



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Funktion nackter Körper im Holocaust-Spielfilm 1948-1975

Eine phänomenologische Filmanalyse

Verfasser

Konstantin Henke

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

Inhaltsverzeichnis

1. Aufbau der Arbeit.....	7
2. Film – Pionier im gender-sensiblen Umgang mit dem Holocaust?.....	11
2.1. Film als „Gegenanalyse der Gesellschaft“	14
2.2. Das 'doppelte Filmbild'.....	16
2.3. Film ohne Grenzen.....	20
3. Phänomenologie.....	22
3.1. Das Bild.....	24
3.2. Der Mensch.....	26
3.3. Die Wahrnehmung.....	29
3.4. Die Phänomenologie im Kino.....	31
3.5. Anwendung der Theorien.....	36
3.5.1. Systematische Filmanalyse nach Korte.....	37
3.5.2. Die phänomenologische Maske.....	38
4. Filmanalyse.....	45
4.1. Wanda Jakubowskas „Ostatni Etap“.....	45
4.1.1. „Eine besondere Art der Dokumentation“	45
4.1.2. Inhalt des Films.....	49
4.1.3. Die verschiedenen Gruppen im Konzentrationslager.....	52
4.1.4. Archivierung der Körper.....	63
4.2. Gillo Pontecorvos „Kapo“.....	69
4.2.1. Biographischer Abriss Pontecorvos.....	69
4.2.2. Italien am Scheideweg 1960.....	71
4.2.3. Inhaltsangabe.....	76
4.2.3. Von der Jüdin zum Kapo und zurück.....	79
4.2.4. Verwandlung eines Menschen.....	87

4.3. Lina Wertmüllers „Pasqualino Settebellezze“.....	93
4.3.1. „Humanity is the only sure thing.“ Lina Wertmüllers Menschenbild.....	93
4.3.2. Inhaltsangabe.....	98
4.3.3. „I never thought I could laugh at such violence!“ Lina Wertmüller und die Grotteske.	101
4.3.4. Mit den Augen Pasqualinos.....	112
5. „Virtually every statement about the death camps contains the seed of its own contradiction.“ Schlussbetrachtung der Filme.....	116
6. Anhang.....	123
6.1. Bibliographie.....	123
6.2. Filmographie.....	130
6.3. Abbildungsverzeichnis.....	132

Editorial

Dieses Editorial dient dazu, eventuelle Missverständnisse schon im Voraus zu beseitigen und Klarheit über die Verwendung von Übersetzungen, Formatierungen und Zeichensetzungen zu schaffen:

- Alle Filme werden bei ihrer ersten Erwähnung mit ihrem Originaltitel angeführt. Die Filmographie im Anhang bietet zu jedem Film die relevanten und detaillierten Informationen, wie Produktionsjahr und Land, Drehbuch, RegisseurIn und eventuelle deutsche Titel.
- Buchtitel, Hervorhebungen des Autors und Filmtitel sind ohne Anführungszeichen, aber *kursiv* gehalten.
- In einfachen 'Anführungszeichen' sind Redewendungen und stehende Begriffe wie z.B. das 'doppelte Filmbild' verfasst.
- Direkte Zitate aus den analysierten Filmen sind entweder aus den englischen Untertiteln übersetzt, oder von der deutsch-sprachigen Synchronisation übernommen.

1. Aufbau der Arbeit

Im ersten Abschnitt dieser Arbeit soll das Interesse des Autors an diesem Thema erläutert werden. Die filmische Auseinandersetzung mit dem Holocaust begann unmittelbar nach 1945. Bereits die ersten Holocaust-Spielfilme berücksichtigten, was es hieß, als Frau durch die Welt der Konzentrationslager zu gehen. Die Themen der weiblichen Körperfunktionen und das Empfinden der Frauen dazu – wie Menstruation, Hygiene, Schwangerschaft und Geburt formten einen geschlechtsspezifischen Erfahrungsrahmen. Ganz zu schweigen vom Erleben von Geschlechtsverkehr und Zwangsprostitution. Diese gender-sensible Perspektive blieb jedoch in den Geschichtswissenschaften bis in die späten 80er Jahre unbeachtet und damit keineswegs selbstverständlich oder gar notwendig. Die Historiker argumentierten, dass die relevanten Kategorien im Holocaust die ethnischen, religiösen und politischen Zugehörigkeiten der Menschen gewesen sein sollten. Die Ignoranz gegenüber der Geschlechterkategorie und damit gegenüber dem speziell an Frauen verübten Leid, bedeutete schlicht, dass die Opfer des Holocaust weiterhin neutral und damit in erster Linie männlich blieben.

Doch was bedeutet(e) es, Frauen auf der Leinwand nicht nur in den, bis dato geltenden Kategorien der Folter auszusetzen? Oder sie hinter der Kamera, als RegisseurIn durch ihre Werke das Auge gezielt auf eben diesen Missstand lenkend zu wissen? Diese Diskrepanz zwischen Geschichtswissenschaften und Film begründet das Interesse des Autors an der vorliegenden Arbeit.

Der Geschlechterunterschied manifestierte sich im Konzentrationslager an den unterschiedlichen Körpererfahrungen der Gefangenen. Besonders die Ankunft im Konzentrationslager kulminierte in der oft entwürdigenden Aufnahme-prozedur.¹ Weibliche wie männliche Gefangene verloren die Zeichen ihrer alten Identität und ihre Körper wurden anhand der Tätowierungen in den Lagerlisten archiviert. Wie behandelten die RegisseurInnen in ihren Filmen diesen einzigartigen und schmerzhaften Abschnitt im Leben der Gefangenen? Thematisierten sie die erzwungene Entkleidung der Menschen vor ihren Peinigern, und wenn ja, wie explizit? Die Darstellung und Darstellbarkeit des Holocaust an sich ist äußerst

1 Die Gemeinschaftsmonographie von Amesberger, Auer und Halbmayer widmet sich ausführlich und detailliert dem Fragenkomplex, was es bedeutete, als Frau im Konzentrationslager zu sein. Im Zusammenhang mit der Aufnahme-prozedur gibt es sogar ein eigenes Kapitel. Siehe: Amesberger, Helga/Auer, Karin/Halbmayer, Brigitte, Sexualisierte Gewalt: weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern, Wien 2007, hier: S. 78-87.

umstritten,² die Darstellung nackter Körper in diesem Zusammenhang erst recht.³ Deshalb wird der Fokus dieser Arbeit darauf gerichtet sein, die Funktion nackter Körper im Holocaust-Spielfilm zu analysieren. Um dieses sensible Kapitel möglichst behutsam und individuell auf die Filme abzustimmen, soll der klassischen, quantitativ-strukturellen Filmanalyse die phänomenologische Betrachtung beigelegt werden.

Die Phänomenologie gibt dem Film seine eigene Geschichtlichkeit zurück und versucht diesen als Gegenspieler zur offiziellen Geschichtsschreibung zu positionieren. Abseits der ausgetretenen Pfade erkundet die Kamera auf ihre Weise Zeit und Raum. So werden verschüttete und kleine Geschichten in den großen Erzählungen bzw. Drehbüchern erst sichtbar gemacht. Gerade im Fall der Darstellung nackter Körper im Holocaust-Spielfilm scheint die Phänomenologie deshalb prädestiniert für diese Anwendung zu sein. Um das volle Potenzial der Denkschule der Phänomenologie zu ergründen, wird das Bild der Leinwand in seine drei Bestandteile – Bild, Mensch und Wahrnehmung – zerlegt und wieder neu zusammengesetzt werden. In der Praxis ermöglicht diese qualitative Methode eine äußerst subjektive und intuitive Herangehensweise an die Filme.

Wie bereits angekündigt, wird die phänomenologische Arbeitsweise von einer systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte begleitet. Das überwältigende Bildmaterial soll damit strukturell eingefangen und zugänglich gemacht werden. Die recht aufwendige Methode der Sequenzanalyse erfordert eine detaillierte und minutiöse Untersuchung eines Films. So kann sichergestellt werden, dass das audiovisuelle Medium mit 24 Bildern pro Sekunde ein wenig beherrschbarer wird.

Mit den derartig erarbeiteten Analysewerkzeugen wendet sich die vorliegende Schrift im Hauptteil der Analyse dreier Filme zu. Entscheidend für die Auswahl der Filme war die Entwicklung der Darstellung der Shoah innerhalb eines gewissen Zeitraumes zu erfassen. Zwischen 1948 und 1975 verlegte sich der Schwerpunkt der RegisseurInnen weg vom authentischen Anspruch, hin zu einer zitierenden Umgangsweise mit den Konzentrationslagern. Zudem sollten Werke von ZeitzeugInnen des Holocaust einbezogen werden, da deren inkarniertes Wissen die Gestaltung eines Filmes maßgeblich beeinflussen würde. Die untersuchten Filme beziehen sich mehr oder weniger explizit auf die Welt der Konzentrati-

2 Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R., Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hg.), Bilder des Holocaust: Literatur – Film – bildende Kunst, Köln 1997: S. 1-13.

3 Kramer, Sven, Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen. In: Kramer, Sven (Hg.), Die Shoah im Bild, München 2003: S. 225-248.

onslager als zentralen Platz der Shoah. Zwei der Filme stellen Frauen in den Mittelpunkt ihrer Erzählung. Der dritte und letzte der Filme kreist um einen männlichen Protagonisten und ist von einer Frau gedreht worden, die dafür den ersten Oscar als beste Regisseurin erhielt.

1947 schuf die Holocaust-Überlebende Wanda Jakubowska mit *Ostatni Etap* („Die letzte Etappe“)⁴ die erste filmische Bearbeitung dieses Themas. Ihr Film prägte wie kein zweiter die Ikonographie des Konzentrationslagers, mit Stacheldraht und nächtlich einfallendem Transporten. Jakubowska legte damit den Grundstein für die Darstellung der Shoah, an dem sich von da an jeder Film zumindest implizit orientierte. Bereits 1955 verwendete Alain Resnais Filmzitate aus *Ostatni Etap* für seine dokumentarische Arbeit *Nuit et Brouillard* („Nacht und Nebel“).

Der Widerstandskämpfer Gillo Pontecorvo näherte sich 1960 auf neorealistischem Weg der Welt der Konzentrationslager. Pontecorvo versuchte durch einen wahrhaftigen Blick in seinem Film *Kapo* die Menschlichkeit der Protagonisten herauszuarbeiten. Mit seinem Folgewerk, *La Battaglia di Algeri* („Kampf um Algier“) – einem Film über den algerischen Volksaufstand – erlangte er mit eben dieser Methode weltweite Anerkennung. Pontecorvos Impetus des wahrhaftigen Blicks verleiht seinem Schaffen einen hohen moralischen Anspruch, der bei einem kontroversen Thema wie der Shoah, und soll deshalb als individueller Zugang in dieser Arbeit Beachtung finden.

Zuletzt illustriert Lina Wertmüller nur mehr schemenhaft und grotesk verzerrt die Konzentrationslager in *Pasqualino Settebellezze* („Sieben Schönheiten“). Der Holocaust dient in diesem Film nur noch als Chiffre für eine tiefe existenzielle Krise der Menschheit des 20. Jahrhunderts. Weder autobiographische Erfahrungen, noch der Drang nach einer möglichst authentischen Inszenierung bestimmen ihr Schaffen, machen dieses Werk aber nichtsdestotrotz zu einem ungemein innovativen und kontroversen Beitrag über den Holocaust.

