

**AUGEN-BLICK**

MARBURGER UND MAINZER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Günter Giesenfeld und Thomas Koebner

in Verbindung mit

Norbert Grob, Heinz-B. Heller und Karl Prümm

Heft 36 : *Zur neuen Kinematographie des Holocaust.*

Dezember 2004

**Matías Martínez**

## **Authentizität als Künstlichkeit in Steven Spielbergs Film *Schindler's List***

Ich beginne mit einem Gemeinplatz. Holocaust-Kunst scheint zugleich unabweisbar und unmöglich zu sein: unabweisbar, weil die Kunst nur um den Preis ihrer moralischen Entleerung die größte Katastrophe unserer Zeitgeschichte ignorieren könnte; unmöglich, weil sich der Holocaust nach Meinung vieler in besonderer, vielleicht sogar einzigartiger Weise gegen ästhetische Gestaltung sperrt. Eine der bekanntesten Formulierungen dieser ‚Sinnwidrigkeit‘ der Holocaust-Kunst stammt von Elie Wiesel: „Ein Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Auschwitz.“<sup>1</sup> Das in Sätzen wie diesem zugespitzte Problem der Legitimität von Holocaust-Kunst fand in den letzten Jahren seine meistdiskutierten Bezugspunkte in Claude Lanzmanns dokumentarischem Film *Shoah* (1985), Art Spiegelmans Comic *Maus: A Survivor's Tale* (1986/1991), Steven Spielbergs Spielfilm *Schindler's List* (1993) und Roberto Benignis *La vita è bella* (1997). Wenngleich sich in den Kontroversen um diese und andere Werke die verschiedensten Argumente und Forderungen zu einer kaum mehr überschaubaren Gemengelage angehäuft haben, bildet doch der Begriff der Authentizität einen ihrer konstanten Leitbegriffe. Nach weitverbreiteter Auffassung stellt der Holocaust Kunstwerke unter einen besonderen Legitimationsdruck, dem sie, wenn überhaupt, nur durch den Erweis ihrer ‚Authentizität‘ standhalten können. Worin solche Authentizität bestehe, darüber scheiden sich freilich die Meinungen. Viele bestreiten, daß sie im Rahmen einer traditionellen und insbesondere einer populären Ästhetik möglich sei. So schreibt etwa Dieter Lamping: „Eine angemessene Darstellung des Holocaust scheint nur in einer Literatur möglich zu sein, die die Grenzen herkömmlicher Kunstbegriffe überschritten hat“, und spricht sich konsequenterweise für eine modernistische Ästhetik des Schocks aus (die allerdings nicht

<sup>1</sup> Wiesel: *Jude heute*, S. 202 u. 203.

nur „verfremdend“, sondern auch „realistisch“ sein könne).<sup>2</sup>

*Schindler's List* gab dieser Diskussion eine neue Wendung. Anders als Marvin Chomskys und Gerald Greens Fernsehserie *Holocaust* (1979) schien der Hollywood-Film nach dem Urteil vieler Kritiker den Konflikt zwischen populärer Rezipierbarkeit, ästhetischem Anspruch und thematischer Angemessenheit gelöst zu haben. Die bis heute kommerziell erfolgreichste Gestaltung des Holocaust wurde von den wichtigsten Feuilletons auch als gültiges Kunstwerk anerkannt – und zwar überwiegend mit dem Hinweis auf seine vermeintliche Authentizität, die so zum Schlüssel für die künstlerische und zugleich moralische Legitimation von *Schindler's List* wurde. Eine klare Bestimmung dessen, was man unter solcher Authentizität zu verstehen habe, wurde in den Kritiken allerdings ebensowenig gegeben wie eine genaue Beschreibung der Art und Weise, wie der Film den Eindruck des Authentischen hervorruft. Bevor ich mich den Authentisierungsstrategien von Spielbergs Film zuwende, ist deshalb zunächst der Begriff der Authentizität selbst zu präzisieren.

Der Begriff ‚authentisch‘ ist in seiner normalen Verwendung nicht auf ästhetische Kontexte beschränkt. Stets unterstellt er einen Gegensatz zwischen echtem Kern und falscher Hülle, zwischen authentischem Sein und konventionellem Schein. „Von Barthes bis zu den Ethnologen, immer die gleiche Topographie des Authentischen, immer liegt es *unter* einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muß.“<sup>3</sup> Was meint ‚authentisch‘ aber in seiner spezifisch ästhetischen Verwendung, also als mögliche Eigenschaft von Kunstwerken? Handelt es sich um eine intrinsische Werkqualität oder um einen pragmatischen Aspekt ästhetischer Kommunikation? Besitzt der Begriff überhaupt deskriptiven Gehalt, oder ist er eher ein Wertungsbegriff? Ich schlage vor, in diesem Zusammenhang vier verschiedene Aspekte von Authentizität zu unterscheiden.<sup>4</sup>

(1) **Referenz:** ‚Authentisch‘ werden Werke genannt, wenn und insofern sie historische Fakten dokumentieren. Auf das Medium Film bezogen heißt das: „‚Authentisch‘ bezeichnet die objektive ‚Echtheit‘ eines der filmischen Abbildung zugrundeliegenden Ereignisses. Mit dem Verbürgen eines Vorfalls als authentisch wird impliziert, daß eine Sache sich so ereignet hat, ohne daß die fil-

2 Lamping: ‚In der Dunkelkammer‘, S. 231.

3 Lethen: Versionen des Authentischen, S. 229.

4 Unterschiedliche Aspekte des Authentizitätsbegriffs stelle ich ausführlicher vor in meinem Aufsatz ‚Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust‘, in: Matías Martínez (Hg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*. Bielefeld 2004, S. 7-21.

mische Aufnahme den Prozeß beeinflusst hätte. Die Authentizität liegt in der Quelle begründet.“<sup>5</sup> In diesem Sinne sind die Dokumentarfilme der Alliierten über die befreiten Konzentrationslager authentisch, nicht aber Werke, in denen erfundene Figuren und Ereignisse im Mittelpunkt stehen – wie etwa Charlie Chaplins *The Great Dictator / Der große Diktator* (1940), Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be / Sein oder Nichtsein* (1942) oder Roberto Benignis *La vita è bella*. In einem schwächeren Sinne besitzt auch *Schindler's List* eine authentische Referenz: Es handelt sich zwar um einen Spielfilm mit Schauspielern und Studio-Drehorten (mit Ausnahme einiger Originaldrehorte in Krakau), doch er repräsentiert erklärtermaßen eine historisch verbürgte Geschichte.

(2) **Gestaltung:** Auch die Gestaltung eines Werkes kann mehr oder weniger authentisch sein. Wichtiger als das faktische Bestehen einer Referenz ist hier der Anschein, als ob eine solche Referenz bestünde. So wird heute gern in Fotografien und Filmen ohne technische Notwendigkeit Schwarzweißfilm eingesetzt, um den Eindruck dokumentarischer Echtheit zu erwecken. Auch Spielberg drehte erklärtermaßen fast seinen ganzen Film in Schwarzweiß, um die authentische Wirkung der schwarzweißen Dokumentaraufnahmen über die Konzentrationslager zu imitieren.<sup>6</sup> Das Beispiel des Schwarzweißfilms zeigt deutlich, daß authentische Referenz und authentische Gestaltung voneinander zu unterscheiden sind: Die Referenz des Farbfilms ist zweifellos größer als diejenige des Schwarzweißfilms (unsere physische Wirklichkeit ist ja nicht schwarzweiß, sondern farbig); dennoch sind wir heute so disponiert, daß wir die Wirkung des Schwarzweißfilms bereitwilliger als authentisch auffassen als diejenige des Farbfilms. Künstlerische Mittel wie der Schwarzweißfilm dienen so als konventionelle Authentizitätssignale, die meist über spezifische Gattungscodes vermittelt sind. Authentizität in diesem zweiten Sinne ist stets ein Effekt bestimmter Formen von Künstlichkeit, ist das Ergebnis von ästhetischer Inszenierung, künstlerischer Konvention und affektsteuernder Wirkungsstrategie, so daß man hier von „Authentizitätsfiktionen“<sup>7</sup> sprechen kann.

