Zwischen der 26. und der 34. Filmminute sichern drei Sequenzen die von Julien empfundene Konkurrenz mit Jean um die Position des Klassenbesten (s. 3.1.4.ca), Juliens Sehnsucht nach Zuneigung (s. 3.1.4.cb) und sein gesteigertes Interesse an Jean (s. 3.1.4.cc) ab. Während der Zuschauer in der letzten Sequenz in bezug auf Jean Gewißheit erlangt, beginnt Julien erst, einen Verdacht zu hegen (s. 3.1.4.cc; s. Abb. 3.1.c/3.1.2.c). Darüber hinaus liefert die nach der Exposition erste außerhalb des Internats spielende Sequenz Indizien für den sozio-historischen Kontext jenseits der Klostermauern (s. 3.1.4.cb).

ca) Der Brief von Jeans Mutter und Juliens »Rache« an Jean im Unterricht

Die unmittelbar folgende Sequenz (15) bestätigt explizit den Eindruck, daß Jean etwas Gravierendes zu verbergen hat: Als Jean versehentlich ein Brief seiner Mutter auf den Boden fällt und von den Jungen reihum weitergegeben wird, ist Julien derjenige, der das Papier auseinanderfaltet und liest (s. 0:27:26 h), ein durchaus übliches Verhalten für dieses Alter. Den Inhalt des Briefes erfahren wir durch Juliens Stimme aus dem Off[331], wodurch wir ganz in sein Bewußtsein einbezogen werden. Der angstvolle Blick zu Julien (s. erneut 0:27:26 h) sowie die Zeilen bekräftigen unseren Verdacht und Juliens Vermutung, daß sich Jean und seine Familie in einer besonderen Situation befinden: Im Unterschied zu Madame Quentin scheint Jeans Mutter – irgendwo versteckt – die Briefe auf Umwegen zu schicken. Seine momentane Machtposition ausnutzend, provoziert Julien den Jungen, indem er ihm den Brief hinwirft und ihm ein Überlegenheit demonstrierendes »Elle (n')a pas la conscience tranquille, ta mère«

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

276 hinwirft (s. 0:27:44) – eine Szene, die den Sympathiebonus der vorangegangenen Sequenz wieder reduziert. Verglichen mit Jean geht es Julien in bezug auf die Trennung von der Mutter schließlich relativ gut: sie kann ihm regelmäßig schreiben (s. 3.1.4.dc) und ihn von Zeit zu Zeit, wie im Prolog angekündigt, besuchen (s. 3.1.5). Da sich Jeans Mutter offenbar verstecken muß, läßt sich erahnen, daß sie ihrem Sohn auf absehbare Zeit keinen Besuch wird abstatten können.

cb) »Die drei Musketiere«, Jeans Vater, Juliens Träume von der Klavierlehrerin und der Judenstern – die Badeanstalt

Nachdem Malle den Zuschauer zu Beginn von Sequenz 17 eine kurze Unterhaltung einiger Schülern über die aktuelle politische Lage hat verfolgen lassen – Panorama des gespaltenen Frankreichs[332] –, widmet er sich wieder der Beziehung zwischen Julien und Jean. Trotz des kränkenden Zwischenfalls verhält sich Jean nicht nachtragend, sondern spricht Julien auf dessen Lektüre, »Die drei Musketiere«, an. Das Interesse für Bücher konnte man aus seinem Kofferinhalt bei der Ankunft erschließen (s. 3.1.3.c) sowie in Sequenz 7 bemerken, als er sich während des allgemeinen Stelzenlaufens lieber seinem Buch widmete. Im Unterschied zum vorangegangenen Ausnutzen seiner Machtposition (s. 3.1. 4.ca) verhält sich Julien Jean gegenüber wieder aufgeschlossen.

---

332. »Pétain, il est gâteux.« – »J'uis pas d'accord.« – »Si on n'avait pas Pétain, on serait dans la merde.« – »Qui est-ce qui dit ça ?« – »Mon père.« – »Mon père dit que Laval est vendu aux Allemands.« – »Les juifs et les communistes sont plus dangereux que les Allemands.« – »C'est Ton père qui dit ça?« – »Non, c'est moi.«

Auf der Basis des, [von der Nationalversammlung der scheidenden Dritten Republik erlassenen,] Ermächtigungsgesetzes proklamierte sich Pétain zum Chef des ›État français‹ und ernannte Laval zu seinem ›Dauphin‹. Mit der, von den Deutschen erzwungenen, Rückkehr Lavals im April 1942 setzte, von Pétain gedeckt, eine Phase verstärkter Kollaboration mit den Deutschen ein. Als Regierungschef mit den Vollmachten eines Diktators weitete Laval die Unterstützung der Gestapo bei der Repression von Regimegegnern aus, ebenso die Mitarbeit bei der Erfassung der nichtfranzösischen Juden, die nun fast alle nach Auschwitz transportiert wurden. Auf die deutsche Forderung nach Stellung von Arbeitskräften zum Ersatz für eingezogene deutsche Wehrpflichtige reagierte Laval mit verstärkter Propaganda und Schließung von französischen Betrieben. (Vgl. Baruch 1999: 190f., Martens 2000: 405, Loth 1992: 120)

333. In der unmittelbar vorangegangenen Sequenz war Julien von Pater Jean dazu aufgefordert worden, sich dem neuen Mitschüler Jean Bonnet gegenüber nett zu verhalten. Père Jean: »Soyez très gentil avec lui. Vous avez de l'influence sur les autres. Je compte sur vous.« – Julien: »Pourquoi, il est malade?« – Père Jean: »Mais pas du tout. Allez, sauvez-vous …« (0:28:54–0:29:04 h)

334. »[…] ohne daß von der Seite der Deutschen hier auch nur der geringste Druck ausgeübt wurde, [begann in Frankreich] die Jagd auf die Juden: Schon im Oktober 1940 wurden die ›Juden französischer Nationalität‹ einem besonderen Statut unterworfen, das sie von allen öffentlichen Ämtern ausschloß. Im Juni 1941 verloren sie darüber hinaus das Wahlrecht, wurden sie aus der Armee ausgeschlossen und von allen Posten im kulturellen Bereich verjagt; ihr Zugang zu den Universitäten und zu den freien Berufen wurde rigoros beschränkt, und ihre Unternehmen konnten fortan ›arisiert‹ werden. Die ausländischen Juden, vielfach Flüchtlinge aus dem Deutschen Reich, wurden gleichzeitig in Internierungslagern gesammelt, aus denen es dann später für die meisten kein Entkommen mehr geben sollte.« (Loth 1992: 116)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

276 0:27:44 h

277 0:32:25 h

278 0:33:16 h

279 0:34:10 h

Dies hat vermutlich mit dem Gesprächsthema (Literatur), aber auch mit Pater Jeans Bitte an Julien zu tun.[333] Da beide im Begriff sind, Dumas' Abenteuerroman – nicht zufällig ein Roman über starke, mutige Männer, die nach dem Motto »einer für alle, alle für einen« zusammenhalten – lesen, können sie sich über einzelne Figuren austauschen. Offensichtlich sind beide »Leseratten«, für den Zuschauer ein stark verbindendes Motiv.

Im Anschluß an das Gespräch über »Die drei Musketiere« fragt Julien unvermittelt nach Jeans späterem Berufswunsch. Dabei stellt sich heraus, daß dessen Vater Buchhalter war. Dies kann der sachkundige Zuschauer als weiteres Indiz für Jeans jüdische Abstammung werten – schließlich war Buchhalter ein typisch jüdischer Beruf, was Julien jedoch noch nicht bekannt sein dürfte. Die Tatsache, daß Jean in der Vergangenheit von seinem Vater spricht – »Mon père ›était‹ comptable« (eigene Hervorhebung; 0:30:45 h) –, wirft für Julien und den Zuschauer die Frage auf, weshalb Jeans Vater seinen Beruf offensichtlich nicht mehr ausübt, vielleicht sogar nicht mehr lebt.[334]

In unmittelbarer Folge erlebt der Zuschauer, daß sich Juliens Interesse für Jean nicht nur auf die bestehende Rivalität beschränkt. Als Jean einem Mitschüler antwortet, er sei evangelisch, schaltet sich Julien mit einer Zweifel signalisierenden und so seinen Verdacht bestätigenden Bemerkung ein: »C'est pas un nom protestant, Bonnet!« (s. 0:32:25 h) Hierdurch liefert Malle auch dem Zuschauer ein weiteres Indiz dafür, daß Jean seine tatsächliche Konfession zu verbergen sucht.

277 279

Wie sehr Julien unter dem Mißerfolg bei der Klavierlehrerin nach wie vor leidet, wird für uns in der Badewannen-Szene erfahrbar und läßt uns wieder mit Nähe auf den Protagonisten reagieren. Der Junge liegt mit auffallend abwesendem Gesichtsausdruck in der Badewanne, besonders deutlich erkennbar durch ein Heranzoomen bis zur Nahaufnahme (s. 0:33:16 h). Julien ist in Gedanken versunken, was die leisen Klaviertöne zusätzlich indizieren. Hierbei handelt es sich um das Stück, das Jean der Klavierlehrerin vorspielte (s. 3.1. 4.bc). »Tu devrais essayer le violon« ist aus dem Off zu hören, diesmal von der Klavierlehrerin jedoch wesentlich sanfter und liebevoller gesprochen, als es tatsächlich der Fall war und wie er es sich gewünscht hätte (s. 3.1.4.bc).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auf diese Weise bestätigt und vertieft Malle erneut Juliens immense Sehnsucht nach weiblicher Zuneigung und Anerkennung. Die Szene steht daher auch in Verbindung mit dem emotionalen Abschied von der Mutter zu Beginn des Films (s. 3.1.3).

In dieser Sequenz vermehrt Malle Hinweise auf das Schicksal französischer Juden unter deutscher Besatzung. Neben der abfälligen Bemerkung eines Jungen über Juden (und Kommunisten) zu Beginn der Sequenz, der Frage nach dem Beruf von Jeans Vater und dem Türschild des Bads (»Etablissement interdit aux Juifs«[335]) fällt am Ende der Sequenz ein junger Mann mit gelbem Judenstern auf (s. 0:34:10 h). Um dies dem Zuschauer unübersehbar vor Augen zu führen, läuft der junge Mann beim Verlassen der Anstalt beinahe in die Kamera, so daß sein gelber Stern besonders hervorsticht. Hinzu kommt, daß zwei Schüler die Begebenheit kommentieren: »Il a du culot, celui-là!« (0:34:12 h)[336]

cc) Absicherung von Jeans Andersgläubigkeit – heimliches Beten im Schutze der Nacht[337]

280 281

Juliens Verdacht, daß Jean einer anderen Konfession angehört, bestätigt sich in Sequenz 18 ebenso wie der Verdacht des Zuschauers, in bezug auf Jeans jüdische Identität, zur Gewißheit wird: Während Julien schläft, ist auf der Tonspur ein monotones, zunächst nicht einzuordnendes Murmeln zu vernehmen. Aufgrund des andauernden Geräuschs wacht Julien schließlich auf und wendet sich in Richtung der Geräuschquelle. Nachdem sich der Zuschauer mit Julien fragte, von wem das Murmeln stam-

---

335. Gemäß zweier Judenstatute vom 3. Oktober 1940 und vom 2. Juni 1941 mußten Juden unter anderem den Judenstern tragen und durften öffentliche Räume nicht betreten (Baruch 1999: 16f.)

336. »In 1942, we would see children my age wearing the yellow star. I would ask, ›Why? Why him and not me?‹ No one had a good answer. From that moment on, I felt that the world of adults was one of injustice, deception, false explanations, hypocrisy and lies.« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 86)

337. »Die Szene zum Beispiel, in der Bonnet mitten in der Nacht aufsteht, um seine Gebete zu sprechen, beruht auf der Erzählung eines Freundes.« (Malle 1998: 233)

338. Dies hatte Jean in der vorangegangenen Sequenz als seine Konfession angegeben (s. 3.1.4.cb). »Jean is the only student shown praying with fervor.« (Colombat 1993: 268)

339. »Die Gesetze, durch die [die Miliz] am 30. Januar 1943 geschaffen wurde, legten die Aufgabe der aus dem von Joseph Darnand geführten Ordnungsdienst der ›Légion‹ (›Service d'ordre légionnaire‹, SOL) hervorgegangenen Miliz eindeutig fest. Darnand war der Generalsekretär der neuen Gruppierung, die als gemeinnützig anerkannt war und unter der Leitung von Laval stand.« (Baruch 1999: 151f.) »Innerhalb weniger Monate wurde die Miliz zu einem wichtigen Element des Repressionsapparates, wie es der Wortlaut einer Erklärung verdeutlicht, die Marschall Pétain an ihre Mitglieder richtete: ›Die Miliz [...] muß vor allem mit Prestigeaufgaben bedacht werden, insbesondere solchen, die die Aufrechterhaltung der Ordnung, die Bewachung der sensiblen Punkte des Staatsgebietes und den Kampf gegen den Kommunismus betreffen.‹ [...] Als regelrechte Hilfstruppe der deutschen Polizei machte sie den Kampf gegen die Résistance [...] zu ihrer vordringlichsten Aufgabe.« (Ebd. 153)

»Neben dem [...] blutigen Kampf gegen den Widerstand führte die Bekämpfung des Schwarzen Marktes und die Suche nach den Verweigerern des STO zu einer ständig steigenden Zahl von Durchsuchungen und Kontrollen, die den größten Teil der Bereiche des täglichen Lebens betrafen.« (Baruch 1999: 174)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

280 0:34:41 h

281 0:34:56 h

282 0:36:01 h

283 0:36:02 h

284 0:36:28 h

men könnte, kommt Jean allmählich ins Bild: Er steht betend neben zwei Kerzen vor seinem Bett und trägt dabei eine besondere Kopfbedeckung. Der Zuschauer nimmt diese Entdeckung unmittelbar mit Juliens Augen wahr (s. 0:34:41 h), der den ins Gebet versunkenen, in einer fremden Sprache murmeln den Bettnachbarn intensiv beobachtet (s. 0:34:56 h). Dies bestätigt Juliens Zweifel daran, daß Jean evangelisch ist.[338] Der Zuschauer erkennt vermutlich die Kippa, die typisch jüdische Kopfbedeckung, was den Schluß nahelegt, daß Jean als Jude unter falscher Identität hier versteckt wird. Offensichtlich hat der Junge die Sicherheit der Nacht gewählt, um bei seinem inbrünstigen Beten nicht entdeckt zu werden – ein Detail, das in sich eine ganze Sinnwelt birgt.

d) Die langsame Entwicklung der Freundschaft – Juliens langer Weg vom Verdacht zur Gewißheit

Zwischen der 34. und der 63. Filmminute inszenieren acht Sequenzen die Steigerung von Juliens Interesse über Neugierde bis hin zu konkreten Nachforschungen in bezug auf Jean; am Ende hat Julien sein Ziel erreicht und weiß um Jeans wahre Identität (s. Abb. 3.1.c). Parallel hierzu entwickeln sich zwischen den beiden Jungen allmählich erste Ansätze freundschaftlicher Verbundenheit (s. insb. 3.1.4.df). Darüber hinaus läßt die zweite außerhalb des Internats spielende Sequenz den Umgang jenseits der Klostermauern erahnen (s. 3.1.4.df).

da) Erste Bedrohung für Jean und Moreau – gemeinsames Verstecken vor der Kontrolle durch die Miliz

Als fremde Uniformierte in Sequenz 19 zum ersten Mal das Internatsgelände betreten, erfährt der Zuschauer aus einem kurzen Wortwechsel unter den Schülern (»C'est la milice.« – »Qu'est-ce qu'il veulent, les collabos?« 0:35:52 – 0:35:54 h), daß es sich um die französische Miliz handelt und daß sie ein Instrument der Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht darstellt.[339] In der Folge erlebt er die Situation zunächst teils aus neutraler, teils aus der Perspektive eines – wie sich herausstellen wird – Betroffenen, nämlich Jean (s. 0:36:01 h): Auffällig aufmerksam und ernst verfolgt der Junge (s. 0:36:02 h), wie die Milizionäre sich mit Pater Jean auseinandersetzen

282 284

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(s. erneut 0:36:01 h).[340] Aufgrund unseres Wissens um seine tatsächliche Identität sowie seiner besonderen Wachsamkeit können wir antizipieren, daß Gefahr für ihn im Verzug ist. Systematisch ermöglicht uns Malle die Identifikation mit Jean im Moment der ersten akuten Bedrohung, d.h. geleitet durch den filmischen Diskurs werden wir eingeladen, seine Rolle einzunehmen, aus seinen perspektivischen Bedingungen diese Situation »verstehen« zu lernen.

Wenig später verfolgen wir nunmehr mit Julien, wie Jean, als einziger aus der Schülergruppe, von Pater Michel eilig hinter einer Tür versteckt wird (s. 0:36:28 h). Offensichtlich soll ihn die Miliz nicht entdecken. Für Julien häufen sich demnach die Indizien dafür, daß Jean etwas zu verbergen hat: Welche Gruppierungen dürfen die Milizionäre auf keinen Fall finden und wer wird hier in dem katholischen Internat versteckt, obwohl er offenbar nicht gleicher Konfession ist, fragt er sich?[341]

Zumindest die erste Frage wird ihm teilweise beantwortet: Im Gespräch mit Joseph erfährt der neugierig nachfragende Julien, daß die Miliz nach Arbeitsdienstverweigerern[342] fahndet – Moreau sei einer davon, so Joseph. Das Rätsel um Jean bleibt jedoch weiterhin bestehen, besonders hinsichtlich des Nachnamens, da nach Aussage Josephs Moreau unter falschem Namen hier lebt (s. 3.1.4.cb).

db) Intensiver Blickkontakt zwischen Julien und Jean – Absicherung des Konkurrenzkampfes um die Position des Klassenprimus

285 286

Die Folgesequenz (Sequenz 20) bekräftigt Juliens Interesse sowie den Konkurrenzkampf beider um die Position des Klassenbesten. Als Jean, nachdem er vor der Miliz

340. »Réquisition!« – »Vous avez pas le droit d'entrer ici. C'est une institution privée. Il n'y a que des enfants et des religieux.«, entgegnet Pater Jean (0:35:10–0:35:18 h).

341. Nach den brutalen landesweiten Razzien im Sommer 1942 und nachdem Laval versichert hatte, »sich nicht für das Schicksal der jüdischen Kinder zu interessieren« (zit.n. Baruch 1999: 106), kam es zu öffentlichen Protesten der Kirchen, sowohl von katholischer wie von evangelischer Seite (Baruch 1999: 107).

342. »Des types qui se cachent parce qu'ils veulent pas aller faire leur travail obligatoire en Allemagne. Moreau et … [Julien] Oui, Moreau, c'est pas son vrai nom.« (0:35:06 h)

Das, am 16. Februar 1943 von Laval unterzeichnete Gesetz verpflichtete die zwischen 1920 und 1922 geborenen Männer für zwei Jahre zum Arbeitsdienst in Deutschland, »um, so der Wortlaut einer offiziellen Verlautbarung, ›die Verpflichtungen gerecht auf alle Franzosen zu verteilen, die aus den Bedürfnissen der französischen Wirtschaft entstanden sind‹, die in Wirklichkeit aber die der deutschen Wirtschaft waren.« (Zit.n. Baruch 1999: 149) »[…] die Verweigerer des STO flüchteten in Scharen, so daß zunächst die Präfekten, später die Miliz mit der Jagd auf die Verweigerer beauftragt wurden.« (Ebd. 151)

343. »Den Höhepunkt erreichten sie [die Bombardierungen] im ersten Halbjahr 1944: Allein zwischen April und August 1944 zählte man 7000 Tote in der Pariser Region. Paris und seine Vorstädte erlebten mehrere große Wellen von Bombardements, angefangen mit dem wirkungsvollen, aber auch mörderischen Luftangriff auf das Fabrikgelände von Renault in Boulogne-Billancourt vom März 1942, dann das Bombardement vom April 1943 oder jenes, dem am 21. April 1944 640 Pariser Bürger des ›Quartier de la Chapelle‹ zum Opfer fielen.« (Baruch 1999: 173) Einmal mehr wird durch ihn angedeutet, was Kriegszeiten im Alltag (hier in Paris) mit sich bringen und weshalb Julien und sein Bruder im Internat sind.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

285 0:37:47 h

286 0:37:50 h

287 0:39:37 h

versteckt wurde, verspätet in den Französisch-Unterricht zurückkehrt, läßt ihn Julien nicht aus den Augen (s. 0:37:47 h). Jean, der den forschenden Blick bemerkt, erwidert ihn (s. 0:37:50 h). Begleitet wird dieser lange und intensive nonverbale Kontakt von den aus der Badeanstalts-Szene bekannten Klaviertönen, die das Knistern zwischen beiden akustisch ikonisieren. Daß diese Spannung – zumindest für Julien – zum Teil auch aus Rivalität besteht, wird durch den Lehrer explizit angesprochen, als er Jeans »sehr guten« Aufsatz in den Händen hält: »Quentin, vous allez avoir de la compétition!« (0:37:59 h) Besonders wirkungsvoll ist der lange Blickkontakt zwischen beiden Jungen aufgrund unseres unmittelbaren Einbezuges in deren jeweilige Wahrnehmung und somit Sinnwelt (subjektive Kamera). Hinzu kommt der Einsatz weiterer filmischer Mittel (Nahaufnahmen, vergleichsweise hohe Schnittfrequenz, Musik), mit der Malle die Wirkung dieser Szene erhöht und – im Vergleich mit dem ähnlichen, zurückliegenden Blickkontakt im Schulunterricht – intensiviert (s. 3.1.4. aa). Aufgrund dieser besonderen Inszenierung sowie der inzwischen größeren Vertrautheit mit beiden Figuren kann der Zuschauer diesen längeren Blickkontakt mit der zurückliegenden »Beziehungsgeschichte« und den unterschiedlichen Motivationen füllen. Im Unterschied zu den ersten Blickkontakten geht es hier nicht mehr »nur« um neugieriges Interesse – Interesse im Sinne »der wirklichen und sich erfüllenden Bezogenheit« (Kloepfer 1994: 51) –, sondern um ein zwischen Rivalität und Verbundenheit alternierendes Empfinden.

dc) Der sehnsüchtige Brief von Juliens Mutter und die Entdeckung von Jeans falscher Identität

287

Aufgrund der Tatsache, daß Julien im Internat unter den Gleichaltrigen in aller Regel ein überlegenes Verhalten demonstriert, ist das Motiv des Trennungsschmerzes aus der Exposition ein wenig in den Hintergrund getreten. Sequenz 21 erinnert den Zuschauer zunächst daran, wie sehr Julien unter der Abwesenheit seiner Mutter leidet. Nachdem er den neu eingetroffenen, liebevollen und von der Bombardierung der französischen Hauptstadt[343] berichtenden Brief seiner Mutter gelesen hat, ballt sich die Sehnsucht nach ihr in einer einzigen Handbewegung: Bedächtig führt er den Briefbogen an seine Nase, um den Duft der Mutter einzuatmen (s. 0:39:37 h) – eine Geste, die der Zuschauer kennt und von der er weiß, daß über den Geruchssinn eine ganze Welt wieder auferstehen kann. Auf diese Weise baut Malle – nach der Exposition (3.1.3) und der Enttäuschung in bezug auf die Klavierlehrerin (s. 3.1.4.d bzw. 3.1.4.cb) – erneut eine große Nähe zu Julien und ein starkes Mitfühlen auf.

Im weiteren Verlauf der Sequenz machen Zuschauer und Julien eine entscheidende Entdeckung, die den Verdacht hinsichtlich Jeans falscher Identität bestätigt. Julien ist allein im Schlafsaal und sucht zunächst in dessen Bett und

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

288 290 danach in dessen Schrank nach Hinweisen auf Jeans wahre Identität. In der Widmung eines Buches wird er fündig. Aus seiner unmittelbaren Perspektive nehmen wir wahr, daß Jeans Nachname in der Urkunde sorgsam durchgestrichen ist (s. 0:41:12 h, linke Bildhälfte), daß die ursprüngliche Schrift jedoch auf der gegenüberliegenden Seite einen Abdruck hinterlassen hat (s.0:41:12 h, rechte Bildhälfte). Da er den kleinen Spiegel an der Schranktür geschickt zu nutzen weiß (s. 0:41:21 h), entdecken wir mit ihm Jeans tatsächlichen Namen (s. 0:41:26 h). Zur Absicherung und Hervorhebung murmelt Julien beim Entziffern: »Jean Kippel... Kippelstein, Jean Kippelstein.«[344] Dem Zuschauer liefert Jeans tatsächlicher Nachname, neben der nächtlichen Betszene (s. 3.1.4.cc), einen weiteren entscheidenden Hinweis auf dessen jüdische Identität – schließlich ist die Nachsilbe »-stein« kennzeichnend für jüdische Nachnamen. Da Julien beim Namen Bonnet an dessen evangelischem Ursprung zweifelte (s. 3.1.4.cb), kann auch er hier möglicherweise auch Jeans tatsächlichen Namen entsprechend interpretieren. Aus seiner unmittelbaren Reaktion ist jedoch nicht eindeutig zu erkennen, ob er sich darüber im Klaren ist.

dd) Mitleid mit Jean während Juliens »Verhör« in der Unterrichtspause

291 In der Folgesequenz (22) erfahren wir mit und durch Julien Genaueres über Jeans Situation und die seiner Eltern. Nach dem Griechisch-Unterricht greift Julien eine kurze Unterhaltung über »Die drei Musketiere« auf (s. 3.1.4.cb) und nutzt somit ein zentrales verbindendes Motiv, um mit Jean ins Gespräch zu kommen. Rasch entwickelt sich der Meinungsaustausch jedoch zu einer Art Verhör, einem Minidrama, in dessen Verlauf der wißbegierige Julien den rätselhaften Jean nach seinem Geburtsort, der Herkunft seiner Eltern sowie dem Aufenthaltsort seiner Mutter ausfragt (s. 0:44:20 h):

Julien: »Pourquoi tu fait pas de grec?«
Jean: »Je faisais le latin-moderne.«
Julien: »Où ça?«
Jean: »Au lycée, à Marseille.«
Julien: »T'es marseillais? T'as pas d'accent.«
Jean: »J'uis pas né à Marseille.«
Julien: »Où t'es né?«
Jean: »Si je te disais, tu saurais pas où c'est. C'est dur le grec?«
Julien: »Pas tellement, une fois que t'as pigé l'alphabet. Tes parents sont de Marseille?«
Jean: »Mon père est prisonnier.«
Julien: »Il s'est pas évadé ? Et ta mère, elle est où ta mère?Tu veux pas me dire où elle est ta mère?«
Jean: »Elle est dans la zone libre.«Julien: »Il n'y a plus de zone libre!«

344. »Den Moment, als Julien durch das Preisbuch entdeckt, daß Bonnet nicht Jeans wirklicher Name ist, und daraus schließt, daß er Jude ist, habe ich mir ausgedacht.« (Malle 1998: 241)

345. Im Zusammenhang mit dem Inhalt ihres Briefs (s. 3.1.4.ca) können wir zusammen mit Julien vermuten, daß sie untertauchen mußte oder gefaßt wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

288 0:41:12 h

289 0:41:21 h

290 0:41:26 h

291 0:44:20 h

Jean: »Je sais, fous-moi la paix! Je te demande rien, moi. J'sais pas où elle est. Elle m'as pas écrit depuis trois mois. Là, t'es content?!« (0:44:09 – 0:44:29 h)

Aus Juliens »Verhör« ergibt sich, daß Jean außerhalb Frankreichs geboren wurde und er vom Beruf seines Vaters in der Vergangenheit gesprochen hat (s. 3.1.4.cb), weil dieser in Gefangenschaft ist und seinen Beruf daher nicht ausüben kann. Auffallend ist, daß Jean insgesamt nur sehr spärlich Auskunft gibt, was Julien jedoch nicht davon abhält, auf der Beantwortung seiner Fragen zu bestehen. Als es um seine Mutter geht, antwortet Jean erst, als Julien ihn verbal wie körperlich in die Enge treibt, so daß er im wahrsten Sinne des Wortes mit dem Rücken zur Wand steht (s. 0:44:20 h): Seit drei Monaten sei er ohne Nachricht von ihr und wisse daher nicht, wo sie sei[345], bricht es aus ihm heraus – Höhepunkt und Ende des von Julien inszenierten Minidramas, das der Zuschauer – im Unterschied zum Beginn der Szene – aus Juliens Perspektive erlebt. Erst in diesem hochdramatischen Moment, in dem Jean seine Unwissenheit in bezug auf den Verbleib seiner Mutter gesteht, verstummt Julien und stellt »keine weiteren Fragen«. Zum ersten Mal scheint er zu realisieren, in welch grauenhafter Situation Jean sich befindet – schließlich sehnt auch er sich nach seiner Mutter. Während Julien, obwohl er regelmäßig Briefe von ihr erhält, sehr unter der Trennung leidet, hat Jean nicht einmal mehr Nachricht von seiner unter ständiger Bedrohung lebenden Mutter. Im Unterschied zu seiner egoistischen Motivation, Jeans Geheimnis ohne jegliche Rücksicht zu lüften, entwickelt Julien hier zum ersten Mal Mitgefühl mit Jean. Da der Zuschauer Julien nur von hinten sieht, muß er dessen Reaktion, die sich in seinem Gesichtsausdruck manifestiert, durch maximale Versetzung in den Protagonisten und die spezifische Situation aus sich heraus entwickeln.

de) »Qu'est-ce que c'est un ›youpin‹?« – Juliens Befragung seines älteren Bruders in bezug auf Juden

Die Folgesequenz (Sequenz 23) zeigt, daß Juliens Verdacht in bezug auf Jean in die richtige Richtung geht. Während der Pause sucht er seinen Bruder François auf,

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

um diesen zu fragen, was ein »youpin« sei – vermutlich hat er diese abfällige, »rassistische« Bezeichnung für Juden von einem Mitschüler bzw. Joseph gehört (»Petit Robert« 1995: 2427).[346] So erfährt er unter anderem, daß diese kein Schweinefleisch essen und im übrigen intelligenter seien. Den Zuschauer kann die Thematisierung der spezifischen Eßgewohnheiten an den Beginn des Films erinnern (s. 3.1.4.ba) und ihn so nachträglich in seiner Interpretation bestätigen.

df) Erste freundschaftliche Entwicklung aufgrund geteilter Angst und Lebensgefahr für Jean – das Pfadfinderspiel im Wald als retardierendes Element

Nachdem die Beziehung der beiden Jungen bis zu diesem Zeitpunkt zwischen Interesse, Rivalität und Neugierde schwankte, spürt der Zuschauer in Sequenz 24 erste Ansätze freundschaftlicher Verbundenheit aufgrund geteilter Angst.[347]

Diese Schlüsselsequenz stellt nicht nur die mit Abstand längste Sequenz des gesamten Films dar, sie bildet darüber hinaus die Mitte des Werks und teilt es auf diese Weise in zwei Hälften[348], die dem Wandel in der Beziehung der beiden Jungen entsprechen.[349] Zum ersten Mal verbringen Julien und Jean mehr Zeit miteinander. Zusammen mit der Exposition (s. 3.1.3), der Sequenz in der Badeanstalt (s. 3.1.4.cb) und der noch folgenden im Restaurant (s. 3.1.5) ist sie eine der wenigen, die außerhalb der Internatsmauern spielen.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Auf der Suche nach einem versteckten »Schatz« im Rahmen des Pfadfinderspiels haben sich Julien und Jean getrennt voneinander verlaufen und treffen sich in der Dunkelheit zufällig wieder. Die Mitschüler sind vermutlich längst wieder im Internat, das Fehlen der beiden Jungen wurde offenbar übersehen.

So irren Julien und Jean durch den inzwischen finsteren Wald (s. 0:52:25 h), begleitet von angsteinflößenden Tiergeräuschen, welche die beiden zu umzingeln scheinen. Ohne auf Juliens Imponiergehabe – »J'ai trouvé le trésor, tout seul!« (0:52:41 h) – einzugehen, flüstert Jean voller Angst: »Il y des loups dans cette forêt?« (0:52:44 h)

---

346. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang an die abfällige Bemerkung eines Mitschülers in 3.1.4.cb.

347. »The turning point in their relationship is when the two teenagers experience together the same fear of death. [...] At this point, the friendship between the two boys deepens as they understand better each other's basic fear.« (Colombat 1993: 269)

»Die Szene im Wald zum Beispiel beruht auch auf einer eigenen Erinnerung. So seltsam es sich für diese ja nicht ungefährliche Zeit ausnimmt: Unsere Lehrer schickten uns, wahrscheinlich zur Abhärtung, in den Wintermonaten, wenn die Tage kurz waren, am späten Nachmittag, vor dem Abendessen, zur Schatzsuche in den Wald von Fontainebleau. Ich erinnere mich, wie ich mich mit einem Freund verirrte und schreckliche Angst hatte.« (Malle 1998: 232)

348. Vgl. u.a. Eisenstein 1973: 159f. zum sog. goldenen Schnitt.

349. »Zentrum heißt auch ganz wörtlich die Mitte des Films.« (Kloepfer 2002: 283)

350. Hierbei handelt es sich ironischerweise um ein den Maréchal Pétain verherrlichendes Lied mit dem Titel »Maréchal, nous voilà«.

351. »Den ironischen Zwischenfall mit den äußerst freundlichen deutschen Soldaten, die die Kinder zurückbringen, habe ich erfunden.« (Malle 1998: 232)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

292 0:53:30 h

293 0:54:11 h

294 0:54:23 h

295 0:54:38 h

Parallel hierzu sind laute Geräusche zu vernehmen, die sich wie das entfernte Heulen von Wölfen anhören.

Während sich die beiden durch das Dickicht kämpfen, summen sie leise und gemeinsam ein Lied vor sich hin[350] – ein auch dem Zuschauer bekannter Mechanismus, um Furcht zu unterdrücken.

Eine besonders gefährliche Situation – die Begegnung mit einem Wildschwein – meistern sie, indem sie sich rechtzeitig hinter einem Felsbrocken verstecken (s. 0:53:30 h). Mit den Jungen sind auch wir erleichtert, daß das Tier in eine andere Richtung davonläuft; als die Jungen nach langem Umherirren letztlich die Straße erreichen, scheint das Schlimmste hinter ihnen zu liegen. 292

Malle verstärkt in diesen Bildern die Identifikation des Zuschauers mit den Protagonisten, da er eigene Erlebnisse und den kulturell hoch aufgeladenen Topos Wald reflektieren kann.

Die Lage verschlechtert sich jedoch sofort, als ein Militärfahrzeug, besetzt mit zwei deutschen Soldaten, auf sie zusteuert und direkt vor ihnen anhält. Als die beiden aussteigen (s. 0:54:11 h), ergreift Jean die Flucht und rennt in den Wald. Der Zuschauer befürchtet das Schlimmste, denn die Deutschen nehmen die Verfolgung auf, Jean fällt zu Boden und versucht, kriechend zu entkommen (s. 0:54:23 h). Aufgrund der spezifischen Inszenierung dieses dramatischen Vorgangs – Höhepunkts der Sequenz – wirkt Jean wie ein verletztes Tier, das zu fliehen versucht. Dies wird intensiv erfahrbar durch die wackelnde Handkamera, die unmittelbare Perspektive mit dem deutschen Soldaten und die extreme Aufsicht auf das Opfer. 293 295

Zu unserer großen Erleichterung sehen die Soldaten von jeglicher Bestrafung ab und bringen die beiden Jungen in ihrem Militärfahrzeug nach Hause.[351] Eingehüllt in Decken, aneinandergekauert, den Schreck noch in den Knochen, sitzen sie auf dem Rücksitz des Fahrzeugs (s. 0:54:38 h). Dieses Bild wurde bewußt für das Filmplakat gewählt: Zum ersten Mal stecken beide nach überstandener Todesangst »buchstäblich« unter einer Decke, bildliches Zeichen einer »An-Näherung«, einer aufkeimenden Freundschaft.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dg) Verbundenheit aufgrund überstandener Gefahr und Juliens entscheidender Test: Jean lehnt seine Schweine-Pâté ab

296 298 In der Folgesequenz (25) bestätigt sich, daß dieser hochdramatische Zwischenfall verbindende Wirkung auf die beiden Jungen hat. Als Julien Mitschülern gegenüber das Erlebte heldenhaft darstellt, sieht der Zuschauer zum ersten Mal ein Lächeln auf Jeans Gesicht, eingefangen durch eine der insgesamt seltenen Nahaufnahmen (s. 0:57:17 h). Die Freude ist verständlich, schließlich entspricht es weder bei ihm noch bei Julien den tatsächlichen Verhältnissen.[352] Dieselbe Sequenz macht jedoch auch deutlich, daß Julien entschlossen ist, Jeans Geheimnis zu lüften, selbst wenn dies die aufkeimende Freundschaft zu gefährden droht. Nachdem Jean wiederholt das ihm angebotene (s. 0:58:22 h) Schweine-Pâté-Brot ablehnt[353], konfrontiert ihn Julien mit seinem Verdacht, spricht jedoch sehr leise, um ihn nicht zu verraten:

Julien: »Parce que c'est du cochon?«
Jean: »Pourquoi tu me poses toujours des questions idiotes?«
Julien: »Parce que tu t'appelles Kippelstein, pas Bonnet. Au fait, on dit Kippelstein ou Kippelsteyn?« (0:58:31 – 0:58:37 h)

Aus Angst vor Entdeckung stürzt sich Jean auf Julien und beginnt, mit ihm zu kämpfen (s. 0:58:48 h). Mit dieser Reaktion der Hilflosigkeit bestätigt er Juliens Verdacht in bezug auf seine tatsächliche Identität. Eine halbe Stunde nach dem Zuschauer erfährt nun auch der Protagonist, daß Jean Jude ist.

dh) Eskalation und Versöhnung – im Schulhof

299 300 Sequenz 28 markiert gleichzeitig Höhepunkt und Ende der von Julien ausgehenden Rivalität zwischen den beiden Jungen. Unsicher, wie er mit seinem Wissensvorsprung umgehen soll, schließt sich Julien – als ihn zufällig eine ruckartige Armbewegung von Jean trifft – seinen unwissenden Mitschülern an, die in dem Außenseiter Jean ein Opfer zum Quälen haben.[354] Schnell wird daraus ein Zweikampf zwischen Julien und Jean, der erbittert geführt wird (s. 1:03:20 h), bis Juliens Mutter, die die gerade anwesend ist, eingreift und die beiden trennt. Als sie sich um Juliens verschmutzte Ausgehgarderobe sorgt, solidarisieren sich Julien und Jean plötzlich lachend (s. 1:03:42 h) und wir spüren, daß sie sich trotz gewisser Rivalität in besonderer Weise verbunden fühlen – insbesondere die gemeinsame Erfahrung im Wald haben sie nicht vergessen (s. 3.1.4.df).