Die Widerstandskämpferin Wanda Jakubowska in Auschwitz, der Humanist Gillo Pontecorvo und die streitbare Lina Wertmüller näherten sich auf höchst differente Weise dem Thema der Shoah, besonders im Bezug auf die Darstellung nackter Körper, weshalb diese drei Filme einen kontrastreichen und ergiebigen Korpus für die vorliegende Arbeit bilden.

Alle drei Filme werden auf gleiche Art und Weise analysiert: An eine Inhaltsangabe schließt sich die biographische und soziokulturelle Verortung der RegisseurIn und der Produktionsbedingungen des Films an. Mit der so geschaffenen Sensibilität, wird zunächst der

⁴ Alle Filmtitel werden bei der ersten Erwähnung auch im Deutschen oder Englischen angegeben, weiterhin aber im Original angeführt. Zu detaillierten Informationen zu den Filmen siehe die Filmographie im Anhang.

gesamte Film nach prägnanten und identifizierbaren Themen durchsucht und diese mittels der erarbeiteten Methode analysiert.

Die anschließende Sequenzanalyse wird auf die Aufnahme-prozedur ins Konzentrationslager angewendet. Alle drei Filme setzen ihren Protagonisten dieser traumatischen Erfahrung aus. Mittels der kombinierten qualitativen und quantitativen Methode soll die Rolle der nackten Körper anhand dieser Sequenz in diesen Filmen untersucht werden.

Im Schlusskapitel soll das Augenmerk, neben den vergleichenden Filmkritiken, auf die eingesetzten Methoden gelenkt werden. Die Phänomenologie ist eine noch junge film-theoretische Perspektive, die vielversprechende Ansätze bereithält. Doch was theoretisch bisher geleistet wurde, harrt noch seiner Umsetzung und seiner praktischen Umsetzbarkeit. Es werden also Forderungen an die Phänomenologie formuliert werden, die in naher Zukunft eingelöst werden müssen, wenn die Filmtheorie nicht eine neokognitive Wende nehmen und die Phänomenologie eine wissenschaftliche Eintagsfliege gewesen sein soll.

2. Film – Pionier im gender-sensiblen Umgang mit dem Holocaust?

Mit dem Ende des Nationalsozialismus in Deutschland und der damit verbundenen Befreiung der Konzentrations- und Vernichtungslager begannen zeitgleich Opfer, Täter, Befreier und Beobachter die Erinnerung an den Holocaust zu gestalten. Mit einer ganzen Fülle unterschiedlichster Ausdrucks- und Darstellungsformen, wie z.B. Autobiographien, Theaterstücken, Denkmälern, Manifesten, Gedenkmärschen und auch Filmen, versuchte man nach 1945 einen Zugang zu dieser existenziellen Krise der Menschheit zu finden.

Die Erinnerung an den Holocaust konnte und kann niemals objektiv und der Wahrheit verpflichtet sein, sie wird stattdessen den vielfältigsten Interessen unterworfen bleiben – Leugnung, politisches Druckmittel, ungefährliche Einreihung in die Erinnerungskultur, als Prüfstein zur Demokratisierung. Diese Tatsache ist evident. So nimmt es auch nicht weiter Wunder, dass versucht wurde, unliebsame Gruppen, die während des Nationalsozialismus verfolgt, gefangen und/oder ermordet wurden und nach 1945 die demokratische Meistererzählung BRD in Frage stellten, aus dem öffentlichen Gedenken zu verdrängen, sie zu ignorieren oder zum Schweigen zu bringen. Eine Vielzahl von Opfergruppen konnte erst nach jahrzehntelangem Kampf auf politischer und kultureller Ebene Anerkennung und, im günstigsten Fall, Entschädigung – ein problematischer und nur unter Vorsicht zu gebrauchender Begriff – erlangen. Genannt seien die Deserteure, deren Entlassung und Verurteilung noch bis 2009 in Österreich rechtskräftig weiter bestand;⁵ Die Leidtragenden der Zwangssterilisationen, die bis 1995 nicht als Opfer des Nationalsozialismus anerkannt wurden;⁶ homosexuelle Frauen und Männer, die bis heute in den Opferfonds ungleich behandelt werden;⁷ Sinti und Roma, die im Erinnerungsdiskurs nach 1945 weiterhin als Straf-

5 *Geldmacher*, Thomas, „Da machen wir nicht mehr mit...“ : österreichische Soldaten und Zivilisten vor Gerichten der Wehrmacht, Wien 2010.

6 Seit 1995 wurde der Kreis der ursprünglich Berechtigten des Nationalfonds von „rassisch, politisch, religiös und wegen Abstammung Verfolgter“ auf die Verfolgungsgründe „Behinderung“, Homosexualität und „Asozialität“ erweitert. Mehr dazu: *Spring*, Claudia, Diffamiert – zwangssterilisiert – ignoriert. Hermine B. Und die Folgen ihrer Verfolgung als 'Asoziale' von der NS-Zeit bis in die Gegenwart. In: *Gehmacher*, Johanna (Hg.), Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus: Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen, Wien 2007: S. 204-221.

7 2009 konnten sich die Parlamentarier der FPÖ und ÖVP nicht durchringen, eine Gesetzesnovelle zu bestätigen, die die Antragsberechtigten im Opferfürsorgegesetz an die Definition des „Nationalfond für die Opfer des Nationalsozialismus“ angleicht, d.h. um die Verfolgungsgründe „Behinderung“, Homosexualität und „Asozialität“ erweitert hätte. Mehr dazu: *Wahl*, Niko, Verfolgung und Vermögensentzug Homosexueller auf dem Gebiet der Republik Österreich während der NS-Zeit: Bemühungen um Restitution, Entschädigung und Pensionen in der Zweiten Republik, Wien 2004.

täter auftauchten und keineswegs als Verfolgte wahrgenommen wurden.⁸ Diese Liste ließe sich ohne weitere Schwierigkeiten weiter führen.⁹

Die wohl größte marginalisierte Opfer- wie Tätergruppe, ohne dabei ein quantitatives Merkmal in ein qualitatives umdeuten zu wollen, war und ist die der Frauen. Erst in den 1980er Jahren konnten WissenschaftlerInnen unter erheblichen Widerständen den monolithischen Gedächtnisblock Holocaust aufbrechen und um die Kategorie des Geschlechts bereichern.¹⁰ Holocaustforscher und auch Überlebende selbst befürchteten, dass der Fokus von der entscheidenden Kategorie 'Jude' auf nachgeordnete Kategorien wie 'Geschlecht' verloren gehen könnte. Andere wiederum argwöhnten, dass eine gegenwärtig relevante Kategorie wie 'Geschlecht' unzulässigerweise der Vergangenheit aufgezwungen werde. Weitere Personen sahen in der Differenzierung der Opfergruppen eine Banalisierung des Holocaust und fürchteten, dass dieser dadurch an Einmaligkeit verliere und inflationär zum Vergleich mit anderen Genoziden einladen würde.¹¹ Die Absurdität des Filmtitels *Al Tigu Le B'Shoah* („Don't touch my holocaust“) des israelischen Regisseurs Asher Talim bringt diese Bedenken pointiert auf den Punkt. Ein trivialerer aber umso wirkungsträchtigerer Grund besteht in der Tatsache, dass Geschichtswissenschaft bis in die 1970er überwiegend von Männern betrieben wurde und weibliche Außenseiter in den etablierten Holocaust Studies schlicht nicht beachtet wurden.¹² In den letzten beiden Jahrzehnten kann man eine nachholende Entwicklung der gender-sensiblen Holocaust Forschung konstatieren.¹³

Betrachtet man jedoch die Auseinandersetzung auf künstlerischer Ebene mit dem Nationalsozialismus im Allgemeinen und dem Holocaust im Besonderen, so zeigt sich eine bemerkenswerte zeitliche Diskrepanz zur etablierten wissenschaftlichen Forschung. Sowohl was die literarische, insbesondere die autobiographische Beschäftigung angeht,¹⁴ als auch die

8 Herold, Kathrin, „Das Leid der Roma und Sinti in der NS-Zeit berechtigt nicht zu rechtswidrigen Handlungen heute.“ Bleiberechtskämpfe Hamburger Roma an der KZ-Gedenkstätte Neuengamme. In: End, Markus (Hg.), Antiziganistische Zustände: Zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments, Münster 2009: S. 131-157.

9 Einen umfangreichen Überblick über bundesdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1945 mit vielen Literaturhinweisen: Fischer, Torben (Hg.), Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld 2007.

10 Katz, Esther, Proceedings of the Conference on Women Surviving: The Holocaust, New York 1983.

11 Ofer, Dalia, (Hg.), Women in the Holocaust, New Haven 1998: S. 12ff.

12 Guger, Astrid, Frauen im Shoah Film: eine Untersuchung der Opferdarstellung im deutschsprachigen Spielfilm, Saarbrücken 2009: S. 13.

13 Sommer, Robert, Das KZ-Bordell: sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Wien 2009. Helga Amesberger, Lebendiges Gedächtnis: die Geschichte der österreichischen Lagergemeinschaft Ravensbrück, Wien 2008. Amesberger, Helga/Auer, Karin/Halbmayer, Brigitte, Sexualisierte Gewalt: weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern, Wien 2007.

14 Klüger, Ruth, Weiter Leben – Eine Jugend, München 1997. Siehe auch: Delbo, Charlotte, Auschwitz and After, New Haven 1995.

filmische, begegnen einem Frauen hinter und vor der Kamera sowie als Autorinnen und Schriftstellerinnen. In dem hier behandelten Gebiet der audiovisuellen Repräsentation zeigten Werke sowohl aus der DDR, als auch der BRD Frauen als Zeitzeugen des Holocaust bereits direkt nach 1945.¹⁵

Diese Diskrepanz weckte das Interesse des Autors. Denn diese Werke blieben keinesfalls ungesehen und ungehört – Rezensionen, Rezeption sowie Kritik und Anerkennung der Jury waren positiv und zahlreich. Dass trotz dieser Publizität die Opferkategorie weiterhin dem Geschlecht gegenüber blind und damit männlich blieb, verwundert umso mehr. Jedoch mussten Frauen wie Männer die traumatische Erfahrung machen, sich bei der Deportation in die Konzentrationslager vor ihren Peinigern entblößen zu müssen und waren ihnen damit noch schutzloser ausgeliefert. Diese Erfahrung bedeutete für Frauen ein noch viel einschneidenderes Erlebnis als für Männer, da die umstehenden SS-Posten überwiegend männlich waren und die Scham, sich vor ihnen zu entkleiden, ungemein größer.

Um die Darstellung nackter Körper auf der Leinwand zu untersuchen, werden im Folgenden zwei Filme, die weibliche Protagonisten in den Vordergrund setzen, und ein Film, der, von einer Frau gedreht, eine männliche Hauptfigur hat, untersucht werden. Eventuelle charakteristische Unterschiede in den Filmen werden in einer vergleichenden Schlussbetrachtung Eingang finden. Auf welche Art und Weise transportierten die FilmemacherInnen die Erfahrungen der deportierten Männer und Frauen auf die Leinwand? Mit welchen filmischen Gestaltungsmitteln setzten sie die Aufnahme-prozedur im Konzentrationslager um? Und welche Funktion hatte hierbei der nackte Körper?

Als Vorgriff mag eine Definition des Ästhetischen – zu der der Film zweifelsohne als bewusstes Hervorbringen und Gestalten von Sichtbarkeit gezählt werden kann – des Filmtheoretikers Thomas Morsch hier angebracht sein. Für ihn konstituieren ästhetische Erfahrungen 'Interferenzen': Sie bringen einen an den Rand des Verstehens und darüber hinaus, unterwandern radikal eingeschliffene Wahrnehmungsmuster und befragen konsensuelle gesellschaftliche Wahrheiten und Diskurse.¹⁶ Film hat somit das Potenzial eine Gegen-geschichte zur offiziellen Geschichtsschreibung zu gestalten und zu etablieren.

