

**Catrin Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie. Bielefeld: Transcript 2009, 516 S., ISBN 978-389942-719-6, €39,80.**

(Antonia Schmid)

Die an der Universität Mannheim vorgelegte Dissertation von Catrin Corell versucht anhand der Analyse von acht „Holocaust-Filmen“, eine Wirkungstypologie zu entwerfen. Damit richtet sie sich vor allem an ein hoch spezialisiertes Fachpublikum, das sich für romanistisch-filmwissenschaftliche Fragen mit zeitgeschichtlichem Bezug interessiert, berührt dabei aber auch Probleme der politischen Bildung und Mediendidaktik. Angelehnt an das Sympraxis-Konzept ihres Betreuers Rolf Klopfer, das auf die zeichengelenkte Aktivierung von Rezipient\_innen<sup>1</sup> abhebt, ist die Arbeit insbesondere auf „ganzheitliche Fragestellungen“ (S. 31) ausgerichtet. Untersucht wird vorrangig, inwieweit der jeweilige Film das Publikum „zu dem zentralen Sich-Einlassen auf den Holocaust zu bewegen versucht“ – „in Freiheit, ohne Zwang“ (S. 26), wie die Autorin mehrfach betont. Dem sympraktischen Prinzip folgend, fokussiert sie ausschließlich den Dialog zwischen Werk und Adressat\_in, wobei sozio-historische Bedingungen ausdrücklich vernachlässigt werden: Ausgehend von der Prämisse, dass die jeweiligen Wirkungsangebote „historisch bis zu einem gewissen Grad unabhängig sind“ (S. 39), verortet Corell ihre Untersuchung in der Rezeptionsästhetisch-formalistischen Tradition und konzentriert sich entsprechend auf die Wahrnehmungsangebote ausgewählter Schlüsselszenen. In vier knappen Exkursen am Ende des Buches wird der theoretische Hintergrund erläutert. Corell stützt sich demnach – im Haupttext wird darauf kaum eingegangen – neben Klopfers Ansatz auch auf Charles Sanders Peirce' triadisches Zeichenkonzept und auf das dreistufige Filmstrukturmodell von Peter Wuss. Außerdem versucht sie hier, Ansätze von John Dewey und Sergej Eisenstein in Hinsicht auf „Rhythmus in künstlerischen Werken“ zusammenzubringen.

Die Arbeit selbst ist in drei Hauptkapitel gegliedert, wobei das erste, „Film als zentrale Form des Holocaust-Gedenkens“, als Einleitung fungiert und das letzte, „An- und Aufnahme des Holocaust im Spielfilm“ benannt, als Resümee zu lesen ist. Den Hauptteil bildet die Darstellung von fünf „Typen von Holocaust-Filmen“. Jedes der entsprechenden Unterkapitel beginnt mit einem Abriss der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zu einer Gruppe zusammengefassten Filme. Nach

welchen Kriterien die acht einzelnen Filme zur Analyse ausgewählt wurden und ob sie exemplarischen Status besitzen oder als Idealtypen vorgestellt werden, wird nicht erläutert.

Ein Abriss des sprachlichen Konnotationsfelds des jeweiligen Filmtitels lotet dessen möglichen Einfluss auf die Erwartungen des Publikums aus. Danach wird die Exposition als der Textteil des Films, der die weitere Wahrnehmung prägt, analysiert, worauf detaillierte Sequenzanalysen folgen.

Der Ansatz, Faktoren in den Filmen selbst herauszuarbeiten, die eine Bereitschaft zur Beschäftigung mit der Shoah beeinflussen, ist dabei durchaus gewinnbringend. Anhand Corells erstem Typus, „Umerziehung durch Greuelfilme mit Schockästhetik“, für den Hanuš Burgers *Die Todesmühlen* (USA 1945) steht, lassen sich zentrale ethische und didaktische Problematiken aufzeigen, die das Anliegen, den Holocaust zu repräsentieren, zwangsläufig aufwirft: Ob die Darstellung von Leichenbergen, überhaupt die Visualisierung extremer Gewalt, eine als positiv zu bewertende Wirkung haben kann, ist tatsächlich diskutabel.