352. Man erinnere sich an Juliens Bettnässen (s. 3.1.4.bb).

353. »Non, j'te dis! J'aime pas le pathé!«

354. »Tape-cul pour le parpaillot.« (1:03:07 h)

355. »Filmkunst beruht nach Eisenstein auf dem damit spezifisch gegebenen Möglichkeiten, den Raum über die Zeit und die Zeit über den Raum zu entfalten. ›Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert‹.« (Bachtin zit.n. Kloepfer 1999: 15)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

296 0:57:17 h

297 0:58:22 h

298 0:58:48 h

299 1:03:20 h

300 1:03:42 h

3.1.5 Mit-Bangen um Jean und Erleben der gespaltenen französischen Gesellschaft – »Mardi Gras« im Restaurant

Die Restaurant-Sequenz (29) stellt eine entscheidende Etappe auf dem Weg zur Freundschaft dar. Sie ist, wie das Waldabenteuer (s. 3.1.4.df), eine der längeren, selteneren Sequenzen, die außerhalb des Internat spielen. In der vorliegenden »Schlüsselszene« (Malle 1998: 230) nutzt der Regisseur in besonderem Maße die Möglichkeit, dem Zuschauer zu zeigen, wie es in dieser Zeit außerhalb der schützenden Klostermauern zuging. So läßt er uns die Auswirkungen des Holocaust im Alltag sowie die gesellschaftlichen Positionen und gegensätzlichen Reaktionen in bezug auf Kollaboration und Widerstand auf engstem Raum (Restaurant) erfahren.[355] Der Zuschauer registriert mit staunendem Entsetzen, daß sich die französischen Kollaborateure weitaus »aggressiver und aktiver als die deutschen Soldaten« verhalten – eine Darstellung, die der Erinnerung des Regisseurs entspricht (Malle 1998: 232). Das Ausmaß der zwischen Kollaboration und Résistance liegenden Grauzone reicht von lautstarker Unterstützung der Kollaboration und Judendiskriminierung (eine Restaurantbesucherin), über mehr oder weniger deutliches Wegsehen (Mutter), solidarischen Blickkontakt mit dem in Lebensgefahr schwebenden Jean (Julien) und sachlich vorgetragener Kritik an der Judendiskriminierung (der Restaurantbesitzer) bis hin zu gewagter Rebellion gegen die Miliz (Juliens Bruder François). Seinem Anspruch, mit Auf Wiedersehen, Kinder »ein vergleichsweise genaues Bild der französischen Gesellschaft, vor allem des Großbürgertums« (Malle 1998: 233) zu zeichnen, scheint der Regisseur demnach insbesondere in der vorliegenden Sequenz – sowohl für den Zuschauer als auch für die Figuren – auf beeindruckende Weise gerecht zu werden.

Entscheidend und an dieser Sequenz am eindringlichsten belegbar ist die Art, wie Malle den Zuschauer über gezeigte Blicke und Einbezug in verschiedene Perspektiven das Interessens- und Motivationszentrum der jeweils wahrnehmenden Figur sowie die Beziehungen zwischen den Figuren erschließen läßt (s. die einzelnen Figuren und unseren Einbezug in die unterschiedlichen Perspektiven anhand der Pfeile).

II 3.1.g

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Durch diese hochkomplexe filmische Deixis über Blickführung macht Malle dem Zuschauer Welt-Anschauung als einstellungsgeleitet erfahrbar und vermeidet bewußt einen monoperspektivischen, das heißt extrem eingeschränkten Blick auf die vielschichtige Wirklichkeit:

»Man muß erwägen, sagt Bachtin, ›daß eine einzige Wahrheit eine Vielfalt von Bewußtseinen fordert, da sie prinzipiell für ein Einzelbewußtsein unfaßbar ist, daß sie sozusagen Ereignischarakter hat und im Berührungspunkt verschiedener Bewußtseine entsteht. Alles hängt davon ab, wie man sich die Wahrheit und ihr Verhältnis zum Bewußtsein vorstellt […].« (Bachtin zit. n. Kloepfer 1999: 32)

»Seine beiden zentrale Begriffe – Chronotopos und das Dia- bzw. Polylogische – besagen, daß das Eingetauchtsein in eine Vielfalt von Weltsichten und eine Vielfalt kommunikativer Praxen nicht das Unnormale, nicht das künstlich Extraordinäre, sondern ganz im Gegenteil das Alltägliche und Selbstverständliche sind.« (Bachtin zit.n. Kloepfer 1999: 33)

»Gregory Bateson hat als Ethnologe und Anthropologe die Eigenart von Kunst, ›vielfältige Versionen der Welt‹ zu konstruieren, früh bemerkt […]« (Bateson zit.n. Kloepfer 1999: 33).

»Er fragt: Warum tut sie das? Die Antwort ergibt sich für ihn aus der Tatsache, daß die menschliche Natur ihren Reichtum im Zugang zur Welt außerhalb und innerhalb des Gemüts aus der Kombination von teilweise widersprüchlichen Informationsquellen und -weisen gewinnt.« (Kloepfer nach Bateson 1999: 33f.)

»Die Spannung, Gegensätzlichkeit, die widersprüchliche Vielfalt sind nicht von Übel, sondern grundlegende Bedingung für den Erwerb von mehr Wirklichkeit.« (Kloepfer 1999: 34)

Auffällig häufig, im Vergleich zu anderen Szenen, versetzt uns der Regisseur in Jeans Wahrnehmung. Auf diese Weise wird Jean in dieser Sequenz, neben Julien, zur hauptsächlichen Identifikationsfigur: Die extrem gefährliche Situation, in der er sich befindet, läßt uns gleichzeitig mit ihm und mit seinem Freund Julien bangen.

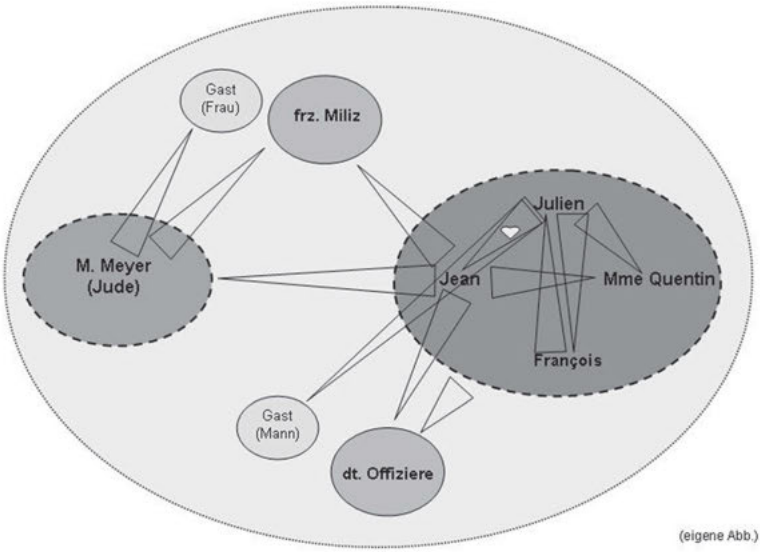
Detaillierte Sequenzanalyse:

301 303

Als die Familie Quentin (Julien, seine Mutter und sein Bruder) zu Beginn der Sequenz das Restaurant betritt, fällt auf, daß Jean sie begleitet. Somit wird das kleine Rätsel aus der vorangegangenen Sequenz gelöst: Unhörbar für den Zuschauer hatte Julien seiner Mutter etwas ins Ohr geflüstert. In diesem Moment wissen wir, er wollte verhindern, daß Jean allein im Internat zurückbleiben muß – schließlich war ihm aus einem kurzen Gespräch mit Jean bekannt, daß dieser keinen Besuch erwartete (s. Sequenz 26). Nach den zahlreichen Provokationen und dem ausgeprägten Konkurrenzverhalten empfinden wir hier wieder Sympathie für Julien, der Gespür für die Situation beweist, obwohl er beim vorangegangenen Raufen unterlegen war. Dankbar lächelt ihm Jean daher auch zu, während er sich auf den zugewiesenen

356. François: »Il y de la verdure aujourd'hui [abschätzige Bezeichnung für die deutschen Soldaten in ihren grünen Uniformen]).« – Mutter: »Je croyais qu'ils étaient tous sur le front russe.« – François: »Vous leur avez tapé dans l'oeil.« (1:04:57–1:05:01h)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



(eigene Abb.)

Abb. II.3.1.g

301 1:04:15 h

302 1:04:49 h

303 1:05:07 h

Stuhl setzt (s. 1:04:15 h). Einmal mehr nehmen wir diesen auffällig langen, beinahe komplizenhaft wirkenden, Blickkontakt aus Juliens Perspektive wahr (over-the-shoulder-shot).

Während der aus einer neutralen Perspektive eingefangenen Essensbestellung weist Malle erneut auf die schwierige Versorgungslage hin: Fisch, so der Restaurantbesitzer, habe es schon sehr lange nicht mehr gegeben, er könne jedoch den Hasen empfehlen.

Aus der Sicht vor allem von Mutter und Bruder nehmen wir im folgenden wahr, daß im Bildhintergrund eine Gruppe deutscher Luftwaffenoffiziere – »Aristokraten des Kriegs« (Malle 1998: 232) – das Glas auf den Sieg erhebt und einer von ihnen der attraktiven Madame Quentin zuprostet (s. 1:04:49 h). Bereits hier erstaunt den Zuschauer das keineswegs feindselige, eher galant-überhebliche Verhalten des Deutschen.

Nachdem sich François und seine Mutter kurz über die Deutschen ausgetauscht haben[356], erkundigt sich Madame Quentin nach Jeans Eltern. »Pauvre petit« (1:05:03 h), lautet ihre Reaktion, als sie erfährt, daß diese nicht kommen konnten; bei dieser Form der Anteilnahme huscht Jean ein leises, dankbares Lächeln über das Gesicht, den wir (in diesem Moment) mit den Augen Juliens intensiv beobachten (Nahaufnahme; s. 1:05:07 h) – schließlich kennt nur Julien die näheren Umstände.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

304 306 Das folgende Gespräch zwischen Madame Quentin und ihren Söhnen über den Vater bzw. Ehemann verfolgt der Zuschauer aus Jeans Perspektive (over-the-shoulder-shot; s. 1:05:09 h). Als François seine Mutter fragt, ob der Vater immer noch Pétain-Anhänger sei, wird dies kurzerhand abgestritten (»Personne n'est plus pétainiste!«; 1:05:28 h) und rasch das Thema gewechselt – erstes Anzeichen dafür, daß die Mutter die Wirklichkeit zu verdrängen scheint.

Unmittelbar mit Jean nehmen wir wahr, wie wenig später die französische Miliz das Restaurant betritt (over-the-shoulder-shot; s. 1:06:09 h), die als Bedrohung aus Sequenz 19 bekannt ist (s. 3.1.4.da). Malle versetzt den Zuschauer in diesem Moment demnach in die Figur, für die das Auftauchen der Kollaborateure die größte gefahrenvolle Relevanz hat. Kaum haben die beiden Milizionäre die Türschwelle passiert, hat Jean sie auch schon bemerkt: Auf diese Weise wird für uns erfahrbar, in welch ständiger Angst und Angespanntheit der Junge als untergetauchter Jude lebt.[357] Auch Julien ist aufmerksam, und zwar im bezug auf seinen neuen Freund, dessen angstvollen Blick er bemerkt (s. ebenfalls 1:06:09 h) und kurzerhand folgt. Gemeinsam beobachten beide, wie die französische Miliz die Ausweise der Restaurantbesucher zu kontrollieren beginnt. Mit besorgtem Blick wendet er sich wieder Jean zu, der jedoch – verständlicherweise – weiterhin das Verhalten der Milizionäre verfolgt. Glücklicherweise, wir atmen förmlich mit auf, wendet sich der Franzose an einen Herrn am Nachbartisch, der bereits zu Beginn der Sequenz als Herr Meyer, ein Stammgast, eingeführt worden war – eine Szene, die wir hauptsächlich mit den Augen Jeans verfolgen (s. 1:06:39 h). Als der Milizionär feststellt, daß der ältere Herr Jude ist, herrscht er ihn unvermittelt an: »Dis-donc, toi. Tu sais pas lire? Ce restaurant est interdit aux youtres!« (1:06:00 – 1:06:03 h)[358] Während er den Herrn zuvor noch höflich angeredet hatte (»Vos papiers, Monsieur.«; 1:06:42 h), erniedrigt er ihn neben der abwertenden Bezeichnung (youtres), indem er ihn duzt.

307 309 Bestürzt auf den Freund blickend, nimmt der Zuschauer mit Julien das Schweigen des älteren Herrn wahr (subjektive Kamera; s. 1:06:51/a h). Offensichtlich hat Julien begriffen, daß auch dieser durch das Auftauchen der Miliz in Gefahr schwebt und daß Jean ebenfalls kontrolliert werden könnte. Währenddessen verfolgt dieser die Konfrontation zwischen dem Juden und dem Milizionär mit angstvoll-starrem Gesicht, durch die Nahaufnahme deutlich zu erkennen (s. 1:05:51/b h). Trotz seiner Angespanntheit bemerkt er den sorgenvollen Blick des Freundes und erwidert ihn wortlos (subjektive Kamera; s. 1:05:53 h). Im Unterschied zu vorangegangenen Blickkontakten hat dieser eine neue, tiefergehende Dimension: denn beide sind sich – neben dem Zuschauer – der drohenden Gefahr bewußt.

310 Die folgende Einstellung versetzt den Zuschauer erneut in Jeans Wahrnehmung (subjektive Kamera): Nachdem er für kurze Zeit Juliens empörter Mutter – »Qu'est-ce qu'ils ont besoin d'embêter les gens. Il a l'air si convenable, ce monsieur.« (1:06:57 – 1:06:59 h) – Aufmerksamkeit geschenkt hat, wendet er sich wieder dem Konflikt um seinen Leidensgenossen zu, der vom Restaurantinhaber verteidigt wird (s. 1:07:03 h):

357. Später wird er diese Julien gegenüber zugeben (s. Sequenz 37).

358. ›Youtres‹ stellt eine abwertende Bezeichnung für Juden dar.

359. »Ihnen geht es darum, sich persönlich hervorzutun, auch wenn ihr Handeln durch die Aussage des älteren euphemistisch überhöht wird [...]«. (Ader 1993: 134).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

304 1:05:09 h

305 1:06:09 h

306 1:06:39 h

307 1:06:51/a h

308 1:06:51/b h

309 1:05:53 h

310 1:07:03 h

311 1:07:13 h

»Monsieur Meyer vient ici depuis vingt ans. Je peux pas le mettre à la porte quand-même?!« (1:07:04 – 1:07:06 h) – eine ebenso riskante wie menschliche Verhaltensweise, die angesichts des entschiedenen Auftretens der Miliz sowie ihres Rufs von großer Zivilcourage zeugt. Dieses mutige Eintreten für den Gast veranlaßt den Milizsoldaten zu einem noch stärkeren Maß an Machtdemonstration: »Toi, le loufiant, ferme-la. Si je veux, je peux faire révoquer votre licence!« (1:07:08 h) Mit Entsetzen stellt der Zuschauer fest, daß der Milizionär in der Rolle des Ordnungshüters aufzugehen scheint, seinen Landsleuten begegnet er ebenso grob wie dem jüdischen Gast.

In diesem Moment spricht François halblaut aus, was wir und einige Restaurantbesucher möglicherweise bereits denken: »Collabos!« (1:07:10 h) Den Zuschauer ebenso wie Jean, aus dessen Perspektive wir den Zwischenfall wahrnehmen, trifft dieser beleidigende, halblaut vorgetragene Kommentar wie ein Schlag – es ist bekannt, welche Folgen eine solche Bemerkung haben könnte.

Gemäß unserer Befürchtung nähert sich der zweite Milizionär dem Tisch der Quentins, um François zur Rede zu stellen (s. 1:07:13 h): »C'est toi qui a dit ça?« (1:07:15 h) Aufgenommen ist diese Szene erneut aus Jeans Perspektive, denn die Gefahr rückt auch räumlich näher. Noch bevor ihr älterer Sohn dem Milizionär antworten kann, spielt Madame Quentin die Situation herunter – »C'est un enfant, il sait pas ce qu'il dit.« (1:07:17 – 1:07:19 h) –, so daß sich dieser mit dem Hinweis begnügt: »Nous rendons service à la France, Madame!« (1:07:22 h) Auf diese Weise entlarvt Malle dem Zuschauer die paradoxe Logik der Kollaborateure.[359]

311

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

312 314

Das aufkommende Stimmengewirr zeigt, daß diese Bemerkung das gesamte Restaurant in Unruhe versetzt hat und daß vor allem Gegenstimmen laut werden: »Allez vous en!« – »Foutez le camp.« – »Vous avez pas le droit.« – »C'est ignoble, ça.«– »Bravo, la milice!« (1:07:29 – 1:07:33 h) Während ein Mann sich explizit für Herrn Meyer einsetzt – »Laissez ce monsieur tranquille!« (s. 1:07:36/a h) –, schlägt sich eine Frau ebenso lautstark wie engagiert auf die Seite der Kollaborateure: »Ils ont raison, les Juifs à Moscou!« (s. 1:07:36/b h). In diesem Tumult läßt uns Louis Malle das bürgerkriegsähnliche Klima aufgrund der gespaltenen Haltung der französischen Gesellschaft – insbesondere des Großbürgertums – gegenüber der Kollaboration intensiv miterleben.

315 317

Aus einer Jean angenäherten Perspektive beobachten wir einmal mehr, wie der deutsche Luftwaffenoffizier, der zu Beginn der Sequenz Madame Quentin zugeprostet hatte, seinen Kollegen »Dieses Arschloch!« (1:07:49 h) zuraunt, bevor er den Milizionär des Restaurants verweist: »Foutez le camp! Vous m'avez compris? Foutez le camp!« (s. 1:07:51 h) Darauf reagiert der Zuschauer äußerst überrascht, ebenso wie der Milizionär, der wie angewurzelt vor dem Deutschen steht und ihn verständnislos und grimmig ansieht (s. 1:07:52 h). Aufgrund des sich anschließenden Blickkontaktes zwischen Madame Quentin und dem deutschen Offizier sowie dessen großspuriger Geste, begleitet von einem selbstgefälligem »Voilà« (s. 1:08:00 h), ahnen wir den Grund seines überraschenden Einschreitens. Er zeigt, »daß die ›Jagd auf Juden‹ [in diesem Fall; eigene Anm.] eine Frage der Laune ist, sonst nichts.« (Ader 1993: 134): Während François, wie der Zuschauer, das Verhalten des Deutschen durchschaut und als Imponiergehabe interpretiert – »Il a fait ça pour vous épater.« (1:08:27 h) –, kommentiert die Mutter nur naiv: »On peut dire ce qu'on veut, mais il y en a qui sont bien.« (1:08:25 h)

Nachdem die französische Miliz das Restaurant verlassen hat und somit die Gefahr, auch für Jean, zunächst gebannt ist, fragt Julien seine Mutter unvermittelt:

Julien:	»On n'est pas Juif, nous?«
Mutter:	»Il ne manquerait plus que ça?«
Julien:	»La tante Reinach, c'est pas un nom juif?«
Mutter:	[indigniert] »Les Reinach sont alsacien.«
François:	»On peut être alsaciens et juifs.«
Mutter:	»Fichez-moi la paix. Les Reinach sont très catholiques ... s'ils nous entendaient. Remarquez, je n'ai rien contre les Juifs, au contraire. A part Léon Blum, bien entendu. Ah, celui la, ils peuvent le pendre!« (1:08:26 – 1:08:41 h; s. 1:08:40 h)

360. Die Schlüsselsequenz endet also mit der Figur, aus deren Perspektive wir weite Teile der Sequenz wahrnehmen durften.

361. Vgl. Malles Anmerkungen über das Verhalten der Mutter: »Sie spricht über Léon Blum – das Bürgertum haßte Léon Blum – und meint: ›Ich habe nichts gegen Juden.‹« (Malle 1998: 232) »Doch als Julien fragt: ›Sind wir denn nicht jüdisch?‹, ist sie schockiert. Diese Unterhaltung stammt direkt aus meiner Kindheitserinnerung.« (Ebd. 233)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

312 1:07:36/a h

313 1:07:36/b h

314 1:07:51 h

315 1:07:52 h

316 1:08:00 h

317 1:08:40 h

318 1:08:50 h

Die sich an die Unterhaltung anschließende letzte Einstellung der Sequenz zeigt erneut Jeans Gesicht in Nahaufnahme, worauf der Zuschauer erneut Zuneigung für Juliens Mutter ablesen kann (s. 1:08:50 h).[360] Offensichtlich erinnert sie ihn an seine eigene Mutter. Dem Zuschauer jedenfalls ist nicht entgangen, daß sich Madame Quentin in bezug auf das Thema Juden widersprüchlich verhält: Zwar gibt sie vor, generell nichts gegen diese Gruppierung zu haben, und auch Herrn Meyer gegenüber ist sie wohlwollend eingestellt (s.o.), in der eigenen Familie möchte sie offensichtlich keine Juden haben. Anhand dieser »Selbstverleugnung« der Mutter entlarvt Malle auch die Haltung des französischen Großbürgertums zur Judenproblematik: »[...] ich versuchte, die Mutter als liebenswürdig zu schildern und zur gleichen Zeit zu zeigen, daß sie mit all den Vorurteilen ihrer Klasse behaftet ist.« (Malle 1998: 233)[361]

318

3.1.6 Höhepunkt und Ende des Films: »Au revoir les enfants«, ›Au revoir, l'enfance‹ – Einbruch des Holocaust in die »heile Welt« des Internats

Nach den dramatischen Szenen im Restaurant und der wegen seiner Schwarzmarktaktivitäten ausgesprochenen Entlassung von Joseph richtet sich das Hauptaugenmerk des Regisseurs auf die Intensivierung der Freundschaft zwischen Julien und Jean. Nach den gemeinsam überstandenen Gefahren scheint sich alles zum Guten zu wenden; die beiden Jungen können ihre Freundschaft genießen.

So können sie bei der Filmvorführung von Chaplins Einwanderer in Sequenz 31

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

319 324

gemeinsam lachen (s. 1:14:26 h).[362] Als Julien eines Morgens von seinen Mitschülern aufgrund seines Bettnässens gehänselt wird, ist Jean der einzige, der ihn tatkräftig verteidigt; beim Zähneputzen im Waschraum offenbart Julien seinem neuen Freund das Bettnässen (s. 1:16:16 h). Nachdem Julien Jean das Laufen mit Stelzen beigebracht hat (Sequenz 34), weiht Jean ihn in das flotte Klavierspielen ein (Sequenz 37): Während des Fliegeralarms erleben und feiern sie ihre Freundschaft beim gemeinsamen Boggie-Woogie – eine Szene, in der »die wunderbare Kameradschaft [...] zum Ausdruck kommt« (French 1998: 238) und die das positive Pendant zu Juliens Enttäuschung in bezug auf das Klavierspielen darstellt (s. 3.1.4.bc); gemeinsam »überspielen« sie im wahrsten Sinne des Wortes ihre Angst (s. 1:21:12 h). Diese gesteht Julien seinem Freund nun ebenso offen ein, wie dieser kurz zuvor sein Bettnässen zugegeben hatte. Nachdem sie in Sequenz 38 die Abwesenheit des Vaters als Gemeinsamkeit entdeckt[363] (s. 1:22:01 h) und sich komplizenhafte Blicke zugeworfen haben (s. 1:22:52 h), gehen sie, während die anderen schon schlafen, ihrer gemeinsamen Leidenschaft nach, der Literatur (s. 1:23:45 h): Während Jean die Taschenlampe hält, liest Julien eine besonders erotische Passage aus »Tausendundeine Nacht« vor – nicht zufällig die letzte Sequenz vor Jeans Verhaftung und Höhepunkt ihrer Freundschaft und Intimität.

Im Kontrast zu diesem intensiven Moment entfaltet die Tragik des – sich über insgesamt vier Sequenzen erstreckenden – Filmendes ihre maximale Wirkungskraft. Obgleich sich Malle bei diesem tragischen Höhe- und Endpunkt des Films besonders stark an seinem Kindheitserlebnis orientierte[364], wich er aus dramaturgischen Gründen punktuell davon ab (s. 3.1.6.a, 3.1.6.c): »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

362. Auf Philip Frenchs Frage, wie er auf diesen Film und die Musik gekommen sei, antwortete Malle: »Erinnerungen – einschließlich dichterischer Freiheit. In Wirklichkeit war es erst in den darauf-folgenden Jahren, daß sonntags Filme gezeigt wurden [...]. Während des Krieges, unter der deutschen Besatzung war Chaplin natürlich verboten, nicht nur weil er jüdisch war, sondern auch weil er den GROSSEN DIKTATOR gemacht hatte.« (Ebd. 234)

363. Julien: »Y a combien de temps que tu l'as pas vu ?« – Jean: »Mon père? Ça fait presque deux ans.« – Julien: »Moi, mon père non plus, je ne le vois jamais.« (1:21:24–1:21:35 h)

Der sachkundige Zuschauer kann Jeans Zeitangabe als Verweis auf die sogenannte ›Rafle du Vel d'hiv‹ verstehen, eine Polizeirazzia am 16. und 17. Juli 1942: Unter der Leitung des »ehrgeizigen Generalsekretärs der Polizei« (Baruch 1999: 105), René Bousquet, wurden mehr als dreizehntausend jüdischer Männer, Frauen und Kinder verhaftet; die Mehrzahl davon wurde zunächst in die überdachte Radrennbahn von Paris (Vélodrome d'hiver) verfrachtet, bevor sie von dort in die Durchgangslager von Pithiviers und von Beaune-la-Rolande im Loiret gebracht wurden – Bestimmungsort für fast alle war Auschwitz (ebd. 106). Ziel dieser Razzia – wie auch der in allen anderen großen Städten Frankreichs durchgeführten Razzien – war es, »auf dem gesamten französischen Territorium so viele Juden ausländischer Herkunft [zu verhaften], wie [die Deutschen] verlangten«. (Serge Klarsfeld zit.n. Baruch 1999: 105f.)

364. »Als ich das Drehbuch schrieb, fing ich mit den letzten Szenen an; das waren die Szenen, die ich auf keinen Fall ändern wollte.« (Malle 1998: 228) »Ich schrieb direkt aus dem Gedächtnis. [...] Diese Szenen machten den Film aus. Ich arbeitete sozusagen in umgekehrter Reihenfolge.« (Ebd. 229)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

319 1:14:26 h

320 1:16:16 h

321 1:21:12 h

322 1:22:01 h

323 1:22:52 h

324 1:23:45 h

325 1:24:22 h

326 1:24:23 h

327 1:25:07 h

Germans are so ›correct‹ [...] this rather ordinary side of fascism is precisely what renders it unbearable‹.« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 86)

a) Juliens verhängnisvoller Blickkontakt mit Jean und dessen Verhaftung

In Sequenz 40 verkehren sich die Vorzeichen der Entwicklung ins Gegenteil, findet die wohltuende Freundschaft zwischen Julien und Jean ein jähes Ende.

Während der Mathematiklehrer zu Beginn der Unterrichtsstunde die von Radio Paris ausgestrahlten neuesten Meldungen über den Frontverlauf mitteilt, sieht der Zuschauer, wie Jean – ebenso wie zu Beginn des Films (s. 3.1.4.aa) – intensiv aus dem Fenster schaut (s. 1:24:22). Da nur Jean seine Aufmerksamkeit nach draußen richtet, antizipieren wir etwas Bedrohliches. Aus seiner unmittelbaren Perspektive verfolgen wir das Geschehen im Hof und sehen Moreau, der sich offensichtlich versteckt (1:24:23 h).

Daß die Klassenkameraden die aktuellen Frontmeldungen mit dem Slogan »Radio Paris ment, Radio Paris ment, Radio Paris est allemand« (1:24:25 h) kommentieren, läßt erkennen, daß sie diese verlogene Welt der Erwachsenen durchschauen.

325 327

Als ein Schüler das Klassenzimmer verläßt, um zur Toilette zu gehen, hören wir auf der Tonspur ein barsches »Halt! Halt, mein Junge.« (1:25:04 h) Ein deutscher Soldat taucht in der Tür auf und schickt das Kind zurück auf seinen Platz (s. 1:25:07 h). Dem Zuschauer wird klar, daß Moreau offensichtlich im Auftauchen der Deutschen eine Gefahr sah und sich deshalb versteckte.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

328 330 Erneut ist es die Tonspur, die unsere sowie die Aufmerksamkeit der Schüler erregt. Am Ende des Klassenzimmers wird eine Tür aufgerissen, alle Köpfe fliegen in die Richtung, aus der das Geräusch kommt. In Begleitung eines bewaffneten Soldaten betritt ein Herr in Zivil mit energischem Schritt den Raum (s. 1:25:15 h) – die Klasse ist umzingelt, beide Ausgänge sind nun versperrt. »Dr. Müller, Gestapo Müller« (1:25:19 h) stellt er sich dem Lehrer kurz vor und schreitet dabei durch das Klassenzimmer, als suche er eine bestimmte Person.

331 333 Den Schülern zugewandt, fragt er ohne Umschweife und in investigativem Ton: »Lequel d'entre vous s'appelle Jean Kippelstein?« (1:25:23 h) Unsere Befürchtung, als wir Gestapo – Synonym für Judenverfolgung – hören, bewahrheitet sich: Jean ist in größter Gefahr. Wie wird sich Julien verhalten, der als einziger Jeans richtigen Namen kennt, fragt sich der Zuschauer und verspürt gleichzeitig Angst, dieser könne zum Verräter werden. Während die anderen Schüler mehrheitlich Dr. Müller ansehen, vermeidet Julien zunächst den Blickkontakt (s. 1:25:38 h), was ihn in gewisser Weise verdächtig macht. Nachdem er zunächst keine positive Antwort auf seine Frage erhält, entfernt Dr. Müller zähneknirschend die Markierungen der voranrückenden russischen Truppe auf der den Frontverlauf nachzeichnenden Landkarte (s. 1:26:05 h). Dies nimmt der Zuschauer unmittelbar mit Julien wahr und hegt mit ihm die Hoffnung, Jean möge unentdeckt bleiben. Auch der Lehrer äußert nur: »Il n'y a personne de ce nom dans la classe.« (1:24:58 h)

Die kurze Zeit, in welcher sich der Deutsche der Karte zuwendet – vermutlich eine bewußte Falle –, nutzt Julien, um seinem Freund rasch einen Blick zuzuwerfen (s. 1:26:09 h). Voller Bangen fragen wir uns, ob der Deutsche die Blickrichtung verfolgt hat, und erschrecken, als seine Augen in Jeans Richtung wandern. Dieser, von Malle erfundene, besorgte Blick wird Jean zum Verhängnis. Müller hat diesen flüchtigen Blick registriert (s. 1:26:10 h).

Ohne jeglichen Kommentar geht der Deutsche gemessenen Schrittes auf Jean zu, bleibt vor ihm stehen und fixiert ihn (s. 1:26:30 h), wobei die eisige Stille quälend wirkt.[365] Nach einem langen, wortlosen Blickkontakt, bei unerträglicher Stille, packt

365. »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)

366. Zu der Frage, ob er mit dieser Erfindung Julien bzw. sich selbst schuldig sprechen oder zumindest verantwortlich machen wollte, äußerte sich Malle widersprüchlich: »Nie hatte ich die Absicht, Julien – oder mich – für Bonnets Verhaftung verantwortlich zu machen. Obwohl ich im Unterbewußtsein vielleicht gerade dies ausdrücken wollte.« (Malle 1998: 242) »Malle confessed that, although he ›wrote the last classroom scene exactly as it happened ... I added Julien's look. Unconsciously, I was trying to express something very obvious – my guilt, or at least sense of responsibility.‹« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 85) Aufgrund letzterer Darstellung ist AUF WIEDERSEHEN, KINDER für Jansen/Maerker »die Befreiung von einem Trauma der Kindheit, praktizierte Trauerarbeit« (1990: 93), für Frodon die Geschichte von »Julien Malle et du péché originel du regard« (1995: 704).

367. »Tout est dit au delà des paroles.« (Chalais zit.n. Moos/Frank 1992: 48)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

328 1:25:15 h

329 1:25:38 h

330 1:26:05 h

331 1:26:09 h

332 1:26:10 h

333 1:26:30 h

der Junge seine Sachen. Das Spiel ist aus – Jean ist aufgespürt, Juliens Blick hat ihn verraten: »Ich hatte die Szene gleich im ersten Entwurf so geschrieben und beließ es dabei [bei dem erfundenen Blick], weil die Situation für Julien dadurch emotional viel aufwühlender wurde.« (Malle 1998: 242)[366] Auch für den Zuschauer gewinnt die Tragik der Situation durch Juliens »Unschuldig-schuldig-Werden« an Wirkkraft. Wie zuvor in der Restaurant-Sequenz (s. 3.1.5) ist Juliens Blick zu seinem Freund ein Zeichen seines Sich-Versetzens in Jeans Lage und daher seines Bangens um den Freund. In diesem Moment ist Juliens spontanes, die Konsequenzen nicht bedenkendes Verhalten dem Freund zum Verhängnis geworden, eine tragische Verstrickung, mit der Malle an den Erfahrungsschatz des Zuschauers anknüpft und ihn so, und weil alles jenseits von Worten »gesagt« wird[367], die Motivation für Juliens Blick aus sich heraus entwickeln läßt:

»Which of us cannot remember a moment when we did or said precisely the wrong thing, irretrievably, irreparably? The instant the action was completed or the words were spoken we burned with shame and regret, but what we had done never could be repaired. Such moments are rare, and they occur most often in childhood, before we have been trained to think before we act. AU REVOIR LES ENFANTS [...] is a film about such a moment, about a quick, unthinking glance that may have cost four people their lives.« (Ebert 1988: 1)

Nach diesem tragischen Vorfall kann sich Julien nicht einmal richtig von seinem Freund verabschieden, denn als sich beide stumm die Hand geben (s. 1:27:01 h), wird Jean von den Soldaten weggezogen – sie werden durch diesen als extrem brutal empfundenen Eingriff abrupt voneinander getrennt. Durch drei schnelle Schnitte und Jeans deutlich hörbares Stolpern wird für den Zuschauer klar, daß die Freundschaft zwischen Julien und Jean in diesem Moment ein tragisches Ende findet. Er leidet mit beiden, insbesondere mit Julien, dessen Reaktion von der Kamera eingefangen wird: leere, tieftraurige Augen, den Arm zum Freund ausgestreckt, bleibt er zurück (s. 1:27:07 h).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

334 336 Auch die Erklärungen von Pater Michel[368] und das gemeinsame Gebet für die Festgenommenen (neben Jean auch seine beiden Freunde und Pater Jean) können Julien nicht aus seiner Erstarrung lösen (s. 1:28:34 h). Es wirkt so, als realisiere Julien nur langsam, daß sein besorgter, freundschaftlicher Blick Jean verraten hat, daß er im Begriff ist, seinen einzigen Freund zu verlieren, daß das Internat nicht mehr der behütete, von der Außenwelt relativ abgeschlossene Ort ist, daß nichts mehr wie früher sein wird – Interpretationen, die auch der Zuschauer durch Versetzung in den Protagonisten aus sich heraus entwickelt.

b) Kollaboration versus Widerstand – Juliens bewußter Akt der Résistance

In der vergleichsweise kürzeren Folgesequenz (Sequenz 41) haben die Freunde noch Zeit, sich gegenseitig Bücher zu schenken, versucht Jean, Julien das Schuldgefühl zu nehmen[369], bevor er vom deutschen Soldaten mit einem barschen »Schnell, Jude« (1:30:48 h) zur Eile angetrieben wird, während Julien im Schlafsaal zurückbleibt.