(3) **Autorschaft:** Als ‚authentisch‘ gilt ein Kunstwerk schließlich auch, wenn und insofern sein Urheber (der Autor, Künstler oder Regisseur) als Person besonders qualifiziert ist. Über die Ermordung der europäischen Juden zu schreiben, steht nach Meinung einiger Kritiker nur denjenigen zu, die als Opfer, Augenzeugen, indirekt Betroffene oder auch als Angehörige derselben Religionsgemeinschaft ihr Werk durch einen persönlichen, identifikatorischen

5 Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität, S. 68. (Hattendorf legt seiner eigenen Untersuchung einen anderen Authentizitätsbegriff zugrunde, vgl. dort S. 19 u. 67).

6 Spielberg: Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß, S. 9.

7 Den Ausdruck verwendet Hattendorf in: Dokumentarfilm, S. 66.

Bezug autorisieren können. Ein solcher Bezug dient in der Kulturkritik gleichermaßen als Legitimations- wie als Ausschlußargument: Nur einem Juden wie Steven Spielberg – so wurde öfter gesagt oder zumindest suggeriert – habe es gelingen können, in der Figur des Oskar Schindler auf authentische Weise einen „guten Nazi“<sup>8</sup> auf die Leinwand zu bringen, weil er „durch den Film seine eigene jüdische Identität und mit ihr das einzigartige, in Blut und Leid getränkte Vermächtnis seiner Religion“<sup>9</sup> propagiere. Umgekehrt wurde vor Jahren der nichtjüdische Autor Alfred Andersch dafür kritisiert, sich in seinem Roman *Efraim* (1967) in der Gestalt eines jüdischen Ich-Erzählers einen unzulässigen Erzählstandpunkt angemaßt zu haben: Andersch „kokettiert mit einer Mentalität, die ihm verschlossen ist: der jüdischen“<sup>10</sup>. Auch wenn die Gestaltung des Judenproblems in *Efraim* keinen Anlaß zu kritischen Einwänden geben würde (was allerdings der Fall ist<sup>11</sup>), gerät hier der pragmatische Umstand zum Problem, daß Andersch die Erfahrung des Holocaust nur imaginiert, nicht aber am eigenen Leib oder am Fall von Verwandten erlebt hatte. Unabhängig von der künstlerischen Gestaltung erscheint der Autor so als beglaubigende (oder bloß angemaßte) Autorität für den authentischen Geltungsanspruch des Werkes.

Die drei ästhetischen Verwendungsweisen des Begriffs ‚authentisch‘, die sich auf die Referenz, Gestaltung und Autorschaft eines Werkes beziehen, sind voneinander unabhängig – sie können, aber müssen nicht zusammen auftreten. In allen drei Begriffsverwendungen allerdings fungiert ‚authentisch‘ als ein Wertungsprädikat, das zusammen mit einer Beschreibung zugleich auch eine Bewertung des Kunstwerkes vornimmt: Es bezieht sich auf objektive Eigenschaften, die relativ zu einem anerkannten Maßstab als wertvoll aufgefaßt werden. Diese zugleich deskriptive und evaluative Doppelnatur des Authentizitätsbegriffs prägt seine Rolle in den Diskussionen um die Legitimität von Kunst über den Holocaust.

Im folgenden skizziere ich zunächst die Rezeption von *Schindler's List* in Deutschland und gehe anschließend auf den Film selbst ein. Ich möchte zeigen, daß eine angemessene Einsicht in seine Strategien der Authentizitätserzeugung vom weitaus größten Teil der Kritiker verfehlt wurde, weil sie unterschiedliche Bedeutungsaspekte des Begriffs ‚authentisch‘ vermischten. Am Schluß stelle ich eine Hypothese darüber auf, warum die Inszenierung von Authentizität in *Schindler's List* so auffällig mißverstanden werden konnte.

8 Buchka: Der Schwarzmarkt des Todes, S. 119.

9 Rosner: Schindlers Liste, S. 86.

10 Meller: Abschied von einem Schriftsteller?, S. 69-70.

11 Vgl. Klüger: Gibt es ein ‚Judenproblem‘?, S. 18-23.

*Schindler's List*<sup>12</sup> war ein großer kommerzieller Erfolg. Nachdem der Film am 3. März 1994 in die deutschen Kinos gekommen war, sahen ihn noch im selben Jahr sechs Millionen Zuschauer, eine Zahl, die 1994 nur von zwei anderen Filmen übertroffen wurde.<sup>13</sup> Anders als bei anderen Filmen Spielbergs war diesmal auch das Urteil der Kritiker fast einhellig positiv.<sup>14</sup> Der Film, der in den USA drei *Golden Globes* und sieben *Oscars* erhalten sollte und von Präsident Bill Clinton in einer Fernsehansprache allen Amerikanern zum Ansehen empfohlen worden war, erlebte seine feierliche deutsche Erstaufführung in der Frankfurter *Alten Oper* in Anwesenheit von Bundespräsident Richard von Weizsäcker, wurde von der Freiwilligen Selbstkontrolle als „besonders wertvoll“ ausgezeichnet und in das Filmprogramm der Landesbildstellen der Bundesländer aufgenommen. Die Befürchtung, Spielberg, der mit Filmen wie *Jaws* (1975), *E. T. - The Extraterrestrial* (1982), den drei ‚Indiana Jones‘-Filmen (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984; *Indiana Jones and the Last Crusade*, 1988) und *Jurassic Park* (1993) zum mit Abstand erfolgreichsten Regisseur der Filmgeschichte wurde, dieser Spielberg werde nun einen KZ-Film in Hollywood-Manier drehen, schien sich nicht zu bestätigen – so jedenfalls der allgemeine Tenor in den maßgeblichen deutschen Feuilletons. Der Film sei im Gegenteil „mit dokumentarischer Nüchternheit“<sup>15</sup> und im „dokumentarischen Stil“ gemacht: „es ist wirklich geschehen, sagt jede Szene“<sup>16</sup>. Hellmuth Karasek befand im *Spiegel*, der Film trage „den Stempel der Wahrheit in jedem Moment auf der Stirn“<sup>17</sup>, Verena Lueken bezeichnete in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* den Film als „Dokument künstlerischer Wahrhaftigkeit“, der den „Eindruck der Authentizität“<sup>18</sup> vermittele, Andreas Kilb von der *Zeit* spürte in dem Film „eine eisige und grandiose Wahrhaftigkeit“<sup>19</sup>. Der Regisseur Billy Wilder meinte in der *Süddeutschen Zeitung*, der Film sei „ein Dokument der Wahrheit“, von „totalem Realismus“, „so authentisch“.

12 Nachweise aus dem Film *Schindler's List* im folgenden mit der Sigle ‚SL‘ und Angabe der Zeitstelle in Stunden, Minuten und Sekunden. Der Analyse liegt die englischsprachige VHS-Videofassung des Films (Universal 1993, VHR 1748) zugrunde.

13 *Süddeutsche Zeitung*, 17. Februar 1995, S. 29 (Quelle: VdF). Der Kinostart in den USA erfolgte im Dezember 1993.

14 Ich beziehe mich auf die deutsche Rezeption. Zur Rezeption in verschiedenen Ländern s. Lositzky (Hg.): Spielbergs Holocaust. Für die USA s. Hansen: *Schindler's List Is Not Shoah*,

15 Koar: Grauen in schlichtem Schwarzweiß, S. 24.

16 Seeßlen: Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren, S. 162.

17 Spielberg: Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß, S. 10.

18 Lueken: Ein Gerechter, S. 33.

19 Kilb: Des Teufels Saboteur, S. 155.

tisch, es läuft einem kalt den Rücken runter“<sup>20</sup>. Ralph Giordano erklärte rundum, Spielberg sei „der authentische Film über den Völkermord an den Juden im deutsch besetzten Europa während des Zweiten Weltkrieges gelungen“<sup>21</sup>. Auch skeptischere Kritiker wie Sigrid Löffler gestanden dem Film immerhin eine „Aura des Authentischen“ zu und unterstellten Spielberg einen „Authentizitätsticker“<sup>22</sup>.

Mit diesen Einschätzungen folgten die deutschen Kritiker weitgehend den Rezeptionsvorgaben von seiten der Gestalter des Films. Steven Zaillian, der Drehbuchautor von *Schindler's List*, erklärte: „Authentizität war hier ausgesprochen wichtig“<sup>23</sup>. Der Kameramann Janusz Kaminski äußerte im Presseheft der Verleihfirma: „Ich wollte die Ereignisse aus einem eher journalistischen Blickwinkel schildern und nicht - wie beim Spielfilm üblich - nachdrücklich auf Spannung, Action oder Pathos setzen. Das Schwarzweiß-Material und die Verwendung von Handkameras erzeugen eine dokumentarische ‚Cinéma vérité‘-Stimmung, was den Realismus entscheidend steigerte“<sup>24</sup>. Und auch der Regisseur hob die besondere Authentizität seines Filmes hervor. Spielberg: „Ich wollte realistisch bleiben. Ich habe alles weggelassen, was den Film glatt und schön machen konnte. [...] Ich habe mich in die Haut eines CNN-Reporters versetzt“<sup>25</sup>.