15 *Ehe im Schatten*, SBZ/Deutschland (DDR) 1947, Regie: Kurt Maetzig, Drehbuch: Kurt Maetzig.

Lang ist der Weg, Westdeutschland (BRD) 1948, Regie: Herbert Fredersdorf, Drehbuch: Karl Georg Külb.

Sterne, DDR/Bulgarien 1958, Regie: Kurt Wolf, Drehbuch: Angel Wagenstein.

16 Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011, S. 267 sowie Fußnote 3, S. 268.

2.1. Film als „Gegenanalyse der Gesellschaft“¹⁷

Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wirkten die meisten HistorikerInnen im Dienste des Staates unmittelbar an dessen Geschichtsschreibung mit. Dementsprechend gestaltete sich die Hierarchie der als für zulässig befundenen Quellen. Bedeutungsschwere Siegel, Unterschriften und Absender legitimierten dieses Dokument als würdige Grundlage der Erkenntnisse. Das Medium Film hingegen lag weit abgeschlagen jenseits des adäquaten Quellenbestandes. Nicht nur dass die bewegten Bilder unter den Eliten als „*Helotenspektakel*“¹⁸ verschrien waren, dem man selbstverständlich mit einem Gefühl der Überlegenheit fernblieb, die Bilder schienen auch unzähmbar und willkürlich. Sowohl das zur Darstellung gebrachte selbst, als auch die Reaktionen der ZuschauerInnen entzogen sich jeglicher Kontrolle. Zudem versagte man dem/der RegisseurIn jegliche Anerkennung für seine/ihre Arbeit, da das Filmen an sich ein technischer Apparat übernahm und als ein simples Handwerk angesehen wurde. Allenfalls der/die DrehbuchautorIn durfte bescheidenen Ruhm für seine/ihre Vorlagen reklamieren.

Mit der von Lucien Febvre und Marc Bloch um 1930 ins Leben gerufenen Annales-Schule änderten sich Fragestellungen, Methoden als auch Quellen, die für den Historiker als aufschlussreich galten, nachhaltig. Diese Entwicklung im französischen Raum setzte allerdings erst stark zeitverzögert in der deutschen Geschichtswissenschaft ein.¹⁹ Das Forschungsinteresse veränderte sich hin zu einer kritischen, unabhängigeren Arbeitsweise. Geschichte war nicht mehr deckungsgleich mit Staatsgeschichte, stattdessen traten der Alltag und die Strukturen vielfältigster und bis dahin vernachlässigter Gruppen – nicht zuletzt der Frauen – in den Mittelpunkt. Es bildeten sich eigene interne Forschungsfelder aus, wie sie mit der Mikrogeschichte des Alltags, der neuen Frauengeschichte, der Kulturgeschichte und vielen anderen Teildisziplinen benannt werden können. Auch der Leser akzeptierte nicht mehr vorbehaltlos die intransparente und faktische Präsentation von Ergebnissen der Historiker. Zwangsläufig veränderte sich damit auch die Quellenhierarchie. Bis dato über jeden Zweifel erhabene Erlässe und Verträge der Ministerialebenen zogen Zweifel, ob ihrer alleinigen

17 Ferro, Marc, Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft. In: *Honegger*, Claudia (Hg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt/Main 1977: S. 247- 270.

18 Ferro, 1977: S. 250.

19 Schöttler, Peter, Zur Geschichte der Annales-Rezeption in Deutschland (West). In: *Middell*, Matthias/Sammler, Steffen (Hg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig 1994: S. 40-60.

Gültigkeit auf sich. Hingegen ermöglichten bis dahin als unzuverlässig geltende Quellen einen Zugang zu neuen Forschungsgebieten. Oder sie eröffneten neue Perspektiven auf bereits beantwortet geltende Fragen.

Auch die Parameter des Mediums Film hatten sich nachhaltig verschoben. Internationale Filmfestivals, eine sich wechselseitig stimulierende Community von engagierten, kreativen Filmschaffenden stand einer Gruppe von begeisterten Filmtheorikern und Kritikern, sowie einem wachsenden und überaus reflektierenden Publikum gegenüber. Mit anderen Worten: Das Establishment war im Kino angekommen, oder andersherum das Kino hatte eine Avantgarde etabliert. Aus diesem Grund erlebte das Verhältnis zur Geschichtswissenschaft ebenso eine Neuinterpretation. Der bisherige Makel des Films, ein unzuverlässiger, unkontrollierbarer Beobachter und Teilnehmer der Umwelt zu sein, entpuppte sich als einmaliger Vorteil der Cinematographie. Wo das geschriebene Wort als Garant von Sachlichkeit und Objektivität stand, blickte nun der Zweifel und die Anklage aus dem Kameraobjektiv. Der französische Historiker Marc Ferro fasst dieses Verständnis und Potenzial des Films unter dem Schlagwort der „*Gegenanalyse der Gesellschaft*“ zusammen.²⁰

Der Filmhistoriker Robert Rosenstone weist auf das Verhältnis von Film und niedergeschriebener Geschichte hin, um einige grundlegende Vorbehalte der Wissenschaft gegenüber dem Film aus dem Weg zu räumen.²¹ Er gibt zu bedenken, dass die kognitive Auseinandersetzung des Historikers mit einem Thema in einem Text einem höchst stilisierten und arbiträren Codex folgt. Die indirekte Vermittlung von geschichtlichen Ereignissen durch Sprache setzt diese unweigerlich der Gefahr der Abstraktion und interpretierenden Vermittlung aus. Der konzise Aufbau und die Argumentationskette einer schriftlichen Arbeit lassen diese meist vom chronologischen Ende her als zwingend logisch erscheinen. Doch diese etablierte Vorgehensweise ist in keinster Weise minder willkürlich und subjektiv wie die narrative Investigation eines Themas mittels des Filmes. Im Gegenteil: Der Film hält für das Wort unerreichbare Potenziale bereit. Die Gleichzeitigkeit des filmischen Bildes korrespondiert mit der Unüberschaubarkeit der den Menschen umgebenden Welt, in der Paradoxe simultan existieren und Ursachen noch lange keine Wirkung zeitigen müssen. Vielversprechend scheinen jene Filme zu sein, die von vornherein ihren Anspruch auf eine – wie auch immer verstandene – Objektivität fallen lassen und mit einer Neuinterpretation der

²⁰ Ferro, 1977: S. 247.

²¹ Rosenstone, Robert, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Ideas of History*, Cambridge 1995: S. 1-44.

Geschichte nichts anderes tun als eine Debatte zu provozieren, wie dies auch in wissenschaftlichen Kreisen üblich ist. Film versucht schlicht sich mit filmischen Mitteln Themen anzunähern und je nach Absicht der Macher mehr oder weniger innovativ und engagiert Fluchtlinien und Potenziale zu ergründen und neu auszuloten.

2.2. Das 'doppelte Filmbild'

Auf den folgenden Seiten soll der programmatische Anspruch des Films als gestaltender Faktor des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet und anschließend mit der Theorie der Phänomenologie eingelöst werden. Als Einstieg in eine theoretische Annäherung an die Phänomenologie bietet sich folgende Beobachtung an: Egal wie sehr der Mensch versucht die Aufnahme einer Kamera zu beeinflussen, das aufgezeichnete und wiedergegebene Bild wird sich ein jedes Mal seinen Bemühungen entziehen und nie zur Gänze das erhoffte Ergebnis liefern.

Seinen Ursprung hat dieses Phänomen darin, dass bei der Begegnung des Menschen mit einer Kamera zwei getrennte autonome Subjekte²² aufeinandertreffen, wobei der Mensch die Kamera braucht, die Kamera aber nicht den Menschen. Eine parallele Beobachtung ergibt sich vor der Kamera. Der Mensch benötigt seine Umwelt als Hintergrund, Neben- oder manchmal sogar Hauptdarsteller. Wiederum steht die Umwelt aber nicht in der Schuld des Menschen und entzieht sich mit Leichtigkeit seinen Absichten und Hoffnungen. Diese beiden Paradoxe sollen hier zum Ausgangspunkt für entscheidende Konsequenzen genommen werden, die den Film immanent gestalten und charakterisieren.

Die Kamera ist frei. Erstens frei in einem physischen Sinn, da sie nicht wie der Mensch an die Gesetze von Raum und Zeit gebunden ist. Der sowjetische Filmtheoretiker und Regisseur Dziga Vertov schuf mit seinem Werk *Chevolek s kino-apparatom* („Man with a movie camera“)²³ ein Zeugnis dieser Befreiung und ließ die Kamera das „*Chaos der visuellen Erscheinungen die den Raum erfüllen*“²⁴ erforschen. In genau demselben Sinne argumentiert

22 Vivian Sobchack besteht auf dieser drastischen Charakterisierung der Kamera als eigenständiges, handlungsfähiges Subjekt. „*Vom filmischen Körper spricht Sobchack in einem gänzlich unmetaphorischen Sinne, wie sie bereits Eingang ihrer Studie betont.*“ Morsch, 2011: S. 176. Für weitere Ausführungen zu Sobchacks Konzept der Filmkamera als Subjekt siehe das Kapitel „Die Phänomenologie im Kino“ der vorliegenden Arbeit.

23 Vertov, Dziga, „Kinoglatz“. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Suttgart 2003: S. 51-53.

24 Shaviro, Steven, *The cinematic Body. Theory out of Bounds*, Minnesota/London 2006: S. 32.

Walter Benjamin als aufmerksamer Beobachter und Kritiker seiner Zeit, indem er feststellt, dass die Kamera den bisher für Menschen undurchdringlichen Block aus Raum und Zeit „mit dem Dynamit der Zehntelsekunde“²⁵ sprengt. Die so freigelegten Fragmente bestechen nicht nur durch bloße größere Detailfülle, sondern gewinnen eine neue Qualität, „die gar nicht als Verlangsamung schneller Bewegungen, sondern als eigentümlich gleitende, schwebende, überirdische wirken“.²⁶ Gut 20 Jahre nach Erscheinen von Benjamins erst spät rezipiertem *Kunstwerk-Aufsatz* finden seine Aussagen zur Nahaufnahme bei Siegfried Kracauers *Theorie des Films* ein starkes Echo. Wiederholt weist der Filmkritiker darauf hin, dass Großaufnahmen „Entdeckungen neuer Aspekte der physischen Realität“²⁷ zu Tage fördern. „[I]hre Objekte dadurch, daß sie sie vergrößern“,²⁸ verwandeln und dem Menschen schließlich so „unsere Umwelt in doppeltem Sinne [erweiter(n)]: sie vergrößern sie buchstäblich; und eben dadurch sprengen sie das Gefängnis konventioneller Realität, Bezirke erschließend, die wir zuvor bestenfalls im Traum durchstreift haben“.²⁹ Das mechanische Auge der Kamera macht dem Menschen seine unglaublich dicht verwobene Umwelt erst zugänglich und sensibilisiert so seine Sinne für die reiche Umgebung.

In einem umfassenderen Sinne ist die Kamera auch von der intentionalen, anthropozentrischen Natur des Menschen, beziehungsweise der Person hinter der Kamera befreit. Jacques Rancière, der sich entscheidend mit dem Zusammenspiel von Ästhetik und Philosophie auseinander gesetzt hat, verdeutlicht diese Befreiung in der Gegenüberstellung von Repräsentation und Ästhetik.

