

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	11
------------------------	----

I. Film als zentrale Form des Holocaust-Gedenkens

I.1	Mimesis versus Bilderverbot: Positionen und Tendenzen in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust von der Entnazifizierung bis heute	13
I.2	Filmtheorie – zur filmischen Gestaltung als Wirkungsangebot.....	29
I.2.1	Vernachlässigung des Sich-Einlassens auf den Holocaust, Mimesis-Orientierung und ›Emotionalisierung‹ als »black box« – zum Stand der Forschung	29
I.2.2	Filmische Gestaltung als Wirkungsangebot im Prozeß – zur methodischen Tradition der Arbeit	30
I.2.3	Aufdeckung simultaner und sukzessiver Wirkungsangebote durch computergestützte Filmanalyse – zur methodischen Vorgehensweise und zum Aufbau der Filmkapitel	40

II. Typen von Holocaust-Filmen

II.1	Umerziehung durch Greuelfilme mit Schockästhetik?	47
II.1.1	»Images blessures« – Schockbilder: DIE TODESMÜHLEN (DEATH MILLS, Hanuš Burger, USA 1945)	50
II.1.1.1	Die gescheiterte Schock-Politik der Alliierten	50
II.1.1.2	Leitthesen	57
II.1.1.3	Kontraproduktiver Zwang – Deutsche müssen das Desaster betrachten	60
II.1.1.4	Latente Aufforderung zur Ergänzung – die Verwertungsmaschinerie der Nazis	62
II.1.1.5	Kollektivschuld und Erfahrbarmachung der Lager – »Elfhundert Kreuze für elfhundert frische Gräber«	65
II.2	»Sprechende« Erinnerungsorte und Zeitzeugen?	71
II.2.1	Kontraproduktive Über-Ästhetisierung: NACHT UND NEBEL (NUIT ET BROUILLARD, Alain Resnais, F 1955)	73

II.2.1.1	Ein Filmemacher, ein Literat und ein Musiker – Ästhetik auf allen Ebenen	73
II.2.1.2	Leitthesen	93
II.2.1.3	»Ruhe« über dem verlassenen Schreckensort – die Exposition	96
II.2.1.4	Die Lagerhierarchie im Stakkato-Rhythmus	100
II.2.1.5	Leere Schlafkojen – »stumme« Relikte	102
II.2.1.6	»Fehl-Forderung« des Zuschauers – Spuren des Todeskampfes in den Gaskammern	106
II.2.1.7	Kontraproduktive Ästhetisierung – die Verwertungsmaschinerie der Nazis	111
II.2.2	Ein Film, gemacht, nicht (zu Ende) gesehen zu werden: SHOAH (Claude Lanzmann, F 1985)	118
II.2.2.1	Der Ort und das Wort	118
II.2.2.2	Leitthesen	135
II.2.2.3	Empathische Ansteckung – Filip Müllers bewegende Erzählung	139
II.2.2.4	Überforderung des Zuschauers – fehlende Analogie zwischen Lageraufnahmen und Zeugenbericht	145
II.2.2.5	Kontraproduktive Indiskretion – Lanzmanns Kampf mit Abraham Bomba	153
II.2.2.6	Erschütternde Beschaulichkeit – Simon Srebniks Rückkehr an die einstigen Orte des Schreckens	161
II.3	Intensives Miterleben durch Identifikation – Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierung	169
II.3.1	Ein-Blick in Freundschaft und Holocaust im Alltag: AUF WIEDERSEHEN, KINDER (AU REVOIR LES ENFANTS, Louis Malle, F 1987)	171
II.3.1.1	»Réinventer le souvenir« – neuerfundene Erinnerung	171
II.3.1.2	Leitthesen	174
II.3.1.3	Exposition: Aus der Welt der Mutterliebe in die »Männerwelt« des Karmeliterinternats	188
II.3.1.4	Die erste Stunde des Films – spannende Auflösung des Rätsels um Jean und aufkeimende Freundschaft zwischen den Rivalen	197
II.3.1.5	Mit-Bangen um Jean und Erleben der gespaltenen französischen Gesellschaft – »Mardi Gras« im Restaurant	217
II.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	223
II.3.2	Fesselnde Spannung – erfüllte Hoffnung: SCHINDLERS LISTE (SCHINDLER'S LIST, Steven Spielberg, USA 1993)	233
II.3.2.1	Inszenierte Authentizität	233
II.3.2.2	Leitthesen	245
II.3.2.3	Exposition: Auftakt zur Vernichtung – Geheimnisvoller Schindler	261
II.3.2.4	Bangen mit und um den jüdischen Häftling und dessen mißglückte Hinrichtung	2•1
II.3.2.5	Erzeugte Authentizität – die Selektion im Konzentrationslager	275
II.3.2.6	Miterlebte Todesangst in der vermeintlichen Gaskammer	281
II.4	Komisch verkehrte Welt	297