Hat die deutsche Kulturkritik, indem sie Spielbergs Selbstbeschreibung als CNN-Reporter folgte, die Authentisierungsstrategien des Films angemessen erfaßt? Ich möchte meine Antwort auf diese Frage aus der Analyse von zwei aufeinanderfolgenden Szenen aus *Schindler's List* ableiten, die besonderes Aufsehen erregt haben und für die ästhetische Gesamtkonzeption des Films repräsentativ sind. Die Szenen erscheinen eine halbe Stunde vor Schluß des dreistündigen Films und zeigen die jüdischen Frauen aus Schindlers Fabrik, die eigentlich ins sichere Brünnlitz hatten transportiert werden sollen, nach ihrer unerwarteten Ankunft in Auschwitz.

20 Wilder: Man sah überall nur Taschentücher, S. 42-43.

21 Giordano: Szenen, S. 171.

22 Löffler: Kino als Ablass, S. 59.

23 Zaillian: Spielberg wollte diesen Film, S. 11.

24 Zitiert nach dem deutschen Presseheft der Verleihfirma United International Pictures, S. 15.

25 Spielberg: ‚Ich mußte heulen‘, S. 12.

Szenenprotokoll<sup>26</sup> aus *Schindler's List*:

Position der Szenen im Film: 02.27.30 bis 02.31.05

Einst.	Dauer	Kamera Größe/ Bewegung / Sicht	Bild
1	0.00	N/Fahrt:l	Haarschneiden
2	0.14	N/Schwenk:o,Fahrt:r	Schuheabgeben, Gehen
3	0.26	HN	Aufseherin ("Desinfekti")
4	0.33	HN	Ausziehen
5	0.39	HT/U2	Nackte Frauen, Tür
6	0.44	G/Schwenk:u	Mutter und Kind (Profil)
7	0.52	N/bew.Kam.	In den Dusdraum
8	1.18	HT	Dusdraum von außen
9	1.21	Zoom	Guckloch
10	1.30	T/A2	Dusdraum innen
11	1.34		Schwarzfilm
12	1.36	GG	Gesicht alte Frau
13	1.39	G	Gesicht Kind
14	1.43	GG	Gesicht alte Frau
15	1.49	N/Schwenk, unruhig	Körper und Gesichter
16	1.52	HN/bew.Kam.	Frau blickt nach oben
17	1.55	G/Schwenk:ou	Duschkopf, Blicke
18	2.03	T/A2	Duschen geben Wasser
19	2.13	G/U1	Wasser auf Kopf der alten Frau
20	2.16	HN/A2	Wasser auf Körper
21	2.20	G/U1	Wasser auf 2 Köpfe
22	2.22	N	Wasser auf 1 Kopf
23	2.27	N/U1	Wasser auf 2 Köpfe
24	2.30	G/U1	Wasser auf Kopf der alten Frau
25	2.35	A1/Schwenk:o	Arme, Hände, Duschkopf

Szene 2:

1	2.45	HN/bewKam/ Schwenk:l	Im Freien: Frauen
2	2.53	N/Schwenk:r/HT	Blick nach rechts
3	2.56	T/Schwenk:r	VG:Frauen, HG:Menschenreihe
4	3.02	HN/U2	Frauen blicken zurück
5	3.04	HN/Schwenk:r	Soldat und Kind, Keller
6	3.13	N	Frauen blicken zurück
7	3.15	N	Kellereingang
8	3.20	HT/Schwenk:o/T	Schornstein
9	3.25	G/U2	Frau blickt nach oben
10	3.29-35		Schornstein, Rauch

26 Abkürzungen: D=Detail, G=Groß, N=Nah, HN=Halbnah, HT=Halbtotale, T=Totale; o=nach oben, u=nach unten, r=nach rechts, l=nach links, U=Untersicht (in den Stufen 1-3), A=Aufsicht (in den Stufen 1-3), bewKam=bewegte Kamera; VG=Vordergrund, HG=Hintergrund.

Szene 1 beginnt ruhig: Lange Einstellungen, langsame Kamerafahrten und feste Kamerapositionen. Allerdings sorgen eine elegische Bratschenmusik und das kalte, grelle Licht für eine bedrohliche Atmosphäre, die durch die in unverständlicher Sprache, nämlich auf polnisch und deutsch, gerufenen Befehle (ich lege die englischsprachige Originalversion zugrunde) und die erzwungene Entblößung der Körper (Abschneiden der Haare, Ausziehen der Kleidung) verstärkt wird. Der Film vermeidet, den Zuschauer am Anfang der Szene durch einen ‚establishing shot‘ über den Raum, in dem sich das Geschehen abspielt, zu orientieren. Statt dessen beginnt die Szene unmittelbar mit Nah- und Großaufnahmen. Kamerabewegungen und Einstellungsperspektive signalisieren, aus wessen Sicht der Zuschauer diese Szene erleben soll: Die Inszenierungsstrategie zielt auf eine Identifikation mit den jüdischen Frauen. Das sieht man deutlich schon an den ersten beiden Einstellungen. Die Kamera fährt nach links in Augenhöhe an den in Großaufnahme gezeigten Gesichtern der sitzenden Jüdinnen entlang, während die Köpfe der stehenden nichtjüdischen Frauen nicht im Bild sind. Am Ende des Raumes angelangt, zieht die Kamera hoch und fährt dann parallel zu den nach rechts gehenden Jüdinnen zurück. Die Köpfe der Haare schneidenden nichtjüdischen Frauen befinden sich jetzt zwar im Bildvordergrund auf gleicher Höhe wie die Köpfe der Jüdinnen im Bildmittelgrund, werden aber durch die Regulierung der Tiefenschärfe und durch die Kamerafahrt in den Hintergrund der Wahrnehmung gerückt.<sup>27</sup> E4 zeigt in der Bildmitte eine sich entkleidende Frau (deren Körper eher heutigen Schönheitsnormen als unterernährten Zwangsarbeiterinnen entspricht), was erneut die Schutzlosigkeit der Frauen unterstreicht. Ebenso die nächste Einstellung mit einer Mutter und ihrem Kind im Profil: Auch die starre Haltung der beiden zitternden Körper und das Überstrahlen des grellen Gegenlichtes über die auf bloße Schatten reduzierten Profile suggerieren Hilflosigkeit angesichts einer noch undeutlichen Bedrohung. Die folgenden Einstellungen verallgemeinern das bisher Gezeigte und konkretisieren die Bedrohung: Eine größere Zahl von entkleideten jüdischen Frauen erscheint in Halbtotale, und erstmals wird (im Hintergrund) optisch eingeführt, was den Rest der Szene dominieren wird: der Bad- und Desinfektionsraum. „Desinfekti“ ist das einzige Wort, das der intendierte englischsprachige Zuschauer von den polnischen Befehlen der Aufseherinnen verstehen kann; daß man in Auschwitz Juden vergase in Räumen, die als Dusch- und Desinfektionsräume getarnt seien, hatten sich die Juden schon im Krakauer Ghetto erzählt (SL, 01.52.30). Die folgenden Einstellungen nehmen

<sup>27</sup> Es ist charakteristisch für Spielbergs Regiestil, den Raumaufbau eher durch Fahrten und Schwenks als durch Schnitte (wie im klassischen Hollywoodfilm üblich) zu gestalten; vgl. Daldens: Entmythologisierung, S. 80-81.

