

### C.VI.3. Die Darstellbarkeit der Shoah

Andreas Schmoller

Vor allem Filme sorgen für Kontroversen darüber, welche Darstellungsmittel dem Ereignis der Shoah angemessen sind. Der Beitrag beschreibt die verschiedenen Zugänge der Filmemacher in den 1980er und 1990er Jahre sowie die Argumente der Kritik und richtet so einen Blick auf den Kern der Darstellungsproblematik.

Die Frage der Darstellbarkeit der Shoah ist eine Frage der Authentizität.<sup>1</sup> Das Verständnis von Authentizität bei der Repräsentation von Vergangenheit ist von vielen Faktoren abhängig. Je nachdem, ob man sich der Shoah künstlerisch, geschichtswissenschaftlich, juristisch oder ethisch nähert, entstehen verschiedene, teils divergierende Authentizitätsansprüche. Auch in Bezug auf das Medium Film (Dokumentar- und Spielfilm) lassen sich nicht einzelne Authentizitätskonzepte ausklammern. Dies zeigen die wissenschaftlichen und öffentlichen Debatten um die filmischen Darstellungsversuche in den letzten Jahrzehnten.

Schon 1961 etwa übte der französische Filmemacher Jacques Rivette in der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* heftige Kritik an Gillo Pontecorvos KZ-Film *Kapo*, weil ihm die Fiktion als Repräsentationsform für die Konzentrationslager unangemessen erschien. Nach der 1978 zunächst in den USA ausgestrahlten TV-Serie *Holocaust* von Marvin J. Chomsky, welche das öffentliche Shoah-Bewusstsein wie kein anderer Film veränderte, begann die Frage nach der Darstellbarkeit einen großen Stellenwert einzunehmen. Der Shoah-Überlebende Elie Wiesel ortete eine unzulässige Trivialisierung der Shoah. Der Hauptkritikpunkt betraf erneut das Mittel der Fiktion, die „versucht, das darzustellen, was sich selbst der Vorstellungskraft entzieht“<sup>2</sup>.

#### Authentizität durch die Gegenwart des Zeugen: *Shoah* von Claude Lanzmann

Quelle 1

„Das... das... das kann man nicht erzählen. Niemand kann das nicht bringen zum Besinnen, was war so was da hier war. Unmöglich. Und keiner kann das nicht verstehen. Und jetzt glaub' auch ich, ich kann das auch schon nicht verstehen [...].“

Simon Srebnik, Überlebender des Vernichtungslagers Sobibór bei der Rückkehr an den Ort 40 Jahre nach dem Geschehen, in: *Shoah* von Claude Lanzmann (Frankreich, 1985).

<sup>1</sup> Teile dieses Beitrags sind in ähnlicher und ausführlicher Form bereits publiziert in: Schmoller, *Vergangenheit, die nicht vergeht*, S. 159-168.

<sup>2</sup> Wiesel, *Trivialisierung*, S. 26.

Der französische Filmmacher Claude Lanzmann zählt bis heute zu den vehementesten Vertretern eines Abbildungsverbotes. Der Regisseur arbeitete elf Jahre an der Fertigstellung seines letztlich neun stündigen Zeitzeugenfilms *Shoah* und schuf damit ein Werk, das von Kritik und Intellektuellen – vor allem in Frankreich – gelobt wurde, aber keinesfalls für ein Massenpublikum tauglich war. Lanzmann entwarf einen radikales Gegenkonzept zur fiktionalisierten und popularisierten Repräsentation der Vergangenheit. Er filmte einzig Orte (vor allem ehemalige Vernichtungsstätten) und Zeugen (Opfer, Zuseher und Täter) und vollzog eine kinematografische Reduktion, die im ursprünglichen Filmtitel *Le lieux et la parole* („Der Ort und das Wort“) ausgedrückt war. Gleichzeitig verzichtete er auf den Einsatz jeglichen Archivmaterials. *Shoah* verfolgt ein Authentizitätsprinzip, das darin bestand, die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit an den ehemaligen Orten der Shoah und in der (verbalen und nonverbalen) Sprache der Zeugen, die von Lanzmann durch eine außergewöhnliche und vielfach kritisierte Interviewmethode mit der Vergangenheit konfrontiert wurden, aufzuspüren. Unter Lanzmanns *Mise en Scène* sollten sich die Personen nicht nur erinnern, sondern das Erinnernte richtiggehend ‚verkörpern‘.<sup>3</sup>

Lanzmann avancierte mit seinem Film zu einer moralischen Autorität der Repräsentation der Shoah und prägte innerhalb und außerhalb Frankreichs den Diskurs über Darstellungsversuche im Film und anderen Medien. Er gilt als Ikonoklast, der jegliche Repräsentation durch historische und fiktionale Bilder ablehnt. Der Begriff Ikonoklasmus bezieht sich historisch auf die Abschaffung und Zerstörung von Heiligenbildern im Mittelalter. Im Kontext des Repräsentationsstreites deutet er darauf hin, dass es dabei nicht um eine wissenschaftliche Frage geht, sondern um eine philosophisch-moralische, deren Hintergrund in den Debatten häufig in einer kulturellen Bedingtheit gesehen wird, insofern als sie an das Abbildungsverbot im jüdischen Dekalog erinnert.

### Authentizität durch Nachstellung der Vergangenheit *Schindlers Liste* von Steven Spielberg

An Vehemenz und öffentlicher Aufmerksamkeit gewann der Streit um die Darstellbarkeit der Shoah in den 1990er Jahren, wobei die konkreten Anlässe aus dem Medium Film kamen. Steven Spielbergs *Schindlers Liste* und Roberto Benignis *Das Leben ist schön* waren nicht nur internationale Kinoerfolge, sondern lösten emotional geführte Debatten aus, in denen u.a. das Für und Wider realistischer, fiktionaler oder gar komischer Stilmittel bei der Repräsentation der Shoah ausgelotet wurden. Gedächtnisgeschichtlich betrachtet fand der Darstellungskonflikt seine größte Intensität zu jenem Zeitpunkt, an dem die Erfahrungsgeneration – die Überlebenden des Holocaust – im Schwinden begriffen war und sich im Sinne von Jan Assmanns Konzept das kommunikative Gedächtnis in ein kulturelles Gedächtnis wandelte.<sup>4</sup> Ein konstitutives Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist dessen Geformtheit im

<sup>3</sup> Vgl. Köppen/Scherpe, Zur Einführung, S.3f.

<sup>4</sup> Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis, S. 13–15.

Hinblick auf Sprache, Bilder und Rituale. In diesem normativen Prozess der Formung kann der Streit um die Darstellbarkeit verortet werden. In einer demokratisch verfassten Erinnerungskultur gestaltet sich dieser allerdings nicht ausschließlich offiziell-politisch von oben herab, sondern geschieht in Rückkoppelung von Angeboten und Rezeptionen der Erinnerungsgemeinschaften, so z.B. bei der Herausbildung von Leitfilmen, wie *Holocaust* oder *Schindlers Liste*. Letzterer hatte mit Blick auf die in ihm gebotene Repräsentation des Genozids zahlreiche Gegner. Claude Lanzmann war ihr am meisten beachteter Wortführer.

Quelle 2

„Bei *Schindlers Liste* empfand ich dasselbe wie bei der Serie *Holocaust*. Grenzen überschreiten oder trivialisieren, hier ist das dasselbe: Die Serie und der Hollywood-Film überschreiten eine Grenze, weil sie ‚trivialisieren‘ und so den einzigartigen Charakter des Holocaust abschaffen. [...]

Ich bin auf gewisse Art nicht in der Lage, meine Aussage zu begründen. Man versteht oder man versteht nicht. Der Holocaust ist zunächst einzigartig, als er um sich eine Art Flammenkreis errichtet, eine Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein gewisser absoluter Horror unvermittelbar ist. Vorzugeben, es zu tun, heißt sich der schlimmsten Transgression schuldig zu machen. Die Fiktion ist eine Transgression. Ich bin zutiefst der Meinung, dass es ein Verbot der Darstellung gibt.“

Aus: Lanzmann, *Holocauste*. [Übersetzung durch den Autor]

Die Kernthese des Regisseurs von *Shoah* bestand darin, dass die Einzigartigkeit der Shoah ihre Repräsentation verbiete. Jede Darstellung des „absoluten Horrors“ trivialisiert, das heißt verharmlost, verfälscht und entwertet damit das Ereignis. Für Spielberg stand hingegen die Einzigartigkeit und die Undarstellbarkeit der Shoah außer Streit, die täuschend echte Simulation der historischen Realität war ihm dennoch ein zentrales Mittel. Wie in einer Vielzahl anderer Holocaust-Filme hieß Authentizität, einen historischen Stoff in eine Spielfilmhandlung zu packen. Dabei sollte die zweite Realität, die durch den Film produziert wird, nicht nur die Illusion des „so war es“ erzeugen, sondern auch das Gefühl der persönlichen Teilnahme. In diese Richtung weist u.a. die aus dem Nachrichtenbereich bekannte Kameraregie, die als Newsreel-Ästhetik bezeichnet wird und durch wackelige, nahe am Geschehen befindliche Bilder komponiert wird. Authentizität ist so verstanden eine Frage der Illusion der Wirklichkeit einerseits, die andererseits den Betrachter nicht unparteiisch in Distanz verharren lässt, sondern emotional involviert und die Identifikation mit einer Hauptfigur impliziert. Authentizität heißt folglich auch eine Wirkung zu erreichen, damit der Zuschauer „fast am eigenen Leib fühlt, was Millionen von Juden erleiden mussten“<sup>5</sup>.

Spielberg musste sich jedoch von mehreren ExpertInnen Kritik gefallen lassen. Im Zentrum stand dabei häufig die in Auschwitz angesiedelte Dusch-Szene. Der Blick der Kamera von außen in die Duschräume ist durch das Vorwissen des Publikums zunächst als Blick in die Gaskammer angedeutet, in welche die Häftlinge nach ihrer Ankunft gebracht wurden. Das Spiel mit dem kollektiven Gedächtnis, aus dem die

<sup>5</sup> Spielberg, *Die ganze Wahrheit*.

Vernichtung in der Gaskammer beim Rezipienten abgerufen wird, ist Teil des erzählerischen Spannungsbogens, der mit dem aus den Duschköpfen strömenden Wasser aufgelöst wird. Damit hat Spielberg das Abbildungsverbot zwar nicht gebrochen, es allerdings bis an den Eingang der Gaskammer verlegt.<sup>6</sup> Für einen Teil der KritikerInnen waren hier nicht die Abbildungsfrage und auch die Fiktionalisierung an sich das Problem, sondern die spezifischen Konventionen des Hollywood-Kinos.<sup>7</sup> Die als „wahrer Thrill“ inszenierte Dusch-Szene gehörte in der Dramaturgie des Filmes in die Reihe der Spannungshöhepunkte, die letztlich auf ein *happy-end* hinsteuerten. Die Maximierung des *suspense* ausgerechnet an der Stelle, die das Zentrum des Massenmords symbolisiert, stellte die Instrumentarien des „hollywoodschen“ Gefühlskinos insgesamt in Frage, führte sie letztlich ad absurdum. Die Authentizität entlarvt sich letztlich als scheinbare „Illusion der Wirklichkeit“. Die historischen Fakten sind derart angeordnet und plotmäßig durchorchestriert, dass sich der Zuschauer nicht vom Hollywood-Schema trennen muss. In *Schindlers Liste* erscheint Auschwitz im Kontext einer glücklichen Rettung, welche das Massensterben vergessen macht. Die Wendung, die suggeriert, dass es aus Auschwitz ein Entrinnen gab, wird dramaturgisch mit der Dusch-Szene eingeleitet, die für KritikerInnen wie Claude Lanzmann somit stellvertretend für die Unangepasstheit des narrativen Dispositivs von Hollywood in *Schindlers Liste* stand. Die Ausweglosigkeit und Ausnahmslosigkeit der Vernichtung wird durch eine Logik ausgehebelt, in der die Zuschauer sich von Anfang an mit jenen ProtagonistInnen identifizieren, die überleben werden.

Die Grenze der Darstellung des Massenmordes, die in *Schindlers Liste* als verschoben beurteilt wurde, löste sich seither weitestgehend auf. *Die Grauzone* von Tim Blake Nelson aus dem Jahr 2001 stellt explizit die Vernichtung in den Gaskammern Auschwitz-Birkenaus mit Spielfilmbildern nach. Der autobiografische Bericht des Auschwitz-Überlebenden Miklòs Nyiszli und Primo Levis ins Englische übersetzter Essay *The Grey Zone* dienen dem Filmemacher als Legitimation bzw. Autoritäten. Der Film beleuchtet das moralische Dilemma der Protagonisten, die als Teil des „Sonderkommandos“ Zeugen der täglichen Vernichtungsindustrie waren. Der ausbleibende Publikumserfolg des Filmes zeigt, dass die realistische Darstellung nicht gleichbedeutend mit einer publikumswirksamen Repräsentation der Vergangenheit ist.

### Authentizität durch Reflexion *nach* Auschwitz:

#### *La vita è bella* von Roberto Benigni

Eine gänzlich andere Darstellungsform als jene des Realismus wählte Roberto Benigni, indem er sich den Genres Märchen und Komödie bediente. Viel weniger ein Film *über* Auschwitz als ein Film *nach* Auschwitz, war *Das Leben ist schön* von der Überzeugung getragen, dass die Komik eine adäquate Ausdrucksform ist, um von der Shoah zu sprechen. Das Motiv der Nachstellung verschwand völlig aus dem

<sup>6</sup> Vgl. Tonin, Shoah nach Spielberg, S. 44.

<sup>7</sup> Vgl. im Folgenden: Kramer, Auschwitz im Widerstreit, S. 9-16.

Blickwinkel, die Deutung der Shoah trat in den Vordergrund. Fiktionalisierung erfüllte hier also nicht mehr die Funktion, das Szenario eines „so war es“ auf Basis einer historischen Vorlage zu erzielen. Positive Kritiken befanden, dass die Komödie keineswegs eine Relativierung bedeutete, sondern dass auf diese Weise die Verharmlosung der Shoah selbst zum Thema wurde. Komik und verharmlosende Selbsttäuschung waren für die Betroffenen oft die einzigen Bewältigungsformen auf dem Weg in die Vernichtungslager.<sup>8</sup> Gegner des Filmes stießen sich an der Abstraktion des Vernichtungsortes zu einem unhistorischen allgemeinen „Bösen“. Eine Metapher zu schaffen, die als Vehikel für eine – wenn auch humanistische – Idee bzw. Botschaft erhalten musste, betrachteten Kritiker als inakzeptabel. Die Einwände konnten nicht verhindern, dass andere Filmschaffende dem Beispiel *Benignis – Zug des Lebens, Jakob der Lügner* – folgten und einen *comic turn* in der Darstellung der Shoah im Medium Film vollzogen, womit gleichzeitig die Geschichte der Shoah Gegenstand in immer unterschiedlicheren Filmgenres wurde.

Wenngleich seither der Streit um die Darstellung bzw. das Darstellungsverbot der Shoah spürbar abgenommen hat, werden Filme weiterhin nach ihren Repräsentationsstrategien historisch, künstlerisch, moralphilosophisch etc. befragt und gemessen.

## Literatur

- ASSMANN, JAN: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in : Ders./Tonia Hölscher, Kultur und Gedächtnis. Frankfurt am Main 1988, S. 9-19.
- KÖPPEN, MANUEL/SCHERPE, KLAUS R.: Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Dies. (Hg.), Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Weimar/Wien 1997, S. 1-12.
- KRAMER, SVEN: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999.
- LANZMANN, CLAUDE: Holocauste, la représentation impossible, in: Le Monde, 3.3.1994.
- REICHEL, PETER, Erfundene Erinnerung und Judenmord. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, Frankfurt am Main 2007.
- SCHMOLLER, ANDREAS: Vergangenheit, die nicht vergeht. Das Gedächtnis der Shoah in Frankreich seit 1945 im Medium Film. Innsbruck 2010.
- SPIELBERG, STEVEN (Interview von Hellmuth Karasek): Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Interview mit Steven Spielberg, in: Der Spiegel 8/1994.
- TONIN, PATRIZIA: Shoah nach Spielberg. Holocaust und Hollywood, oder Schindlers Liste, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 40–51.
- WIESEL, ELIE: Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion. Nachgedruckt in: Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel, Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt am Main 1979, S. 26.

---

<sup>8</sup> Vgl. Reichel, Erfundene Erinnerung, S. 323.