

Sandra Nuy

## Erinnerungskulturen. Über das Gedenken an die Shoah durch den Film

Mit der provokativen Frage „Wem gehört Auschwitz?“ titelte die ZEIT im November 1998 einen Essay des späteren Literaturnobelpreisträgers Imre Kertész, der über die „Enteignung der Erinnerung“ durch die öffentliche Rede über den Holocaust und dessen mediale Nacherzählungen nachdachte. Anlass war Roberto Benignis Film „Das Leben ist schön“, jene märchenhafte ‚Komödie‘ über das Schicksal einer italienischen Familie, die in ein Konzentrationslager verschleppt wird. Kertész sah in „Das Leben ist schön“ durchaus eine Möglichkeit, mit Mitteln künstlerischer Verfremdung von Auschwitz zu erzählen, hielt es aber für ein Missverständnis, den Film als komisch zu begreifen. Sein Beitrag – versehen mit der biografischen Autorität eines Überlebenden der Shoah – ist Teil eines öffentlichen Nachdenkens darüber, ob es erlaubt ist, die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden mit den Mitteln der Fiktion in Szene zu setzen.

„Auschwitz“ ist dabei – wie ‚Holocaust‘ oder ‚Shoah‘ – der Versuch einer sprachlichen Benennung<sup>1</sup> des planvoll und systematisch organisierten Massenmordes, dem Ungeheuerlichen, oder – mit Adorno – „Unsagbaren“, für das „Sprachen kein Wort“ hatten.<sup>2</sup> Damit einher geht die Darstellungsproblematik: Adornos 1951 veröffentlichter Satz, es sei barbarisch, *nach* Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, wurde als Verbot einer Darstellung *von* Auschwitz rezipiert. Wenn Adorno hier auch missverstanden wurde<sup>3</sup>, so wirkte der Satz doch umso nachhaltiger im Sinne eines Tabus der künstlerisch-literarischen Auseinandersetzung mit der Shoah, das vor allem in Bezug auf den Film durch das alttestamentarische Bilderverbot ergänzt wurde. Der Regisseur Claude Lanzmann sprach von einem „Flammenkreis“ um den Holocaust, als einer „Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein bestimmtes Maß an Greueln nicht übertragbar ist. Wer es tut, macht sich der schlimmsten Übertretung schuldig. Die Fiktion ist eine Übertretung, und es ist meine tiefste Überzeugung, daß jede Darstellung verboten ist.“<sup>4</sup> Lanzmann verstärkt somit das Bilderverbot um ein generelles Fiktionalisierungsverbot. Doch dem Darstellungsverbot steht ein Erinnerungsgebot gegenüber, was Medialisierungen des Holocaust nicht nur zu normativ-ethischen Grenzerkundungen macht<sup>5</sup>, sondern auch bedeutet, dass der Darstellbarkeitsdiskurs unmittelbar verknüpft ist mit Fragen nach der Weitergabe von Wissen über das singuläre historische Ereignis, das sich hinter der Chiffre Auschwitz verbirgt.

„Das Leben ist schön“ kam in einem Moment in die Kinos, als in der Folge von Martin Walsers Rede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels und durch die Auseinandersetzungen um das Holocaust-Mahnmal ohnehin der Umgang mit der deutschen Vergangenheit verhandelt wurde. Dieser regelmäßige Diskurs über Inhalt, Ausdruck und Weitergabe von kollektiv geteiltem Wissen dient als Bestandteil kultureller Gedächtnisarbeit<sup>6</sup> immer auch der politischen Selbstverständigung, so dass es nicht weiter verwunderlich ist, wenn der damalige Bundespräsident Roman Herzog im Rahmen der parlamentarischen Feierstunde am 27. Januar 1999, dem Gedenktag zur Befreiung von Auschwitz, die Debatten aufgegriffen und die Frage nach der „Zukunft der Erinnerung“ gestellt hat. Herzog appellierte dabei nachdrücklich an die „jüngeren Generationen“, sich

stärker als bisher in den Debatten um die Erinnerungskultur zu Gehör zu bringen – vor allem im Hinblick auf die bevorstehenden Veränderungen, die sich durch das Ende einer Zeitzugenschaft in der gesellschaftlichen und individuellen Vergangenheitswahrnehmung ergeben: „von der Erinnerung an Erlebtes zur Erinnerung an Mitgeteiltes“<sup>7</sup>. Dabei schloss ‚Mitgeteiltes‘ explizit auch einen Film wie „Schindlers Liste“ oder die Fernsehserie „Holocaust“ ein.