Position und Perspektive der ängstlichen Frauen ein, die jetzt in den Duschraum hineingezwungen werden. Die nun eingesetzte bewegliche Handkamera steigert den Eindruck der Unruhe und Bedrohung der Frauen. Einstellung 8 bringt jedoch eine Wende: zum erstenmal in dieser Szene ist die Einstellungsperspektive nicht mehr mit der Figurenperspektive der jüdischen Frauen identifizierbar. Statt dessen wird der Zuschauer in eine distanzierte Beobachterposition gebracht: Man sieht in Halbtotale von außen, wie die Türen des

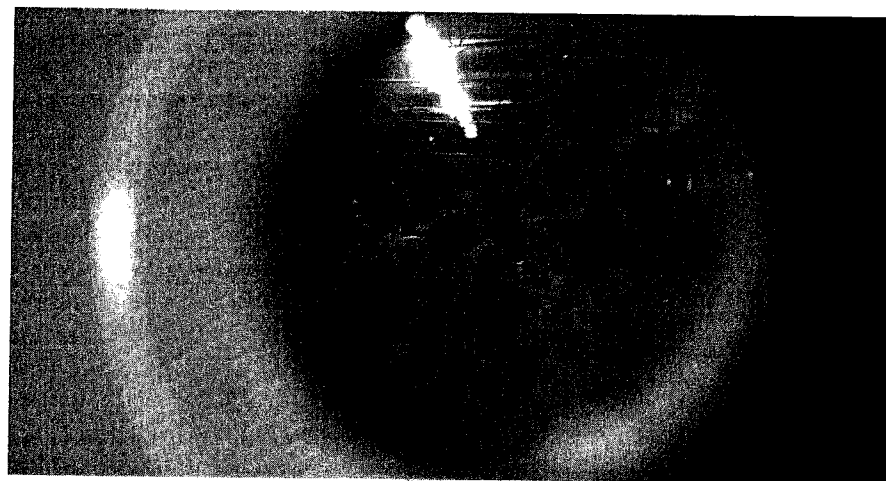


Abbildung 1



Abbildung 2

Duschraums geschlossen werden. Ein Zoom auf das runde Guckloch betont die Beobachterposition: Der Zuschauer ist von der Bedrohung im Duschaum nicht direkt betroffen. [Abb. 1] Als intendierter Affekt scheint hier nicht identifikatorische Furcht, sondern Anteilnehmendes Mitleid beabsichtigt zu sein.

Dann wird jedoch der distanzierte Blick durch das Guckloch auf die Frauen im Duschaum wieder aufgegeben. Die mit der Beobachterperspektive vorübergehend unterbrochene Identifikation mit den bedrohten Frauen wird nun fortgeführt und gesteigert, indem die Kamera ihren Standpunkt innerhalb des nunmehr verriegelten Duschaums einnimmt. Nach dem Schwarzfilm, der auf der Tonspur von Angstschreien begleitet wird, wechselt die Lichtführung von einer normalen Ausleuchtung zu einer seitlichen *low key*-Beleuchtung, die expressive Schatten und starke Hell-Dunkel-Kontraste zeichnet. Durch die großen Schlagschatten dieser suggestiven, diegetisch unmotivierten<sup>28</sup> Beleuchtung werden die nackten Körper bedrohlich eingengt. [Abb. 2]

Die Schnittfrequenz steigt nun deutlich an, eine Handkamera schwenkt unruhig von Gesicht zu Gesicht in Großaufnahme. Alles konzentriert sich auf die Duschköpfe: Werden sie Wasser oder Gas ausströmen? Durch einen Kameraschwenk auf die Gesichter der nach oben blickenden Frauen wird die Einstellung auf die Duschköpfe als subjektive Perspektive der Frauen markiert. Die Spannung löst sich, als (in dramatischer Steigerung nacheinander und von hinten nach vorn) Wasser aus den Duschköpfen zu rinnen beginnt. Die chronologische Linearität der Darstellung wird zum Zwecke der Emphase unterbrochen, wenn in drei aufeinanderfolgenden Einstellungen immer erneut gezeigt wird, wie das Wasser auf die Köpfe der Frauen zu fallen beginnt. Eine leichte Untersicht zwingt den Zuschauer weiterhin in eine identifikatorische, dem herabströmenden Wasser entgegengewandte Figurenperspektive. Am Schluß strecken sich Arme und Hände dem dekorativ im Gegenlicht gezeigten Duschkopf entgegen. [Abb. 3]

Szene 2, im Film unmittelbar auf Szene 1 folgend, setzt nach einem kurzen diegetischen Zeitsprung ein, ist jedoch mit der vorangegangenen Szene durch ein bruchlos weiterspielendes Bratschensolo akustisch verklammert. Man sieht die Frauen nach dem Duschen im Freien zu ihren Quartieren gehen. Diese Szene wird bestimmt durch den räumlichen und semantischen Gegensatz zwischen der Frauengruppe und einer anonymen Menge von neu angekommenen Juden, die im Hintergrund zu sehen sind. Beide Gruppen sind durch einen hohen Zaun voneinander getrennt. [Abb. 4] Im Unterschied zu den Schindler-Frauen gehen die Menschen in der Schlange tatsächlich in eine Gaskammer. Ihr düste-

28 Zu Spielbergs häufig unrealistischer Beleuchtungstechnik vgl. Albrecht: Steven Spielberg, S. 20.

res Schicksal wird durch die nächtliche Dunkelheit, durch diegetisch unmotiviert vom Boden aufsteigende Nebelschwaden und durch die ebenso unmotivierte Lichtführung (grelles Gegenlicht aus dem Hintergrund und aus dem Kellereingang) unterstrichen. Die ruhigen lautlosen Bewegungen der Menschen und die Freundlichkeit des Wachsoldaten (der die Menschen nicht, wie die Aufseherinnen in der vorigen Szene, mit Geschrei antreibt) unterstreichen im Kontrast die größere Bedrohung. Was idyllisch als Schnee niederzufallen scheint, ist in Wahrheit die Asche verbrannter Körper – das weiß man aus einer



Abbildung 3

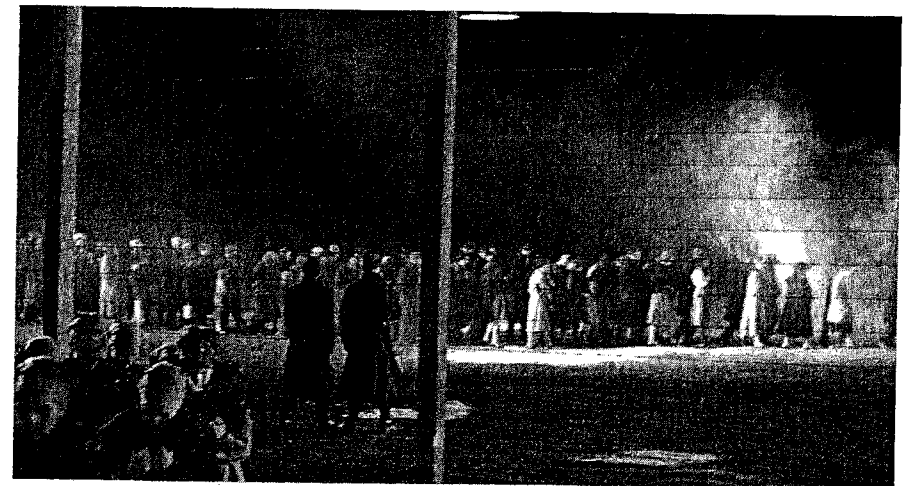


Abbildung 4

früheren Szene in Krakau (SL, 02.07.55). Während die Schindler-Frauen individualisiert von vorn in Groß- oder Nahaufnahme erscheinen, wird die Schlange der Neuankömmlinge von hinten als anonymes Kollektiv gezeigt. Obwohl diese Menschen auch von Kamerastandpunkten aus zu sehen sind, die auf ihrer Seite des Zaunes liegen, bleibt die identifikatorische Perspektive des Zuschauers doch stets an die Schindler-Frauen gebunden. Filmisch wird das angezeigt, indem die Bilder von der Menschenschlange (und am Schluß auch die des rauchenden Schornsteines) durch häufige Gegenschnitte als Wahrnehmung der rückblickenden Frauen gekennzeichnet sind. Identifikationsverstärkend ist schließlich auch die Informationsvergabe in dieser Szene: Zuschauer und Schindler-Frauen teilen ein Wissen über die bevorstehende Ermordung der Neuankömmlinge, das diese offenbar nicht besitzen.