Die Wahrnehmung des Menschen ist mit Vorstellungen, Konzepten und Gedanken umfassend und gleichzeitig auf eine sehr sublimen Weise hierarchisiert und strukturiert. Die Perzeption ist sozusagen verstellt und blockiert von der, den Objekten beigemessenen Bedeutung. Die schon fast zwanghafte Suche und Entdeckung von Ursache und Wirkung in der Umwelt, der Wunsch nach dem Wiedererkennen von Objekten gründet sich in der mimetischen Nachahmung der Repräsentation vom Original. Denn, wie der Filmphilosoph Steven Shaviro richtig anmerkt, sind menschliche Wahrnehmung und Bewusstsein nur eine Differenzierung, sozusagen eine Abstraktion zweiter Ordnung.³⁰

25 Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2011: S. 44.

26 Arnheim, Rudolf, zitiert nach Benjamin, 2011: S. 44.

27 Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985: S. 79.

28 Kracauer, 1985: S. 79.

29 Kracauer, 1985: S. 80.

30 Shaviro, 2006: S. 30.

Die Kamera hingegen ist intentionslos, unparteiisch, unbestechlich und filmt mit einer skrupellosen Ehrlichkeit³¹ einen Mord ebenso wie eine Landschaftsaufnahme. Die Kamera ist der absolut aufrichtige Künstler, wie Jacques Rancière Jean Epstein zitiert.³² Damit ist sie somit vom Regime des Wiedererkennens bzw. der Repräsentation entbunden, befreit vom Willen des Menschen Kunst zu machen und zuletzt von der stringenten Einbahnstraße zwischen Ursache und Wirkung. Die Kamera schenkt einem also Szenen, die von der Zweckgebundenheit der Narration entlassen sind und den aufgenommenen Dingen ihre eigene Zeit, ihren eigenen Willen lassen und sich somit auf ihre Art und Weise entfalten.

Rancière subsumiert diesen antirepräsentationalistischen Wesenszug der Kamera unter die 'Ästhetik'.³³ Der Film vereint also die menschliche Sicht auf diese Welt mit der einmaligen Möglichkeit einer nicht-menschlichen Wahrnehmung im Kino. Jedes Filmbild ist für ihn ein doppeltes Bild, wobei es wichtig ist, darauf hinzuweisen, dass es weder ein rein repräsentationalistisches Bild noch ein rein ästhetisches gibt. Der Film bezieht seinen Charakter aus der konfliktreichen Beziehung dieser beiden Bilder, die nicht komplementär zueinander stehen, sondern oszillierend einander ablösen und gegenseitig beeinflussen. Dieses Zusammenspiel der zwei Filmbilder macht auf den Prozess von Sinnbildung aufmerksam. Film *hat* Sinn und *zerstört* ihn im gleichen Augenblick.³⁴ Dieser Antagonismus begleitet sowohl den Hollywoodfilm in seiner streng komponierten Kausalität als auch den diskontinuierlichen Avantgardefilm. Als viel rezepiertes, populäres Beispiel soll der Film *Titanic* immer wieder als Illustration der Kinoerfahrung der ZuschauerInnen dienen. Trotz aller Bemühungen von David Cameron um Logik und Kontinuität hält sein Werk Stolpersteine bereit, die jeden einzelnen Zuschauer auf individuelle Weise vom vorgegebenen Pfad der Erzählung abbringen.

In all seiner Widersprüchlichkeit hingegen birgt auch der Avantgardefilm Struktur und Sinn. David Mc Dougall beschreibt diese Charakteristik des Films als Bilder, die sich „*above and beyond our intentions as filmmakers*“³⁵ bewegen. Diese Disharmonie wird im Kapitel der Phänomenologie noch weiter ausgeführt werden.

31 Rancière, Jacques, *Film Fables*, New York/Oxford 2006: S. 2.

32 Rancière, Jacques, Die Geschichtlichkeit des Films. In: *Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith* (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003: S. 230-246, hier: S. 236.

33 Rancière, 2003: S. 237.

34 Vgl. *Morsch*, 2011: S. 272.

35 *Mac Dougall*, David, *The corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton 2006: S. 5.

*Film shows before it says*³⁶

Das Filmbild begegnet dem/der ZuschauerIn also doppelt. Einerseits in einem narrativen, kognitiven Teil, der sich über die Semantik und die Bedeutungen entschlüsselt und mitteilt. Hier soll aber der andere Teil im Zentrum stehen, der Teil, der sich fernab von „*Intention und Anthropozentrismus*“³⁷ am Menschen entäußert. Kracauer misst diesem Teil des Filmbildes einen erheblichen Anteil bei, wenn er davon ausgeht, dass Filme „*vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch affizieren*“.³⁸ Das Filmbild spricht also den Körper mehr an als den Verstand. Dieses körperliche Verstehen wird oft zeitlich eingeschränkt, indem der Verstand den Körper einholt, und die zunächst somatischen Affizierungen gleichsam vom Verstand usurpiert werden.

Entscheidend scheint, sich klarzumachen, dass das Abbild eines Objekts, wie man es auf der Leinwand sieht, sich niemals gänzlich unter die Bedeutung dieses Objekts subsumieren lässt. Man benötigt zwar ein kognitives Zeichensystem um den Film zu sehen, trotzdem übersteigt das Abbild der Objekte konstant deren Bedeutung.³⁹ Es produziert sozusagen einen Überschuss, der auf der Leinwand zu sehen ist.

Parallel zu der Privilegierung der somatischen Affizierung des Zuschauers durch Kracauer steht das Erleben einer schon fast sturen Äußerlichkeit der Bilder. Im Gegensatz zum Roman, der die Gedanken und Gefühle der Menschen explizieren kann, ist der Betrachter von Bildern auf die Oberfläche der Dinge und Personen als einzige Basis seiner Wahrnehmung angewiesen.

Was bedeutet das für die Erkenntnis beim Betrachten eines Bildes? Die Absenz einer erklärenden Tiefe promoviert die Fassade zur Bedeutung, „*das Kino scheint zu sich selber zu kommen, wenn es sich an die Oberfläche der Dinge hält*“.⁴⁰ Der/die ZuschauerIn ist auf den fundamentalen Glauben an die Dinge angewiesen. Zusätzlich ist diese Oberflächlichkeit Ursprung eines Besitzstrebens das niemals erfüllt werden kann. Wie eine despotische Angebetete verführt und lockt der Film den/die BetrachterIn mit 24 Bildern pro Sekunde ohne sie/ihn mit seinem endgültigen Besitz zur Ruhe kommen zu lassen.⁴¹

36 Shaviro, 2006: S. 28.

37 Hansen, Miriam Bratu, zitiert nach: Robnik, Drehli, Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie. In: Felix, Jürgen (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002: S: 246-280, hier: S. 255.

38 Kracauer, 1985: S. 216.

39 Shaviro, 2006: S. 28f.

40 Kracauer, 1985: S. 371.

41 Shaviro, 2006: S. 46f.

2.3. Film ohne Grenzen

Parallel zu der bereits ausgeführten Gleichsetzung von Oberfläche und Bedeutung in der Filmrezeption überwindet der Film noch weitere Gegensätze, die herkömmlicherweise in der darstellenden Kunst schwer zu vereinen sind, wie z.B. die Grenzen von Innen und Außen, Wissenschaft und Kunst, Subjekt und Objekt:

„Die elektrische Energie der Materie begegnet hier der nervlichen Energie des Geistes. Dadurch ist die Filmkunst mehr als eine Kunst. [...] Die Kinematographie ist in dieser Logik eine 'mystische' Kunst, weil sie alle diese Gegensätze aufhebt. Sie ist das Licht das die Bewegung schreibt, die spirituelle Energie der Anschauung die die anschauliche Energie des Geistes enthüllt.“⁴²

Der Film als vereinende Kunst schafft auch eine neue Gemeinschaft, eine Gemeinschaft die durch die gemeinsam empfundene Ästhetik des Films ihr Denken und Fühlen zu einem neuartigen Ganzen verknüpft. Soziale Hierarchien, individuelle Rezeption und Abstraktion werden gegen ein egalitäres, kollektives und wissendes Empfinden bzw. empfindendes Wissen eingetauscht. Vivian Sobchack, die maßgeblich zur Etablierung der Phänomenologie im filmtheoretischen Bereich beigetragen hat, reformuliert diesen einzigartigen Erfahrungsmodus, den das Kino ermöglicht, mit dem Wechsel *„from a world of private perception to a world of shared experience“*.⁴³ Der intendierte Betrachtungsmodus des isoliert wandernden Galeriebesuchers findet seine neue Bestimmung im Kollektiv, das der Film im Kinosaal schafft.

Dadurch, dass der Film an der Oberfläche verhaftet ist und kein Dahinter zeigen kann, zwingt er dem Publikum den Glauben an die Dinge auf. Denn *„das wesentliche Merkmal der modernen Zeit besteht darin, dass wir nicht mehr an diese Welt glauben“*.⁴⁴ Und eben diesen Glauben kann die Cinematographie – laut Filmphilosoph Gilles Deleuze – dem/der BetrachterIn durch seine immanente Materialität zurückgeben, indem er Menschen, Dinge, Straßen und Begegnungen festhält und uns als Gemeinschaft zurückgibt.

Die Welt nach dem Holocaust bedarf eines verstärkten Glaubens – denn die fast komplette Vernichtung der europäischen Juden gibt genügend Anlass zu einem grund-

⁴² Rancière, 2003: S. 236f.

⁴³ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992: S. 55.

⁴⁴ Deleuze, Gilles, *Kino. 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1991: S. 225.

sätzlichen, allumfassenden Zweifel. Die Überlebenden dieser Menschheitskatastrophe brauchen unter anderem den Film um dieses zerrissene, auf bloßem Glauben beruhende Beziehung zwischen Mensch und Welt wieder zu verknüpfen. Der Glauben an *diese* Welt zeigt sich im Verweis auf die radikale Äußerlichkeit der Dinge. Andererseits ist genau das der Hinweis, denn die Materialität der sichtbaren Dinge bildet die Grundlage des menschlichen Wissens.⁴⁵ Bedeutung ist nicht mehr das, was der Mensch den Objekten beimisst, sondern die reine Wahrnehmung ist sein Wissen, seine Erkenntnis. Der Film eröffnet dem Publikum die Möglichkeit, die Welt abseits anthropologischer Konnotationen zu erblicken und achten zu lernen. Denn die Welt kann ohne den Menschen existieren, der Mensch hingegen nicht ohne sie.

45 Vgl. *Mac Dougall*, 2006: S. 6f.

3. Phänomenologie

Das Verständnis von Film als verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung bietet eine sowohl aktuelle,⁴⁶ als auch anschlussfähige Filmtheorie, die der Hoffnung und dem Anspruch an den Film, das Band zwischen Menschheit und dieser Welt zu erneuern und zu vertiefen, gerecht wird. Nach Auschwitz trägt jedes themenverwandte Kunstwerk folgenden unausgesprochenen Anspruch mit sich: Zu einem tieferen Verständnis des Holocausts beizutragen um damit ein 'Nie-Wieder' zu erreichen.