Herzogs Bemerkung, dass die nachgeborenen Generationen ihr Wissen über den Nationalsozialismus eben auch populären, fiktionalen Medienprodukten verdanken, wäre nicht weiter erwähnenswert, wenn sich hier nicht besonders gut Funktion und Ambivalenz der audiovisuellen Medien im Hinblick auf die kulturelle Gedächtnisarbeit einer Gesellschaft ablesen ließen. Einerseits wird der Übergang vom kommunikativen ‚Kurzzeitgedächtnis‘ der unmittelbaren Zeitzugenschaft in das kulturelle ‚Langzeitgedächtnis‘ erst durch Medien ermöglicht, die es erlauben, Erinnerungen außerhalb menschlicher Existenz zu speichern.<sup>8</sup> Andererseits sind Medien bekanntlich keine neutralen Behältnisse der Aufbewahrung – das Medium ist zwar nicht die Botschaft, wohl aber bestimmen distinkte Medientechnologien die Formen der ‚Botschaft‘ und deren Wahrnehmung. Welches Wissen wird also durch Medienprodukte an die ‚junge Generation‘ weitergegeben? Ganz entgegen der scheinbar intuitiven Plausibilität, Bilder gäben wieder, ‚wie es wirklich gewesen ist‘, nimmt schon die Auswahl von Kameraeinstellung und -perspektive eine Interpretation des Abzubildenden vor. In das kulturelle Gedächtnis schreibt sich also durch mediale Vermittlung eine gestaltete Erinnerung ein. Dass dies auch und gerade für die Shoah gilt, beschreibt Gertrud Koch: „Erinnert wird das Abwesende, Vergangene, das nun als Vorstellung wiederkehrt, gebannt in der ästhetischen Form.“<sup>9</sup> Nicht von ungefähr sind Authentizität und Angemessenheit zentrale Kategorien der Diskussion über die mediale (Re-)Präsentation des nationalsozialistischen Massenmordes. Wenn in den Debatten – historisch variierend – zwischen ‚illegitimen‘ und ‚legitimen‘ Formen der Vergegenwärtigung unterschieden wird, sind die jeweiligen Argumentationsstrategien Teil eines Prozesses der kulturellen Selbstvergewisserung. Diese Politik der Erinnerung spielt eine entscheidende Rolle für das nationale Selbstverständnis: „Holocaust und Naziherrschaft bilden in Deutschland das schreckliche ‚Andere‘ der eigenen politischen Identität.“<sup>10</sup> Dass die NS-Zeit als identitätsstiftendes Gegenbild fungiert, ist auch das Resultat kultureller Gedächtnisarbeit in den Medien der Audiovision. Es stellt sich also die Frage, wie Filme über die Shoah das kollektive Gedächtnis organisieren und den deutschen Erinnerungsdiskurs beeinflussen. Ein Gang durch die Geschichte des Holocausts im Film – im Rahmen dieses Aufsatzes notwendig kursorisch – bietet erste Antworten.

### **Spurensicherung**

Es gibt wenig zeitgenössisches Bildmaterial über die industrielle Tötungsmaschinerie der Jahre 1942 bis 1945. Der erste Dokumentarfilm über die Konzentrationslager wurde noch 1945 aus dem Material der alliierten Truppen zusammengestellt, die bei der Befreiung der Lager die Zeugnisse des Verbrechens filmisch und fotografisch festgehalten hatten. Als Teil des amerikanischen Re-Education-Programms musste „Die Todesmühlen“

von Oktober 1945 an in allen noch funktionierenden Kinos der amerikanischen Zone gezeigt werden.<sup>11</sup>

Trotz oder gerade wegen der zeitlichen Nähe wurden die Bilder des Grauens als zu grauenhaft für eine Vorführung empfunden: die Bilder „waren von Anfang an in der Rolle, Spuren sichern, das Unvorstellbare darstellen und die Erinnerung bewahren zu müssen an Ereignisse, deren Gedächtnis sehr schnell den allgemeinen Aufräumungsarbeiten zum Opfer zu fallen drohte.“<sup>12</sup>

Vergessen und Tabuisieren bestimmte auch die gesellschaftliche Haltung zur Wirtschaftswunderzeit der 50er Jahre. Ein eklatanter Fall politischer Verdrängung ereignete sich 1956, als die damalige Bundesregierung die Uraufführung des Films „Nuit et Brouillard“ („Nacht und Nebel“) von Alain Resnais, der als offizieller Wettbewerbsbeitrag Frankreichs in der Kategorie Kurzfilm nominiert war, bei den Filmfestspielen in Cannes zu verhindern versuchte. Der halbstündige Kompilationsfilm kontrastiert Farbbilder einer Verlassenheit im Lager Auschwitz des Jahres 1955 mit dokumentarischen Aufnahmen in Schwarz-Weiß aus der Zeit des Nationalsozialismus, die den Weg von der Deportation bis zum Krematorium nachzeichnen. Darunter auch Bilder von Leichenbergen, Massengräbern und bis auf die Knochen abgemagerten Überlebenden bei der Befreiung der Lager.

Resnais nimmt dabei den Erzählerstandpunkt seiner Gegenwart ein und formuliert die Aufgabe der Bewahrung eines historischen Gedächtnisses, ohne dabei die Position einer künstlerischen Anverwandlung von Erinnerung zu verlassen: „Das historische Bildmaterial dient nicht als Beweis, als Dokument einer vergangenen Wirklichkeit, sondern als ästhetisches Medium von Erinnerung.“<sup>13</sup>

Resnais' filmisches Memento der Massenvernichtung ist der erste Film über die Shoah, der eine publizistische und politische Kontroverse über die Darstellung der Verbrechen des Nationalsozialismus im Film auslöst. Am 18. April 1956 thematisierte eine aktuelle Fragestunde im Deutschen Bundestag die Intervention der Bundesregierung in Cannes; hatte dort doch die deutsche Botschaft einen offiziellen Einspruch gegen die Präsentation von „Nuit et Broillard“ eingelegt – die Statuten des Festivals ließen Filme, die nationale Gefühle verletzen oder das friedliche Zusammenleben der Völker beeinträchtigen nicht zu, so die Begründung.<sup>14</sup> Der Film wurde daraufhin abgesetzt, aber nach zahlreichen Protesten doch noch außer Konkurrenz gezeigt.