Der räumliche Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits des Zaunes ist zugleich ein semantischer Gegensatz zwischen Kenntnis und Unkenntnis des Bevorstehenden, zwischen Rettung und Vernichtung, zwischen Beobachtern und Opfern. Der hohe Drahtzaun zwischen den beiden Menschengruppen erhält so die Funktion einer ‚klassifikatorischen Grenze‘ (im Sinne Jurij Lotmans) zwischen zwei semantisch einander entgegengesetzten Teilräumen. So wie diese Szene ist auch der ganze Film wirkungsästhetisch durch einen Gegensatz zwischen Vordergrund und Hintergrund bestimmt. Während im Hintergrund der Handlung die Katastrophe des Holocaust geschieht, steht im Vordergrund die Geschichte einer Rettung. Dabei sind beide Schichten einander funktional zugeordnet: Der bedrohliche Hintergrund steigert im Kontrast die Erleichterung, die der Zuschauer beim Gelingen von Schindlers Rettungstaten empfindet.

Die Analyse der beiden Szenen zeigt, daß Spielbergs oben zitierte Selbstbeschreibung als CNN-Reporter irreführend ist: Weit davon entfernt, einen schlichten Dokumentarstil zu imitieren, setzt *Schindler's List* eine Vielzahl formaler Mittel ein, die dem filmsprachlichen Repertoire des modernen Hollywood-Films entstammen.<sup>29</sup> Nicht zufällig gewann der Film 1994 auch die Oscars für Kamera, Schnitt und Musik. Bildaufbau, Kamerabewegung, Kameraperspektive, Einstellungsgröße, Beleuchtung, Schnitt, Ton und Musik sind hier minutiös als Instrumente einer affektrhetorisch orientierten Wirkungsstrategie funktionalisiert, die den Zuschauer in eine emotional vorbestimmte Rezipien-

29 Einige der von Regisseuren des ‚New Hollywood‘ eingesetzten Verfremdungselemente finden sich auch in Spielbergs Film und unterscheiden ihn vom traditionellen Hollywoodstil: Unterbrechungen der zeitlichen Kontinuität durch Wiederholungen, Ana- und Prolepsen, elliptische Szenen- und Charakterdarstellungen und diskrepante Kombinationen von Bild und diegetischem Ton (einige Belege dazu bei Hansen: *Schindler's List Is Not Shoah*, S. 303-305).

tenrolle zwingt, indem seine Wahrnehmung des Geschehens figurenperspektivisch determiniert wird.<sup>30</sup> Es trifft gerade *nicht* zu, was Spielberg über seinen Film sagt: „Ich wollte das Publikum nicht mit Gefühlen überrennen [...]. Ich wollte mich möglichst weit zurücknehmen. Ich wollte den Zuschauern ihre Gefühle mit einer objektiven Geschichte zurückgeben, sie selbst darüber entscheiden lassen.“<sup>31</sup> Vielmehr wirkt der Film wie ein psychischer Prägestock, der die Emotionen des Zuschauers in vorbestimmter Weise erregt und formt.

Wenn die verwendeten künstlerischen Mittel nicht ‚authentisch‘ im Sinne dokumentarischer *Gestaltung* sind – so wird man jetzt vielleicht einwenden –, dann erhebt der Film doch aber zu Recht Anspruch auf Authentizität im oben erläuterten Sinne einer (ikonisch-nichtindexikalischen) *Referenz* auf ein historisches Geschehen? 1982 recherchierte der Journalist Thomas Keneally die Geschichte Oskar Schindlers und veröffentlichte sie in einem Buch.<sup>32</sup> Der Film beruht zwar auf Keneallys Darstellung, weicht aber auch auf aufschlußreiche Weise von ihr ab. Durch Auswahl, Ergänzung und Umordnung erzeugt er zusätzlichen narrativen Sinn und verleiht dem Geschehen prägnante ästhetische Formen, deren Hauptfunktion die Komplexitätsreduktion des vorgegebenen Materials zugunsten einer ‚guten Gestalt‘ ist. Ich fasse diese Gestaltungsstendenzen in einigen Stichpunkten und Beispielen zusammen:

(a) **Figurenkonstellation:** Schindlers Bemühungen, seine Juden dem mörderischen Zugriff der SS zu entziehen, werden über weite Strecken des Films als persönlicher Zweikampf zwischen Schindler und Göth inszeniert und damit in eine antagonistische Handlungsstruktur gestellt. Um eine signifikante Opposition bilden zu können, müssen die Kontrahenten vergleichbar sein. Deshalb betont der Film zunächst ihre ähnlichen Eigenschaften: beide schätzen die Frauen und den Alkohol, beide wollen im Krieg ihr Glück machen. „You know, you are like me“, sagt Göth zu Schindler (SL, 02.13.35). Doch je finsterner sich Göths Persönlichkeit entwickelt, desto heller erstrahlt das Licht seines ungleichen Bruders Schindler. Der Antagonismus wird filmisch besonders deutlich in zwei Parallelmontagen zum Ausdruck gebracht, in denen Göths Zerstörungs- und Schindlers Rettungstaten gegeneinander geschnitten werden

30 Um das Ziel einer umfassenden affektiven Rezeptionssteuerung zu erreichen, verwendet Spielberg detaillierte Storyboards, die den Drehvorgang weitgehend im voraus festlegen: „Spielberg verwendet sehr ausgiebig das Storyboard-Verfahren, um auch kleinste Details gezielt für die Gesamtwirkung nutzen zu können“; Korte: *Der weiße Hai*, S. 114; vgl. auch Goldau / Prinzler: *Spielberg*, S. 106, 138 u. 157-158.

31 Spielberg: *Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß*, S. 9.

32 Keneally: *Schindlers Liste*; Verweise darauf im folgenden mit der Sigle ‚K‘ und Seitenzahl. Ich gehe nicht auf den Umstand ein, daß Keneally „eine wahre Begebenheit in Form eines Romans zu erzählen“ (K 7) beansprucht und selber literarische Sinngebungsstrategien verwendet.



(SL, 00.52.25-00.57.37 u. 01.44.41-01.51.46). – So wird das Geschehen auf individuelle Handlungen zwischen einem relativ kleinen Kreis von Protagonisten reduziert. Die Vernetzung mit außenstehenden Personen, Ereignissen, Institutionen und Strukturen ist kaum dargestellt. Beispielsweise verschweigt der Film, daß Schindlers Rettungstaten entscheidend durch die Mithilfe Gleichgesinnter in der Rüstungsinspektion der Reichswehr und anderen deutschen Verwaltungsstellen ermöglicht wurden (K 207, 245). Auch Schindlers Kontakte zu zionistischen Widerstandskreisen bleiben unerwähnt (K 137-140), ebenso vermutliche Kontakte zur Breslauer Außenstelle der Abwehrorganisation von Admiral Canaris.<sup>33</sup> – Mehrere historische Personen werden im Film zu einer einzigen zusammengezogen. Die fast übermenschliche Figur des Itzhak Stern beispielsweise vereint in sich neben dem historischen Stern (K 37-42, 64) auch den Listenschreiber Pemper (K 215, 320) und den Geschäftsführer Abraham Bankier (K 60, 96, 111, 338).

**(b) Heroisierung:** Oskar Schindlers erstaunliche und bewunderungswürdige Wandlung vom opportunistischen Kriegsgewinnler zu einem Mann, der für das Leben von 1100 Menschen ohne Wenn und Aber sein Vermögen ausgab und das eigene Leben riskierte, ist ein historisches Faktum. Der Film begnügt sich jedoch nicht mit der Darstellung von Schindlers moralischer Haltung. In der Sozialpsychologie kennt man den sogenannten Halo-Effekt, demzufolge bei der Beurteilung einer Person ein einzelnes Persönlichkeitsmerkmal auf andere Merkmale abzufärben pfl egt.<sup>34</sup> So bestimmt auch Schindlers Humanität seine sonstigen physischen und charakterlichen Eigenschaften – ebenso wie umgekehrt bei seinem Gegenspieler Göth. Während der Antagonist Göth fett und vulgär sein Unwesen treibt, betreibt Schindler schlank und distinguiert die Rettungstaten. Auch die zunächst demonstrativ ins Bild gesetzte Promiskuität Schindlers verschwindet parallel zu seiner moralischen Entwicklung: Während er in Krakau noch nicht bereit ist, auf sexuellen Kontakt mit anderen Frauen zu verzichten, verspricht er später in Brünnlitz während eines Gottesdienstes seiner Ehefrau die Treue und hält sich auch bis zum Schluß daran; darüber hinaus wird diese monogame Beziehung ohne erotische Nebentöne inszeniert. Nur ein monogamer und asexueller Held, scheint der Film sagen zu wollen, ist ein wahrer Held. Indes verzichtete der reale Schindler auch in Brünnlitz nicht auf außereheliche Beziehungen<sup>35</sup> – übrigens war es ausgerechnet eine deutsche Lage-

33 Diese Vermutung äußert Mietek Pemper in einem Interview; vgl. Pemper: 1997, S. 12.

34 Hofstätter: Sozialpsychologie, S. 370-376.

35 Die negativ markierte Erotisierungstendenz von *Schindler's List* gipfelt in Göths Annäherungsversuchen an seine jüdische Haushälterin Helene Hirsch. Dagegen erklärt der Augenzeuge Mietek Pemper: „Göth hatte die NS-Rassengesetze völlig verinnerlicht. Kontakte zwischen SS-

raufseherin aus Auschwitz, mit der er in den letzten Kriegsmonaten ein Verhältnis hatte (K 260, 287).