Im Rahmen einer als solche ausgewiesenen normativen Medienpädagogik ist dies sicherlich eine sinnvolle Ergänzung des Forschungsfeldes. Die Grenzen dieser Perspektive sind jedoch offensichtlich, ist das „Sich-Einlassen“ auf die Thematik doch von Faktoren abhängig, die vor allem soziokultureller Art sind. Hier wäre eine historische Kontextualisierung der konstatierten Filmwirkungen wünschenswert, zumal Corell durchaus Literatur zitiert, die ihrer Wahrnehmung widerspricht. So ist beispielsweise Claude Lanzmanns Interview- und Kameratechnik in Bezug auf seinen offensichtlich schwer traumatisierten Protagonisten Abraham Bomba durchaus umstritten. Lanzmanns eigene Erklärungen dazu tut Corell jedoch als „wenig überzeugend(erweise)“ ab (S. 156). Begründete Stellungnahmen von Gertrud Koch, Shoshana Felman, Sven Kramer und Heinz B. Heller (154ff.) werden mit „Wie dem auch sei“ (S. 156) oder „(...), sei stark bezweifelt“ (S. 156, 157) abgewiesen. Diese evident möglichen Lesarten wären als solche ernst zu nehmen und die Filmstrukturen darauf zu untersuchen, inwiefern sie unterschiedliche Interpretationen ermöglichen – die Unterscheidung zwischen ‚offenen‘ versus eher ‚geschlossenen‘ Texten böte einen filmwissenschaftlichen Rahmen dafür, mit dem die Privilegierung einzelner gegenüber anderen, offensichtlich auch möglichen Rezeptionsweisen vermieden werden könnte.

So sind denn auch die Filme, denen Corell eine „lebensbejahende Botschaft“ attestiert, durchweg jüngeren Datums und den zeitgenössischen Rezeptionsgewohnheiten näher als Alain Resnais' *Nacht und Nebel* (F 1955) und Lanzmanns *Shoah* (F 1985), die sie zum zweiten Typus, „Sprechende Erinnerungsorte und Zeitzeugen?“, zusammenfasst. Beiden attestiert sie wie auch

den *Todesmühlen* ein „aufnötigendes Ansinnen“ und die Gemeinsamkeit, „dem Publikum in erzieherischer Weise ihre Sichtweise des Holocaust aufzudrängen“ (S. 450).

Die Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Produktionen in die Analyse selbst einzubeziehen, könnte solche Ergebnisse relativieren. Dass das narrative Format Identifikation eher fördert, belegt Corell selbst anhand der beiden Spielfilme des dritten Typus, den sie „Intensives Miterleben durch Identifikation – Authentizitätseindruck durch realistische Inszenierung“ genannt hat. Die Spannungsdramaturgie von *Auf Wiedersehen, Kinder* (Louis Malle, F 1987) und *Schindler's Liste* (Steven Spielberg, USA 1993) erzeuge einen „Rhythmus aus Schrecken und Hoffnung mit positiver Wirkung auf den Zuschauer“ (S. 456). Eine „positive Wirkung“ von Filmen über die Shoah besteht Corell zufolge darin, „lebensbejahende Kräfte im Zuschauer zu wecken, die er in seinen Alltag übertragen kann“ (S. 450). Ein „Bekenntnis zum Leben“ (S. 299), das für Corell auch den Erfolg der Filme des vierten Typus begründet, verfolgte allerdings auch das nationalsozialistische Deutschland. Corells Einteilung der Filme entsprechend der normativen Prämisse, ein Film über den Holocaust solle möglichst „die wohltuende Erfahrung des Guten im Menschen inmitten der nationalsozialistischen Unmenschlichkeit“ (S. 456) vermitteln, ist nicht nur höchst fragwürdig – angesichts der industriellen Massenvernichtung von Millionen unschuldiger Menschen ist ein moralisches Einfordern von *feelgood*-Filmen kaum zu verteidigen –, sondern vor allem nicht als solche ausgewiesen. Darüber hinaus beinhaltet diese Position eine fast zynische Umkehrung der Verhältnisse: die drei involvierten Ebenen, jene der historischen Vergangenheit, deren filmischer Repräsentation und der Produzent\_innen dieser Repräsentationen, werden vertauscht. Die Forderung, die „grausame Wirklichkeit“ möglichst wenig zu visualisieren (vgl. S. 458) und stattdessen die „Freude des ‚Am-Leben-Seins‘ zu vermitteln (S. 452), verlagert die Verantwortung für das „Negative“, den real stattgefundenen Horror der Vernichtung, in die Filme *über* die Shoah – eine psychodynamische Umkehrung, die Ursache und Wirkung verwechselt und den Anspruch artikuliert, das den Opfern Angetane für die (nichtjüdischen) „Nachgeborenen“ konsumierbar zu machen.