Es mag eine Folge der öffentlichen Auseinandersetzungen gewesen sein, dass die Bundesrepublik das erste Land nach Frankreich ist, das „Nacht und Nebel“ aufführt, und zwar während der Berlinale im Juli 1956. Der Präsident des Berliner Abgeordnetenhauses, Willy Brandt, hält eine kurze Ansprache zur Einführung, in der er auch die Dialektik von Erinnern und Vergessen thematisiert, wenn er einen Satz des Bundespräsidenten Theodor Heuss zitiert: „Wir dürfen nicht vergessen, damit die anderen vergessen können.“<sup>15</sup>

Die Anwesenheit Brandts bei der Premiere lässt sich als symbolische Politik der Erinnerung beschreiben. Nicht allein, weil sich der SPD-Politiker Brandt damit deutlich gegen die Haltung der CDU-geführten Regierungskoalition absetzt. Brandt demonstriert damit deutlich, die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Wenn politische Akteure öffentlichkeitswirksam ins Kino gehen, was nur bei politisch

relevanten Filmen mit historischem Inhalt der Fall ist, kommt es zu einer Aufwertung des Films. Schon ihre bloße Anwesenheit sichert die Aufmerksamkeit der berichterstattenden Medien für den jeweiligen Film. Und sofern es sich um Zeitzeugen handelt, wirken ihre medial kommunizierten Reaktionen als Indikatoren einer Authentizität des Dargestellten. Unabhängig von der Ästhetik des Films und Lebensläufen der an der Produktion Beteiligten entsteht so eine biografisch verbürgte ‚Aura des Echten‘, die den Film nobilitiert und gleichsam offiziell in das kulturelle Gedächtnis einschreibt.

### ***Holocaust. „Eine Nation ist betroffen“***

Das zäsursetzende Medienereignis im kollektiven Erinnerungsdiskurs aber war nicht ein künstlerischer, seinerzeit avantgardistischer Film wie „Nacht und Nebel“. Auch dokumentarische Auseinandersetzungen wie Erwin Leisers „Mein Kampf“ (1960) oder Fernsehproduktionen wie „Ein Tag“ (NDR 1965) in der Regie von Egon Monk, der einen „Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939“ (so der Untertitel) als ‚Doku-Drama‘ inszenierte, erzielten nicht die öffentliche Aufmerksamkeit, die ein Aufbrechen der ‚Unfähigkeit zu trauern‘ ermöglicht hätte. Dies blieb einer vierteiligen Fernsehserie aus den USA vorbehalten: „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“ von Gerald Green (Buch) und Marvin Chomsky (Regie). Die Erstaussstrahlung in der Bundesrepublik des Jahres 1979 war ein „sozialpsychologisches Ereignis“<sup>16</sup> und veränderte auch die Rede über den Massenmord an den europäischen Juden. Sprach man bis dahin in der NS-Terminologie von ‚Endlösung‘ oder suchte das Unsagbare mit Umschreibungen zu sagen, so entfernte sich der Titel „Holocaust“ (griech.: Brandopfer) alsbald aus seinem medialen Kontext und wurde zum Synonym der Massenvernichtung. Trotz heftiger Kritik an der Serie hat sich ‚Holocaust‘ als Begriff international stärker durchgesetzt als das hebräische „Shoah“ (wörtl. Katastrophe, Untergang).

Narrativen Mustern des Melodramas und der Bildsprache Hollywoods folgend, erzählt „Holocaust“ in vier Teilen und sieben Stunden am Beispiel der Familien Weiss und Dorf die Geschichte von Opfern und Tätern der Judenverfolgung und -vernichtung zwischen 1935 und 1945.

Ausgehend von Elie Wiesels Vorwurf der Trivialisierung entzündete sich an „Holocaust“ eine Kontroverse um die angemessene Darstellung der Shoah durch den (fikionalen) Film. Dessen ungeachtet zeitigte die Serie eine außerordentliche Wirkung, hinreichend belegt und analysiert<sup>17</sup>, die sich auch in dem Untertitel einer Dokumentation der verantwortlichen WDR-Redakteure spiegelt: „Eine Nation ist betroffen“. In seiner Vorbemerkung weist Redakteur Peter Märthesheimer dem Vierteiler kathartische Wirkung zu, durch die Dramaturgie der eindeutigen Schuldzuweisung an die SS, die Möglichkeit der Identifikation mit den Opfern durch die Erzählstrategien einer Familienserie werde eine emotionale Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit möglich.<sup>18</sup> Inwieweit tatsächlich eine gesellschaftliche Katharsis stattgefunden hat, sei dahingestellt, deutlich wird jedenfalls ein Phänomen: „Holocaust“ markiert weniger eine kognitive Beschäftigung mit einem historischen Faktum – trotz aller ‚Aufklärungsarbeit‘, die in Dokumentationen, Expertenbefragungen und Diskussionen im Umfeld und im Zusammenhang mit der Ausstrahlung der Serie geleistet worden sein mag. Vielmehr

handelt es sich rezeptionsästhetisch um einen von Empathie geleiteten Umgang mit Vergangenheit. Die gesellschaftliche Emotionalisierung wird wiederum entsprechend tradiert, denn in der Rede über die Resonanz auf „Holocaust“ wird in erster Linie die große Bestürzung, der Schock und seine Verarbeitung überliefert.