Der Film musste hier besonders hart kämpfen um als aufrichtiger Beitrag zu dieser Aufgabe ernst genommen zu werden. Gerade die weiter oben erwähnte wesensgemäße Oberflächlichkeit, also das Fehlen von Tiefe, trugen dem Film Misstrauen oder gar Ablehnung bei diesem Thema ein. Am ehesten wurden noch Beiträge mit dokumentarischem Charakter wie z.B. von Claude Lanzmann oder Alain Resnais akzeptiert. Fiktionalisierte Werke wie *Schindler's List* („Schindlers Liste“) hingegen sind bis heute heftigem Einspruch von Wissenschaftlern, Opferverbänden und Filmkritikern ausgesetzt.⁴⁷

Ein theoretisches Verständnis von Film als zutiefst verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung lässt eine lohnenswerte Neubewertung des Holocaust-Genres zu und bietet daher die Möglichkeit, die geläufigen Vorwürfe, wie z.B. Oberflächlichkeit oder Fiktion, zu entschärfen. Der Filmtheoretiker Béla Balázs bringt diese neue Relation von Fiktion und Wahrheit folgendermaßen auf den Punkt:

„Denn das Gegenteil von falsch ist nicht wirklich, sondern echt. Das Gegenteil von verlogen ist nicht wirklich, sondern wahrhaftig. Sogar das Gegenteil von unwirklich ist in der Kunst nicht das dokumentarisch Tatsächliche, sondern das Lebendige, sinnfällig Gegenständliche. Aber echt, wahrhaftig, lebendig kann auch ein Chaplin-Märchen sein.“⁴⁸

Die folgende Einteilung der Theorie in die separierten Wahrnehmungselemente Bild, Körper

46 Thomas Morsch spricht in seiner Dissertation von einem Paradigmenwechsel in der Filmtheorie. Siehe: Morsch, 2011: S.7.

47 Siehe die Diskussion um Steven Spielbergs *Schindlers Liste* (USA 1993). Für die USA siehe: Loshitzky, Yosefa (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on 'Schindler's List', Bloomington/Indianapolis 1997. Für Deutschland siehe: Weiss, Christoph (Hg.), 'Der gute Deutsche'. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs 'Schindlers Liste' in Deutschland, St. Ingbert 1995.

48 Béla Balázs, zitiert nach: Voss, Christiane, Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), ...kraft der Illusion, München 2006: S. 78.

und Wahrnehmung mag konträr zu einem der Hauptargumente der Phänomenologie sein, nämlich dass es keine nach Subjekt und Objekt getrennte Wahrnehmung gibt. Sie wird jedoch der besseren Verständlichkeit der Darstellung nachfolgend gewählt.

Die Theorie muss zunächst drei Elemente neu definieren:

1. Zunächst den Status des Bildes. Hier wird es vor allem darum gehen, das Filmbild vom Stigma der Illusion, der Täuschung, sprich der permanent anwesenden Abwesenheit eines Originals zu befreien und es als genuin sinnlich erfahrbare Erscheinung „*zwischen Ding und Zeichen*“⁴⁹ als *Bild* neu zu begreifen.

2. Ebenso wie das Filmbild neu belichtet wurde, muss die Existenz des Menschen in Bezug auf das Filmerleben neu verstanden werden. In der Phänomenologie erschöpft sich die menschliche Existenz nicht nur in den physischen Komponenten von Körper und Gehirn. Sie ereignet sich vielmehr in der direkten, sinnlichen und emotionalen Interaktion mit der Umwelt. Der Mensch muss deshalb, wie das Bild, aus seinem zu engen Korsett befreit werden.

3. Zuletzt soll noch die Wahrnehmung grob skizziert werden. Wie bereits erwähnt ist die Wahrnehmung immer ein verwobenes Ereignis, Subjekt und Objekt sind in diesem Prozess nicht klar voneinander trennbar.

Diese drei Elemente sollen anschließend in der Filmwahrnehmung des Zuschauers miteinander verknüpft werden. Im Kinosaal wird das reziproke Verhältnis von ZuschauerIn und Leinwand hinterfragt, um auch hier von Missverständnissen der Art eines kontingenten Reiz-Reaktions-Schema zu entkommen. Das Publikum ist daher kein distanzierter Beobachter der Leinwand. Stattdessen sind Film und ZuschauerIn ineinander verflochten und stehen in einem ständigem Austausch. Sie werden als aktiv affizierende Rezipienten wahrgenommen, die den Film immanent mitgestalten, denn „*als Resultat imaginärer Mitgestaltung weist das Ergebnis der Rezeption immer schon über die mediale Materialität der sie speisenden Vorlage hinaus*“.⁵⁰ In Anschluss an Vivian Sobchacks breit rezipierte Thesen⁵¹ wird die Wahrnehmung von ZuschauerIn und Kamera als körperlich parallelisiert aufgefasst und ihm/ihr somit ein beinahe intuitives Verständnis der Kamera unterstellt, das tief unter die Haut

49 So der Titel von Gertrud Kochs herausgegebenem Sammelband: *Koch, Gertrud, Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München 2005.

50 Voss, Christiane, Fiktionale Immersion. In: *Koch, Gertrud/Voss, Christiane* (Hg.), „Es ist als ob“: Fiktionalität in Philosophie, Film und Medienwissenschaft, München 2009: S. 136.

51 Insbesondere ihr Aufsatz *What my Fingers knew* mit dem titelgebendem Beispiel ihrer Rezeption zur Eröffnungssequenz von *The Piano* ist längst in den Kanon der Filmphänomenologie eingegangen. Siehe: *Sobchack, Vivian, What my Fingers knew. The cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: *Sobchack, Vivian, Carnal thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, S. 53-84, hier: S. 63.

geht.

Die phänomenologische Filmtheorie soll in der vorliegenden Arbeit zeigen, dass das Kino einen privilegierten Zugang zum menschlichen Körper besitzt und, wenn dieses Potenzial ausgeschöpft wird, einen erheblichen Beitrag zu einem profunderen Verständnis des Holocaust bietet.

3.1. Das Bild

Das Misstrauen Bildern gegenüber beginnt bereits mit Platons vertrautem Höhlengleichnis. Bilder repräsentieren, als schale Abbilder ihrer Referenten und jeglicher Materie beraubt, nichts als bedeutungslose Oberflächen. In jedem Fall sind Bilder nicht genuin produktiv, als vielmehr angewiesen auf Abbildhaftigkeit, die der Betrachter wiedererkennt und in seiner eigenen Phantasie erst zum Leben erweckt. Bilder fungieren somit schlicht als Anreiz zu kognitiver Weiterverarbeitung. Sie besitzen keineswegs eine eigene Wirkmächtigkeit. Schlimmer noch sind Bilder mit dem Stigma der böswilligen Täuschung behaftet. Sie gelten als Chimäre, als Illusion, die den Betrachter glauben machen, dass etwas eigentlich Abwesendes anwesend sei. So zumindest der weit verbreitete Vorwurf Bildern gegenüber. Dieses Misstrauen wurzelt in einem doppelten Verkennen von Bild und Betrachter.

In der klassischen Bildtheorie wird den Bildern unterstellt, die abgebildete Realität möglichst glaubhaft nachahmen zu wollen. Bilder gelten somit als „eine defekte, behinderte und letztlich gescheiterte Illusion“.⁵² Doch das Gegenteil ist der Fall. Ein Bild stellt sich mit seiner vollen Bildhaftigkeit aus. Im Kino wird dies gewährleistet mit der Begrenzung der Leinwand, die das Bild von der umgebenden Realität des Kinosaals deutlich abtrennt. Das heißt ein Bild täuscht nie über seinen Charakter hinweg und trotzdem sieht man eine eigens sinnlich erfahrbare Realität.

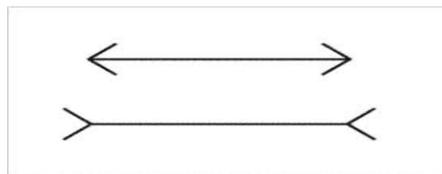


Abb. 1: Müller – Lyer Täuschung

⁵² Wiesing, Lambert, Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien. In: Koch, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), ... kraft der Illusion, München 2006: S. 96.

Jeder kennt die obige optische Täuschung und weiß ebenso die Antwort darauf: Die Linien sind gleich lang. Nur wenn man das Mittel der objektiven Messbarkeit zugrunde legt und die beiden Linien als vergleichbar ansieht, kommt man zu dem Schluss der Täuschung. Der maßgebliche Entwickler der Phänomenologie in der hier gebrauchten Ausprägung, Maurice Merleau-Ponty, beharrt hingegen auf der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit, die sonst schlicht als Illusion hinweggeleugnet wird. Denn die Linien erscheinen jedes Mal für den Betrachter wieder unterschiedlich lang. Für die Phänomenologie ist diese Erfahrung so wirklich wie eine Erfahrung nur sein kann.⁵³ Doch was haben Täuschungsbilder mit den Bildern des Kinos gemein?

Der grundlegende Gedanke der Phänomenologie ist es, die sinnlich erfahrbare Realität ins Zentrum der Betrachtung zu rücken und zum Ausgangspunkt des Kontaktes von Mensch und Umwelt zu machen. Eine phänomenologisch orientierte Filmtheorie befreit das Bild von seinem Verweischarakter und lässt es als *Bild* gelten. Dieser Befreiungsschlag ermöglicht es dem Betrachter, endlich zum Wesen des Bildes vorzudringen und sich mit diesem an sich zu beschäftigen, anstatt immer nur Referenzen und Abbilder sehen zu müssen. Das Bild mäandert also zwischen Ding und Zeichen, weshalb der Bildtheoretiker Lambert Wiesing den Begriff des „Phantoms“⁵⁴ in Anlehnung an Günther Anders vorschlägt. Filme machen etwas Anwesendes sichtbar, anstatt Abwesendes zu repräsentieren. Die sichtbaren Gegenstände auf der Leinwand sind einerseits ohne stoffliche Materialität, besitzen aber dennoch eine sinnlich erfahrbare Qualität – Phantome eben.⁵⁵ Genau aus diesem Grund verleiht Thomas Morsch im Kino den Bildern optoakustischen, skulpturalen Charakter.⁵⁶ Denn wo anders als im Kinosaal wird die erfahrbare Realität auf visueller und akustischer Ebene so allumfassend von einem Filmbild beherrscht? Warum dieses Bestehen auf der Präsenz von Bildern als Bilder?

Es schafft ein Verständnis, das die Grundlage für den Kontakt von Betrachter und Kunstwerk herstellt. Das grundlegende Begreifen von Bildern als Sinn stimulierende, Räume konstituierende Entitäten, die in ihrer Bildhaftigkeit wirken, promoviert diese zu einem intimen, genuinen Kontakt mit ihren Betrachtern. Diese Ebene des Bildes eröffnet die Sphäre „in der der Betrachter dem Bild leiblich begegnet.“⁵⁷

53 Vgl. Wiesing, 2006: S. 93.

54 Wiesing, 2006: S. 97.

55 Vgl. Wiesing, 2006: S. 98.

56 Morsch, 2011: S. 85.

57 Morsch, 2011: S. 87.

3.2. Der Mensch

Die Existenz des Menschen ist verkörpert und wurzelt in seinem Leib. Alle inneren wie äußeren Vorgänge eines Menschen, gleich ob kognitiver oder emotionaler Natur, finden ihren Ursprung in der Leibhaftigkeit des Menschen. Hierbei sollte Verkörperung allerdings keineswegs als der rein physische Körper missverstanden werden. Verkörperung, oder Leib wie Maurice Merleau-Ponty in bewusster Distanz zum vielgebrauchten Begriff des Körpers sagt,⁵⁸ benennt einen Ort, der vor jeder bewussten Erkenntnis ein gewisses autonomes Eigenleben führt und das basale Fundament für das menschliche Dasein in der Welt ist.