**(c) Emotionale Pointierung und moralische Komplexitätsreduktion:** Die rührende Abschiedsszene, als Schindler am Kriegsende seine Juden verläßt und mit einer großen Selbstanklage Buße tut und damit seine Entwicklung zum Helden vollendet, hat in Wahrheit nicht stattgefunden. Die Abreise wurde nicht durch eine feierliche Abschiedszeremonie, sondern durch den Umstand verzögert, daß jemand die Startkabel in Schindlers Auto zerschnitten hatte (Schindler und seine Frau trugen dabei übrigens zur Tarnung gestreifte Häftlingsuniformen, was im Film nur ganz zuletzt, kaum wahrnehmbar, beim Einsteigen ins Auto gezeigt wird; in der vorangehenden melodramatischen Abschiedsszene tragen die Schindlers elegante Kleidung) (K 323 f.). – Die Befreiung des Lagers erfolgte auch sonst nicht so harmonisch, wie der Film es darstellt: ein verbliebener Kapo wurde von den Juden gehängt (K 325). – Göths willkürliche Erschießungen jüdischer Häftlinge im Zwangsarbeitslager Plaszow, die der Film mehrfach zeigt, haben zwar anfangs stattgefunden. Nachdem Plaszow im Januar 1944 allerdings zum Konzentrationslager erklärt und direkt dem SS-Wirtschaftsverwaltungshauptamt in Oranienburg unterstellt wurde, hörten diese spontanen Morde auf. Sie entsprachen nicht den Vorschriften der KZ-Verwaltung. Die SS bevorzugte bürokratischere Formen des Terrors und des Mordens (K 205) und diszipliniertere Exekutoren wie Adolf Eichmann und Rudolf Höss.<sup>36</sup> – Göth selbst wurde nicht erst von den Alliierten nach Kriegsende festgenommen (wie der Film durch seine Chronologie suggeriert), sondern bereits 1944 suspendiert und unter Korruptionsverdacht verhaftet (K 239-241). – Der Film zeigt dreimal, wie ein jüdischer Schreiber in der Verwaltung des Lagers Plaszow, Marcel Goldberg, nach Bestechungsgeschenken Schindlers Namen von besonders gefährdeten Juden in die Liste derjenigen einträgt, die in Schindlers Fabrik arbeiten dürfen. Es wird aber weggelassen, daß auch etliche jüdische Lagerinsassen Goldberg bestochen haben, damit er ihre Namen auf die lebensrettende Liste an die Stelle anderer, bereits notierter Namen setze. Die Rettung des eigenen Lebens bedeutete hier zugleich die Vernichtung eines anderen (K 248-250).

**(d) Exemplifikation:** Unverkennbar will der Film mit der singulären Geschichte des Oskar Schindler etwas Allgemeines illustrieren, er will ein morali-

Männern und Jüdinnen im Lager waren tabu“; Pemper: Das Schlimmste, S. 12.

36 „Obwohl für die Verbreitung des Schreckens durchaus funktional, gefährdeten Disziplinlosigkeit, Grausamkeit und Korruption Ansehen und Funktionsfähigkeit der Verbände. Das Leiden der Opfer war der SS-Führung gleichgültig, nicht aber die Moral ihrer Truppe“; Sofsky: Die Ordnung des Terrors, S. 135. Deshalb war es im Interesse der SS, daß „die Mehrzahl der Vollstrecker des Genozids normale Menschen waren“; Bauman: Dialektik der Ordnung, S. 33.



sches Beispiel, ein Exemplum, einen Musterfall mit Vorbildfunktion statuieren. Die bisher genannten Formen der ästhetisch-narrativen Sinnbildung dienen diesem didaktischen Ziel. Die Geschichte des Oskar Schindler wird in den finalen Sinnzusammenhang einer Erweckungs- und Gründungsgeschichte transformiert. Explizit wird dieses moralische Allgemeine in der Inschrift des goldenen Ringes formuliert, der Schindler zum Abschied von den Juden überreicht wird. Die Inschrift besteht aus einem Zitat aus dem Talmud: „Whoever Saves One Life, Saves The World Entire“ (SL, 02.51.00). Daß man mutig und selbstlos dem Terror des Nationalsozialismus entgegentreten konnte, das zeigt der historische Fall des Oskar Schindler. Daß sich jeder dieses Beispiel zur Maxime seines Handelns setzen sollte, sagt uns der Film.

**(e) Narrative Schematisierung:**

- Schindlers bereits erwähnte Beziehung zu Frauen bildet im Film einen Nebenplot zu seinen 'beruflichen' Rettungstaten. Diese parallele Handlungsführung (in der allerdings der Erzählstrang der Rettung dominiert) nimmt das traditionelle Handlungsschema der doppelten Plotführung im klassischen Hollywoodfilm auf: Die eine Plotlinie wird durch „heterosexual romance“<sup>37</sup> gebildet, die zweite betrifft andere Handlungs- und Bewährungsfelder des Helden – im Hollywoodfilm wie auch in *Schindler's List* sind das vor allem: „work, war, a mission or quest, other personal relationships“<sup>38</sup>. Beide Linien werden zunächst separat geführt; ihre Zusammenführung ermöglicht schließlich die Auflösung des Handlungsknotens zu einem *happy ending*. Auch in *Schindler's List* führt erst Schindlers Wende von der Promiskuität zur monogamen Ehe zur Erfüllung seiner Aufgabe als Retter der 'Schindlerjuden'.
- Schindlers Heroisierung prägt dem Film ferner ein archetypisches Erzählschema auf: die Geschichte des „zweimalgeborenen Heiligen“ (Max Scheler)<sup>39</sup>, der durch ein Schlüsselerlebnis seine Konversion und zweite Geburt erlebt. Im Film ist die Konversion des Bonvivants und Kriegsgewinners Schindler deutlich als Bruch mit den Möglichkeitsregeln der dargestellten Welt inszeniert, als übernatürliches, nur an Schindler gerichtetes Zeichen. Sie ereignet sich in den beiden Szenen, in denen Schindler das Mädchen im roten Mantel sieht, zunächst bei der Räumung des Krakauer Ghettos, dann bei der Exhumierung und Verbrennung der Leichen in der Umgebung der Stadt. Bei-

37 Bordwell: Narration in the Fiction Film, S. 157.

38 Ebd.

39 Max Scheler unterscheidet „einmal-“ und „zweimalgeborene Heilige“; Scheler: Zur Ethik und Erkenntnislehre, S. 173. Zweimalgeborene Heilige werden durch ein göttliches Zeichen oder Wunder aus sündigem Leben zu einer zweiten Geburt erweckt.

de Szenen sind durch das Rot des Mantels auffällig aus dem ansonsten schwarzweißen Film herausgehoben<sup>40</sup>, und in beiden Fällen ist Schindler der einzige, der das Mädchen sieht – als ob es auch nur für ihn wahrzunehmen wäre. Nach der ersten Szene (Ghettoräumung) beginnt er, gefährdete Juden, unabhängig von ihrer ökonomischen Nützlichkeit, durch Bestechungsgeschenke freizukaufen; nach der zweiten Szene (Leichenverbrennung) beschließt er, sein gesamtes Vermögen für die Überführung der jüdischen Arbeiter nach Brünnlitz aufzuwenden.