II.4.1	Lachen und Weinen – Arlecchino im Vernichtungslager: DAS LEBEN IST SCHÖN (LA VITA È BELLA, Roberto Benigni, I 1997)	306
II.4.1.1	»Ein Märchen zwischen Horror und Komik«	306
II.4.1.2	Leitthesen	311
II.4.1.3	Exposition: Behutsame Einstimmung auf den Holocaust	317
II.4.1.4	Hauptteil des Films: Kraft der Phantasie versus Lagerrealität	332
II.4.2	Ver-rückter (Über-)Lebens-Zug: ZUG DES LEBENS (TRAIN DE VIE, Radu Mihaileanu, F/BEL/ROM/NL 1998)	356
II.4.2.1	Jüdischer Humor und nostalgischer Blick auf die Shtetl-Welt	356
II.4.2.2	Leitthesen	367
II.4.2.3	Der erste Teil des Films: Schlomos geniale Idee und ihre Umsetzung	369
II.4.2.4	Hauptteil des Films: »Zug um Zug« nach Palästina	382
II.5	Rückkehr an den Ort des Schreckens, die Gegenwart der Vergangenheit zu be-greifen: BIRKENAU UND ROSENFELD (LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX, Marceline Loridan-Ivens, F/D/POL 2003)	398
II.5.1	Erschreckende Beschaulichkeit	398
II.5.2	Leitthesen	400
II.5.3	Exposition: Geheimnisvolle Einführung des Holocaust	410
II.5.4	Spuren der Vergangenheit – Be-Greifen, um zu erinnern	416
II.5.5	»Annäherungen« an das Lager – Ge-Denken und In-sich-Gehen versus »Spurenversessenheit«	426
II.5.6	Möglichkeiten und Schwierigkeiten besonderer visueller bzw. musealer Inszenierung	441

III. Auf- und Annahme des Holocaust im Spielfilm

III.	Auf- und Annahme des Holocaust im Spielfilm	449
------	---	-----

Anhang

A)	Bibliographie	461
B)	Sequenzprotokolle	497
C)	Exkurse	507
C1)	Exkurs zu Peirce' Konzept der Semiose und seiner Unterscheidung der drei Interpretanten-Typen	507
C2)	Exkurs zum Dialog zwischen Sender und Empfänger und der damit einhergehenden sympraktischen Dimension in künstlerischen Werken nach Klopfer	507
C3)	Exkurs zum Rhythmus in künstlerischen Werken und dessen Auswirkungen auf das menschliche Bewußtsein	511
C4)	Exkurs zu den Perzeptions-, Konzept- und Stereotypengeleiteten Filmstrukturen nach Wuss	515

- [Semprún:] Das wirkliche Problem ist nicht das Erzählen,
wie schwierig es auch sein mag ...
Sondern das Zuhören ... Wird man unseren Geschichten zuhören,
auch wenn sie gut erzählt sind? [...]
- [Überlebender A:] – Was heißt hier ›gut erzählt‹?
Man muß die Dinge sagen, wie sie sind, ohne Kunstgriffe! [...]
- [Semprún:] – Gut erzählt heißt: daß man gehört wird. Das gelingt nicht ohne
ein paar Kunstgriffe. Genügend, daß es Kunst wird. [...] Hört zu.
Die Wahrheit, die wir zu sagen haben
– falls wir überhaupt Lust dazu haben, viele werden nie welche haben –
ist nicht sehr glaubwürdig ... Sie ist sogar unvorstellbar. [...]
Wie soll man eine so wenig glaubwürdige Wahrheit erzählen,
wie eine Vorstellung von dem Unvorstellbaren wecken,
wenn nicht dadurch, daß man an der Wirklichkeit arbeitet,
ihr eine Perspektive gibt? Also mit ein paar Kunstgriffen. [...]
- [Überlebender B:] – Ihr redet von Verstehen ... Aber um welche Art
von Verständnis handelt es sich? [...] Ich kann mir vorstellen,
daß es eine Fülle von Zeugnissen geben wird [...] Und außerdem wird es Dokumente geben ...
Später werden die Historiker die einen wie die anderen
zusammentragen und analysieren:
sie werden gelehrte Werke darüber schreiben ... Alles wird darin gesagt,
niedergelegt sein ... Alles darin wird wahr sein ...
außer daß die wesentliche Wahrheit fehlen wird,
an die keine historische Rekonstruktion je herankommen wird,
so vollkommen und allgemeinverständlich sie auch sein mag... [...] Die andere Art des Verstehens, die grundlegende Wahrheit der Erfahrung,
die läßt sich nicht wiedergeben ...
Oder vielmehr nur durch das literarische Schreiben ... [...] Durch den Kunstgriff des Kunstwerks natürlich. [...] Der Film scheint die geeignetste Kunstform zu sein, [...]. [...] Jedenfalls sind dem Dokumentarfilm unüberwindliche Grenzen gesetzt ...
Nötig wäre eine Fiktion, aber wer wird sich trauen?
Das beste wäre, noch heute einen fiktiven Film zu drehen,
in der noch sichtbaren Wahrheit von Buchenwald ...
Dem noch sichtbaren, noch gegenwärtigen Tod.
Keinen Dokumentarfilm, sondern eine Fiktion ...
Aber das ist undenkbar. [...] Es bleiben die Bücher. Vor allem die Romane.
Zumindest die literarischen Berichte,
die über die bloße Zeugenaussage hinausgehen
und eine Vorstellung wecken,
auch wenn sie nichts zeigen. [...]
- [Semprún:] – Aber dabei kann es nicht um die Beschreibung des Grauens gehen. [...] Jedenfalls nicht nur, nicht einmal hauptsächlich.
Es wird um die Erforschung der menschlichen
Seele im Grauen des Bösen gehen.

(Semprún 1995: 150–155
zur Diskussion unter den Überlebenden
unmittelbar nach ihrer Befreiung,
wie man von dem Geschehenen berichten sollte)