Diese Definition des Menschen steht in zweierlei Kontrast zu den meisten Auffassungen vom Menschen. Zunächst die bekannte Körpervergessenheit, die parallel zu der Bilderphobie des Westens, wie weiter oben ausgeführt wurde, einhergeht. In der klassischen Philosophie⁵⁹ dient der Körper entweder als zu überwindendes und zu disziplinierendes Hindernis,⁶⁰ oder bestenfalls als Zuträger der objektiv erfahrenen Umwelt für das kognitive Bewusstsein.⁶¹ Der Körper ist jedenfalls weit davon entfernt, als Forschungsobjekt in Zusammenhang mit Erkenntnis ernst genommen zu werden.

Im Zuge poststrukturalistischer Thesen galt Körperliches als radikale Subversion des bürgerlichen Geistes.⁶² Körperliche Prozesse waren die Antithese zum bewussten, integren Subjekt der bürgerlichen Hochkultur, das sich in individueller Kontemplation die Umwelt durch einen beherrschenden Blick aneignete. Allerdings stellte dieses Modell eine negative Bejahung des cartesianischen Dualismus dar und der Körper wurde wiederum instrumentalisiert – dieses Mal als subversives Mittel.

Das hier angestrebte Verständnis von Verkörperung soll als ein Fundament für die Existenz definiert werden. Körperlichkeit erlangt ihr Eigenrecht und ihren Eigensinn, ohne für

58 Im Französischen benutzt Merleau-Ponty den Terminus „chair“, also Fleisch. Allgemein kann festgehalten werden das 'Fleisch' bzw. 'Leib' unser erlebter, gespürter und bewegter Leib ist, wohingegen 'Körper' auf den medizinischen oder physischen Körper abzielt. Siehe zur weiteren Differenzierung und Definition: *Waldenfels*, Bernhard, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt am Main 1996: S.17.

59 *Waldenfels*, 1996: S.17.

60 Foucault wendet sich in mehreren Schriften kritisch der sog. Bio-Macht zu. Der Staat und weitere Institutionen haben ein Interesse daran, die Körper eines jeden Einzelnen in der Bevölkerung produktiv zu gestalten. Siehe dazu: *Foucault*, Michel, *Sexualität und Wahrheit*. 1. Der Wille zum Wissen, Frankfurt am Main 1988.

61 Vgl. erkenntnistheoretische Positionen wie Bertrand Russell, bei dem die objekthafte Umwelt erst durch Sprache und Kognition ihren Wert erhält. Ein Überblick bietet hierzu: *Gabriel*, Gottfried, *Grundprobleme der Erkenntnistheorie: von Descartes zu Wittgenstein*, Paderborn 1993.

62 *Morsch*, 2011: S.99.

höhere Zwecke in die Pflicht genommen zu werden. Silvia Stoller hat als Exegetin von Merleau-Pontys Phänomenologie den Leib abseits eines untergeschobenen, subversiven Potenzials anhand einiger Charakteristika beschrieben.⁶³ Der Leib ist pausenlos in intimer Nähe bei Einem, ohne dass man sich dessen bewusst sein muss oder daran etwas ändern kann. Das verkörperte Selbst begleitet einem im Schlaf als auch bei der Lektüre, es zeichnet sich durch seine „Ständigkeit“⁶⁴ aus, über die man keinerlei Verfügungsgewalt hat.

Der ständig anwesende Leib legt dem Menschen damit eine unabwendbare „Perspektivität“⁶⁵ auf, die jegliche Wahrnehmung qualitativ mitbestimmt. Immerzu registriert man sein Umfeld von einem gewissen Standpunkt seines Leibes aus, nimmt also eine räumliche Einstellung zu den Dingen ein. Im Falle des Kinos betrachtet sowohl die Kamera das Geschehen während der Aufnahmen positional, als auch der/die ZuschauerIn, der die Leinwand aus einem bestimmten Winkel sieht. Das Wort Einstellung gibt bereits den Hinweis zum folgenden, entscheidenden Punkt: Der Leib steht in engem Bezug zu seiner Umwelt und orientiert sich an der Umgebung mittels entsprechender Handlungen. Der Leib ist demnach sowohl Ursprung, als auch ausführendes Organ der Auseinandersetzung mit der Welt.

Die Verschränkung von Leib und Welt ist das Ergebnis eines intensiven Dialogs zwischen der wahrgenommenen Umwelt und dem wahrnehmenden Menschen, der letzteren dadurch verändert. Diese Veränderung schlägt sich direkt in seinen Handlungen und in seiner Wahrnehmung nieder, die damit nochmals modifiziert wird. Denn menschliches Verhalten ist durch die Umwelt motiviert, finden also Entsprechungen in der Umgebung.⁶⁶ Man kann sich den Menschen und die Welt auch als ein endlos dicht verwobenes Netz vorstellen, das dauernd neue Verknüpfungen entstehen und vergehen lässt. Es entsteht somit ein Kreislauf, in dem Wahrnehmender und Wahrgenommenes sich gegenseitig berühren, austauschen und verändern.

Wahrnehmung als Kreislauf gedacht, betont auch die Prozessualität eines Austauschs mit der Welt. Wahrnehmung wird damit zu einem Geschehen, einem *aktiven Tun* das Erkenntnis *ist*. Denn Wahrnehmung ist bereits ein bedeutungsvoller Austausch bzw. Dialog mit der Welt. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels versteht „*sinnliche Daten und zeichenhafte Qualitäten [...] nicht bloß [als] Zeichen, die etwas andeuten bzw. materia-*

63 Stoller, Silvia, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty: Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1995.

64 Stoller, 1995: S. 53.

65 Stoller, 1995: S. 77.

66 Stoller, 1995: S. 79.

lisieren, sondern im sinnlichen Gewahren realisiert sich ein Sinn.“⁶⁷ Er betont das gemeinsame Entstehen von Mensch und Welt im Ereignis des Wahrnehmens:

„Empfinden und Empfundenes verhalten sich zueinander nicht wie Subjekt und Objekt, so daß ich dann danach fragen müßte, wie sie miteinander kommunizieren, nach welchen Regeln dies geschieht usw., sondern das Empfinden selber greift sozusagen auf das Empfundene über, im Empfinden erlebt der Empfindende sich selbst und die Welt, d.h. er erlebt sich in der Welt, mit der Welt.“⁶⁸

Im konkreten Fall des Kinos mag man nun einwenden, dass ein charakteristischer Punkt der Rezeption die Handlungssuspension des Publikums ist, die den Menschen auf der *Titanic* nicht zur Hilfe eilen müssen. Solch einem Einwurf liegt aber das, zugegebenermaßen fast schon reflexhafte, Missverständnis zugrunde, Reflexion mit Körperregungen gleichzusetzen. Ebenso wie der Leib mehr umfasst als nur die Physis, sind motivierte Reaktionen keineswegs auf physische Entäußerungen zu reduzieren und spielen sich deshalb im Kino abseits von Regungen im Inneren des Zuschauers ab.

Die weiter oben angedeutete Definition des Leibes soll nun weiter zugespitzt werden. Der Leib ist das basale Fundament von Erkenntnis und Sein. Der Leib ist die Umschlagstelle und Realisation einer bedeutungsvollen Auseinandersetzung mit der Welt mittels der Wahrnehmung. Damit bilden Leib und Welt eine unauflösbare Einheit, die sich im Moment der Wahrnehmung immer wieder aufs Neue realisiert und ereignet. Erst in der konkreten Auseinandersetzung mit der Welt löst der Mensch so sein potentielles 'Zur-Welt-Sein' ein. Der Leib ist also viel weniger, als dass er sich *ereignet*, oder mit den Worten Merleau-Pontys:

„Reflektierend über das Wesen der Subjektivität, finde ich dieses gebunden an das des Leibes und das der Welt, weil meine Existenz als Subjektivität eins ist mit meiner Existenz als Leib und mit der Existenz der Welt und letztlich das Subjekt, das ich bin, konkret genommen untrennbar ist von diesem Leib hier und dieser Welt hier.“⁶⁹

Was ist der Gewinn eines solchen Verständnisses des Menschen? Das Aufbrechen der starren Bild- und Körperdefinition macht diese zwei körperlichen Entitäten an ihren Rändern porös und für eine gegenseitige Durchdringung permeabel.

67 Waldenfels, 1996: S. 85.

68 Waldenfels, 1996: S. 87.

69 Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966: S. 464.

3.3. Die Wahrnehmung

Auch wenn die Wahrnehmung im Zusammenhang mit Leib und Welt eine eng geschnürte Trias bildet, soll in diesem Abschnitt trotzdem versucht werden, sich der Wahrnehmung anzunähern. Diesmal ohne den Fokus auf den Leib zu richten.⁷⁰

Gernot Böhme, bekannt als Theoretiker zu Fragen der Ästhetik, macht in seiner folgenden Definition darauf aufmerksam, „*daß das atmosphärische Spüren von Anwesenheit das grundlegende Phänomen von Wahrnehmung ist.*“⁷¹ Was ist damit gemeint? Analog zu der bereits angeklungenen Definition von Wahrnehmung weiter oben, soll der Begriff der Atmosphäre, der von Böhme intensiv ausformuliert wird, auf den mediatorischen Charakter der Begegnung von Subjekt und Objekt hinweisen. Die atmosphärisch gespürte *Anwesenheit* verweist wiederum auf den Eigenbezug oder das 'Sich-selbst-Spüren' in der Wahrnehmung, was mit Waldenfels bereits im Zusammenhang mit Leib ausgeführt wurde, wenn er meint, dass „*der Empfindende sich selbst und die Welt, d.h. er sich in der Welt erlebt, mit der Welt.*“⁷²

Warum geht Böhme nicht vom Wahrnehmen einfacher Dinge aus? Die atmosphärische Wahrnehmung erklärt sich daraus, dass das Ich als wahrnehmendes Subjekt und der wahrgenommene Gegenstand als Objekt sich erst in (zeitlich) nachgeordneten Prozessen ausdifferenzieren. Sowohl Ich-Pol als auch Gegenstandspol verlieren in der Wahrnehmung ihren oppositionellen Gegenstandscharakter in Form von Subjekt und Objekt und verschmelzen, um „*neue gemeinsame Zustände*“⁷³ zu kreieren.

Damit sind mehrere Aspekte angesprochen worden: Die Neuartigkeit der Zustände verweist auf den nicht-ontologischen Charakter des Wahrnehmungsereignisses. Weder „*Zustände des Subjekts, noch Eigenschaften des Objekts*“⁷⁴ können den konstitutiven Teil der Wahrnehmung für sich reklamieren. Etwas Neues, Gemeinsames entsteht zwischen dem Mensch und der Welt. Umgekehrt gedacht ergibt sich daraus die Konsequenz dass der Mensch, solange er nicht wahrnimmt, ein isoliertes Subjekt ist, im 'Zur-Welt-Sein' jedoch neue Zustände und Befindlichkeiten eingeht.

70 Gernot Böhme meint „*Wahrnehmung ist eigentlich leibliche Kommunikation.*“ Siehe: Böhme, Gernot, *Ästhetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001: S.95 und Morsch: „*[...] vielmehr sind Film, Subjekt und Welt aus dem gleichen „Stoff“ und in einem ursprünglichen Kontinuum miteinander verwoben, das die Domäne sinnlicher Erfahrung ist.*“ Morsch, 2011, Fußnote 164, S. 186.

71 Böhme, 2001: S. 42.

72 Waldenfels, 1996: S. 20.

73 Böhme, 2001: S. 56.

74 Böhme, 2001: S. 54.

Auch der Gedanke einer bereits abgeschlossenen Außenwelt, die sich aus einzelnen Bausteinen zusammensetzt, wird nochmals in Frage gestellt. Die Welt kann aus Sicht der Phänomenologie nicht mehr in voneinander getrennten Atomen oder Individuen gedacht werden, sondern besteht vielmehr aus einem Netz aus Ereignissen und Begegnungen. Die Welt wird somit als integraler Bestandteil des Menschen gedacht, als Ereignis, das sich erst in der Begegnung zweier Gegenstände manifestiert. Die Welt ist also nicht ein abgeschlossenes Ganzes und wird vom Menschen entdeckt, sondern wird durch den Menschen und ein andauerndes Ereignis erschaffen.