337 339 Im Anschluß hieran erlebt Julien in der im Krankenzimmer spielenden Sequenz 42 den Kontrast zwischen Widerstand und Kollaboration: Während Moreau Négus in einem freien Krankenbett versteckt, wird letzterer von der Nonne und Krankenschwester an die deutschen Soldaten verraten. Als Julien noch ein »On n'a vu personne.« (1:31:08 h) zum Schutz der Versteckten vorbringt, erlebt der Zuschauer, aufgrund des unmittelbaren Einbezugs in dessen Perspektive, wie die Nonne dem Soldaten etwas zuflüstert (s. 1:32:10 h). Die Befürchtung wird zur Bestätigung, als der Soldat Négus am Ohr aus dem Bett zerrt (s. 1:32:30 h). So stellt man fest,

»daß Verhaltensweisen unentschuldbar sind, weil jeder für sein Handeln verantwortlich ist [...]. [...] Damit verwirft Louis Malle so vordergründige Ausreden wie: ›gegen das Schicksal kann man sich halt nicht wehren‹ [...]. [...] Der Film zeigt, wie sich nicht nur bewußte, son-

---

368. Pater Michel: »Ecoutez-moi. Ils ont arrêté le Père Jean. Il semble que nous ayons été dénoncé.« – Julien: »Et Bonnet?« – Pater Michel: »Bonnet, Dupré et Lafarge sont israélites. Le Père Jean les avait recueilli parce que leurs vies étaient en danger.«

369. »T'en fais pas. Ils m'auraient eu de toute façon.«

370. Wir erinnern uns an Josephs Verzweiflung bei seiner Entlassung in Sequenz 35: »Et où je vais aller, moi? J'ai même pas où coucher. [...] C'est pas juste.« (1:17:43 h)

Vgl. Jansen/Maerker und Colombat zur Figur des Joseph: »Ähnlich wie Lucien in LACOMBE LUCIEN erliegt er aus der Ohnmacht des sozialen Außenseiters heraus der Verführung der Macht.« (1990: 94) »[...] one of the most controversial aspects of both of Malle's films: the feeling that the key actions of his heroes are only the results of circumstances. [...] in both Films, the French boys who became members of the Gestapo (Lucien in LACOMBE LUCIEN, and Joseph in GOODBYE CHILDREN) are both presented as being led by a chain of circumstances of accidents to collaborating with the Nazis.« (Colombat 1993: 263)

371. Joseph: »Tout ça, c'est de votre faute. Si j'avais pas fait l'affaire avec vous, ils m'auraient jamais foutu à la porte. La Perrin, elle volait plus que moi.«

»Er wird aufgrund eines Schwarzmarktskandals auf nicht ganz gerechte Weise aus der Schule geworfen, und er rächt sich, indem er die Anwesenheit jüdischer Kinder in der Schule den Deutschen meldet.« (Malle 1998: 229) »Ça ne m'a pas intéressé de juger Joseph.« (Malle zit.n. Prédal 1989: 160)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

334 1:27:01 h

335 1:27:07 h

336 1:28:34 h

337 1:32:09 h

338 1:32:10 h

339 1:32:30 h

340 1:33:24 h

341 1:34:13 h

342 1:34:21 h

dern auch unterlassene Handlungen mit aller Unerbittlichkeit auf unschuldige Dritte auswirken.« (Ader 1993: 139f.)

c) Verzögerung und Vertiefung: Juliens Ent-Täuschung

Nachdem das Verhalten der Nonne in Julien einen Prozeß des Bewußtwerdens in Gang gesetzt hat, wird er in der Sequenz 43 weiter desillusioniert – eine Szene, die der Vertiefung der Enttäuschung dient und gleichzeitig die Auflösung von Jeans Schicksal hinauszögert.

Julien trifft im Hinterhof den aufgrund seiner Schwarzmarktaktivitäten des Internats verwiesenen Joseph in Begleitung eines Gestapo-Mannes (s. 1:33:24 h) und begreift, daß dieser als Außenseiter und Underdog leicht in die Fänge dieser Leute geraten konnte. Julien und dem Zuschauer wird vor Augen geführt, daß Ausgestoßene der Gesellschaft leicht der Verführung durch Macht, vor allem totalitärer Macht, erliegen.[370]

340 342

Als Joseph eine abfällige Bemerkungen über Juden macht – »Ne t'en fais pas, c'est que des Juifs!« (1:34:11 h) –, starrt Julien seinen früheren Kumpel entgeistert an (s. 1:34:13 h) und weicht dann wortlos vor ihm zurück. »Or l'horreur que lui inspire le geste de Joseph est d'autant plus grande que ce garçon lui avait été auparavant sympathique.« (Prédal 1989: 152) Völlig schockiert (s. 1:34:28 h) scheint ihm und uns in wenigen Sekunden klar zu werden, daß sich Joseph auf die andere Seite geschlagen, deren Logik übernommen und Pater Jean und das Internat aus Rache denunziert hat (s. 1:34:21 h)[371]:

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Pour moi, c'est une scène clef du film [...].« (Malle zit.n. Prédal 1989: 160)

»[...] wenn Julien plötzlich begreift, daß Joseph es gewesen ist. Auch hier geht es um die Entdeckung des Bösen. [...] Für Julien und, wie ich glaube, auch für den Zuschauer war gerade dies so verstörend: daß alles mit einer im Grunde bedeutungslosen Schwarzmarktsache anfing und damit, daß der Pater so streng dagegen durchgreift.« (Malle 1998: 230).

d) Das Ende von Juliens Kindheit – Abschied im Schulhof

Die letzte Sequenz (Sequenz 44) bildet den tragischen Höhe- und Endpunkt des Films. Gleichzeitig steht sie, wie in 3.1.4 erläutert, in thematischer Analogie zum Prolog (s. 3.1.3.a) und bildet den Rahmen des Films. Hier wie dort erleben wir mit dem Protagonisten eine prägende Trennung, am Ende einen Abschied ohne Wiedersehen von seinem einzig wirklichen Freund:

»Es ist schwer zu erklären, doch es war ein solcher Schock, daß ich mehrere Jahre brauchte, darüber hinwegzukommen, überhaupt den Versuch zu unternehmen, es zu verstehen – natürlich ›konnte‹ ich es gar nicht verstehen. [...] Ich konnte nicht darüber sprechen. Ich dachte daran – in all diesen Jahren verfolgte es mich. Doch ich konnte die Geschichte niemandem erzählen. [...] Das konnte ich erst in den siebziger Jahren, also nachdem fünfundzwanzig Jahre vergangen waren.« (Malle 1998: 227)

Detaillierte Sequenzanalyse:

343 345 Auf dem Schulhof haben die Schüler, Lehrer und Aufsichtspersonen auf Anweisung von Dr. Müller Aufstellung genommen (s. 1:34:57 h). Die Suche nach weiteren Juden wird fortgesetzt. Wie schon im Klassenzimmer (s. 3.1.6.a), schreitet Dr. Müller an der Reihe der Jungen vorbei und durchbohrt sie mit forschendem Blick, bis er willkürlich einem Jungen befiehlt, sich an die gegenüberliegende Wand zu stellen (s. 1:35:58 h). In der Folge verliest einer der deutschen Soldaten eine Liste verdächtiger Schüler, die sich ebenfalls an die Mauer begeben müssen – dort stehen sie angsterfüllt im wahrsten Sinne mit dem Rücken zur Wand. Der Zuschauer nimmt diese Situation zum Teil aus der Perspektive der Betroffenen, der Schülerschaft, wahr (s. 1:35:58 h), zum Teil aber auch aus einer figurenunabhängigen Perspektive, welche die Reaktion Juliens zeigt: Mit leicht geöffnetem Mund und unbewegter Miene – Zeichen seiner Fassungslosigkeit, die wir mit ihm verspüren – verfolgt er, wie zahlreiche Jungen mit »erschreckender Korrektheit« ausgesondert werden und sich die Reihen lichten (Malle zit.n. Insdorf 2003: 86; s. 1:36:16 h). Sein Banknachbar verbalisiert die Furcht der Kinder, die auch die unsere ist, demonstriert aber gleichzeitig seine diskriminierende Einstellung gegenüber Außenseitern: »Tu crois qu'ils vont nous emmener? On n'a rien fait, nous.« (1:36:19 h)[372]

346 347 Die Verlesung der Liste endet damit, daß Pater Jean und die drei jüdischen Kinder, Jean, Négus und Dupré, über den Hof, an der aufgereihten Schülerschaft vorbei abge-

372. Dieser zweite Satz läßt erkennen, daß er sich von den Festgenommenen deutlich abgrenzt, ihnen vielleicht sogar unterstellt, sie hätten etwas getan.

373. »[...] das waren die letzten Worte des Paters, Le Père Jacques, als er vom Hof der Schule abgeführt wurde – das war es, woran ich mich bei dieser entscheidenden Szene auf dem Schulhof erinnerte.« (Malle 1998: 226)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

343 1:34:57 h

344 1:35:58 h

345 1:36:16 h

346 1:38:01 h

347 1:38:04 h

348 1:38:16 h

349 1:38:17 h

führt werden. Nach und nach rufen die Schüler dem Internatsleiter, der die Augen nicht von ihnen wenden kann, »Au revoir, mon père« zu (s. 1:38:04 h). Was dünnstimmig beginnt, schwillt zu einem gewaltigen Stimmenchor an. Zum ersten Mal hat man den Eindruck, die Schüler seien mit Inbrunst bei der Sache. »Au revoir, les enfants, à bientôt« (1:38:09 h)[373], erwidert Pater Jean äußerlich ruhig und gefaßt die Abschiedsgrüße (s. 1:38:01 h) – ein äußerst ergreifender Moment, denn in dem beinahe einstimmigen Rufen der Kinder liegt ein gewaltiger Schmerz über den Verlust des Ersatzvaters und im »à bientôt« von Pater Jean eine bewundernswerte Haltung: Angesichts seines unheilvollen Schicksals hat er die Größe, seinen zurückbleibenden Schülern ein Gefühl von Hoffnung zu geben, auch wenn er selbst um die Unwahrscheinlichkeit eines Wiedersehens weiß. Der Eindruck des endgültigen Abschieds wird auf der Tonspur durch Glockenläuten abgesichert, das den Zuschauer an ein Totengeläut erinnert.

Dramaturgisch stimmig verläßt Jean als letzter das Internat, nicht jedoch ohne sich auf der Türschwelle nach Julien umzudrehen (s. 1:38:16 h). Immer noch völlig fassungslos und tieftraurig hebt dieser mechanisch die Hand zum Gruß (s. 1:38:17 h). Wie zuvor im Klassenzimmer wird auch diese Verabschiedung, dieser letzte stumme Blickkontakt von den Deutschen unterbrochen: Abrupt wird Jean von einem der Soldaten weggezogen (s. 1:38:18 h). Ähnlich wie in der zurückliegenden Klassenzimmerszene, wird dieser Abschied durch den Einsatz von nahen Einstellungsgrößen, von jeweils subjektiver Kamera, sowie zwei bis drei schnellen Schnitten als äußerst

348
349

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

350 351 tragisch erfahrbar: Jean wird aus seiner mittlerweile vertrauten Umgebung herausgerissen, Julien verliert seinen neuen, einzigen und wirklichen Freund. Vergleichbar mit Menschen, die angesichts des nahen Todes die wichtigsten Momente vorüberziehen sehen, füllt sich dieser letzte Blickkontakt der Freunde mit den Stationen auf dem Weg zu ihrer einzigartigen Freundschaft. Schmerzlich spürbar wird dieser Verlust bzw. die entstandene Leere für Julien und uns durch seinen auf der Tür verweilendem Blick (s. 1:38:26 h). Diese mehrere Sekunden andauernde und dadurch besonders hervorgehobene Inszenierung der Leere und der absoluten Stille wirkt in diesem Moment höchster Identifikation mit Julien auf ihn wie auf uns unerträglich.

Die Absicherung dessen, was dieser Abschied sowohl für Julien als auch für Jean bedeuten wird, folgt als Off-Kommentar, bedächtig gesprochen von Louis Malle als Erwachsenem; er setzt zu Juliens Wahrnehmung der Leere ein und begleitet in der Folge die Inszenierung seines Gesichts:

»Bonnet, Négus et Dupré sont morts à [s. 1:38:29 h] Auschwitz, le Père Jean au camp de Mauthausen. Le collège a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu' à ma mort, je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier.« (1:38:27 – 1:38:36 h)

352 353 Ab dem Wort Auschwitz verharrt die Kamera auf Julien, dessen Gesicht durch die kontinuierliche Veränderung von einer Nah- (s. 1:38:29 h) zu einer Großaufnahme (s. 1:38:53 h) und die lange Einstellungsdauer (ca. 40 Sekunden) aufgeladen wird:

»Die Großaufnahme ist die technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt. So nahe muß uns ein Gesicht gerückt sein, so isoliert von aller Umgebung, welche uns ablenken könnte, so lange müssen wir bei seinem Anblick verweilen dürfen, um darin wirklich lesen zu können. Der Film fordert eine Feinheit und Sicherheit des Mienenspiels [...]. Denn in der Großaufnahme wird jedes Fältchen des Gesichtes zum entscheidenden Charakterzug, und jedes flüchtige Zucken eines Muskels hat ein frappantes Pathos, das große innere Ereignisse anzeigt. Die Großaufnahme eines Gesichtes [...] muß ein lyrischer Extrakt des ganzen Dramas sein.« (Balázs 1982: 82)

Durch diese – neben der Exposition zum zweiten Mal eingesetzte – extreme Annäherung an den Protagonisten (Großaufnahme[374]) sowie durch die Wiederaufnahme des aus dem Vorspann bekannten melancholischen Klavierstücks[375] wird auch der

374. Interessanterweise setzt Malle nur am Anfang und am Ende Großaufnahmen von Julien ein und begnügt sich im Filmverlauf mit maximal Nahaufnahmen.

375. »Die Musik läßt die Vergangenheit in der Gegenwart anwesend sein.« (Kloepfer 1999: 27)

376. »Ich schloß den ersten Entwurf ab [...], um ihn Candice und meiner Tochter Justine vorzulesen. Als ich mit dem Lesen fertig war, weinten sie beide. [...] Plötzlich begriff ich, wie unglaublich emotional es auf andere wirken könnte.« (Malle 1998: 228)

377. »Pour André Tournès, AU REVOIR LES ENFANTS est l' ›évocation d'un hiver 44 où un enfant préservé et choyé a vu son univers s'effondrer devant l'irruption de l'injustice‹.« (Zit.n. Prédal 1989: 151)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

350 1:38:18 h

351 1:38:26 h

352 1:38:29 h

353 1:38:53 h

Zuschauer ganz in Juliens Gemütszustand einbezogen und reagiert wohl wie dieser schließlich mit Tränen auf den Abschied bzw. den Verlust des Freundes (s. erneut 1:38:53 h).[376]

So schließt sich mit der letzten langen Einstellung auf Julien der Kreis zum Anfang des Films. Auch hier haben wir Juliens Trennungsschmerz mitempfunden und seine feuchten Augen durch die erste Großaufnahme des Films bemerken können. Am Ende des Films besitzt seine Gefühlslage jedoch eine neue Dimension und eine vergleichsweise prägendere Qualität: Man hat den Eindruck, als habe er seine kindliche Naivität und Unschuld verloren, als sei er innerhalb kürzester Zeit »wissend und erwachsen« geworden, (als handele es sich für Louis Malle alias Julien Quentin um das »bedeutsamste Ereignis [...], vielleicht sogar [s]eines Lebens« (Malle 1998: 227). Bekräftigt wird dieser Eindruck durch die traurigen Abschiedsworte von Pater Jean gegen Ende des Films: »Au revoir les enfants« verweist nun auf eine definitive Trennung – nichts wird mehr so sein, wie es war, das Ende der naiven Kindheit ist besiegelt:

»In 1942, we would see children my age wearing the yellow star. I would ask, ›Why? Why him and not me?‹ No one had a good answer. From that moment on, I felt that the world of adults was one of injustice, deception, false explanations, hypocrisy and lies. [...] And following that morning in January 1944 when Bonnet left, the feeling became a certitude.« (Malle zit.n. Insdorf 2003: 86)[377]

II.3.2 Fesselnde Spannung – erfüllte Hoffnung: »Schindlers Liste« (»Schindler's List«, Steven Spielberg, USA 1993)

3.2.1 Inszenierte Authentizität

Während die Filmtitel Das Leben ist schön und Zug des Lebens beinahe poetisch klingen und Auf Wiedersehen, Kinder eine persönliche Geschichte erwarten läßt, wirkt Spielbergs Titel nüchtern und sachbezogen – erstes Indiz für den Realitätsanspruch des Films. Offenbar geht es um eine Person namens Schindler und deren

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Liste; sie wird daher wohl die Hauptfigur des Films darstellen, kann der Zuschauer schließen. Oskar Schindler dürfte nur denjenigen Zuschauern bekannt gewesen sein, die Thomas Keneallys gleichnamige »documentary novel« aus dem Jahre 1982 gelesen bzw. von dem Tatsachenroman gehört hatten (Oehlenschläger 2002: 97ff.).[378] Mit der Vorinformation Holocaust-Film liegt die Vermutung nahe, das Thema des Films habe zu tun mit einer Todesliste, mit der bürokratischen Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten. Andererseits handelt es sich bei dem Namen Schindler nicht um einen der bekannten Nazis.[379]

---

378. »Auch in der Bundesrepublik wurde SCHINDLERS LISTE schon damals bekannt. Der ›Stern‹ veröffentlichte den Tatsachenroman 1983 in 15 Folgen, die Resonanz blieb – wie auch für die von Bertelsmann verlegte deutsche Buchausgabe – gering.« (Reichel 2004: 362) Als der Film 1994 in den deutschen Kinos läuft, wird das Buch »als gebundene Ausgabe 90.000 mal verkauft, als Taschenbuch 1.000.000 mal. Zwischen 1982 und dem Filmstart 1994 sind in Deutschland gerade einmal 5.000 Exemplare von Keneallys Roman verkauft worden.« (Thiele 2001: 432)

379. In Verbindung mit dem Regisseur, der für groß angelegtes Hollywoodkino mit »Happy-End« steht, wäre eine Rettungsliste nicht auszuschließen. Diese Vermutung würde sich bei Betrachten des Filmplakats zum Verdacht erhärten, denn dieses zeigt ausschnitthaft eine starke Männerhand, die eine schwache Kinderhand (wie vor dem Ertrinken) rettet. Das dominierende Schwarzweiß des Plakats dient als weiteres Indiz für eine authentische Geschichte.

380. Vgl. u.a. Köppen zur »Newsreel-Ästhetik« (1997: 158; s.u., Punkt 1) sowie den Titel seines Artikels (»Von Effekten des Authentischen – SCHINDLERS LISTE«) und Kortes variierende Formulierungen diesbezüglich: »hochgradige Authentizitätsillusion« (1999: 173), »ungewohnt intensiver Realitätseindruck« (ebd. 161), »außergewöhnliche starke Realitätsillusion« (ebd. 176).

381. »Sie läßt sich ein auf eine Rhetorik des Tatsächlichen, deren Diskurs die historischen Fakten durchgängig transformiert und einen ›Anschein‹ von Realität‹ produziert.« (Young zit.n. Oehlenschläger 2002: 99, H.i.O.)

382. Vgl. Hansen zur »sensory experience« (2001: 134) und Weiß zur »sinnlichen Erinnerung« (2001: 71).

383. Vgl. Weiß' Rezensionssammlung: *›Der gute Deutsche‹. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs* SCHINDLERS LISTE *in Deutschland*, 1995.

384. Vgl. Wuss zum »Authentie-Effekt« (1990: 164ff.).

385. Die Darstellung folgt weitgehend Noack 1998.

»Er [Spielberg] setzt bewährte filmische Strategien der Authentisierung ein.« (Lange 1999: 155) »Nun scheint sich nach dieser Lektüre von Spielbergs Film Authentizität auflösen zu lassen in Authentisierungsstrategien, die sich mehr oder weniger bewußt bereitliegender Elemente der filmischen Rhetorik bedienen, um den Eindruck des Authentischen hervorzurufen.« (Kramer 1999: 38) »[...] er [Spielberg] produziert eine kompakte Authentizitäts-Fiktion, deren beträchtliche Illusions-Kraft suggeriert, eine exakte Abbildung der Faktizität selbst zu sein.« (Oehlenschläger 2002: 98) »Der Konsument empfindet den Film [SCHINDLERS LISTE] samt Inhalt weniger unterhaltend, als viel mehr informierend und berichtend.« (Noack 1998: 101)

386. NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962/63), HOLOCAUST (Marvin J. Chomsky, USA 1978), WAR AND REMEMBRANCE (Dan Curtis, USA 1988), KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), HITLERJUNGE SALOMON (Agnieszka Holland, D/F/POL 1990), KORZCAK (Andrej Wajda, POL 1990), DER STELLVERTRETER (Costa-Gavras, F/D/ROM/USA 2002), DER PIANIST (Roman Polanski, F/D/UK/POL 2002), DIE ROSENSTRASSE (Margarethe von Trotta, D 2003).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Unterschied zum ersten globalen, filmischen Medienereignis in bezug auf die Judenvernichtung, der TV-Familiensaga Holocaust (Marvin J. Chomsky, USA 1978), war bei Schindlers Liste ›authentisch‹ das Attribut, das »vielen Kritikern nun die Wirkung des Films am deutlichsten zu begründen schien. [...] Doch nicht nur die Enthusiasten dieses Films, bezeichnenderweise gerade auch seine wenigen Gegner insistierten auf dem Eindruck des Authentischen.« (Köppen 1997: 149)[380] Ersten Ansätzen des vier Jahre zurückliegenden Spielfilms Triumph des Geistes (Robert M. Young, USA 1989; s.u. Punkt 1) sowie dem zentralen Charakteristikum der Romanvorlage folgend[381], versuchte Spielberg den jungen Deutschen etwas zu ermöglichen, was sie als Nachgeborene nicht selbst erlebt hatten: »to feel the Holocaust« (Spielberg zit.n. Reichel 2004: 315).[382]

»[...] das ist kein Film, das ist ein Erlebnis. Ein Dokument der Wahrheit. [...] 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. [...] Und glauben Sie mir, diese Szenen sind so authentisch, es läuft einem kalt den Rücken runter.« (Wilder 1994: 42f.)

»Spielberg erzählt nichts, was über den Holocaust nicht schon längst bekannt wäre, aber er macht ihn für dreieinviertel Stunden zu einem hautnahen Erlebnis [...].« (Koar 1993: 25)

Mit Hattendorf sowie zahlreichen Rezensenten[383] muß hervorgehoben werden, daß es sich um eine von Spielberg, insbesondere über systematische Versetzung des Zuschauers in die dargestellte Welt, erzeugte Authentizität handelt:

»[...] Spielberg rekurriert nicht nur laufend auf die Realitätshaltigkeit des Gezeigten, er macht das Konzept Authentizität sogar für besondere emotionale Effekte fruchtbar. Die Aura des Dokumentarischen stellt er mit Hilfe filmischer Mittel her, die im Sinne von Manfred Hattendorf als Authentizitätssignale gelesen werden können. Hattendorf verortet die Authentizität eines Dokumentarfilms nicht in erster Linie in der Echtheit eines Ereignisses, welches den Filmbildern zugrunde liegt, nicht also in der Quelle, sondern er schreibt: ›Authentizität ist ein Ergebnis der filmischen Bearbeitung. Die ›Glaubwürdigkeit‹ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.‹ Folgerichtig betont er, daß diese Dimension der Authentizität in die Rhetorik und die Wahrnehmungspsychologie falle.« (Kramer 1999: 32, Hattendorf zit.n. ebd.)[384]

Die, von Spielberg eingesetzten, »dokumentarischen Codes« (Steinmetz 1995: 171f.) bzw. »Authentizitätssignale« (Hattendorf 1994: 72) sind vielfältig:[385]

– »Newsreel-Effekt« (Korte 1999: 177), insbesondere durch den Einsatz einer wackelnden Handkamera:
  Im Unterschied zu den meisten vergleichbaren Spielfilmen und TV-Produktionen[386] zeichnet sich Schindlers Liste in besonderem Maße dadurch aus, daß Spielberg »in sehr eindringlichen, gewaltvollen und angsterfüllten Szenen« (Noack 1998: 111) eine »Newsreel-Ästhetik imitiert, die an CNN-Aufnahmen von Vietnam bis Kroatien erinnert« (Köppen 1997: 158). Diese verbindet der Regisseur

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

darüber hinaus »mit avancierten Mustern der Gewaltrepräsentation im Kinofilm, wobei in vielen Sequenzen Parallelen insbesondere zum modernen Kriegsfilm nachzuweisen wären« (ebd. 159).[387]

Das damit einhergehende »Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins«, »einer unmittelbaren Teilhabe an den geschilderten Ereignissen« (ebd. 177) wird neben dem Toneinsatz durch die gezielte Kombination aus Bildaufbau, Montagerhythmus, schnell wechselnde Erzählperspektiven und insbesondere durch die wackelnde Handkamera herbeigeführt (ebd. 176) (s. 3.2.3.b und 3.2.5).

354 355

Der – wie bereits in Robert M. Youngs TRIUMPH DES GEISTES punktuell beobachtbar (s. 0:16:26 h und 0:16:29 zur Hektik bei der Ankunft in Auschwitz) –, gezielte Einsatz der »sehr ›nervös‹ wirkenden und stark bewegungsbetonten Handkamera« (Korte 1999: 177, H.i.O.) versetzt den Zuschauer in »den verzweifelt nach Halt suchenden Blick« (Seeßlen 1995: 163) der Opfer und macht die Situation auf diese Weise für ihn miterlebbar – schließlich entspricht die bewegte Handkamera »den eigenen alltäglichen Sehgewohnheiten oder den Rezeptionserfahrungen bei Dokumentarfilmen« (Noack 1998: 64).[388]

– Binnenhandlung in Schwarzweiß:
Wie die Spielfilme NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962/63) und KORZCAK (Andrej Wajda, POL 1990), jedoch im Unterschied zu den meisten ebenfalls vergleichbaren Filmen[389], ist die sich über zwei Stunden und 56 Minuten erstreckende Binnenhandlung von SCHINDLERS LISTE – abgesehen von zwei kleinen Ausnahmen (s.u.) – in Schwarzweiß gedreht. Spielberg wollte damit dem Archiv-

387. Erste Ansätze einer solchen Form der Inszenierung finden sich beispielsweise bereits in René Cléments Kriegsdrama BRENNT PARIS? (PARIS BRÛLE-T-IL, USA/F) aus dem Jahre 1966.

388. »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.« (Kameramann Kaminski zit.n. Noack 1998: 80, H.i.O.). »Alles sieht auf diese Weise irgendwie wirklichkeitsnaher aus.« (Spielberg zit.n. Begleitinformation in DVD 1993) »Die Handkamera ahmt die Zeugenschaft eines Reporters nach, ist auch ein ›auktorialer Erzähler‹, der weiß, wo sich die dramatischen Höhepunkte abspielen.« (Köppen 1997: 158f., H.i.O.)

389. KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), TRIUMPH DES GEISTES (Robert M. Young, USA 1989), Agnieszka Hollands HITLERJUNGE SALOMON (D/F/POL 1990), DER STELLVERTRETER (Costa-Gavras, F/D/ROM/USA 2002), DER PIANIST (Roman Polanski, F/DUK/POL 2002), DIE ROSENSTRASSE (Margarethe von Trotta, D/NL 2003) sowie die US-amerikanischen TV-Mehrteiler HOLOCAUST (Marvin J. Chomsky, 1978) und WAR AND REMEMBRANCE (Dan Curtis, 1988) sind in ausschließlich Farbe gedreht.

390. »Praktisch alles, was ich über den Holocaust gesehen habe, war in Schwarzweiß.« (Spielberg zit.n. Begleitinformation in DVD 1993)

391. Vgl. Köppen zur »Fehlleistung« vieler Kritiker, die dem Film zuschrieben, er erinnere an alte Wochenschauen: »Mit den grobkörnigen 35mm-Aufnahmen der 40er Jahre hat dieser hochauflösende Breitwandfilm allenfalls den Umstand gemein, daß er [...] eben kein Farbmaterial verwendet.« (1997: 158)

392. »Dieser Augenblick sei so wichtig, betont Spielberg immer wieder, weil in ihm ›die ganze Ungeheuerlichkeit sichtbar wird, die Schindler nicht ertrug‹.« (Spielberg zit.n. Noack 1998: 68)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

354 0:16:26 h

355 0:16:29 h

356 1:06:01 h

357 2:20:30 h

material der damaligen Zeit entsprechen[390] und beim Zuschauer eine »anachronistische« Anmutung verursachen (Korte 1999: 157):

»Schon der Schwarzweißfilm rückt das Gezeigte in die Nähe der zumeist ebenfalls in schwarzweiß überlieferten Bilder aus der Zeit. Die Farblosigkeit wirkt deshalb im Sinne eines historischen Schwarzweiß. Sie ruft auch Assoziationen aus der Alltagswelt der Rezipienten wach, indem sie etwa an das photojournalistische Schwarzweiß in den Tageszeitungen erinnert.« (Kramer 1999: 32).

»Obwohl der Farbfilm viel realistischer wirkt, da er eher unseren Sehgewohnheiten entspricht, gilt der Schwarzweißfilm noch immer als der Parameter für die authentische Dokumentation. [...] Der Schwarzweißfilm assoziiert beim Zuschauer die Wiedergabe von Realität meist in Form einer Dokumentation, während der Rezipient mit Farbe den Eindruck einer Illusion gewinnt, meist in Form eines Spielfilms.« (Noack 1998: 59)[391]

Angesichts des weit verbreiteten Lobes in bezug auf diesen Authentizitätseffekt darf jedoch nicht übersehen werden, daß Spielbergs Entscheidung für einen Film in nahezu durchgängigem Schwarzweiß Anfang der 90er Jahre als durchaus mutig bezeichnet werden kann – schließlich war dies, insbesondere für eine Regisseur-Ikone aus Hollywood, nicht üblich und daher für das Publikum äußerst ungewohnt und somit nicht spontan annehmbar.

Im Unterschied zu Nackt unter Wölfen und Korczak setzt Spielberg – neben dem Pro- (s. 3.2.3.a) und Epilog (s.u.) – in der Binnenhandlung zweimal Farbe als »Kontrastmotiv« ein (Reich-Ranicki 2002: 35) – mit besonderer Kontrastwirkung. Zunächst geschieht dies in der zentralen Ghettoräumungs-Sequenz: »In Spielbergs Film Schindlers Liste fällt in einer furchtbaren, einer unvergeßlichen Schwarzweiß-Szenerie inmitten der unzähligen getriebenen Juden ein einziger, greller Farbfleck auf: der rote Mantel eines kleinen Mädchens.« (ebd. 35; s. 1:06:01 h). Ungefähr eine Stunde später entdeckt Schindler den Leichnam dieses Mädchens, das sich vorher wundersamerweise in einem leer stehenden Haus verstecken konnte, auf einem Leichenkarren (s. 2:10:30 h)[392] – eine wirkungsvolle Individualisierung inmitten anonymer Vernichtung.

356 357

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

– Sprung am Filmende in die Gegenwart zu den realen sog. Schindlerjuden:
358 360 Im Unterschied zu den meisten angeführten, tendenziell vergleichbaren Spielfilmen[393] inszeniert Spielberg im Epilog die realen sog. Schindlerjuden als beeindruckende Anzahl Überlebender (s. 2:57:33 h) am Grab von Oskar Schindler (s. 1:15:40 h), wobei die zentralen Schauspieler von den realen Personen begleitet werden (s. 3:00:40 h). Auf diese Weise läßt der Regisseur die Zeitzeugen SCHINDLERS LISTE »beglaubigen« und »signieren« (Kramer 1999: 37) – zentrale »Geste der Authentisierung« (ebd. 37). Mit ihrer moralischen Autorität als Überlebende der Vernichtungslager, so Krankenhagen, authentisieren die realen Personen den Film »als eine primäre Darstellung des Holocaust.« (2001: 216) – »Authentisieren heißt, die Echtheit bezeugen.« (Kramer 1999: 37)

Neben ihrer bloßen Anwesenheit ist es auch ihr Handeln, das diesen Authentisierungseffekt hervorruft. Nach jüdischer Sitte legen sie einen Stein auf Schindlers Grab: »Diese rituelle Handlung dokumentiert das Verhältnis der gezeigten Personen zu Schindler, der hiermit von ihnen als Retter anerkannt wird.« (Kramer 1999: 36)

– Schrifteinblendungen mit Orts- und Zeitangaben:
361 363 Wie insbesondere DER PIANIST, aber auch TRIUMPH DES GEISTES, KORZCAK, DER STELLVERTRETER und DIE ROSENSTRASSE, gibt sich SCHINDLERS LISTE durch den wiederholten Einsatz von Schriftinserts authentisch (s.o. 0:01:51 h, 0:16:51 und 2:30:33 h sowie 3.2.3.b).[394] Die präzisen Orts- und Zeitangaben installieren »eine Rhetorik der Nachprüfbarkeit [...], welche den Eindruck hervorruft, das angegebene Koordinatengitter verbürge die historische Faktizität.« (Kramer 1999: 33)[395]

---

393. Nur das Ende von Agnieszka Hollands Spielfilm HITLERJUNGE SALOMON (D/F/POL 1990) ist mit dem Epilog von SCHINDLERS LISTE vergleichbar. Sally Perel, auf dessen Memoiren Hollands Film basiert, greift in den letzten Einstellungen die als Off-Text den Film begleitende Ich-Erzählung auf und wird kurz darauf im Bild inszeniert; der Film endet mit einem, von ihm A-capella vorgetragenen, hebräischen Lied, wobei die gesamte Inszenierung in diesem Moment deutlich an die Exposition um Simon Srebnik in Lanzmanns SHOAH erinnert (s. 2.2.4).

394. Im Unterschied zu vorangegangenen und den meisten nachfolgenden, zitierten Filmen weist Spielberg in seinen Schriftinserts weder explizit darauf hin, daß der Film auf authentischen Begebenheiten beruht (vgl. hierzu TRIUMPH DES GEISTES und DIE ROSENSTRASSE), noch begnügt er sich mit ein bis zwei Texteinblendungen (vgl. hierzu TRIUMPH DES GEISTES, KORZCAK, DER STELLVERTRETER, DIE ROSENSTRASSE), sondern setzt diese im Filmverlauf über 20 Mal ein. In TRIUMPH DES GEISTES sind Schriftinserts am Anfang und am Ende eingesetzt, in KORZCAK nach der Exposition und am Ende des Films, in DER STELLVERTRETER erst am Ende und in DIE ROSENSTRASSE nur am Anfang des Films.

395. Vgl. darüber hinaus Krankenhagen zur Authentisierung der Schlußszenen durch den verstärkten Einsatz von Zwischentexten (2001: 215f.).

396. 1987 war Dafoe für den »Oscar« in der Kategorie des besten Nebendarstellers in Oliver Stones Kriegsepos PLATOON (USA 1986) nominiert.

397. Er hatte in Peter Sehrs in Locarno mit dem »Silbernen Bären« ausgezeichneten Spielfilm LOVE THE HARD WAY (D/USA 2001) und Ken Loachs Cannes-Beitrag BREAD AND ROSES (UK/F/D/ES/I/CH 2000) die männliche Hauptrolle gespielt.

398. Der Ire war zu diesem Zeitpunkt ein ausgebildeter Theaterschauspieler, der seit Mitte der achtziger Jahre in den USA lebte. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er am Broadway gespielt und kleinere Filmrollen übernommen (Thiele 2001: 430).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

358 2:57:33 h

359 2:59:46 h

360 3:00:40 h

361 0:01:41 h

362 0:16:51 h

363 2:30:33 h

– Verzicht auf den Einsatz sehr bekannter Schauspieler:
Wie viele der vergleichbaren Spielfilme verzichtete Hollywoods Regie-Ikone auf den Einsatz von Filmstars und somit auf jeglichen »Starappeal« – ein großes Wagnis angesichts der schwierigen Holocaust-Thematik, offensichtlich jedoch auch eine Chance aufgrund fehlender, festgelegter Schauspieler-Images. Auf diese Weise lenken die Darsteller die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht »auf sich selbst als Persönlichkeit, sondern auf die Figur, die sie verkörpern« (Noack 1998: 106) und auf den historischen Hintergrund des Films (Thiele 2001: 430).

  Im Unterschied zu Triumph des Geistes mit dem »Oscar«-nominierten Willem Dafoe[396] in der Hauptrolle und vergleichbar mit Der Pianist mit dem unbekannteren Adrien Brody[397], traf Spielberg in bezug auf die Besetzung seiner Titelfigur eine weitere mutige Entscheidung, »whereas the rumors in 1992 suggested that Spielberg was going to cast a ›star‹ as Schindler – for example, Kevin Costner or Mel Gibson« (Insdorf 2003: 259): Er entschied sich für Liam Neeson, »a brilliant actor rather than a star, and a European whose face was not familiar to the public« – ein weder für das amerikanische noch für das europäische Publikum bekanntes Gesicht.[398]

  Auch der britische Schauspieler Ralph Fiennes, Lagerkommandant Amon Göth im Film, hatte sich zwar als Theaterdarsteller bereits einen Namen gemacht, stand aber noch am Anfang seiner Filmkarriere (Korte 1999: 163).

  Die zentralen Figuren unter den sog. Schindlerjuden – durchweg unbekannte Gesichter – wurden nach ihrer Ähnlichkeit mit den historischen Gestalten besetzt (Schulz 2002: 16f.).

  Einzig die Figur des Itzhak Stern, Schindlers Buchhalter, besetzte Spielberg mit einem bekannteren Schauspieler, dem Briten Ben Kingsley, der trotz seines »Oscar« für den besten Hauptdarsteller in Richard Attenboroughs Ghandi (UK/India 1982) nicht als Kassenmagnet bezeichnet werden konnte. Zudem war er in seiner Rolle aufgrund seiner Brille sowie seines zurückgenommenen Spiels nicht selbstverständlich als Ben Kingsley erkennbar.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

– Rekonstruktion belegter historischer Fakten, Orte und Kostüme:
364 366 Wie Polanski in seinem knapp zehn Jahre späteren Spielfilm DER PIANIST (F/DUK/POL 2002), legt Spielberg in SCHINDLERS LISTE extremen Wert auf die Genauigkeit der historischen Rekonstruktion.[399] Viele Filmbilder – wie beispielsweise die Szene, in der deutsche Soldaten einem jüdischen Ghettoinsassen lachend Bart und Schläfenlocken abschneiden –, basieren auf solchen Fotodokumenten (s. 0:10:07 h und 0:10:10 h; Thiele 2001: 426) Das Arbeitslager Plaszow (s. 1:12:15 h) wurde von Produktionsdesigner Allan Starski nach den Plänen des ursprünglichen Lagers rekonstruiert: »Wir haben Plaszów nicht nur als Kulisse, sondern so realistisch wie möglich aufgebaut [...].«[400]

– Drehen an Originalschauplätzen:
367 369 SCHINDLERS LISTE wurde an Originalschauplätzen gedreht, auf dem Bahnhof Krakow Glowny (s. 0:01:51 h), im alten Stadtkern von Krakau, in dem Haus, das Schindler bewohnte, in der ehemaligen Fabrik Schindlers (s. 0:30:25 h; Thiele 2001: 420f.). Die Innenansichten des Lagers Auschwitz-Birkenau entstanden vor der Kulisse des Tores von Auschwitz, »einem der ikonischen Superzeichen des Holocaust« (Köppen 1997: 155, s. 2:25: 33 h).[401]

– Tatsächliche Begebenheiten als Ausgangspunkt der erzählten Geschichte:
Wie die Spielfilme KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), TRIUMPH DES GEISTES (Robert M. Young, USA 1989), Agnieszka Hollands HITLERJUNGE SA-

---

399. »Ich habe mit Anna Sheppard [Kostümdesignerin] und Christina Smith [Maskenbildnerin] Fotos und Geschichtsbücher aus der Zeit studiert [...], damit unsere Frisuren und Kostüme so authentisch wie möglich aussehen.« (Spielberg zit.n. Begleitinformation in DVD 1993)

400. Starski zit.n. Begleitinformation in DVD 1993.

401. Im Unterschied zu Spielberg durften Robert M. Young (TRIUMPH DES GEISTES) und Marceline Loridan-Ivens (BIRKENAU UND ROSENFELD) sogar im Lager Auschwitz-Birkenau drehen.

402. Zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Film und Buchvorlage vgl. Oehlenschläger 2002: »Ich empfehle die Lektüre von Keneallys Buch als nüchterne Demontage des Überbaus, den Spielberg auf ihm errichtet hat.« (109) »Sein Titelheld fährt selbst nach Auschwitz, um dort die Frauen seines Betriebes loszukaufen. Eine solche Begebenheit ist nicht bezeugt. [...] Spielberg erfüllt ebenso die Konvention, wenn er mit dem wiedervereinten Ehepaar Schindler seiner Hauptfigur auch noch den Weg zur bürgerlichen Tugend weist.« (Rother 1995: 106) Zu den gravierendsten Unterschieden zwischen Buch und Film vgl. Noack 1998: 77f.

403. Vgl. auch die Spielfilme NACKT UNTER WÖLFEN und JAKOB DER LÜGNER, die auf gleichnamigen Romanvorlagen basieren.

404. Vgl. Schreitmüllers auf der Analyse zahlreicher Filmtitel basierende Ergebnisse: »in Filmtiteln [könnten] eigentlich nur solche Eigennamen herangezogen werden, die sich auf etwas beziehen, das den Titelautoren und -rezipienten gleichermaßen bekannt ist« (Schreitmüller 1994: 111). Im Fall von SCHINDLERS LISTE ist diese breite Bekanntheit nicht gegeben (s.o., Fußnote 1). Objekte in Titeln, wie hier die Liste, »klingen oft sehr banal, zu sehr nach Alltag« (Schreitmüller 1994: 123).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

364 0:10:07 h

365 0:10:10 h

366 1:12:15 h

367 0:01:51 h

368 0:30:25 h

369 2:25:33 h

lomon (D/F/ POL 1990), Andrej Wajdas Korzcak (POL 1990), Der Stellvertreter (Costa-Gavras, F/D/ ROM/USA 2002), Der Pianist (Roman Polanski, F/D/ UK/POL 2002) und Die Rosenstrasse (Margarethe von Trotta, D 2003) basiert auch Schindlers Liste auf wahren Begebenheiten, gemäß der gleichnamigen »documentary novel« von Thomas Keneally aus dem Jahre 1982. Dieser hatte den Tatsachenroman auf der Basis der Erinnerungen eines sog. Schindlerjuden, Leopold Pfefferberg, erstellt. Im Film fällt auf, daß Spielberg – so sehr er sich in den Grundzügen an den Roman hält – mit dem Ziel einer spannungsvollen dramaturgischen Struktur des Films bestimmte, zum Teil knapp abgehandelte Details ausschmückt (s. 3.2.4) oder ganz von der Buchvorlage abweicht.[402]

– Verwendung von Original-Tonmaterial:
  Im Unterschied zu den angeführten, tendenziell vergleichbaren Spielfilmen setzt Spielberg gegen Ende des Films einmalig Original-Tonmaterial ein. Hierbei handelt es sich um Churchills Radio-Ansprache, in der er die Kapitulation Nazi-Deutschlands bekanntgab: »Dieser O-Ton erhebt die Bilder, die während der Rede zu sehen sind und alle vorherigen sowie die folgenden Bilder, zum Dokumentarfilm (zumindest im Bewußtsein der Zuschauer).« (Noack 1998: 101)

– Verzicht auf einen spannenden, Aufmerksamkeit erregenden Titel:
  Jenseits der »dokumentarischen Codes« nach Steinmetz (s.o.) fällt auf, daß sich Spielberg mit der exakten Übernahme des Romantitels[403] Schindlers's List und dessen Kombination aus Eigenname und Objekt gegen einen attraktiven, werbenden Titel entschied.[404] Damit unterscheidet er sich deutlich von Youngs heroischem Triumph des Geistes, Hollands Interesse weckendem Originaltitel Europa Europa und Costa-Gavras' Der Stellvertreter, der im Original provokativ Amen heißt. In seinem schlichten Charakter ähnelt er eher Wajdas Korzcak, Polanskis Der Pianist, aber auch von Trottas Rosenstrasse.

Bei einigen dieser Authentizitätssignale konnte sich Spielberg nicht sicher sein, ob sie sich nicht negativ auf den Kassenerfolg des Films auswirken würden:
– unattraktiver Titel (s.o.),
– kein »Starappeal« (s.o.),

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

- dokumentarischer, die Narration unterbrechender Gestus (s.o., insbesondere die Schriftinserts und den nächsten Aspekt),
- anachronistisches Schwarzweiß der Binnenhandlung versus Unterbrechung der Spielhandlung durch zweimaligen Farbeinsatz (s.o.) sowie den Filmrahmen in Farbe,
- Spielberg als Hollywood-Starregisseur versus Holocaust,[405]
- ambivalenter Protagonist und Antagonist (s. 3.2.2), womit sich Spielberg bewußt dem »geschönten Gut-Böse-Schema üblicher Hollywood-Produktionen« entzieht (Korte 1999: 190),
- unübliche drei Stunden Filmdauer.

Trotz – oder gerade aufgrund – dieser mutigen Entscheidungen, die sich insgesamt als bewußter Verzicht auf Erfolgsfaktoren des Hollywood-Mainstream-Kinos interpretie-

405. Nach Hollywood-Blockbustern wie DER WEISSE HAI (1975), E.T. (1982), verschiedenen INDIANA-JONES-Filmen (1984, 1989), HOOK (1991) und dem wenige Monate vor SCHINDLERS LISTE angelaufenen Boxoffice-Rekordfilm JURASSIC PARK (1993) konnte man nicht davon ausgehen, daß das Publikum Spielberg einen Film vor dem Hintergrund des Holocaust »zutrauen« und daß Spielberg dieser gewichtigen Thematik gewachsen sein würde.

406. Vgl. www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide (24.04.2005). Mit diesem Einspielergebnis rangiert der Film als erster sogenannter Holocaust-Film an Platz 116 des weltweiten Box-Office-Rankings, nur drei Plätze hinter CROCODILE DUNDEE (1986) – und X-MEN (2000), SUPERMAN (1978), SATURDAY NIGHT FEVER (1977) und DAS FÜNFTE ELEMENT (1997) hinter sich lassend, um nur einige Beispiele zu nennen.

407. Vgl. Everschor, der beinahe provokativ darauf hinweist, »daß auch ein unvollkommener SCHINDLERS LISTE in einem einzigen Monat im Kino mehr Menschen erreichen und zum Nachdenken bringen kann als Alain Resnais' NACHT UND NEBEL vermutlich in den ganzen 39 Jahren seit seiner Entstehung« (2003: 44).

408. »Since HOLOCAUST, however, no American film has raised such unprecedented consciousness about the destruction of European Jewry or interpreted the Final Solution from a more historically situated perspective than has SCHINDLER'S LIST.« (Doneson 2002: 200)

409. Vgl. zur US-amerikanischen und internationalen Resonanz auf den Film v.a. den Sammelband mit wissenschaftlichen Beiträgen von Loshitzky 1997 und den wissenschaftlichen Beitrag von Hansen in Zelizer 2001: 127ff., speziell zu deutschen Reaktionen die Dokumentation repräsentativer Filmkritiken von Weiss 1995 sowie die Auswertung der publizistischen Kontroverse von Thiele 2001 und zu den israelischen Reaktionen Bresheet 1997.

410. »In our post-Holocaust world two major requirements can be detected in public taste for representations of the past. First is the demand for a ›human‹ story of will and determination, decency and courage, and final triumph over the forces of evil. Second is the quest for authenticity, for a story which ›actually‹ happened, though retold according to accepted conventions of representation. Now, there is obviously a contradiction between these two demands, since authentic stories rarely happen according to conventional representations and even less frequently culminate in the triumph of good over evil. [...] Schindler's story manages to be both authentic and conventional [...].« (Bartov 1997: 46, H.i.O.) »Spielberg therefore tells an ›authentic‹ story that (almost) never happened.« (Ebd. 47) Nicht zufällig betitelt Schulz seinen Aufsatz über Spielbergs Film und die TV-Serie Holocaust mit »Docu-Dramas« (Schulz 2002: 159), um genau auf dieses Zwittergenre abzuzielen, das auf SCHINDLERS LISTE im Unterschied zu Chomskys TV-Vierteiler zutrifft.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren lassen, war Schindlers Liste gerade beim breiten Publikum mit weltweit über 300 Millionen Zuschauern und einem weltweiten Box-Office-Ergebnis von über 321 Millionen ein ebenso überraschender wie grandioser Erfolg.[406] Im Unterschied zu den besprochenen Dokumentarfilmen, Resnais' Nacht und Nebel (s. II.2.1) und Lanzmanns Shoah (s. II.2.2), erreichte Spielberg »nicht nur ein ausgewähltes Publikum« (Schirrmacher 1994: 105) – schließlich richtet er sich nicht, wie insbesondere Shoah, »an ein kleines intellektuelles Publikum« (Thiele 2001: 442).[407]

Schindlers Liste genügte darüber hinaus nicht nur seinem generellen Ziel der »Massenwirksamkeit« (Spielberg zit.n. Nicodemus 2004: 34), sondern übertraf sogar die Wirkkraft des bis zu diesem Zeitpunkt populärsten und gleichnamigen TV-Mehrteilers, Holocaust (USA 1978)[408] – nicht zuletzt durch intensivste wissenschaftliche Auseinandersetzung (Doneson 2002: 199).[409] Im Unterschied zum ersten globalen Medienereignis fiel bei Schindlers Liste auf, »daß im Vergleich zum ›Holocaust‹-Diskurs von ›Betroffenheit‹ im Sinne eines kollektiv-verbindlichen Angehens kaum mehr die Rede war. An die Stelle der öffentlichen und inhaltsbezogenen Emotionalität von damals war die Abgeklärtheit eines Diskurses getreten, dessen Medium Fragen der Darstellung bildeten.« (Weiß 2001: 88, H.i.O.) Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, »daß Filme, gleich welcher Art, nicht für die Kritiker und erst recht nicht für wissenschaftliche Analysen produziert werden. [...] Denn dort, in den Köpfen der Kinobesucher, spielt sich der eigentliche Film – das ›Erlebnis Film‹ ab.« (Noack 1998: 14, H.i.O.)

Der Hauptgrund dieses Erfolgs an den Kinokassen rund um den Globus liegt v.a. an Spielbergs virtuoser Komposition aus dokumentarfilm- und spielfilmkennzeichnenden Codes (s.o. bzw. 3.2.2), mit der er die Stärken beider Genres vereint und nutzt:

»Spielberg relativiert den Bruch zwischen Fiktion und Fakt, er nimmt die suggestive Kraft des Dokumentarischen für die Fiktion in Dienst, die nun erst den Höhepunkt ihrer persuasiven Kraft erreicht.« (Kramer 1999: 15)

»Für die breite Massenwirkung dagegen dürfte gerade die spezifische Mischung aus erprobter – auf emotionale Teilhabe des Betrachters zielende – Spannungsdramaturgie und dem durch Kamera- und Toneinsatz ungewohnt intensiven Realitätseindruck wesentlich gewesen sein, als plastisch miterlebbare, zudem höchst authentisch wirkenden Aktualisierung mehr oder weniger bekannter, verdrängter oder als ›Vergangenheit‹ bereits abgetaner historischer Ereignisse.« (Korte 1999: 161, H.i.O.)

Mit der Integration dokumentarischer Codes sowie der Rettung der sog. Schindlerjuden (s. 3.2.2) erfüllt Spielberg, so Bartov, darüber hinaus zwei zentrale, aktuelle Forderungen des Publikums an Formen des Umgangs mit dem Holocaust: Menschlichkeit bzw. Triumph des Guten über das Böse und Authentizität durch Anlehnung an wahre Begebenheiten.[410]

Ausschlaggebend für die außerordentliche Wirkkraft von Schindlers Liste ist zudem die »Gewalt der Bilder« (Korte 1999: 161), die Tatsache, daß Spielberg Bilder geschaffen hat, die sich dem Zuschauer ins Gedächtnis einschreiben:

»An einzelne Bildfolgen und Handlungsdetails erinnert man sich noch Jahre später, – etwa an die Listen, die zur ›weiteren Verwertung‹ aufgehäuften Habseligkeiten der Deportierten,

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die ›Räumung‹ des Ghettos und die verzweifelten Versuche, dem Morden zu entgehen, die Leichenberge oder Göths frühmorgendliche Menschenjagd, die Selektion im Lager Plaszow und die Kinder, die Todeszüge, die Frauen in Auschwitz etc.« (Ebd. 161, H.i.O.)

---

411. »Jenseits der Frage, ob das Verbot, den Holocaust mimetisch nachzubilden, das historische Ereignis sakralisiert, ist das Kernargument Lanzmanns bedenkenswert: Spielberg ›hat Bilder eingesetzt, wo in SHOAH keine waren, und Bilder töten die Imagination‹.« (Lanzmann zit.n. Köppen 1997: 164) Vgl. darüber hinaus Lowy zu den beiden unterschiedlichen Weltsichten von Lanzmann gegenüber Spielberg – »la parole contre l'image« (2001: 195) – und Reichel zur Gemeinsamkeit beider Filme: »Beide Filme haben die Hoffnung nicht weniger Überlebender gestärkt, daß nun ein größeres, nichtjüdisches Publikum eine Ahnung von der Art und dem Ausmaß ihres Leidens bekommen würde. Zugleich fühlten sie sich bestärkt, Zeugnis abzulegen. Beide Filme sind [...] eben auch exemplarische Zeugnisse dieser Zeugenschaft.« (Reichel 2004: 286)

412. »Die in Anspruch genommene Realitätsnähe kaschiert die oben herausgearbeitete Eigenwertigkeit der Inszenierung. [...] Spielbergs Meisterschaft zeigt sich daran, daß es ihm gelingt, die Inszenierung hinter der Realitätssuggestion verschwinden zu lassen, ohne auf seiten der Zuschauer Scham über den unangemessenen Versuch hervorzurufen.« (Kramer 1999: 15) »Im Spielfilm ist die Konstruktion einer Plotstruktur vorausgesetzt, doch Spielberg macht sie nicht kenntlich, sondern versucht sie durch den Rekurs auf Faktizität und Authentizität in Vergessenheit geraten zu lassen.« (Ebd. 33)

413. Vgl. hierzu u.a. NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1962/63), KORNBLUMENBLAU (Leszek Wosiewicz, POL 1988), TRIUMPH DES GEISTES (Robert M. Young, USA 1989), Agnieszka Hollands HITLERJUNGE SALOMON (D/F/POL 1990), Andrej Wajdas KORZCAK (POL 1990), DER STELLVERTRETER (Costa-Gavras, F/D/ROM/USA 2002), DER PIANIST (Roman Polanski, F/DUK/POL 2002) und DIE ROSENSTRASSE (Margarethe von Trotta, D 2003).

414. Angesichts der mit dem Holocaust verbundenen maximalen Sinnkrise versöhnt die gelungene Rettung der sog. Schindlerjuden durch den geläuterten Schindler zwar nicht mit der Welt, bietet dem Zuschauer jedoch einen wohltuenden Funken Hoffnung inmitten der Verzweiflung: »Und nur darum kann es in einem Spielfilm gehen: um das Überleben, und vielleicht noch darum, was das Überleben in den Menschen anrichtet.« (Loewy 1995: 209)

Vgl. White zum Begriff des ›emplotment‹: »Die Ereignisse werden zu einer Geschichte ›gemacht‹ durch das Weglassen oder die Unterordnung bestimmter Ereignisse und die Hervorhebung anderer, durch Beschreibung, motivische Wiederholung, Wechsel in Ton und Perspektive, durch alternative Beschreibungsverfahren und ähnlichem – kurz mit Hilfe all der Verfahren, die wir normalerweise beim Aufbau einer Plotstruktur eines Romans oder eines Dramas erwarten.« (Zit.n. Kramer 2000: 33, H.i.O.)

415. »[...] ein stimmiges Verhältnis von Spannung und Suspense [...]. Bilder des Schreckens mußten von emotional entlastenden Passagen aufgefangen, Bilder melodramatischer Intensität durch eine witzige oder leicht ironische Wendung konterkariert werden – bis zum finalen Gefühlsappell an die Zuschauer.« (Köppen 1997: 151)

416. Vgl. die szenische Anordnung von Raum, Zeit und Handlung (s. das Sequenzprotokoll im Anhang), die komponierte Filmmusik (Schlüter 2002: 43ff.), den überwiegenden Einsatz einer allwissenden Kamera (s.u., Punkt 6) sowie das Aufladen eines Leitmotivs, der bürokratischen Vernichtungsmaschinerie, in Gestalt von Namenslisten (vgl. u.a. Klüger 1994: 23 und Noack 1998: 79). Zu den Spielfilme kennzeichnenden Codes im allgemeinen vgl. Steinmetz 1995: 172f.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Szenen wie die Selektion an der Rampe von Birkenau, wo der rauchende Schlot des Krematoriums buchstäblich den Himmel verdüstert, Exekutionen hilfloser Greise und Kinder, die im Schnee verbluten, der Abtransport der Kinder aus Plaszow, die erst gejagt, dann auf Lastwagen fröhlich winkend abfahren, während ihre schreienden, entsetzten Mütter mit Kolbenhieben zurückgeschlagen werden (zur Selektion ertönt das damalige Kitschlied »Mamatschi, schenk mir ein Pferdchen«) – solche Szenen wird, wer sie sah, nicht mehr los.« (Karasek 1995: 455f.)

Die zitierten Szenen zeichnen sich interessanterweise durch eine besondere »Authentizitätsillusion« (Korte 1999: 173), einen »Live-Dabei«-Effekt aus (s.o., Punkt a). Anders als bei Lanzmann war es Spielbergs Absicht, gestützt auf Fakten und erzählte Erinnerungen beteiligter Personen, »für die Nachgeborenen ›Bilder zu erfinden‹« (Rother 1994: 107).[411]

3.2.2 Leitthesen

Trotz des dokumentarischen Inszenierungs-Gewandes (s. 3.2.1) handelt es sich bei Schindlers Liste vor allem um einen Spielfilm, der das Potential dieses Genres zu nutzen weiß.[412]

Der die Handlung bestimmende Rettungsversuch von 1.200 Krakauer Juden durch den Industriellen Oskar Schindler bildet den tragenden Spannungsbogen und führt zur Konfrontation zwischen den beiden Antagonisten des Films – Retter Schindler versus »Vernichter« Amon Göth (s.u., Punkt 1).

»Schindler hat 1200 Juden gerettet [...]. Das ist einer der wenigen Lichtblicke in der Geschichte des Holocaust. Natürlich hatte ich die Wahl: Erzähle ich die Geschichte der Überlebenden, oder erzähle ich die Geschichte derer, die in den Ofen kamen und zu Asche wurden? Hätte ich die Geschichte der Toten erzählt, hätte niemand diesen Film sehen wollen. Keiner wäre im Kino sitzen geblieben.« (Spielberg zit.n. Nicodemus 2004: 34)

Spielbergs Werk ist kein Film über das Morden und Sterben, sondern über das Retten und Überleben.[413] »Spielberg rückt die Rettung in den Vordergrund, nicht die Auslöschung, die Sinngebung, nicht den Verlust aller Sinngebungsstrategien nach Auschwitz. Dies ist zweifellos die wichtigste ›emplotment‹-Entscheidung seines Films.« (Kramer 1999: 34, H.i.O.)[414]

Auf diese Weise vermeidet der Regisseur eine ausschließliche Konzentration auf das Grauenhafte (s.u., Punkt 4), sein Film ist »nicht unerträglich« (Rother 1994: 106), sondern bietet dem Zuschauer einen Hoffnungsanker und ein Gegengewicht inmitten allgegenwärtiger Vernichtung. Wann immer eine Szene den Zuschauer »in ihrer Tragik oder Gewalttätigkeit zu erdrücken droht, folgt eine Erleichterung, die unsere Aufmerksamkeit wieder belebt. [...] Das verhindert dann das Erstarren bei den drastischen Szenen der Massentötung und Verschleppung [...]« (Klüger 1994: 36).[415] Aufgrund dieses Wechsels von Erschütterung, Erleichterung und »Empörung« (ebd. 36) zeichnet sich der Film, so Klüger, durch »Dynamik, Fülle des Lebens, Spannung, Identifikationsangebote« aus (ebd. 34).

Neben der angesprochenen virtuosen Kombination aus dokumentarischen (v.a. der Newsreel-Ästhetik; s. 3.2.1) und Spielfilme kennzeichnenden Codes[416] zeichnet sich Schindlers Liste durch die besondere Spannungsdramaturgie – zentrales Gestaltungselement fiktionaler Werke – aus (Korte 1999: 161).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

II 3.2.a

Nur durch diesen hohen Grad an dramaturgischer Spannung läßt sich eine intensive Involvierung des Zuschauers über Stunden Filmdauer erreichen. Auf unterschiedlichen Ebenen können in SCHINDLERS LISTE systematisch angelegte, rhythmische Spannungsverhältnisse aufgedeckt werden:

1) Spannung innerhalb der Figurenzeichnung und -konstellation:

Im Unterschied zu Keneallys Romanvorlage, in der, neben den Haupthandlungsträgern, viele Nebenfiguren ausführlich dargestellt werden, fokussiert Spielberg die Handlung und somit die Spannung auf die Interaktion zwischen seinen drei Hauptfiguren und deren Innenleben: Oskar Schindler (s. 2.1) Amon Göth (s. 2.2) und Itzhak Stern (s. 2.3).[417] Während der Regisseur in der Charakterisierung von Schindler und Göth im wesentlichen dem Tatsachenroman folgt, ist die Figur des Itzhak Stern »in dieser Form eine reine Erfindung der Filmautoren« (Korte 1999: 165; s. 2.3).

Das komplexe, konfliktbeladene Innenleben, insbesondere von Schindler und Göth, wird hauptsächlich über deren Handlungen sichtbar gemacht – ein dramaturgisches Mittel, das die Eigenleistung des Zuschauers wesentlich stärker fordert als explizite Informationen.[418]

Besonders im Fall der Titelfigur muß sich der Zuschauer das »Innenleben« des Protagonisten aus den in Schlüsselmomenten eingesetzten Großaufnahmen erschließen (s.u. 1.1: 0:42:26 h, 1:06:27 h, 2:10:40 h[419]):

---

417. Vgl. Korte 1999: 162 und Oehlenschläger 2002: 104. »Hiervon deutlich abgesetzt erhalten allenfalls noch Göths Hausmädchen Helene Hirsch, sein Bursche Lisiek sowie der korrupte jüdische Hilfspolizist Goldberg und Schindlers Frau Emilie oder sein Schwarzmarktbeschaffer Pfefferberg in einigen Episoden ein gewisses Eigenleben. Die Masse aber sowohl der Täter als auch der Opfer bleibt weitgehend anonym [...].« (Korte 1999: 162)

418. »Eine [verglichen mit dem Mittel des Dialogs; eigene Anm.] viel bessere Lösung des Problems besteht darin, dem Publikum durch die Aktionen einer Figur Einblick in ihr Innenleben zu gewähren.« (Howard/Mabley 1996: 51) Das ist das wesentliche Element jeder Figurenzeichnung: zu enthüllen, was sich im Innern der Figuren abspielt. Ihre Handlungen, die von ihren Absichten und Zielen bestimmt werden, stellen die Anhaltspunkte dar, an denen sich unser Verständnis vom Innenleben der Figuren orientiert.« (Ebd. 88)

419. »Als der das Mädchen in Rot auf einem der Leichenkarren entdeckt, vollzieht sich (für den Zuschauer nur in seiner Mimik zu erkennen) die Wandlung zum ›Retter‹. Die dramaturgische Besonderheit bildet hier das Mädchen in Rot, das die beiden Plot Points in einen Zusammenhang stellt und somit Rahmen und Leitmotiv zugleich ist.« (Noack 1998: 96, H.i.O.)

420. Vgl. Kloepfer zur Faszination als »›Kitzel‹ der Unsicherheit« (2005: 105, H.i.O.). Vgl. Korte 1999: 164 zum »schillernden Charakter« sowie Köppen 1997: 154 zur »Faszination durch Ambivalenz«. Vgl. auch Lueken zit.n. Thiele 2001: 423 und Bartov 1997: 48 zu Schindlers »Mephistophelean character«. Auf diese Weise erfüllt Spielbergs Hauptfigur die Bedingungen eines »guten Protagonisten«, denn er »ruft eine starke emotionale Reaktion beim Publikum hervor« (Howard/Mabley 1996: 65).

421. »Für den Betrachter bleibt der Zweifel: Ist es eine Ausrede von Schindler, um nicht in den Verdacht zu geraten, mit den Juden gemeinsame Sache zu machen, oder ist es ein ernstgemeinter Versuch, aus dem Tod des Einarmigen eine Entschädigung für sich herauszuschlagen?« (Korte 1999: 176)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

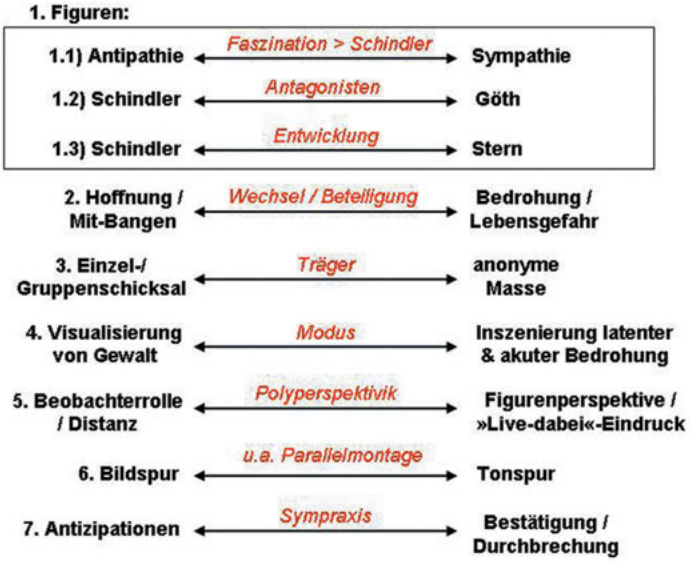


Abb. II.3.2.a

»Da der [Stumm-]Film [eigene Anm.] keine psychologischen Erklärungen zuläßt [und diese auch im Tonfilm als unelegante Verfahren der Informationsvermittlung gelten; eigene Anm.], muß die Möglichkeit jeder seelischen Wandlung im Gesicht von vornherein sichtbar sein. Das Spannende ist dann gerade, einen verborgenen Zug, etwa um den Mundwinkel, zu entdecken und zu sehen, wie aus diesem Keim der neue Mensch sich über das ganze Gesicht entfaltet.« (Balázs 2001: 47)

»Und wir sehen auf dem Gesicht – wie auf einem offenen Schlachtfeld – das Ringen der Seele mit dem Schicksal, wie es uns keine Literatur darstellen kann.« (Ebd. 42)

1.1) Spannung zwischen Anti- bzw. Sympathie – Faszination in bezug auf die Hauptfigur Oskar Schindler:

Bis zur Mitte des Films und zum Teil darüber hinaus ist Schindler eine ambivalent gezeichnete Figur.

In den ersten vierzig Minuten des Films reagiert der Zuschauer auf den Protagonisten sogar mit Antipathie. Dies ist insbesondere der Fall, als er:

- bei seinem ersten Auftritt erfolgreich um die Gunst von SS-Offizieren buhlt;
- es sich selbstzufrieden in der vornehmen Wohnung einer enteigneten jüdischen Familie bequem macht;
- seiner Ehefrau seine profitorientierten und machtgierigen Vorhaben schildert;
- den Dank des von ihm geretteten einarmigen Schlossers harsch zurückweist.

In der folgenden Stunde ist der Zuschauer unsicher, welche Haltung er dem Kriegsgewinnler gegenüber einnehmen soll, er schwankt zwischen den Extremen Anti- und Sympathie.[420] Dies ist insbesondere der Fall, als Schindler:

- die Erschießung eines seiner jüdischen Arbeiter einem SS-Offizier vorwirft: »Ich habe einen Arbeiter verloren!« (0:41:45 h)[421];

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

- mit einer riskanten Einschüchterungsstrategie seinen Buchhalter, Itzhak Stern, aus einem der Deportationszüge rettet und diesem vorwirft: »Was ist, wenn ich fünf Minuten später gekommen wäre? Dann wäre ich jetzt der Dumme!« (0:45:49 – 0:45:52 h);
- mit zunehmendem Entsetzen die mit äußerster Brutalität vollzogene Räumung des Krakauer Ghettos von einem Hügel aus beobachtet;
- seine jüdischen Arbeiter vom Lagerkommandanten Amon Göth in einer intensiven Verhandlung mit der Erklärung »Die gehören mir!« (1:16:03 h) und »Jeder Arbeiter, der erschossen wird, kostet mich Geld!« (1:16:07 h) zurückkauft;
- auf Drängen von Stern einen – der Hinrichtung wundersam entgangenen – Schlosser für seine Fabrik einfordert und somit aus dem Lager befreit;

---

422. Stern gegenüber erklärt er aufgebracht, »daß es gefährlich ist, es kostet mich Kopf und Kragen.« (1:31:48–1:31:50 h) – gleichzeitig nimmt er Göth in Schutz: »[…] im Krieg, der die schlimmsten Eigenschaften zum Vorschein bringt, nie die guten, sondern die schlimmen, die schlimmsten des Menschen. Aber unter normalen Umständen wäre er ganz bestimmt nicht so, er wäre ganz umgänglich, dann gäbe es eben nur die guten Seiten von ihm […].« (1:32:11–1:32:26 h)

423. »Ohne ein Ziel und ohne daß wenigstens für eine Figur irgend etwas auf dem Spiel steht, kann keine dramatische Wirkung von irgendeinem in einer Geschichte geschilderten Ereignis ausgehen […].« (Howard/Mabley 1996: 71) »Die Beschaffenheit des Ziels bestimmt im großen Teil die Haltung, die das Publikum dem Protagonisten gegenüber einnimmt. Wenn das Ziel heroisch ist, werden wir den Protagonisten vermutlich bewundern […].« (Ebd. 67) »[…] daß unser Interesse daran, ob der Protagonist erreicht, was er sich vorgenommen hat, sich normalerweise direkt proportional zu dem Interesse verhält, das diese Figur selbst an diesem Ziel hat. Je heftiger sie danach verlangt, desto größer unsere Anteilnahme.« (Ebd. 65)

424. Um die Eltern von Regina Perlmann schließlich doch aus dem Lager und in seine Fabrik zu holen, hatte er seine Uhr als Einsatz geopfert; Helene Hirsch hatte er nicht, wie zunächst vermutet, verführen, sondern aufgrund von Göths Unberechenbarkeit trösten wollen.

425. Dies wurde kontrovers diskutiert: Während Lothar Baier unterstellte, daß ein guter Nazi als Held das Gewissen vieler Deutscher reinwaschen werde, weil »sie jetzt auch alle ein bißchen ›Judenretter‹« seien (1994: 237, H.i.O.), zwinge der Film, so Frank Schirrmacher, »den Zuschauer zu der Frage, wieso, was einem Oskar Schindler möglich war, nicht auch andere versuchten« (1994: 105).

426. »Spielberg hält Schindler […] von allen Zweifeln frei. Mit dem Gewicht des historiographischen Fakts weist er auf den ihm in Yad Vashem verliehenen Titel eines ›Gerechten‹.« (Kramer 1999: 34, H.i.O.) Vgl. auch Kilb 1995: 157, Köppen 1997: 154 und Oehlenschläger zum differierenden Ende im Roman, im dem es »keinen tränenreichen Kollaps« gibt (2002: 106).

427. Göth ist »die entgegengesetzte Kraft, die ›Schwierigkeit‹, die den Bemühungen des Protagonisten, sein Ziel zu erreichen, aktiven Widerstand leistet. Diese beiden gegeneinander gerichteten Kräfte bilden den Konflikt der Geschichte.« (Howard/Mabley 1996: 49, H.i.O.) »Die Figur Schindler wird in der Auseinandersetzung mit ihrem Gegenspieler Göth profiliert. Die wechselseitige Spiegelung beider Figuren intensiviert die dramatische Spannung, beginnend mit dem Parallelschnitt der beiden Antagonisten beim morgendlichen Rasieren vor dem Spiegel.« (Lange 1999: 157) »Die zweite Stunde des Films gehört Amon Göth. Er ist der schwarze Gegenspieler Schindlers, die dunkle Hälfte des Doppelgestirns, der Teufel, der den anderen erst wirklich zum Engel macht.« (Kilb 1995: 155)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

- eine junge jüdische Frau, Regina Perlmann, erst empfängt, nachdem sie sich hübsch zurecht gemacht hat, ihr Flehen, er möge doch ihre Eltern für seine Fabrik anfordern und sie somit vor dem sicheren Tod im Lager retten, jedoch harsch zurückweist: »Ich frage nur nach einem, ob ein Arbeiter sein Handwerk beherrscht oder nicht. Das ist das einzige, was ich verlange und was mich interessiert. [...] Wenn Sie heulen, laß ich Sie sofort verhaften, das schwör' ich Ihnen!« (1:30:48–1:31:02 h);[422]
- Göths Hausmädchen, Helene Hirsch, zunächst zu beeindrucken versucht: »Wissen Sie, wer ich bin? ... Ich bin Schindler.« (1:35:07 – 1:35:18 h);
- während seiner Geburtstagsfeier mehrere Frauen leidenschaftlich küßt.

Erst in der letzten Stunde des Films scheint das Gute – im Sinne der Entwicklung vom fähigen Opportunisten zu einem mitfühlenden, mutigen Menschen – in Schindler endgültig gesiegt zu haben: »Je brutaler die Nazis wüteten, desto sensibler wurde er für das Leiden der Juden [...].« (Schultz 2006: 15) Angesichts zunehmend größerer Schwierigkeiten setzt er sein gesamtes Vermögen und sogar sein Leben für die Rettung seiner jüdischen Arbeiter aufs Spiel (Insdorf 2003: 266), so daß der Zuschauer ihm uneingeschränkte Sympathie entgegenbringen kann.[423] Nachdem der Protagonist ab der Hälfte des Films bereits eindeutige Anzeichen der positiven Entwicklung hatte erkennen lassen[424], wird er in der letzten Stunde zum vorbildhaften Helden, zur positiven Identifikationsfigur.[425] Dies ist insbesondere der Fall als Schindler:

- den Selektierten in den Viehwaggons Linderung von der brütenden Hitze verschafft – vor den Augen mehrerer SS-Offiziere, darunter Göth;
- mit blankem Entsetzen auf die Massenexhumierung und die großen Scheiterhaufen reagiert;
- gegen ein erhebliches Bestechungsgeld Göths Zustimmung erhält, seine Fabrik mitsamt den Arbeitern und deren Kindern nach Westen zu verlagern;
- mit Sterns Hilfe die Liste seiner Arbeiter, die titelgebende Liste, zusammenstellt;
- Göth darüber hinaus noch drängt, ihm Helene Hirsch als Arbeitskraft anzuvertrauen und sie somit aus dem Lager zu befreit;
- seine weiblichen Arbeiterinnen gegen Diamanten beim Lagerkommandanten von Auschwitz freikauft;
- seiner Frau verspricht: »Kein Portier oder Oberkellner wird dich je wieder verwechseln, das verspreche ich dir.« (2:39:53 – 2: 40:00 h);
- kurz vor seiner Flucht in Sterns Armen weinend niedersinkt und dabei unter Schluchzen hervorbringt: »Ich hätte einen Menschen mehr retten können und hab's nicht getan. Ich hab's nicht getan, ich hab's nicht getan!« (2:53:02 – 2:53:12 h)

Diese Szenen der letzten halben Stunde des Films (s. g und f) heroisieren den Protagonisten in einer Weise, daß Spielberg u.a. vorgeworfen wurde, er winde »einen Strahlenkranz nach dem anderen um Oskar Schindlers Haupt« (Kilb 1995: 157).[426]

1.2) Spannung zwischen Oskar Schindler und Amon Göth:

Insgesamt ist das Verhältnis zwischen Schindler und Göth dynamisch, es entwickelt sich im Verlauf des Films.

Ab der zweiten Stunde von Schindlers Liste ist der Untersturmführer Schindlers Antagonist.[427] Als Kommandant des 1943 errichteten Plaszower Konzentrations-

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lagers benötigt er Arbeitskräfte, darunter auch Schindlers jüdische Arbeiter, die im März desselben Jahres von Krakau nach Plaszow deportiert wurden.