Zu noch problematischeren Ergebnissen führt es allerdings, wenn die partikularen kulturellen Rezeptionsbedingungen der Autorin als universell ausgegeben werden. Der vierte Filmtypus, „Komisch verkehrte Welt“, umfasst Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (I 1997) und Radu Mihaileanus *Zug des Lebens* (F/BEL/ROM/NL 1998). Mihaileanus „Einladung zum Schmunzeln“ begründet Corell hier mit dem Gebrauch des „lustig klingenden Jiddisch“ (S. 374), statt, wie es der formalistische Ansatz nahelegen würde, genuin filmstrukturelle Belege anzubringen. Dass es Menschen gibt, die mit dem Jiddischen vertraut sind, kommt Corell nicht in den Sinn. In der

Analyse von *Zug des Lebens* häufen sich Aussagen, die den eigenen soziokulturellen Standpunkt zur perzeptiven Norm erheben:

„Aus Filmen wie beispielsweise *Yentl* (1983) ist bekannt, daß die Männer in der jüdischen Kultur das Sagen haben, während die Frauen praktische Tätigkeiten rund um das Haus und die Familie verrichten“, so Corell, weshalb Mihaileanus Darstellung von Frauen „als offensichtlich stärkeres Geschlecht“ den Zuschauer „erheitert“ (S. 373).

Über die Frage politischer Korrektheit gehen allerdings solche Deutungen noch weit hinaus, in denen Corell die historische Ebene ihres Gegenstandes nicht vom gesellschaftlichen Wissenstand der Gegenwart trennt: Mit der Figur des Yossi liefere der Regisseur Mihaileanu in *Zug des Lebens* „eine komödiantische Antwort auf die Frage, warum viele Juden Kommunisten waren“ (S. 380). Ohne die Aussage, dass „viele Juden Kommunisten waren“ zu hinterfragen oder zumindest die Existenz dieses Klischees als solches durch Schriftquellen zu belegen, reproduziert Corell selbst essentialisierende Ideologeme. Sämtliche der in diesem Kapitel als Beleg für Mihaileanus „schelmenhaften Blick“ und den „jüdischen Humor“ ausgegebenen Stereotype entstammen nicht der entsprechenden Forschungsliteratur – etwa zu antisemitischen Klischees und deren Ursprüngen –, sondern einzig dem Blick der über ihren Gegenstand kaum informierten Autorin, die sich damit auf dünnes Eis begibt:

„Daß der Zuschauer in einem Film, der Juden vor dem Hintergrund des Holocaust zeigt, auch über ‚typisch‘ jüdische Eigenschaften und kulturelle Normen schmunzeln/lächeln und teilweise sogar lachen darf, ist gänzlich neu. In der Vergangenheit wurde von ihm uneingeschränkte Betroffenheit erwartet, wurden die Juden ohne menschliche Schwäche – nahezu unantastbar – dargestellt.“ (S. 377, Hervorhebung A.S.)

Dieses vermeintliche Argument für den Film wird nicht belegt. Es ist nicht nur leicht zu widerlegen (vgl. beispielsweise Omer Bartovs „The ‘Jew’ in Cinema. From *The Golem* to *Don’t touch my Holocaust*“, 2005), sondern darüber hinaus als Variation der antisemitischen Geste des „Tabubruchs“ lesbar.

Corells Interpretationen fallen aber leider nicht nur punktuell hinter den Erkenntnisstand der Gegenwart zurück. So reproduziert ihre Analyse einer Szene, in welcher der als Nazi verkleidete Shtetl-Bewohner Mordechai einen „echten“ SS-Mann hereinlegt, philosemitisch gewendet eben das Menschenbild jener Epoche, deren Repräsentationen sie untersuchen will:

„Wie alle jüdischen Männer fühlt er (Mordechai, A.S.) sich auf diesem Gebiet sicher, er macht sein Gegenüber fast mundtot (s. 0:50:22 h). In diesem Moment demonstriert Mihaileanu mit einem Augenzwinkern die Überlegenheit der jüdischen über die arische Rasse auf dem Gebiet

der Rhetorik und Argumentation – eine wohltuende Verkehrung der Verhältnisse“. (S. 384, Hervorhebung A.S.)