In Rückgriff auf das eigenleibliche Spüren des Subjekts ist nochmals der äußerst subjektive Charakter von Wahrnehmung angesprochen. Entscheidend sind Atmosphären „*wie sie uns anmuten*“⁷⁵. Erst in dem der Mensch als Subjekt affektiv betroffen ist, erfüllt sich die Wahrnehmung in ihrem vereinigenden Wesen gänzlich, was ein Sprechen und Denken *über* wahrgenommene Atmosphären erschwert.

Zudem ist die Wahrnehmung „*eine erste bedeutungsvolle und unaufhebbare Kontaktaufnahme mit einer Welt.*“⁷⁶ Bedeutungsvoll meint, dass die menschliche Wahrnehmung kein passives Rezipieren ist, dass auf eine kognitive Entschlüsselung angewiesen ist, sondern bereits Sinn im Vorbewussten hat. Sehen ist also immer bereits von Bedeutung und begründet eine sinnvolle Auseinandersetzung mit dem Kinobild.

Die Phänomenologie im Kino vermag die vorschnelle Feststellung, dass das Leinwandgeschehen doch nur ein fiktionaler Film sei, zu entkräften. Denn Illusionen oder Fiktionen können nur disqualifiziert werden, wenn sie in eine Hierarchie gezwungen werden, die von einer absoluten objektiven Wahrheit dominiert wird. Merleau-Ponty schlägt hingegen vor, jegliche Phänomene als gleich- und existenzberechtigte Erfahrungen gelten zu lassen. Folglich müssen die Begriffe der Wahrheit und der Vernunft als ambivalent gelten und neu gedacht werden. Statt der einen Welt, der sich alles unterzuordnen hat, erscheinen viele egalitäre Welten.⁷⁷

⁷⁵ Böhme, 2001: S. 57.

⁷⁶ Stoller, 1995: S. 39.

⁷⁷ Stoller, 1995: S. 119.

3.4. Die Phänomenologie im Kino

sonimage...homimage

inter : esse : dazwischen : sein

Die Filmlegende Jean-Luc Godard betonte mit dem Titel seiner Produktionsfirma *sonimage* den verbindenden Teil zwischen Ton und Bild. Dieses UND ist das Zusammentreffen von zwei Entitäten, in diesem UND findet das Ereignis Film statt. In Zusammenhang mit dieser Arbeit soll das UND zwischen ZuschauerIn und Filmkörper untersucht werden. Weiter oben wurde versucht, den Menschen als wahrnehmendes Wesen zu beleuchten. Im folgenden Abschnitt liegt der Kern der Theorie: Denn erst das orts- und zeitgleiche Sich-Ereignen von Filmkörper und Mensch konstituiert das Ereignis Film.

Vivian Sobchack entwirft in ihrer wegweisenden Monographie *The Address of the Eye* und den darauf folgenden Aufsätzen⁷⁸ eine umfangreiche Theorie der Filmerfahrung, die sich massiv auf die Phänomenologie Merleau-Pontys bezieht und bis dato die elaborierteste phänomenologische Filmtheorie bietet.⁷⁹ Deshalb wird sich dieses Kapitel auch überwiegend auf Sobchacks Ausführungen beziehen und diese mit parallelen Ansätzen und Gedanken unterfüttern.

Als Leitfaden lassen sich zwei Komplexe ausformen, die auf den bisherigen Ausführungen zu Bild, Leib und Wahrnehmung aufsatteln: Sobchack befördert die Kamera und den Filmprojektor zum 'filmischen Körper'. Um diesen Begriff gruppiert sich die Verleiblichung der Kamera. Die Beziehung von Kamera und der wahrgenommenen Umwelt als auch von ZuschauerIn und Projektor im Kino werden folgerichtig durch diese Promotion neu definiert.

Mit der Neuformulierung des filmischen Körpers geht auch Sobchacks gedanklicher Entwurf des Zuschauers als 'cinesthetic subject' einher. Mit diesem von ihr geschaffenen Neologismus nähert sich die Wissenschaftlerin dem Filmerleben und der reziproken Beziehung von Körper und Leinwand an.

Was qualifiziert nun den Film als einen 'filmischen Körper'? In Analogie zu den Charakteristika des Leibes, die Merleau-Ponty ausgearbeitet hatte, erschließt Sobchack die

⁷⁸ Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* sowie der Sammelband: Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*.

⁷⁹ Thomas Morsch präsentiert Vivian Sobchacks Gedanken neben Gilles Deleuze 'organlosen Körper' als aktuellen Forschungsstand. Siehe zu Sobchack: Morsch, 2011: S. 170-183. Sowie zu Deleuze: Morsch, 2011: S. 278-286.

Filmkamera. Die materielle Existenz der Kamera gibt dieser einen Verankerungspunkt in der Welt, von dem aus sich die weiteren Merkmale der Leiblichkeit erschließen. Der Ausschnitt den eine Kamera erfasst, kann, wie auch das menschliche Sichtfeld, als Grundlage der Wahrnehmung gelten. In Kombination mit Schwenks, Fahrten und Zooms ergeben sich die Perspektivität und Intentionalität des filmischen Körpers. Merkmale der klassischen Film-analyse werden hier leiblich-intentional als eine bedeutungsvolle Auseinandersetzung mit der Welt gedeutet. Die Kamera filmt also nicht nur in einem ständigen Monolog das umgebende Geschehen ab, sondern nimmt dazu auch eine Sichtweise oder Haltung ein. Der Film kombiniert damit zwei Ereignisse: Die Sichtbarmachung einer Welt und zeitgleich eine Einstellung dazu. In der Verschränkung dieses doppelten Bildes macht der Film also „*die Struktur und den Prozeß subjektiven Sehens durch einen Körper – wie es zuvor nur jedem Menschen in für andere nicht zugänglicher Weise als 'seine eigene' Erfahrung gegeben war*“ sichtbar.⁸⁰ Das Filmerleben im Kino wird so zu einem stummen Zwiegespräch mit einem subjektiven Zeugen der Filmaufnahmen.

Parallel dazu nimmt auch das Publikum eine intrasubjektive Haltung zum Leinwandgeschehen ein: Denn es sieht nicht mit den Augen des Filmemachers, sondern mit seinen eigenen Augen die Sicht des Filmemachers auf die Welt.⁸¹ In dieser inneren Differenz des Blickes liegt der Ursprung einer Ermächtigung des Zuschauers in Form einer Meinungsbildung zum Leinwandgeschehen. Filmerleben besteht also aus einem ursprünglichen, direkten Kontakt zwischen Filmemacher und Kamera den man mittels des Filmprojektors sieht, sowie einem differenten, hermeneutischen Blick auf diese Wahrnehmung. Umgekehrt kann nun auch mit dem Missverständnis aufgeräumt werden, dass der Blick im Kino sich vollkommen mit dem Blick eines Anderen identifiziert und somit keine Möglichkeit zu eigener Meinungsbildung bestünde.

Für das Zwiegespräch bedarf es allerdings des 'cinesthetic subject'.⁸² Das cinästhetische Subjekt bezieht seine Definition stark von dem gelebten Leib oder 'lived body' Merleau-Pontys. Der gelebte Körper im Kino bildet den Ursprung und die Grundlage der kognitiven wie affektiven Verstrickungen mit dem Leinwandgeschehen. Er gibt dem Publikum zu denken und zu fühlen. Es gibt keine hierarchische Beziehung von Bedeutung und Gefühl,

80 Sobchack, Vivian, The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der Gegenwärtigkeit im Film und in den elektronischen Medien. In: Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt am Main 1988: S. 416-428, hier: S. 422. Zitiert nach: Morsch, 2011: S. 179.

81 Sobchack, 1992: S. 192f.

82 Siehe hierzu: Sobchack, 2004: S. 60-84.

sondern ein wechselseitiges Bedingen und Hervorbringen. Sobchack ist es wichtig, den Körper als vereinenden Nexus aller menschlicher Erfahrungen und Empfindungen im Kino verstanden zu wissen, als gordischen Knoten, der unauflösbar bleibt und aus dieser chiasmatischen Struktur seinen Sinn und seinen sinnüberschreitenden Zweck gewinnt. Denn der gelebte Körper arbeitet mit einem Eigensinn, unterläuft und übersteigt Bedeutung in einem vorbewussten Raum, den man erst im Nachhinein mittels der Gefühle und der Sprache ausformuliert. Wichtig erscheint der Hinweis, dass der Film den/die ZuschauerIn immer zu tiefst subjektiv anspricht, denn Phänomene wie das Filmbild zeigen einen „*Gegenstand, wie er sich mir in der Wahrnehmung gibt.*“⁸³

Der Leib bildet also die Grundlage des Im-Kino-Seins, indem er in einem ständigen, ereignishaften Austausch und Dialog mit der Leinwand steht und sich so auf den Film immer wieder neu einlässt, das Publikum sozusagen beständig an den Film neu heranführt. Er verbindet die Menge in den Kinosesseln *Hier* mit der Leinwand *Da* und trennt es aber gleichzeitig vom Filmgeschehen indem er durch seine ständige Präsenz spürbar bleibt. Diese Trennung bewahrt diese Menge vor einer kompletten Identifikation und erinnert sie daran, im Kino zu sein. Nichtsdestotrotz lassen sich zwei Komplexe der Körpererfahrung im Kino ein wenig näher erläutern – das *synästhetische Filmempfinden* und die *Immersion* des Zuschauerkörpers.

Synästhesie benennt das Übersetzen von Sinnesempfindungen innerhalb der fünf Sinne des Menschen. Beliebte Beispiele sind die pathologisierten Fälle von Erwachsenen, die Farben riechen können oder Töne farbig sehen. Eine weitere bekannte Gruppe von synästhetisch empfindenden Menschen sind Kleinkinder.⁸⁴

Was für eine Relevanz hat diese Art des Empfindens gegenüber den gewohnt getrennten Sinneserfahrungen? Zunächst einmal geht Merleau-Ponty davon aus, dass die synästhetische Sinneswahrnehmung vielmehr die Regel als nur die (pathologische) Ausnahme darstellt,⁸⁵ man im Kino zumindest vorbewusst synästhetisch in Kontakt mit der Leinwand steht. Der Hinweis auf das verstärkte Auftreten bei Kindern trägt dieser Behauptung Rechnung. Waldenfels geht davon aus, dass der Mensch sein synästhetisches Empfinden im Laufe der modernen Sozialisation notwendigerweise gegen ein eindeutiges Empfinden eintauschen

83 Stoller, 1995: S. 47.

84 Mangold, Ijoma, Schönheit ist wie ein Motor. Interview mit Hélène Grimaud. In: Zeit-Magazin Nr. 47 vom 15.11.2012 (Jg. 2012): S. 46.