### ***Shoah*. „Gedächtnis des Grauens“**

1985 zeigte Claude Lanzmann mit „Shoah“ - einem filmischen Gegenentwurf zu „Holocaust“<sup>19</sup> - ein grundsätzlich anderes Paradigma im Erinnerungsdiskurs auf. Lanzmann verzichtet in seiner narratologischen und ästhetischen Anverwandlung der Vernichtung der europäischen Juden auf historisches Bildmaterial, er verzichtet auch auf Musik und konzentriert sich ganz auf die Rede über die Vergangenheit. Stimmen und Worte formen ein filmisches „Gedächtnis des Grauens“<sup>20</sup>, in dem die Vergangenheit bildlich abwesend ist. Lanzmann zeigt die Orte der Vernichtung, wie sie in seiner Gegenwart wirken - gedreht wurde zwischen 1974 und 1985 - und „(...) weil die Erinnerung an die Shoah das Zeugnis von der Auslöschung, dem Verschwinden ist, ist im Film eine Landschaft zu sehen, der nichts anzusehen ist.“<sup>21</sup> Porträtiert werden Opfer, Täter und passive Mitwisser, die ihre Vergangenheit eine sprachliche Gestalt annehmen lassen.

Aus einem Rohmaterial von 350 Stunden hat Lanzmann einen 9,5-stündigen Film geschnitten, der sich - mit Ausnahme des Historikers Raul Hilberg - ausschließlich auf die unmittelbare Zeugenschaft beruft. Das Sprechen über erinnerte Ereignisse geschieht in der jeweiligen Muttersprache; Mehrsprachigkeit sowie die visuell und/oder akustisch präsenten Übersetzerinnen setzen einerseits Authentizitätssignale, thematisieren aber andererseits den Akt des Erzählens, indem sie Zeugnis ablegen vom Zeugnisablegen.<sup>22</sup> Die Gesichter und Stimmen spiegeln die Schwierigkeiten bei der Versprachlichung von Erfahrungen, im Reden und Schweigen tritt der Schmerz der Vergegenwärtigung offen zu Tage. Lanzmann setzt dabei bewusst auf eine Interviewtechnik, die dazu zwingt, Ereignisse noch einmal zu ‚erleben‘. Ähnlich wie im therapeutischen Rollenspiel lässt er die Zeugen traumatische Erlebnisse nachspielen.<sup>23</sup> Durch das Spiel als Rahmung der Situation stellt er gleichzeitig Identifikation und Distanz her. Er habe, so Lanzmann, „wirkliche Gestalten der Geschichte in Darsteller verwandelt, die dabei fast zu Gestalten der Literatur oder des Theaters werden“<sup>24</sup>. In diesem Sinne lässt sich „Shoah“ bezeichnen als „ein Film nicht der und für die Erinnerung, sondern [als] mimetische Konstruktion eines Gedächtnisses“<sup>25</sup>.

Die Pariser Uraufführung am 30. April 1985 in Anwesenheit hochrangiger Politiker ist ebenso wie die Deutschland-Premiere 1986 auf der Berlinale ein Moment symbolischer Erinnerungspolitik inmitten der politischen und kulturellen Auseinandersetzungen um die deutsche Vergangenheit der späteren 80er Jahre: US-Präsident Ronald Reagan besucht den Soldatenfriedhof in Bitburg, wo SS-Angehörige begraben liegen, Bundeskanzler Helmut Kohl prägt das Wort von der „Gnade der späten Geburt“ und Bundespräsident Richard von Weizsäcker hält seine historische Rede zum 40. Jahrestag der bedingungslosen Kapitulation, in der er sich ebenso gegen eine Historisierung des Nationalsozialismus wie gegen Schuldverdrängung oder Schuldminderung ausspricht. Schließlich der „Historikerstreit“ über die Frage, inwieweit die Verbrechen der Nationalsozialisten

einzigartig seien mit einer publizistischen Resonanz, die alle bisherigen bundesrepublikanischen Debatten überbot.

Innerhalb der Auseinandersetzung wird Lanzmanns „Shoah“ alsbald instrumentalisiert. So nutzt Ernst Nolte die Ausstrahlung des Films in den Dritten Programmen der ARD paradoxerweise im Sinne seines rechtskonservativen Geschichtsrelativismus.<sup>26</sup> Konsequenterweise äußert sich auch Jürgen Habermas in seiner Erwiderung auf Nolte zu „Shoah“. In der Folge des sich ausweitenden Streits wird immer wieder der Bezug zu „Shoah“ hergestellt und der Film zum Argument in der politischen Diskussion. Auch die Filmkritiker nutzen Rezensionen zu politischen Stellungnahmen. „Shoah“ sei, so Lothar Baier, „die denkbar massivste Antwort auf Bitburg... Claude Lanzmanns einzigartiges Filmdokument kommt zum rechten Zeitpunkt, um in der neuen deutschen Mickymauswelt, in der Auschwitz und die Vertreibung der Ostdeutschen dieselbe Bonbonfarbe annehmen, die Proportionen zurechtzurücken.“<sup>27</sup>

Manuel Köppen weist zu Recht darauf hin, dass Lanzmanns „Shoah“ den Erinnerungsdiskurs, sofern er auf der Ebene einer künstlerischen Suche nach kultureller Identität stattfindet, grundlegend verändert hat. „Nach *Shoah* mussten neue Formen medialer Erinnerungsarbeit gefunden werden. Dabei wurde Lanzmanns mimetisch erzeugtes Pathos des Primären insbesondere in der Literatur der zweiten und dritten Generation abgelöst durch ein Ethos des Sekundären, der Arbeit an den Zeichen und der Unverfügbarkeit authentischer Erinnerung.“<sup>28</sup>