370
373

Während dieser Konflikt die beiden Widersacher zum ersten Mal zusammentreffen läßt und es Schindler gelingt, seine Arbeiter zurückzukaufen (s. 1:18:14 h), konkurriert er als zunehmender Lebensretter wiederholt mit dem »Vernichter« Göth, – »Verbundenheit der Gegensätze« (Schütte 1999: 45).[428] In diesem Zusammenhang:

- versucht Schindler, Göth von willkürlichen Hinrichtungen abzubringen und ihm stattdessen zu Begnadigungen zu bewegen, indem er letzteres geschickt als Kennzeichen wahrer Macht deklariert (s. 1:41:25 h);
- gelingt es Schindler durch geschicktes Verhalten gegenüber Göth (s. 2:03:13 h), den Selektierten in den Viehwaggons Linderung von der Hitze zu verschaffen, indem er den Zug mit Wasser bespritzen läßt;
- erhält Schindler nach großem rhetorischem Einsatz und gegen Bestechung Göths Zustimmung, seine Fabrik mitsamt den Arbeitern und deren Kindern nach Brünnlitz zu verlagern (s. 2:14:55 h);
- gelingt es Schindler letztlich durch ein Glücksspiel mit Göth, dessen Hausmädchen, Helene Hirsch, aus ihrer Zwangsarbeit zu befreien und somit dem höchstgefährlichen Einflußbereich Göths zu entziehen.

»Spannung bezieht der Film nicht zuletzt daraus, daß er – in Bezug auf Psychologie und Charaktergestaltung – Schindler und Göth als gleichermaßen schwer zu durchschauende und darum auch schwer berechenbare Personen darstellt [...].« (Schulz 2002: 169) Wie Schindler wird auch Göth, »die Verkörperung des ›bösen Deutschen‹« (Korte 1999: 164, H.i.O.) mit durchaus ambivalenten Zügen geschildert, die jedoch keine Wandlung zum Guten durchmacht: Nachdem er zunächst als SS-Scherge mit einer nahezu perversen Lust an der Ausübung extremer Macht (s. 3.2.4) eingeführt wurde – »Er spürt sich fast nur noch, wenn er schießt.« (Kilb 1995: 156)[429] –, zeigt er unter Schindlers Einfluß Anzeichen von Menschlichkeit:

- Auf Schindlers Zureden (s.o.) läßt er eine bei der Zwangsarbeit unerlaubterweise eine Zigarette rauchende Lagerinsassin leben. Der Zuschauer hofft daher, Göth würde auch seinen Burschen Lisiek nach dessen Ungeschicklichkeit verschonen: Nachdem Göth selbstverliebt seine Begnadigungsgeste vor dem Spiegel wiederholt hat (s. 1:44:19 h), erschießt er den Jungen nach einigem Zögern letztlich doch.

---

428. Aufgrund seiner Macht und seines entgegengerichtetes Ziels erfüllt Göth die Bedingungen eines »›guten‹ Antagonisten« (Schütte 1999: 44, H.i.O.): »Zuerst einmal muß auch er ein Ziel verfolgen. [...] Entscheidend ist, daß sich die Ziele gegenseitig ausschließen. [...] Dabei ist wichtig, daß der Antagonist ebenso stark ist wie der Protagonist. [...] Zwei starke, kompromißlose Kräfte sind die Basis für einen lebendigen, wachsenden Konflikt. [...] Der Konflikt muß unausweichlich sein [...], weil sich sonst der Zuschauer fragt, warum die Personen dieses Spiel überhaupt mitspielen.« (Ebd. 44f., H.i.O.)

Vgl. Lange 1999: 157 zu den »mythischen sieben Begegnungen zwischen Schindler und Göth, die jeweils um ein thematisches Zentrum aufgebaut sind.«

429. »Spielberg bindet die Entfesselung des Schreckens an die Person Göth, deren Handeln gleichzeitig von den SS-Instanzen weit stärker abgekoppelt wird als bei Keneally.« (Oehlenschläger 2002: 104)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

370 1:18:14 h

371 1:41:25 h

372 2:03:13 h

373 2:14:55 h

374 1:44:19 h

375 1:50:22 h

376 1:50:52 h

– Auch als er sich wenig später bei seinem Hausmädchen, Helene Hirsch, für ihre gute Arbeit bedankt und sich ihr zunächst mit Zuneigung nähert (s. 1:50:22 h), wendet er sich im letzten Moment ab und mißhandelt sie in brutaler Weise (s. 1:50:52 h). 374 376

Neben dem ambivalenten Charakter beider gibt es zwischen Protagonist und Antagonist weitere Parallelen – »vor allem in dem unbedingten Vorteilsdenken und der Vorliebe für jeden erdenklichen Luxus« (Korte 1999: 165) –, so daß ihre Beziehung zwischen Konkurrenz aufgrund gegenläufiger Ziele (s.o.), gewisser Sympathie aufgrund ähnlicher Interessen und freundschaftlichen Ansätzen oszilliert. Dieses komplexe, spannungsvolle Verhältnis – einem Duell gleichend – vermag den Zuschauer in jeder ihrer Begegnungen zu fesseln.

1.3) Spannung zwischen Oskar Schindler und Itzhak Stern:

In den ersten beiden Stunden des Films ist das Verhältnis zwischen Schindler und seinem jüdischen Buchhalter angespannt, vor allem Itzhak Stern verhält sich seinem Chef gegenüber reserviert: »Stern becomes an audience surrogate, a complicitous witness to Schindler's acts who remains wary nonetheless. Like the viewer, he wonders what Schindler is up to – Profit? Altruism? Both?« (Insdorf 2003: 264) So ist zu beobachten, daß:

– Stern bei ihrer ersten Begegnung ablehnend auf Schindler reagiert – die Distanz zwischen beiden wird durch die spezifische Bildkomposition betont (s. 0:13:12 h);
– Stern auch bei seinem zweiten Treffen mit Schindler dessen Drink ablehnt (s. 0:22:26 h) – Sinnbild seiner Ablehnung; er – wie der Zuschauer – unsicher ist, wie er Schindlers Eingreifen bewerten soll, als dieser ihn durch »wichtigtuerisches« Auftreten aus dem zur Deportation bereiten Zug zu retten vermag (s. 0:45:07 h).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

377 382

Erst nach knapp mehr als zwei Stunden Filmdauer nimmt Stern Schindlers Drink an – Zeichen eines positiveren Verhältnisses (s. 2:12:36 h);[430] ungetrübtes Vertrauen und freundschaftliche Gefühle bringt er Schindler jedoch erst in der letzten halben Stunde des Films entgegen, nachdem dieser alle sog. Schindlerjuden in Brünnlitz vereinen konnte (s. 2:40:47 h) und unmittelbar vor seiner Flucht weinend in Sterns Armen niedersinkt, weil er noch mehr Leben hätte retten können und müssen (s. 2:53:03 h).

383

Mit der Filmfigur des Itzhak Stern, die sich aus den Handlungen und Charakteristika mehrerer historisch belegter Personen zusammensetzt[431], stellt Spielberg den beiden Deutschen, Schindler und Göth, einen »ausgesprochen starken jüdischen Antagonisten gegenüber. Denn dieser Itzhak Stern ist in der Tat der eigentliche Motor für die Rettung der ›Schindler-Juden‹.« (Korte 1999: 166, H.i.O.) Indem er Schindler beharrlich über die tatsächlichen Umstände im Plaszower Lager, insbesondere über Göths Gewaltherrschaft informiert, trägt er entscheidend zu Schindlers Wandlung bei (ebd. 167; s. 3.2.4) und

430. Vgl. Doneson 2002: 209.

431. »Die meisten der dem ›Film-Stern‹ zugeschriebenen Aktionen und Ereignisse betreffen dagegen Schindlers tatsächlichem Buchhalter Bankier, der im Film nur einmal kurz erwähnt wird.« (Korte 1999: 165, H.i.O.) »Im Roman ist Stern nur gelegentlich, dann freilich immer mit Nachdruck im Text präsent, ratgebend, warnend, Zuspruch erteilend, ein Aktionsbündnis Schindler/Stern produziert Keneally nicht.« (Oehlenschläger 2002: 101) Vgl. auch Schultz 2006: 15 zum Anteil des Holocaust-Überlebenden Mietek Pemper an der Figur Sterns.

432. Vgl. insbesondere Doneson, die dies auch generell als ein Verhaftet-Sein in falschen Klischees kritisiert: »SCHINDLER'S LIST perpetuates the image of a week, feminized Jew, the passive figure so negatively described by Otto Weininger, and later, Bruno Bettelheim, at the expense of truth.« (Doneson 2002: 201) Vgl. auch Bartov 1997: 49 und Horowitz 1997: 121ff.

433. »Ähnlich wie die behauptete Seelenverwandtschaft Göth/Schindler läßt sich auch diese Interpretation allenfalls aus Hinweisen bei Keneally ableiten [...].« (Ebd.)

434. Insofern ähnelt die Spannungsdramaturgie Spielbergs Psycho-Thriller DER WEISSE HAI (JAWS, USA 1975): »In beiden Fällen geht es um eine existentielle Bedrohung der Handelnden, die sehr schnell eskaliert, dabei den Akteuren und Zuschauern erst langsam bewußt und mit allen Mitteln der Populärkultur während der Vorführung als unentrinnbaren Realität ›am eigenen Leibe‹ erfahren wird. Denn gerade der sogenannte Psycho-Thriller mit den einkalkulierten, vom Publikum selbst auszufüllenden ›emotionalen Leerstellen‹, funktioniert ja nur, indem eigene Ängste und Gefühle während des Filmerlebnisses gezielt wachgerufen und mit den Leinwandereignissen zu einer Einheit verschmolzen werden.« (Korte 1999: 189, H.i.O.) »Was ist also der Trick, mit dem man das Publikum dazu bringt, mitzugehen, mit dem man die emotionale Wirkung hervorruft, ohne die es kein Drama gibt? Mit einem Wort: Ungewißheit. Ungewißheit, was die unmittelbare Zukunft betrifft, Ungewißheit auch im Hinblick auf das Ende. Eine andere Möglichkeit, diese Idee zu formulieren, lautet: Hoffen und Bangen. [...] Geschichten, die uns mit der richtigen Mischung aus Hoffnung und Furcht erfüllen, schlagen uns notwendig in ihren Bann.« (Howard/Mabley 1996: 60) »Was aber während des zweiten Akts die Geschichte mit Nachdruck vorantreibt, ist die Reihe von Hindernissen, die dem Protagonisten im Moment mehr zu schaffen machen als die Auflösung der Geschichte, Hindernisse, die zusammengenommen den eigentlichen Spannungsbogen ausmachen.« (Ebd. 76) »Diese Vorstellung von zunehmender Spannung, die sowohl die Hoffnungen als auch die Befürchtungen immer größer werden läßt, ist genau der Punkt, der das Publikum die ganze Geschichte über bei der Stange hält.« (Ebd. 91)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

377 0:13:12 h

378 0:22:26 h

379 0:45:07 h

380 2:12:36 h

381 2:40:47 h

382 2:53:03 h

383 2:19:06 h

zieht in dessen Schatten »die Fäden für das Überleben seiner Leidensgenossen« (ebd. 166). Höhepunkt dieser Zusammenarbeit ist die Erstellung der titelgebenden Liste, von der Stern sagt, sie sei das Leben (s. 2:19:06 h). »Von der unterschwellig erotischen Beziehung des ›weibisch‹ schwachen Stern zum ›männlichen‹ starken Schindler, wie mehrere Rezensenten konstatieren[432], kann bei den gleichnamigen filmischen Figuren nicht die Rede sein.« (Korte 1999: 167, H.i.O.)[433]

2) Spannung zwischen Hoffnung auf Rettung und Bedrohung der sog. Schindlerjuden: Spätestens mit der Erschießung des einarmigen Schlossers (ca. 40. Filmminute) schweben auch die sog. Schindlerjuden in akuter Lebensgefahr. Zwischen diesem Moment und ihrer Zusammenführung durch Schindler in Brünnlitz gegen Ende des Films (ca. 160. Filmminute) durchleben sie ein ständiges Schwanken zwischen der Hoffnung auf Rettung und der Furcht vor neuer Bedrohung (s. 3.2.4, 3.2.5, 3.2.6).

Diese häufig sequenzübergreifende Spannungsdramaturgie bezieht den Zuschauer, der mit um die Opfer bangt, maximal ein:[434]

»Der Film stellt sich wie alle Spielfilme als eine Aneinanderreihung von Situationen dar; der Zuschauer tritt in diese Situationen ein und agiert gewissermaßen mit, indem er Spannung, Schmerz, Ausweg-, Hoffnungslosigkeit und Erleichterung nacherlebt [aufgrund Spielbergs spezifischer Inszenierung eher miterlebt; eigene Anm.]. Genau hier liegt die eigentliche Wirkung des Films: Die Gefühle und Empfindungen des Zuschauers werden durch dieses sekundäre Dabeisein bis zur äußersten Grenze aktiviert und involviert. Dazu trägt auch die immanente Zeitstruktur des Films bei; in jedem Augenblick sind Protention und Retention fühlbar, d.h. der Horizont einer auf Zukunft gerichteten Spannung oder Furcht und gleichzeitig das Bewußtsein dessen, was hinter einem liegt.« (Schörken 1995: 15)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der »Wert des Mitleids« wurde von einigen Kritikern jedoch »mit allen intellektuellen Mitteln zu verkleinern« versucht (Göckenjan 1994: 201), so zum Beispiel von Sigrid Löffler, die dem Film vorwarf, er nutze die »Einfühlungstechniken des Hollywood-Kinos« und funktioniere »als seelische Schnell-Reinigung, als Instant-Absolution, als Gefühls-Quickie. Dreieinviertel Kinostunden lang mit Schindlers Juden zu bangen, zu leiden, zu weinen und schließlich miterlöst zu jubeln und zu jauchzen, ist nur wohlfeil.« (Löffler 1994: 58f.) – eine Argumentation, die von Gunter Göckenjan widerlegt und von Henryk M. Broder ad absurdum geführt wurde:

»Ihre Argumente, im Wust polemischer Arabesken versteckt, sind sehr einfach: [...] Der Film ruft Gefühle hervor; das ist schlecht, weil Gefühle a) nichts verändern und b) zu Tränen führen. Sie nennt das: seelische Schnellreinigung. [...] all die obengenannten Argumente umspielen nur den zentralen Widerwillen gegen das Mit-Leiden.« (Göckenjan 1994: 200)

»Interessanterweise verzichtet SCHINDLERS LISTE auf eine zentrale Leidensfigur, mit der sich der Zuschauer identifizieren könnte (und die die klassische Hollywood-Dramaturgie gefordert hätte). Spielberg fragmentiert die Wege und erzählt (für die sentimentale Identifikationslust) zu viele Geschichten.« (Ebd. 201)

»Dem [Löfflers Kritik; eigene Anm.] könnte man entgegenhalten, der Film sei nicht in Hollywood, sondern an Hollywood vorbei und gegen Hollywood produziert worden; daß seit der ersten Liebesszene im ersten jemals produzierten Film Kino und Gefühle zusammengehören wie Essen und Appetit; daß der Vorwurf, ein Regisseur würde ›Gefühlskino‹ machen, so unsinnig ist, als würde man einen Koch dafür tadeln, daß er Gewürze zum Kochen nimmt.« (Broder 1994: 185, H.i.O.)

3) Spannung zwischen dem Einzel- bzw. Gruppenschicksal der sog. Schindlerjuden und anonymer Massenvernichtung:[435]

Obgleich das, einen überwiegend glücklichen Ausgang nehmende, Schicksal der sog. Schindlerjuden im Vordergrund steht, thematisiert Spielberg in regelmäßigen Abständen die Vernichtung anonymer Opfer. Dem Zuschauer ruft dieser Kontrast immer wieder in Erinnerung, daß Spielberg mit seinem Film ein außergewöhnliches Geschehen inszeniert.

---

435. »Vielmehr stellt er [Spielberg; eigene Anm.] die individuelle Geschichte Schindlers und der um ihn gruppierten Personen und den Holocaust gegeneinander. Wo Schindler um das Leben seiner Arbeiter bemüht ist, zeigt die vom Himmel rieselnde Asche der 10000 verbrannten Leichen die Diskrepanz zwischen dem Vernichtungswerk und seiner Rettungsaktion auf [...].« (Lange 1999: 156)

436. Vgl. Baier 1994: 230 sowie Lanzmann 1994: 173f.: »Und wie soll er [Spielberg; eigene Anm.] sagen, was der Holocaust gewesen ist, indem er die Geschichte eines Deutschen erzählt, der 1200 Juden gerettet hat, während doch die überwältigende Mehrheit der Juden nicht gerettet wurden? [...] Verzerrt Schindlers Liste das Gesamtbild, die historische Wahrheit? Ja [...].« Siehe auch die Einleitung zu 3.2.6.

437. Grundlage folgender Ausführungen ist Korte 1999: 183ff.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Häufig zeigt der Regisseur entgegengesetzte Schicksale innerhalb einer Sequenz. Dies ist der Fall, als:
- die Kamera, nachdem Schindler seinen Buchhalter aus dem Deportationszug gerettet hat, den Koffern der Deportierten zu einer Lagerhalle folgt und dort Gegenstände, sogar Goldzähnle der Opfer (s. 0:47:19 h und II.5.6.b) in Szene setzt;
- einem kleinen Mädchen in rotem Mantel inmitten des Massakers zunächst die Flucht gelingt (s. 3.2.1);
- der Selektion anonymer Opfer (s. 3.2.5) das Überleben von Schindlers Arbeiterinnen gegenübergestellt wird;
- Schindler bei der Exhumierung unzähliger anonymer Toter das kleine Mädchen im roten Mantel unter den Opfern entdeckt;
- Schindlers Arbeiterinnen ihrem Schicksal von Auschwitz entkommen, während eine anonyme Gruppe von Opfern in der Gaskammer von Auschwitz ermordet wird (s. 3.2.6).

In einigen selteneren Fällen inszeniert Spielberg das Schicksal einzelner jüdischer Zwangsarbeiter, so zum Beispiel als:
- Göth die Hinrichtung eines Schlossers mißlingt (s. 3.2.4);
- sich Göth seinem Hausmädchen, Helene Hirsch, zunächst mit Zuneigung nähert (s.o.), um sie im nächsten Moment in brutaler Weise zu mißhandeln.

An den zitierten Beispielen fällt auf, daß Spielberg insbesondere in bezug auf die zentralen Stationen der Vernichtung (Deportation, Ghetto-Räumung, Selektion, Gaskammer) darauf achtet, dem glücklichen Ausgang des Schicksals von Einzelnen das tödliche Los anonymer Opfergruppen gegenüberzustellen. Die wiederholt geübte Kritik, sein Film verharmlose den Holocaust und bestätige dadurch Holocaust-Leugner[436], ist demnach in dieser Form unzutreffend.

4) Spannung zwischen Visualisierung von Gewalt und der Inszenierung »latenter« und »akuter Bedrohung« (Korte 1999: 181):[437]

Schindlers Liste zeichnet sich durch eine spezifische Spannung zwischen latenter und akuter Bedrohung sowie visualisierter Gewalt aus:

II 3.2.b

»Die Abbildung [...] verdeutlicht entlang der Zeitachse des Films den jeweiligen Bedrohungsgrad der Juden, der hier nach drei Intensitätsstufen eingeschätzt wurde: Entrechtung, Entwürdigung und Ausgeliefertsein als fast durchgängig vorhandene ›latente Bedrohung‹, direkte Übergriffe, Willkürmaßnahmen und die Vorbereitung der ››Endlösung‹‹ als ›akute Bedrohung‹ bis hin zu den im Bild gezeigten ›Tötungsdelikten‹.« (Korte 1999: 181, H.i.O.)

Im Hinblick auf das Einbeziehen des Zuschauers und das Verhindern möglichen Wegsehens hat Korte eine wichtige Entwicklung im Verlauf des Films herausgearbeitet, die Spielbergs Absicht entspringt, die Visualisierung von Gewalt – im Unterschied zum US-amerikanischen TV-Mehrteiler War and Remembrance (1988) – zu begrenzen:

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»Entgegen der nach einmaliger Filmbetrachtung vorherrschenden Annahme ist zunächst festzustellen, daß der höchste Eskalationsgrad, der Mord an den Juden, im ersten Filmdrittel und allenfalls bis zur Filmmitte auftaucht und im weiteren Verlauf die ausführlich präsentierten latenten und akuten Bedrohungssituationen ausreichen, um diese Stufe im Bewußtsein des Publikums wachzuhalten und das gezeigte Geschehen entsprechend zu ergänzen.« (Korte 1999: 181)

- Erstmalig wird diese »höchste Eskalationsstufe« (ebd. 183) erreicht, als der einarmige jüdische Schlosser auf offener Straße hingerichtet wird, weil er weniger effizient als die anderen Zwangsarbeiter Schnee räumen kann (s. 0:41:41 h).
- Nachdem Göth die für die Errichtung des Plaszower Lagers verantwortliche jüdische Ingenieurin hat hinrichten lassen, ...
- ... stellt das Massaker während der ca. fünfzehnminütigen Räumung des Krakauer Ghettos den Höhepunkt der Eskalation dar. In dieser »Phase absoluter Willkür mit exzessiver Gewaltausübung« (Korte 1999: 184) alterniert die Ermordung einzelner Ghettoinsassen (s. 1:00:51 h) mit Massenerschießungen (1:09:37 h).
- Unmittelbar nach dem Ghettomassaker erschießt Göth vom Balkon seiner Villa aus zwei Lagerhäftlinge (s. 1:12:33 h).
- Um der Suche nach einem Hühnerdieb Nachdruck zu verleihen, tötet er willkürlich mehrere Häftlinge (s. 1:27:11 h).
- Erbost über die Flucht eines Häftlings erschießt er jeden zweiten aus dessen Baracke (s. 1:32:58 h).

Das Problem an solchen – im Unterschied zum TV-Mehrteiler HOLOCAUST[438] – visualisierten Eskalationen von Gewalt ist jedoch, daß sie eine Schockwirkung erzeugen können[439], möglicherweise »in ihrer Menschenverachtung und Realistik kaum zu ertragen« sind[440] (Korte 1999: 184) und auf Dauer eher abstumpfend wirken. Dramaturgisch gesehen ist es daher von Spielberg durchaus geschickt, nach der

438. »[...] Akte der Folter, des Tötens oder der Vergewaltigung werden szenisch verdeckt oder elliptisch ausgespart und so stets der Imagination des Zuschauers überlassen.« (Köppen 1997: 163)

439. »Spielberg schockiert mit Bildern des Todes, geht bis an die Schmerzgrenze, wenn bei Hinrichtungsszenen die Kamera bis zum Ende dranbleibt. Er zeigt die Demütigung von Menschen durch andere so hautnah, daß der Zuschauer nur noch Wut empfindet.« (Noack 1998: 89f.) Vgl. auch Seeßlen zur Kamera, die den Blick nicht vom Sterben wenden kann (1995: 164) – eine schonungslose Form der Inszenierung, die zum Teil bereits in TRIUMPH DES GEISTES und in dem rund zehn Jahre späteren DER PIANIST zu beobachten ist. Vgl. auch Rosner, der – wie Noack (1998: 102) – das Vorführen der Brutalität mit authentischer Wirkung in Verbindung bringt: »Die Hinrichtungsszenen besitzen eine solche Authentizität, daß sie wie reale Wochenschauaufnahmen wirken, die aber wegen ihrer Brutalität kein Fernsehsender zeigen würde. Nach Kopfschüssen spritzen die Blutfontänen.« (Zit.n. Köppen 1997: 166f.)

440. »Allerdings besteht hier auch die Gefahr, daß die Wirkung umkippt, daß der Zuschauer sich verschließt.« (Noack 1998: 102f.)

441. Die Inszenierung dieser Lust am willkürlichen Töten wird von Polanski in DER PIANIST ähnlich drastisch in Szene gesetzt.

442. Köppen bezeichnet dies als »elliptische Gewaltdarstellungen« (1997: 159).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

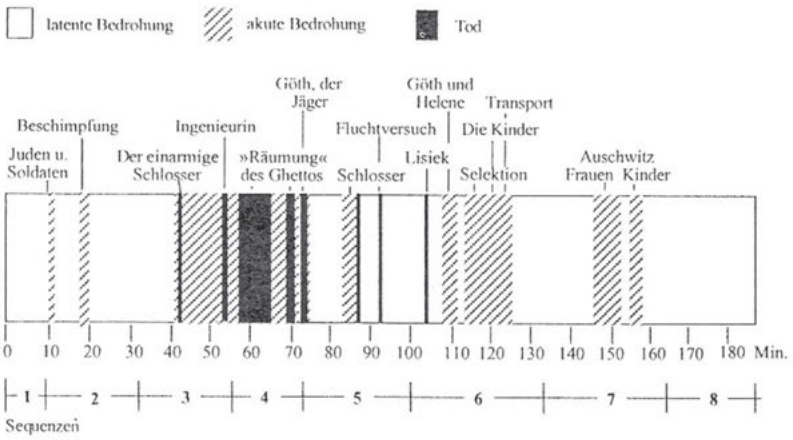


Abb. II.3.2.b (Korte 1999: 181)

384 0:41:41 h

385 1:00:51 h

386 1:32:58 h

387 1:12:33 h

388 1:27:11 h

389 1:32:58 h

390 1:44:58 h

Bewußtmachung äußerster Brutalität und der »Lust am willkürlichen Töten« (Fohrmann 2002: 54) im weiteren Filmverlauf mit der Erinnerung an das Geschehene zu arbeiten.[441]

Den, so Korte, »letzte[n] im Bild gezeigten[n] Mord« (ebd. 181) stellt die Erschießung des Burschen Lisiek durch Göth dar; es muß jedoch präzisiert werden, daß – im Unterschied zu den vorangegangenen Hinrichtungen – nicht die Tat selbst, sondern deren schreckliches Resultat visualisiert wird (s. 1:44:58 h).

390

Auch wenn nach dieser 105. Filmminute Tötungen nicht mehr ins Bild gesetzt, sondern angedeutet werden[442], bedeutet dies keineswegs, daß der Film in seinem weiteren Verlauf für den Zuschauer erträglicher würde – im Gegenteil, die Bedrohung für die sog. Schindlerjuden wird zunehmend akuter (s. 3.2.5 und 3.2.6).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

5) Spannung zwischen unterschiedlichen Erzählperspektiven, insbesondere einer distanzierten Beobachterrolle und einem unmittelbaren »Live-dabei«-Eindruck:

391 396

Spielberg läßt in SCHINDLERS LISTE – v.a. in den Schlüsselsequenzen (s. 3.2.3-3.2.6) – unterschiedliche Erzählperspektiven, insbesondere die figurenunabhängige (s. 0:16:51 h) mit der figurenabhängigen, alternieren.[443] Während erstere dem Zuschauer einen Überblick über die Situation ermöglicht bzw. ihn in eine Beobachterrolle versetzt, bietet letztere unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten – Distanz und »Live-dabei«-Eindruck wechseln sich ab und steigern sich wechselseitig in ihrer Wirkung. Neben der positiven Identifikation v.a. mit den sog. Schindlerjuden (s. 0:54:06 als Beispiel für eine subjektive Erzählperspektive mit Itzhak Stern), läßt uns der Regisseur punktuell auch mit den Tätern blicken, insbesondere mit Göth (s. 1:13:13 h), aber auch mit den SS-Ärzten (s. 1:57:00 h) – Erzählperspektiven mit Brisanz.[444] Insgesamt überwiegen jedoch die positiven Identifikationsangebote, vor allem mit Schindlers in Auschwitz besonders bedrohten weiblichen Arbeiterinnen (s. 2:25:04 h und 3.2.5 und 3.2.6) und der zunehmend sympathischen Titelfigur (s. 1:05:38 h[445]).

Je nachdem, ob uns Spielberg durch die Ästhetik der Live-Berichterstattung einen »Live-dabei«-Eindruck ermöglicht oder uns, durch eine ruhigere Inszenierung, eine gewisse Distanz zu den Geschehnissen verschafft, bangen wir mit bzw. um Schindlers weibliche Arbeiterinnen.

6) Spannung zwischen Bild- und Tonspur:

»So werden in Erweiterung klassischer Hollywood-Erzähltechnik etwa die letzten Bilder eines ausführlicher geschilderten Vorgangs bereits mit der Tonspur der folgenden unterlegt und ohne Spannungsabfall gleitende Übergänge geschaffen oder aber – indem das Bild den Dialog konterkariert – die verbalen Aussagen ironisierend zugespitzt, in ihrer Phrasenhaftigkeit entlarvt.« (Korte 1999: 173)

---

443. »[...] drittens kann es zu einer ›Konfrontation verschiedener Welt›sichten‹‹ kommen, so ›daß der Zuschauer nicht nur verschiedene Weltsichten einbringen kann, sondern ihre Inkompatibilität aushalten muß‹; wobei er sich an den Spannungen zwischen allen möglichen ideologischen und moralischen Systemen entfalten kann« (Kloepfer 1982: 367f., H.i.O.)

444. »[...] what does it mean that point-of-view shots are clustered not only around Schindler but also around Goeth, making us participate in one of his killing sprees in shots showing the victim through the telescope of his gun? Does this mean that [...] the viewer is nonetheless urged to identify with Goeth's murderous desire on the unconscious level of cinematic discourse?« (Hansen 1997: 83)

445. »[...] aus drei Erlebnisperspektiven [...] wird der Zuschauer nicht nur situativ in die wechselnden Positionen von Täter, Opfer und Zeuge eingebunden.« (Köppen 1997: 159)

446. Vgl. Kortes aufschlußreiche Analyse der Sequenz um den einarmigen Schlosser (und dessen unglücklichem Schicksal) (1999: 173ff.). Bereits Robert M. Young hatte dieses Stilmittel der Parallelmontage verstärkt eingesetzt, um in TRIUMPH DES GEISTES das Schicksal der voneinander getrennten Männer und Frauen zu erzählen und die Trennung dadurch erfahrbar zu machen.

447. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an die erstmalige In-Bezug-Setzung von Schindler und Göth durch das abwechselnd gezeigte morgendliche Rasieren der beiden.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

391 0:16:51 h

392 0:54:06 h

393 1:13:13 h

394 1:57:00 h

395 2:25:04 h

396 1:05:38 h

397 0:53:07 h

398 0:53:08 h

399 0:53:15 h

400 0:53:29 h

401 0:53:54 h

402 0:54:02 h

Gerade angesichts der deutlichen Überlänge des Films unterstützt diese Beschleunigung des Erzähltempos das durchgängig hohe Spannungsniveau und somit den »vergleichsweise extremen Erregungszustand« des Zuschauers (ebd. 173ff.).

Durch die Asynchronität zwischen Bild- und Tonspur können darüber hinaus zwei parallel ablaufende Handlungen, die sich an verschiedenen Orten vollziehen, verdichtend erzählt werden – häufig im Zusammenhang mit einer klassischen Parallelmontage.[446] Auf diese Weise ist der Zuschauer aufgefordert, eine Verbindung zwischen beiden Handlungen bzw. Situationen herzustellen, selbst wenn diese zunächst nicht unmittelbar naheliegend ist.[447] Zentrales Beispiel hierfür ist die extrem vielschichtige Sequenz um Göths Rede vom »historischen Tag« (Hansen 2001: 136ff.), in der zu Beginn die – sich zu diesem Zeitpunkt noch fremden – Antagonisten (Schindler und Göth) parallelisiert werden (s. 0:53:07 h und 0:53:08 h), bevor die Furcht der Krakauer Juden vor der in Göths Ansprache (s. 0:53:15 h) angesprochenen nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in Szene gesetzt wird: Manche beten (s. 0:53:29 h), Itzhak Stern beobachtet voller Sorge die erneuten vernichtungsbürokratischen Schritte (s. 0:53:54 h und 0:54:02 h) – im Hintergrund ist durchgehend Göths Rede zu hören.

397 402

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

7) Spannung zwischen dem gezielten Aufbau von Antizipationen und deren Bestätigung bzw. Durchbrechung:

Neben dem allgemeinen Handlungskontext werden Antizipationen häufig durch Groß- bzw. Detailaufnahmen ermöglicht, »mit Vorahnungen aufgeladene Details, die erst später ihre Bedeutung entfalten« (ebd. 188). Hierbei knüpft Spielberg zum Teil – insbesondere bei der Inszenierung sogenannter Ikonen der Vernichtung[448] – an das gene relle Vorwissen des Zuschauers[449] bzw. an innerhalb des Films gelieferte Informationen an. In aller Regel werden die Antizipationen des Zuschauers bestätigt (s. 3.2.3 und 3.2.4)[450], an manchen exponierten Stellen jedoch auch durchbrochen (s. 3.2.4 und 3.2.6). Insgesamt fällt jedoch auf, daß der Regisseur die Erwartungen teilweise zu rasch bestätigt, so daß der Zuschauer kaum ausreichend Zeit hat, selbst bzw. aus sich heraus Antworten zu finden, sich selbst einzubringen.

Wie bereits angedeutet, sei mit Korte erneut betont, daß sich SCHINDLERS LISTE insgesamt durch eine »stark verdichtete Erzählweise« (ebd. 173) auszeichnet, die den Zuschauer extrem fordert und so trotz der erheblichen Überlänge des Films einen Spannungsabfall verhindert: Diese Dichte beruht »auf dem intensiven Zusammenwirken mehrerer, sich gegenseitig steigernder inhaltlicher und formaler Faktoren, die dem Betrachter kaum Zeit zum Atemholen lassen« (ebd. 173). Zentrales Stilmittel ist in diesem Zusammenhang das angesprochene Auseinanderklaffen von Bild- und Tonspur beim Szenen- und Sequenzwechsel (s.o., Punkt 6).

---

448. Vgl. die gleichnamige Publikation von Cornelia Brink aus dem Jahre 1998 zum öffentlichen Gebrauch von Fotographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.

449. »Spielbergs fiktive Dokumentation kann als solche nur funktionieren, wenn die heutigen, informierten Nachgeborenen bereits vorab in der Lage sind, solche Bilder zu entschlüsseln [...].« (Lange 1999: 155)

450. Siehe hierzu insbesondere die Analyse der vermeintlichen Gaskammer in 3.2.6.

451. Damit folgt die vorliegende Arbeit dem Sequenzprotokoll von Korte (1999: 157) und grenzt sich von Noacks struktureller Analyse ab, der die Exposition erst vor der Räumung des Krakauer Ghettos, d.h. nach knapp einer Stunde, enden läßt (Noack 1998: 96).

452. »The triadic introductory structure of SCHINDLER'S LIST (which can be ›rhymed‹ by the triadic concluding structure) moves from a candle, to a list, and – finally – to a man.« (Insdorf 203: 261, H.i.O.)

453. »Eine [verglichen mit großzügiger Informationsvergabe zu Beginn eines Films] weit bessere Taktik ist es, mit Andeutungen und teilweisen Enthüllungen zu arbeiten, mit kleinen Geheimnissen und Rätseln, mit Lügen und widersprüchlichen Aussagen verschiedener Figuren in Sachen Exposition. All das sind Methoden, mit denen man das Publikum dazu bringt, sich selbst das Hintergrundwissen zu den Ereignissen auf der Leinwand zu verschaffen, und es somit stärker in die Geschichte einbindet.« (Howard/Mabley 1996: 86)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

3.2.3 Exposition: Auftakt zur Vernichtung – Geheimnisvoller Schindler

Die Exposition von Schindlers Liste erstreckt sich über drei Sequenzen, den Vorspann (s. 3.2.3.a), die Eröffnungssequenz (s. 3.2.3.b) und die sich anschließende Szenenfolge (s. 3.2.3.c) und damit über knapp zehn Minuten.[451] Diese »triadische Struktur« (Insdorf 2003: 261)[452] führt den Zuschauer in die zentralen Charakteristika und Spannungsverhältnisse des Films ein. Gleichzeitig lehrt sie ihn – gemäß dem »autodidaktischen Prinzip« nach Kloepfer (s. I.2.3) –, wie er sich dem Film gegenüber verhalten soll:

»Wie in vielen früheren Spielbergfilmen auch, wird der Betrachter in Schindlers Liste von Beginn an in die Handlung suggestiv hineingezogen, durch die schnell wechselnden visuellen und auditiven Eindrücke extrem gefordert und mit gezielt provozierten Ahnungen über das kommende Geschehen konfrontiert.« (Korte 1999: 167)

»Es sind zunächst mehr oder weniger identifizierbare Assoziationsangebote, undeutliche Gefühle, aufkommende Ängste oder auch vage Erinnerungen an schon einmal Gesehenes, die sich ins Bewußtsein drängen […].« (Ebd. 170)

Indem der Zuschauer des weiteren durch den Mangel an expliziter Information in die jeweilige Situation eingebunden wird[453], findet er seine auf diese Weise provozierten Antizipationen teils in der Exposition, teils im weiteren Verlauf bestätigt – ein zentrales Kompositionsprinzip in Schindlers Liste.

a) Sabbatgebet als farbiger Vorspann

Zusammen mit der Schlußsequenz an Oskar Schindlers Grab in Jerusalem stellt der eineinhalb Minuten dauernde Vorspann den Rahmen sowie die einzigen vollständig in Farbe gehaltenen Bilder des Films dar. Aufgrund des Verzichts auf jegliche explizite Information ist der Zuschauer mit einem rätselhaften Auftakt konfrontiert, der mit der Inszenierung eines bekannten Kollektivsymbols endet und in die Eröffnungssequenz übergeht.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Schindlers Liste beginnt mit einem schwarzen Bildschirm und absoluter Stille. Diese wird durch ein dem Zuschauer vertrautes Geräusch aufgehoben, dem Reiben eines Streichholzes an der Streichholzschachtel. Begleitet wird dieser akustische Reiz vom Aufflackern einer Flamme, mit der in der Folge zunächst eine Kerze (s. 0:00:30 h) und später eine zweite angezündet wird. Dabei konzentriert sich die Kamera auf die beiden Kerzen (Groß- bzw. Detailaufnahme), die nicht zuordenbare Hand bleibt eher im Hintergrund. Die Bedächtigkeit des Anzündens läßt den Zuschauer eine religiös motivierte Handlung vermuten. Diese Antizipation wird kurz darauf bestätigt, als auf der Tonspur ein gebetsartiger Text von einer Männerstimme vorgetragen wird: Da in einer fremden – für Sachkundige als hebräisch identifizierbaren – Sprache rezitiert wird, könnte man auf einen jüdischen, religiösen Ritus schließen, vor allem wenn man über den Inhalt des Films vorinformiert ist. Auch diese Vermutung wird wenige Sekunden später bestätigt: Durch einen Schnitt wird der Zuschauer in die religiöse Zeremonie einer Familie hineinversetzt (s. 0:00:43 h). Um einen Tisch, auf dem die beiden Kerzen stehen, sind drei Generationen versammelt, die Männer mit Bart und

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

403 405 Schläfenlocken, in schwarzer Kleidung und Kippa, so daß der Zuschauer auf das jüdische Sabbatgebet schließen kann (Korte 1999: 168).