Inwiefern diese „Wirkung“ des Films im Werk selbst angelegt ist, können die Filmstills zur Szene nicht belegen. Wie das Buch es mit derlei Klopfern – anders lässt es sich, gerade bei dieser Thematik, einfach nicht ausdrücken – in die Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts geschafft hat, ist nur damit zu erklären, dass der ständig von Zitaten und Verweisen unterbrochene Flickenteppich des Textes zum vollständigen Lesen nicht unbedingt einlädt. Dass Corell immer wieder Wendungen wie „auch Guido ist nicht-arischer Abstammung“ (S. 325) oder die „aus menschlicher Sicht *überaus inhumane Degradation bestimmter Menschenrassen*“ (S. 329, Hervorhebung A.S.) benutzt, kann in dieser Häufung nicht mehr wohlwollend als Versäumnis, distanzierende Satzzeichen einzufügen, gelesen werden.

Der enorme, dysfunktionale Fußnotenapparat erscheint demgegenüber als Versuch, rein quantitativ Wissenschaftlichkeit zu erzeugen. Die anderen zahlreichen Ärgernisse überraschen da nicht mehr – dass Größen wie Cicero (zit. n. Assmann), Hannah Arendt (zit. n. NZZ), Siegfried Kracauer (zit. n. Gisinger) und Walter Benjamin (zit. n. Oster/Uka) durchweg indirekt zitiert werden, anstatt deren Werke einmal selbst in die Hand zu nehmen, passt dazu, dass ein Großteil der Literaturverweise überhaupt nicht im Verzeichnis auffindbar ist.

Dem letzten der analysierten Filme, *Birkenau-Rosenfeld* von Marceline Loridan-Ivens (F/D/POL 2003), bescheinigt Corell dann im Vergleich das höchste Potential, „die Vergangenheit für den Zuschauer spür-, erfahr- und mitvollziehbar“ (S. 447) zu machen:

„Die gezielte Zurückhaltung von expliziten Informationen weckt die Neugier des Publikums und vermag, *auch der Thematik überdrüssige Zuschauer einzubeziehen*“. (S. 403, Hervorhebung A.S.) Obgleich hier die eigene Sichtweise zum Modell erhoben sein mag, ließe sich ihre letztlich chronologisch organisierte Typologie vielleicht auch als historische Entwicklung der Rezeptionsgewohnheiten und Universalisierungstendenzen in Bezug auf das Thema lesen.

Ob darüber hinaus das Vorhaben, die Wirkung von Filmen über die Shoah ausschließlich anhand der werkimmanenten Signale zu bestimmen, überhaupt sinnvoll ist, muss angesichts der Ergebnisse der Autorin bezweifelt werden. Zu offenkundig meint der von ihr in Bezug auf die Filmwirkung durchgehend verwendete *pluralis maiestatis* nicht ein fiktives Publikum ohne Einbindung in soziale Kollektive, was hinsichtlich der Argumentation wacklig genug wäre, sondern vorrangig die Wahrnehmung der Autorin.

Zur Rezensentin:

geb. 1978 in Hamburg, Abschluss als Magistra Artium in Medien- und Kommunikationswissenschaft, Geschlechterforschung und Soziologie mit den Schwerpunkten Kritische Theorie und Cultural Studies an der Georg-August-Universität Göttingen. Zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin im Bereich Politische Theorie und Ideengeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal. Dissertationsprojekt über „Antisemitismus im deutschen Gegenwartsfilm. Repräsentationen des nationalen Anderen 2000-2010“. Letzte Veröffentlichung: „Idoltrische Mimesis oder Wölfe im Schafspelz. Möglichkeiten und Grenzen des Spielfilms für Repräsentationen des Nationalsozialismus.“ In: Swen Steinberg / Stefan Meißner / Daniel Trepsdorf (Hg.): Vergessenes erinnern. Medien von Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis (IMPULSE. Studien zu Geschichte, Politik und Gesellschaft Band 1), Berlin 2009, S. 83-103.

Zitiervorschlag:

Antonia Schmid: Rezension von: Catrin Corell: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009, in: Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 4. Jg., 2010, Nr. 6, S. 1-6 [dd.mm.yyyy].

---

<sup>1</sup> Diese Schreibweise verwende ich in Anlehnung an Steffen Kitty Hermanns Vorschlag. Vgl. Steffen Kitty Hermann: Performing the Gap. Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. Verfügbar unter <http://www.genderkiller.de/wissen%20neu/texte%20queer%20kitty.htm> [26.2.2010]. Dabei plädiere ich allerdings für eine Verwendung alternierender Gendermarkierungen. So kann, um real existierende Exklusion nicht unsichtbar zu machen, eine ausschließlich männliche Schreibweise dort angemessen sein, wo sie die gesellschaftliche Realität repräsentiert.