



wie das Unvorstellbare auf die Leinwand kommt ...  
*die shoah im spielfilm*

Liebe Leserinnen und Leser,

Spielfilme, die die Shoah zum Thema haben, sind aus deutschen Kinos nicht mehr wegzudenken. Sie erzeugen und prägen Geschichtsbilder und gewinnen für das Geschichtsbewusstsein zum Nationalsozialismus zunehmend an Bedeutung. Vor diesem Hintergrund hielten wir es für notwendig, die Darstellung der Shoah in Spielfilmen und die damit einhergehenden (fragwürdigen) Geschichtsbilder genauer zu analysieren.

Vor wenigen Jahrzehnten beging Deutschland das größte und einzigartige Verbrechen der Menschheitsgeschichte. Wie alle Angehörigen der deutschen Mehrheitsgesellschaft wurden auch wir von Menschen geprägt, die in unterschiedlicher Weise an Shoah und Zweitem Weltkrieg beteiligt waren. Bis heute sind die Strukturen der deutschen Gesellschaft maßgeblich von der nationalsozialistischen Vergangenheit bestimmt. Zwar werden die NS-Verbrechen in der offiziellen Geschichtspolitik mittlerweile nicht mehr verschwiegen. Doch das Gedenken an die Menschen, die von den Nazis entrechtet, verfolgt und ermordet wurden, ist dabei allzu oft bloß Mittel zum Zweck: Deutschland muss sich als geläutert präsentieren, um eine führende Rolle in der Welt beanspruchen zu können. Eine wirkliche Aufarbeitung der deutschen Schuld hat es nie gegeben. Im Gegenteil: Immer mehr setzt sich die bequeme Interpretation durch, dass im Nationalsozialismus doch eigentlich alle irgendwie Opfer gewesen seien – auch die große Mehrheit der deutschen Bevölkerung. Wir sehen es als unsere Verantwortung, kritisch gegen derartige Verdrehungen der Geschichte vorzugehen, Verbrechen und TäterInnen zu benennen und der Opfer zu gedenken.

Mitunter verweisen RegisseurInnen darauf, dass sie mit Spielfilmen zur Shoah das Gedenken an die Opfer wach halten, eine Auseinandersetzung mit dem Thema fördern wollen. Doch kann das Medium (populärer) Spielfilme dazu überhaupt geeignet sein? Und welche Probleme gehen mit der bildlichen Darstellung der Shoah einher, wenn sie den Spielregeln des kommerziellen Filmes folgt? In den Filmen wird ein (vermeintliches) Wissen über den Nationalsozialismus und die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden produziert, das von einem großen Publikum aufgenommen wird. Daraus können wir allerdings nicht automatisch schließen, dass sich die ZuschauerInnen mit dem Thema auch weitergehend oder gar kritisch auseinandersetzen. Vielmehr ist die Frage, ob mit den bildlichen Inszenierungen ein differenziertes Herangehen an die Shoah verstellt wird und ein problematischer Blick auf die Geschichte entsteht.

Wir haben uns auf eine Auswahl von neun Filmen beschränkt. Es handelt sich um Produktionen aus den letzten dreizehn Jahren mit Ausnahme von *Holocaust* (1979) und *Schindlers Liste* (1993), die bedeutsame Anstöße für die Spielfilmproduktion gegeben haben und daher nicht

fehlen sollten. In den Filmen geht es vor allem um die Darstellung der Deportation der Opfer und ihrer Vernichtung in Konzentrationslagern, wenngleich uns bewusst ist, dass diese Geschehnisse nur einen Teil der Shoah ausmachen. Aus welchen Ländern die Produktionen stammen, spielte für unsere Auswahl keine Rolle. Entscheidend war vielmehr, dass sie in Deutschland zu sehen waren. Denn uns kommt es in erster Linie darauf an, wie die Filme im deutschen geschichtspolitischen Kontext vom Publikum aufgenommen und verstanden werden können.

In den von uns untersuchten kommerziellen Spielfilmen findet sich keine Sensibilität für Geschlechterkonzeptionen. Eine männliche Perspektive beherrscht die Darstellung; Geschlecht wird den gesellschaftlichen Normen entsprechend und weitgehend ungebrochen inszeniert. Dies bedeutet zum Beispiel, dass überwiegend Männer als Hauptfiguren auftreten und Frauencharaktere wenig facettenreich ausgestaltet sind. Soweit uns dies möglich war, haben wir das in den Rezensionen aufgegriffen.

An einigen Stellen schreiben wir von „Jüdinnen und Juden“. Gemeint sind damit alle aus antisemitischer Motivation heraus Verfolgten. Jedoch sind wir uns der Problematik bewusst, dass viele Menschen erst durch die antisemitische Ideologie der Nazis zu Jüdinnen und Juden gemacht wurden – ungeachtet dessen, welches Selbstverständnis sie hatten oder haben.

Die Broschüre beginnt mit drei grundlegenden Texten, welche die Filmanalysen in einen größeren Kontext einbetten sollen. Zum einen geht es um einen Überblick zur geschichtspolitischen Entwicklung in Deutschland, zum anderen wird der Spielfilm als Medium der Geschichtsvermittlung untersucht. Schließlich werfen wir die Frage auf, inwiefern es überhaupt möglich ist die Shoah ins Bild zu setzen und welche problematischen Wirkungen durch eine vermeintlich realistische Darstellung entstehen können. Danach stellen wir die Filme in chronologischer Reihenfolge vor. Die Rezensionen orientieren sich an unseren in den Einleitungstexten vorgestellten Positionen und konzentrieren sich auf die Analyse der markantesten Aspekte des jeweiligen Films. Die Texte sind das Ergebnis intensiver Diskussionen. Dennoch können sie nicht darauf angelegt sein, die Meinung aller Beteiligten wiederzugeben.

Wiederholt haben wir uns in unseren Diskussionen gefragt, wie ein Spielfilm aussehen könnte um tatsächlich als kritische geschichtspolitische Intervention zu taugen – oder ob es so etwas gar nicht geben kann. Eine klare Antwort darauf haben wir (noch) nicht gefunden. Über eine Debatte freuen wir uns!

**AG Shoah im Spielfilm und OLafA (Offene Linke – Alles für Alle)**  
*mit Unterstützung von Basisgruppe Geschichte, Basisgruppe Germanistik und dem Göttinger Bündnis „Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus – 27. Januar“*

- Der Weg der Shoah auf die Leinwand ..... S. 3
- Wie aus Filmbildern Geschichtsbilder werden ..... S. 7
- „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ...“ ..... S. 10
- *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* ..... S.14
- *Schindlers Liste* ..... S. 18
- *Das Leben ist schön* ..... S. 20
- *Zug des Lebens* ..... S. 22
- *Der Pianist* ..... S. 24
- *Die Grauzone* ..... S. 26
- *Der letzte Zug* ..... S. 29
- *Die Fälscher* ..... S. 31
- *Der Junge im gestreiften Pyjama* ..... S. 33
- ... zum Weiterlesen & Kontakte ..... S. 35

## Der Weg der Shoah auf die Leinwand

Veränderungen im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit - und was das mit Spielfilmen zu tun hat

Verschweigen, Verleugnen und Verharmlosen bestimmten in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg das Verhältnis der bundesdeutschen Mehrheitsgesellschaft zur nationalsozialistischen Vergangenheit. Wenn überhaupt von NS-Verbrechen die Rede war, dann wurden sie allein Hitler und einer kleinen Clique fanatischer Überzeugungstäter in die Schuhe geschoben. Eine strafrechtliche Aufarbeitung blieb in Westdeutschland fast vollständig aus. Von rund 100.000 Nazi-TäterInnen, gegen die ermittelt wurde, wurden nur etwa 7.000 verurteilt. Vor allem Wehrmachtsveteranen konnten sich sicher fühlen: Wegen im Ausland begangener Kriegsverbrechen wurden bis heute gerade einmal vier von ihnen in der Bundesrepublik strafrechtlich zur Verantwortung gezogen – und das bei 15 Millionen deutschen Soldaten, die den Vernichtungskrieg geführt und überlebt hatten.

Das Motto hieß: Schlussstrich, Normalität um jeden Preis. Von den West-Alliierten gab es dagegen keinen Widerstand. Im Kalten Krieg war ihnen die Bundesrepublik als Bollwerk gegen den Ostblock so wichtig, dass sie auf eine konsequente Aufarbeitung der NS-Vergangenheit bereitwillig verzichteten. Und wenn die DDR oder andere Ostblockstaaten die braunen Wurzeln des westdeutschen Staats anprangerten, konnte das zumeist leicht als kommunistische Propaganda abgetan werden.

■ Was im Westen der Landserstreifen, war in der DDR der Widerstandsfilm

Während also von Shoah und Vernichtungskrieg geschwiegen wurde, wurde der deutschen Kriegsgefallenen und Vertriebenen – anders als heute immer wieder behauptet – in der Bundesrepublik von Beginn an öffentlich gedacht. Auch um die Heimkehrer aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft entfaltete sich ein regelrechter Erinnerungskult. Die Zahl der Kriegerdenkmäler, die nach 1945 in Westdeutschland errichtet wurden (und immer noch werden!), wird auf rund 40.000 geschätzt.

Die meisten Deutschen fühlten sich als Opfer. Und die Filmproduktion der Nachkriegszeit bestärkte sie darin: Wenn die jüngste Vergangenheit zum Spielfilmthema wurde, dann in Form von Landserstreifen, die das Bild unschuldiger, von einem dämonisch-übermächtigen Hitler missbrauchter Wehrmachtssoldaten zeichneten. Die Shoah kam darin nicht vor.

Auch in der DDR war die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden kein Thema. Trotz einer konsequenteren Entnazifizierung als im Westen konnte von einer wirklichen Aufarbeitung der Vergangenheit auch hier keine Rede sein. Im

Sinne der Dimitroffschen Faschismustheorie – Faschismus als die „offene terroristische Diktatur der am meisten reaktionären, chauvinistischen und imperialistischen Elemente des Finanzkapitals“ – wurde die Schuld an Nationalsozialismus und Weltkrieg einseitig dem Monopolkapital zugeschrieben. Der Effekt war damit der gleiche wie im Westen: die Entlastung der breiten Bevölkerung. Mit ihrem Selbstverständnis als antifaschistischer Staat reihte sich die DDR kurzerhand selbst bei den „Siegern der Geschichte“ ein und entließ sich sowohl aus der Rechtsnachfolge des Deutschen Reichs, als auch aus der Verantwortung für die Shoah. Überlebende Jüdinnen und Juden wurden nur widerstrebend als „Opfer des Faschismus“ anerkannt, Entschädigungszahlungen an Israel ausgeschlossen.

Die zahlreichen „Nationalen Mahn- und Gedenkstätten“ und die noch zahlreicheren öffentlichen Gedenkveranstaltungen stellten dazu keinen Widerspruch dar. Denn sie waren bestimmt von abstrakten Ritualen

und Symbolen sowie von einer Heroisierung des kommunistisch-antifaschistischen Widerstands. Und das spiegelte sich auch in der Filmproduktion der DDR wider: Mit international anerkannten Filmen wie *Nackt unter Wölfen* (1963) über ein Kind, das im Konzentrationslager Buchenwald von kommunistischen Häftlingen versteckt und gerettet wird, wurde die NS-Vergangenheit zwar früher und politischer ins Bild gesetzt als im Westen. Doch im Mittelpunkt stand dabei nicht die Shoah, sondern die antifaschistische Solidarität und Widerständigkeit. So allgegenwärtig die Erinnerung damit auch war: Dem Verdrängen und Vergessen kam sie nicht in die Quere.

Der Versuch der DDR, die Nazi-Verbrechen durch ihre wortreiche Indienstnahme für die Gegenwart zu bewältigen, war ein Erfolgsmodell: Die heutige gesamtdeutsche Gedenkpoltik funktioniert – unter anderen politischen Vorzeichen natürlich – durchaus ähnlich. Bis dahin aber war es noch ein langer Weg.

■ Eine Fernsehserie bricht das Schweigen

Das bequeme Selbstbild der deutschen Mehrheitsgesellschaft als Opfer hatte in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren immer mehr Risse bekommen, etwa durch die Auschwitzprozesse, die kritischen Fragen der 68er-Studierendenbewegung, das Engagement von Shoah-Überlebenden für Gedenkstätten oder auch die Erforschung der lokalen NS-Vergangenheit durch alternative Geschichtswerkstätten in den 1980er Jahren. Der politisch-kritische Umgang mit den nationalsozialistischen Verbrechen wurde jedoch nie zum gesellschaftlichen Mainstream. Ein Massenpublikum fand die Auseinandersetzung mit der Shoah erst, als im Januar 1979 die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust*

in der Bundesrepublik ausgestrahlt wurde und auf riesige Resonanz traf: Die Einschaltquoten erreichten bis zu 40 Prozent. Bei Bundes- und Landeszentralen für politische Bildung ging in der Folge eine halbe Million Anfragen nach Informationsmaterial über die antisemitische Vernichtung ein. Gleichzeitig aber gab es auch heftige Proteste gegen die Ausstrahlung: Von „Nestbeschmutzung“ und „Brunnenvergiftung“ war die Rede. Die CSU-nahe „Schüler-Union Bayern“ etwa wehrte sich dagegen, dass der Jugend einseitige Schulbekenntnisse zugemutet würden, und verlangte deshalb zum Ausgleich eine Fernsehserie über das Schicksal der Vertriebenen. Und Neonazis sprengten bei Münster und Koblenz sogar Sendeeinrichtungen in die Luft.

Die Serie *Holocaust* markierte einen Einschnitt. In der Bundesrepublik konnten die Nazi-Verbrechen fortan nicht mehr verschwiegen werden – obgleich die meisten Menschen das immer noch tun wollten. Außerhalb der BRD aber war die Serie der Auftakt für die massenkulturelle Bearbeitung der Shoah: Mit dem vierteiligen Melodram wurde die Vernichtung als Spielfilmthema entdeckt. Von einer „nachhaltigen Emotionalisierung“ im Umgang mit der Shoah spricht der Politologe und Historiker Peter Reichel: Das eigentlich unbegreifliche Menschheitsverbrechen wurde auf die Leinwand gebracht, indem Geschichten von individuellem Leiden, Sterben oder Überleben erzählt werden. Mit dem Erfolg von *Schindlers Liste* (1993) wurde das Thema so populär, dass eine regelrechte Flut von Shoah-Spielfilmen einsetzte – und bis heute andauert. Die Vielzahl jüngerer Filme (von denen wir in dieser Broschüre eine Auswahl kritisch vorstellen) ist dabei auch im Zusammenhang mit einem veränderten

geschichtspolitischen Klima zu sehen – in Deutschland wie in der Welt.

■ **Reden bedeutet nicht immer das Gegenteil von Schweigen**

In den 1980er Jahren bedeutete die von Bundeskanzler Helmut Kohl (CDU) ausgerufene „geistig-moralische Wende“ zunächst noch einmal eine konservative Offensive die Vergangenheit zu bewältigen: Die aus dem Nationalsozialismus resultierende Sonderstellung der Bundesrepublik in der Welt sollte überwunden, Deutschland „normalisiert“ werden. In diesem Sinne beanspruchte Kohl 1984 bei einem Staatsbesuch in Israel die „Gnade der späten Geburt“: Er sei wie der überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung zu jung, um sich noch um die NS-Vergangenheit scheren zu müssen. Zum 40. Jahrestag des Kriegsendes 1985 legten Kohl und der damalige US-Präsident Ronald Reagan als Zeichen der Versöhnung Kränze auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg nieder – obwohl (oder gerade weil) dort neben Soldaten der US-Truppen und der nationalsozialistischen Wehrmacht auch Tote der Waffen-SS begraben sind.

Erst nach der „Wiedervereinigung“ und vor allem mit der rot-grünen Regierung, die 1998 die Macht in Berlin übernahm, vollzog sich ein Paradigmenwechsel im Umgang mit der NS-Vergangenheit. Seitdem

■ ist es in der deutschen Erinnerungspolitik üblich geworden, die Nazi-Verbrechen nicht mehr zu verschweigen, sondern sich immer wieder zu ihnen zu bekennen. So wurde 2005 das zentrale „Holocaust-Mahnmal“ in Berlin ein-geweiht. Und selbst zum 20. Jahrestag des Falls der Berliner

Mauer am 9. November 1989 fiel die Erinnerung an den 9. November 1938, den Tag der antisemitischen Pogromnacht in Nazi-Deutschland, nicht unter den Tisch – was allerdings nichts daran änderte, dass das historische Datum als Freudentag gefeiert wurde.

Dass es die einen oder anderen PolitikerInnen mit der Erinnerung und dem Lernen aus der Geschichte aufrichtig meinen, soll hier gar nicht bestritten sein. Doch vor allem dient das beständige regierungsamtliche Gedenken an die Shoah dazu, die Vergangenheit in Dienst zu nehmen: Deutschland gedenkt und präsentiert sich als geläutert, um damit auch machtpolitisch seine führende Rolle in der Welt zu beanspruchen. Kurz bevor 1999 im Kosovo deutsche Soldaten zum ersten Mal nach 1945 wieder einen Angriffskrieg führten, kommandierte der sozialdemokratische Verteidigungsminister Rudolf Scharping eine Abordnung der Bundeswehr in die KZ-Gedenkstätte Auschwitz. In Uniform marschierten die Soldaten durch das ehemalige deutsche Vernichtungslager; die Botschaft dieses demonstrativen Besuchs formulierte der Minister unmissverständlich: „Wo die Menschenwürde mit den Füßen getreten wird, da dürfen wir nicht schweigen. Darum ist die Bundeswehr in Bosnien, und darum wird sie wohl auch in das Kosovo gehen.“ Außenminister Joschka Fischer nahm diese Vorlage auf, als er wenig später dem Parteitag der Grünen das Ja zum Kosovo-Einsatz abtrotzte: Die Lehre aus der deutschen Geschichte sei „Nie wieder Auschwitz“, deshalb müsse dieser Krieg geführt werden.

■ Kriegseinsätze werden also mit der besonderen Verantwortung Deutschlands gerechtfertigt, die Bundeswehr zur antifaschistischen Armee umgelogen. An die Stelle des alten Schweigens ist ein lautes Reden und Opfergedenken getreten. Aber das ist nur scheinbar das Gegenteil, denn das Ziel hat sich nicht geändert: Die Shoah soll Deutschland nicht länger behindern. Deutschland und die Mehrheitsdeutschen verzeihen sich selbst; die Bürde der Vergangenheit soll zum Standortvorteil werden. Ein Schlussstrich mit anderen Mitteln.

Es war (und ist) der Triumph dieses rot-grünen Projekts, Positionen im geschichtspolitischen Feld in Deutschland miteinander in Einklang zu bringen, die früher unvereinbar schienen. Die linksliberal-zivilgesellschaftlich geprägte Erinnerung an die Menschen, die von den Nazis entrechtet, verfolgt und ermordet wurden, gilt heute als Konsens. Doch was einst von Gedenkstätten, Geschichtswerkstätten und Erinnerungsinitiativen erkämpft werden musste, soll jetzt – ob mit oder ohne Zustimmung dieser geschichtspolitischen AkteurInnen – auch ganz anderen Zwecken dienen. Das Gedenken wird nicht nur für internationale Machtpolitik instrumentalisiert, sondern soll auch die Legitimation dafür liefern, dass das alte „volksgemeinschaftliche“ Erinnern an die Mehrheitsdeutschen als Opfer munter weiterleben kann: Man gedenkt einfach gleichzeitig der Opfer der NS-Verbrechen und der Wehrmachtssoldaten, Vertriebenen oder Bombentoten. Denn es sind ja alle irgendwie Opfer. Im allgegenwärtigen Gerede von den „zwei deutschen Diktaturen“, das auch der 2008 vom Bundestag beschlossenen „Gedenkstättenkonzeption“ des Bundes zugrunde liegt, wird der Nationalsozialismus zudem verharmlost, indem er mit dem DDR-Regime geschichtsverfälschend auf eine Stufe gestellt wird.

## Auf zur neuen Beliebtheit

Diese Gleichsetzungen, mit der sich die deutsche Mehrheitsgesellschaft so wohlfühlen kann, werden durch die mediale Inszenierung von Shoah und Nationalsozialismus weiter bestärkt – oder auch produziert. In den beliebten ZDF-Dokumentationen von Guido Knopp treten sogar ehemalige SS-Männer als Zeitzeugen auf. Was sie sagen, steht gleichberechtigt neben den Erinnerungen von Opfern des Nazi-Terrors. Diese Geschichtsbetrachtung ist natürlich äußerst komfortabel: Sie erlaubt eine „Versöhnung“ mit der Vergangenheit, weil die nicht länger schmerzt, sondern mit dem wohligen Grausen eines Horrorfilms zur Kenntnis genommen

werden kann. Nicht ohne Grund haben deutsche Kino- und Fernsehfilme, die zur Zeit von Nationalsozialismus und vor allem von Zweitem Weltkrieg spielen, derzeit Konjunktur – sei es *Der Untergang* (2004) über die letzten Tage im Führerbunker, *Dresden* (2005) über die Bombenangriffe der Alliierten auf die sächsische Landeshauptstadt, *Die Flucht* (2007) über die Vertreibung der Deutschen aus Ostpreußen oder *Die Gustloff* (2008) über den Untergang des deutschen Flüchtlingsdampfers „Wilhelm Gustloff“ in der Ostsee – um nur einige zu nennen. Sie alle haben gemein, dass sie den Schwerpunkt auf das Leid der mehrheitsdeutschen Bevölkerung legen, die Verantwortung für Verbrechen auf einige wenige Nazigrößen beschränken und stattdessen „gute Deutsche“ zeigen – auch in NS-Uniform.

Spielfilme aus deutscher Produktion, die sich mit der Shoah beschäftigen, sind dagegen nach wie vor rar. Doch auch wenn sie aus anderen Ländern stammen, werden sie hierzulande zwangsläufig vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Alle-sind-Opfer-Diskurses gesehen – die Absichten der MacherInnen mögen dabei ganz andere gewesen sein. Sie sind es allerdings keineswegs immer. Denn der Blick auf die Shoah hat sich eben nicht nur in Deutschland verändert.

Im Zuge des europäischen Einigungsprozesses sind Shoah und Zweiter Weltkrieg zu den Gründungsmythen eines sich als demokratisch und wehrhaft verstehenden Europa geworden. Als sich im Jahr 2000 die VertreterInnen von über 40 Staaten

in Stockholm zum *International Forum on the Holocaust* trafen, erklärten die teilnehmenden EU-Länder das Ziel der Vermeidung einer neuen Shoah zur gemeinsamen Grundlage des europäischen Gedächtnisses – und damit zur Legitimation für militärische Interventionen in aller Welt.