406 Während auf der Tonspur weiterhin und mit gleicher Lautstärke das Gebet zu vernehmen ist, gibt eine Überblendung den Blick frei auf die gleiche Örtlichkeit, mit einem, jedoch entscheidenden, Unterschied: Die Personen und was sich auf dem Tisch befand (Tischdecke, Flasche etc.) haben sich »in Luft aufgelöst« – nur die beiden brennenden Kerzen stehen noch an derselben Stelle (s. 0:00:55 h). Überrascht fragen wir uns, wohin die Familie verschwunden ist bzw. wie das plötzliche Verschwinden zu interpretieren ist. Bereits hier könnte man erahnen, daß Spielberg mit diesem Trick das Schicksal der Juden unter Hitler visuell andeutet. Während der Einblendung des Verleihers, der Produktionsfirma und des Filmtitels werden, mittels erneuter Überblendungen, die beiden brennenden Kerzen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt (s. 0:01:13 h).

407 Eine letzte Überblendung läutet das Ende des farbigen Prologs ein. Eine Nahaufnahme läßt den Zuschauer mitverfolgen, wie die Flamme einer der beiden Kerzen allmählich erlischt, während parallel das Gebet mit dem deutlich zu vernehmenden Wort »Schabaß« endet. Damit macht Spielberg unmißverständlich deutlich, daß es sich bei dem religiösen Ritus um das jüdische Sabbatfest handelt. Kurz darauf wird die andächtige Stille durch ein Knistern aufgehoben, welches den aufsteigenden Rauch der erlöschenden Flamme begleitet (s. 0:01:27 h) – ein weiterer, möglicher Verweis auf das jüdische Schicksal. An diesem sich vor dem schwarzen Hintergrund deutlich abhebenden Silberstreifen schwenkt die Kamera zunächst bedächtig nach oben, um den sich windenden, emporsteigenden Rauch zu verfolgen.[454]

b) Eröffnungssequenz: Erfahrbare Hektik bei der Registrierung der Juden

Die Eröffnungssequenz bildet den Auftakt der Binnengeschichte, verdeutlicht durch den Wechsel von Farbe in historisches Schwarzweiß sowie zwei, über Ort, Zeit und Geschehnisse informierende Texteinblendungen. Nach einem ruhigen Sequenzbeginn lädt Spielberg die bürokratische Vernichtungsmaschinerie durch auffällige Inszenierung symbolisch auf und führt damit ein Leitmotiv des Films ein.[455] Auf diese Weise macht er den industriellen Charakter der Vernichtungspolitik für den Zuschauer erfahrbar, verschafft er uns ein »Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins« (Korte 1999: 171), indem er uns während der Registrierung unzähliger Juden mitten in das hektische Geschehen versetzt – ein filmisches Verfahren, das den gesamten Film besonders kennzeichnet und hier eingeführt wird.

---

454. »Thus the candles symbolize the extinguishing of European Jewish life and the burning of Jews in the crematoria.« (Horowitz 1997: 124)

455. »Wie das von den literarischen Verfahren schon lange behauptet wird, die ebenfalls mit dem in Zeichenkörpern materialisierten kollektiven Gedächtnis umgehen, erstellt der Künstler aus den beiden Potentialen vor und mit den Apparaten Quintessenzen von hoher Konzentration und Depotwirkung. Wir nennen dies ›Aufladen‹, weil der Terminus in allem mir bekannten Sprachen nicht nur quantitativ und eindimensional das Hinzufügen auf das zeichenkörperliche Vehikel meint, sondern auch qualitativ die Möglichkeit von Sprüngen impliziert […].« (Kloepfer 1995: 85, H.i.O.)

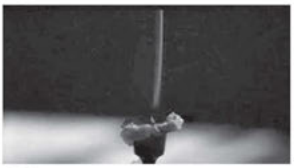
https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

403 0:00:30 h

404 0:00:43 h

405 0:00:55 h

406 0:01:13 h



407 0:01:27 h

408 0:01:32 h

409 0:01:41 h

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem der Prolog mit einem harten Schnitt beendet wurde, bringt die erste Einstellung der Eröffnungssequenz zentrale Veränderungen mit sich: Die gedämpfte Farbigkeit wird von einem Schwarzweiß abgelöst – Hinweis darauf, daß die Binnen-Geschichte beginnt und daß sie in der Vergangenheit spielt (s. 3.2.2). Die Kamera bewegt sich, verglichen mit dem Ende des Prologs, in umgekehrter Richtung. Der von oben nach unten verlaufende Vertikalschwenk läßt den Zuschauer kräftige Rauchwolken erkennen (s. 0:01:32 h). Ein Schlot, schrilles Pfeifen, aufsteigender Rauch und das Geräusch des Dampfablassens lassen darauf schließen, daß es sich um eine Lokomotive und nicht, wie man zunächst befürchten konnte, um den Schornstein eines Krematoriums handelt. Die fortgeführte Kamerabewegung sowie die Tonspur sichern diese Vermutung ab. 408

Noch bevor diese sukzessive Auflösung der Situation, vor allem durch die Entwicklung der Einstellungsgröße von Detailaufnahmen zur Totalen, auf uns wirken kann, gibt eine Texteinblendung auch schon Aufschluß über die Ausgangssituation: »September 1939, die deutsche Wehrmacht besiegte in zwei Wochen die polnische Armee« (s. 0:01:41 h). Damit nimmt Spielberg dem Zuschauer die Möglichkeit, den virtuosen Sequenzübergang in sich nachklingen zu lassen, das heißt, Antizipationen über Ort, Zeit und Handlung anzustellen und seinen Assoziationen freien Lauf zu lassen. 409

Auch die sich an einen auffällig ruhigen Schwenk vom Zug zum Bahnsteig anschließende Texteinblendung nimmt uns die gedankliche Eigenleistung ab, indem sie unmißverständlich klarstellt: »Alle Juden müssen sich registrieren lassen und in größere Städte umsiedeln. Über 10.000 Juden vom Land treffen täglich in Krakau ein.« (s. 0:01:51 h) Atmosphärisch ist die Einstellung vom lauten Dampfablassen der Loko-

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

410 motive »getönt«.[456] Auch wenn die Lokomotive nicht im Bild zu sehen ist, so graben sich ihre Geräusche und ihr spezifischer Sinn in unser Bewußtsein ein. Die Registrierung (s. 0:01:51 h) ist der erste Schritt in Richtung Holocaust.

411 Um das zentrale Leitmotiv des Films einzuführen, geht Spielberg nun zu Detailaufnahmen – »Pars pro toto«, ein in vielen Filmen angewandtes Stilmittel (s. II.2.1.7) – über und zeigt Utensilien der bevorstehenden Registrierung – wie Stempelkissen, Hefter, Stempel (s. 0:02:01 h), Tintenfaß etc. (Korte 1999: 172). Die hohe Schnittfrequenz erzeugt beim Zu schauer eine Unruhe, vor allem durch den Kontrast zu den vorherigen, langen Einstellungen mit getragener Kamerabewegung. Gleichzeitig haftet diesen Vorbereitungen durch die monoton wiederholten Handgriffe und Geräusche beim Hinstellen der Utensilien etwas Mechanisches an und nicht zufällig erinnert die diskursive Gestaltung an die inzwischen geläufige Formulierung ›bürokratische Vernichtung‹ im Zusammenhang mit dem Holocaust.[457]

412 Ein erneuter Schwenk gibt den Blick frei auf eine Familie, die sich dem Registrierbeamten nähert und durch eine besondere Kameraposition auch uns. Aufgrund der Texteinblendungen und der laufenden Vorbereitungen vermutet man Juden, was durch das Äußere insbesondere des voranschreitenden Familienoberhauptes (Kleidung und extrem auffälliger Bart), betont wird (s. 0:02:10 h) – »at first glance, a Roman Vishniac photograph come to life« (Doneson 2002: 205).

Ein erneuter kontrastiver Einstellungsgrößenwechsel[458] von einer halbnahen hin zur Detailaufnahme hat retardierende Wirkung: Sorgsam schraubt der Beamte sein Tintenfaß auf und taucht den Federhalter hinein (s. 0:02:14 h) – die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm, wie sich kurz darauf herausstellen wird.

413 414 Ein überraschender Reißschwenk von der Hand auf das Gesicht des Beamten kann gerade noch seine knappe Frage einfangen (»Name?«; 0:02:15 h), bevor die Kamera, nach einem harten Schnitt und parallel zum erneuten Pfeifen der Lokomotive, ex-

456. »Ich möchte dieses [...] Phänomen der kontinuierlichen Erinnerung an eine Prämisse der Bewußtseinsebene ›Tönung‹ nennen. Die filmische Tönung nutzt die Tatsache, daß wir gleichzeitig auf vielen Ebenen oder Registern hören und sehen können. Insbesondere das Hören ist ein Raumphänomen. Es geschieht ungemein komplex und ist vor allem bei der Orientierung ein unbewußter, aber deshalb nicht weniger wirklicher und wirkungsvoller Vorgang. [...] Das Alltagswort ›Tönung‹ ist insofern günstig als wissenschaftlicher Terminus, weil es in gleicher Weise die akustische wie die visuelle Durchdringung eines Ganzen mit einer leitenden Modifikation bezeichnet.« (Kloepfer 1995: 56, H.i.O.)

457. »Auch die noch häufiger auftauchenden Requisiten der Registrierung, die Klappstühle und -tische, die Schreibutensilien und Listen werden hier bereits eingeführt und erhalten zunehmend symbolische Bedeutung, stellvertretend für den sachlich-bürokratisch durchgeführten ›Vorgang‹ der systematischen Vernichtung der Juden.« (Korte 1999: 172)

458. »Bei Sprüngen über mehr als zwei Einstellungsgrößen hinweg wird ein stärkerer optischer Reiz provoziert als bei einem Wechsel von einer Einstellungsgröße zur nächst höheren oder tieferen.« (Noack 1998: 64)

459. Diese Einstellungen werden dem Zuschauer im weiteren Filmverlauf wieder begegnen – in positivem Zusammenhang, als Schindler mit Stern die titelgebende und lebensrettende Liste erstellt.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

410 0:01:51 h

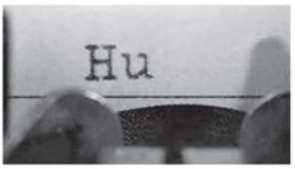
411 0:02:01 h

412 0:02:10 h

413 0:02:14 h

414 0:02:27 h

415 0:02:33 h



416 0:02:34 h

417 0:02:34 h

trem nervös zu wackeln beginnt: Sie »schwenkt ruckartig nach links, zeigt weitere Tische, Beamte, ankommende Juden, ›fährt‹ an einer Gruppe Uniformierter vorbei in die Bildtiefe [...]« (Korte 1999: 170, H.i.O.; s. 0:02:27 h). Menschen laufen durchs Bild, es herrscht lautes Stimmengewirr, Namen werden gerufen; die Registrierung ist inzwischen in vollem Gange. Wie einzelne Figuren, irrt auch der Zuschauer orientierungslos durch die Menge – Spielberg versetzt ihn durch seine ästhetische Gestaltung wirkmächtig in die dargestellte Welt, plaziert ihn mitten ins turbulente Geschehen:

»Kaum hat man sich auf die ersten sehr ruhigen Bilder eingelassen [...], wird man [...] unvermittelt in eine extrem hektische und unvollkommen unübersichtliche Situation hineingeworfen, die jegliche Bemühung, sich zurechtzufinden, zunichte macht. Neben den Bildinhalten und dem durch alternierende Einstellungslängen ständigen Tempowechsel ist dafür die hochgradige Bilddynamik bedeutsam, die den Betrachter in ein zunächst verwirrendes Geschehen hineinschleudert, das er erst langsam begreifen kann. Die in alle Richtungen sich bewegende Handkamera [...], die sich in zahlreichen Reißschwenks, ruckartigen Blickveränderungen und bewegungsbetonten Kamerafahrten bemerkbar macht, vermittelt in Verbindung mit den bevorzugten Naheinstellungen und entsprechendem (realistischen) Toneinsatz das Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins im Sinne eines authentischen Dokumentarberichts.« (Korte 1999: 170f.)

Gesteigert wird die Hektik und unser damit einhergehender Streß in der Folge durch ein virtuoses, rhythmisches Zusammenspiel von Bild- und Tonebene: Nah- bis Großaufnahmen jüdischer Männer und Frauen, die ihren Namen nennen (s. 0:02:33 h), alternieren mit Detailaufnahmen der Schreibmaschinen, deren Typenhebel abwechselnd die Buchstaben in das Papier stanzen (s. 0:02:34 h)[459] – durch das Bild und dem

415 417

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zuschauer beinahe ins Auge sausend (s. 0:02:34 h). Wie das Bereitstellen der Registrierutensilien vorher, empfindet der Zuschauer die Erstellung der Listen als einen beklemmend-bürokratischen Ablauf und ahnt, daß sich die Vernichtungsmaschinerie erst in Bewegung setzt.[460]

Diese drückende Wirkung verändert sich erst, als der Schreibmaschinenlärm von einer »›wimmernden‹, melancholischen Musik (Geige, Akkordeon) verdrängt« wird (Korte 1999: 170, H.i.O.). Hierbei handelt es sich um das »Lied vom traurigen Sonntag«[461], das zunächst als kommentierende und emotional einstimmende Filmmusik aus dem Off einsetzt. Auffälligerweise verharrt die Kamera mit dem Einsetzen des Lieds auf den jüdischen Namen – einer nach dem anderen wird so fixiert, sorgsam und beharrlich, ohne Ausnahme. Durch diese Kombination von Bild- und Tonspur lädt Spielberg diese Liste dem Zuschauer als Todesliste auf: »Es ist Hitlers Liste, die Todesliste, die da entsteht, aber die Opfer, die Gezeichneten wissen es noch nicht.« (Kilb 1995: 151)

c) Nazi oder Opportunist? Die geheimnisvolle Einführung der Titelfigur

In der auf die Eröffnungssequenz folgenden Sequenz wird die titelgebende Hauptfigur als »geheimnisvoller Fremder« (Korte 1999: 172), als zwielichtig eingeführt:

Geheimnisvoll, weil Spielberg dem Zuschauer im ersten, knapp einminütigen Teil der Sequenz Gesicht und Stimme des Protagonisten vorenthält und ihn ausnahmslos in Ausschnitten präsentiert. Erst am Ende des fünfeinhalb Minuten dauernden, zentralen zweiten Teils der Sequenz wird das Rätsel um die Identität der Figur gelöst.

Zwielichtig einerseits, weil sich die Figur am Ende des ersten Teils der Sequenz ein NSDAP-Abzeichen ans Revers steckt und im zweiten Teil gezielt um die Gunst

460. »Die Kamera ›wandert‹ durch die Situation, zeigt die Schreibtischtäter, die mit bürokratischer Sachlichkeit ihre Arbeit verrichten, die Attribute der Unterdrückung und die Gesichter der Opfer sowie ihre (gerufenen und) sorgsam zu Listen geordneten Namen.« (Korte 1999: 171, H.i.O.).

461. Das Lied zum gleichnamigen Spielfilm von Rolf Schübel GLOOMY SUNDAY – EIN LIED VON LIEBE UND TOD (D/HON 1999).

462. »The ambiguity of the character is expressed by the lighting. During the first hour, many shots present Schindler's face half in light, half in shadow [...].« (Insdorf 2003: 261)

»[...] the opening scene [...] is shot in dramatic contrasting black-and-white, which creates a chiaroscuro interplay of light and shadow associated with German Expressionism and film noir [...]. [...] influenced by the Hollywood studio film, particularly as realized in the work of Joseph von Sternberg, Orson Welles and Max Ophuls.« (Loshitzky 1997: 109)

463. Durch diese besondere Inszenierung hat dieser erste Teil der Sequenz die von Balázs für den Stummfilm beschriebene Wirkung auf den Zuschauer: »Beim Film urteilen wir ausschließlich nach dem Äußeren, und weil uns keine Worte Aufschluß geben, muß jeder Charakter seine Symbole an sich tragen, sonst werden wir die Bedeutung seines Handelns nicht verstehen.« (Balázs 2001: 38)

464. Vgl. die ähnlich wirkende Aufrüstung der beiden Protagonisten in der Exposition von Stephen Frears Verfilmung der DANGEROUS LIASONS (USA/UK 1988). »Schindler will gefallen, er präpariert sich, um zu verführen.« (Harms 2002: 62)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

418 0:03:39 h

419 0:03:52 h

420 0:04:11 h

von SS-Offizieren buhlt, und andererseits, weil der Protagonist durch die visuelle Inszenierung zwielichtig wirkt.[462] Durch den Einsatz eines auffälligen ikonischen Zeichens veranlaßt Spielberg den Zuschauer, von den Äußerlichkeiten auf Inneres zu schließen.

Detaillierte Sequenzanalyse:

418 420

Zu Beginn der Sequenz sieht der Zuschauer in naher und bildkompositorisch begrenzter Aufnahme, wie eine Hand ein Schnapsglas füllt, während aus dem daneben stehenden Radio – im Unterschied zur vorangegangenen Registrierungsszene nunmehr aus dem On – das »Lied vom traurigen Sonntag« erklingt. Nach der vorangegangenen hektischen Betriebsamkeit »[...] scheint es eine kleine Besinnungspause zu geben. Die Dynamik geht deutlich zurück [...]« (Korte 1999: 171), auch durch die nun wieder ruhige Kameraführung sowie die bedächtig ausgeführten Handlungen der Figur: Ohne Hektik wird der Alkohol eingegossen. Die Person, von der wir lediglich die Hüfte sehen, geht gemächlich und nah an der Kamera vorbei. Obwohl ihm die Figur nur sehr ausschnitthaft präsentiert wird, kann der Zuschauer anhand unterschiedlicher Indizien erschließen, daß es sich um einen Mann handelt: Die Person trinkt Schnaps, trägt ein Hemd mit hochgekrempelten Ärmeln und hat einen gewichtig-männlichen Schritt. Die folgenden Einstellungen bestätigen di ese Annahme, geben jedoch gleichzeitig Anlaß zu neuen Vermutungen und führen in die Persönlichkeit des Unbekannten ein: Er legt Krawatten zurecht, wählt Manschettenknöpfe, bindet eine der Krawatten (s. 0:03:39 h), streift ein Sakko über, steckt sich ein Einstecktuch in das Sakko, richtet zwei dicke Bündel Banknoten (s. 0:03:52 h) und heftet sich ein NSDAP-Abzeichen ans Revers (s. 0:04:11 h).[463]

Während dieser knappen Minute ist man »unvermittelt in die Rolle des Voyeurs gedrängt, der ohne weitere Orientierungsmöglichkeit (ausschließlich Detail- und Großaufnahmen) einer männlichen Person aus nächster Nähe beim Ankleiden zusieht, und registriert langsam, daß eine zweite Geschichte begonnen hat.« (Korte 1999: 171) Dadurch, daß die Figur uns als »geheimnisvoller Fremder« (Korte 1999: 172) präsentiert wird, beobachten wir genauer und stellen – in dem Maße, wie uns explizite Informationen vorenthalten werden – Vermutungen über sie an: Beispielsweise, daß es sich um die titelgebende Figur handelt. Offensichtlich ist es ein Mann in gehobener sozialer Stellung, der Lust an Genußmitteln (Alkohol, Zigaretten) und Stil (Manschettenknöpfe, Einstecktuch) hat. Es wirkt so, als bereite er sich auf ein wichtiges Treffen oder einen bedeutsamen Auftritt vor, denn er wählt sorgsam ganz bestimmte Accessoires aus.[464] Aufgrund der Tatsache, daß er wiederholt dicke Bündel Banknoten richtet, könnte man auf ein Geschäft schließen.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Als er sich am Ende der Szene besonders sorgfältig und auffällig inszeniert[465] ein Hakenkreuz-Abzeichen ansteckt (s. erneut 0:04:11 h), erschrickt der Zuschauer und fragt sich, ob es sich bei der Person um einen Nazi handelt oder das Anstecken des Abzeichens Teil einer Inszenierung ist?

421 423

Als »intimer Begleiter« (Korte 1999: 171) folgt man in der nächsten Einstellung und Szene einem Mann in einen Nachtclub, was durch den Bildhintergrund und die On-Musik rasch erkennbar ist. Aufgrund des Kontextes sowie der vorangegangenen Einstellungen sind wir davon überzeugt, den geheimnisvollen Unbekannten zu seinem Treffen zu begleiten. Hierbei plaziert Spielberg den Zuschauer unmittelbar hinter den Mann, er betritt sozusagen mit ihm das Etablissement und nimmt zwangsläufig dessen Perspektive ein. Da man sich in seinem Rücken befindet, bleibt das Gesicht ein Rätsel. Auch seine Stimme, als er auf den Kellner trifft, können wir nicht hören, da die Musik dominiert. Hinzu kommt, daß sich die geheimnisvolle Person verbal wenig Mühe gibt, sondern Geldscheine sprechen läßt (s. 0:04:23 h). Unsere vage Vermutung, es könne Bestechungsgeld sein, wird bestätigt.[466]

Erst als der Mann an einem leeren Tisch Platz genommen hat, kann der Zuschauer sein Gesicht sehen – eineinhalb Minuten, nachdem er zum ersten Mal mit dieser Figur konfrontiert wurde. In einer Naheinstellung und als Profilaufnahme läßt uns Spielberg den Unbekannten taxieren (s. 0:04:47 h). »Ein gepflegter, überlegen lächelnder [...] Mann, der die Anwesenden sorgfältig mustert.« (Korte 1999: 171) Sehr viel Zeit wird uns jedoch für das genaue Lesen der Gesichtszüge nicht eingeräumt:

Die Kamera begleitet darauf den Kellner ins Foyer, wo er von Kollegen nach dem Neuankömmling gefragt wird, während sie ihn gemeinsam aus der Distanz beobachten (s. 0:04:55 h). Auf diese Weise inszeniert Spielberg die Figur für den Zuschauer als ebenso wichtig wie undurchsichtig und steigert dessen Wissensdurst: »Gemeinsam mit dem etwas irritierten Kellner [...] fragt man sich, wer dieser geheimnisvolle, betont selbstbewußte und offenbar wichtige Jemand ist [...].« (Korte 1999: 171)

424 426

Mit einem harten Schnitt wird die Perspektive des Nachtclub-Personals aufgegeben und von einem over-the-shoulder-shot abgelöst, vermutlich mit dem Unbekannten, der aufmerksam und genüßlich an einer Zigarette ziehend das bunte Treiben verfolgt.

---

465. Man beachte – neben der Einstellungsgröße (Detail) – das relativ lange Verharren der Kamera auf dem Abzeichen, die wiederholte Einrahmung des Ansteckers mit den Fingern, die Hervorhebung mit Hilfe des Lichteinfalls, der das Zeichen schillern läßt. Daß gleichzeitig mit dem Anstecken des Abzeichens die Musik – spitz – ausklingt, hebt dasselbe zusätzlich hervor (s. erneut 0:04:11 h).

466. Daß es sich hierbei lediglich – wie Korte schreibt – um ein Trinkgeld handeln sollte, ist aufgrund des geheimnisvollen Verhaltens unwahrscheinlich (Korte 1999: 171).

467. »Spielberg effectively presents details that suggest a mystery [...]. [...] When the camera is finally before his face, his hand hides it partly from our view. Cinematically speaking, the director establishes that his hero reveals little, especially about his motivations.« (Insdorf 2003: 261)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

421 0:04:23 h

422 0:04:47 h

423 0:04:55 h

424 0:05:06 h

425 0:05:10 h

426 0:05:23 h

427 0:05:24 h

428 0:05:29 h

429 0:05:52 h

Aus dieser angenäherten Figurenperspektive erlebt man, wie eine elegante junge Frau an einem gegenüberliegenden Tisch Blickkontakt aufnimmt bzw. erwidert (s. 0:05:06 h). Die sich anschließende, als Schuß- Gegenschuß inszenierte Situation bestätigt unsere Annahme: Äußerst durchdringend blickt der rätselhafte Mann in ihre Richtung – die Zigarette lässig in der Hand haltend –, bevor ein kurzes, undurchsichtiges Lächeln über sein Gesicht huscht (s. 0:05:10 h). Dieses wirkt ebenso geheimnisvoll auf den Zuschauer wie die gesamte Inszenierung dieser Figur.[467] Sollte er sich fein gemacht haben, um eine Frau kennenzulernen, fragen wir uns. Jedenfalls scheint er auf das weibliche Geschlecht durchaus zu wirken und auch an ihm interessiert zu sein.

Anstatt den Flirt jedoch fortzusetzen, wird der Blick des Mannes offensichtlich von etwas anderem angezogen: Seine Aufmerksamkeit gilt nun einem Nachbartisch, an dem Männer in Uniform sitzen. Durch Blitzlicht einer Fotografin, welches auf diese Männer gerichtet ist, wird mit dem Blick des Unbekannten auch der des Zuschauers auf diese Gruppe gelenkt (s. 0:05:23 h). Mit durchdringendem Blick und vor Aufregung geöffnetem Mund fixiert der Mann die reflektierende SS-Applikation am Kragen der Uniformen (s. 0:05:24 h). Man spürt, daß es dem Beobachtenden nicht auf die Personen, sondern vielmehr auf deren Status ankommt. Der Zuschauer vermag die Abzeichen zu interpretieren: Die SS steht für die systematische Judenvernichtung unter Hitler.

427 429

Daß der Blick der Hauptfigur lange auf den Uniformierten verweilt, läßt uns neue Vermutungen anstellen (0:05:29 h): Offensichtlich geht es ihm nicht primär um ein Vergnügen im Nachtclub. Ihn interessieren die SS-Männer augenscheinlich weitaus mehr. Will er vielleicht mit ihnen in Kontakt treten oder gar Geschäfte machen? Bestätigt wird diese Vermutung wenig später, als er erneut das Personal des Etablissements

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

430
432

besticht (s. 0:05:52 h), dieses Mal, um die neu eingetroffenen hohen Offiziere mit spendierten Getränken zu erfreuen. Nun ist sicher: Er sucht den Kontakt ... und wird ihn auch bekommen, nicht jedoch ohne sein eigenes Zutun. Nach und nach lädt er galant alle anwesenden Offiziere inklusive deren Begleitungen zum Essen und Trinken ein (s. 0:09:44 h)[468] und läßt sich mit ihnen ablichten (s. 0:09:40 h). Erst nach neuneinhalb Minuten erfährt der Zuschauer explizit, daß es sich bei dem immer noch unbekannten Mann um die titelgebende Figur, Oskar Schindler, handelt.[469]

Unklar bleibt jedoch weiterhin, aus welchem Grund er diese erheblichen Kosten auf sich nimmt, was er sich von dem Kontakt zu führenden SS-Leuten verspricht und worauf der ranghöchste Offizier und Schindler in der letzten Einstellung der Exposition anstoßen (s. 0:09:45 h); zumindest wirkt es so, als besiegelten sie nicht nur einen gelungenen, amüsanten Abend.

---

468. Während sich der Gastgeber beim Kellner nach dem exquisitesten Wein erkundigt, verfolgen wir parallel die Unterhaltung unter verschiedenen Offizieren (s.u. A, B, C) über die Judendiskriminierung und beabsichtigte -vernichtung, die während der letzten fünf Minuten in den Hintergrund gedrängt worden war:

A: »[...] was ich mit kooperativ meine. Kaum, daß es Gesetz wurde, daß Juden einen Stern tragen müssen, haben jüdische Schneider ihnen Massen von Stoff auf den Markt gebracht, für drei Sloti das Stück. Als wüßten sie gar nicht, worauf das Gesetz abzielt, als wäre es das Abzeichen eines Reitvereins.«

B: »Das ist typisch. Sie passen sich an, um Schlimmeres zu verhindern.«

C: »Das machen die schon seit tausenden von Jahren. Es kann stürmen, es kann schneien, immer wieder schaffen sie es, zu überleben.«

A: »Aber dieser Sturm ist was anderes, es sind nicht die Römer. Dieser Sturm ist die SS!« (0:08:11–0:08:50 h)

469. Es ist hier Oehlenschläger zuzustimmen, der von der »Inszenierung des Titelhelden [spricht], die im Nachtlokal in seiner Namenverleihung kulminiert: ›Das ist Oskar Schindler‹, wohingegen alle anderen Figuren dieser Szene namenlos bleiben.« (Oehlenschläger 2002: 100)

470. Siehe hierzu auch die Sequenz in den vermeintlichen Gaskammern in 3.2.6.

471. So ist die Sequenz um den Schlosser vergleichbar mit denen weiterer Einzelschicksale (Göhs Hausmädchen Helene Hirsch, die Eltern von Regina Perlmann), die jedoch nicht immer ein glückliches Ende nehmen – wie bei Göths Burschen Lisiek, der letztlich erschossen wird.

472. Vgl. Kortes treffende Interpretation der Sequenz um die Erschießung des einarmigen Schlossers während des erzwungenen Schneeschippens, die Schindler einem hohen SS-Offizier gegenüber mit »Ich habe einen Arbeiter verloren« quittiert: »Für den Betrachter bleibt der Zweifel: Ist es eine Ausrede von Schindler, um nicht in den Verdacht zu geraten, mit den Juden gemeinsame Sache zu machen, oder ist es ein ernstgemeinter Versuch, aus dem Tod des Einarmigen eine Entschädigung für sich herauszuschlagen?« (Korte 1999: 176)

473. Auch in der übernächsten Sequenz hilft Schindler der Tochter Regina Perlmann erst, nachdem diese sich für ihn hübsch gemacht hat.

474. »Göth ist ein böses, gelangweiltes Kind, das Lager Plaszow sein täglicher Spielplatz, das Töten seine Droge. Er spürt sich fast nur noch, wenn er schießt.« (Kilb 1995: 155f.)

475. »Denn dieser Itzhak Stern ist in der Tat der eigentliche Motor für die Rettung der ›Schindler-Juden‹.« (Korte 1999: 166, H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

430 0:09:40 h

431 0:09:44 h

432 0:09:45 h

3.2.4 Bangen mit und um den jüdischen Häftling und dessen mißglückte Hinrichtung

An der insgesamt fünfteiligen Sequenz um die mißglückte Hinrichtung eines jüdischen Schlossers durch Amon Göth kann eindringlich belegt werden, wie Spielberg das Potential von Spielfilmen im Gegensatz zu Dokumentationen systematisch nutzt: Über Schlimmes befürchtende Antizipation, Bestätigung derselben und sich stetig steigernde Dramatik wird der Zuschauer maximal in die für das Opfer lebensbedrohliche Situation einbezogen und entwickelt einen Sinn dafür, den Einzelnen im Gesamtzusammenhang zu sehen. Der Regisseur läßt uns mit und um den jüdischen Häftling wieder und wieder bangen und löst die extreme Anspannung durch entspannende Erleichterung wieder auf[470]: Im Unterschied zur späteren Sequenz in der vermeintlichen Gaskammer (s. 3.2.6) handelt sie von einem Einzelschicksal, nicht einer größeren Gruppe von Menschen, was den emotionalen Einbezug des Zuschauers erleichtert.[471]

An der vorliegenden Sequenz kann die den Film über weite Strecken kennzeichnende Faszination des Zuschauers in bezug auf Schindler deutlich aufgezeigt werden (s. 3.2.2 und 3.2.3.c). Wie zuvor bei Schindlers Reaktion auf die Erschießung »seines« einarmigen jüdischen Arbeiters[472] sind wir uns auch hier nicht sicher, ob Schindler den Schlosser aus dem Lager freikauft, um einen guten Arbeiter für sich zu gewinnen oder um die Person vor dem weiterhin drohenden Tod zu bewahren.[473] Jedenfalls ist der Schlosser der erste Häftling, den Schindler durch Bestechung in seine Fabrik und somit aus dem Lager holt. Er bildet den Auftakt zu weiteren Einzelrettungen (ein kleiner Junge in der nächsten, die Eltern von Regina Perlmann in der übernächsten Sequenz), deren Höhepunkt die titelgebende Liste darstellt.

Darüber hinaus läßt die Szenenfolge Göths nahezu perverse Lust an der Ausübung extremer Macht in Form von Hinrichtung bzw. Tötung eindringlich erfahren.[474]

Was das Verhältnis zwischen Schindler und Stern betrifft, macht die Sequenz die Wichtigkeit des letzteren für die Rettung einzelner Juden deutlich – schließlich übernimmt Schindler den Schlosser erst nach Sterns nachdrücklicher Intervention.[475]

Aus den genannten Gründen ist es kein Zufall, daß Spielberg die Sequenz in der Mitte des Films, in dessen Zentrum plaziert hat.

Im übrigen kann anhand dieser Sequenz ein deutlicher Unterschied zwischen Schindlers Liste und Polanskis Der Pianist aufgezeigt werden. Wie bei Spielberg soll auch hier ein Jude von einem Nazi erschossen werden, doch die Pistole versagt bzw. das Magazin ist leer. Polanski läßt den Zuschauer vergeblich mit und um das Opfer bangen: Nachdem der Deutsche nachgeladen hat, kann er im Gegensatz zu Göth den tödlichen Schuß abgeben. Polanski läßt dem Zuschauer ausschließlich Hoffnung in bezug auf die titelgebende Figur.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Detaillierte Sequenzanalyse:

433 435 Die erste Einstellung der Sequenz zeigt dem Zuschauer eine Räumlichkeit, die er noch nicht kennt. Noch bevor wir erschließen müssen, wo wir uns befinden, informiert eine Texteinblendung über den Ort des Geschehens: »Schlosserei im Zwangsarbeitslager Plaszow« (s. 1:22:45 h). Lagerkommandant Göth scheint zur Inspektion angetreten zu sein. Dies allein reicht aus, um den Zuschauer in Anspannung zu versetzen – schließlich steht er noch unter dem Schock der vorangegangenen halben Stunde, in der er Göth als eiskalten und willkürlichen Mörder kennengelernt hat.[476]

436 438 Bestätigt wird man in dieser Befürchtung des Schlimmsten, als sich der Lagerkommandant bei einem älteren Arbeiter nach dessen Arbeit erkundigt und hinzufügt: »Ich bekomme morgen wieder einen Schwung Arbeiter herein. [...] Ich muß Platz schaffen. Mach mir ein Scharnier!« (1:23:05 – 1:23:12 h; s. 1:23:12 h)[477] So wie wir Göth kennengelernt haben, können wir uns die Bedeutung der Formulierung »Platz schaffen« vorstellen und bangen mit dem Häftling, er möge das gewünschte Scharnier rasch und gut anfertigen. Voller Hoffnung vernimmt der Zuschauer, wie der Deutsche den Juden bereits während der Arbeit lobt: »Nicht schlecht, was du da machst.« (1:23:50 h) Als er das Ergebnis mit »Gut, das ging ja schnell« (1:24:00 h; s. 1:24:02 h) quittiert, lehnt man sich erleichtert zurück und freut sich, daß der Lagerinsasse noch einmal davongekommen ist. Als Göth sich jedoch nicht von ihm abwendet, sondern in bedrohlichem Tonfall weiter spricht – »Aber eigenartig ist das schon, aber vielleicht kannst du's mir erklären. Also ich versteh' beim besten Willen nicht, daß du zwar seit in der Früh, seit etwa sechs, hier arbeitest, aber nur so wenig Scharniere gemacht hast« (1:24:02 – 1:24:19 h) –, ist unsere Angst mit und um den Schlosser mit einem Schlag zurück, wesentlich stärker noch als vorher (s. 1:24:22 h): Die Situation scheint völlig ausweglos; für etwaige Erklärungen ist Göth absolut nicht empfänglich, wie wir aus der Sequenz mit der jüdischen Ingenieurin wissen (Sequenz 12).

Die Bestätigung unserer Befürchtung läßt nicht lange auf sich warten; im Freien macht sich Göth bereit, den Schlosser, dem er Sabotage unterstellt, von hinten zu erschießen (s. 1:24:37 h). Nun ist es um ihn geschehen, ist sich der Zuschauer sicher. Wie durch ein Wunder versagt die Pistole des Lagerkommandanten, so daß man sich für den Bruchteil einer Sekunde über die Tücken der Technik freuen kann, die dem Juden zu-

476. Man denke in diesem Zusammenhang insbesondere an das Schicksal der jüdischen Ingenieurin (Sequenz 12), die unter seinem Kommando erfolgte Räumung des Ghettos (Sequenz 13) und vor allem an sein willkürliches Erschießen verschiedener Häftlinge vom Balkon aus (Sequenz 14).