### ***Schindlers Liste. Go see it!?***

Das Verhältnis von Film und Politik hat neben der Indienstnahme bewegter Bilder für politische Argumentationen noch eine zweite Seite, wenn nämlich Politik als Marketinginstrument für den Film fungiert: Mit einem „Go see it!“ empfahl im Dezember 1993 der US-Präsident Bill Clinton Steven Spielbergs „Schindlers Liste“; für die Deutschland-Premiere am 1. März 1994 im Frankfurter Schauspielhaus übernahm Bundespräsident Richard von Weizsäcker die Schirmherrschaft. „Ein Film wird zum Staatsakt“, schrieb „die tageszeitung“ über die „Frankfurter Benefizgala mit großem Bahnhof“ (die Eintrittsgelder kamen dem Erhalt der Gedenkstätte im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau zu Gute).<sup>29</sup>

Die Resonanz auf „Schindlers Liste“ war enorm; Millionen Menschen weltweit ließen sich durch den Film zu Tränen rühren, bei der „Oscar“-Verleihung 1994 gab es sieben Trophäen und schon kurz nach dem Kino-Start in den USA wurde „Schindlers Liste“ zu einem veritablen Medienereignis. Noch vor der Deutschland-Premiere erschien am 21. Januar 1994 eine Rezension des Films auf der Titelseite der ZEIT – eine höchst ungewöhnliche Platzierung für Kultur innerhalb der Redaktionshierarchien, nur begründbar durch die Nobilitierung des Films zum „Ereignis der Zeitgeschichte“<sup>30</sup>. Ein Agenda-Setting mit Folgen. Der amerikanische Kinofilm „Schindlers Liste“ verwandelte sich in Deutschland zu einer „Angelegenheit tiefster nationaler Wesensschau“<sup>31</sup>. Kaum ein Magazin, eine Zeitung, ein Sender, in dem nicht von „Schindlers Liste“ berichtet wurde. Dabei wurde die ‚wahre Geschichte‘ des Industriellen Oscar Schindler, der mehr als 1.100 Juden das Leben rettete, als „Klebstoff für die etwas aus dem Leim gegangene ‚nationale

Identität‘ gehandelt“<sup>32</sup>. Der ‚gute Nazi‘ Schindler wurde zur entlastenden Identifikationsfigur, die success story der geglückten Rettung zum (be)rührenden Gegenstück des Zivilisationsbruchs Auschwitz. Mit Spielbergs Film hatte der Wille eines ‚normaleren‘ Umgangs mit der NS-Vergangenheit – als „Voraussetzung für eine entlastete nationale Identitätsbildung“<sup>33</sup> – einen medialen Katalysator gefunden.

Entsprechend erfreute sich Regisseur Steven Spielberg höchsten Lobes in den deutschen Feuilletons – kritischen Anmerkungen wurde überwiegend mit Unverständnis begegnet. Claude Lanzmann war einer der wenigen, der Einspruch gegen „Schindlers Liste“ erhob. Er erneuerte das Bilderverbot für den Holocaust, ja verstärkte es – wie bereits erwähnt – durch ein generelles Fiktionalisierungsverbot. Spielberg zeige alles, war er, Lanzmann, in „Shoah“ nicht zeige: „Er hat Bilder eingesetzt, wo in *Shoah* keine waren, und Bilder töten die Imagination.“<sup>34</sup>

Anders der Filmredakteur der ZEIT, Andreas Kilb, der für die deutsche Meinungskonformität den Tenor vorgegeben hatte: „Fünfzehn Jahre nach der Erstausstrahlung von Marvin Chomskys Fernsehserie *Holocaust* wird durch diesen Film die Frage, ob sich der Massenmord an den europäischen Juden überhaupt in bewegten Bildern darstellen läßt, ebenso eindrucksvoll wie endgültig beantwortet. Ja, es geht, und es geht sogar dann, wenn die Hauptfigur der Geschichte wie in *Schindlers Liste*, ein Deutscher ist.“<sup>35</sup>

Hier wird in einer Mischung aus Arroganz und Naivität der lang andauernde Diskurs über die Darstellbarkeit von Auschwitz für beendet erklärt, worüber manches Wort zu verlieren wäre. Doch an dieser Stelle wurden diese Zeilen vor allem zitiert, um den Ausgangspunkt für die Konstruktion eines Images aufzuzeigen; künftig galt es in der vorherrschenden öffentlichen Meinung als ausgemacht, dass Spielberg es geschafft habe, einen massenattraktiven Film zu drehen, der das historische Geschehen adäquat wiedergebe. Dieses überaus populäre Missverständnis rührt nicht allein daher, dass Spielberg überwiegend an ‚Originalschauplätzen‘ gedreht hat, sondern verdankt sich auch den Schwarz-Weiß-Bildern, die der Regisseur als dokumentarische Reminiszenz verstanden wissen will: „Wie dürfte ich unsere Erinnerung an den Holocaust dadurch zerstören, daß ich ihn [den Film, SN] in Farbe drehe, wo doch alle Zeugnisse schwarzweiß sind.“<sup>36</sup>