Doch die Shoah wurde nicht nur europäisiert, sondern sogar globalisiert: Wie der damalige deutsche Außenminister Fischer rechtfertigte auch US-Präsident Bill Clinton den Kosovo-Krieg 1999 mit dem Verweis auf Auschwitz. Das vorbildlose und einzigartige Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschland ist verallgemeinert worden zu einem Code für das „Böse“ schlechthin und dient als Synonym für Menschheitsverbrechen von allen und überall. Selbst die israelische Regierung sieht Deutschland heute als „ganz normalen“ wehrhaften Staat.

Und diese neue Beliebtheit – das werden die Beiträge in dieser Broschüre zeigen – macht vor der Filmproduktion nicht Halt.

Chancen und Grenzen eines populären Mediums der Geschichtsvermittlung

Die Shoah im Fernsehen, im Kino und bald auch auf Blu-ray: Die Ermordung von über sechs Millionen europäischen Jüdinnen und Juden ist zum Unterhaltungsstoff geworden. Sowohl als Dokumentation wie als Spielfilm erreicht das Medium Film das größte Publikum für das Thema Nationalsozialismus und die Shoah. So sahen in Deutschland rund 5,8 Millionen Menschen den Blockbuster *Schindlers Liste* (1993) und das ZDF lockte mit seinen History-Produktionen wie *Hitlers Helfer* sogar bis zu acht Millionen ZuschauerInnen vor die Bildschirme. Diese Zahlen sind beeindruckend und zugleich zu fürchten: Zwar ist in der Regel nicht direkt nachzuweisen, wie die im Film produzierten Geschichtsbilder aufgenommen und gedeutet werden. Doch dass sie Einfluss haben auf gesellschaftliche Vorstellungen von der Vergangenheit, dürfte außer Frage stehen: Wenn eine Interpretation von Nationalsozialismus und Shoah eine derart weite Verbreitung findet,

so lässt das auf einen Konsens schließen, der nicht ausgesprochen werden muss, aber von weiten Teilen der Gesellschaft geteilt wird.

Nur die US-amerikanische Spielfilmserie *Holocaust*, deren vier Teile im Januar 1979 im bundesdeutschen Fernsehen gezeigt und von bis zu 15 Millionen Menschen gesehen wurden, war von Anfang an in eine wissenschaftliche Studie eingebettet. Die ForscherInnen wollten herausfinden, welchen Einfluss eine solche Serie auf das Geschichtsbild der ZuschauerInnen in der Bundesrepublik haben kann. Tatsächlich ließen sich bei Befragungen Änderungen in der Haltung der Mehrheitsdeutschen, zu denen die Nachkommen der TäterInnen und diese selbst zu zählen sind, gegenüber dem Nationalsozialismus und vor allem gegenüber dem Leid der Jüdinnen und Juden verzeichnen. Immerhin zwei Fünftel der ZuschauerInnen gaben an, sich für die Taten der Deutschen zu schämen. Dagegen lehnte es ein Viertel der Bevölkerung ab, die

Serie überhaupt anzuschauen. Sie benutzten eine auch heute noch populäre Begründung: Das Thema gehöre abgeschlossen. *Holocaust* provozierte aber nicht nur solche Reaktionen, sondern trat auch mit einem aufklärerischen Anspruch an: Die Serie sollte exemplarisches Wissen vermitteln, ohne sich dabei an reale

Vorbilder

anzulehnen. Und die Untersuchungen ergaben tatsächlich, dass vor allem das Ausmaß und die Systematik der Verfolgung und Ermordung von antisemitisch Verfolgten vielen jüngeren ZuschauerInnen erst durch die Serie bewusst geworden sei.

Das Sterben der Überlebenden

Die Deutungshoheit über die Ereignisse der Shoah bleibt nicht den Opfern überlassen. Die Befreiung von Auschwitz liegt nun 65 Jahre zurück, und bald werden auch die letzten Überlebenden sterben. So wird die Nachwelt in wenigen Jahren mit einer Situation konfrontiert sein, in der keine ZeitzeugInnen mehr danach gefragt werden können, wie sie den Nazi-Terror erlebt und überstanden haben. Vielleicht werden dann die in vielen kleinen und wenigen großen Projekten im Ton- oder Videoformat aufgezeichneten Selbstzeugnisse eine andere Verbreitung finden als wie bisher vornehmlich in Gedenkstätten oder Museen. Aber die meisten Überlebendeninterviews werden wahrscheinlich nicht populär aufbereitet werden und einer Geschichtsdarstellung, wie sie Guido Knopps *History*-Redaktion im ZDF präsentiert, kaum den Rang ablaufen können – ebenso wenig wie die literarischen Quellen. Ohne befragbare ZeugInnen wird so eine Lücke in der Geschichtsvermittlung entstehen. Das Problem, wie künftig an die Opfer der Shoah erinnert werden kann, ist drängend.

Angesichts ihrer Niedrigschwelligkeit und des Massenpublikums, das sie damit finden,

Was bitte ist „mehrheitsdeutsch“?

Das Wort liest sich nicht schön, aber es ist notwendig: Wenn wir statt von „den Deutschen“ von der „deutschen Mehrheitsgesellschaft“ sprechen, wollen wir zweierlei deutlich machen. Im Nationalsozialismus wurden deutsche StaatsbürgerInnen als Jüdinnen und Juden, aber auch etwa wegen einer Behinderung, wegen ihrer sexuellen Orientierung oder politischen Überzeugung aus der deutschen Gesellschaft ausgeschlossen, verfolgt und ermordet. Wir würden uns diesem Ausschluss im Nachhinein anschließen, wenn wir „deutsch“ einfach mit Nazi-TäterInnen und MitläuferInnen gleichsetzen würden – obwohl das für die überwältigende Mehrheit der Deutschen selbstverständlich zutrifft. Das ist das eine.

Das andere betrifft die Gegenwart. Auch die heutige deutsche Gesellschaft besteht noch ganz überwiegend aus den Familien der TäterInnen und MitläuferInnen. Aber eben nicht nur. Diese „Mehrheitsdeutschen“ mit „den Deutschen“ insgesamt zu verwechseln, grenzt nicht nur die Opfer des Nationalsozialismus und ihre Nachkommen aus, sondern auch alle Menschen mit migrantischem Hintergrund. Darauf wollen wir mit unserer Wortwahl aufmerksam machen.

erscheinen Filme auf den ersten Blick als eine attraktive Lösung, um die Konfrontation mit der Geschichte der Shoah aufrecht zu erhalten. Doch inwiefern können bewegte Bilder wirklich dazu beitragen, das historische Ereignis der Shoah in seiner Einzigartigkeit ins Gedächtnis zu rufen, aufmerksam auf die Verbrechen der Deutschen zu machen oder sogar Erklärungsansätze zu liefern? Jede filmische Inszenierung der Shoah bietet zunächst die Chance, die Opfer – und auch die TäterInnen – in Erinnerung zu rufen und schlicht dem Vergessen entgegen zu wirken. Auch die individuelle und gemeinsame Beschäftigung mit historischen Ereignissen kann durch (Spiel-) Filme angestoßen werden. In welche politische Richtung dies passiert, ist nicht nachprüfbar, aber ethische und moralische Vorstellungen über den Umgang mit der Vergangenheit werden meist durch die inszenierten Geschichten vorgegeben.

Üblicherweise gelten unter den Filmen vor allem dokumentarische Werke als geeignet, Geschichte zu vermitteln. Und das sicher zu Recht. Dennoch können auch sie problematisch sein. Weil Dokumentarfilme zumeist keinen künstlerischen Anspruch verfolgen, sondern sich an einer (populär-) wissenschaftlichen Herangehensweise versuchen, werden sie vom Publikum in der Regel als „objektiv“ verstanden. Dass auch sie von Menschen mit Meinungen gemacht sind, geht unter – oder wird bewusst verschwiegen. Je seriöser eine Dokumentation daher kommt, je mehr Quellen gezeigt und scheinbar nur beschrieben werden, umso leichter übersehen die ZuschauerInnen, dass auch hier nur eine Sicht der Geschichte gezeigt wird. Der Glaube an eine „objektive Wahrheit“ ist im allgemeinen

Bewusstsein immer noch fest verankert. Wenn FilmemacherInnen jedoch ihre Methode offen legen, können sie diesem Fehlschluss entgegen wirken. So hat etwa Claude Lanzmann in seinem fast zehnstündigen Dokumentarfilm *Shoah* versucht, seine eigene Rolle transparent zu

machen, indem er bildlich eingeblendet wird, seine Stimme zu hören ist oder das Handeln zwischen dem Filmteam und den von ihm gefilmten und interviewten ZeitzeugInnen nachvollziehbar wird. Meist überwiegen jedoch Produktionen, die Aktenfunde und komplizierte Zusammenhänge für die ZuschauerInnen zuhause vor dem Bildschirm leicht verdaulich aufbereiten und als die „Wahrheit“ verkaufen. Ein bekanntes Beispiel ist die bereits erwähnte ZDF-Reihe *History*.

Doch selbstverständlich vermitteln auch Spielfilme ein Bild der Geschichte. Vor allem solche, die von zeitgeschichtlichen Begebenheiten handeln, werden zu Unterhaltungs- und Informationszwecken zugleich angeschaut – und treten nicht selten auch mit einem aufklärerischen Gestus an. Was sie zeigen, nehmen die meisten ZuschauerInnen dann nicht anders als bei Dokumentarfilmen für bare Münze, obwohl sie offensichtlich fiktional inszeniert sind. Wie und mit welchen Tricks das im einzelnen gelingt, darauf wird im folgenden Text und in den Rezensionen noch ausführlicher eingegangen.

### ■ Aufklärung per Spielfilm?

In vielen Extrasequenzen, die auf DVDs von Shoah-Spielfilmen zu sehen sind, erklären RegisseurInnen oder SchauspielerInnen, dass sie mit ihrer Arbeit an die Opfer der Shoah erinnern wollen. Sie betonen, wie sehr sie von der Lebensgeschichte, nach der meist die Hauptfigur des Films

gestaltet ist, bewegt und beeindruckt sind. Manchmal beanspruchen

sie sogar, mit ihrem Film dem Gedenken zu dienen. Doch das kann – zumindest bei kommerziell erfolgreichen Produktionen – von vornherein als ausgeschlossen gelten: Es darf nicht vergessen werden, dass Filme, so ernsthaft die Absicht der FilmemacherInnen sein mögen, an die technischen und finanziellen Gesetze der Filmproduktion gebunden sind. Auf dem Markt der Kinofilme sollen auch Shoah-Filme zu Berühmtheit und Ansehen für die MacherInnen führen und zu hohen Einnahmen an den Kinokassen oder durch den DVD-Verkauf führen. Dies kann nur funktionieren, wenn sie eine nachvollziehbare Geschichte erzählen und ein Massenpublikum ansprechen. Die Beschäftigung mit einem historischen Vorbild und die Einbindung von ZeitzeugInnen in die Gestaltung der Filme ist aber auch insofern problematisch, als die „Übersetzung“ der Geschichten und Erzählungen in das Medium Bild beziehungsweise Film nie eins zu eins erfolgen kann.

Welche Geschichtsbilder einer Nation weitergegeben werden, entscheidet sich nicht zuletzt im Schulunterricht. Da Filme und hier besonders Spielfilme für Kinder und Jugendliche neben den gewohnten Schulbüchern ein attraktives Medium sind, kommen sie oft zum Einsatz. Vor allem im Geschichtsunterricht werden oft zeitgenössische Filme gezeigt, um Interesse für einen vermeintlich trockenen Stoff zu wecken. Die Wirkmächtigkeit dieser Filme ist nicht zu unterschätzen. Da es in Deutschland die Schulpflicht gibt, wird hier beinahe jedeR mit dem „Unterrichtsstoff“ Nationalsozialismus konfrontiert. Für die meisten Kinder bedeutet das die erste Berührung mit dem Thema – auch weil in Deutschland nach wie vor die Tendenz verbreitet ist, sich der innerfamiliären Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen zu verweigern. Ein Spielfilm, der im Unterricht gezeigt wird, berichtet jedoch immer nur von ausgewählten Aspekten des Nationalsozialismus und nicht einmal

zwingend von der Shoah. Wie SchülerInnen den nationalsozialistischen Massenmord in ihre Geschichtsvorstellung eingliedern, wird dadurch erheblich beeinflusst. Es macht einen Unterschied, welche Filme gesehen werden – ob beispielsweise *Schindlers Liste*, der die Shoah zum Hauptthema hat, oder *Die weiße Rose*, der den geringen, aber gerne genannten deutschen Widerstand gegen das NS-Regime aufgreift und die Vernichtung der antisemitisch Verfolgten nicht einmal erwähnt.

Lernen bedeutet, sich ein Bild von etwas zu machen. Und wenn Filme als seriöses Medium der Geschichtsvermittlung präsentiert werden, sind SchülerInnen überzeugt, etwas aus dem Gesehenen lernen zu können – zumal meist die Fiktionalität des Mediums nicht im Unterricht besprochen wird. Es bleibt die Annahme, sich mit jedem weiteren (Spiel-) Film ein weiteres Stück Wissen aneignen zu können. Spielfilme haben sich also als (vermeintlicher) Wissensträger etabliert.

Kaum ein Film, der den Nationalsozialismus thematisiert oder versucht, die Shoah darzustellen, musste sich einer so großen Kritik aussetzen wie die *Holocaust*-Serie bei ihrer Erstausstrahlung in der Bundesrepublik 1979. Während damals noch der kommerzielle Stil kritisiert wurde, die „indiskutable Qualität“ des „Trivialfilms“, welcher nichts anderes als ein „Konsumartikel“ sei, werden gegen Blockbuster mittlerweile kaum noch Einwände erhoben. Auch kritisiert heute – anders als bei *Holocaust* – kaum noch jemand, wenn Filme stereotype Bilder von Jüdinnen und Juden zeichnen und damit antisemitische Klischees bekräftigen können, wie sie in der Bevölkerung immer noch verankert sind. Dabei kommen derartige Stereotype, wie die Rezensionen in dieser Broschüre zeigen werden, auch in neuesten Produktionen noch vor.

### ■ Die Auseinandersetzung darf nicht nach 90 Minuten enden

Spielfilme können den Zugang zu einem schwierigen und schrecklichen Thema wie der Shoah erleichtern – nicht nur für SchülerInnen. Entscheidend aber ist: Die Beschäftigung mit der Shoah darf beim Konsum bewegter Bilder nicht stehen bleiben. Ein gewisses Vorwissen ist schon alleine nötig, um die Handlung des Films überhaupt historisch einordnen zu können. Und für eine echte Auseinandersetzung ist das Medium „Film“ zu beschränkt: Selbst wenn Filme in der Gruppe gesehen werden, nimmt sie jedeR ZuschauerIn zunächst für sich alleine wahr. Sie laufen ab als in sich abgeschlossene Erzählungen und legen damit automatisch nahe, dass das Publikum bis zum Abspann alles erfahren habe, was es zu erfahren gebe. Hier kann nur ein Zerrbild zurückbleiben. Die tiefere Beschäftigung mit der Shoah, die Diskussion

über das unvorstellbare Geschehen, über Ursachen und Hintergründe kann deshalb kein Film ersetzen. Dafür bietet sich eine Vielzahl anderer, besserer Wege an – von Gesprächen mit ZeitzeugInnen über Besuche von Gedenkstätten bis zu Seminaren, Workshops oder Antifa-Sommercamps. Ein so komplexes historisches Geschehen wie das antisemitische Vernichtungsprojekt des nationalsozialistischen Deutschlands braucht mehr Auseinandersetzung als eine Spielfilmlänge.



## „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ...“

Das unvorstellbare Grauen der Shoah kann im Film nicht vermittelt werden

Filme wollen etwas darstellen. Bei jeder Form der Darstellung geht es darum, eine bestimmte Wirkung zu erzeugen, eine Idee auszudrücken, die dem Publikum vermittelt werden soll. Doch wie kann ein historisch einmaliges und vorbildloses Ereignis wie die Shoah dargestellt werden? Etwas, das nicht vorstellbar ist – zumal es von der industriellen Massenvernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden so gut wie keine Originalbilder gibt? Es wird deshalb immer wieder die Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah aufgeworfen. Was heißt in diesem Zusammenhang Darstellbarkeit? Warum soll es überhaupt möglich oder unmöglich sein, die Shoah darzustellen? Welche Bilder lassen sich wie herstellen?

Diese Fragen wurden und werden von Überlebenden diskutiert, die oft selbst einen Teil zur literarischen, philosophischen oder theoretischen Auseinandersetzung mit der Shoah beigetragen haben, aber auch von Intellektuellen, die sich mit sprachlichen und filmischen Bildern beschäftigen. Der wohl bekannteste und meistzitierte Beitrag zur Debatte stammt von dem Philosophen und Soziologen Theodor W. Adorno, der sich in den 1950er und 60er Jahren auf verschiedenen Ebenen mit der Shoah auseinandersetzte. Dabei ging es ihm auch darum, ob Kunst über und nach Auschwitz möglich sei – oder ob jeglicher Versuch die Gefahr berge, noch aus dem Leiden Genuss herauszupressen. Er kam zu dem vorläufigen Schluss: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ Auch wenn Adorno seine Aussage später abschwächte, dient sie bis heute als Ausgangspunkt vieler Überlegungen zur Darstellbarkeit der Shoah.

Zentrales Thema der Debatte ist die Unzulänglichkeit der Sprache. Für das, was dargestellt werden soll, habe unsere Kultur keine Begriffe hervorgebracht. Da Auschwitz einmalig sei, wisse niemand, wie angemessen

darüber gesprochen werden könne. „Wie kann man über eine Situation sprechen, welche jenseits jeder Beschreibung steht? Wie kann man eine Geschichte über die Massenvernichtung schreiben?“, fragt der Schriftsteller und Auschwitz-Überlebende Elie Wiesel. „Kann ein solches Ereignis überhaupt zum Gegenstand von Worten werden? Welche Worte wären dazu notwendig?“

Hinzu kommt das Problem der ZeugInnenschaft: Die einzigen, die die Massenvernichtung bis zur letzten Konsequenz erfahren haben, sind die Ermordeten. Aber auch viele der Überlebenden können ihre Erlebnisse nicht so weit verarbeiten, dass sie davon zu erzählen imstande wären. Der Philosoph Giorgio Agamben formuliert: „Die ‚wirklichen‘ Zeugen, die ‚vollständigen‘ Zeugen sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. Es sind die, die ‚den tiefsten Punkt des Abgrunds berührt haben.‘ Die großen und zahlreichen Lücken in den Berichten über die Vernichtung sind deshalb ein ebenso charakteristischer Teil der Shoah wie die fehlenden Bilder. Denn es war die Strategie der Nazis, alle Spuren so weit wie möglich zu verwischen. Diese Lücken füllen zu wollen, so meinen GegnerInnen einer filmischen Darstellung der Shoah, wirke zwangsläufig verfälschend.“

Die Forderung nach einem Bilderverbot wird nicht zuletzt aber auch mit der Würde der Opfer begründet: Ihre Entmenschlichung wiederhole sich, wenn ihr Leiden und Sterben detailliert vorgeführt und damit der Schaulust des Publikums preisgegeben werde. Zudem fürchten KritikerInnen einer

künstlerischen Umsetzung der Shoah, dass durch die ästhetische Form eine Ordnung hergestellt werden könnte, eine sinnhafte Struktur oder Aussage. Doch angesichts von Auschwitz und der millionenfachen Vernichtung lasse sich von Sinn nicht sprechen. So müsse jegliche Bezugnahme auf eine fortschrittsgläubige Kultur und ein aufklärerisches Kunstverständnis scheitern beziehungsweise zur Banalisierung führen.

Zu den entschiedensten VerfechterInnen eines Bilderverbots gehört der Dokumentarfilmer Claude Lanzmann: Ein Film müsse immer die Grenzen einer bildlichen Darstellung des Grauens mitdenken. Es dürfe gar nicht erst versucht werden, eine realistische Darstellung zu erzeugen, weil dies unmöglich sei. „Wer es tut, macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig.“ Denn das bedeute unausweichlich eine Trivialisierung des einzigartigen und unvorstellbaren Leids der Shoah.

Doch das Nein zu Bilderproduktion und künstlerischer Bearbeitung der Shoah ist keineswegs einstimmig – auch nicht bei Shoah-Überlebenden. Die Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Ruth Klüger etwa, die als Kind nach Theresienstadt und Auschwitz deportiert wurde, sieht in fiktionalisierten Darstellungen auch eine Chance, nach Erklärungen zu suchen und eine Wiederholung von Auschwitz zu verhindern. Gleichwohl betont sie: „Es gibt aber zwei Arten des Ästhetisierens, die eine ist Wahrheitssuche durch Phantasie und Einfühlung, also Interpretation des Geschehens, die zum Nachdenken reizt, die andere, die Verkitschung, ist eine problemvermeidende Anbiederung an die vermeintliche Beschränktheit des Publikums.“

Auf die Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah gibt es also keine einfachen

Antworten – und erst recht kein eindeutiges Ja. Dennoch haben viele Kulturschaffende diese Frage für sich längst beantwortet: Vor allem in Spielfilmen mangelt es nicht an fiktionalen Erzählungen über die Shoah. Deshalb muss es darum gehen sich kritisch mit der Art und Weise dieser Darstellungen auseinanderzusetzen – sowie den Geschichtsbildern nachzuspüren, die dabei gezeichnet werden und in der kollektiven Erinnerung eine Rolle spielen. Wie wird das, was sich nicht vorstellen lässt, darstellbar zu machen versucht, wie zu begreifen, wie zu erfassen? Mit welchen Codes und Bildern, mit welcher Sprache, welchen Metaphern, welchen Erzählmustern und welchen Spannungsbögen versuchen Filme, die Shoah darzustellen? Und welche Probleme bringt das mit sich?

#### ■ Filme denken nicht über sich selbst nach

Die Darstellung der Shoah und damit die Debatte um Darstellbarkeit ist natürlich nicht nur auf Filme, Bilder oder Romane begrenzt: Auch wissenschaftliche Texte oder Museums-Ausstellungen erzeugen Bilder in den Köpfen der LeserInnen oder BesucherInnen. Außerdem folgen gerade Ausstellungen immer einem Narrativ, also einem Erzählmuster, das auf bestimmte Einstellungen, Erkenntnisse und Reaktionen beim Publikum abzielt. An dieser Stelle wollen wir uns jedoch auf künstlerische Umsetzungen der Shoah beschränken – auch wenn sich manche Überlegungen sicher auch auf dokumentarische Darstellungen übertragen lassen.