- Außer durch den doppelten Plot und das Konversionsschema wird das Geschehen noch durch ein drittes Erzählschema geprägt. Am Kriegsende kommt ein Reiter der sowjetischen Armee in das von der SS verlassene Lager, um den Juden ihre Befreiung mitzuteilen. Auf deren Frage, wohin sie nun gehen könnten, rät der Soldat ihnen vom Osten ab: „They hate you there“ (SL 02.54.05). Doch er warnt auch vor dem Westen. Der anschließende Epilog zeigt den einzigen Ausweg: Israel. Filmisch wird diese Lösung in den nächsten Einstellungen durch eine weiche Überblendung inszeniert: Man sieht zunächst in einer Panorama-Aufnahme das Kollektiv der ‚Schindler-Juden‘ über ein Feld auf die Kamera zukommen; unversehens verwandeln sich das Schwarzweiß der Vergangenheit in die Farbe der Gegenwart<sup>41</sup> und die Schauspieler in die realen Überlebenden. Der Übergang von Schwarzweiß zu Farbe, von der Vergangenheit in die Gegenwart und von der Fiktion in die Realität wirkt hier nicht als Bruch, sondern als sinnstiftende Kontinuität, die den referentiellen Authentizitätsanspruch des Films unterstreicht. Untertitel informieren: „There are fewer than 4000 Jews left alive in Poland today. [/] There are more than 6000 descendants of the Schindler Jews“ (SL, 02.58.30). Die Konversions- und Rettungsgeschichte wird so am Schluß in eine Gründungsgeschichte umgeformt und mythisiert, insofern hier die Vergangenheit in „fundierende Geschichte“<sup>42</sup> (Jan Assmann) transformiert wird. Eine charismatische Führerfigur rettet das Volk der ‚Schindler-Juden‘ aus der lebensbedrohlichen Fremde und bringt es auf den Weg in das Gelobte Land. „I want

40 Außerdem sind nur die erste und die letzten, in der Gegenwart spielenden Einstellungen des Films farbig sowie die Kerzenflammen bei der Sabbatfeier in der Brünnlitzer Fabrik.

41 In derselben Weise markiert auch Alain Resnais in *Nuit et brouillard* (1955/56) Vergangenheit und Gegenwart; vgl. Anon.: Alain Resnais, S. 77-82. Zudem erinnert Spielbergs Panoramaeinstellung an die erste Einstellung von Resnais Film. Spielberg bezieht sich explizit auf *Nuit et brouillard* als Bezugsfilm für *Schindler's List*; vgl. Spielberg: ‚Ich mußte heulen‘, S. 12.

42 Assmann: Gedächtnis, S. 77; auf S. 76-77 heißt es ebd.: „Im modernen Israel [ist der Holocaust] zur fundierenden Geschichte und damit zum Mythos geworden, aus der dieser Staat einen wichtigen Teil seiner Legitimierung und Orientierung bezieht [...] und [der] daher zur Mythomotorik dieses Staates gehört.“

my people“, sagt Schindler zu Göth, als er ihm die Juden abkaufen will, um mit ihnen das lebensbedrohliche Krakau zu verlassen. Göth antwortet, unvermutet bibelfest: „Who are you – Moses?“ (SL, 02.13.35)<sup>43</sup> Tatsächlich gelingt es Schindler, sein Volk aus den Fängen des Pharaos Amon Göth zu befreien. Und wie schon Moses erlebt er selbst die Ankunft seines Volkes nicht mit; sein Leichnam aber wird in Israel bestattet.<sup>44</sup>

Die narrative Makrostruktur von *Schindler's List* ist also durch perfekte Aktionsarten bestimmt, genauer gesagt, durch resultative: Als Geschichte einer Erweckung, einer Rettung und einer Gründung – lauter resultative Verbalformen – weist der Film eine finale narrative Struktur auf. Er besitzt ein Ende im Sinne eines Telos, dem die Geschichte zielstrebig entgegensteuert und auf das alle Einzelheiten handlungsfunktional ausgerichtet sind.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß ein genauere Blick auf *Schindler's List* den skizzierten Tenor der deutschen Rezeption, es handele sich um einen „zutiefst unideologischen Film“<sup>45</sup> (Frank Schirrmacher) von quasi-dokumentarischer Authentizität, nicht bestätigen kann. Im Gegenteil: Weder ähnelt der Film in seiner Gestaltung einem dokumentarischen Darstellungsstil, noch ist er historisch getreu. Vielmehr versucht Spielberg das Dilemma einer künstlerischen Gestaltung des Holocaust zu lösen, indem er das historische Material zu einem Exempel stilisiert und einer geschlossenen Affektrhetorik unterwirft. Der Film bündelt das historische Material zu schematisierten Formen von Erfahrung, deren stereotype Prägnanz und kalkulierte Wirkungskraft zu einer gewissen Enthistorisierung des dargestellten Geschehens führen. Die solcherart ermöglichte Zuschauerlenkung zielt auf eine kathartische Teilnahme am Schicksal der Protagonisten, auf identifikatorischen Jammer und teilnehmenden Schauer. Die durch solche Affekte erzeugte Katharsis ist bekanntlich eine besondere, ästhetische Form der Lust. Aufgewühlt und doch befriedigt, verstört und doch getröstet verläßt man nach dem Anschauen von *Schindler's List* das Kino. Einige Kritiker des Films haben ihn deswegen als „seelische Schnell-Reinigung, als Instant-Absolution, als Gefühls-Quickie“<sup>46</sup> kritisiert, andere sahen darin gerade den „Geniestreich“ Spielbergs, weil so „das von Schindler

43 In Spielbergs *Close Encounters of the Third Kind* (1977) wird ein Ausschnitt aus Cecil B. de Milles Bibelverfilmung *The Ten Commandments* (1957) gezeigt, in dem Moses die Israeliten durchs Rote Meer führt.

44 Allerdings ist Schindlers narrative Funktion nicht eindeutig: da er anders als Moses nicht Teil der jüdischen Gemeinschaft ist, schwankt seine Rolle zwischen der eines Führers und der eines Helfers.

45 Schirrmacher: Schindlers Liste, S. 105.

46 Löffler: Kino als Ablaß, S. 58.

Vorgelebte und im Film Vorgeführte zum Vorbild wird“<sup>47</sup>.

Diese gegensätzlichen Einschätzungen kann man als Ausdruck unterschiedlicher ästhetischer und moralischer Sensibilitäten und als ein argumentativ nicht auflösbares Geschmacksdilemma ansehen, so wie Claude Lanzmann in seiner Kritik an *Schindler's List*: „In gewisser Weise bin ich unfähig, das, was ich sage, zu begründen. Man versteht, oder man versteht nicht“<sup>48</sup>. Man kann diesen Konflikt jedoch auch als Ausdruck einer allgemeineren kulturellen Situation beschreiben: Der weltweite Erfolg der Authentizitätsfiktion von *Schindler's List* wäre dann Folge einer distanzierteren kulturellen Haltung gegenüber dem Holocaust, die nicht den Authentizitätskriterien solcher Zuschauer genügt, die persönliche Erfahrungen mit dem Holocaust verbinden.

Mit einer Unterscheidung von Jan Assmann gesagt, befinden wir uns derzeit in einer Schwellensituation, die durch die Gleichzeitigkeit zweier ungleichzeitiger Arten des kulturellen Umgangs mit dem Holocaust geprägt ist, nämlich im Übergang von kommunikativem zu kulturellem Gedächtnis des Holocaust. Das kommunikative Gedächtnis besteht aus einem „durch persönlich verbürgte und kommunizierte Erfahrung gebildete(n) Erinnerungsraum“, während im kulturellen Gedächtnis, das „mit festen Objektivierungen sprachlicher und nicht-sprachlicher Art“ arbeitet, Vergangenheit „zu symbolischen Figuren [gerinnt], an die sich die Erinnerung heftet“<sup>49</sup>. Das kulturelle Gedächtnis einer Gemeinschaft sieht von unwiederholbaren Erfahrungen Einzelner ab und bewahrt nur typisierbare Erfahrungen. Nach Assmann besteht eine transkulturell konstante zeitliche Grenze zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, die bei achtzig Jahren liegt. Aber schon nach vierzig Jahren beginnt eine kritische Phase, in der beide Gedächtnisformen parallel laufen: „Nach 40 Jahren treten die Zeitzeugen, die ein bedeutsames Ereignis als Erwachsene erlebt haben, aus dem eher zukunftsbezogenen Berufsleben heraus und in das Alter ein, in dem die Erinnerung wächst [...] Was heute noch lebendige Erinnerung ist, wird morgen nur noch über die Medien vermittelt sein.“<sup>50</sup>

*Schindler's List* genügt den Ansprüchen des an Zeugenschaft gebundenen kommunikativen Gedächtnisses, wie Lanzmann es einfordert, nicht. Andererseits ist der enorme Erfolg des Films gerade auch durch den Umstand zu erklären, daß Spielberg den Holocaust mit künstlerischen Mitteln darstellt, die zwar nicht nach den Maßgaben des kommunikativen, wohl aber nach den Konventionen unseres kulturellen Gedächtnisses in effektiver Weise Authentizität si-

47 Wolffsohn: Wo bleibt der Mut zum Widerstand?, S. 170.

48 Lanzmann: Ihr sollt nicht weinen, S. 175.

49 Assmann: Das kulturelle Gedächtnis, S. 50 u. 52.

50 Ebenda, S. 51.

gnalisieren. Während KZ-Überlebende wie die von Lanzmann in *Shoah* befragten Zeugen versuchen, ihre individuellen Erfahrungen des Holocaust mitzuteilen, gestaltet Spielberg den Stoff in schematisierten ästhetischen Formen.