Es geht also um den Anschein einer Authentizität der Darstellung, die durch die Authentizität der Erinnerung beglaubigt wird. Spielbergs Ikonographie des Holocaust ermöglicht dann auch ein Wiedererkennen des kollektiv geteilten Bilderbestands über die Massenvernichtung. Emblematische Einstellungen zeigen Züge, Schienen, geleerte Koffer, Stapel mit persönlichen Gegenständen, abgeschnittene Haare, Goldzähne und schließlich die „ikonischen Superzeichen des Holocaust“<sup>37</sup>: Tor und Rampe von Auschwitz sowie der Ascheregen aus dem Schlot des Krematoriums. Spielbergs Film „beschreibt die Fläche des kulturellen (Bilder-)Gedächtnisses neu, aber er überschreibt diese Fläche nicht voraussetzungslos“, sondern immer im Rückgriff auf frühere Medialisierungen des Holocaust, die er jedoch in einem Prozess der „audiovisuellen Neuformulierung variiert und zu einem ‚schlüssigen‘ Gesamteindruck verbindet“.<sup>38</sup>

### **„Shoah Business“**

Das Medienereignis „Schindlers Liste“ veränderte die gesellschaftliche Gedächtnisarbeit im Hinblick auf die Tradierung des Genozids an den europäischen Juden und brachte „eine Form des Erinnerns hervor, die das, was wirklich in Auschwitz geschah, hinter dem kulturellen Artefakt ‚Holocaust‘ verschwinden lässt“<sup>39</sup>. Folgerichtig entstand ein Konsens darüber, dass auch das Mainstream-Kino sich des Holocausts als Stoff bedienen darf, der durch die drei „Oscars“ für Benigni „Das Leben ist schön“ bestätigt wurde. In den 90er Jahren wurde Auschwitz vor dem Hintergrund der jeweils 50. Jahrestage, der Debatte über Daniel Goldhagens Buch „Hitlers willige Vollstrecker“, der Auseinandersetzung um das Holocaust-Mahnmal sowie dem Walser-Bubis-Streit zum medialen Trendsetter: Kinofilme erzählten ‚wahre Ereignisse‘ in der Kulisse des Nationalsozialismus (z. B. „Comedian Harmonists“ oder „Aimée und Jaguar“), das Fernsehen präsentierte historisches ‚Dokumentation‘ und die Memoirenliteratur erlebte einen Aufschwung.

Die Veränderungen innerhalb der Politik der Erinnerung bringt das eher zynische Wort vom ‚Shoah-Business‘ (Henryk M. Broder) zum Ausdruck, das ebenso wie ‚Shoah sells‘ oder ‚Holocaust-Industrie‘ (Norman Finkelstein) deutlich signalisiert, dass es einen kultur-industriellen Komplex der Geschichtsbewältigung gibt, in dem der Holocaust als integrativer Bestandteil gehandelt wird. Die Debatten werden gegenwärtig auch nicht mehr mit derselben öffentlichen Aufregung geführt, wie noch in der zweiten Hälfte der 90er Jahre. Der Holocaustfilm hat sich als eigenes Genre etabliert und gehört rezeptionsästhetisch nunmehr zum feuilletonistischen Tagesgeschäft.

### ***Der Pianist*. Authentizität als Maßstab**

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts zeichnen sich im fiktionalen Spielfilm zwei unterschiedliche Annäherungen an den Holocaust als Sujet ab: Auf der einen Seite Filme, die ihren Bildern und Geschichten den Realismus austreiben, wie die Verwechslungskomödie „Goebbels und Geduldig“, eine Fernsehproduktion des SWR (2002), und auf der anderen Seite ein fotografischer Neorealismus, der sowohl Roman Polanskis mehrfach ausgezeichnete Filmbiografie von Wladyslaw Szpilman, „Der Pianist“ (2002, Farbe) als auch die Arthur Brauner-Produktion „Babij Jar – das vergessene Verbrechen“ (2003, schwarz-weiß) kennzeichnet.

Beide Filme arbeiten mit Glaubwürdigkeit und Echtheit als zentralen Kategorien, die sowohl durch die dargestellten Ereignisse als auch durch die Biografien von Regisseur (Polanski) und Produzent (Brauner) bekräftigt werden. Beide gehören zu den Überlebenden der Shoah. Persönliche Erinnerungen spiegeln sich hier in Filmen, die ein größtmögliches Maß an Authentizität inszenieren. Marcel Reich-Ranicki, der den polnischen Pianisten Szpilman im Warschauer Ghetto spielen hörte, nannte – als Zeitzeuge um seine Meinung zu Polanskis Film gebeten – die Darstellung eine „fingierte Dokumentation“, mit einer „so überwältigenden Genauigkeit“ seien Alltag und Atmosphäre des Gettos wiedergegeben.<sup>40</sup>

Polanski erzählt Szpilmans Geschichte des Überlebens im von Deutschen besetzten Warschau mit Hilfe tradierter Bilder aus dem kollektiven Wissensbestand: seien es nun

nachgestellte Fotografien aus dem historischen Warschauer Getto oder Motive aus der medialen Holocaust-Ikonografie. Seine ‚schönen‘, genau ausgeleuchteten Bilder, noch wenn sie Grausames zeigen, sind in ihrer Farbigkeit zwar expressiv, laufen ob ihrer Plakativität bisweilen aber doch Gefahr, die Darstellung von Gewalt ästhetisch dem Kitsch anheim zu geben.

Bezieht „Der Pianist“ seine Spannung aus der unreflektierten Direktheit der Bilder und dem zurückgenommenen Spiel des Hauptdarstellers Adrien Brody, so überschreitet „Babij Jar“ den ‚Flammenkreis‘ um die Shoah. Regisseur Jeff Kanew zeigt sich unbeeindruckt von jedwedem Bilderverbot: das Massaker an 33.771 Juden in der Schlucht Babij Jar, nordwestlich von Kiew, wird im klassischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren mimetisch ausbuchstabiert.