In der Literatur ist es verbreiteter als im Film, die Grenzen der Darstellbarkeit in das eigene Medium einzubauen. Die Sprache kann zum Thema gemacht werden, bestimmte Formen und Normen, die in der Literatur konventionell oder klassisch sind,

können hinterfragt und aufgebrochen werden. Oft ist Literatur über die Shoah von Überlebenden verfasst und hat autobiografische Züge. Gerade die ersten literarischen Werke, die nach 1945 entstanden, wollten Zeugnis ablegen von der Vernichtung der Jüdinnen und Juden und einen Einblick geben in das Leiden der Häftlinge. Seit den 1980er Jahren setzten sich die Schreibenden – nicht mehr nur Überlebende, sondern auch ihre Nachkommen oder gänzlich Unbeteiligte – dann immer mehr mit der Unmöglichkeit auseinander, die Shoah angemessen zu vermitteln, und suchten nach einer neuen Ausdrucksweise. In verschiedenartiger Weise werden Sprache und Darstellbarkeit bedacht, Erinnern und Gedächtnis thematisiert, statt Geschichte zu inszenieren. In der bekannten Graphic Novel *Maus* von Art Spiegelmann beispielsweise – dem Sohn zweier Überlebender – zeigt eine Rahmenhandlung den Prozess des Schreibens selbst auf.

Einen derartigen reflektierenden Bruch hat es in der Geschichte des kommerziellen Kinos nicht gegeben. Ganz im Gegenteil: Als die Literatur anfang, sich über die Grenzen der Darstellbarkeit durch Sprache Gedanken zu machen, gaben FilmemacherInnen jede Zurückhaltung auf und brachten erstmals sogar Gaskammerszenen auf die Leinwand.

Spielfilme sind selten von Überlebenden gemacht. Die autobiografische Perspektive und das Zeugnisablegen stehen nicht im Vordergrund. Aber auch Sprache

und filmische Darstellungsmittel werden kaum thematisiert und überprüft. Stattdessen täuschen Filme oftmals „Echtheit“ vor und weisen nicht deutlich genug darauf hin, dass es sich bei dem Gezeigten um Fiktion handelt. Selbstreflexivität scheint (zumindest bei kommerziell erfolgreichen Produktionen) nicht mit dem Medium „Spielfilm“ vereinbar zu sein.

#### ■ Die Gesetze des Spielfilms

Die meisten kommerziellen Spielfilme folgen Spielfilmnarrativen, da sie ja eine Geschichte erzählen wollen. Das heißt, sie erfüllen ein kulturell festgelegtes bekanntes Erzählschema. Einer der gängigsten Plots ließe sich so zusammenfassen: Die Hauptfigur wird aus ihrem bisherigen Leben herausgerissen, gerät in Schwierigkeiten oder Not, schöpft irgendwann Hoffnung, wird noch einmal zurückgeworfen und schließlich im großen Showdown gerettet. Derartige Schemata wiederholen sich leicht variiert in den meisten Filmen und erzeugen so eine unbewusste Erwartungs- und Rezeptionshaltung beim Publikum.

Shoah-Spielfilme unterscheiden sich darin nicht von anderen Filmen. Bei ihnen wirkt dieser Rückgriff auf ein Erzählschema, das aus unzähligen Filmen bekannt ist, jedoch problematisch. Denn wenn von der Shoah nicht anders erzählt wird, erscheint die antisemitische Vernichtung so verstehbar wie jede andere Geschichte auf der Leinwand: Ein dargestelltes konkretes Einzelschicksal mit seinem individuellen Leid kann vermeintlich nachvollzogen werden, scheint begreifbar und kann von den ZuschauerInnen derart verallgemeinert werden, dass es sich als Bild der Shoah insgesamt festsetzt. So gewinnen die ZuschauerInnen den Eindruck, auch das Ausmaß, das Gesamtbild der industriell organisierten Tötung erfassen und verstehen zu können.

Außerdem brauchen Erzählungen üblicherweise einen Spannungsbogen, eine stimmige Geschichte, eine logische Handlung und Reihenfolge – also einen „Sinn“. Dass der systematischen Vernichtung der Jüdinnen und Juden keinerlei Sinn abgerungen

werden kann, lässt sich innerhalb klassischer Erzählschemata nicht ausdrücken. Dadurch besteht die Gefahr, dass das Leiden der Opfer einen nachträglichen Sinn zugeschrieben bekommt. Noch der tiefste Abgrund kann als ein Schritt auf dem verworrenen Weg zur (vom Publikum herbeigesehnten) Rettung verstanden werden – oder ermöglicht den ZuschauerInnen zumindest das Mitfiebern ums Überleben.

Entsprechend werden Zusammenhänge personalisiert, das heißt historische Sachverhalte vereinfacht, indem sie durch Figuren symbolisch dargestellt werden. Als Beispiel: Die junge Jüdin wird vom bösen Deutschen verfolgt. Dies soll die komplexe Verfolgungssituation widerspiegeln, wird aber zwangsläufig den historischen Ereignissen nicht gerecht. Stattdessen wird die Shoah durch das Herunterbrechen auf einen überschaubaren Personenkreis und eine eingängige Handlung konsumierbar, also leichter verständlich gemacht durch das nahtlos mögliche Einfügen in Sehgewohnheiten.

Ein Spielfilm funktioniert meist über eine beabsichtigte Identifikation der ZuschauerInnen mit den Hauptfiguren. Das verleiht der Handlung Sinn und dient dazu, dass die ZuschauerInnen emotional stärker eingebunden werden, dass also ein Einfühlen und Mitfühlen ermöglicht wird. Auch dies bringt bei Shoah-Spielfilmen Probleme mit sich. In die Leiden, denen die Opfer dieser beispiellosen Vernichtungstat ausgesetzt waren, kann sich niemand einfach so einfühlen, indem sich auf irgendeine vergleichbare Erfahrung berufen wird. Darüber hinaus ist dieser Anspruch gerade in Deutschland gefährlich. Die Identifikation mit den Opfern bietet mehrheitsdeutschen KinogängerInnen die Möglichkeit, sich aus der TäterInnenation quasi herauszufühlen. Und dieses Einreihen auf der Seite der Opfer lässt sich nahtlos einfügen in die heute vorherrschende Erinnerungspolitik, nach der neben den Menschen, die von den Nazis entrechtet, verfolgt und ermordet

wurden, genauso der vertriebenen und ausgebombten Deutschen gedacht sein müsse – weil sie angeblich vergleichbare Leiderfahrungen zu verarbeiten hätten. Dies bedeutet eine Relativierung und Trivialisierung der Shoah und führt zu einer geschichtsrevisionistischen politischen Praxis.

Konventionelle Spielfilme zielen aber auch durch andere Mittel auf Gefühle ab – sei es durch ihre Dramaturgie, durch die Zeichnung der Figuren oder durch Musik. Auch die Darstellung der Shoah wird auf diese Weise zusätzlich emotional aufgeladen und nicht selten verkitscht: Weinende Geigen untermalen den Schrecken, oder die gewaltsame Trennung von Müttern und Kindern soll die Dramatik unterstreichen: Techniken aus dem allgemeinen und gewohnten (Hollywood-)Repertoire zur Gefühlserzeugung, die in Liebes- oder Katastrophenfilmen genauso zum Einsatz kommen.

So kann die Identifikation mit den Opfern verhindern, dass ZuschauerInnen eine reflektierende Ebene einnehmen, die für die Beschäftigung mit dem Thema unabdingbar ist. Anstatt die Denkanstrengung zu unternehmen, einen historischen Zusammenhang herzustellen, sitzt das Bewusstsein der Macht der Bilder auf, die der Film liefert: „Die Bilder drohen das Bewusstsein einzunehmen, gegen den Gedanken abzusperrern durch die Emotionalisierung von Auschwitz“, schreibt der Soziologe und Adorno-Schüler Detlev Claussen.

Die meisten Shoah-Spielfilme erzählen Geschichten des Überlebens, auch als „escape stories“ bezeichnet: Es wird zwar der Tod von Menschen gezeigt, doch am Schluss steht

trotzdem eine Art „Happy End“, weil die Hauptfigur(en) die Schrecken der Verfolgung und der Konzentrationslager überleben. Als Gefühl kann so ein „... gerade noch mal gut gegangen“ oder sogar ein „... so schlimm war es doch gar nicht“ zurückbleiben, weil eben das Leiden und Sterben der Millionen von Ermordeten nicht dargestellt wird (und werden kann). Das kann zu einer falschen „Erträglichmachung“ der Shoah führen, vor allem wenn die Befreiung als Ende allen Leidens und Aufbruch in eine glückliche Zukunft gezeichnet wird. Dass selbst die, die überlebt haben, schwer traumatisiert sind und ihre Traumata sogar noch an die nächsten Generationen weitergeben, wird dabei ebenso ausgeblendet wie die Verantwortung der heutigen Gesellschaft, sich mit den Folgen der Shoah auseinanderzusetzen.

#### ■ Ein verzerrtes Geschichtsbild

In vielen Shoah-Spielfilmen wird die nationalsozialistische Vernichtungspolitik zum austauschbaren Schrecken. Wenn das Schicksal der ermordeten Jüdinnen und Juden aber nur als – letztlich beliebiges – Mittel zum Erzeugen von Spannung missbraucht wird, wird dies weder der historischen Einzigartigkeit (Singularität) der Shoah, noch der Würde der Opfer gerecht. Dies geschieht zum Beispiel dann, wenn um das Überleben der ProtagonistInnen mitgefiebert wird wie in einem Actionfilm. Das kann dann sogar so weit gehen, dass – wie in jedem dramatischen Unterhaltungsfilm – Nebengestalten geopfert werden dürfen, während die HeldInnen auf jeden Fall überleben müssen. Außerdem schwingt dabei mit, dass es die toughesten, gewitztsten und moralischsten Menschen sind, die überleben – wie in jedem Unterhaltungsfilm. Der Realität von Auschwitz, in dem das Überleben vom Zufall in einem willkürlichen Vernichtungstreben abhing, entspricht das nicht im Geringsten.

Shoah-Filme scheinen sich zudem in den Augen ihrer MacherInnen besonders dazu zu eignen, „Menschen in Extremsituationen“ zu zeigen und dabei „allgemein menschliche“ Eigenschaften zu beleuchten. Vor dem Hintergrund des Überlebens in der Gefahr werden anhand der Figuren Solidarität, Konkurrenz, Leid, Trauer, Mut, Enttäuschung, Tugend und Angst durchgespielt. Die besondere Kulisse des Nationalsozialismus und der Shoah dient dann mitunter nur dazu, der Geschichte zusätzliche Dramatik zu verleihen.

Bei dieser Austauschbarkeit des „Themas Shoah“ für den Spielfilm werden Weltanschauungen der ZuschauerInnen eher bestätigt als erschüttert: Zumeist sind es auch hier die klassischen Werte von Moral, Treue und Mut, die das Überleben sichern. Dabei sind jedoch gerade diese traditionellen Werte in Auschwitz aufgehoben worden. So lautet der Titel von Primo Levis bekanntestem literarischen Zeugnis: „Ist das ein Mensch?“, und bezieht sich auch darauf, was Auschwitz aus den Häftlingen machte: Menschen ohne Moral, denen weite Teile ihres Menschseins abhanden gekommen waren. Mit Auschwitz ist der Zivilisationsbruch – also die Wirklichkeit gewordene Möglichkeit einer grundlosen Vernichtung der Menschen – offenkundig geworden. Dies können und wollen die Filme oft nicht erfassen.

Darüber hinaus wird vernachlässigt, dass die traditionellen Werte im Nationalsozialismus gesamtgesellschaftlich nicht funktionierten. Eine Gesellschaft hatte Kultur und Wertvorstellungen zugunsten der „Volksgemeinschaft“ aufgegeben. Dennoch treten in Shoah-Filmen oftmals handlungstragende „gute“ Nazis auf, die moralisch sauber bleiben und dadurch z.B. das Überleben von anderen ermöglichen. Daraus lässt sich dann die Botschaft lesen,

dass „dunkle Zeiten“ über die Menschen hereingebrochen seien, ohne ihr Zutun, und sie durch moralisches Handeln trotzdem noch das Beste daraus gemacht hätten. Und es passt zum bequemen Mythos von der kleinen unmoralischen Minderheit, die den Rest der deutschen Bevölkerung verführt hätte. Auch hier können Filme ein verzerrtes Geschichtsbild zeichnen.

Gleichzeitig versuchen die meisten Shoah-Spielfilme, Authentizität, also „Echtheit“, vorzutäuschen. Damit einher geht der Anspruch, neutral und objektiv zu zeigen, „wie es wirklich war“. Das geschieht durch eingeflochtene Archivbilder oder Interviews mit ZeitzeugInnen, durch ein Drehen in Schwarz-Weiß oder auch den Hinweis „Nach einer wahren Begebenheit“. Das soll den besonders ernsten und achtbaren Anspruch des Films untermauern. Jeder Verdacht, die Shoah könne in den kommenden 90 bis 180 Minuten trivialisiert oder verharmlost oder falsch dargestellt werden, soll somit abgewiesen werden. Tatsächlich aber wird etwas verschleiert: Wie bereits dargelegt, gibt es eine riesige Kluft zwischen der unvorstellbaren Erfahrung der Shoah und ihrer Darstellung in Literatur, Film oder Bildern. Doch das Etikett „wahr“ setzt sich schnell bei den ZuschauerInnen fest, so dass sie unbewusst von einem Einblick in „echte“ Tatsachen ausgehen. Bei einem Grauen, wie es Auschwitz bedeutet, kann die fiktionale, aber dennoch „Echtheit“ vortäuschende Darstellung zu einer Banalisierung führen.

Die aufklärerische Stoßrichtung, die mit der Darstellung des Schreckens und dem Anspruch, über die NS-Zeit zu informieren, einher geht, möglicherweise auch im Sinne eines „Nie wieder“, wird zudem durch die erzählerischen und filmischen Mittel allzu oft ins Gegenteil verkehrt. Wenn etwa Antisemitismus und Nazi-Herrschaft nicht erklärt, sondern als Tatsachen ohne historisches Zustandekommen vorausgesetzt

werden, kann kein klares Bewusstsein des Zusammenhangs erzeugt werden. Und: Je mehr Bilder von der Shoah produziert werden und sich überlagern, desto beliebiger werden sie. Insbesondere bei Darstellungen krasser Gewaltausübung bis hin zur Ermordung in der Gaskammer droht eine Abstumpfung der ZuschauerInnen – bis hin zur Gleichgültigkeit.

#### ■ Und doch ...

Spielfilme über die Shoah zu drehen, ist also immer problematisch. Doch wir stehen dem Paradox gegenüber, dass zugleich die dringende Notwendigkeit besteht, neue Zugänge zum Erinnern zu finden, da immer weniger Menschen persönlich von der Verfolgung durch das nationalsozialistische Deutschland erzählen können. Es ist wichtig, sich mit der Shoah auf vielen Ebenen auseinanderzusetzen, da für uns die Zielsetzung besteht, die Verhältnisse so einzurichten, „dass Auschwitz nicht noch einmal sei“.

Dies bedeutet auch, an einem Punkt einen Einstieg in das Thema finden zu müssen. Und vielleicht kann dieser Punkt – allen Schwierigkeiten und Bedenken zum Trotz – auch ein Spielfilm sein. Detlev Claussen schreibt: „Jeder, der über Auschwitz nachdenken will, braucht wahrnehmbare Erinnerungsspuren, die er wieder in Nachdenken verwandeln kann.“

Mit dem Slogan „Every American should see *Holocaust*“ wurde die Serie beworben, als sie 1978 im Produktionsland USA ausgestrahlt wurde. *Holocaust* gilt als Meilenstein der filmischen Auseinandersetzung mit der Shoah. Insgesamt dauert die Serie knapp sieben Stunden und versucht in ihren vier Teilen die verschiedenen Dimensionen der Shoah zwischen den Jahren 1935 und 1945 zu zeigen.

Bei diesem großen historischen Rahmen kann die Darstellung nur recht schematisch und oberflächlich ausfallen: Im Zentrum steht die fiktive Familie Weiss, eine bürgerliche (jüdische) Arztfamilie aus Berlin. Jedes Familienmitglied erlebt eine andere exemplarische Opfergeschichte. Anders als bei den meisten Spielfilmen über die Shoah orientierten sich die MacherInnen dabei nicht an historischen Personen, sondern beabsichtigten eine Übertragbarkeit auf das Schicksal aller Opfer innerhalb der Gruppe der antisemitisch Verfolgten. Entsprechend konstruiert ist das Geschehen: Zentral sind die Familie Weiss, die Nazifamilie Dorf und die nicht-jüdische deutsche Familie Helms. Figuren der Familien treffen im Lauf der Handlung immer wieder und an den unterschiedlichsten Orten aufeinander. Das wirkt derart unwahrscheinlich, dass die Fiktionalität der präsentierten Handlung offensichtlich wird. Das Warschauer Ghetto kommt genauso vor wie die Konzentrationslager Buchenwald, Theresienstadt und Auschwitz und die Massenexekution von Babi Yar. Sogar die „Euthanasie“, also die Ermordung der im Nationalsozialismus als „nicht lebenswert“ eingestuften Menschen mit vermeintlichen körperlichen oder geistigen Behinderungen oder Krankheiten, erhält ihren Platz, ist allerdings eher krampfhaft integriert. Wieso diese eine weitere Opfergruppe repräsentiert, es aber auf andere Opfergruppen wie etwa politische GegnerInnen, Roma und Sinti oder Homosexuelle, keine Verweise gibt, wird nicht nachvollziehbar.

Die Serie – ein von dem Shoah-Überlebenden und Schriftsteller Elie Wiesel als

Außer dem Nazi-Begriff der „Endlösung“ gibt es in der deutschen Sprache kein eigenes Wort für die Verfolgung und Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden. Jahrzehntlang standen dafür nur Umschreibungen zur Verfügung – wenn das unvorstellbare Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands nicht auf die Kurzformel „Auschwitz“ gebracht und damit sprachlich handhabbar gemacht wurde.

Die heute zumeist übliche Bezeichnung „Holocaust“ tauchte zwar im englischsprachigen Raum schon in den 1940er Jahren auf, hat sich aber hierzulande (und weltweit) erst etabliert, nachdem 1979 die gleichnamige US-amerikanische Fernsehserie ausgestrahlt wurde. Schon allein die Durchsetzung des Begriffs über den Umweg der Massenkultur ist Grund genug, ihn nicht einfach kritiklos zu übernehmen – und erst recht nicht für eine Broschüre, die sich kritisch mit derartigen Auswirkungen von Spielfilmen auf das historische Bewusstsein auseinandersetzt.

Doch auch die Bedeutung und die teilweise sogar antijüdische Geschichte des Begriffs sprechen dagegen: „Holocaust“ stammt aus dem Griechischen und stand im Altertum zunächst für ein religiöses Brandopfer. Verwendet wurde das Wort damals vor allem von den christlichen Kirchenvätern, um sich von der jüdischen Opfertradition abzusetzen. Dieser Aufladung bediente sich auch ein englischer Chronist aus dem 12. Jahrhundert,

„Beleidigung“ für die Opfer kritisiertes Unterhaltungsformat – folgt einem klassischen Hollywoodschema, sie bewegt emotional und reißt mit. Wie bei einer Seifenoper geht es darum, das Publikum bis zur nächsten Folge mitfiebern zu lassen und die Neugier zu wecken, wie es mit den einzelnen

### „Holocaust“ oder „Shoah“?

als er ein Pogrom bejubelte, indem er es hämisch zum „Holocaust“ erklärte: Die Jüdinnen und Juden seien „ihrem Vater, dem Teufel“ geopfert worden. Im Laufe der Jahrhunderte verlor das Wort zwar diesen antijüdischen Gehalt, nicht aber seine christliche Bedeutung als „Gottesstrafe“. Es wäre zynisch, wenn in diesem Sinne auch die industrielle Vernichtung der Jüdinnen und Juden als religiöses und damit sinnhaftes Opfer oder gar als „Strafe Gottes“ verstanden würde.

Zudem wurde der Begriff in der Neuzeit immer beliebiger eingesetzt – als Beschreibung für Feuerkatastrophen ebenso wie für Hexenverbrennungen und schließlich auch für das Erdbeben von San Francisco 1917. Nach dem türkischen Genozid an den ArmenierInnen vor rund hundert Jahren, wurde „Holocaust“ erstmals auch für ethnisch begründete Massenmorde verwendet. Der Einzigartigkeit des antisemitischen Vernichtungsprojekts der Nazis kann die Bezeichnung damit nicht gerecht werden.

Personen weitergeht. Dies bedeutet zum einen, dass die ZuschauerInnen emotional eingebunden werden und zum anderen, dass die unterschiedlichen Handlungs- und Erlebnisstränge der Figuren von Folge zu Folge weitergeführt werden. Die

Wir haben uns deshalb für „Shoah“ entschieden – auch wenn das ebenfalls nicht unproblematisch ist. Das hebräische Wort bedeutet „Unheil“, „Zerstörung“, „große Katastrophe“ und wurde von Jüdinnen und Juden schon seit den 1940er Jahren als Bezeichnung für die Massenvernichtung durch Nazi-Deutschland benutzt. Außerhalb des Staates Israel, der sein Existenzrecht seit der Unabhängigkeitserklärung 1948 auch ausdrücklich mit der „Shoah“ begründet, wurde der Begriff allerdings vor allem bekannt durch den fast zehnstündigen Dokumentarfilm gleichen Titels von Claude Lanzmann (1985). Auch hier also spielt die filmische Verarbeitung und Verbreitung eine wichtige Rolle.

Im Gegensatz zu „Holocaust“ beschreibt das Wort „Shoah“ das ungeheuerliche Menschheitsverbrechen der Nazis aus der Perspektive der Opfer und ihrer Nachfahren. Diese Bezeichnung auch im Land der TäterInnen zu verwenden, ist sicher nicht unbedenklich. Einerseits machen wir damit zwar deutlich, dass wir den Opfern die Macht zur Benennung überlassen. Andererseits aber laufen wir Gefahr, uns als Angehörige der TäterInnengesellschaft in eine falsche Nähe zu den Verfolgten und Ermordeten zu rücken. Trotzdem erscheint uns „Shoah“ als der geeignetere Begriff.

ProtagonistInnen sind qua Serienprinzip zur Veranschaulichung der historischen Entwicklungen verdammt. Positiver Effekt davon ist die Vermittlung einer Gesamtschau über die zunehmende Verschärfung der antisemitischen Verfolgung und Vernichtung. Der Preis dieser Fiktionalität ist die an einigen Stellen sehr bemühte Verflechtung der Figuren mit den historischen Ereignissen und Verbrechen.

Die Serie wurde so angelegt, dass die Verfolgungsgeschichte der drei Generationen umfassenden Familie Weiss für eine

Durchschnitts-Familie – unabhängig vom sozialen Hintergrund – vor dem Bildschirm zu Hause nachvollziehbar erscheinen sollte. Zudem sollten sich die ZuschauerInnen, gleich welchen Alters oder Geschlechts, mit den Opfern identifizieren können. Zwar wurde damit vorgegaukelt, dass das Schicksal der Figuren von jedem Menschen entsprechenden Alters nachgeföhlt werden könnte. Gleichzeitig aber ermöglichte es die Beschränkung auf den familiären Mikrokosmos, die individuellen Verfolgungsgeschichten detailliert zu erzählen und plastisch werden zu lassen.

