

# 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
»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: <b>SHOAH</b> (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	<b>Intensives Miterleben durch Identifikation –</b> <b>Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierung</b> .....	169
II.3.1	Ein-Blick in Freundschaft und Holocaust im Alltag: <b>AUF WIEDERSEHEN, KINDER</b> ( <i>AU REVOIR LES ENFANTS</i> , 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: <b>SCHINDLERS LISTE</b> ( <i>SCHINDLER'S LIST</i> , 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	<b>Komisch verkehrte Welt</b> .....	297

II.4.1	Lachen und Weinen – Arlecchino im Vernichtungslager: <b>DAS LEBEN IST SCHÖN</b> ( <i>LA VITA È BELLA</i> , 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: <b>ZUG DES LEBENS</b> ( <i>TRAIN DE VIE</i> , Radu Mihaileanu, F/BEL/ROM/NL 1998) .....	356
II.4.2.1	Jüdischer Humor und nostalgischer Blick auf die Schtetl-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	<b>Rückkehr an den Ort des Schreckens, die Gegenwart</b> der Vergangenheit zu be-greifen: <b>BIRKENAU UND ROSENFELD</b> ( <i>LA PETITE PRAIRIE AUX BOULEAUX</i> , 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 Kloepfer .....	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)