Es sollte ein Film wider das Vergessen sein, einer, der nach dem Willen seiner Produzenten „noch in 100, ja in 200 Jahren als Zeitdokument vorliegen wird“<sup>41</sup>. Hier findet eine fatale Verwechslung von historischem Ereignis und filmischer Spiegelung statt, ganz so, als habe es die Diskussionen um die Wirklichkeitskonstruktionen medialer Erinnerung nie gegeben. Inwieweit dieses Beispiel Schule machen wird, bleibt abzuwarten. Im Falle von Margarete von Trotta's Film „Die Rosenstraße“ (2003) über den Protest Berliner Frauen gegen die Internierung ihrer jüdischen Männer im Jahr 1943, hat jedenfalls Wolfgang Benz vorsorglich den Authentizitätsanspruch des Film in Frage gestellt.<sup>42</sup> Der Schlagabtausch zwischen der Regisseurin und dem Leiter des Instituts für Antisemitismusforschung zeigt etwas von dem Dilemma medialer Gedächtnisarbeit: Die Antwort auf die Frage nach dem „Wie war es wirklich?“ verliert sich hinter den Bildern, Wörtern und Geschichten, die in einer Gesellschaft zirkulieren.

---

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Die Diskussion über ideologische Implikationen der Nomenklatura – Holocaust oder Shoah – kann hier nicht nachgezeichnet werden. Siehe Thiele, Kontroversen, 14-19. Angemerkt sei aber, dass (von Zitaten abgesehen) der Begriff ‚Holocaust‘ in meinem Aufsatz dazu dient, Medialisierungen und Mediendiskurse zu kennzeichnen. Geht es hingegen um den historischen Genozid, verwende ich das Wort „Shoah“.

<sup>2</sup> Adorno: Anhang zur ‚Minima Moralia‘, zit. nach: Krankenhagen, Auschwitz, 54

<sup>3</sup> Siehe die Ausführungen von Krankenhagen, Auschwitz, 21-120.

<sup>4</sup> Lanzmann, Einspruch, zit. nach: Weiss, Deutsche, 175

<sup>5</sup> Dem normativen Streit um eine Ästhetik nach Auschwitz steht eine internationale „Cinematografie des Holocaust“ gegenüber: die gleichnamige Datenbank des Fritz Bauer Institutes zählt 1393 Einträge. Als „Studien- und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust“ arbeitet das Institut seit 1992 federführend an der Erschließung und Dokumentation des Zentralbestands von Filmen zur Geschichte und Wirkung des Holocaust (vgl. [www.cine-holocaust.de](http://www.cine-holocaust.de)).

<sup>6</sup> Nach der Definition von Jan Assmann umfasst der Begriff kulturelles Gedächtnis „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteil-

---

tes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Eigenheit und Eigenart stützt“ (Assmann, Gedächtnis, 15). Zu dem Konzept des kulturellen Gedächtnisses vgl. auch den von Aleida Assmann und Dietrich Harth herausgegebenen Sammelband „Mnemosyne“ sowie den Aufsatz „Das Gestern im Heute“.

<sup>7</sup> Herzog, Geschichte, (Nachdruck der Parlamentsrede)

<sup>8</sup> Siehe Assmann, Gestern

<sup>9</sup> Koch, Einstellung, 155

<sup>10</sup> Dörner, Politainment, 25

<sup>11</sup> Vgl. Paech, Erinnerungslandschaften, 124

<sup>12</sup> Paech, Erinnerungslandschaften, 125

<sup>13</sup> Jochimsen, Gedächtnis, 225

<sup>14</sup> Vgl. Thiele, Kontroversen, 166f u. 183

<sup>15</sup> Zit. nach: Thiele, Kontroversen 184

<sup>16</sup> Märthesheimer/Frenzel Kreuzfeuer, 15, Herv. i. Orig.

<sup>17</sup> Vgl. Knilli/Zielinski, Holocaust

<sup>18</sup> Märthesheimer/Frenzel, Kreuzfeuer, 17f.

<sup>19</sup> Wie sehr „Shoah“ auf die trivialisierende Fiktionalisierung „Holocaust“ reagiert und sie ablehnt, zeigt sich schon in der Wahl des Titels, der auf den israelischen Gedenktag Jom Hashoa anspielt, und auch in der Länge von 9,5 Stunden, was der Sendezeit von „Holocaust“ in den USA entspricht (Nettolänge plus 2 Stunden Werbung). Vgl. Jochimsen, Gedächtnis, 227

<sup>20</sup> Lanzman, Shoah, 5. Die ungekürzte deutsche Ausgabe enthält zusätzlich ein Interview mit Claude Lanzmann von Heike Hurst.

<sup>21</sup> Paech, Erinnerungslandschaften, 134

<sup>22</sup> Vgl. Young, Beschreiben, 245f.

<sup>23</sup> Lanzmann ist deswegen häufig kritisiert worden.