477. Auch ohne diese recht eindeutigen Erläuterungen Göths hätte der Zuschauer ahnen können, daß Unheil droht.

478. »Herr Kommandant, ich bitte, melden zu dürfen, daß die Zahl meiner Scharniere so unbefriedigend ist, weil heute Morgen erst mal die Drehbänke justiert werden mußten. Deshalb mußte ich den ganzen Vormittag Kohlen schaufeln.« (1:25:04–1:25:19 h)

479. Man vergleiche in diesem Zusammenhang den Wechsel der Einstellungsgröße zwischen 1:25:12 h und 1:25:23 h.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

433 1:22:45 h

434 1:23:12 h

435 1:24:00 h

436 1:24:22 h

437 1:24:37 h

438 1:24:53 h

439 1:25:10 h

440 1:25:12 h

441 1:25:23 h

mindest in diesem Moment das Leben rettet. Gleichzeitig sind wir uns Göths Hartnäkkigkeit sicher, zu Recht: Während endlos wirkender zehn Sekunden lädt der Deutsche seine Pistole geräuschvoll nach, doch auch der zweite Hinrichtungsversuch mißlingt. Mit einem ärgerlichen »Ach, Scheißdreck« (1:24:48 h) macht der Lagerkommandant seinem Unmut Luft. Als ginge es um eine Art Geschicklichkeitstest, fragt einer der beiden SS-Männer in auffälligem Dialekt: »Darf ich des mal versuche?« (1:24:49 h) Während die beiden Göth begleitenden Offiziere fachsimpeln – A: »Kuck dir den Kniehebel an, vielleicht isser verbogen. B: Nee, nee, nee, man würd' ke Klicke hörn, wenn des de Kniehebel wär', des is de Schlachbolze.« (1:24:50 – 1:24:55 h) – schlägt auch der dritte Erschießungsversuch fehl (s. 1:24:53 h). Hierbei ist der Zuschauer vor allem von der kaltblütigen Beiläufigkeit des Abdrückens schockiert. Ganz offensichtlich steht für die Männer das technische Problem, nicht ein Menschenleben, im Vordergrund. Den Juden beachten sie nur in dem Maße, wie er als »Zielscheibe« dient. Wie zu befürchten war, will sich der Lagerkommandant mit diesem wiederholten Scheitern nicht abfinden und greift erneut ein.

Als die Pistole zum vierten Male nicht funktioniert, lenkt ein abrupter Wechsel der Einstellungsgröße die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Hosentasche Göths. Nach einer gewissen spannungssteigernden Verzögerung – der Deutsche hat Mühe, den Gegenstand herauszuholen – kommt eine weitere Pistole zum Vorschein. Das Schicksal des Schlossers scheint nun endgültig besiegelt. Beinahe zelebrierend, lädt der Deutsche geräuschvoll durch (s. 1:25:10 h); der entschuldigenden Erklärung des Juden schenkt er keinerlei Beachtung (s. 1:25:12 h).[478] Zu unserer völligen Überraschung versagt auch diese, was Göth – entsprechend unserer Einschätzung – zunehmend in Wut versetzt: Hektisch, mit verzerrtem Gesicht, drückt er wieder und wieder vergeblich ab (s. 1:25:23 h). Filmisch unterstützt wird die Dramatik der sich zuspitzenden Situation durch eine Annäherung an die beiden zentralen Figuren[479] sowie eine besondere

439
441

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

442 445 Bildkomposition. Letztere konzentriert sich auf Aggressor und Opfer dadurch, daß zum ersten Mal die Umgebung ausgeblendet wird. Eine besondere Wirkung erzielt diese Einstellung aufgrund der Dynamik zwischen Bildvordergrund und -hintergrund: Links vorne ist zwar nur eine Teilaufnahme des groß eingefangenen, verzweifelten Gesichts zu sehen, doch spüren wir, wie sich die Todesangst des Juden (beim Nähern Göths) in Erwartung des tödlichen Schusses immer stärker auf seinem Gesicht abzeichnet (s. 1:25:27 h). Ein ums andere Mal will dieser jedoch nicht gelingen[480], so daß Göth schließlich nach einem zornigen »Verdammt noch einmal« (1:25:27 h; 1:25:29 h) zähneknirschend zu einem anderen, »verläßlicheren« Mittel greift: Seine Hand saust durchs Bild (s. 1:25:31 h), das Ergebnis sieht man wiederum nach einem abrupten Wechsel der Einstellungsgröße.

Eine Totale zeigt, wie das Opfer zu Boden sinkt, offensichtlich von Göths Hieb am Kopf getroffen (s. 1:25:31 h). Ohne Regung entfernen sich Göth und seine Männer von dem leise stöhnenden, am Boden liegenden Juden. Trotz der brutalen Gewalt ist der Zuschauer auch ein wenig erleichtert, daß dieses »Wechselbad der Gefühle« ein zwar schmerzhaftes, aber vergleichsweise gutes Ende gefunden hat.

446 447 In der folgenden kurzen Szene, nachdem Schindler von Stern an den Stacheldraht gerufen wurde, hört der Zuschauer in der Folge nur noch den letzten Halbsatz des Buchhalters: »[...] deshalb schien es, er wäre zu langsam« (1:26:13 h). Offensichtlich berichtet er vom unmittelbar zurückliegenden Geschehen. Ungeduldig wird Stern von Schindler unterbrochen (s. 1:26:16 h): »Dieser Mann kann also in weniger als einer Minute ein Scharnier machen – warum die lange Rede?« (1:26:14 – 1:26:17 h) Auf diese Weise reduziert der Geschäftsmann den Vorfall auf die beeindruckende Arbeitsgeschwindigkeit des Schlossers, während – so entnehmen wir seiner Äußerung – Stern durchaus nicht nur davon gesprochen hat. Als Schindler nach einem wortlosen Blickkontakt dem Buchh alter sein Feuerzeug reicht (s. 1:26:27 h), kann man ahnen, wozu es dienen wird – schließlich hat Schindler seit Filmbeginn mit Bestechung Geschäfte gemacht. Aufgrund der wahrscheinlichen Antizipation des Zuschauers begnügt sich Spielberg in der Folge mit drei äußerst kurzen, absichernden Szenen.

448 450 Aus Sterns Händen (s. 1:26:33 h) geht das kostbare Feuerzeug in die Hände von Goldberg, einem jüdischen Opportunisten (s. 1:26:36 h), der inzwischen als Aufsichtsperson für Göth arbeitet. Nachdem er einen Namen in eine Liste eingetragen hat, versetzt uns ein weiterer Schnitt in die Fabrik Schindlers, in welcher der Schlosser freudestrahlend seinem neuen Arbeitgeber dankt: »Vielen Dank, Herr Direktor!« (1:26:47 h, s. 1:26:49) »Gern geschehen« (1:26:48 h) erwidert Schindler ebenso kurz wie überlegen. Ganz offensichtlich hat Schindler mit seinem Feuerzeug den jüdischen Schlosser aus dem Lager frei- und für seine Firma eingekauft. Unsicher ist man sich

480. »Aber die Pistole funktioniert nicht, obwohl er und sein SS-Gefolge es wieder und wieder versuchen und der Jude gekrümmt vor ihnen kniet – Sekunden, die zu Äonen werden.« (Giordano 1995: 172).

481. Vgl. Korte 1999: 177ff., der an dieser Sequenz insbesondere den »Newsreel-Effekt« verdeutlicht.

482. Diese war in der Registrierungsszene bestimmt durch »ständige Wechsel von alternierenden Einstellungslängen, ausgedehnten Plansequenzen, ruhigen Kamerabewegungen und rasanten Reißschwenks.« (Ebd. 177)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

442 1:25:27 h

443 1:25:29 h

444 1:25:31 h

445 1:25:31 h

446 1:25:31 h

447 1:26:27 h

448 1:26:33 h

449 1:26:36 h

450 1:26:49 h

jedoch, ob er dabei das Leben dieses Mannes bewußt retten wollte oder in ihm lediglich die ausgezeichnete Arbeitskraft sieht. Andererseits ist uns nicht bekannt, daß er für die Scharnierherstellung einen neuen bzw. besseren Arbeiter brauchte, sonst hätte er es Stern u.U. wissen lassen. Schindlers geschäftsmäßig-souveränes Verhalten könnte damit zusammenhängen, daß es ihm tatsächlich nur ums Geschäft geht oder aber daß er das Schicksal der Juden bewußt auf Distanz zu halten versucht. Vergleichbar mit der Sequenz um den einarmigen Schlosser (im ersten Drittel des Films), dem ersten ermordeten Juden, schwanken wir in der Beurteilung der Motivation Schindlers – sein Charakter bleibt hier noch ambivalent. Als Schindler kurz darauf und wiederum auf Anregung Sterns einen kleinen Jungen auf gleiche Weise aus dem Lager frei- und für seine Fabrik einkauft, erscheint es unwahrscheinlich, daß Schindler nur an das Geschäft denkt.

3.2.5 Erzeugte Authentizität – die Selektion im Konzentrationslager

Der bereits in der Eröffnungssequenz – im Rahmen der Registrierung – zum Tragen kommende Live-dabei-Effekt (s. 3.2.3.b) bestimmt noch deutlicher die Inszenierung der Selektion im Lager Plaszow. An dieser Sequenz, die stellvertretend für die Inszenierung der Ghettoräumung (Sequenz 13) analysiert wird, läßt sich besonders eindringlich belegen, wie der Zuschauer in die von Todesangst geprägte Hektik während der Selektion hineinversetzt wird und diese beinahe am eigenen Leib erfährt (Korte 1999: 177ff.).[481] Dieses »Gefühl des unmittelbaren Dabeiseins« (ebd. 171) erreicht Spielberg durch eine virtuose Inszenierung, eine – verglichen mit der Eröffnungssequenz[482] – Radikalisierung des filmischen Diskurses: Es werden einige weitere »erprobte Faktoren eingesetzt: so die bewußte Konfrontation gegenläufiger Bewegungsrichtungen, das abrupte ›Springen‹ zwischen extremen Einstellungsgrößen zu Beginn und die fließenden Übergänge durch gezielte Ausnutzung der Bildtiefe [...].« (Ebd. 180, H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wie bei der vorangegangenen mißglückten Hinrichtung des Schlossers (s. 3.2.4) und dem späteren Überleben der »Schindlerjüdinnen« in der vermeintlichen Gaskammer (s. 3.2.6), baut Spielberg auch die Selektionssequenz nach den Gesetzen der Spannungsdramaturgie auf.

So ist die Inszenierung der Selektion eingerahmt und unterbrochen von Szenen, die das Schicksal der »Schindlerjüdinnen« dem der anonymen Masse gegenüberstellen. Auf diese Weise bietet Spielberg dem Zuschauer wiederum die Möglichkeit, mit und um die ihm nach rund zwei Stunden Film vertrauten Figuren zu bangen.

Neben diesem Hin und Her zwischen vertrauten Figuren und anonymer Masse, zeichnet sich die Sequenz durch weitere rhythmische Spannungsverhältnisse aus, die zum Teil mit dem soeben beschriebenen einhergehen:

So läßt der Regisseur unterschiedliche Erzählperspektiven alternieren, insbesondere die figurenunabhängige mit der figurenabhängigen. Während erstere dem Zuschauer einen Überblick über die Situation verschafft bzw. ihn in eine Beobachterrolle versetzt, bietet letztere unterschiedliche Identifikationsmöglichkeiten – Distanz und »Live-dabei«-Eindruck wechseln sich ab und steigern sich wechselseitig in ihrer Wirkung.

Zudem nutzt Spielberg in dieser Szenenfolge, wie in 3.2.4 und 3.2.6, die Wirkmächtigkeit einer akuten Bedrohungssituation (s. Kortes Graphik in 3.2.2): »Obwohl es hier keine Erschießungen und offen brutalen Übergriffe wie zuvor gibt, sich die SS-Leute [...] im bürokratischen Sinne ›korrekt‹ verhalten, ist es dennoch eine der erschütterndsten Situationen des gesamten Films.« (Korte 1999: 186, H.i.O.)[483] Vielleicht hätte Korte den Satz mit »gerade weil« beginnen sollen, denn – wie er selbst betont (ebd. 181ff.) – genügen in der zweiten Filmhälfte die latenten und akuten Bedrohungssituationen, um das im ersten Filmdrittel inszenierte, willkürliche Morden in das Bewußtsein des Zuschauers zurückzurufen.

Vor der Sequenz in der vermeintlichen Gaskammer (s. 3.2.6) thematisiert Spielberg in der vorliegenden eine weitere Stufe der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie.[484] Der bürokratische Charakter des Genozids wird anhand der Selektion besonders deutlich und für den Zuschauer erfahrbar, durch die Inszenierung der Dingsymbole wie Klappstühle und -tische, Schreibutensilien etc., die zuvor wiederholt zu solchen aufgeladen wurden (s. 3.2.3.b).[485]

---

483. Vgl. Malles vergleichbare Äußerungen in II.3.1.6.

484. »Ablauf und Moment der Selektion wurden zur Inkarnation des gesamten Vernichtungsprozesses. Dieser Moment war nachvollziehbar, er machte den komplexen Apparat zugleich in einer konkreten Handlung sichtbar, reduzierte ihn gleichsam auf eine Handbewegung. Dieser visuelle Angelpunkt des Tatnarrativs hatte ebenso Sensationspotenzial durch seine Dramatik [...] wie er synonym für die Modernisierung des Mordens stehen konnte. [...] Von den verschiedenen Phasen der Tat war [...] die Selektion der Moment höchster Dramatik:« (Knoch 2003: 110)

485. Dies erfolgte in der Eröffnungssequenz (s. 3.2.3.b), der Vergabe von Blauscheinen (Sequenz 7) und kurz vor der Räumung des Krakauer Ghettos (Sequenz 12).

486. »Während dem faul hingestreckten Göth von seinem Arzt geraten wird, den Wohlstandsbauch zu minimieren, laufen bei einer Selektionsaktion die abgemagerten Jüdinnen um ihr Leben. [...] Der Film lebt von diesen Kontrasten, er privilegiert die spiegelbildliche Struktur.« (Harms 2002: 59f.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

451 1:54:20 h

452 1:54:30 h

453 1:54:31 h

Im Unterschied zur Sequenz in der vermeintlichen Gaskammer, die innerhalb des Films vorbereitet wurde (s. 3.2.6), sieht sich der Zuschauer zu Beginn dieser Sequenz lediglich mit einem Signalwort konfrontiert (»Selektion«). Spielberg setzt in diesem Moment auf das Vorwissen des Publikums. Denjenigen, denen diese Bezeichnung nicht bekannt ist, bietet sich, mittels der angesprochenen Dingsymbole, die Möglichkeit zur Antizipation.

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem in der vorangegangenen Szene eine junge Frau ihren Leidensgenossinnen in der Frauenbaracke vor dem Einschlafen von dem Vergasungsgerücht erzählt hat, beginnt die Selektionssequenz mit dem morgendlichen Aneinanderkoppeln von Güterwagen, um kurz darauf wieder in die Frauenbaracke zurückzublenden: Eine dröhnende, nur teilweise verständliche und von Trillerpfeifen begleitete Lautsprecherdurchsage – »Achtung, Achtung [...] sofort zum Appellplatz« (1:54:01 – 1:54:07 h) – reißt die Frauen aus ihrem Schlaf und versetzt sie in Aufruhr. »Kommt, wir müssen auf dem Appellplatz antreten, die Listenschreiber sind da« (1:54:10 – 1:54:13 h), erfaßt eine unter ihnen rasch die Situation. Noch bevor der Zuschauer Zeit hat, selbst zu erschließen, fährt die ihm aus vorangegangenen Szenen bekannte Frau fort: »Es wird eine Selektion geben.« (1:54:15 h). Dieses Signalwort hat auf uns höchst alarmierende Wirkung – schließlich geht es dabei um Leben und Tod, je nachdem, ob man von den SS-Ärzten für arbeitstauglich gehalten wird oder nicht. Die Aufregung in der Baracke wird filmtechnisch durch die Großaufnahme einer in Todesangst versetzten jungen Frau (s. 1:54:20 h), vor allem aber durch den Einsatz der leicht wackelnden Handkamera für den Zuschauer fühl- und erfahrbar. 451

Die folgenden Einstellungen zeigen die Vorbereitungen der Selektion auf dem Appellplatz: Die Dingsymbole lassen das Bevorstehende erahnen (s. 1:54:30 h). 452

Des weiteren taucht eine Gruppe von Männern in weißen Kitteln und einem, u.U. als solchem identifizierbaren, Stethoskop um den Hals aus Nebelschwaden auf – die aufgrund der Inszenierung auf uns wie ein »Todeskommando« wirkt (s. 1:54:31 h). 453 »Diese ohnehin in recht kurzen Einstellungen gezeigten Aktivitäten werden durch ständig gegenläufige Bewegungsrichtungen im Bild, abrupte Wechsel der Einstellungsgrößen und entsprechende Kamerabewegungen in ihrer Hektik noch gesteigert.« (Korte 1999: 177)

Überraschenderweise tritt jedoch zunächst eine gewisse Beruhigung der Lage als retardierendes und kontrastives[486] Moment ein. In einer längeren sowie mit statischer Kamera gefilmten Einstellung erklärt Lagerkommandant Göth seiner Freundin beiläufig die Notwendigkeit der Selektion und liefert so eine indirekte Begriffserklärung: Er bekäme einen ganzen Haufen ungarischer Juden und daher müsse man Platz im Lager schaffen, die Kranken von den Gesunden aussondern (s. 1:55:18 h).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

454 456 Nachdem die letzten Vorbereitungen getroffen sind – über Lautsprecher ertönt ironischerweise ein »gefühlvolles Abendlied« (»Guten Abend Mutter, gute Nacht ...«; 1:54:30 – 1:54:37 h) – beginnt die Selektion. Zunächst gewährleistet uns eine Art Vogelperspektive nur einen Überblick und hält uns auf Distanz (s. 1:54:31 h): Durch Brüllen und im Laufschritt werden die nackten Juden an den, am linken Bildrand hinter ihren Klapptischen sitzenden, Ärzten vorbeigetrieben. Das aus dem Lautsprecher dröhnende und die Szenerie akustisch beherrschende Lied steht in krassem Gegensatz zu den Vorgängen auf dem Appellplatz und mutet den Zuschauer unwirklich an.

Die folgende Einstellung bringt uns näher an das Geschehen, an das Brüllen der Wachmannschaften und die Reihe der entkleideten Lagerinsassen (s. 1:54:40 h). Wo man vorher aus extremer Aufsicht den Ablauf überblickte, beobachtet man nun aus einer Untersicht – als abrupter Wechsel besonders auffällig durch den Kontrast der Kameraposition. Dominiert wird diese kurze Einstellung durch das laute Brüllen des Soldaten im rechten Bildvordergrund, das durch den im Hintergrund die Menschenmenge anschreienden Uniformierten verdoppelt wird.

457 459 Aus der Perspektive der Ärzte (over-the-shoulder) verfolgt der Zuschauer nach einem weiteren harten Schnitt wenige Sekunden lang, wie nackte Jüdinnen an den Ärzten vorbeigejagt werden und manche aussortiert werden (s. 1:54:43 h); er ist nun wesentlich stärker in das Geschehen integriert als zu Beginn der Selektion.

Dramaturgisch konsequent versetzt uns Spielberg durch Parallelmontage in der folgenden Szene erneut in die Frauenbaracke – schließlich fragt man sich, was mit ihnen in der Zwischenzeit passiert ist. Eine wackelnde Kamera, die uns in Aufregung versetzt, fährt an den vor Todesangst zitternden Frauen entlang, bis sie auf Details verweilt: Eilig klatschen sich hier manche auf die Wangen, andere stechen sich mit einer Nadel in den Finger (s. 1:54:55 h). Die Ahnung, daß dieses Blut einen makabre Form von »Rouge« darstellt (s. 1: 55:10 h), wird mit dem Satz einer jungen Frau zur Gewißheit: »Damit du etwas lebendiger aussiehst [...]« (1:55:15 h). Da die Tonspur – leicht gedämpft – die Laute vom Appellplatz herüberträgt und uns an die Gefahr jenseits der Baracke erinnert, hoffen wir mit den Frauen, daß ihre »Verschönerungs«versuche zum Überleben beitragen.

460 Nachdem der Zuschauer die Selektions-Szenerie erneut aus der Vogelperspektive überblicken durfte, wird er in der Folge noch stärker als bisher in die Unruhe der Aussonderung einbezogen: »Die (Hand-)Kamera [...] begibt sich unmittelbar in das Geschehen hinein« (Korte 1999: 179), plaziert uns inmitten der über den Platz gejagten Juden (s. 1:55:36 und 1:55:37 h):

»Die auf unterschiedlichen Raumebenen ablaufenden Aktivitäten mit ihren gegensätzlichen Bewegungsrichtungen [s. 1: 56:36 u. 1:56:37 h][487] führen schließlich zu einer völligen Des-

487. Während die Männer im Hintergrund von rechts nach links durchs Bild laufen, bewegen sich die Frauen im Bildvordergrund von links nach rechts.

488. Zunächst noch (eigene Anm.).

489. Die Häftlinge umfahrend bzw. von oben nach unten musternd (eigene Anm.).

490. Oft jedoch auch entgegenlaufend (eigene Anm.); vgl. Korte zur »bewußten Konfrontation gegenläufiger Bewegungsrichtungen« (Korte 1999: 180).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

454 1:55:18 h

455 1:54:31 h

456 1:54:40 h

457 1:54:43 h

458 1:54:55 h

459 1:55:10 h

460 1:55:36 h

461 1:55:37 h

orientierung des Betrachters, zumal die ständig im Vordergrund vorbeiziehenden Personen [s. insb. 1:56:37 h] den Blick auf das Geschehen im Mittel- oder Hintergrund nur für kurze Momente freigeben.« (Ebd. 179)

Als Göth (s. 1:55:37 h, rechter Bildrand) seinen Mechaniker unter den Aussortierten entdeckt und ihn aus dieser Gruppe herausholt, tritt vorübergehend eine kurze Beruhigung ein: Die Kamerafahrt verlangsamt sich allmählich, um schließlich auf Göth und dem Juden zur Ruhe zu kommen. Die kurze Erholungsphase für den Zuschauer wird abrupt beendet, indem er mitten in den über Leben und Tod entscheidenden Moment katapultiert wird. Der Betrachter hat das Gefühl, mit den einen weiterlaufen zu dürfen oder mit den anderen ausgesondert zu werden. Neben schnellen Schnitten ist hauptsächlich die außergewöhnliche Kameraführung für diese extreme Wirkung verantwortlich – die Realitätsillusion erreicht spätestens an dieser Stelle einen Grad, »in dem die Differenz von Fiktion und aktuell ›erlebter‹ Aggression aufgelöst erscheint und das Geschehen als hautnahe ›Realität‹ erfahren wird« (Korte 1999: 179, H.i.O.):

461

»Die Kamera ›läuft‹[488] mit den anderen [Lagerinsassen], bleibt stehen [s. 1:55:55 u. 1: 56:09 h], blickt nach links dann nach rechts, ›geht‹ in die Bildtiefe, ›begutachtet‹ die körperliche Konstitution einzelner aus dem Blickwinkel der SS-Leute [s. 1:56:05 u. 1:56:19 h][489] oder befindet sich in der Reihe der an den Tischen der Ärzte Vorbeigetriebenen. Die ohnehin schon chaotische Situation wird durch bewegungsbetonte Kamera›fahrten‹ in die Bildtiefe und schnelle Reißschwenks, den Bewegungen der Akteure folgend[490] oder um ›atemlos‹ verschiedene, gleichzeitig stattfindende Vorgänge zu zeigen, noch gesteigert.« (Ebd. 179, H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

462 464

»Vor allem aber die hier dominierenden, sehr spontan wirkenden und ›hastig‹ den Handlungsraum durcheilenden Eigenbewegungen der Handkamera mit ihrem ständigen Wechsel der Blickperspektiven geben dem Betrachter das Gefühl, selbst aktiver Teil des Geschehens zu sein, dessen Sicht realistischerweise immer wieder durch die Körper der unmittelbar vor dem Objektiv agierenden Personen punktuell verstellt wird.« (Ebd. 180)

465 467

Auffällig ist an diesen Einstellungen die Einhaltung eines Rhythmus' zwischen Einbezug in die Reihe der Juden (s. 1:56:55 u. 1:57:09 h) und begutachtender Täterperspektive (s. 1:56: 03 u. 1:56:19 h). Insbesondere letztere läßt den Zuschauer das Ausmaß an Entwürdigung erfahren, wenn die abgemagerten[491] Lagerinsassen in ihrer Nacktheit durch Übungen (s. 1:56:19 h) ihre Arbeitsfähigkeit unter Beweis stellen müssen. In diesen Momenten empfinden wir tiefe Scham und erkennen verständnislos, daß die Ärzte dieses Gefühl offensichtlich nicht besaßen oder verloren hatten.

Nachdem wir erneut in den bei der Aussonderung herrschenden Tumult hineingezogen wurden – in diesem Fall werden die Juden mit Schlägen vorangetrieben (s. 1:56:36 h) –, tritt mit der Szene um Göth zwar keine sonderliche Beruhigung ein, gleichwohl fungiert er als eine Art Bezugspunkt inmitten völlig entpersonalisierter Figuren. Wie zuvor, als er seinen Mechaniker aus der Gruppe der Selektierten »rettete«, revidiert Göth die Entscheidung eines Arztes und plädiert für die Arbeitsfähigkeit einer Lagerinsassin (s. 1:56:52 h). Der Zuschauer spürt, daß Göth lediglich auf eine ordnungsgemäße Durchführung des Aussonderns bedacht ist und diese Intervention – »Verstehen Sie nicht, Sie sollen die Kranken von den Gesunden trennen, je nach dem, ob sie arbeiten können oder nicht. Sie kann arbeiten!« (1:56:48 – 1:56:53 h) – keine Begnadigung darstellt.

Der Spannungsbogen um die in Parallelmontage in die Selektionssequenz eingebauten Frauen aus der Baracke wird mit gewisser Verzögerung geschlossen.

468

Gemäß den Anweisungen der Wachmannschaften hinsichtlich der nicht für den Transport Ausgewählten kleiden sich die offensichtlich zu den Nicht-Selektierten zählenden Frauen freudestrahlend wieder an (s. 1:59:33 h). Der Zuschauer teilt erleichtert diese Freude, denn die Kamera fängt aus vorherigen Einstellungen bekannte Gesichter

491. »Spielberg hat dünne Komparsen ausgewählt [...]. [...] Deshalb verweilt Spielbergs bewegliche Kamera nur einen kurzen Augenblick auf den einzelnen Körpern; lang genug jedoch, um die bekannten dokumentarischen Bilder als Zitate wachzurufen.« (Kramer 2003: 236f.)

492. Den absoluten Höhepunkt dieses Spiels mit befürchtender Antizipation und – in diesem Fall – Durchbrechung derselben stellt die Duschsequenz mit den »Schindlerjüdinnen« dar (s. 3.2.6).

493. »Die Gaskammern bezeichnen den Unterschied zwischen den Todeslagern und anderen Typen von Lagern. Was in ihnen geschah, wird somit zum Fluchtpunkt des Erinnerns von Auschwitz.« (Kramer 1999: 26) »[...] le gazage en camions ou en chambres marque l'extermination des juifs d'un caractère ›départageant‹ qui situe le crime nazi au-delà de toute perspective morale ou idéologique. Et cette noire entreprise est justement caractérisée dans son déroulement par l'intention de ne laisser aucune trace. A partir de ce postulat, le fait de montrer et d'expliquer le fonctionnement des chambres à gaz à l'écran devient central dans tout projet cinématographique.« (Lowy 2001: 183f., H.i.O.). »[...] la chambre à gaz est le centre superlatif.« (Ebd. 184) »La chambre à gaz est le seul endroit infilmable où l'homme se soit rendu.« (Ebd. 197)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

462 1:55:55 h

463 1:56:03 h

464 1:56:09 h

465 1:56:19 h

466 1:56:36 h

467 1:56:52 h

468 1:59:33 h

ein. Die Bemühungen der Frauen, gesünder und tatkräftiger auszusehen, haben sich demnach gelohnt.

Ein deutliches Beispiel für Spielbergs ganz bewußtes Spiel mit Befürchtung, Hoffnung, Erleichterung und neuer Dramatisierung der Situation[492] ist die Szene, als die gerade angekleideten Frauen bemerken, daß die Verladung der Kinderscharen, darunter ihre eigenen, bevorsteht.

3.2.6 Miterlebte Todesangst in der vermeintlichen Gaskammer

Daß es sich bei der Sequenz in der vermeintlichen Gaskammer von Auschwitz um eine Schlüsselsequenz des Films handelt, ist Konsens unter den Rezensenten. Das heißt aber nicht, daß sie unumstritten wäre – im Gegenteil, an ihr entfachten sich kontroverseste Diskussionen.

Jenseits von Kritik oder Befürwortung steht fest, daß die Gaskammern-Sequenz den Zuschauer ins Zentrum sowohl des Genozids[493] als auch der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust versetzt:

»En plaçant consciemment cette scène au milieu de son film, Spielberg conduit le spectateur non seulement au centre de la machine d'extermination nazie, mais aussi au cœur de la problématique d'ordre éthique et esthétique que soulève la représentation de l'extermination.« (Gisinger 2001: 179f.)

Nicht zufällig plaziert Gisinger die Sequenz fälschlicherweise in der Filmmitte und weist ihr in seiner Erinnerung eine, wenn nicht gar die zentrale Position innerhalb eines filmischen Werks zu. Tatsächlich läutet die Sequenz jedoch die letzte halbe Stunde von Schindlers Liste ein und bildet, dramaturgisch gesehen, den Höhepunkt der

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

akuten Bedrohung der sog. Schindlerjuden – so nah waren sie dem Tod als Gruppe noch nicht gewesen. Aufgrund der Fehlleitung des Frauenzugs nach Auschwitz, in die vermeintlichen Gaskammern, konnte Spielberg auch die letzte der »›Hauptstationen‹ des Holocaust« thematisieren (Korte 1999: 181, H.i.O.).

Kritiker warfen Spielberg zurecht vor, er treibe ein »frivoles Spiel mit Zuschauererwartungen« (Köppen 1997: 160) und deren Angst, aus den Duschen könne Gas strömen: »Spielberg a d'ailleurs commis une faute morale en montrant les femmes dans une chambre à gaz reconstituée d'Auschwitz, et en osant créer autour un suspense cinématographique: sortira t-il de l'eau ou du gaz des pommeaux.« (Lanzmann

494. D.h. den historischen Fakten (eigene Anm.).

495. »Das Happy End in der Gaskammer, typisch Spielberg, und Spielbergs bisher gewagtester Special Effect.« (Martenstein 1995: 197)

496. A: »Das ist doch lächerlich, ich kann das einfach nicht glauben.« (1:53:11–1-:53:14h)

B: »Aber wir sind ihre Arbeiter. Und was für einen Sinn sollte es haben, seine Arbeiter umzubringen. Wozu hätten die sich dann die Mühe gemacht, so viele Arbeiter zusammenzutreiben, nur um sie dann grrr [sie macht die Geste des Halsabschneidens].« (1:53:28–1:53:38 h)

C: »Nein, das kann nicht wahr sein. Wir sind wichtig für die, weil die großen Nutzen von uns haben.« (1:53:39–1:53:44 h)

In dieser Sequenz setzt Spielberg das die Eigenleistung des Zuschauers anregende Prinzip der Vorankündigung ein: »Vorankündigungen wollen wir es nennen, wenn dem Publikum ein Ereignis angekündigt wird, das einer Figur möglicherweise bevorsteht. […] die beabsichtigte Wirkung ist, das Publikum dazu zu bringen, nach vorne zu sehen, zu antizipieren – und das ist der Schlüssel zum Erfolg, wenn man erreichen will, daß das Publikum bei der Stange bleibt.« (Howard/Mabley 1996: 99f.) »Antizipation dessen, was möglicherweise passiert, beruht auf Informationen und nicht auf Unwissen. Wenn wir nichts über die Wendungen zum Guten oder zum Bösen wissen, die der Handlungsverlauf der Geschichte nehmen kann, wenn wir nichts über die mit ihr verbundenen Gefahren wissen, dann können wir auch nicht vorhersehen, was möglicherweise passiert.« (Ebd. 61)

497. »Un spectateur qui ignorait tout des événements de cette période déduirait de la consécution des ces deux scènes que les craintes interrogatives dans la première sont démenties dans la seconde.« (Lowy 2001: 188f.)

498. »[…] wo ›Schindlers‹ Frauen und Kinder Auschwitz verlassen können, nimmt ein Zug unbekannter, individuell nicht konturierter Menschen seinen Weg hinab in die Gaskammer unter dem symbolischen Zeichen des rauchenden Schornsteins.« (Lange 1999: 156)

499. »Most troubling of all, of course, is the shower scene, since that mass of attractive, frightened, naked women, finally relieved from their anxiety […], would be more appropriate to a soft-porn sadomasochistic film than to its context.« (Bartov 1997: 49) »The appeal to the audience's voyeurism is repeated in the shower scene at Auschwitz, a scene pornographic both for its depiction of terrified, naked Jewish women and for its use of the gas chamber to provoke the viewer's sense of suspense.« (Horowitz 1997: 128) »Das Auskleiden vor der vermeintlichen Gaskammer nutzt Spielberg für einen weiblichen Akt. […] Für den Zweck der Identifikation mit den Opfern mobilisiert er den – überwiegend männlichen – erotischen Voyeurismus. Die durch die schönen Frauenkörper hervorgerufene Lust konfrontiert er mit der Möglichkeit des Untergangs dieser Körper […].« (Kramer 2003: 237)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zit.n. Lowy 2001: 190f.) Diese Sequenz zeigt, wie die zeichengelenkte Eigenleistung des Zuschauers – im Unterschied zu vielen anderen Szenen des Films (s. 3.2.4 u. 3.2.5) – irregeführt wird, in einem Kontext, der zum Spiel mit Erwartungen denkbar unangemessen ist.

Aufgrund der Tatsache, daß »hier die Diskrepanz zwischen dem Geschehenen[494] und dem Gezeigten schlechterdings unendlich« (Schulz 2002: 171) ist, auch wenn sie der Romanvorlage entspricht (s.u.), bestätige Spielberg mit dieser Sequenz darüber hinaus die Haltung von Auschwitz-Revisionisten (Löffler 1995: 57ff. u. Horowitz 1997: 128) bzw. zeichne gerade für jüngere Zuschauer ein falsches Geschichtsbild:

»Werden also geschichtsunkundige Zuschauer durch SCHINDLERS LISTE dazu verführt zu denken, daß die zur Irreführung der Opfer so genannten Duschräume in Auschwitz tatsächlich zum Duschen benutzt wurden? [...] Der Regelfall, dies zeigt [...] ein Blick auf die Zahl der in Auschwitz Umgebrachten, es waren über eine Million, war jedoch die Ermordung.« (Kramer 1999: 9ff.)[495]

Dieses ist eine ernst zu nehmende Befürchtung – schließlich steht die Sequenz in unmittelbarem Zusammenhang mit einer zurückliegenden, in welcher der Wahrheitsgehalt des Gaskammern-Gerüchts unter den »Schindlerjüdinnen« kontrovers diskutiert wurde (Kramer 1999: 9).[496] Da in der vorliegenden Sequenz aus den Duschköpfen kein Zyklon B, sondern Wasser strömt, gibt Spielberg gewissermaßen den Frauen Recht, die das Gaskammern-Gerücht als unwahrscheinlich abgetan hatten.[497] Im Epilog der Sequenz macht Spielberg jedoch deutlich, daß es sich bei dem glücklichen Überleben der »Schindlerjüdinnen« um eine Ausnahme handelt, denn eine große Menschenmenge verschwindet in einem weiteren Gaskammern- und Krematoriumsschacht.[498]

Diverse Kritiker, wie Bartov, Horowitz und Kramer werten diese Sequenz als voyeuristisch, wenn nicht gar pornografisch, sie nutze bewußt die Nacktheit der mehrheitlich jungen attraktiven Frauen zu erotischer Effekthascherei und sei besonders verwerflich angesichts des Kontextes.[499] Fraglich ist jedoch, ob die den historischen Tatsachen entsprechende Nacktheit der Opfer vom Zuschauer tatsächlich gesondert und in dem beschriebenen Sinne wahrgenommen wird. Angesichts des äußerst ernsten Kontextes (Gaskammer) verrät die Interpretation der Nacktheit als erotisches Moment möglicherweise mehr über die zweifelhafte Sichtweise dieser Kritiker als über Spielbergs Inszenierung.

Die Sequenz fand jedoch auch Verteidiger, darunter die Holocaust-Überlebende Ruth Klüger: Diese Szene sei realistisch und Spielberg habe »[...] hier den Versuch gemacht, ein genuines Dilemma zu lösen: nämlich die Gaskammern durch die Furcht vor den Gaskammern zu ersetzen, sie anzudeuten – ohne den Fehler zu begehen, sie darzustellen.« (Klüger zit.n. Weiß 1995: 96) »Der Film macht [...] einerseits die Angst vor dem Tod in der Gaskammer zum Kinoerlebnis, ohne das Tabu der Tötungsszene tatsächlich überschreiten zu müssen.« (Köppen 1997: 162)

Während Spielbergs Kamera die »Schindlerjüdinnen« in die vermeintlichen Gaskammern begleitet, machen andere Regisseure, die sich ebenfalls einer historischen Rekonstruktion des Holocaust verpflichtet fühlen, vor der Tür bzw. vor dem Guckloch zur Gaskammer meistens halt.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Exkurs zur Inszenierung von Gaskammern in verschiedenen Holocaust-Spielfilmen

In Marvin Chomskys TV-Serie HOLOCAUST (USA 1978) gibt es zwei Sequenzen, die sich dem Sterben in der Gaskammer nähern: Zum einen durch die Vernichtung einer anonymen Gruppe von Opfern, beobachtet von einem Professor Pfannenstiel, zum anderen durch den Tod der Protagonistin Berta Weiss.[500] »Im ersten Fall, der Darstellung der Vernichtung aus der Täterperspektive, appelliert der voyeuristische Blick in die Gaskammer an die Imagination der Zuschauer, das – nicht gezeigte – Geschehen aus den Reaktionen der SS-Protagonisten zu rekonstruieren.« (Köppen 1997: 160) Statt die Vernichtung zu sehen, hört der Zuschauer folgenden Kommentar des Professors: »Das ist nicht zu fassen. Wie eine Szene aus Dantes ›Inferno‹. Wie das Klagen in einer Synagoge.« (Fohrmann 2002: 53) »Im zweiten Fall begleitet der Zuschauer – zuletzt aus der Perspektive einer Handkamera inmitten der Opfer – die trotz ihres Wissens um die Funktion dieses Ortes beherrscht bleibende Heldin, bis sich in einer letzten Naheinstellung auf ihr Gesicht die Tür der Gaskammer schließt.« (Köppen 1997: 160)

469 474

In Robert M. Youngs Spielfilm TRIUMPH DES GEISTES (USA 1989) sieht der Zuschauer, wie eine große Gruppe von Opfern den Schacht in die Gaskammern und Krematorien hinabsteigen muß (s.u.), darunter eine Schwester des Protagonisten. Eine klassische Parallelmontage läßt unterirdische Auskleidungsszenen (s. 0:21:51 h) und banges Warten in den sogenannten Bad- und Desinfektionsräumen – meist in Nahaufnahmen (s. 0:22:17 h, 0:22:23 h, 0:22:25 h) – mit Einstellungen von SS-Männern, die sich Gasmasken überziehen und schließlich das Gift in die Öffnungen schütten (s. 0:22:48 h), alternieren – tragischer Höhe- und Endpunkt der Sequenz (Köppen 1997: 161). Insgesamt erinnert der Aufbau der Sequenz sowie deren Inszenierung stark an Spielbergs Form der Umsetzung: Young und Spielberg versuchen beide den Ablauf der Vernichtung spürbar zu machen, begleitet von auffällig hymnenartiger Musik. Beide Regisseure konzentrieren sich auf Frauen und Kinder, wobei Spielberg als zusätzliches Element das Scheren der Frauen einsetzt.