### ■ Seifenoper mit aufklärerischem Anspruch

Die Serie wurde von den ProduzentInnen als Lehrstück konzipiert. Ziel war es, den ZuschauerInnen die Geschichte der Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden zu vermitteln. Die Entwicklung von der beginnenden Entrechtung bis zur systematischen Ermordung wird in den einzelnen Teilen chronologisch dargestellt. Dabei gibt die Serie der Vorgeschichte vor dem Zweiten Weltkrieg den geringsten Raum und deckt mit der ersten Folge „Die hereinbrechende Dunkelheit“ die ersten fünf Jahre von 1935 bis 1940 ab. Wieso die Serie nicht schon 1933 einsetzt, wird nicht klar. Außerdem stärkt der Titel das gängige Bild vom Nationalsozialismus, dass die Nazis wie aus dem Nichts in Deutschland aufgetaucht seien und für eine „dunkle Zeit“ gesorgt hätten. Dies widerspricht dem aufklärerischen Charakter, den die Serie für sich beansprucht. Die weiteren drei

Folgen dagegen widmen sich intensiv den einzelnen Stationen der Vernichtung. Vor allem durch die Darstellung der KZ, der Massenerschießung und des Warschauer Ghettos wird die Vielfalt der Vernichtungsmaschinerie deutlich.

Die Serie beginnt mit der Hochzeit von Karl, dem ältesten Sohn der Familie Weiss und Inga Helms, einer jungen nichtjüdischen deutschen Frau. In dieser Sequenz werden die meisten Hauptfiguren und zugleich die Struktur der Story eingeföhrt. Beide Familien betrachten die Hochzeit skeptisch, müssen aber, als sie bei der Feier aufeinandertreffen, einen Umgang miteinander finden. Ähnliche Situationen gibt es später immer wieder. So begegnen sich Karls Bruder Rudi und Ingas Bruder Hans während des Krieges in Osteuropa. Hans wird als überzeugter Nazi gezeichnet, der seit 1935 der Wehrmacht angehört. In dieser Szene ist er dem „deutschen Volksfeind“ in Person von Rudi ausgeliefert. Es ist dies der einzige Moment der Serie, in dem sich die Machtverteilung zwischen TäterInnen und Opfern umkehrt: Rudi könnte Hans töten, tut dies aber nicht, als er ihn erkennt. Hier wird die moralische Integrität von Rudi zu einem Mittel, um zu zeigen, dass er seinem Schwager als Mensch überlegen ist. Denn Hans ist so sehr Nazi, dass er keine Dankbarkeit „für einen Juden“ kennt: Kaum gerettet, verrät er Rudi.

Die Hochzeit symbolisiert zugleich die unterschiedliche gesellschaftliche Stellung beider Familien sowie die Assimilation der jüdischen Familie: Die christliche Hochzeit ist gutbürgerlich und Familie Weiss besser gestellt als Familie Helms. Die Weiss' pflegen deutsche Literatur und Musik und identifizieren sich so sehr mit der deutschen Kultur, dass sie sich weigern, aus Deutschland zu fliehen. Die Mutter Berta Palitz-Weiss sieht sich als Deutsche und möchte das Land nicht den Nazis überlassen, wenn sie sagt, „...dass dies genauso mein Land ist wie ihres.“ Dass eine kaum religiöse, gutbürgerliche Familie gezeigt wird, soll nicht nur dem Publikum die Identifikation mit den Hauptfiguren erleichtern. Es widerspricht auch antisemitischen Vorstellungen, die bei den ZuschauerInnen zu erwarten waren. Gleichzeitig wird mit dieser Auswahl nur ein kleiner

## Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss

Teil der als Jüdinnen und Juden verfolgten Menschen dargestellt. Und unbeabsichtigt wird dann doch das Klischee des „assimilierten wohlhabenden Juden“ bedient.

### ■ Antisemitismus gibt es nur in Polen

Der spezifisch deutsche Vernichtungs-antisemitismus kommt in der Serie nicht vor. Wenn überhaupt darüber diskutiert wird, warum ausgerechnet Jüdinnen und Juden verfolgt werden, so wird dies mit Argumenten eines vormodernen Antijudaismus (dem Mord an Jesus) begründet. Die von den Nazis angestrebte vollständige Vernichtung wird nie ideologisch erklärt. Selbst Reinhard Heydrich, Leiter des Reichssicherheitshauptamts der Schutzstaffel (SS), bezeichnet Jüdinnen und Juden als mehr oder minder beliebig ausgesuchte Sündenböcke. Nazis erscheinen zumeist als reine Technokraten, die ohne eine besondere ideologische Motivation ein gut funktionierendes System der Verfolgung und Ermordung erfinden wollen. Sie werden als Emporkömmlinge und Opportunisten gezeichnet, die vor allem auf Erfolg in der Gesellschaft und Karriere in ihrer Dienststelle aus sind und ihre Chance, nach oben zu kommen, brutal ausnutzen.

Exemplarisch stehen hierfür Erik Dorf und seine Familie. Der junge Vater ist nach seinem erfolgreichen Jurastudium arbeitslos und hat keine Lebenspläne. Er wird als leicht depressiver Mann, der seiner Rolle als Ernährer nur schwer gerecht werden kann, in die Geschichte eingeführt. Seine Frau Martha möchte vor allem dem Ideal der deutschen Mutter gerecht werden. Sie nimmt eine überraschend dominante Rolle in der Beziehung ein und bringt Erik dazu, sich bei der NSDAP eine Arbeit zu suchen. Erik Dorf landet daraufhin eher zufällig bei der SS und wird zum Sturmbannführer. Als er seinem Vorgesetzten Reinhard Heydrich gegenüber erklärt, dass er die SS nur schwer von Sicherheitsdienst (SD) und Geheimer Staatspolizei (Gestapo) unterscheiden könne, stimmt ihm Heydrich zu.

Dorf macht schnell Karriere und bekommt eine zentrale Rolle bei der Organisation der Massenvernichtung. Kühl und nüchtern arbeitet er daran, die antisemitische Verfolgung zu verschärfen, und entwickelt immer neue Ermordungstechniken. Er will seine Aufgaben so effizient erfüllen wie möglich und dabei ständig „besser“ werden. Mehr interessiert ihn nicht. Das eigentliche Ziel auf der Wannseekonferenz, die Ermordung von Millionen von Jüdinnen und Juden zu beschließen, lässt ihn kalt. Anders als seine Frau Martha und Heydrich wirkt er nicht wie ein glühender Nationalsozialist und wird auch von anderen Nazis als „Bürokrat“ beschimpft. Er ist ein typischer Schreibtischtäter, der bis auf wenige Ausnahmen nicht persönlich tötet, sondern den Mord nur organisiert. Das Nachkriegs-Selbstbild vieler Nazis, damit keine Schuld für die Shoah zu tragen, wird von den FilmemacherInnen am Ende der Serie durch einen amerikanischen Ankläger in Frage gestellt. Erik Dorf wird wegen Ermordung unzähliger Menschen verhaftet und mit Bildern der Vernichtung konfrontiert. Daraufhin schluckt er eine Giftkapsel – wohl weniger, weil er nun sein Gewissen entdeckt hat, sondern weil er der sicheren Todesstrafe entgehen will.

Die verschiedenen Schicksale der Mitglieder der Familie Weiss werden als Parallelgeschichten erzählt. Da Vater Josef Weiss in Polen geboren ist, wird er – getrennt von seiner Frau – ausgewiesen. Als er von seinem Bruder an der Grenze abgeholt wird, taucht zum ersten Mal in der Serie das Wort „Antisemitismus“ auf: Der Bruder beklagt den Antisemitismus der PolInnen. Das ist bezeichnend für den fatal geringen Stellenwert,

den *Holocaust* dem deutschen Antisemitismus beimisst.

Nach der deutschen Besetzung Polens wird Josef Weiss ins Warschauer Ghetto deportiert, wo er seine Frau wiedertrifft. Ihrer bürgerlichen Herkunft entsprechend, können beide auch unter den widrigen Umständen des Ghettos eher hochqualifizierte Arbeiten leisten. Diese Darstellung fällt positiv auf, da sie die Heterogenität der Opfer und die Hierarchien unter den Häftlingen zeigt. Berta gibt Musikunterricht, und Josef, der Arzt, behandelt Kranke. Als die Transporte vom Ghetto in die Vernichtungslager beginnen, richtet er auf eigene Initiative eine Krankenstation am Bahnhof ein, um einige Menschen wenigstens vorläufig vor der Fahrt in den Tod bewahren zu können: Er erklärt sie vor der Abfahrt für krank und nimmt sie in seine Station auf. Dass er mit seiner Auswahl notgedrungen über Tod oder Leben entscheidet und damit in einer eigentlich unerträglichen moralischen Lage ist, war den DrehbuchautorInnen offenbar keine Reflektion wert. Josef scheinen seine Entscheidungen nichts auszumachen, die Kamera läuft an denen, die nicht gerettet werden, einfach vorbei. Eine verharmlosende Darstellung.

### ■ Allein der mutige Kämpfer überlebt

Bis er ins Ghetto kommt, kann Josef Weiss an seinem Selbstverständnis als unpolitischer Mann festhalten, wie er es etwa bei der Hochzeitsfeier geäußert hatte: Von Ingas und Hans' Onkel mit seiner polnischen Herkunft konfrontiert, hatte er abgewiegelt: „Ich spreche nicht über Politik.“ Damals glaubte er noch, dass er sich nur nicht in die Politik einzumischen brauche, um unbehelligt zu bleiben. Diese Haltung kann er nicht länger aufrechterhalten, als im Warschauer Ghetto die Vorbereitungen für den Aufstand beginnen. Dies macht deutlich, dass

1. Die hereinbrechende Dunkelheit 1935-1940, 135 Minuten, Erstaussstrahlung in der BRD: 22. Januar 1979
2. Die Straße nach Babi Yar 1941-1942, 94 Minuten, Erstaussstrahlung in der BRD: 23. Januar 1979



Menschen, ob sie wollen oder nicht, mit jeglicher Handlungsweise – also auch dem Nichthandeln – (politisch) Stellung beziehen.

Im Serienverlauf wird relativ schnell klar, dass vor allem die jugendliche Abenteuerfigur Rudi darauf angelegt ist, sich aktiv durchzukämpfen und so als einziges Familienmitglied zu überleben. Das zweitälteste Kind der Weiss' will hinaus in die Welt, um seinen Weg, das heißt in diesem Fall: den Weg des Überlebens, zu finden. Dieser „gesunde starke Mann“, der lieber kämpfen will als sich ohne Widerstand den Nazis zu ergeben, entwickelt sich als die Heldenfigur der Serie. Seine Geschichte ist insofern kennzeichnend für die Welle der populären Shoah-Filme, die der Serie folgten, als hier von dem „mutigen Juden“ erzählt wird, der dank seiner Courage überleben kann. Seine Frau, die ebenfalls Partisanin ist, muss allerdings sterben. Obwohl das Paar für den Widerstand von Jüdinnen und Juden gegen die Nazis steht, zeichnet die Serie stärker als spätere Filme das klassische Bild, dass sich die Opfer der Shoah nicht genügend zur Wehr gesetzt hätten. Dieser Vorwurf wird unter anderem dadurch bekräftigt, dass SS-Obergruppenführer Arthur Nebe bei einer Massenerschießung zu Erik Dorf sagt: „Kein Protest, kein Kampf, nichts.“

Das erste Mitglied der Familie Weiss, das ermordet wird, ist die jüngste Tochter Anna. Mit ihrer Figur wird sehr bemüht noch das Thema „Euthanasie“ in die Serie eingeführt. Nachdem sie von Nazis vergewaltigt wurde

(was positiverweise nicht bildlich gezeigt wird), wird sie für „gestört“ erklärt und von einem deutschen Arzt zur „Versorgung“ ins Heim nach Hadamar eingewiesen. In dieser NS-Tötungsanstalt wird sie unmittelbar nach ihrer Ankunft durch Gas umgebracht. Sowohl ihre Ermordung als auch später die Vergasung der Eltern in Auschwitz werden nicht ins Bild gesetzt. Damit hält sich *Holocaust* an den lange Zeit gültigen Konsens, das Sterben in den Gaskammern nicht darzustellen, um die Würde der Opfer zu bewahren.

Zweimal werden historische Bilder der Vernichtung eingeblendet. Die Verwendung von Originalquellen in fiktiven Filmen ist zwar grundsätzlich problematisch, weil damit eine Authentizität der Spielfilmhandlung vorgetäuscht wird. Doch die FilmemacherInnen haben einen Umgang gewählt, der diesem Fehlschluss vorbeugen soll: Sie flechten die Aufnahmen nicht bruchlos ein, sondern zeigen, wie die Bilder vorgeführt werden. So präsentiert Erik Dorf Heydrich immer wieder Aufnahmen von Erschießungen und wird schließlich am Ende der Serie selbst mit Fotografien von Leichenbergen und ausgemergelten Toten konfrontiert. Die historischen Bilder unterstreichen damit, dass die Shoah keine Erfindung der DrehbuchautorInnen ist – auch wenn die Handlung ansonsten fiktiv ist.

### ■ Zwei verschiedene Enden

Als die Serie 1978/79 erstmals ausgestrahlt wurde, war die US-amerikanische Version sieben Minuten länger als die deutsche. Der letzte Teil, genannt „Die Überlebenden“, endete in der Fassung für das bundesdeutsche Fernsehen mit der Anklage an die gesamte deutsche Bevölkerung. Kurt Dorf – Eriks Onkel, der dem Nationalsozialismus skeptisch gegenüber stand, aber trotzdem ZwangsarbeiterInnen einsetzte – ist anwesend, als Martha und ihre beiden Kinder vom Tod Eriks erfahren. Martha will an dem

Glauben festhalten, dass ihr Mann als Held gestorben sei. Doch Kurt klärt sie darüber auf, dass Erik von den USA angeklagt werden sollte. Als der Onkel daraufhin von Martha der Wohnung verwiesen wird, betont er zum Abschied: „Wir haben uns alle schuldig gemacht.“ Mit diesem moralischen Abschlusssstatement unterstrichen die FilmemacherInnen noch einmal ihren aufklärerischen Anspruch und sorgten dafür, dass für die deutschen ZuschauerInnen keinerlei Gefühl der Entlastung zurückbleiben konnte. Ein starkes Ende.

Anders dagegen die amerikanische Fassung. In Tschechien trifft Rudi auf Inga, die zwischenzeitlich einen kleinen Sohn bekommen hat – der gestorbene Karl kann also in seinem Kind weiterleben. Ein Dialog entspinnt sich, in dem sich Rudi als staatenlos bezeichnet und Inga sich ihrer Teilschuld bewusst zeigt, weil sie ja Deutsche sei. In der letzten Szene wird Rudi von einem anderen jüdischen Überlebenden damit beauftragt, gerettete jüdisch-griechische Kinder nach Palästina zu bringen. Er läuft zu den Kindern, die Fußball spielen, und schaut lachend dem Ball hinterher, den er in den Himmel wirft. Mit diesem optimistischen, auf die Zukunft gerichteten Schluss bekommt die Serie doch noch die verharmlosenden Züge einer Erfolgsgeschichte. Dennoch – und trotz der zahlreichen geschilderten anderen Unzulänglichkeiten – bleibt es das Verdienst von *Holocaust*, zum ersten Mal ein Millionenpublikum für die Shoah interessiert zu haben.

*Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss (Holocaust. The Story of the Family Weiss), USA 1978, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Marvin Chomsky.*

3. Die Endlösung 1942-1944, 89 Minuten, Erstausstrahlung in der BRD: 25. Januar 1979

4. Die Überlebenden 1944-1945, 101 Minuten, Erstausstrahlung in der BRD: 26. Januar 1979

## Schindlers Liste

So erfolgreich wie *Schindlers Liste* war kein anderer Spielfilm über die Shoah: Die Geschichte des deutschen Industriellen Oskar Schindler, der sein Gewissen entdeckt und 1200 Jüdinnen und Juden vor ihrer sicheren Ermordung rettet, lockte weltweit 75 Millionen ZuschauerInnen in die Kinos. Steven Spielbergs Verfilmung des Romans *Schindler's Ark* („Schindlers Arche“) von Thomas Keneally wurde als „Meisterwerk“ gefeiert, gewann sieben Oscars und spielte mehr als 320 Millionen Dollar ein.

Und ohne Zweifel ist der mehr als drei Stunden lange Streifen, der 1993 in die Kinos kam, schauspielerisch und dramaturgisch hervorragend gemacht. Erfolgsregisseur Spielberg kennt alle Tricks seines Fachs, und er setzt sie auch bei diesem Film ein. Ungeachtet des Themas scheint er sein Publikum nicht anders als sonst unterhalten, schockieren, rühren zu wollen. Das Schicksal der geretteten Jüdinnen und Juden – und mehr noch das der unzähligen Ermordeten – ist ihm dabei in erster Linie Mittel zum Zweck.

Im Mittelpunkt des Films steht Oskar Schindler. Der ehrgeizige, aber bis dato erfolglose Geschäftsmann folgt der deutschen Wehrmacht ins besetzte Polen, um endlich ganz groß herauszukommen. Mit Hilfe der billigen Arbeitskraft von jüdischen ZwangsarbeiterInnen stellt er in Krakau Emaille-Waren für die deutsche Wehrmacht her und verdient ein Vermögen. Ausgiebig (und überzeugend) wird das NSDAP-Mitglied Schindler im ersten Teil des Films als Kriegsgewinnler, Lebemann und Opportunist gezeichnet. Er feiert und klüngelt mit den örtlichen Nazi-Größen; das Startkapital für seine Fabrik hat er vormals vermögenden Juden im Ghetto abgepresst; er lebt in einer Wohnung, aus der die jüdischen BewohnerInnen vertrieben wurden, und stört sich überhaupt nicht daran. Ihn interessiert nichts als sein Erfolg: „Oskar Schindler“, sagt er einmal über sich selbst, „ist für immer unvergesslich, weil er etwas

Außergewöhnliches getan hat.“ Nämlich: aus dem Nichts reich geworden zu sein.

Wie sich dieser skrupellose Geschäftsmann zum entschlossenen Retter der „Schindlerjuden“ und zum Saboteur der deutschen Kriegswirtschaft wandelt, erschließt sich kaum. Ein kleines jüdisches Mädchen im roten Kleid soll in dem ansonsten in schwarz-weiß gedrehten Film die Schlüsselszenen markieren: Es taucht auf, als Schindler zum Augenzeugen der brutalen Auflösung des Krakauer Ghettos wird, und es liegt tot auf einem Leichenkarren, als er später die Verbrennung der ermordeten Ghetto-BewohnerInnen beobachtet. Wie Schindler diese Erlebnisse verarbeitet, was er denkt, erfahren die ZuschauerInnen nicht. Sie sehen nur, dass er sich fortan immer mehr darum bemüht, „seine“ Jüdinnen und Juden vor der Vernichtung zu bewahren. Die Botschaft ist klar: Er findet zur Menschlichkeit zurück, nachdem ihm die mörderischen Ziele von Nazi-Deutschland klar geworden sind – als könnte es am Vernichtungsantisemitismus der Nazis vorher irgendeinen Zweifel gegeben haben.

Zunächst nimmt es Schindler nur hin, dass sein jüdischer Geschäftsführer Itzhak Stern immer mehr Jüdinnen und Juden schützt, indem er ihnen Arbeit in der Fabrik verschafft. Als aber das Krakauer „Arbeitslager“ Plaszow geräumt und alle Insassen nach Auschwitz deportiert werden sollen, kauft Schindler persönlich 1200 Jüdinnen und Juden frei. Nicht um konkrete Menschen geht es ihm, sondern um eine möglichst hohe Zahl: „Mehr, mehr!“, ruft er immer wieder, als er mit Stern die Namensliste abfasst, die dem Film den Titel gab. Offiziell sollen

die „Schindlerjuden“ in einer neuen Fabrik an Schindlers Heimatort Brünnlitz in der Tschechoslowakei arbeiten. Doch eigentlich lässt sie ihr Retter hier nur noch auf die Befreiung warten. Produziert wird nichts mehr, und das Vermögen des einstigen Aufsteigers schmilzt nach und nach in sich zusammen. Am Ende fliehen Schindler und seine Gattin vor der Roten Armee gen Westen – wieder verarmt und symbolträchtig als KZ-Häftlinge verkleidet.

Dem Showdown fehlt nichts von dem, was es in einem Hollywood-Film für das große Gefühl braucht. Schindler hält eine pathetische Ansprache vor den versammelten jüdischen ArbeiterInnen, es weinen die Geigen, es gibt den feierlichen Abschied mit der Übergabe eines Dankgesenks – einen Ring, hergestellt aus freiwillig hergegebenen Goldzähnen der Geretteten, mit der aus dem Talmud stammenden Inschrift: „Wer nur ein Menschenleben rettet, rettet die ganze Welt.“ Wer da im Kinosaal keine Tränen vergießt, muss abgebrüht sein. Doch es sind keine Tränen der Trauer um die Ermordeten, keine Tränen der Freude über die Geretteten. Das Mitleid gilt – so will es die Dramaturgie – einzig dem „Helden“ Schindler und seiner ungewissen Zukunft. Keinem Opfer also, sondern einem Mitglied der TäterInnen-Gesellschaft. Einem Mann, der nichts verloren hat außer dem Geld, das er, wie er am Ende selbstkritisch einräumt, mit „Sklavenarbeit“ verdient hat.

Oskar Schindler ist eine historische Figur. Ihn und seine Rettungstat hat es tatsächlich gegeben. Dieser ein filmisches Denkmal zu setzen, ist zweifellos angemessen. Die Art und Weise, in der das mit *Schindlers Liste* geschieht, ist allerdings mehr als fragwürdig. Spielberg will eine Heldengeschichte erzählen, die das Publikum – auch und gerade im Land der TäterInnen – zufrieden stellt und nicht allzu verstört zurück lässt. Und er beansprucht, damit die vollständige Wahrheit zu berichten.

Das beginnt mit der Filmtechnik, mit dem Drehen in Schwarz-Weiß und gelegentlich sogar mit einer Handkamera: Die Bilder etwa von einer Selektion im Lager Plaszow, bei der Mütter von ihren Kindern getrennt werden und verzweifelt den Deportationslastwagen nachlaufen, sind wackelig gehalten wie Nachrichtenbilder aus Krisengebieten, als seien sie wirklich in Hektik und Bedrängnis entstanden. Als wahrer Meister im Vortäuschen von Authentizität erweist sich Spielberg jedoch am Ende des Films, als er sich die „Echtheit“ seiner Darstellung von der höchstmöglichen Autorität beglaubigen lässt – von den Überlebenden. Gemeinsam mit den SchauspielerInnen, von denen sie gespielt wurden, legen die „Schindlerjuden“ auf dem Grab Oskar Schindlers nach jüdischem Brauch Steine nieder. Ob sie den Film da schon kannten, ob es Diskussionen gab oder manche Überlebende vielleicht auch nicht einverstanden waren: Darüber schweigt sich der Film aus.

Dabei ist sogar schon dem Bonusmaterial der DVD zu entnehmen, dass Spielberg sich die Historie so zusammengezimmert



hat, wie es in seine Heldenerzählung passte. Im Film beispielsweise ist es Schindler persönlich, der – in einem dramatisch inszenierten Wettlauf mit dem Tod – nach Auschwitz fährt, um die versehentlich dorthin geschickten Jüdinnen seiner Liste vor der Vernichtung zu retten. Nach gelungener Rettung kehrt er im Kreis der Frauen nach Brännlitz zurück. Ein triumphaler Einzug, gedreht in Zeitlupe. In Wirklichkeit aber hatte er sich offenbar gar nicht selbst um die Frauen gekümmert, sondern eine Mitarbeiterin nach Auschwitz geschickt.

*Schindlers Liste* gehorcht den Gesetzen des kommerziell erfolgreichen Spielfilms und macht dabei trotz des Themas „Shoah“ keine Abstriche. Bei der bereits angesprochenen Selektion im Lager Plaszow versuchen sich etliche Kinder zu verbergen. Die Kamera folgt einem Jungen bei seiner Suche nach einem Versteck. Doch wo immer er nachschaut, an den abseitigsten Stellen, sitzt bereits ein Kind. Verzweiflung? Keine Spur. Spielberg inszeniert die Flucht als „comic relief“, als komische Szene, in der sich das Publikum für einen Moment von der dramatischen Handlung erholen kann. Die größte und unsäglichste Grenzüberschreitung aber leistet sich Spielberg, als er in aller Breite die Beinahe-Vergasung der nach Auschwitz deportierten „Schindler-Jüdinnen“ zeigt. Die Frauen bekommen die Haare geschoren, müssen sich ausziehen, werden in einen Raum mit Duschen gebracht, die Tür wird verriegelt, das Licht erlischt. Wie die ZuschauerInnen wissen sie genau, was jetzt kommen muss. Dann aber geht das Licht

wieder an, und es strömt doch kein Gas aus den Duschen – sondern Wasser. Warum auch immer. Erklärt wird nichts. Die Todesangst der Frauen (und damit das Schicksal der Millionen, die wirklich vergast wurden) missbraucht Spielberg zur schlichten Erzeugung von Spannung. Am Ende kann sich das Publikum erlöst fühlen, weil vermeintlich alles gut ausgegangen ist.

Und das gilt nicht nur für diese Szene, sondern auch für den ganzen Film. Spielberg setzt so stark wie kaum ein anderer Regisseur eines Shoah-Films auf ein Happy End. Mit dem bloßen Überleben gibt er sich nicht zufrieden; er lässt die Jüdinnen und Juden nach ihrer Befreiung symbolisch in eine goldene Zukunft und ins gelobte Land Israel aufbrechen: Unter einem hohen Himmel laufen die „Schindlerjuden“ des Films in einer langen Reihe nebeneinander über eine unverortbare Grasfläche und werden schließlich überblendet in ihre historischen Vorbilder, die heute in Israel leben. Im Bonusmaterial der DVD leitet Spielberg die Überlebenden-Interviews mit den Worten ein, dass sie zeigten, „wie durch Mut und Kraft aus Opfern Siegern werden“. Und das soll auch sein Spielfilm vermitteln. An Spätfolgen der Verfolgung verschwendet Spielberg keinen Gedanken – er will eine lupenreine Erfolgsgeschichte erzählen. In zum Schluss eingeblendeten Texten erscheint nur Schindler noch als Opfer: „Nach dem Krieg war Oskar Schindler als Unternehmer nicht mehr erfolgreich“, ist dort zu lesen. „Auch seine Ehe scheiterte.“

Über die von Schindler geretteten Jüdinnen und Juden heißt es dagegen, dass sie heute mehr Nachkommen haben, als es jüdische Menschen in Polen gibt. Und diesen Informationen räumt Spielberg mehr Raum ein als der abschließenden Widmung „Im Gedenken an mehr als sechs Millionen ermordeter Juden“. Die Shoah verschwindet hinter der Rettung.

*Schindlers Liste (Schindler's List), USA 1993 (D 1994), 194 Minuten, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Steven Spielberg.*

Der Erfolgsfilm *Das Leben ist schön* des italienischen Regisseurs und Schauspielers Roberto Benigni war nach *Schindlers Liste* der erste Spielfilm über die Shoah, der ein Millionenpublikum fand und diverse internationale Filmpreise gewann – unter anderem wurde er mit drei Oscars und dem Großen Preis beim Filmfestival in Cannes ausgezeichnet. Die Story wurde von den Erinnerungen von Benignis Vater inspiriert, der das Konzentrationslager Bergen-Belsen überlebte. Der Film versucht, sich der Shoah über das Genre der Tragikomödie anzunähern.

Die Geschichte des Guido Orefice ist eigentlich die eines Lebenskünstlers, der trotz seiner Tolpatschigkeit das Leben meistert. Vor allem seine blühende Fantasie, mit der er Kinder und seine große Liebe Dora verzaubert, lässt ihn durch den Alltag förmlich hindurchschweben. Und auch im zweiten Teil des Films, nachdem Guido mit seiner Familie in ein Konzentrationslager deportiert wurde, verliert er diese Eigenschaften nicht: Jetzt erleichtern sie ihm und vor allem seinem Sohn Giosué das ganze Hoffen ums Überleben.

Die Geschichte spielt zunächst in Italien. Guido ist mit einem Freund neu in die Stadt gekommen. Der Freund ist Dichter, doch schnell wird klar, dass eher in Guido das Poetische zu finden ist. Als Kellner arbeitet er bei seinem Onkel, um sich eines Tages seinen Traum erfüllen zu können: einen eigenen Buchladen. Er ist ein Tagträumer, der sein Leben den Büchern widmen möchte. Das rundet das Bild ab: Guido ist ein Mensch, der sich immer wieder vor der Realität in die Fantasie flüchtet.

Der Film lebt, ungewöhnlich für einen Shoahfilm, im ersten Teil von seinem Slapstickhumor. Die Wege bis zur Eröffnung des Buchladens sind voller Fettnäpfchen, von denen Guido kaum eines auslässt. Gerade diese Szenen, die clownesken Darbietungen ähneln, machen jedoch deutlich, wie sehr die Träumereien mit

der bitteren Realität des faschistischen Italiens kollidieren. Eine beispielhafte Szene ist der Besuch Guidos in der örtlichen Grundschule, in der Dora arbeitet. Als er erfährt, dass ein Ministerialrat aus Rom in der Schule erwartet wird, ergreift er die Chance und gibt sich selbst als das hohe Tier der Regierung aus. Während der Vorbereitungen zum feierlichen Empfang in der Schule sortiert die Schulleiterin die Kinder nach „Rassen“. Als Guido auftritt, stehen alle SchülerInnen stramm. Überrascht springt er zur Seite und versucht, möglichst seriös zu wirken, um seiner Rolle als Ministerialrat gerecht zu werden. Die Situation steigert sich ins Skurrile, als Guido – ein Jude, der einen faschistischen Regierungsbeamten spielt – die neue „arische Rassentheorie“ präsentiert und seinen Körper als „arisches Musterbild“ in Szene setzt.

Prägend für die gesamte Erzählung ist Guidos Liebe zu Dora, die von seinem Charme und Witz fasziniert ist. Sie wird nach einem festlichen Bankett, auf dem er seine „geliebte Prinzessin“ mit einem Pferd vor den Augen aller Gäste entführt, seine Frau. Das Paar bekommt einen Sohn, und alle Träume von Guido scheinen sich erfüllt zu haben. Doch ausgerechnet an Giosués viertem Geburtstag wird die Familie von den Schrecken des Nationalsozialismus eingeholt. Der Film zeigt weder Ursache und Ankündigung der Deportation, noch die Verhaftung von Guido und Giosué. Zusammen mit seinem Onkel und einigen anderen Jüdinnen und Juden sitzen Vater und Sohn einfach plötzlich auf einem Lastwagen. Da Guido nicht weiß, wie er seinem Kind die Lage erklären soll, und auch selbst offenbar nur eine vage Ahnung hat, was jetzt mit ihnen passieren wird, verkauft er Giosué

das Ganze als ein Abenteuerspiel. An dieser Stelle gibt es einen Bruch in der Erzählung. Es wird offensichtlich, dass die Realität mächtiger ist als die Welt des Träumers.

Dora, die eigentlich nicht deportiert werden soll, steigt schließlich ebenfalls in den Transport, um Mann und Kind nicht allein zu lassen. Die Fahrt im Zug kommt im Film nicht vor. Erst die Ankunft in dem Konzentrationslager, das keinen Namen trägt und geografisch nicht zu verorten ist, wird wieder in Szene gesetzt und wirkt dabei wie eine Theaterinszenierung. Es ist dunkel und still. Durch den Eingang des Lagers rollt der Zug ein. Diese Kulisse erinnert an das bekannte Bild der Einfahrt von Auschwitz. Erst als es hell wird, dürfen die Deportierten aussteigen. Dies alles scheint noch sehr harmlos; Nazis schreien Befehle, aber niemand wird wirklich behelligt.

Im Lager angekommen, möchte Giosué nichts als sofort wieder weg und versteht nicht, warum Männer und Frauen getrennt in Baracken untergebracht werden. Als der Kommandant die Vorschriften aufzählt, tut Guido so, als wenn dieser nur die Regeln des vermeintlichen Abenteuerspiels erklären würde. Mit seiner Übersetzung vom Deutschen ins Italienische versucht er, seinem Sohn eine ganz andere Realität vorzutäuschen, um das Leben im KZ für den Jungen erträglicher zu machen. Die Illusion vom Spiel ist jedoch nur schwer aufrechtzuerhalten. Guido entwickelt sich so immer mehr zu einer tragischen Figur.

Hier gelingt dem Film etwas, das meistens nur der Literatur vorbehalten ist. Indem der Riss zwischen vorgetäuschter Wirklichkeit und realem Erleben bis ins Schärfste gezeichnet wird, wirkt die Realität genauso unfassbar wie die Fantasie. Für die ZuschauerInnen wird das Geschehen mehr und mehr unerträglich; die Lust am Lachen geht verloren. Wenn Guido zu Beginn des



Films noch vor allem als sympathisch empfunden wurde, so können seine hilflosen Versuche, Giosué die Wahrheit zu verschweigen, nur noch Mitleid erregen. Die Fantasie ist so stark übertrieben, dass sich das Publikum nicht mehr in einem bloßen Mitfiebern und Hoffen aufs Überleben der Hauptfiguren verlieren kann. Derart mühsam ist das Festhalten am Strohalm des angeblichen Abenteuerspiels, dass deutlich wird: Der Shoah kann in Wirklichkeit keinerlei Komik abgerungen werden.

Die Vernichtung im KZ wird in steigender Intensität deutlich gemacht, auch wenn sie nicht bildlich dargestellt wird. Dora erfährt von einer Mitgefangenen, dass Kinder und Alte – alle, die nicht zum Arbeitsdienst abkommandiert werden – vergast werden. Als der Onkel zum „Duschen“ geht, schließt eine Wärterin gerade die Tür zur Gaskammer, und die Sprühhähne sind für die ZuschauerInnen zu sehen, nicht aber für die Gefangenen. Der Akt der Vernichtung wird jedoch nicht gezeigt; auch jegliche Gewalt geschieht lautlos. Nur einmal taucht ein Bild der Toten auf. Guido trägt seinen einschlafenden Sohn durch das Lager „spazieren“. Es ist neblig und er träumt von einem Wiedersehen mit Dora. Plötzlich lichten sich die Nebelschwaden und er steht vor einem großen Leichenhaufen. Diese Szene ist für den eigentlichen Handlungsablauf überflüssig und dient lediglich als billiger Schockeffekt.

Nazis haben in *Das Leben ist schön* durchgehend keine andere Rolle, als ihre Opfer heranzukommandieren. Die einzige Figur, die als Charakter eingeführt wird, ist der KZ-Arzt Dr. Lessing. Ihm, dem „Dottore“, ist Guido bereits in seiner Heimatstadt begegnet. Durch diese Bekanntschaft und weil er Guido eine andere Arbeit im KZ – nämlich als Kellner in der Lagerkantine der Nazis – verschafft, wirkt der Arzt zunächst als Helfer. Er entpuppt sich jedoch als grotesk-grausame Persönlichkeit: Dringend will er Guido sprechen, ohne dass irgendjemand davon erfahren soll und weckt damit Hoffnung. Doch dann stellt sich heraus, dass ihm Guido lediglich beim Lösen eines einfachen Rätsels helfen soll. Dass es in den Händen des KZ-Arzt's liegt, welche Häftlinge noch arbeiten und welche zur Vergasung geschickt werden, scheint ihn nicht wirklich zu berühren.

Der Film spielt im zweiten Teil mit einem doppelten Zittern: Die ZuschauerInnen können sowohl um das Überleben der Hauptfiguren bangen, als auch darum, ob Guidos Versteckspiel aufgedeckt wird. Mehrmals scheint der Trick aufzufliegen; es geht darum, Zeit zu gewinnen, um vor allem Giosué zu retten. Der Höhepunkt wird erreicht, wenn Gerüchte auftauchen, dass „es zu Ende“ sei. Gemeint ist damit, dass das Lager durch den verlorenen Krieg kurz vor der Auflösung steht. Wie in jedem beliebigen Unterhaltungsfilm wird das Mitfiebern durch immer lauter und schneller werdende Musik unterstützt. Spätestens hier ist klar ersichtlich, dass der Film

die Möglichkeit der Tragikomödie im Grotesken nicht ausschöpft. Denn mit dem Wissen um die schrecklichen Hintergründe wirkt das „Spiel“ zu verharmlosend. Die Schlusszene banalisiert die Shoah gar zur Vorgeschichte einer glücklichen Rettung: Giosué überlebt und „gewinnt“, wie von seinem Vater versprochen, die Fahrt mit einem „echten“ amerikanischen Panzer. Die Angst, die Verzweiflung und das Leid in den Lagern spielen keine Rolle mehr. „Wir haben gewonnen!“, ruft Giosué, als er nach der Befreiung seiner Mutter in die Arme fällt. Das tritt die Würde der Millionen Ermordeten mit Füßen und ist schlicht makaber.

Kurz vor der Befreiung hatte Guido noch versucht, als Frau verkleidet Dora und Giosué zu finden. Doch er wird entlarvt und sofort erschossen. Der Clown stirbt. Anders als in den meisten Filmen überlebt damit nicht der Held. Eine gelungene Wendung: Die Rettungsgeschichte bekommt einen bitteren Beigeschmack, da es eben nicht die Person „geschafft“ hat, die mit Mühe versuchte, das Beste aus der schlechten Welt zu machen.

Es zeigt sich: Das Genre der Tragikomödie hat durchaus das Potenzial die Shoah filmisch zu inszenieren. *Das Leben ist schön* aber nutzt diese Chance nicht aus. Dafür gibt es zu wenig Brüche, zu wenig Überzeichnung. Vielleicht beweist Benignis Film aber auch nur, dass es unmöglich ist, von Auschwitz in Form einer Märchengeschichte zu erzählen.

*Das Leben ist schön (La vita è bella), Italien 1997 (D 1998), 116 Minuten, Altersfreigabe: FSK 6 Jahre, Regie: Roberto Benigni.*

„So war es. Das ist die wahre Geschichte meines Shtetls. A no, fast die wahre.“ Dies sind die letzten Worte in einem Film, der nicht den Anspruch hat, eine wahre Begebenheit zu erzählen. Vielmehr wählt der rumänische und mittlerweile in Frankreich lebende Regisseur Radu Mihaileanu das Genre der Tragikomödie, um sich der Darstellung der Shoah im Film anzunähern und diese zugleich zu reflektieren. Im Zentrum von *Zug des Lebens* stehen humoristische Dialoge und jüdische Kultur, durch die Mihaileanu einen anderen Zugang zur Auseinandersetzung mit dem grausamen Geschehen der Shoah eröffnen möchte.

Die Geschichte beginnt in einem so genannten Shtetl im Osten Europas, das heißt in einem überwiegend von Jüdinnen und Juden bewohnten Dorf. Da es keinen Namen hat und auch nicht genauer lokalisiert wird, ist von seinem beispielhaften Charakter auszugehen. Der Protagonist Schlomo, dem die Rolle des Dorftrotzels zugewiesen wird und der zugleich die Geschichte des Films erzählt, kommt ins Dorf gerannt und berichtet dem Rabbi und Rat der Weisen in poetischen Versen von der nahenden Bedrohung, die der Rabbi anschließend in klare Worte fasst: Die Nazis sind im Anmarsch, jüdische Familien werden deportiert, und von ihrer Rückkehr ist nichts bekannt. Mit dieser Situation sind zunächst alle überfordert – bis auf Schlomo, der als Rettung einen falschen Deportationszug vorschlägt, der das gesamte Dorf ins „Heilige Land“ nach Israel bringen soll.

So beginnen die Vorbereitungen im Dorf auf Hochtouren. Es müssen Waggons beschafft und renoviert und die DorfbewohnerInnen für ihre Flucht in „Nazis“ und „Deportierte“ eingeteilt werden. Bei der Zeichnung seiner Figuren setzt Mihaileanu bewusst Stereotype über Juden und auch Geschlechterklischees ein. Da ist der knauserige „Schatzmeister“, der nicht in der Lage

ist, das Geld pragmatisch auszugeben und sich aktiv an der Rettung des Dorfes zu beteiligen. Da gibt es den Schneider, der davon überzeugt wird, dass er die für die Fahrt benötigten Naziuniformen selbst nähen soll, da ja „die Juden“ die „besten Schneider“ seien. Da ist die auf ihre Schönheit reduzierte Esther, die den Heiratsantrag Yossis, der später als Kommunist auftreten wird, mit der Begründung ablehnt, dass er alt, hässlich, schwach und ein Knecht des Rabbis sei und sie sich einen „richtigen Mann“ wünsche. Indem er seine Figuren überzeichnet, spielt Mihaileanu mit den Klischees, stellt sie in Frage und verhindert damit ihre Glaubhaftigkeit.

Mit dem Problem der filmischen Darstellung der Shoah geht der Regisseur sensibel um. Dies zeigt sich zum einen an seinem gekonnten Einsatz von Musik. Diese ist bis zu dem Zeitpunkt, als die Selbstdeportation unmittelbar bevorsteht, immer fröhlich. Als sich dann nachts alle DorfbewohnerInnen zum Zug bewegen, beginnt die Musik plötzlich melancholisch, dann sehnsuchtsvoll zu werden. Unter Tränen holt der Rabbi die Tora aus der Synagoge und bittet vor der versammelten Gemeinde Gott um die Segnung des Zuges und die lebendige Ankunft in Israel. Mit melancholischer Musik unterlegte Inszenierungen sind in Shoah-Spielfilmen sehr gängig, um das Geschehen zusätzlich emotional aufzuladen. Damit bricht Mihaileanu, indem die Musik plötzlich stoppt und im Wettstreit um die besten Plätze alle jubelnd zum Zug rennen. Somit werden die ZuschauerInnen nicht in einen emotionalen Bann gezogen, der den Blick für eine

reflektierte Auseinandersetzung mit dem Thema allzu oft verstellt.

Zum anderen sorgt Mihaileanu mit viel Symbolik und symbolischen Handlungen für eine historische Kontextualisierung, ohne dabei Geschichte rekonstruieren zu wollen. Ein durch einen Baum bei der Zugabfahrt zerstörtes und zurückbleibendes Hakenkreuz vermag sowohl auf die akute Bedrohung durch die Nazis, als auch auf die gelungene Flucht der jüdischen Gemeinde aus dem Dorf zu verweisen. Beim Stopp des so genannten Geisterzuges durch die „echten Nazis“ erklärt der zum Zugkommandant ernannte Mordechai auf die Frage, ob er wisse, wohin das jüdische Dorf verschwunden sei, dass sich Jüdinnen und Juden im Kreis drehen und sicher an den Ort zurück kommen würden. Während seiner Worte beobachtet er im Hintergrund besorgt die Abführung des Bürgermeisters des Nachbardorfes durch weitere „echte Nazis“. In der nächsten Szene ist dann die in Flammen stehende Synagoge des verlassenen Dorfes mit dem Davidstern in Großaufnahme zu sehen – ein deutlicher Hinweis darauf, dass es keine Rückkehr geben wird. In einer anderen Szene schwärmt eine Frau ihrem Kind von Palästina vor, während der Rabbi versucht, einen antisemitischen Erlass über die Deportationen zu essen. Diese symbolträchtigen Szenen geben den ZuschauerInnen Hinweise auf die historischen Fakten, signalisieren die bestehende Gefahr.

Der *Zug des Lebens* lebt davon, dass verschiedene Gruppen geschaffen und miteinander kontrastiert werden. Gegenüber stehen sich die „echten Nazis“ und die fliehende jüdische Gemeinde. Die Momente des Aufeinandertreffens sind von besonderer Komik, da die Nazis mit ihrer eigenen Logik überlistet werden. Daneben wird eine sich auf der Zugfahrt formierende kommunistische Gruppe persifliert, die mit streng gläubigen Juden des Shtetls wie mit den gespielten Nazis in Konflikt gerät. Im Mittelpunkt der

Erzählung steht allerdings das Verhältnis zwischen den „Deportierten“ und den gespielten Nazis um den Zugkommandanten Mordechai, die sich nach und nach wie die tatsächlichen Bewacher des Zuges verhalten und demonstrativ ihre Machtposition ausnutzen. Schrittweise verwandeln sie sich, etwa indem sie die deutsche Sprache erlernen, indem sie Naziuniformen tragen und zunehmend die Befehlsgewalt über die gesamte Gruppe bekommen. Mehr und mehr inszenieren sie sich so als „echte Nazis“. Dies äußert sich unter anderem darin, dass sich Mordechai mit seinen Anweisungen gegenüber dem Rabbi durchsetzt. Seinen Höhepunkt erlangt diese Identifikation mit der Nazi-Rolle schließlich während der Suche nach den über Nacht aus dem Zug geflohenen Kommunisten. Diese Szene wirkt wie eine Hetzjagd, in der plötzlich Hunde auftauchen, die es vorher nicht gab, und die Kommunisten schließlich zum Zug zurück getrieben werden.

Mit der sich anschließenden Aktion zur Rettung des Schneiders, der zwischenzeitlich in die Hände der „echten Nazis“ gelangt ist, gibt der Film diese Inszenierung der gespielten Nazis allerdings auf. In einem Dialog mit Schlomo argumentiert Mordechai, dass er doch nur im Sinne des Rabbis, des Rates der Weisen und Gott gehandelt habe und selbst nie Nazi sein wollte. Daraufhin fragt ihn Schlomo, ob er auch Menschen voneinander trennen, wie Vieh behandeln und verbrennen würde, wenn dies der Rabbi befehlen würde. Entsetzt schaut Mordechai ihn an und entgegnet, ob er verrückt sei, von was er da reden würde – ein ausdrücklicher Verweis auf die Möglichkeit, widerständig zu handeln und sich Befehlen widersetzen zu können.

Solche Szenen, in denen Schlomo eine zentrale Rolle einnimmt, gibt es häufig. In seiner Figur ist nicht nur der

„verrückte Dorftrottel“, der sich keiner Gruppierung zuordnen lässt, angelegt. Er verkörpert zugleich den Weisen, der sowohl an die Menschlichkeit appelliert, als auch im richtigen Moment zur Stelle ist, um Zerwürfnisse innerhalb der Gemeinde zu verhindern. Wenn im Film immer wieder über das Menschsein reflektiert wird, hat das vor dem Hintergrund der antisemitischen NS-Ideologie, die Jüdinnen und Juden ihr Menschsein absprach, eine wichtige Bedeutung. So muss es für die ZuschauerInnen paradox erscheinen, wenn beim ersten Stopp des Zuges der Rabbi vorschlägt, mit den „echten Nazis“ sprechen zu wollen – weil es doch Menschen seien wie sie. Der Appell an die Gleichheit aller Menschen findet schließlich in dem Zusammentreffen der jüdischen Gemeinde mit einer zweiten sich selbst deportierenden Gruppe von Sinti und Roma seinen Höhepunkt. Was als Wettstreit um kulturelle Hoheit beginnt, endet in einer gemeinsamen Feier. Zusammen erreichen beide Gruppen die russische Frontlinie. Die Vision von Freiheit und menschlichem Vereintsein scheint sich erfüllt zu haben.

Während jedoch Schlomos Rufe „Wir sind frei!“ noch im Ohr der ZuschauerInnen klingen, nimmt der Film eine radikale Wendung. Während der eingangs zitierten Worte Schlomos fährt die Kamera zurück – bis Schlomo im gestreiften Häftlingsanzug hinter Stacheldraht im KZ zu sehen ist. Die Erleichterung des Publikums kehrt sich binnen Sekunden in ihr Gegenteil um. Die ZuschauerInnen

werden in ihrem Bedürfnis entlarvt, sich ein – wenn auch illusorisches – Happy End gewünscht zu haben. Unmissverständlich wird klar, dass die Erzählung ein Märchen war, dass die Geschichte nicht wahr sein konnte, dass die Shoah nie einen derart glücklichen Ausgang nahm.

Damit gelingt es Mihaileanu, mit seinem Film Facetten jüdischen Humors und Lebens darzustellen und zugleich auf deren Zerstörung durch die Shoah hinzuweisen. Ein weiterer Verdienst des *Zug des Lebens* ist es, dass er auch die Verfolgung von Sinti und Roma durch das NS-Regime thematisiert, und damit eine Opfergruppe berücksichtigt, die allzu oft keine Erwähnung findet. Wenngleich der Film in Bezug auf die Geschichte der Shoah voraussetzungsreich ist, so schafft es Mihaileanu trotzdem, mit wenigen, aber eindrucksvollen Szenen auf den historischen Zusammenhang zu verweisen. Problematisch wirken hingegen die Momente der Versöhnung, wenn beispielweise eine Frau im Zug zu ihrem Kind sagt, dass nicht alle Deutschen böse seien. Von einem mehrheitsdeutschen Publikum kann dies als falsche Entlastung verstanden werden.

*Zug des Lebens (Train de Vie), Frankreich, Belgien, Rumänien, Niederlande 1998 (D 2000), 102 Minuten, Altersfreigabe: FSK 6 Jahre, Regie: Radu Mihaileanu.*



Der Film *Der Pianist* von Roman Polanski folgt einem polnisch-jüdischen Pianisten in eine immer farbloser und winterlicher werdende Welt des Warschauer Ghettos. Der Produktion, die die Goldene Palme in Cannes sowie einen Oscar bekam, liegt die 1999 veröffentlichte Autobiografie *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben* des Pianisten und Komponisten Wladyslaw Szpilman zugrunde.

Als assimilierte, bildungsbürgerliche Familie erleben die Szpilmans 1939 den Einmarsch der Wehrmacht in Warschau. Die ersten Bombardierungen erfolgen, als Wladyslaw gerade im Radio spielt. Schließlich muss die Familie – wie die gesamte jüdische Bevölkerung Warschaus – in das von den Deutschen errichtete Warschauer Ghetto ziehen. Daran, dass ihr eine Katastrophe bevorsteht, glaubt sie nicht. Erst als sich Erschießungen häufen, Hausdurchsuchungen stattfinden und schließlich ein im Rollstuhl sitzender Nachbar von SS-Männern vom gegenüberliegenden Balkon geworfen wird, offenbart sich ihnen der antisemitische Hass der Deutschen, vor dem auch die Assimilation nicht schützen kann.

Die Arbeit im Ghetto dient zunächst dazu, den Lebensunterhalt zu sichern.

Doch zunehmend wird ersichtlich, dass eine Arbeitserlaubnis zu haben (vorerst) auch vor der Deportation schützt und Überleben bedeutet. Das, was den Jüdinnen und Juden als Hoffnung scheint, bedeutet jedoch ein bloßes Ausbeuten von Arbeitskraft durch die Deutschen. An einem Abend ist auch für die Familie Szpilman der Transport in „die Arbeitslager im Osten“ vorgesehen. Während des ungewissen Wartens auf dem Umschlagplatz diskutieren drei ältere Männer noch über das, was ihnen bevorstehen könnte, und gehen dabei davon aus, dass „die Deutschen niemals so viel Arbeitskraft verschwenden“ würden. Doch den Zuschauenden ist bereits klar, dass der antisemitische Vernichtungswille der Deutschen über allem steht und die Deportierten der sichere Tod erwartet. Im Juli 1942 beginnt die Räumung des Warschauer Ghettos.

Wladyslaw entgeht dem Abtransport im Gegensatz zu seiner Familie, die er nie wiedersehen wird. Ein jüdischer Polizist, der ihn erkennt, rettet ihn. Die Problematik der jüdischen Ghettopolizei, die sich einerseits zum Handlanger der deutschen Interessen machen lässt, andererseits auf ein wenig Einflussmöglichkeiten hofft, wird nicht nur an dieser Stelle deutlich.

Das Ghetto wandelt sich anschließend in ein Zwangsarbeitslager. Szpilman hilft der Widerstandsbewegung, indem er Sprengstoff und Ähnliches schmuggelt. Dann fasst er den Entschluss, aus dem Ghetto zu fliehen, und kann sich mit Hilfe einer Freundin und ihres Mannes sowie der polnischen Untergrundorganisation in einer leer stehenden Wohnung verstecken. Es beginnt eine Zeit der Einsamkeit, des Wartens, des Versteckens. Mehrmals muss er fliehen, wird von HelferInnen im Stich gelassen. Über Jahre lebt er im Untergrund, zermartert von Angst und Hunger, bis seine ganze Persönlichkeit aufgelöst scheint. Jederzeit muss er mit Entdeckung rechnen. Lautlos spielt er Klavier. Mehr und mehr wird Szpilman dabei zum stillen, ernsten Beobachter, dem das Sprechen mit wachsender Vereinsamung immer schwerer fällt. Zugleich vergrößert sich für die Zuschauenden die Distanz zu dem Charakter – sich einen Eindruck vom Innenleben Szpilmans zu machen, nachzuvollziehen, was er denkt oder fühlt, verwehrt die Erzählweise des Films.

Als im April 1943 der Aufstand im Warschauer Ghetto ausbricht, ist Szpilman vom Fenster seiner Wohnung aus Zeuge. Von jenseits der Mauer sieht er die Explosionen, Schüsse und Brandsätze. Als der Aufstand im Mai

niedergeschlagen wird, wirft er sich vor, nicht mitgekämpft zu haben. An dieser Stelle geht der Film eine Gratwanderung zwischen hollywood'scher Heroisierung und angemessener Würdigung der WiderstandskämpferInnen.

Szpilman flieht abermals und versteckt sich in einem verlassenen Haus. Ausgemergelt und geschwächt wird er hier von einem deutschen Wehrmachtsoffizier entdeckt. Es erinnert nicht viel an ihm an den zivilisierten bürgerlichen Pianisten. Als Offizier Wilm Hosenfeld ihn nach seinem Beruf fragt, antwortet Szpilman: „Ich bin... ich war Pianist.“ Diese Szene stellt einen unangenehmen Bruch



innerhalb des bis dahin sehr guten Films dar. Der Auftritt Hosenfelds ist mehr als problematisch. Die Begegnung zwischen dem Musikliebhaber und kultivierten deutschen Offizier und dem jüdischen Pianisten wirkt kammerstückartig. Die Szene reduziert sie auf ein Aufeinandertreffen zweier Menschen in einer Extremsituation, abstrahiert vom konkreten Kontext und den geschichtlichen Gegebenheiten. Der Film spielt hier mit den Attributen gut und böse. Auf der Zusatz-DVD wird sogar davon gesprochen, dass Hosenfeld als „Symbol der Hoffnung“ fungiere, und die Schlussfolgerung lautet: „In jedem Bösen ist auch etwas Gutes“. Beinahe scheinen der antisemitisch verfolgte Pianist und der deutsche Offizier auf derselben Seite zu stehen, beide als Opfer des übermächtigen Krieges. So lässt der deutsche Darsteller des Offiziers, Thomas Kretschmann, im Interview

verlauten, es habe auf beiden Seiten „Gute“ und „Böse“ gegeben. Der gute Deutsche ermöglicht hier exemplarisch einem Juden das Überleben und einem deutschen Publikum somit die Möglichkeit zur Entlastung. Der Offizier als *deus ex machina*, als aus dem Nichts auftauchender Retter – ohne ihn hätte der ausgehungerte Szpilman nicht überlebt.

Tatsächlich half der echte Wilm Hosenfeld zahlreichen Verfolgten, wofür er 2009 von Yad Vashem – der israelischen Shoah-Gedenkstätte in Jerusalem – auf Bestreben von Szpilman als „Gerechter unter den Völkern“ geehrt wurde. Hosenfeld schrieb in seinem Tagebuch und den Briefen an seine Frau von den deutschen Verbrechen. Doch ihn noch stärker als Einzelfall zu zeigen, seine zwiespältige Rolle als Wehrmachtsoffizier einerseits und Retter von wenigen andererseits herauszustellen, wäre eindeutig Aufgabe des Films gewesen.

Durch die klassische Musik, die Szpilman in dem verlassenen Haus dem deutschen Offizier vorspielt, wird auf eine Zivilisation verwiesen, die durch die Barbarei der Shoah zerstört wurde. Der Zivilisationsbruch, den Auschwitz darstellt, wird übergangen, als ob Musik genüge, dass Menschen jenseits aller politischen und moralischen Positionen zusammenfinden könnten. Während Szpilman Chopins *Ballade Nr.1* spielt, schwinden die Grenzen zwischen dem Verfolger und dem Verfolgten. Der Film will diese Begegnung als ein „Wunder der Menschlichkeit“ begreifen, das sich in einer „düsteren Zeit“ ereignet.

Die andere Botschaft ist die des Überlebens durch Liebe zu etwas. Es ist das Klavierspiel, das Szpilman am Leben erhält. Sei es das stumme Spiel in der einsamen Wohnung, das ihm Kraft gibt, oder das Vorspiel für Hosenfeld,

das ihn in dessen Augen zu einem Menschen macht. Hier folgt der Film den klassischen Regeln des Dramas: Der Held bewegt sich durch die Wirren und Risiken, Gefahren und existenziellen Bedrohungen seiner Zeit und überlebt, da er sich und seiner Leidenschaft treu bleibt. Das widerspricht auf grausame Weise der Tatsache, dass das Überleben der Shoah vom Zufall in einem willkürlichen Vernichtungsstreben abhing und nicht etwa von dem Glauben an die Kraft der Musik.

Dennoch schafft der Film es, der Musik eine differenzierte Rolle zuzuschreiben. Nicht betroffenverkitschend oder effekthaschend-emotionalisierend wirkt das Klavierspiel, sondern es kann auch Unsagbares darin zum Ausdruck kommen. Allein im Klavierspiel am Ende des Films – Szpilman spielt erneut für den Radiosender – wird durch seine Mimik der Schmerz um den Verlust seiner Familie spürbar. Das Publikum weiß: Dass die Anfangsszene hier zitiert wird, deutet auf keinen Fall auf ein Happy End hin. Hier lässt sich nicht erleichtert seufzen, dass Wladyslaw Szpilman überlebte. Dafür waren im Laufe des Films zu viele Tote zu sehen. Und auch die ermordete Familie des Pianisten lässt sich nicht vergessen. Mehr als fragwürdig hingegen ist der Auftritt Szpilmans in Frack und Fliege vor einem riesigen Publikum, der den Film beschließt. Aus dem gehetzten, verfolgten Opfer ist wieder ein erfolgreicher und anerkannter Star geworden. In dieser Szene wird der Film doch noch zu einer Escape Story, mit der Botschaft: Wer an etwas glaubt, kann auch etwas werden.

Die Wochenzeitung *Die Zeit* fragte: „Wie schön darf ein Holocaustfilm sein? Wird hier nicht die Trauer, der symbiotische Schmerz, das bildhafte Mitleiden zu einem ästhetischen Genuss?“ Das verweist vielleicht auf Adornos Bedenken, dass Kunst über Auschwitz immer die Möglichkeit in sich berge, noch aus dem Leiden Genuss herauszupressen. Und tatsächlich: Die abnehmenden Farben erzeugen eine seltsam melancholische Stimmung, eindrucksvolle Bilder von Trost- und Hoffnungslosigkeit prägen sich ein: das geräumte Ghetto mit den Toten in der Straße, Verwüstungen, leere Koffer. Dabei bleibt alles schön, ästhetisch. Zugleich schafft es *Der Pianist* jedoch, sich der typischen Holocaust-Ikonografie zu entziehen. Er versucht erfolgreich, problembehaftete Hollywood-Dramatik und damit Klischees auszuklammern. Hier findet kein Betroffenheitskino statt, das die Shoah durch eine Handlung vor der Kulisse des Grauens – Stacheldraht, Wachtürme, Schäferhunde und SS-Männer – sentimentalisiert. Der Film kommt eher seltsam unbeteiligt daher, ist in Dramaturgie und Schauspiel durch Zurückhaltung bestimmt. Die beobachtende Distanz bewahrt vor Kitsch, verhindert aber dennoch die Empathie nicht.

Gleichzeitig gibt sich der Film den Anspruch des Dokumentarischen. „Nach einer wahren Geschichte“ soll hier erzählt werden, „wie es war“. Zwar basiert der Film auf dem Buch Szpilmans, und auch Polanskis eigene Erfahrungen fanden Eingang ins Drehbuch. Ihm selbst gelang als Kind die Flucht vom Umschlagplatz im Krakauer Ghetto. Sein Vater überlebte das KZ Mauthausen, während seine Mutter in Auschwitz ermordet wurde. Aber der fiktionale Charakter des Films wird durch diese realistische Darstellungsweise verschleiert. Die vermeintliche Authentizität wird noch gesteigert, indem Originalaufnahmen zitiert werden, teilweise sogar historische Bilder eingeflochten, Kulissen aufwändig nachgebaut wurden. Dennoch präsentiert der Film keine Wahrheit.

Bemerkenswert ist, dass *Der Pianist* wichtige Fragestellungen aufgreift, moralische Dilemmata aufzeigt, ohne eine Antwort zu geben: So wird immer wieder die Frage nach Widerstand sowie die Problematik von Judenrat und jüdischer



Ghettopolizei aufgeworfen. Darüber hinaus macht er die Willkür des Mordens auf krass nüchterne Weise deutlich: Es gibt keine tobenden Nazis, sondern es überwiegen berechnend-kühle Täter: So lässt ein SS-Mann in einer Szene wahllos einzelne Juden aus einer Arbeiterkolonne hervortreten und tötet sie der Reihe nach mit einem Kopfschuss. Als er den letzten Mann der Reihe erschießen will, ist die Pistole leer. In routinierter Ruhe setzt der SS-Mann ein neues Magazin ein – und ermordet den Juden dann.

Zwischen 1941 und 1945 wurden in Auschwitz-Birkenau mindestens eine Million Juden und Jüdinnen, Roma und Sinti, KommunistInnen und als asozial Bezeichnete systematisch umgebracht. Der Name des Vernichtungslagers gilt seitdem als Synonym für den industriellen Massenmord und den Vernichtungsantisemitismus der Nazis.

Die konkrete Tötungsarbeit ließen die Deutschen von sogenannten Sonderkommandos ausführen. Unter Befehl der SS waren es jüdische Häftlinge, die die Neuangekommenen einwiesen, in die Gaskammern führten, ihre Leichen hinaus trugen, die Gaskammern reinigten und den Transport und die Verbrennung der Leichen übernahmen. Sie waren vom Rest der Häftlinge streng isoliert. Da ihre Erlebnisse und ihr Wissen in keinem Fall die Öffentlichkeit außerhalb des Lagers erreichen durften, wurden auch sie schließlich ermordet und durch ein neues Kommando ersetzt. Kein Sonderkommando überlebte länger als vier Monate in der unmittelbaren Gegenwart der Vernichtung.

Das zwölfte der insgesamt dreizehn jüdischen Sonderkommandos, die es nacheinander in Auschwitz-Birkenau gab, wagte am 7. Oktober 1944 einen Aufstand. Das Ziel der Häftlinge war, die Krematorien zu zerstören. Und sie hatten Erfolg: Zwei Verbrennungsöfen blieben bis zur Befreiung nahezu vollständig zerstört, wenn auch der Vernichtung kein Einhalt geboten werden konnte. Von diesem Aufstand handelt der Film *Die Grauzone*. Regisseur und Produzent Tim Blake Nelson hat dafür auf die Autobiographie des jüdischen Lagerarztes Miklós Nyiszli *Ich war Doktor Mengeles Assistent* und Tagebücher von Mitgliedern des Sonderkommandos zurückgegriffen, die nach der Befreiung in Auschwitz gefunden wurden.

Der Film zeigt in verschiedenen Handlungssträngen die Arbeit des Sonderkommandos, die Vorbereitungen für den Aufstand und den Munitions- und Sprengstoffschmuggel

*Der Pianist (The Pianist), Frankreich, Großbritannien, Deutschland, Polen 2002 (D 2002), 143 Minuten, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Roman Polanski.*

der Zwangsarbeiterinnen in der nahen Munitionsfabrik. Als der Schmuggel auffliegt, ist der Aufstand bedroht. Die Frauen werden von der SS gefoltert, geben jedoch keine Informationen preis. Zur Strafe werden vor ihren Augen andere Frauen ihres Blocks erschossen, bis sich die verzweifelten Schmugglerinnen in den Elektrozaun stürzen und sich selbst das Leben nehmen. Zum gleichen Zeitpunkt findet das Sonderkommando ein Mädchen in der Gaskammer, das im Gas überlebt hat. Die Häftlinge setzen alles in Bewegung, um dieses Mädchen zu retten. Die zum Scheitern verurteilte Rettungsaktion vereitelt schließlich fast den Aufstand. Der Film endet mit der Niederschlagung des Aufstands durch die SS, bei der alle Aufständischen erschossen werden.

Zentral ist im Film die Arbeit der Sonderkommandos. Nelson zeigt sie beklemmend, schonungslos und detailliert. Anders als in anderen Shoah-Spielfilmen wird auch der letzte Akt der Vernichtung sehr deutlich dargestellt: nackte, ineinander verkeilte Leichen in Nahaufnahme und Zeitlupe, die Häftlinge des Sonderkommandos schwitzend und keuchend bei ihrer Arbeit an den Öfen. Damit geht er einen schmalen Grat. Als erster wagt er sich in das Zentrum der Vernichtung und zeigt den Verlust von Menschlichkeit so drastisch wie kein anderer Film zuvor. Er schafft damit eine Annäherung an die Situation der Häftlinge. Gleichzeitig muss dies rücksichtslos gegenüber den Opfern sein, da keine Darstellung der Wirklichkeit in Auschwitz gerecht werden kann.

Der Fokus des Films ist sowohl auf die Arbeit, als auch auf den Aufstand im Zentrum der Vernichtung gerichtet; die Ausführenden und Hauptfiguren hingegen stehen im Hintergrund. Viel eher erscheinen der Feuerer, der Einweiser, die Träger und

die Zwangsarbeiterinnen austauschbar und ihre Charakterzeichnung unwesentlich, vielleicht um ihre Funktion in der Tötungsmaschine Auschwitz aufzuzeigen. Eine Ausnahme bildet der Lagerarzt Nyszli, auf dessen Aufzeichnungen der Film beruht. Seine Arbeit wird von Mengele benötigt, und entsprechend wird er privilegiert, ohne jedoch das Machtverhältnis zwischen Oberscharführer und Lagerarzt aufzuweichen.

Der Umgangston unter den am Aufstand beteiligten männlichen Häftlingen ist rau, aggressiv und konfliktreich. Sie wirken verhärtet und abgestumpft. Unterschiede aufgrund von Nationalität und Stellung innerhalb der Gruppe führen andauernd zu Machtkämpfen und Streit. Anders ist die Situation in der Munitionsfabrik. Zwar ist auch der Umgang zwischen den Frauen geprägt von einer extremen Härte gegen sich selbst, unabhängig davon werden jedoch auch Angst, Zweifel und Zuneigung ausgedrückt. Die aufständischen Frauen sterben unter Folter beziehungsweise indem sie in den Stacheldraht laufen, weil sie die Erschießungen ihrer Mithäftlinge nicht ertragen. Sie erleiden einen Märtyrerintendot, Schmerzen und Gewalt erdulden. Die Männer dagegen sterben den Heldentod: Im und nach dem aktiven Kampf gegen die Nazis werden sie erschossen.

Frauen wird also Emotionalität, Passivität und Körperlichkeit, Männern Härte, Aktivität und Distanz zugeschrieben. Dieser Rückgriff auf geschlechtliche Stereotype geht vermutlich ebenso an der Realität der Häftlinge vorbei wie die Tatsache, dass im Film vor allem Streitgespräche unter ihnen prägend sind: Berichte von Zeitzeugen lassen eher darauf schließen, dass die Arbeit der

Sonderkommandos stumm und automatisiert verrichtet wurde.

Nelson versucht in seinem Film, den Konflikt darzustellen, unter Todesdrohung zum Handlanger der Nazis werden zu müssen und dabei trotzdem so etwas wie Moral oder Gewissen zu bewahren. Aus diesem Dilemma gab es

keinen Ausweg: Eine Arbeit in den Sonderkommandos raubte den Häftlingen ihre Menschlichkeit, die Verweigerung der Arbeit führte unmittelbar in den Tod. Eine dritte Möglichkeit gab es nicht. Im Film diskutieren die Häftlinge in verschiedenen Gesprächen über ihre Zweifel und Schuldgefühle. „Woher willst du auch wissen, wozu du fähig bist?“, fragt einer von ihnen, wie um sein Schuldgefühl etwas zu erleichtern. Diese Frage kann auch das Mädchen nicht beantworten, das im Gas überlebt hat und von den Häftlingen versteckt wird.

Das Mädchen wird als „die Unschuldige“ eingeführt, durch die die Häftlinge sich erstmals Schwäche und Schuld eingestehen. Die Geschichte des überlebenden Mädchens im Gas ist fiktiv – etwas Ähnliches soll sich zwar in Auschwitz einmal ereignet haben, aber nicht im Zusammenhang mit dem Aufstand. Nelson baut mit der erfundenen Rettungsgeschichte eine hollywood'sche Dramatik auf, um herauszustellen, dass der Titel des Films die Antwort gibt: Die Sonderkommandos befinden sich in einer Grauzone. So schreibt auch der Shoah-Überlebende Primo Levi über die „hybride Klasse der Häftlinge“: „Sie ist eine Grauzone mit unscharfen Konturen, die die beiden Bereiche von Herren und Knechten voneinander trennt und zugleich miteinander verbindet. Sie [...] enthält in sich soviel, wie ausreicht, um unser Bedürfnis nach einem Urteil durcheinanderzubringen.“

Gleichzeitig steht das Wort „Gru“ im Titel des Films auch für die Asche der Toten. Die Krematorien legen durch die herumwirbelnde

## Die Grauzone

Asche den Tod über alles und alle. Symbolisch wird dies in den Farben deutlich, die der Film malt. Die Gesichter der Häftlinge, die Öfen, die Gaskammern sind grau, ebenso wie Kleidung, Handschuhe und Gasmasken. Der Effekt verstärkt sich noch durch den Kontrast: Sattgrün ist der sorgsam gepflegte Rasen um die Gaskammern und Verbrennungsöfen, in klarem Weiß leuchtet das Kleid des Mädchens. Und die Schornsteine der Krematorien umgibt nachts ein roter Schein.

Doch nicht nur bei der Wahl der Farben setzt Nelson auf Inszenierung: So wird die ZuschauerIn unvermittelt in den Film geworfen, ohne Hintergründe, Personen und Handlungen zu verstehen. Erst im Verlauf erklären sich die verstörenden Szenen des Anfangs, in denen die Häftlinge einen alten Mann ersticken – ein unbeholfener und überflüssiger Versuch, dem grauenhaften Geschehen der Shoah noch einen zusätzlichen Schrecken aufzusetzen.

In der Thematik des Films liegt ein weiteres Problem begründet. *Die Grauzone* erzählt eine Geschichte von Widerstand und Selbstermächtigung der Häftlinge und damit eines Erfolgs der Opfer über die TäterInnen. Dies zeichnet den Film aus und macht ihn selten, denn viel zu häufig bedienen Shoah-Filme den Mythos der passiven Juden und Jüdinnen, die sich „wie Lämmer zur Schlachtbank“ hätten führen lassen. Doch nicht einmal dieser Film, der die Vernichtung als so sinn- und ausweglos und ohne jedes „Happy End“ darstellt, verzichtet darauf, dem Sterben einen Funken Sinnhaftigkeit zu verleihen. Die Erschießung der Aufständischen kann von den Zuschauenden als „Tod für die Sache“ aufgenommen werden, und selbst die wiedererlangte Kontrolle der SS und die Wiederaufnahme der Vernichtungsarbeit trübt dieses Gefühl nicht. So wird das Shoah-Drama in den letzten Szenen überlagert von einem Heldenepos: Elemente des Actionfilms lassen die Entmenschlichung der Opfer zurück treten, und es bleibt das Feuer der Maschinengewehre.

Verstärkt wird diese Banalisierung noch durch die letzten Gespräche der Sterbenden. Vielleicht sollen die friedlich-entspannten Worte, die sie sich kurz vor ihrer Erschießung zuraunen, die Zurückgewinnung ihres Menschseins durch den gemeinsamen Widerstand gegen ein unmenschliches System ausdrücken. Doch das misslingt kläglich: *Die Grauzone* folgt hier schlicht kitschigen Filmkonventionen.

Problematisch ist schließlich, dass der Film weitgehend auf Kontextualisierungen verzichtet. Vorausgesetzt wird sowohl ein Grundwissen über den Nationalsozialismus und das Lagersystem, als auch über die Shoah. Der auf Vernichtung ausgelegte Antisemitismus der Deutschen ist im Film nicht wesentlich, vielmehr wird ein funktionales Verhältnis nahegelegt: SS-Oberscharführer Muhsfeldt erklärt, er sei erst im KZ zum „Judenhasser“ geworden – aufgrund des Verhaltens der jüdischen Häftlinge. Eine weder zutreffende noch aufschlussreiche Darstellung des Antisemitismus, der für einen Großteil der deutschen Bevölkerung charakteristisch war und zur Shoah führte.

Der Film bietet eine Vorlage für die Bewertung der Shoah als ein Menschheitsverbrechen unter vielen. Dazu passt, dass *Die Grauzone* von der US-amerikanischen Political Film



Society für einen Award in der Kategorie „Menschenrechte“ nominiert wurde. Die Einzigartigkeit von Auschwitz tritt in den Hintergrund. Einer der wenigen Überlebenden der Sonderkommandos, Henryk Mandelbaum, sagte über den Film, er zeige nicht die Wirklichkeit, sondern nur „geschminkte Schauspieler“. Ein wichtiger Einwand: Selbst eine derart drastische Darstellung wie in der *Grauzone* kann die Realität der Shoah nicht wiedergeben. Dennoch ist es Nelsons Verdienst, mit seinem Film ein sehr eindrückliches Bild des letzten Stadiums der Judenvernichtung und eines selbstermächtigen Widerstandes geschaffen zu haben.

*Die Grauzone (The Grey Zone), USA 2001 (D 2005), 108 Minuten, Altersfreigabe: FSK 16 Jahre, Regie: Tim Blake Nelson.*

Die systematische Ermordung der antisemitisch Verfolgten in Europa erforderte einen unfassbaren logistischen Aufwand. Ein riesiges Schienennetz, Heizer, Wachmannschaften, OrganisatorInnen und Fahrpläne:

All dies war nötig, damit die Vernichtungslager funktionieren konnten. Es erscheint kaum möglich, sich diese umfassende Infrastruktur und die Menge an Beteiligten vor Augen zu führen.

Das ist auch nicht das Anliegen des deutschen Regisseurs Joseph Vilsmaier (unter anderem erfolgreich mit *Comedian Harmonists*, *Stalingrad* und *Die Gustloff*) und der in Prag geborenen Regisseurin Dana Vávrová mit ihrem Film *Der letzte Zug*. Sie wollen hingegen das Leid der Deportierten auf dem Transport in die Vernichtungslager beleuchten. Es fällt auf, dass Vilsmaier sehr oft in seinen Filmen Themen behandelt, die mit dem Nationalsozialismus zusammenhängen, wobei er seine HeldInnen grundsätzlich als Opfer darstellt – selbst wenn es sich wie bei *Stalingrad* um deutsche Soldaten handelt.

Der Film beginnt mit einem Eisenbahngeräusch, das Bild bewegt sich auf einen Gedenkstein, auf dem zu lesen ist: „1943. 688 Juden. Berlin-Auschwitz“. Das letzte Bild vor dem Abspann am Ende des Filmes ist dann eine Innenperspektive aus dem Holocaust-Mahnmal in Berlin. Dies sind zum einen Bezüge zur heutigen Zeit, zum anderen Mittel, um dem Film eine Authentizität zu verleihen, die er nicht hat. Es geht also um den Transport, welcher 1943 Berlin zu einer „judenreinen“ Stadt machen sollte (wie von den Nazi-Figuren im Film mehrfach betont). Der Film konzentriert sich auf die sechstägige Fahrt, fokussiert auf die Menschen in einem einzigen der sechs Waggons, dazwischen gibt es Rückblenden zum früheren Leben einzelner Charaktere.

Die Filmhandlung wird nicht kontextualisiert. Warum der Befehl zur Deportation kommt, bleibt unklar, das „Unglück“ scheint

einfach irgendwie „hereingebrochen“ zu sein. In einigen kurzen Szenen wird gezeigt, wie Menschen aus ihren Wohnungen geholt werden, dann der Bahnsteig und die Waggons: Die Menschenmengen werden nicht als große Masse dargestellt, sondern die Perspektive ist meistens auf einen übersichtlichen Personenkreis beschränkt. Hin und wieder zeigt ein Überblick das Durcheinander vieler Menschen. Die näher vorgestellten Personen sind die Familie Neumann, das Liebespaar Albert Rosen und Ruth Zilbermann, der Alleinunterhalter Jakob Noschik und seine Klavierbegleiterin und Ehefrau Gabrielle Hellmann sowie das Ehepaar Friedlich mit Säugling. Das Schärfen der Charakterkonturen, das Ausgestalten von HeldInnenfiguren und die stark nahegelegte Identifizierung mit den Personen erfolgen in besonderem Maße über Geschlechterstereotype.

Insgesamt folgt der Film gängigen Narrativen eines Unterhaltungsfilms. Beispielhaft sei der Spannungsaufbau genannt (z.B. bleibt Nina Neumann bei ihrer Flucht noch dramatisch am Gleis hängen), der ein ständiges Mitfiebern auslöst: Die ZuschauerInnen müssen sich die trügerische Frage stellen: Werden sie es schaffen, werden sie überleben? Der Komplex der antisemitischen Ermordung wird stark heruntergebrochen. Dies geschieht auch durch die Übersichtlichkeit. Es ist ein kleiner Raum und ein eingegrenzter Personenkreis; durch die Rückblenden lernen die ZuschauerInnen einige Charaktere näher kennen und sehen dabei Szenen, die auch aus dem eigenen Leben stammen könnten, etwa wie das junge heterosexuelle Paar sich zum ersten Mal trifft oder wie die Tochter Nina Neumann

Ballettstunden nimmt. Die Wünsche, Sehnsüchte und Erinnerungen sind nachvollziehbar, es gibt hier keine Brüche. Dies geht so weit, dass auch das Leiden erfassbar scheint. „Es ist heiß“, stellt der schon ältere Jakob Noschik fest – und zieht sein Jackett aus. „Ich habe solchen Hunger“, sagt Nina – diese Andeutungen legen es den ZuschauerInnen fälschlicherweise nahe, das Gesehene in ihren Vorstellungs- und Erfahrungshorizont einzubetten, wobei verschleiert wird, dass auf derlei Alltagserfahrungen gerade nicht rückgeschlossen werden kann. Vielmehr zeigt sich gerade hier die Unmöglichkeit, das Leid der Shoah überhaupt in Begriffe zu fassen. „Als wäre der Hunger in Auschwitz mit dem vergleichbar, den man verspürt, wenn man eine Mahlzeit ausgelassen hat“, so macht es der Shoah-Überlebende und Schriftsteller Primo Levi deutlich. Gleichzeitig werden die Individuen und ihre Geschichten nur angedeutet und in Erinnerungen gefasst. Dargestellt wird vor allem der Weg zunehmenden Leids, von dem ein Bild sich zu machen aber so nicht möglich sein kann.

Im Waggon beginnt jeder Tag mit einem Gebet. Henry Neumann redet mit seiner Tochter über das Beten in Situationen von Angst; Jakob Noschik spricht über jüdischen Humor; in den kurzen Momenten, in denen die Wohnungen zu sehen sind, sieht man religiöse Gegenstände wie eine Menora (ein siebenarmiger Leuchter). Für die RegisseurInnen gibt es offensichtlich nur eine ganz bestimmte Vorstellung von Jüdinnen und Juden: Sie stellen die antisemitisch Verfolgten ausnahmslos als stark religiös und jüdisch-kulturell verankert dar. Wie problematisch eine undifferenzierte Herangehensweise an diesem Punkt ist, kann schon durch die schlichte Bezeichnung deutlich werden: In der religiösen Interpretation ist ein Mensch nur dann automatisch jüdisch, wenn er oder sie von einer jüdischen Mutter geboren wurde; auf einem ganz anderen Blatt steht, wie sich die betroffenen Menschen selbst verstanden, ob sie sich einer Kultur und Tradition zugehörig fühlten oder nicht, und wenn ja, welcher. Im Film wird zum einen vermittelt, alle antisemitisch Verfolgten seien Jüdinnen und Juden, womit unreflektiert die rassistische Definition der Nazis übernommen wird. Zum anderen wird den Verfolgten eine vermeintlich dazugehörige religiöse Identität aufgezwungen.

## Der letzte Zug

Der moderne Antisemitismus, der in der nationalsozialistischen Gesellschaft tief verankert war und damit das riesige Projekt der Vernichtung ermöglichte, schreibt einer konstruierten jüdischen Rasse eine zersetzende Übermacht zu und ist gerade nicht mit vormodernem, religiösem Antijudaismus gleichzusetzen. Die Reduzierung des Antisemitismus auf einen sich religiös gebenden Antijudaismus lässt außerdem kaum einen Verweis auf den bis heute in der deutschen Gesellschaft ausgeprägten Antisemitismus zu.

Zugunsten des Spannungsaufbaus wird die Fahrt von einigen Ereignissen unterbrochen, von denen allerdings nicht alle hier erwähnt werden sollen. Ein langer Halt wird wegen angeblichen Truppentransporten eingelegt. Hierbei sehen die Menschen durch die Gitterfenster, dass ukrainische SS-Männer herankommen (Jakob Noschik kommentiert: „Das sind wahre Teufel.“) und Galgen bauen. Die Stimmung wird unerträglich – bis klar wird, dass die Galgen für Partisanen bestimmt sind. Dann betrinken sich die Ukrainer hemmungslos und bedrohen grausam die in den Waggonen Gefangenen, bis die deutsche SS zur Ordnung mahnt. Ein Ukrainer wird erschossen. In dieser Szene wird erneut deutlich, dass sich die RegisseurInnen für kein noch so problematisches Klischee zu schade sind. Das nächste wichtige Ereignis ist der erste Fluchtversuch. Die Darstellungsweise lädt die Zuschauenden hier dazu ein, sich ein verallgemeinertes Urteil über das grundsätzliche Verhalten von Menschen in Extremsituationen zu bilden. Von Beginn an wird unter den „starken Männern“, Henry Neumann (ehemaliger Boxer) und Albert Rosen, über Flucht gesprochen. Während der ersten Diskussionen gibt es Bedenken von anderen, die Aktion könne sie alle gefährden, und die Forderung nach einer Abstimmung. Durch die

scheinbare Allgemeinheit der Situation können sich Zuschauende darüber ärgern, dass die Menschen nicht angesichts der Bedrohung jeden Fluchtversuch unterstützen: Es wird die fragwürdige Möglichkeit geschaffen, das Verhalten der Opfer in diesem singulären Zusammenhang der Shoah moralisch zu beurteilen. Letztendlich sterben drei Männer bei dem Fluchtversuch, und

beim nächsten Halt müssen alle aus dem Waggon heraustreten. Hier beweist die kleine Tochter Nina Neumann Tapferkeit und verrät nichts, als sie gefragt wird. Ein Mann wird erschossen, weil er nach Lebensmitteln fragt. Dann geht die Fahrt weiter.

Die „starken Männer“ beginnen nun, ein Loch in den Waggonboden zu hauen. Dann hält der Zug an einem Bahnhof, an dem ein deutscher Offizier befiehlt, den Menschen Essen zu geben, und sich mit dem verantwortlichen SS-Offizier anlegt, der den Transport begleitet. Ein plattes Gut-Böse-Spiel bricht los: Der „gute Nazi“ sagt, der andere solle seinen Frust nicht an diesen Menschen auslassen, der „böse“ entgegnet: „Menschen? Der Führer befreit uns endlich von dieser Pest.“ Hier wird also die Rolle des „guten Nazis“ ausgestaltet. Dazu bekommt noch eine weitere deutsche Klischeefigur ihren Raum: Als das „deutsche Opfer“ fungiert der Heizer, der zunächst auf der Lok arbeitet (bevor das polnische Lokführer-Team übernimmt). Von ihm erfährt man sofort, dass er drei Söhne im Krieg verloren hat und trotzdem keinen einzigen freien Tag bekommt. Besonders zynisch erscheint diese platte Charakterisierung noch im Kontrast zur Darstellung der polnischen Männer, die später an den Zügen oder in der Lok arbeiten: Sie schimpfen über „die Juden“ und nutzen die Not aus. Sie tauschen z.B. ein bisschen Wasser aus dem Schlauch gegen Schmuck, der ihnen aus dem Waggon herausgereicht wird.

Schließlich ist das Loch im Wagenboden groß genug. Albert Rosen verkündet: „Kinder und zierliche Frauen passen durch.“ Konsequenterweise werden dann auch die „hübsche junge Frau“, Ruth Zilbermann, und das „süße Mädchen“, Nina Neumann, von den „tapferen Männern“ gerettet; ganz gemäß der Erwartungen,



die das Publikum an geschlechtlich glatt geformte HeldInnen eines Dramas hat.

Das Ende der erzählten Geschichte hat zwei Aspekte. Einerseits endet die Fahrt in Auschwitz, in der Vernichtung. Eine interessante bildhafte Umsetzung ist Jacobs Ermordung: Dies ist die einzige Szene, die das Potential gehabt hätte, einen Bruch in der scheinbaren Echtheit zu erzeugen. Der Künstler entflieht der Realität durch die Vorstellung, sogleich auf die Bühne zu müssen. Er tritt an den Rand des Waggonen und singt „Freude schöner Götterfunken“. Der anwesende SS-Soldat höhnt: „Das ist doch Schiller!“ und erschießt ihn. Andererseits trägt das Ende des Films aber die eindeutigen Züge einer Geschichte von Rettung und Hoffnung. Sowohl Nina als auch Ruth haben sich während der Geschehnisse durch Mut hervorgetan und können schließlich überleben. Das letzte Bild ist trotz all des Leides von Hoffnung geprägt; Ruth lächelt, die kleine Nina betet das Schema Ysroel, mit Blick nach oben. Die Kameraperspektive übernimmt nun den Blick in den Himmel und ausgerechnet dieser wird übergeblendet in das Bild vom Holocaust-Mahnmal in Berlin. Nicht nur wird somit unterstellt, die ZuschauerInnen könnten sich in ein Opfer hineinversetzten und durch seine Augen sehen; der verfälschte Hoffnungsschimmer wird auch noch auf ein vermeintlich geläutertes, gedenkendes Deutschland projiziert.

*Der letzte Zug, Deutschland 2006, 118 Minuten, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Joseph Vilsmaier und Dana Vávrová.*

Im Jahr 1942 begann die SS mit der größten Fälschungsaktion von Geldnoten im 20. Jahrhundert. Unter dem Decknamen „Unternehmen Bernhard“ wurden Häftlinge mit potenziellem „Fälschungs-Knowhow“ aus verschiedenen Lagern in das KZ Sachsenhausen gebracht, um dort in einer vom Rest des Lagers komplett abgeschirmten Werkstatt verschiedene Dokumente, vor allem aber die britische Pfundnote und den US-Dollar, zu fälschen. Diese Fälscherwerkstatt mit ihren überwiegend jüdischen Häftlingen steht im Zentrum des Oscar-prämierten Films *Die Fälscher*. Seinem Drehbuch legte der österreichische Regisseur Stefan Ruzowitzky *Des Teufels Werkstatt*, den Erinnerungsbericht des jüdischen und kommunistischen Druckers Adolf Burger zugrunde. Dessen Gegenspieler und zugleich die Hauptfigur des Films ist Salomon Sorowitsch, der als „König der Fälscher“ eingeführt wird.

Die ersten Szenen spielen sich nach dem Krieg am Strand von Monte Carlo ab, dann im Casino und schließlich in einem Hotel, wo Sorowitsch mit einer Frau die Nacht verbringt. Die Entdeckung seiner eintätowierten KZ-Nummer dient zunächst als Schockmoment, denn die Zahlen auf Sorowitschs Arm verweisen auf seine Verfolgungsgeschichte. Zugleich wird klar, dass Sorowitsch ein Überlebender ist und die ZuschauerInnen um seinen Tod folglich nicht mehr bangen müssen. Dann wechselt die Handlung nach Berlin in das Jahr 1936. Sorowitsch – in Geldgeschäfte verwickelt und als Lebemann porträtiert – verdient mit dem Fälschen von Dokumenten seinen Lebensunterhalt und wird schließlich

nach einer Liebesnacht von dem Kriminalbeamten der Falschgeldabteilung, Friedrich Herzog, verhaftet. In diesen

Anfangsszenen und auch später sticht die stereotype Inszenierung des Geschlechterverhältnisses ins Auge. Abgesehen davon, dass die Protagonisten des Films durchweg Männer sind, bleiben die gezeigten Frauen charakterlos. Sie werden dafür funktionalisiert, den Lebenswandel und die Lebenssituation der Männer

zu verdeutlichen. Sorowitschs Geliebte sollen zeigen, dass er ein Bonvivant ist, dessen Ausstrahlung auch nach seinen Erlebnissen im KZ nicht gebrochen zu sein scheint. Herzogs Ehefrau wiederum wird in seiner Villa als kinderreiche Mutter und gehorsame Gattin vorgestellt.

Nach seiner Verhaftung ist Sorowitsch im KZ Mauthausen zu sehen. Unter der Hand malt er Porträts für die Lagerwärter und -kommandanten und erhält dadurch eine etwas bessere Behandlung. Anfang 1944 wird er gemeinsam mit anderen Häftlingen nach Sachsenhausen gebracht und trifft dort bei seiner Ankunft erneut auf Herzog, der mittlerweile zum Obersturmbannführer der SS aufgestiegen ist und das „Unternehmen Bernhard“ leitet. Die Häftlinge erhalten zivile Kleidung, und die Begrüßung „Willkommen im Goldenen Käfig“ verweist sowohl auf ihren Sonderstatus, als auch auf ihr Gefangensein, aus dem es kein Entkommen gibt. Hier nun beginnt die zentrale Erzählung des Films, der mit der streng geheim gehaltenen Fälscherwerkstatt nur einen kleinen und vor allem sehr ungewöhnlichen Ausschnitt des Lagerlebens in Sachsenhausen präsentiert. Er spielt fast ausschließlich in den Blöcken 18 und 19 des KZ. Dort arbeiten und schlafen die Häftlinge und dies – im Vergleich zur grausamen Behandlung außerhalb dieses kleinen Bereichs – unter vergleichsweise guten Bedingungen: Es gibt Matratzen und genügend zu essen. Mit der Konzentration auf diesen Mikrokosmos vermag Ruzowitzky die handelnden Personen facettenreich zu zeichnen und die Widerständigkeit einzelner KZ-Häftlinge zu zeigen. Dies gelingt ihm allerdings nicht ohne die stereotype Darstellung einiger Personen.

Für die Filmhandlung zentral sind zum einen das Verhältnis zwischen SS-Leuten und Häftlingen und zum anderen die Konflikte innerhalb der Häftlingsgruppe. Die Nazi-Protagonisten werden in einer klassischen Zweiteilung präsentiert. Da gibt es den Hauptscharführer Holst, der durch seine Grobschlächtigkeit, Gnadenlosigkeit und offensichtliche Brutalität gekennzeichnet ist. Demgegenüber tritt Herzog gepflegt und kultiviert auf, als eine Art „Manager“ der Fälscherwerkstatt. Sehr irritierend ist, dass von der antisemitischen Grundeinstellung, die bei einem SS-Mann in seiner Position zu erwarten wäre, kaum etwas zu merken ist. Sie geht fast völlig unter in seiner Darstellung als schonungsloser Technokrat, was vor allem im Umgang mit Sorowitsch deutlich wird. Herzog will die Fälschungsaktion zum Erfolg führen und sich unter den Nazis Ruhm verdienen. Und er weiß, dass dies ohne Sorowitsch nicht klappen kann. Herzog lädt ihn sogar zu sich nach Hause ein und besorgt ihm Medikamente für den tuberkulosekranken Häftling Kolja. Zudem erzählt Herzog dort, dass er früher Kommunist gewesen, jetzt aber kein Nazis sei, dass Schluss mit den großen Ideen sei und er schlicht dort arbeite, wo er gebraucht werde. Dadurch werden nicht nur Kommunismus und Nationalsozialismus fälschlicherweise gleichgesetzt, auch die antisemitische Haltung des SS-Obersturmbannführers wird erneut ausgeblendet.

Filmisch gelungen ist, dass die Brutalität und Menschenverachtung des Nazi-Systems meist unerwartet zum Vorschein kommt. Während einer Faschingsfeier, an der Nazis und Häftlinge gemeinsam teilnehmen und Spaß haben, erschießt Holst den Häftling Kolja. Sorowitsch beobachtet dies durch ein Fenster und beginnt zu weinen, hatte er doch gerade die notwendigen Medikamente für den Kranken erhalten. Dadurch kann Ruzowitzky zeigen, dass auch in dem privilegierten Mikrokosmos der Fälscherwerkstatt die Todesbedrohung für die Häftlinge allgegenwärtig war. Die Nazis werden ihrer Täterschaft nicht entledigt, es findet keine Entlastung statt.

Die Häftlinge des Fälscherkommandos werden als heterogene Gruppe dargestellt. Ihre sozialen Hintergründe – unter ihnen gibt es unter anderem Drucker, Grafiker, Bankangestellte, aber auch professionelle Fälscher – unterscheiden sich ebenso wie ihre politischen

## Die Fälscher

Überzeugungen, die sich zwischen unpolitisch und kommunistisch bewegen. Herzogs an Sorowitsch gerichtete und anmaßende Ansage „Versuch nie wieder mich zu betrügen, wir stehen jetzt auf derselben Seite“ steht exemplarisch für die ausweglose Situation, in der sich das Fälschungskommando befindet. Die Geldnoten erfolgreich zu fälschen, heißt, den Krieg und die Menschenvernichtung der Nazis zu unterstützen. Das Fälschen zu sabotieren und dabei erwischt zu werden, bedeutet den sicheren Tod. Der durch diese Extremsituation hervorgerufene Gewissenskonflikt wird im Film vor allem zwischen Sorowitsch und Burger ausgetragen. Während Burger durchweg als kompromisloser, dogmatischer Idealist und somit als recht geradlinige Figur dargestellt wird, hat Sorowitsch eher ambivalente Züge. Von Beginn an fordert Burger die anderen Häftlinge angesichts ihrer „privilegierten“ Situation zum Widerstand auf und will es nicht hinnehmen, dass sie den Nazis den Krieg zu finanzieren helfen. Getreu seinem Credo „Wir sind Drucker, um die Wahrheit zu vervielfältigen“ beginnt er mit Sabotageaktionen – wohl wissend, dass er damit sein eigenes Leben und auch das der anderen gefährdet. Es verwundert nicht, dass auch er es ist, der von den Ermordungen antisemitisch Verfolgter in anderen Konzentrationslagern berichtet.



Sorowitsch dagegen folgt zunächst Herzogs Befehlen, treibt die Fälschungen voran, um sein Leben zu retten. Seine Einstellung ändert sich allerdings im weiteren Verlauf. Trotz des Risikos akzeptiert er schließlich Burgers Sabotageakte und verteidigt den Drucker gegenüber einem anderen Häftling, der ihn verraten will: Kumpel würden nicht verpfeifen. Trotz dieser zwiespältigen Darstellung von Sorowitsch

witsch werden mit seiner Figur antisemitische Klischees bedient, die ungebrochen bleiben. So entsteht etwa der Eindruck, dass sich Sorowitsch auch in ausweglosen Situationen immer wieder eigene Vorteile verschaffen kann. Vor allem aber wird er ausschließlich mit Geld in Verbindung gebracht. Er ist Fälscher von Geldnoten, er macht Geldgeschäfte, und am Ende verspielt er das gefälschte Geld im Casino.

Ebenfalls kritikwürdig ist, wie Ruzowitzky filmdramaturgische Elemente einsetzt, um die ZuschauerInnen in Spannung zu versetzen – auch wenn er ein Mitfeiern ums Überleben der Hauptfigur Sorowitsch, wie oben erläutert, von vornherein verhindert. Zwischen Sorowitsch und Burger entwickelt sich ein Konflikt um Lebenseinstellungen und Überzeugungen, eine Art Wettbewerb, wer von beiden – der Idealist oder der Egoist – sich in der Gruppe durchsetzen wird. Einen absoluten Fehlgriff leistet sich Ruzowitzky mit einer Duschszene, in der einer der Häftlinge vor Angst ausrastet, weil er nicht weiß, ob aus den Duschen Wasser oder Gas kommt. Und das Publikum im weichen Kinossessel soll mitzittern. Die Schlusszene im KZ hat schließlich etwas von einem Show-down: Andere Häftlinge des Lagers reißen die Umzäunung zur Werkstatt nieder und drohen mit der Erschießung der Fälscher, weil sie die gut genährten und zivil gekleideten Männer nicht als Häftlinge erkennen. Erst als Burger seine Auschwitz-Nummer zeigt, klärt sich das Missverständnis in letzter Minute auf.

Diese Szene drehte Ruzowitzky entgegen der historischen Fakten, denn „die Fälscher“ wurden vor ihrer Befreiung noch in das KZ Ebensee gebracht. Auf diese Weise gibt er im Film erstmals einen Einblick in das Elend, das eigentlich in Sachsenhausen herrschte. Seine Entscheidung für die Darstellung ausgemergelter Häftlinge ist

allerdings nicht unproblematisch, da sich die Realität im KZ letztlich nicht abbilden lässt. Jedoch haben diese drastischen Bilder hier eine eindeutige Funktion: Sie stellen den Alltag in der Fälscherwerkstatt in einen kurzen, aber unmissverständlichen Kontrast zum restlichen Lager und beugen so einem verdrehten Geschichtsbild vor. Der Kontext der Massenvernichtung wurde aber zuvor auch schon in anderen Szenen (und ohne bildliche Darstellung) herausgestellt: So erhalten die Häftlinge gebrauchte zivile Kleidung, in denen sich Namensschilder befinden; in der Werkstatt tauchen Pässe von Angehörigen der Häftlinge auf, die deren Ermordung in Auschwitz nahe legen; Stimmen und Schüsse hinter der Werkstattwand lassen das Morden der Nazis außerhalb der Blöcke 18 und 19 gegenwärtig werden.

Ruzowitzky präsentiert die Geschichte des Fälscherkommandos in einer Weise, dass sie als Inseldasein innerhalb des grausamen Alltags im KZ Sachsenhausen verstanden werden muss. Wenngleich die wiederholten Hinweise auf die Vernichtungsmaschinerie des Nazis-Systems nicht ausgiebig erklärt werden, so regen sie zumindest zum Nachdenken an. Gleichzeitig kann durch diese Inszenierung der Eindruck entstehen, dass das Lager als Folie dient, um die moralischen Konflikte von Menschen in Extremsituationen zu schildern. Insgesamt werden die Nazis eindeutig als Täter und die Häftlinge als heterogene Gruppe dargestellt, deren widerständige Handlungen gewürdigt werden. Allerdings geschieht dies nicht ohne stereotype Darstellungen. Zudem löst sich Ruzowitzky nicht vom Regelwerk des Spielfilms, indem er unter anderem auf Spannung und Konflikte zwischen den Protagonisten setzt und den Film damit auch zu konsumierbarem Kino macht.

*Die Fälscher, Österreich, Deutschland 2007, 95 Minuten, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Stefan Ruzowitzky.*

**D**er Junge im gestreiften Pyjama ist die Verfilmung des gleichnamigen fiktionalen Romans *The Boy in the Striped Pyjamas* von John Boyne. Die Regie führte Mark Herman, das Drehbuch schrieben Boyne und Herman gemeinsam.

Die Idee ist eigentlich vielversprechend: Film und Roman versuchen, die Shoah durch die unschuldigen Augen eines kleinen Jungen zu sehen. Eines Jungen, der gar nicht auf die Idee kommt, dass es etwas derart Grauenhaftes wie die industrielle Vernichtung von Menschen geben kann. Vielleicht könnte ein solcher Ansatz, wenn der Verstoß gegen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen des Publikums konsequent durchgehalten würde, der Unvorstellbarkeit der Shoah besser gerecht werden als eine ungebrochene und vorgeblich realistische Darstellung. Vielleicht. Doch die Art und Weise, in der die Idee in diesem Film umgesetzt wird, lässt derartige Überlegungen müßig erscheinen: *Der Junge im gestreiften Pyjama* erzählt einfach eine platte, rührselige Geschichte und scheut dabei weder vor haarsträubenden Darstellungen, noch vor Effekthascherei zurück. Ein gescheitertes Experiment.

Der Vater des achtjährigen Bruno ist hoher SS-Offizier. Als er zum Kommandanten eines Konzentrationslagers befördert wird, zieht er mit seiner Familie von Berlin in die Kommandantenvilla. Wo sich das Lager befinden soll, ist unklar. Erst nach rund zwei Dritteln des Films wird der fiktive Ort Belsen-Belsen genannt (wohl eine Anspielung auf das Lager Bergen-Belsen in der Lüneburger Heide). Lebte die Familie in Berlin den Lebensstil des gehobenen Bürgertums, zeichnet sich die Situation jetzt durch Einsamkeit und strenge Bewachung aus. Als Hauspersonal arbeitet hier unter anderem der Häftling

Pawel, der, wie sich später herausstellt, einmal Arzt gewesen ist.

Bruno langweilt sich und entdeckt in einiger Entfernung von der elterlichen Villa das Lager, das er irrtümlicherweise für einen Bauernhof hält. Als er gegen das elterliche Verbot zum Lager läuft, trifft er am Zaun auf Schmuel, einen gleichaltrigen Häftling. Die erste Begegnung ist von beidseitiger Scheu gekennzeichnet und vor allem von komplettem Unverständnis Brunos für die Lage seines Gegenübers. Aus diesem Treffen entwickelt sich eine zaghafte Freundschaft. Sie erleidet jedoch einen herben Rückschlag, als Schmuel für Arbeiten in die Villa kommandiert und Bruno gegenüber einem SS-Mann die Freundschaft zu dem jungen Juden abstreitet.

Zentraler Handlungsstrang des Films ist die schrittweise Entdeckung des Lagers und der Verbrechen, die dort von den Nazis begangen werden, durch Bruno und seine Mutter. Als die bis dahin ahnungslose Frau von der Ermordung der Jüdinnen und Juden erfährt, kommt es zum Streit mit ihrem Mann. Sie beschließen, ihre Kinder in eine geeignetere Umgebung zu einer Tante nach Heidelberg zu verschicken. Bruno will daraufhin als „Wiedergutmachung“ für seinen Verrat an Schmuel dem Freund bei der Suche nach dessen Vater im Lager helfen. Er gräbt einen Tunnel unter dem Zaun hindurch, doch statt Schmuel herauszuholen, will Bruno die Ordnung des KZ nicht durcheinander bringen, schlüpft ins Lager und verkleidet sich als Häftling. Dies scheint ihm das größere Abenteuer. Es endet tödlich: Beide Jungen werden in der Gaskammer ermordet, während Brunos Familie noch hektisch nach dem verschwundenen Sohn sucht. Als sie schließlich seine Kleidung am Lagerzaun findet, ist es bereits zu spät.

Der Film ist eine klassische Tragödie, in der die Eltern für eine Fehlentscheidung mit dem Tod des eigenen Kindes bestraft werden. Sie spielt abgehoben vom historischen Kontext. Das

Lager dient als reine Kulisse und zugleich als fiktiver Ort. Wie bereits erwähnt, bleibt über weite Strecken unklar, um welches Lager oder zumindest um welche Region es sich handeln könnte. Als einmal hohe NS-Chargen bei Brunos Vater zu Besuch sind, zeigt er ihnen stolz einen Propagandafilm, in dem das Lagerleben als eine Mischung aus Arbeit und Familienfreizeit präsentiert wird – ein erneuter wahlloser Verweis auf ein historisches Vorbild: Derartige Filme haben die Nazis über das KZ Theresienstadt gedreht, um die Weltöffentlichkeit zu täuschen.

Dieser leichtfertige Umgang mit der Shoah spiegelt sich auch in der Art und Weise wider, in der das Lager dargestellt wird: Bruno und sein Freund treffen sich an einem einfachen Stacheldrahtzaun, an dem nie Wachen zu sehen sind. Schmuel findet immer wieder Zeit, um sich mit Bruno zu unterhalten, Dame oder Schach zu spielen. Das Lager und der Zaun verkommen zu einem seltsamen Hindernis in der Landschaft. Dass dies nichts mit der grausamen Realität der Lager im nationalsozialistischen Deutschland zu tun hat, ist offensichtlich. Selten sind mehr als sechs Baracken zu sehen. Zugleich wird das Lager als Vernichtungslager bezeichnet, ohne den industriellen Charakter der Vernichtung deutlich zu machen: keine Bahngleise, keine Öfen, keine Quartiere für die Wachmannschaften oder dergleichen. Das Lager ist fast idyllisch im Grünen gelegen.

Obwohl sich im Film alles um dieses Lager dreht, erfahren die ZuschauerInnen so gut wie nichts über das Leben der Häftlinge hinter dem Zaun. Zwar erzählt Schmuel von seiner Familie, doch seine Berichte legen nahe, dass in den Lagern ein normales Familienleben möglich gewesen wäre. Die Trennung nach Geschlechtern bei der Ankunft in den Lagern wird unterschlagen und damit auch ein wichtiges Moment für die Unsicherheit, Vereinzelung und Verzweiflung der Häftlinge. Der hier vorgestellte Lageralltag legt eine Art Ferienlager näher als die historische Erfahrung der Entmenschlichung und

## Der Junge im gestreiften Pyjama

des massenhaften Sterbens in der Vernichtung durch Arbeit, Erschießung, Hunger und Gas.

Auffällig ist zudem die schüchterne, fast schon verschämte Darstellung des Antisemitismus. Zu Beginn des Films läuft Bruno mit seinen Freunden durch Berlin und kommt dabei auch an einem Haus vorbei, aus dem gerade die jüdischen BewohnerInnen getrieben werden. Wehrmachtssoldaten bewachen den Abtransport der ärmlich gekleideten Menschen. Danach spielen Deportationen, Antisemitismus oder Jüdinnen und Juden kaum noch eine Rolle.

Selbst die Familie des Lagerkommandanten scheint zunächst frei von Antisemitismus. Die Nazi-Ideologie wird nur von außen hineingetragen – etwa durch den Hauslehrer, der Bruno und seine Schwester unterrichtet, oder durch einen jungen SS-Mann, den die pubertierende Tochter anhimmt. Dieses fragwürdige Bild, das der Film von der Familie eines SS-Offiziers zeichnet, wird noch durch die kritische Haltung von Brunos Mutter und Großmutter verstärkt. Es lässt den Eindruck entstehen, als habe den Deutschen der Antisemitismus und die gesamte Nazi-Ideologie erst aufgezwungen werden müssen, als hätten große Teile der Bevölkerung in Opposition zu NS-Staat und Vernichtungspolitik gestanden. Und das selbst dann, wenn sie wie hier sogar in familiärer Nähe zu dem mörderischen System lebten und von ihm profitierten. Nazi, so legt diese Darstellung nahe, ist nur, wer eine Uniform trägt.

Besonders seltsam mutet die Art und Weise an, in der die Opposition der Frauen formuliert wird: Sie halten zwar die Karriere des Familienvaters für richtig und notwendig, kritisieren jedoch seine unmenschliche Tätigkeit als SS-Offizier. Klassischen Geschlechterbildern folgend, jammern und nörgeln sie, sind verzweifelt – und machen den Haushalt. Aber sie sind zu keinem Zeitpunkt handlungsfähig, weder für noch gegen das Nazi-Regime. Am deutlichsten wird dies am Anfang des Films: Während der Vater bei der Feier seiner Beförderung von den anwesenden Männern mit Hitler-Gruß begrüßt wird, klatschen die Frauen

Applaus. Die beiden Drehbuchautoren gehen offenbar davon aus, dass Frauen kein Teil der NS-Bewegung waren – eine verheerend falsche Annahme.

Die Hauptfigur Bruno ist ein naiver kleiner Junge. Antisemitismus ist ihm fremd. Zwar stockt er kurz, als Schmucl ihm sagt, er sei im Lager, weil er Jude sei. Er ignoriert jedoch diese Information oder kann schlicht nichts damit anfangen. Bruno ist im besten Falle ein Träumer. Lager, Hunger, Gewalt – all dies erschreckt Bruno, doch mehr auch nicht. Es gibt nur zaghafte Impulse von Mitgefühl oder Menschlichkeit. So bringt er Schmucl zwar Essen, denkt aber nicht über die Befreiung seines Freundes nach.

Die Bilder der Freundschaft setzen auf die Rührung der ZuschauerInnen: Zwei niedliche Jungs überwinden vermeintlich alle Vorurteile (wobei Schmucl freilich keine Wahl hat). Als Höhepunkt reichen sich Bruno und Schmucl die Hände durch den Zaun. Die Kamera zeigt die Versöhnungsgeste in Großaufnahme. Fortan inszeniert der Film die beiden Kinder in völliger Verdrehung der Verhältnisse sogar zu so etwas wie Leidensgenossen: In der Nacht, bevor Bruno ins Lager einbricht, werden beide Jungen schlafend gezeigt. Beide sind eingesperrt, beide werden bewacht, der Lagerzaun findet sein Gegenstück im Gartenzaun der Kommandantenvilla. Für einen kurzen Moment wird die Lage der Häftlinge mit der Situation des Sohns des Lagerkommandanten gleichgesetzt: Alle haben Angst. Unterschiede? Handlungsoptionen? Alles eins. Es siegt das große Gefühl.

Im dramatischen Showdown werden schließlich alle Register des trivialen Unterhaltungsfilms gezogen. Eine sicher immer mehr steigende Orchestermusik



und ein mit Donnergrollen und Regenmassen aufziehendes Gewitter untermalen den Wettlauf zwischen der drohenden Ermordung der beiden Jungen und der verzweifelt elterlichen Suche nach Bruno. Trauriger Schlusspunkt ist jedoch nicht der Todeskampf in der Gaskammer, sondern der Moment, in dem die Eltern erfassen, dass ihr Sohn tot ist. Danach ist Stille. In einer langen Kamerafahrt werden die ZuschauerInnen vom Tod weggezogen.

Die Shoah dient in diesem Film lediglich dazu, dem Publikum einen zusätzlichen Schauer über den Rücken zu jagen. Die Opfer werden als Beiwerk für eine Tragödie missbraucht, wie es sie schon in der Antike gab. Es geht niemals um die Motive der TäterInnen oder die Gefühle und Gedanken der Opfer. Bruno wandelt durch sein Abenteuer. Der historische Kontext ist austauschbar. Und so ist es von den MacherInnen auch ausdrücklich gemeint: Die Botschaft des zugrundeliegenden Romans fasste John Boyne mit den Worten zusammen: „Zäune wie diese existieren überall.“

*Der Junge im gestreiften Pyjama (The Boy in the Striped Pyjamas), Großbritannien, USA 2008 (D 2009), 94 Minuten, Altersfreigabe: FSK 12 Jahre, Regie: Mark Herman*



... zum Weiterlesen

- Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Petra Kiedaisch (Hg.): Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart 2006.
- Amadeu-Antonio-Stiftung: Sehen. Deuten. Handeln. Filme über Nationalsozialismus und Holocaust im Unterricht. Berlin 2007.
- Giorgio Agamben: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Frankfurt a.M. 2003.
- Detlev Claussen: Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus. Frankfurt a.M. 2005 (1987).
- Catrin Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld 2009.
- Michael Elm: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin 2008.
- Sven Kramer (Hg.): Die Shoah im Bild. Augsburg 2003.
- Sven Kramer: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999.
- Stefan Krankenhagen: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln, Weimar, Wien 2001.
- Primo Levi: Ist das ein Mensch? Frankfurt a.M. 1961.
- Peter Reichel: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. München 2004.

## Kontakte

Broschüre als .pdf unter [www.gedenken-an-die-opfer-des-nationalsozialismus.de](http://www.gedenken-an-die-opfer-des-nationalsozialismus.de)  
Broschüre zu bestellen über [shoa\\_im\\_film@web.de](mailto:shoa_im_film@web.de)  
2 €

AG *Shoah im Spielfilm* und OLafA (Offene Linke – Alles für Alle)  
mit Unterstützung von Basisgruppe Geschichte, Basisgruppe Germanistik und dem  
Göttinger Bündnis „Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus – 27. Januar“

OLafA c/o  
Buchladen Rote Straße  
Nicolaikirchhof 7  
37073 Göttingen

<http://olafa.blogspot.de>  
<http://bg-geschichte.org>  
<http://bggermanistik.blogspot.de>  
[www.gedenken-an-die-opfer-des-nationalsozialismus.de](http://www.gedenken-an-die-opfer-des-nationalsozialismus.de)

Auflage: 1000 Stück | Januar 2010

*AG Shoab im Spielfilm und OLAFa (Offene Linke - Alles für Alle)*  
mit Unterstützung der Basisgruppe Geschichte, Basisgruppe Germanistik und dem  
Göttinger Bündnis „Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus – 27. Januar“