<sup>24</sup> Lanzmann, Shoah, 276

<sup>25</sup> Koch, Einstellung, 169

<sup>26</sup> Nolte schreibt in der FAZ vom 6.6.1986: „(...) der bewegende Dokumentarfilm *Shoah* eines jüdischen Regisseurs, der es in einigen Passagen wahrscheinlich macht, daß auch die SS-Mannschaften der Todeslager auf ihre Art Opfer sein mochten und daß es andererseits unter den polnischen Opfern des Nationalsozialismus virulenten Antisemitismus gab.“ Zit. nach: Thiele, Kontroversen, 401

<sup>27</sup> Baier, Täter, zit. nach: Thiele, Kontroversen, 402

<sup>28</sup> Köppen, Holocaust, 324

<sup>29</sup> Niroumand, Führung, zit. nach: Weiss, Deutsche, 138f

<sup>30</sup> Kilb, Warten, zit. nach: Weiss, Deutsche, 31

<sup>31</sup> Baier, „Schindlers Liste“, zit. nach: Initiative Sozialistisches Forum (Hg.), Schindlerdeutsche, 154

<sup>32</sup> Baier, „Schindlers Liste“, zit. nach: Initiative Sozialistisches Forum (Hg.), Schindlerdeutsche, 162

<sup>33</sup> Vgl. Weiss, Nachwort, in: ders., Deutsche, 300

- 
- <sup>34</sup> Lanzmann, Ihr sollt nicht weinen, zit. nach: Weiss, Deutsche, 176
- <sup>35</sup> Kilb, Warten, 31f.
- <sup>36</sup> Spiegel-Gespräch, 185.
- <sup>37</sup> Köppen, Effekten, 155
- <sup>38</sup> Köppen, Effekten, 159
- <sup>39</sup> Claussen, Fortsetzung, zit. nach: Initiative Sozialistisches Forum (Hg.), Schindlerdeutsche, 132
- <sup>40</sup> Reich-Ranicki, Polanskis Todesfuge
- <sup>41</sup> Zit. nach Wenner, Tränen
- <sup>42</sup> Vgl. Benz, Kitsch; Koldehoff, Misstrauen

## Literatur

- Assmann, A. u. D. Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt 1991
- Assmann, A. u. J., Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Merten, K., Schmidt S. J. u. S. Weischenberg (Hg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994, 114-140
- Assmann, J., Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992
- Baier, L., Täter und Opfer. Claude Lanzmanns Rekonstruktion der Judenvernichtung: *Shoah*, in: Frankfurter Rundschau, 7.9.1985
- Baier, L., „Schindlers Liste“, ein deutscher Film, in: Wespennest, Nr. 95, 1994
- Benz, W., Kitsch, Klamotte, Klitterei. Die Legende von der „Rosenstraße“, in: Süddeutsche Zeitung, 18.9.2003
- Berg, N., Jochimsen, J. u. B. Stiegler (Hg.), Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst, München 1996
- Claussen, D., Fortsetzung der Lichterketten mit anderen Mitteln? Zur Bedeutung von Schindlers Liste als Medien-Welt ereignis, in: Frankfurter Jüdische Nachrichten, Nr. 84, März/April 1994
- Dörner, A., Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft, Frankfurt 2001
- Herzog, R., Sich der Geschichte nicht in Schande, sondern in Würde stellen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.1.1999
- Initiative Sozialistisches Forum (Hg.), Schindlerdeutsche. Ein Kinotrauma vom Dritten Reich, Freiburg 1994
- Jochimsen, J., „Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.“ Die Shoah im Dokumentarfilm, in: Berg, N. u. a. (Hg.), Shoah, 215-232
- Kertész, I., Wem gehört Auschwitz?, in: Die Zeit, 19.11.1998
- Kilb, A., Warten, bis Spielberg kommt, in: Die Zeit, 21.1.1994
- Knilli, F. u. S. Zielinski (Hg.), Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers, Berlin 1982

- 
- Koch, G., Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums, Frankfurt 1992
- Koldehoff, S., Gepflegtes Misstrauen. Kino und Historie – Schlagabtausch über die „Rosenstraße“, in: Süddeutsche Zeitung, 22.9.03
- Köppen, M., Holocaust im Fernsehen – Die Konkurrenz der Medien um die Erinnerung, in: Wende, W. (Hg.), Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart/Weimar 2002, 307-327
- Köppen, M. (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993
- Köppen, M. u. K. R. Scherpe (Hg.), Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst, Wien u.a. 1997
- Kramer, S. (Hg.), Die Shoah im Bild, München 2003
- Krankenhagen, S., Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser, Köln u.a. 2001
- Lanzmann, C., Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.3.1994
- Lanzmann, C., Shoah. (Mit einem Vorwort von Simone de Beauvoir), Düsseldorf 1986
- Märthesheimer, P. u. I. Frenzel (Hg.), Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm „Holocaust“. Eine Nation ist betroffen, Frankfurt 1979
- Merten, K., Schmidt S. J. u. S. Weischenberg (Hg.), Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, Opladen 1994
- Niroumand, M., Der Widerspenstigen Führung, in: die tageszeitung, 3.3.94
- Paech, J., Erinnerungs-Landschaften, in: Köppen, M. (Hg.), Kunst und Literatur nach Auschwitz, Berlin 1993, 124-136
- Reich-Ranicki, M., Polanskis Todesfuge, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.02
- Spiegel-Gespräch, Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Regisseur Steven Spielberg über seinen Film „Schindlers Liste“, in: Der Spiegel, Nr. 8, 1994, 183-186
- Thiele, M., Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001
- Weiss, C., „Der gute Deutsche“. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs „Schindlers Liste“ in Deutschland, St. Ingbert 1995
- Wende, W. (Hg.): Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart/Weimar 2002
- Wenner, D., Wer die Tränen zählt, in: die tageszeitung, 3.7.03
- Young, J. E., Beschreiben des Holocaust, Frankfurt 1992