475

Um das Schicksal des Doktor Korczak und der Kinder in den Gaskammern von Treblinka zu thematisieren, gibt Andrzej Wajda am Ende seines Spielfilms KORCZAK (POL 1990) den bis zu diesem Zeitpunkt vergleichsweise realistisch-rekonstruierenden Diskurs auf und inszeniert in einer – unmißverständlich als solche gekennzeichneten – Traumsequenz die wundersame Rettung aller Beteiligten[501]; dagegen setzt in der letzten Einstellung des Films eine Texteinblendung (s. 1:50:16 h), die in dem Maße in den Bildvordergrund rückt, wie die befreiten Kinder, einem Siegeszug gleich, in den Bildhintergrund flüchten.

---

500. Insofern ist Loshitzkys folgende Äußerung in ihrer Ausschließlichkeit nicht zutreffend: »Spielberg was the first mainstream Hollywood Jewish filmmaker to break the taboo of explicitly imagining the Holocaust and the gas chambers as its ultimate sacred center and horrifying metaphor.« (Loshitzky 1997: 110f.)

501. Nichtsdestotrotz wurde Wajdas gerade aufgrund dieses Schlusses zum Teil harsch kritisiert.

502. Gemäß meiner Grundüberzeugung, daß ein gewisses Maß an Diskretion unerläßlich ist, wurde bei der Auswahl der Standbilder auf die indiskretesten verzichtet und die Größe der Abbildungen deutlich verringert.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

469 0:21:51 h

470 0:22:17 h

471 0:22:23 h

472 0:22:25 h

473 0:22:28 h

474 0:22:48 h

475 1:50:16 h

476 1:22:09 h

477 1:22:14 h

478 1:22:29 h

479 1:22:43 h

480.A 1:23:02 h

480.B 1:23:34 h

In Costa-Gavras' Spielfilm Der Stellvertreter (F/D/ROM/USA 2002) wird »lediglich« die fassungslose Erstarrung des Protagonisten Kurt Gerstein eingefangen, nachdem er durch das Guckloch geblickt hat; was er gesehen hat, wird nicht visualisiert, sondern muß vom Zuschauer aus seinem Minenspiel erschlossen werden. Insofern erinnert diese Inszenierung an die erstgenannte Sequenz aus Holocaust (s.o.).

Nur ein Spielfilm, Leszek Wosiewiczs Kornblumenblau (POL 1988), visualisiert den Vorgang sowie das Ergebnis des Massenmordes in den Gaskammern, was Köppen richtig beobachtet hat: »Es gibt – nach meiner Kenntnis – lediglich einen Film, der die Grenze überschreitet, das Sterben in der Gaskammer zu zeigen [...].« (Köppen 1997: 161) Zu Beginn der Sequenz läßt der Regisseur noch eine gewisse Diskretion erkennen: Das Hineintreiben der nackten Opfer in die Gaskammer wird durch eine rasante Kamerafahrt hinter einer Bretterwand in entgegengesetzter Bewegungsrichtung inszeniert (s. 1:22:09 und 1:22:14 h). Mit dem Betreten der Gaskammer (s. 1:22:29 h) wird diese Zurückhaltung aufgegeben und von beinahe effekthascherischer Visualisierung des Todeskampfes in der Gaskammer sowie des Anblicks bei Öffnung der Eisentüren übertroffen (s. 1:22:43 h und 1:23:34)[502], was von Köppen unverständlicherweise als »zynisch-groteske Inszenierung« bezeichnet wird (ebd. 162). Ähnlich wie Gersteins Antagonist in Der Stellvertreter, gibt es auch in diesem Film einen Nazi, der am Blick durch das Guckloch bzw. -fenster perversen Gefallen findet.

476 479

480.A 480.B

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Holocaust-Filme, sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme, die sich von SCHINDLERS LISTE deutlich unterscheiden, gehen mit den Gaskammern (ohnehin völlig) anders um bzw. behandeln dieses Zentrum der Vernichtung nicht explizit. Die Dokumentarfilme versuchen entweder über den Vernichtungsvorgang und die Installationen mittels Archivmaterial und durch Kommentar zu informieren (DIE TODESMÜHLEN, s. II.1.1.4) bzw. sich durch nachträgliche Aufnahmen von den Spuren des Todeskampfes und poetisierende Erläuterungen zu nähern (NACHT UND NEBEL, s. II.2.1.6) oder den Holocaust durch Augenzeugenberichte zu übermitteln (SHOAH, s. II.2.2.3 – 2.2.5). Die sich von SCHINDLERS LISTE bewußt distanzierenden Spielfilme behandeln die Vernichtung in den Gaskammern in einer Form des trauernden Gedenkens (BIRKENAU UND ROSENFELD, s. II.5.5.f) oder auf indirekte Art und Weise, durch Inszenierung des Auskleidens sowie des übrig bleibenden Kleiderbergs (DAS LEBEN IST SCHÖN, s. II.4.1.4.ba), während andere die Thematisierung der Gaskammern vermeiden (ZUG DES LEBENS, s. II.4.2).

(Ende Exkurs)

An der Sequenz kann vor allem belegt werden, wie Spielberg das Potential des Genres Spielfilm systematisch nutzt, um den Holocaust für den Zuschauer erfahrbar zu machen: Wo der Autor der Buchvorlage dem überraschenden Ereignis lediglich einen Satz widmet – »Auch hier strömte kein Gas aus den Brausen, sondern zum Glück nur eisiges Wasser« (Keneally 1994: 261) –, inszeniert es Spielberg mit virtuoser Dramaturgie und filmischem Diskurs, einem sich über rund drei Minuten erstrecken-

503. »Wenn die Frauen im Duschraum angstvoll nach oben starren und es kommt Wasser aus den Brauseköpfen, weiß der Zuschauer, daß das die Ausnahme gewesen ist. Wissen ermöglicht in diesem Fall, das Nichtgezeigte hinzuzudenken.« (Thiele 2001: 467) »Erst das Wissen [der Zuschauer um den Massenmord in den Gaskammern; eigene Anm.] garantiert die maximale Spannungserzeugung, es ist dramaturgisch notwendig, weil es emotional involviert.« (Kramer 1999: 9)

504. »Spielberg inszeniert das Geschehen in den Gaskammern als Verschränkung der Täter-, der Beobachter- und der Opferperspektive, wobei letztgenannten ein Übergewicht zukommt.« (Kramer 1999: 11)

505. »Gleichzeitig verbinden sich diese Zeichen [die aus der Eingangssequenz; eigene Anm.] mit anderen Facetten der Holocaust-Ikonographie, den Signifikanten des Transports (Schienen, Güterwagen, rauchende Lokomotiven), den Zeichen der Gefangenschaft (Baracken, Türme, Stacheldraht und geladene Zäune) und denen der Vernichtung in Gestalt einer Menschenkette, die den Weg zur Treppe des Krematoriums beschreitet – mit einer zweimal wiederholten Ansicht des feuerspeienden Schlotes. Selbst jene Relikte, die uns heute aus den Vitrinen der Gedenkstätten entgegenstarren, die geleerten Koffer, abgeschnittenen Haare, Goldzähne, werden im Bild des Filmes als Objekte der Handlung reanimiert.« (Köppen 1997: 157) »Die Wahrheit der historischen Ereignisse wird bei Spielberg [...] verbürgt [...] durch die Ausspielung der Szenen und visuellen Signifikanten, die im Fundus des gegenwärtigen – durch Filme, Museen, Gedenkstätten angereicherten – kulturellen Gedächtnisses lagern.« (Ebd. 157f.) »Alle Insignien des Holocaust sind vorhanden: Das berüchtigte Lagertor, das martialische Befehlsgebrüll, der qualmende Schlot des Krematoriums, die geschorenen Köpfe der Frauen und schließlich die ›Desinfektionsräume‹ [...].« (Korte 1999: 187, H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den, systematischen Spannungsaufbau mit kontinuierlicher Zuspitzung der Situation und retardierenden Momenten. Hierbei setzt er ganz gezielt auf die Eigenleistung des Zuschauers, ermöglicht durch dessen Vorwissen[503] und/oder die kurz zuvor im Film gelieferten Informationen (s.o.). Im Unterschied zu den angesprochenen, vergleichbaren Filmen gelingt es Spielberg durch die besondere Form der Inszenierung, den Zuschauer emotional extrem zu involvieren (Kramer 1999: 13). So bangt er in höchstem Maße mit und um die »Schindlerjüdinnen« und freut sich beim glücklichen Ende mit ihnen und für sie – stärker noch als bei der mißglückten Hinrichtung des Schlossers (s. 3.2.4), da sich der Spannungsbogen hier über eine etwa doppelt so lange Zeit erstreckt und es sich bei den Opfern um für den Zuschauer vergleichsweise vertraute Figuren handelt.

Zu Recht, wird auf den Modellcharakter der Sequenz hingewiesen, denn »es geht um Rettung, nicht um Auslöschung. Seine Rührung zieht Schindlers Liste aus dem Überleben der Schindler-Juden« (Kramer 1999: 14).

Diesen extremen Einbezug des Zuschauers erreicht Spielberg jedoch nicht nur durch die angedeutete Spannungsdramaturgie, sondern auch durch dessen Versetzung in die panische Situation der Todesangst (s. 3.2.3.b und v.a. 3.2.5 zum Live-dabei-Eindruck).

Wie in der Selektionssequenz (s. 3.2.5) ballen sich auch hier, neben dem Kontrast zwischen dem Gruppenschicksal der »Schindlerjüdinnen« und dem der anonymen Masse (s.o.), weitere Spannungsverhältnisse des gesamten Films.

In rhythmischem Wechsel läßt Spielberg den Zuschauer die jeweilige Situation vor allem aus der Perspektive der Opfer oder eines Beobachters erleben – Live-dabei-Effekt und Distanz alternieren und steigern sich wechselseitig in ihrer Wirkung.[504] Je nachdem, ob uns Spielberg durch die Newsreel-Ästhetik einen Live-dabei-Eindruck oder durch eine ruhigere Inszenierung eine gewisse Distanz zu den Geschehnissen verschafft, bangen wir mit bzw. um die »Schindlerjüdinnen«.

Jenseits dieser inzwischen bekannten Ästhetik der Live-Kriegsberichterstattung (s. 3.2.3.b und 3.2.5) fällt die vorliegende Sequenz durch den gezielten Einsatz von die Dramaturgie unterstützender, nicht-diegetischer Musik auf. Sie kontrastiert mit »realistischen«, beinahe unerträglichen On-Geräuschen (Scheren). Darüber hinaus kann an dieser Sequenz das Schindlers Liste kennzeichnende Spiel mit Licht- und Schatten besonders gut nachvollzogen werden.

Um die Erinnerung an das Schicksal der anonymen Masse, das konträr zu den »Schindlerjüdinnen« seinen Verlauf nimmt, aufrecht zu erhalten, inszeniert Spielberg den Krematoriumsschacht als Ikone der allgemeinen Vernichtung.[505]

Detaillierte Sequenzanalyse:

Nachdem der Zuschauer in der vorangehenden Sequenz ebenso ängstlich wie verwundert verfolgt hatte, wie die »Schindlerjüdinnen« in Auschwitz angekommen waren, liefert der aufgebrachte Schindler nun die Erklärung: »Der Zug ist fehlgeleitet worden – Schreibfehler« (2:27:43 – 2:27:46 h). Die folgende Einstellung zeigt mit schnell hintereinander geschnittenen Bildern, wie ein Auto mit aufheulendem Motor das Fabrikgelände verläßt; Schindler ist auf der Hinterbank zu erahnen. Der Zuschauer schließt, daß dieser auf dem Weg ist, Schlimmstes zu verhindern, »daß ein Retter unterwegs ist« (Kramer 1999: 13).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

481 483 Die Befürchtung, Schindler könne zu spät kommen, dominiert die folgenden Einstellungen in Auschwitz. Zunächst inszeniert Spielberg das angesprochene Haareschneiden im Vorraum des sogenannten »Bad und Desinfektion«. Eine Kamerafahrt fängt ein, wie jeder Frau von Hilfsarbeiterinnen die Haare auf grobe Weise abgeschnitten werden. Das auffällig laut eingespielte, hektische Ratschen der Scheren geht dem Zuschauer durch Mark und Bein, während eine melancholische Solovioline aus dem Off die Szenerie musikalisch kommentiert.[506] Daß man das Haareschneiden als Auftakt einer bevorstehenden Vernichtungsaktion interpretiert, wird zweifach nahegelegt: Zum einen erhascht unser Blick wiederholt sich entkleidende Frauen im Hintergrund (s. 2:28:00 h); zum anderen sehen wir das schmerzverzerrte, von Todesangst gezeichnete Gesicht einer Frau (s. 2:28:07 h). Die anschließende Einstellung zeigt, wie die geschorenen Frauen, angetrieben von den Befehlen der SS-Wächterinnen, ihre Schuhe in einen Korb legen und sich zur nächsten Station begeben, begleitet von einer langsamen Kamerafahrt.

Während im Bildvordergrund weiter Haare abgeschnitten werden und das beinahe unerträgliche Schneidegeräusch an Intensität gewinnt, läßt Spielberg den Zuschauer im Bildhintergrund für einen Augenblick das demütigende Entkleiden der Frauen verfolgen (s. 2:28: 24 h), bevor er deren zunehmende Todesangst erfahrbar macht.

484 485 Nach dem wiederum von den Befehlen der Aufseherinnen begleiteten Auskleiden tritt für die Frauen, ebenso wie für den Zuschauer, die sogenannte »Ruhe vor dem Sturm« ein. Dies läßt ihnen und uns ein wenig Zeit zum Nachdenken bzw. zur Erinnerung: Bis hierher entspricht die Situation dem Gerücht von den Gaskammern. Was den Frauen widerfährt, deckt sich sowohl mit den detaillierten Beschreibungen aus der zurückliegenden Szene als auch mit den historischen Fakten der Vernichtungsprozedur. So drängt sich die Erwartung des Todes für die Frauen und den Zuschauer geradezu auf.[507] Unsere einzige und letzte Hoffnung richtet sich auf Schindler. Das angstvolle Bangen macht Spielberg mittels einer Großaufnahme erfahrbar, in welcher sich das Gesicht einer Frau, die ihr Kind an sich preßt, durch grelles Gegenlicht als Schattenriß abzeichnet (s. 2:28:41 h). Von den Konturen der Frauen neigt sich die Kamera langsam, um das Kindergesicht groß ins Bild zu rücken (s. 2:28:46 h). Aufgrund der Gegenlichtaufnahme kann der Zuschauer erneut nur die Umrisse erkennen, muß sich den Gesichtsausdruck angesichts des Kontextes selbst vorstellen. Dadurch, daß die Kamera auf dem Kind verweilt, hat

506. Sie wird alle Szenen um das Duschen begleiten.

507. »Die Zuschauer wissen, was nun kommen müßte, und sie wünschen die Rettung der Frauen herbei.« (Kramer 1999: 9f.)

508. »Was hingegen leitmotivisch wiederkehrt, ist das Leiden der Kinder.« (Seeßlen 1995: 164)

509. Auch die Off-Musik ikonisiert für kurze Zeit dieses Zittern, in dem sie die Ruhe abstreift; (kurz darauf nimmt sie jedoch wieder den getragenen Charakter an).

510. »Nun drängen sie sich ängstlich aneinander und gelangen ins Innere des Raumes, während wir Zuschauer – den Kamerablick teilend – mitten unter ihnen sind.« (Kramer 1999: 11)

511. »Wahrnehmungspsychologisch betrachtet droht das Schrecklichste nun nicht mehr ›mir‹, sondern ›ihnen‹. Kaum merklich werden die Zuschauer gezwungen, eine andere Perspektive einzunehmen. Aus der teilnehmenden Sicht der Opfer gelangen sie [die Zuschauer] in die Beobachterhaltung.« (Ebd., H.i.O.)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

481 2:28:00 h

482 2:28:07 h

483 2:28:24 h

484 2:28:41 h

485 2:28:46 h

486 2:28:51 h

487 2:29:05 h

488 2:29:13 h

489 2:29:15 h

man ein wenig Zeit, dem eigenen Entsetzen vor der Unmenschlichkeit der Judenvernichtung nachzugeben, die nicht einmal vor Kindern Halt machte[508]; zuvor hatten wir »nur« erwachsene Frauen gesehen. Sehnlichst wünscht sich der Zuschauer, Schindler möge wenigstens das Kind in letzter Minute retten.

Ein lautes Geräusch leitet die folgende Einstellung ein. Im Hintergrund wird eine Tür geöffnet, über welcher »Bad und Desinfektion« geschrieben steht. Jetzt beginnt die Kamera leicht nervös zu zittern und ikonisiert auf diese Weise die Todesangst der Frauen.[509] Wo wir vorher eine beobachtende Position innehatten, versetzt uns Spielberg nun mitten ins Geschehen:

Am Ende der Frauenreihe stehend, die offensichtlich durch die angesprochene Tür getrieben werden soll, wird uns dieser qualvolle Gang besonders erfahrbar, verstärkt durch die angstvollen Blicke der Frauen, die sich nach uns umsehen (s. 2:28:51 h). Hier bricht der Regisseur bewußt mit der Fiktion – ein Tabu im Film – und läßt den Zuschauer Teil dieses entsetzlichen Geschehens sein, indem er ihn, angetrieben durch das gebellte »Schneller« (2:28:55 h) der Wächterinnen, mit den Frauen über die Schwelle und in den »Dusch- und Desinfektionsraum« treten läßt. Als auf der Türschwelle eine Drängelei entsteht, wird man sogar ein wenig geschubst.[510] 486

In der vermeintlichen Gaskammer bleibt die Kamera jedoch ein wenig zurück, so daß wir erneut eher eine beobachtende Perspektive einnehmen (s. 2:29:05 h).[511] Zu den Befehlen der Aufseherinnen und der unruhiger werdenden Off-Musik drängen die Frauen in die Raummitte. Voller Angst halten sie sich gegenseitig fest. Durch seine Beobachterposition bemerkt der Zuschauer, wie manche Frauen angstvoll nach oben blicken. Mit dem Vorwissen, den Gerüchten über die Gaskammern und dem Anblick der Duschköpfe (s. erneut 2:29:05 h) kann man die angstvollen Blicke deuten und mit den »Schindlerjüdinnen« bangen (s. 2:29:13 h). 487 489

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anstatt die dramatische Situation auf- und den Zuschauer zu erlösen, baut Spielberg ein retardierendes Moment zur Spannungssteigerung ein: Die Kamera begibt sich erneut in den Vorraum, um zu zeigen, wie die Tür hinter den letzten Frauen ebenso sorgsam wie geräuschvoll geschlossen wird (s. 2:29:15) – die Rettung wird immer unwahrscheinlicher, zusätzlich gesteigert durch das dramatische Anschwellen der Off-Musik.

490

Nach einem erneut harten Schnitt zoomt die Kamera an das Guckloch in der Tür heran, um schließlich knapp sechs Sekunden »auf dem metallenen Rund des Durchblicks zu verweilen, [eine] Einstellung, deren Länge – nach den derzeitigen Konventionen filmischer Narration – deutlich die Grenze dessen überschreitet, was durch den Zuschauer lediglich halbbewußt wahrgenommen wird [...]« (Köppen 1997: 162). Aus der uns aufgezwungenen Perspektive der Täter müssen wir beobachten, wie die Frauen sich verängstigt im Rauminneren aneinanderdrücken und – erneut auch nach uns – umsehen[512]; das Guckloch ermöglicht eine Distanz zur Ausnahmesituation hinter der geschlossenen Tür (s. 2:29:23 h). Begleitet wird diese distanzierte Zeugenschaft durch das Einsetzen eines dumpfen musikalischen Raunens, das an einen langen Tunnel erinnert, durch den der Wind pfeift.

---

512. »Spielberg thematisiert also den Kamerablick und den in dieser Sequenz untrennbar mit ihm verbundenen Voyeurismus.« (Ebd. 11)

513. Ausnahmsweise muß Kramer in diesem Zusammenhang korrigiert werden; er schreibt: »Doch das Motiv des Blicks von außen wirft bei ihm [Spielberg] nicht die Frage nach der Darstellbarkeit dessen auf, was in den Gaskammern passiert ist. Er gleitet – im Gegenteil – über dieses Problem hinweg, denn ohne die Heranfahrt zu stoppen geht der Kamerablick ohne sichtbaren Schnitt durch das Fenster hindurch auf die Frauen zu, so daß die Zuschauer abermals den Raum gewechselt haben und nun wieder, in einer Art teilnehmende Beobachterperspektive, bei den Opfern sind.« (Ebd. 11) Die Heranfahrt an das Guckloch wurde – wie von Köppen gezeigt wurde (s.o.) – sehr wohl gestoppt, der Positionswechsel ins Rauminnere erfolgte über einen deutlich wahrnehmbaren Schnitt und zunächst (d.h. vor der Lichtunterbrechung) ist die Perspektive des Zuschauers eher die eines distanzierten als die eines teilnehmenden Beobachters (vgl. Köppen 1997: 160).

514. »[...] eine unmotivierte Aktion, sofern die Opfer wirklich nur duschen, die aber ins Drehbuch genommen werden muß, um die Zuschauer in dem Glauben zu halten, die Frauen sollten getötet werden.« (Kramer 1999: 12) Vor allem jedoch dient dieser dramaturgische Trick aufgrund der retardierenden Funktion der zusätzlichen Spannungssteigerung – die Entspannung kann auf diese Weise noch weiter hinausgezögert werden.

515. Sie ist es, die von den sog. »Schindlerjüdinnen« bisher wohl am häufigsten eingeblendet wurde, so daß wir ihr im Verhältnis zu anderen Frauen näher stehen.

516. »Spielberg hat die Identifikation mit den Schindler-Juden schon über den gesamten Film aufgebaut, und auch in der Gaskammersequenz zieht er alle filmischen Register, um sie aufrechtzuerhalten. Immer wieder streut er Großaufnahmen von ihren ängstlichen Gesichtern ein.« (Kramer 1999: 10)

517. »Und er beweist, daß man mit der Kamera deren Todesangst und Panik einfangen kann. Dies in einem Spielfilm zu zeigen, ist keine Frage von Geschmack und Diskretion, sondern von Mut und Kunst.« (Noack 1998: 89f.)

518. Die Art und Weise der Inszenierung erinnert hier an gewisse Szenen der Selektionssequenz (s. 3.2.5).

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

490 2:29:23 h

491 2:29:27 h

492 2:29:31 h

493 2:29:34 h

494 2:29:42 h

Die folgende Einstellung versetzt den Zuschauer erneut ins Rauminnere[513], ohne jedoch seine Beobachterhaltung zu gefährden, die im Vergleich zu vorher (s. 2:29:05 u. 2:29:13 h) mehr Distanz gewährleistet (s. 2:29:27 h). Aus einer spürbaren Aufsicht zeigt eine Totale sowohl die Frauen als auch die Duschen, »jene dramaturgischen Einheiten, die die folgenden schnellen Perspektivewechsel prägen« werden (Kramer 1999: 11f.). Dicht gedrängt erwarten die Frauen ihr Schicksal – ebenso wie wir unsere letzte Hoffnung begraben. 491

Wiederum spannt Spielberg den Zuschauer auf die Folter, denn völlig überraschend geht mit einem lauten Knall das Licht aus. Der Bildschirm ist schwarz.[514] Die Angstschreie der Frauen verdrängen die Begleitmusik; den Zuschauer durchdringen sie aufgrund ihrer Intensität bis in sein Innerstes.

Auffällig langsam wird es wieder hell, wird das vor Todesangst zitternde, zur angstvollen Grimasse verzerrte Gesicht einer uns vertrauten »Schindlerjüdin« sichtbar (s. 2:29:31 h).[515] Wo wir in der vorangegangenen Einstellung eine Distanz und den Überblick über die Situation hatten, führt uns Spielberg nun ganz nah an die Opfer heran. Die Groß- bzw. Detailaufnahmen der Gesichter[516], die durch das plötzliche Seitenlicht beinahe gespenstisch wirken, lassen den Zuschauer die zunehmende panische Angst miterleben, wozu nicht zuletzt die sich erhöhende Schnittfrequenz und die anhaltenden, durchdringenden Angstschreie beitragen.[517] In sie mischt sich verzweifeltes Jammern und Weinen, personalisiert durch die Großaufnahme eines kleinen Mädchens, das in Richtung Decke blickt (s. 2:29:34 h). Wie zuvor in der Entkleidungsszene stockt uns auch hier der Atem, steigert sich unser Entsetzen und Mitleiden, wenn wir Kinder entdecken; bewußt lenkt Spielberg die Aufmerksamkeit wiederholt auf die Wehrlosesten unter den Opfern. 492 494

Als werde sie durch das Zittern der Frauen ein wenig hin und her geschubst, sieht sich die Kamera in der Folge wackelnd um und fängt dabei eine sich auf die Finger beißende Frau ein (s. 2:29:42 h) – universelle Geste extremer Furcht. Die wieder stärker hörbare Off-Musik hat inzwischen beinahe hymnischen Charakter und läßt spüren, daß eine Auflösung naht.

Während die Tonspur sowie die Nervosität der Kamera unverändert bleiben, reißt ein weiterer harter Schnitt den Zuschauer aus der extremen Nähe zu den Opfern heraus. Für ca. drei Sekunden wird er zwischen die aufgeregt umherirrenden Körper versetzt (s. 2:29:45 h)[518]; wie die Frauen, wird man von dem Gegenlicht teilweise so stark

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

495 geblendet, daß man sich kaum mehr orientieren kann.[519] Gleichzeitig umgibt es die Jüdinnen mit einem auffälligen, fast wie ein Heiligenschein wirkendem Strahlenkranz.

496 Im weiteren folgt einen deutliche Wende: Zu sich dramatisch zuspitzender Off-Musik treten die Angstlaute hier in der Hintergrund, während die – im Vergleich zu vorher nun ruhigere – Kamera die in Todesangst sich aneinanderklammernden Frauen einfängt (s. 2:29:47 h).[520] Der starr nach oben gerichtete Blick einer der Jüdinnen erinnert uns daran, von woher das Unheil droht.

497 498 Entsprechend verharrt die Kamera in der Folge auf einem an der Decke montierten Duschkopf (s. 2:29:52 h) und senkt sich danach wieder zu den Frauen, schwenkt an ihnen entlang, bevor sie auf dem Gesicht einer nach oben blickenden Jüdin verweilt (s. 2:29:12 h).[521] Im Unterschied zu den vorangegangenen Großaufnahmen wirkt diese Person gefaßt, würdevoll ihr Schicksal tragend. Das einsetzende Streicherquartett signalisiert »ein schicksalhaftes Aufgehobensein in der Masse, das religiöse Dimensionen annimmt, denn in dieser Situation verschont zu werden wäre Zufall, der ja in einem anderen Kontext – den die Musik und die nach oben gerichteten Blicke aufrufen – Gnade genannt wird« (Kramer 1999: 12).[522]

»Dramaturgisch gesehen ist die Phase beendet, in der die Zuschauer die Furcht der Opfer am stärksten teilten. Wahrnehmungspsychologisch bleibt nur noch eine Möglichkeit: die Zuschauer verlangen nach der überstandenen Phase äußerster Angespanntheit nicht nach deren Wiederholung, sondern nach psychischer Abfuhr der aufgebauten Spannung.[523] Und Spielberg, der das emotionale Bedürfnis hervorrief, bedient es auch [...].« (Ebd.)

In einer erneuten, mit statischer Kamera aufgenommenen Totalen verfolgen wir, wie aus den Duschköpfen nach und nach Wasser zu fließen beginnt (s. 2:29:59 h).[524] Wo vorher Angstschreie die Szene beherrschten, hebt nun ein zunächst überraschtes, dann freudige Erleichterung indizierendes Jauchzen an.

---

519. »Der aufgeregten Schnittfolge entspricht die zunehmende Rastlosigkeit der subjektiven Kamera, die zuletzt zwischen den sich bewegenden Körpern umherirrt, so daß für kurze Zeit nur noch Licht- und Schattenflecken zu erkennen sind.« (Kramer 1999: 12)

520. In diesem Zusammenhang muß Kramer korrigiert werden; er schreibt: »Die plötzlich völlig statische Kamera zeigt zwei Frauen, die ihren ängstlichen Blick nach oben richten.« (Ebd.) Völlig statisch ist die Kamera jedoch nicht, sie hat sich lediglich im Vergleich zu ihrer vorangegangenen auffälligen Nervosität etwas beruhigt, zittert aber immer noch leicht.

521. »Die Zuschauer werden durch all dies darauf vorbereitet, daß die Zeit der Entscheidung gekommen ist.« (Ebd.)

522. In diesem Zusammenhang muß Köppen korrigiert werden, der schreibt: »Auf den Einsatz überhöhender oder gar grotesk kontrapunktischer Musik verzichtet Spielberg zugunsten eines angstvoll anschwellenden Stimmengemurmels als On-Ton.« (Köppen 1997: 162).

523. »Alle, die auf der Leinwand und die unten im Kinosaal, rechnen damit, daß die Mordmaschine losläuft, die Spannung steigt, und es ist, lügen wir uns nicht in die Tasche, tatsächlich Spannung, die diesen Kinomoment regiert.« (Martenstein 1995: 197)

524. »Kommt Wasser oder Gas? – ehe es dann naß herunterrauscht, und der Zuschauer seiner eigenen Atemnot Herr zu werden versucht.« (Giordano 1995: 172)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

495 2:29:45 h

496 2:29:47 h

497 2:29:52 h

498 2:29:56 h

499 2:29:59 h

500 2:30:09 h

501 2:30:32 h

502 2:30:47 h

503 2:30:56 h

504 2:31:11 h

505 2:31:20 h

506 2:31:23 h

507 2:31:29 h

Eine rund vierzig Sekunden dauernde Serie recht zügig hintereinander geschnittener Nah- und Großaufnahmen läßt den Zuschauer die Erleichterung, parallel zu den Frauen, erfahren, unterstützt durch getragene Off-Musik. So können wir – während wir beinahe spüren, wie das Wasser auf unser Gesicht herunterprasselt – mit der einen Frau lachen, unserer Freude Ausdruck verleihen (s. 2:30:09 h), mit einer anderen weinen, uns der Erleichterung hingeben (s. 2:30:32 h). 499 501

In der folgenden Einstellung verlassen die inzwischen wieder bekleideten »Schindlerjüdinnen« zu getragener Streichermusik die unterirdischen Räumlichkeiten. Auf diese Weise sichert Spielberg ab, daß sie dem Tod entronnen sind. Im Freien registrieren einige der Frauen (s. 2:30:47 h), wie eine unbekannte Menschengruppe in einiger Entfernung in einen unterirdischen Schacht hinabsteigt (s. 2:30:56 h). Wie bereits zuvor und erneut aus der Sicht einer beobachtenden »Schindlerjüdin« zeigt 502 507

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Spielberg dem Zuschauer, daß auch Kinder unter den Opfern sind, und wählt zur Demonstration eine nahe Einstellungsgröße (s. 2:31:11 h). Vom Schacht schwenkt die Kamera in die Höhe und folgt damit dem ungläubig-entsetzten Blick der jungen Frau (s. 2:31:23 h), mit der wir verstehen bzw. wissen, wie und wo diese Menschen enden werden – als Rauch, der aus dem Schornstein quillt (s. 2:31:20), tiefschwarzer Rauch (s. 2:31:29 h).

»Ces gens accèdent à cet endroit par un escalier descendant [...] et le mouvement panoramique vertical qui nous montre ensuite la cheminée nous fait clairement comprendre que c'est par-là qu'ils en ressortent.« (Lowy 2001: 190)

»Die Filmfiguren, gerettet (fast) wie die Zuschauer, sehen die Menschenschlangen zu den Vernichtungsöfen ziehen, sehen die rauchenden Kamine: Diese Bilder verbieten nicht Phantasie, sondern lösen sie aus. [...] Der tiefste Schrecken, der zugleich die Wirkung des Films erklärt, bleibt das, was die Zuschauer in ihren Köpfen hinzuerfinden, das Ungezeigte.« (Schulz-Ojala 1995: 223f.; vgl. auch Insdorf 2003: 266)[525]

Während die »Schindlerjüdinnen« Glück im Unglück hatten, versucht Spielberg, dem Zuschauer mit diesem immerhin fast eine Minute dauernden Epilog zur Duschszene das Schicksal der Mehrzahl anzudeuten:

»Mais puisque c'est ainsi que les choses se sont passées pour ces femmes de LA LISTE ..., pourquoi ne pas le raconter? Et comme c'est l'eau qui sort des tuyaux et non le gaz dans ce cas précis, j'ai tenu à montrer les cheminées des fours afin de ne pas prêter le flanc aux révisionnistes. Je n'y étais pas obligé.« (Spielberg zit.n. Lowy 2001: 190)[526]

508 509

Insbesondere hinsichtlich der Wahl der Einstellungen und ihrer Abfolge ähnelt Spielbergs Epilog der zitierten Sequenz aus TRIUMPH DES GEISTES (s.o.). Bereits Robert M. Young hatte dem Zuschauer vier Jahre zuvor das Schicksal der in den Schacht hinabsteigenden Menschenmenge (s. 0:20:53 h) durch die Inszenierung des Krematoriumsschlotes (s. 0:21:24 h) angedeutet, im Unterschied zu Spielberg jedoch zu Beginn der Sequenz in der Gaskammer und etwas weniger deutlich.

525. Vgl. Lowy hinsichtlich einer interessanten metaphorischen Analogie zwischen dieser Szene und dem Beginn der Eröffnungssequenz: »[...] la fin du parcours des victimes est symbolisée par une cheminée crachant des flammes quand le début de leur voyage vers la mort était représenté par le tournoiement de la vapeur d'une cheminée de locomotive.« (2001: 107)

526. »[...] wo ›Schindlers‹ Frauen und Kinder Auschwitz verlassen können, nimmt ein Zug unbekannter, individuell nicht konturierter Menschen seinen Weg hinab in die Gaskammer unter dem symbolischen Zeichen des rauchenden Schornsteins.« (Lange 1999: 156)

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

508 0:20:53 h

509 0:21:24 h

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

527. Zit. nach Naumann 1980: 171.

528. Zit. nach Kreimeier 1997: 27.

529. Vgl. Georg Seeßlens und Andreas Kilbs ähnliche Anmerkungen zu DER PIANIST von Polanski aus dem Jahre 2002: »[...] jede Erzählung, die die Ikonografie des Grauens benutzt, ist auch Teil eines Prozesses der Gewöhnung, der Trivialisierung.« (Seeßlen 2002: 56) »Die Zeit [...] verändert die historischen Perspektiven, und so läßt sich nicht übersehen, daß THE PIANIST, der vor zwei Jahrzehnten ein Ereignis gewesen wäre, heute um ebenjene Jahrzehnte zu spät kommt, daß das, was er sagt und zeigt, bereits schlüssig gesagt und gezeigt worden ist – auch wenn man es nicht oft genug sagen und zeigen kann.« (Kilb 2002: 43)

530. »Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden. [...] Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen [...].« (Sklovskij 1969: 12ff., H.i.O.)

531. »Die alte Form, die Shoa ausschließlich mit Tränen zu behandeln, hat das Publikum ein wenig ermüdet. Und wir haben nur eine neue Art gefunden, dieses Thema darzustellen.« (Mihaileanu zit.n. »Der Spiegel« 24/1999: 191)

»SCHINDLERS LISTE setzt auf die möglichst realitätsgetreue Darstellung einer authentischen Geschichte. Will man nach diesem Film dem Holocaust-Film etwas Neues hinzufügen, so muß man entweder in der Radikalität der abbildenden Darstellung noch weiter gehen als Spielberg oder aber ein völlig anderes, ein nicht-naturalistisches, die historische Realität bewußt verfremdendes Konzept wählen.« (Lorenz 2003: 268)

532. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß Kassovitz' Neuverfilmung die Komik weitaus stärker hervorhebt, als dies in Frank Beyers gleichnamiger Erstverfilmung (DDR 1974) der Fall ist, und zumindest in dieser Hinsicht das Potential des Romans von Jurek Becker besser nutzt.

533. Vgl. Insdorfs Kapitel zum »Ironic Touch« (2003: 276ff.).

Im Unterschied zu Filmen wie DER GROSSE DIKTATOR (Charlie Chaplin, USA 1940) oder auch SEIN ODER NICHTSEIN (Ernst Lubitsch, USA 1942) verwenden Benigni und Mihaileanu Komik nicht nur im Zusammenhang mit den Tätern, sondern auch in gewisser Weise mit den Opfern des Holocaust.

https://doi.org/10.14361/9783839407196-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND