

Catrin Corell. *Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie.* Bielefeld: Transcript - Verlag für Kommunikation, Kultur und soziale Praxis, 2009. 516 S. ISBN 978-3-89942-719-6.



Reviewed by Manuel Köppen

Published on H-Soz-u-Kult (January, 2010)

C. Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film

Das wirkliche Problem, resümiert Catrin Corell Jorge Semprón zitierend, sei nicht das Erzählen, wie schwierig es auch sein mag, sondern das Zuhören (S. 460). Übertragen auf filmische Wahrnehmung meint dieses Zuhören, sich auf die visuellen und auditiven Signifikationen nicht nur in analysierender Distanz, sondern auch in emphatischem Nachvollzug einlassen zu können. Corell versucht beides und dies mit erstaunlicher Akribie. Gegenstand der Untersuchung sind sieben Filme über den Holocaust, die aufgrund ihres unbestrittenen filmhistorischen bzw. diskurspolitischen Stellenwerts oder auch ihrer ästhetischen Relevanz als exemplarisch gesetzt werden – exemplarisch sowohl in diachroner Hinsicht für eine (internationale) Geschichte filmischer Auseinandersetzung mit dem Holocaust, als auch wirkungstypologisch und damit synchron grundsätzliche Möglichkeiten der Herangehensweise an dieses thematische Feld auslotend. Dass die Verbindung von synchroner und diachroner Betrachtung wie von analytischer Distanz und Einfühlung Konfliktpotential beinhaltet, versteht sich. Aber so versteht sich auch die Dissertation: als streitbare Auseinandersetzung mit einer bis heute strittigen Frage, wie der Holocaust angemessen

und, so ist im Sinne der Autorin zu ergänzen, äkumenisierbar darstellbar sei.

Die Beispielreihe beginnt chronologisch mit Hanu Burger's *Die Todesmählen* (USA 1945), dem Film zur Reeducation der deutschen Bevölkerung, um typologisch die dokumentarische Inszenierung über Alain Resnais' *Nacht und Nebel* (F 1955) bis zu Claude Lanzmann's *Shoah* (F 1985) weiterzuverfolgen. Dass nun nicht die Fernsehserie *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, USA 1978) als fiktionaler Kontrapunkt gewählt wird, sondern Louis Malle's *Auf Wiedersehen, Kinder* (F 1987), ein sicher zu Unrecht wenig beachteter Film in diesem Kontext, hat mit ästhetischen Präferenzen zu tun. Corell räumt die Bescheidenheit und Behutsamkeit (S. 451) des Werks, das in ganz anderer Weise als Lanzmann's *Shoah* eine Wende in der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust markiere. Bevor jedoch solche Behutsamkeit in neueren Filmen wieder gefunden werden kann, wird Steven Spielbergs Kassenschlager *Schindlers Liste* (USA 1993) besichtigt, als Beispiel für jene Holocaustfilme, die auf wahren Begebenheiten beruhen und sich um eine effektvolle und realis-

tisch wirkende Inszenierung bemähen. Komisierende Verfahren werden mit Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (I 1997) und Radu Mihaileanu *Zug des Lebens* (F, BEL, ROM, NL 1998) untersucht, um schließlich mit Marceline Loridan-Ivens *Birkenau* und *Rosenfeld* (F, D, POL 2003) einen Abschluss zu finden, insofern diese fiktionale Ortsbesichtigung gleichzeitig auf Resnais und Lanzmann zu antworten scheint, wie sie in der dezenten Lenkung der Zuschauererwartungen in gewisser Weise mit Louis Malles Film korrespondiert: eine Rundung des Gegenstandsfelds mit Ausblick. Denn Corell geht es auch darum, aufzeigen zu können, dass die filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust eine Art ästhetische Erfolgsgeschichte ist: von der runden Schock- als Erziehungsprogrammatik der *Todesmählen* hin zu sensiblen Ortsbesichtigungen für die Nachgeborenen.

Methodisch orientiert sich die Untersuchung an kognitivistischen und rezeptionsästhetischen Ansätzen. Das filmdramaturgische Konzept wird auf Schlüsselsequenzen und *äues* befragt, die den Betrachter lenken, mögliche Erwartungshaltungen fördern, zu Enttäuschungen oder Erfüllungen führen, Antizipationen ermöglichen oder auch abwehren. Dabei geht es immer auch um die Frage, inwieweit es der jeweilige Film mit seinen Angeboten erlaubt, dass sich der Zuschauer auf das Geschehen einlassen kann im Sinne einer aktiven, dialogischen Partizipation. Zu einem Leitbegriff wird daher die *Sympraxis*, mit Rolf Klopfer verstanden als ein *Mitgehen und Mithandeln* des Zuschauers (S. 456). Ein solcher Zugang erlaubt eine differenzierte Beschreibung der Rezeptionssteuerung bzw. der Rezeptionsangebote innerhalb einzelner Sequenzen, wobei die mögliche Wirkung hermeneutisch erschlossen wird. Statt des empirischen Zuschauers der Rezeptionsforschung begegnet das einvernehmende *Wir* eines fiktiven Zuschauerkollektivs. Das mag die Sympraxis des Lesers fördern, verweist allerdings auch auf Probleme. Der Zuschauer wird enthistorisiert, indem allein aus den Wirkungsangeboten des Films eine idealtypische Reaktionsform abgeleitet wird, die in den Beschreibungen doch sehr deutlich einem heutigen Zuschauer mit zudem ausgeprägten individuellen ästhetischen Vorlieben entspricht. Die Wirkungsästhetik, die sich daraus ergibt, kennzeichnet ein klassisch geprägtes Merkmal: Sie ist normativ. Das hat Konsequenzen für die Wertung der Filme.

So konstatiert Corell für Burgers *Todesmählen* ein der intendierten Wirkung, auf die deutsche Bevölkerung Einfluss zu nehmen, völlig kontraproduktives ästhetisches Konzept, das auf einer schlich-

ten Schockpädagogik der *atrocities* beruhe. So wenig dem zu widersprechen ist, bleibt doch der Zusammenhang mit einer verwandten Rhetorik damaliger Wochenschauen unberücksichtigt. *Renaissance* *Nacht und Nebel* wird aus ähnlichen Gründen für kontraproduktiv befunden, wobei sich zur Schockpädagogik eine ständige Überforderung des Zuschauers durch überbordende ästhetisierende Strategien geselle. Während Lanzmanns *Shoah* dem Verdikt verfällt, didaktisierendes Intellektuellenkino zu sein, das sich aufgrund seiner Sperrigkeit jeglicher Möglichkeiten beraubt, ein größeres Publikum erreichen und damit überhaupt erst wirken zu können. Unter solchen Zielvorgaben stelle *Shoah* nicht nur geistig, sondern vor allem auch zeitlich eine Überforderung dar. Daher folgt der pragmatische Vorschlag, die achtstündige Kinozumutung auf ihre Highlights zu kondensieren und sie auf ein Zweistundenformat zu rechtzustutzen (S. 138). Nun mag der Vorwurf des filmischen Sonderangebots für cineastisch belastbare Intellektuelle so falsch nicht sein, doch mehr noch schreckt selbst den intellektuellen Normalverbraucher die Vision einer Zweistundenfassung der *Shoah*. Es wäre zwangsläufig jenes Format, aus dem Guido Knopps Geschichtsstunden für das deutsche Volk im ZDF gestrickt sind und welches die Autorin kaum meinen kann. Schließlich geht es ihr, wie sie am Beispiel von Louis Malles *Auf Wiedersehen, Kinder* eindrucksvoll demonstriert, um die leisen Töne, die Möglichkeiten der identifikatorischen und antizipatorisch gelenkten Teilhabe an einem dokumentarisch oder fiktional repräsentierten Geschehen.

Schindlers Liste mit seiner effektvollen Dramaturgie gehört sicher nicht zur Kategorie der *leisen* Filme, aber er verfährt, wie Corell aufzeigt, über ein ganzes Arsenal spannungssteigernder Elemente, die sehr wohl in der Lage sind, den Zuschauer zu involvieren und ihn in einen Rhythmus aus Schrecken und Hoffnung zu versetzen. Qualitäten, die in anderer Weise auch in der komisch verkehrten Welt bei Benigni oder Mihaileanu wiederkehren, wobei nun dem Zuschauer zudem die *Freiheit* eingeräumt werde, *das Maß* des Zulassens von Unerträglichem selbst zu bestimmen (S. 315). Durch die ironischen Verkehrungen der Lagerrealität in *Das Leben ist schön* können er entscheiden, wie viel Realität ihm rückübersetzend zuträglich ist. Wirkungsästhetisch ein Fortschritt, wie Corell meint: *An die Stelle einer überfordernden Schockästhetik tritt somit ein respektvolles Umgehen mit dem Zuschauer.* (S. 315) Diese Freiheit des Zuschauers, sich einlas-

sen zu können, ohne durch den Film überwältigt zu werden, wird zu einem zentralen Wertmaßstab. Es gelte unsere Vorstellungskraft maximal anzuregen, wie es Corell in Birkenau und Rosenfeld idealtypisch verwirklicht sieht, um durch den Verstehensprozess symbolischer Bildfelder oder Gesten zur schritthaften Aufdeckung von Sinnpotentialen zu gelangen (S. 424f.). So sympathisch dieses Votum für poetisierende filmische Verfahren auch sein mag, der Gegenstand industrieller Massenvernichtung ist es nicht. Und warum sollten ihm vor allem Entwurfe gerecht werden, die auf Empathie und Einfühlung setzen? Ein Leitbegriff der Untersuchung ist das Erfahrbarmachen dieser Vergangenheit, das für die Autorin nur innerhalb einer Leerstellenpoetik denkbar ist, die den Zuschauer zur ergänzenden Eigenleistung animiert. Darüber hinaus muss der Holocaust individualisiert dargestellt werden, um die Empathiefähigkeit des Publikums überhaupt erst zu gewährleisten: das Credo jedes Drehbuchschreibers. Und schließlich darf der Zuschauer nicht durch allzu drastische Aufnahmen verschreckt werden, sonst lässt er sich auf den Holocaust nicht ein. Die Rezeptionsästhetischen Vorgaben wandeln sich so unversehens in eine filmische Didaktik des Holocaust. Dass Annäherungen an die Orte der Massenvernichtung denkbar sind, die nicht mit Identifikationsangeboten und einführender Sinnerschließung, sondern programmatisch

mit Sinnentzug operieren, hat ein Jahr nach Loidan-Ivens in Birkenau und Rosenfeld Romuald Karmakar mit Land der Vernichtung (D 2004) demonstriert, eine Ortsbesichtigung, die dem Pathos von Lanzmanns Shoah und mehr noch Sobibor (2001) den Spiegel des scheinbar naiven Registrierens vorhält. Mir scheint, dass solche Versuche der Annäherung, die jedes emphatische Verstehen verweigern, weiterhin wichtig sind. Karmakar's Film ist sperrig, wie es auf gänzlich andere Weise Shoah in den 1980er-Jahren war. Statt Dezens brauchen wir vielleicht mehr Ein- und Widerspruch im allzu gefällig gewordenen Holocaustdiskurs.

Dennoch ist das Buch gerade in seiner profilierten Stellungnahme ein wichtiger Beitrag zur Diskussion um die filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Dabei überzeugt nicht nur die Akribie, mit der Corell ihre Gegenstände untersucht, sondern auch das Layout. Über 800 Standbilder, Grafiken und Strukturdiagramme, den jeweiligen Textpassagen zugeordnet, illustrieren wie unterstützen die Argumentation. Auschwitz und kein Ende titelte vor Jahren eine vierteilige Produktion des Südwestrundfunks (SWR) zu deutscher Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Das Ende scheint tatsächlich nicht absehbar. Insofern wird sich Corells Buch mit Sicherheit in eine anhaltende Diskussion einschreiben.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Manuel Köppen. Review of Corell, Catrin, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. January, 2010.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=29407>

Copyright © 2010 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.