Warum kam es nun in der deutschen Rezeption des Films zu so eklatant verfehlten Beurteilungen? Weil sich derzeit die verschiedenartigen Authentizitätskriterien von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis zu widersprüchlichen Anforderungen vermischen. Die Kritiker legitimierten die Authentizitätsfiktion des Films durch die Autorität eines auf Zeugenschaft beruhenden Authentizitätsbegriffs. Spielberg selbst beförderte diese Tendenz, indem er den Simulationscharakter seines Films durch die (teilweise) Verwendung originaler Drehorte (was prompt als „Authentizität der Orte“<sup>51</sup> begrüßt wurde) und ähnliche Strategien der Beglaubigung zu verdecken suchte. Er konnte zudem durch seine jüdische Herkunft die authentisierende Funktion von Autorschaft beanspruchen (*Schindler's List* wurde durchweg als Autorenfilm wahrgenommen) und genügte damit vordergründig dem Verlangen des kommunikativen Gedächtnisses nach der Autorität von Zeugenschaft. Ein genauerer Blick auf den Film zeigt jedoch, daß er den Anspruch auf eine so verstandene Authentizität nicht einlöst. Deshalb mußte eine Regisseur wie Lanzmann, für den der Holocaust nur als Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses gestaltet werden darf, *Schindler's List* von Grund auf ablehnen. Der überragende Erfolg von *Schindler's List* scheint allerdings anzuzeigen, daß das kulturelle Gedächtnis des Holocaust tatsächlich zu einem „no man's land“ zu werden beginnt, wie Elie Wiesel befürchtet hat<sup>52</sup>: zu einem Thema, dessen authentische Darstellung nicht mehr einer Autorisierung durch Zeugenschaft bedarf.

### Literatur

Albrecht, Gerd: Steven Spielberg: seine Entwicklung – sein Stil – seine Bedeutung, in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 9-31.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, München 1992.

Anon.: Alain Resnais, München 1990.

Bauman, Zygmunt: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust, Hamburg 1992.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film, Madison 1985.

Brinkley, Robert / Youra, Steven: Tracing Shoah, in: *Publications of the Modern Language Association* 111 (1996), S. 108-127.

Buchka, Peter: Der Schwarzmarkt des Todes. Das Unfilmbare filmen: Steven Spielbergs *Schind-*

51 Jenny: Holocaust mit Happy-End?, S. 14.

52 Wiesel: Jude heute, S. 207.

lers Liste, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 118-123.

Bundeszentrale für politische Bildung: Arbeitshilfen zum Film *Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994].

Dadelsen, Bernhard von: Die Entmythologisierung von *Bonnie and Clyde* – über Steven Spielbergs *Sugarland Express* (1974), in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 73 bis 88.

Faulstich, Werner / Korte, Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987.

Giordano, Ralph: Szenen, wie es sie nie zuvor auf der Leinwand gab, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 5. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 171-173.

Goldau, Antje / Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Spielberg. Filme als Spielzeug, München 1985.

Hansen, Miriam Bratu: *Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment*, Popular Modernism, and Public Memory, in: *Critical Inquiry* 22 (1996), S. 292-312.

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz 1994.

Hofstätter, Peter R.: Einführung in die Sozialpsychologie, 3., neu bearb. Aufl., Stuttgart 1963.

Jenny, Urs: Holocaust mit Happy-End?, in: *Der Spiegel*, 24. Mai 1993; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 11-20.

Keneally, Thomas: *Schindlers Liste*, München 1994. [Engl. Originalausgabe 1982.]

Kilb, Andreas: Des Teufels Saboteur. Steven Spielbergs Film-Epos über den Völkermord an den europäischen Juden – *Schindlers Liste*, in: *Die Zeit*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 147-157.

Klüger, Ruth: Gibt es ein ‚Judenproblem‘ in der deutschen Nachkriegsliteratur?, in: Ruth Klüger: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, Göttingen 1994, S. 9-38.

Koar, Jürgen: Grauen in schlichtem Schwarzweiß, in: *Stuttgarter Zeitung*, 18. Dezember 1993; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 23-26.

Korte, Helmut: *Der weiße Hai* (1975) – Das lustvolle Spiel mit der Angst, in: Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt a. M. 1987, S. 89-114.

Lamping, Dieter: ‚In der Dunkelkammer‘. Einige Bemerkungen zur Theorie der Holocaust-Literatur, in: Ursula Mahlendorf / Laurence Rickels (Hg.): *Poetry Poetics Translation*. Festschrift in Honor of Richard Exner, Würzburg 1994, S. 225-234.

Lanzmann, Claude: Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen *Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 173-178.

Lethen, Helmut: Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Hartmut Böhme u. Klaus Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, S. 205-231.

Löffler, Sigrid: Kino als Ablass. Spielbergs mißlungener Holocaust-Film. In: *Wochenpost*, 24. Februar 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 57-60.

Loshitzky, Yosefa (Hg.): Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on *Schindler's List*, Bloomington 1996.

- Lueken, Verena: Ein Gerechter. Dokument des Wahrhaften: Spielbergs Film *Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 132-138.
- Meller, Michael: Abschied von einem Schriftsteller?, in: *Echo der Zeit*, 17. September 1967; zit. nach: Erhard Schütz: Alfred Andersch, München 1980, S. 69-70.
- Pemper, Mietek: Das Schlimmste konnte *Schindlers Liste* nicht zeigen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27. Januar 1997, S. 12. [Interview.]
- Rosner, Heiko: *Schindlers Liste*: Der definitive Film über das Grauen des Naziterrors, in: *Cinema*, H. 190, März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 85-90.
- Scheler, Max: *Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Berlin 1933.
- Schirrmacher, Frank: *Schindlers Liste*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 103-106.
- Seeßlen, Georg: Shoah, oder die Erzählung des Nichterzählbaren. Steven Spielbergs Film *Schindlers Liste* kommt zur rechten Zeit, in: *Freitag*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 158-167.
- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*, Frankfurt a. M. 1993.
- Spielberg, Steven: Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Regisseur Steven Spielberg über seinen Film *Schindlers Liste*, in: *Der Spiegel* 8 (1994), 21. Februar 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: *Arbeitshilfen zum Film Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 7-10.
- Spielberg, Steven: ‚Ich mußte heulen‘. Steven Spielberg über sein Holocaust-Drama *Schindlers Liste*, in: *Die Woche*, 3. März. 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: *Arbeitshilfen zum Film Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 12.
- Taylor, Charles: *The Malaise of Modernity*, Concord 1991.
- Trilling, Lionel: *Sincerity and Authenticity*, London 1972.
- Wiesel, Elie: *Jude heute. Erzählungen – Essays – Dialoge*, Wien 1987.
- Wilder, Billy: Man sah überall nur Taschentücher, in: *Süddeutsche Zeitung, Magazin*, 18. Februar 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 42-44.
- Wolffsohn, Michael: Wo bleibt der Mut zum Widerstand?, in: *Rheinischer Merkur*, 4. März 1994; zit. nach: Christoph Weiß (Hg.): ‚Der gute Deutsche‘. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* in Deutschland, St. Ingbert 1995, S. 167 bis 170.
- Zaillian, Steven: Spielberg wollte diesen Film. Gespräch mit Steven Zaillian, Drehbuch-Autor von *Schindlers Liste*, in: *Thüringer Allgemeine*, 2. März 1994; zit. nach: Bundeszentrale für politische Bildung: *Arbeitshilfen zum Film Schindlers Liste*, o. O. [Bonn], o. J. [1994], S. 11