85 Morsch, 2011: S. 73.

musste.⁸⁶ Außerdem zitiert Sobchack den Neuropsychologen Richard Cytowic mit den Worten „*Synaesthesia is the most immediate and direct kind of experience. [...] It's about feeling and being, something more immediate than analyzing what is happening and talking about it.*“⁸⁷ Im Kino werden zunächst hauptsächlich Augen und Ohren direkt angesprochen. Wenn der/die ZuschauerIn aber die synästhetische Wahrnehmung mit einbezieht, dann wird klar, warum das Publikum bei manchen Filmszenen buchstäblich berührt wird. Es kann die Bilder schmecken, fühlen, riechen oder auf andere unbestimmte Weise wahrnehmen. Der Körper verschränkt und kombiniert seine Sinne selbständig immer wieder auf neue Art und Weise, wodurch die zuvor diskrete Adressierung der Augen und Ohren eine Erweiterung auf das gesamte Sinnespotenzial erfährt. Nimmt man die Tragweite der Synästhesie also ernst, so eröffnet sich ein intensiverer Kontakt zwischen dem Publikum und der Leinwand.

Wie Eingangs dargelegt, bringt der Holocaust die Menschen an die Grenzen des Sagbaren, aber beim Film auch an die Grenzen des Sichtbaren. Tim Blake Nelsons Film *The Grey Zone* („Die Grauzone“) ergründet hyperrealistisch die Arbeit der sogenannten Sonderkommandos in den Gaskammern von Auschwitz. 108 Minuten lang eröffnet sich eine diegetische Welt, die kaum einen Ort außerhalb der Gaskammern kennt. Claude Lanzmann macht in *Shoah* hingegen stundenlang Menschen sichtbar und hörbar, die intimstes Wissen über den Holocaust in sich tragen. Zahlreiche Male brechen die Interviewten ab,⁸⁸ Worte verlieren sich in Sarkasmus oder NS-Jargon, wie im Falle eines ehemaligen SS-Wachmannes von Chetmno. Selbstverständlich vermitteln sowohl Lanzmann, als auch Nelson in ihren jeweiligen Extremversuchen ein Wissen, eine nahezu sinnlich wahrnehmbare Ahnung des Holocausts. Doch beide Filme zeigen auch die unüberwindbaren Grenzen von Sprache und Bild. Eine autonome dritte Ordnung zu Sprache und Bild etabliert die Medienwissenschaftlerin Laura Marks mit dem Taktilem. In Analogie zur synästhetischen Adressierung des Zuschauers, die all seine Sinne anspricht, möchte Marks das Spüren als epistemologisch eigene Ordnung des Kinoerlebens verstanden wissen. Das Spürbare fungiert hierbei sowohl im Kinosaal, als auch während der Filmaufnahmen zwischen Kamera und diegetischer Welt. Im Kino reagieren die ZuschauerInnen hierbei auf den Film wie auf einen physisch leben-

86 Waldenfels, 1996: S. 82.

87 Sobchack, 2004: S. 68.

88 2010, also ca. 30 Jahre nach dem ursprünglichen Interview, veröffentlichte Claude Lanzmann unter dem Titel *Le rapport Karski* („Der Karski-Bericht“) 40 Minuten Interview mit dem Widerstandskämpfer Jan Karski. Dieser Film kann als Durchbrechung eines langen Schweigens gelten, da Karski beim ersten Interviewtermin, der 1985 in *Shoah* gezeigt wurde, unter Tränen abrechnen musste. Am Folgetag konnte er Lanzmann ausführlicher berichten, was dieser aber wegen Überlänge in den Film *Shoah* nicht einfügte und erst 2010 veröffentlichte.

digen Körper. Mit Rückgriff auf Sobchacks Konzept des filmischen Körpers versteht man darunter eine Ko-Präsenz von Leinwandgeschehen und Publikum.

In der diegetischen Welt lenkt Marks die Aufmerksamkeit auf das Wissen und die Bedeutung der Dinge in ihrer Materialität abseits kognitiver Sinnzuschreibungen. Dinge tragen selbst Erfahrung in sich, sind intime Zeugen von Begegnungen und Geschichte.⁸⁹ Die Vermittlung dieser Intimität läuft über die Kracausersche Materialität der Dinge. Die Filmkamera nähert sich den Dingen, schwebt neben ihnen und schmiegt sich ihnen an. Das Wissen und die Erinnerungen der Dinge lassen sich in ihrer aktuellen Präsenz erfahren und über Texturen und Oberflächen berührt die Kamera die Welt.⁹⁰ Damit eröffnet sich, in Anlehnung an Marc Ferro, eine Gegengeschichte. Statt des offiziellen Gedenkens öffnen sich kommunizierbare Räume des privaten Erinnerns,⁹¹ die jeden einzelnen Betrachter auf individuelle Weise affizieren.

Zum Thema der Immersion des eigenen Körpers in das Leinwandgeschehen geht Sobchack davon aus, dass das Publikum bereitwillig die Figuren auf der Leinwand beobachtet und deshalb mit ihnen Kontakt aufnimmt. Dieser Kontakt ist selbstverständlich niemals so dicht und voll wie in der Realität, weshalb der Körper sich unbewusst selbst als Schauplatz des Kontakts erwählt. Trotzdem richtet sich die Wahrnehmung beständig und weiterhin auf die Leinwand. Das Ergebnis, laut Sobchack, ist ein Pendeln des Verlangens nach Kontakt zwischen Körper und Leinwand, was letztlich zu einer gesteigerten Sensibilität auf der Seite der ZuschauerInnen führt. Unterbrochen wird dieses Pendeln entweder durch zu intensive somatische Immersion – das Publikum schließt die Augen um sich selbst vor Ekel oder Ähnlichem zu schützen – oder durch ein bewusstes Unterbrechen des Stroms – die Leinwandbilder erinnern z.B. an die eigene Biographie. Genau umgekehrt formuliert Steven Shaviro die Beziehung von Körper und Leinwand. Für ihn ist es ein nicht wegsehen können, eine nie erfüllbare Sehnsucht, die das Publikum an die Bilder schweißst und es zutiefst aufwühlt.⁹² Ein erfolgreiches Filmerleben kann damit als ein beständiges Fließen zwischen dem Publikum und der Leinwand gefasst werden, mit seinem Körper als immersiven Leihkörper des Filmgeschehens.

In Rückgriff auf und Erweiterung zu Sobchacks Konzept des cinästhetischen Körpers

89 Morsch, 2011: S. 75. Sowie Marks, Laura U., *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000: S. 163.

90 Kracauser, 1985: S. 388f.

91 Marks, 2000: S. 31.

92 Shaviro, 2006: S. 46ff.

geht die Medientheoretikerin Christiane Voss von einer 'Leihkörperschaft' des Zuschauers im Kino aus. Der Körper schafft erst das, was man als Kinoerleben versteht durch einen erheblichen eigenen Aufwand. Man verbindet die montierten Sequenzen und Einstellungen zu einer lückenlosen Abfolge und erweitert das zweidimensionale zu einem dreidimensionalen Geschehen. Der Körper verankert das Publikum aber auch wiederum im Ort Kino, da man zum Beispiel „den Menschen auf der Titanic“ nicht zur Hilfe eilen muss. Der Ort dieser Differenz von Filmwirklichkeit und Kinosaal ist der Körper, der, als Klammer, beide Wirklichkeiten zusammenhält und das Filmerleben damit erst ermöglicht. Voss schließt mit einem Zitat des Medienwissenschaftlers John Dewey, das auch für diese Arbeit sehr sinnvoll erscheint. Zur ästhetischen Erfahrung schreibt er: *„Wir werden sozusagen in eine diese Wirklichkeit transzendierende Welt eingeführt, die gleichwohl die tiefere Wirklichkeit der Welt ist, in der wir mit unseren gewöhnlichen Erfahrungen leben.“*⁹³

Die Kamera in geteilter Präsenz mit den Dingen und der Zuschauerkörper in gemeinsamer Aktualität mit dem Kinofilm, überwinden damit auf mehreren Ebenen Grenzen. Der ansonsten gewohnte diskrete Kontakt mit der Umwelt weicht einem unaufhörlichem Fluss mit dem Film, ein offenes, reversibles Verhältnis, das niemanden unberührt lässt. Das Publikum sitzt im Kino und reist gleichzeitig als „Passagier mit der Titanic“ – dank seines Körpers.

Das somatische Filmerleben ermöglicht jedem also synästhetisch mit seinem Körper durch Erfahrungen zu gehen, die ihm ansonsten im Alltag verwehrt blieben. Gerade der Film schafft es, die Wahrnehmung eines Subjekts, der Kamera, in einer diegetischen Wirklichkeit für alle zugänglich zu machen und mittels des Körpers diese subjektive Kontaktaufnahme zur Welt zutiefst mitzuerleben.

3.5. Anwendung der Theorien

Nun hat diese Arbeit den Anspruch, die zum Teil abstrakten und schwer fassbaren Ausführungen zur Phänomenologie und ihrer Bestandteile – das Bild, der Leib und die Wahrnehmung – zur konkreten Anwendung in einigen Filmbeispielen zu bringen. Deshalb sollen in diesem Abschnitt die sehr verstreuten und manchmal eher impliziten Bruchstücke zur Anwendung aus den einzelnen und teils sehr differenten Texten aufgelesen und gesammelt werden. In den zu untersuchenden Filmen werden diese Versatzstücke dann kreativ, in

93 Voss, 2006: S. 85.

Kombination mit kulturhistorischen oder semantischen Theorien und Arbeitsweisen, zu einem Mosaik zusammengefügt. Die Sinnhaftigkeit einer systematischen und kulturhistorischen Filmanalyse wird ja von den Phänomenologen grundsätzlich nicht in Frage gestellt, denn Filme funktionieren ja *auch* semiotisch und strukturell.⁹⁴ Allerdings findet der intime Kontakt zwischen ZuschauerIn und Leinwand auf der Ebene des Leibes statt. Der Film hat, wie jede Kunstform, seine Aufgabe erfüllt wenn er, abseits von kognitiven, abstrakten und offiziellem Wissen, etwas direkt im Menschen zum Anklingen bringt und damit einen intimen Teil anspricht. Sobchack geht davon aus, dass jeder Film letztendlich körperlich adressiert.⁹⁵

3.5.1. Systematische Filmanalyse nach Korte

Bei den folgenden Filmanalysen soll das Material quasi aufgeweicht und der/die LeserIn für die Fülle der untersuchten Sequenzen mittels einer systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte sensibilisiert werden.

Korte legt sowohl Wert auf eine quellennahe Analyse des Materials, als auch auf kulturelle Rahmenbedingungen, wie z.B. die Biographie des Regisseurs, soziokulturelle und wirtschaftliche Parameter usw. Dadurch soll, mit Fokus auf den/die RegisseurIn, eine grobe Orientierung für die Leserschaft geleistet werden. Vorab die Fragen: Was verstand der/die RegisseurIn unter Film? Welche Herangehensweise bestimmte das Œuvre des Künstlers? Welche gesellschaftlichen Rahmenbedingungen begleiteten die Biographie des Filmemachers als auch die Produktionsbedingungen des Films? Mögliche Aussagen über den Film und Interpretationen können damit kontextualisiert und in einen größeren Zusammenhang gestellt werden.

Die quellennahe Analyse bietet einen umfangreichen Baukasten an statistischen und quantitativen Methoden, die, abhängig vom untersuchten Film, selektiv zum Einsatz kommen. Zunächst eine Art sequenzierte Inhaltsangabe, die das erstmalige Ansehen des Films für den Leser simuliert. Außerdem können so bei der Analyse Rückverweise zur untersuchten Sequenz gemacht werden, die eine schnellere Orientierung für den/die LeserIn ermöglichen. Im ersten Teil der Filmanalyse wird versucht, allgemeine Themata und Sinneinheiten zu identifizieren und eben durch diese Analyse zu benennen. Bei allen drei Filmen wird

⁹⁴ Morsch, 2011: S.184.

⁹⁵ Sobchack, 2004: S. 62, Fußnote 39.

abschließend eine detaillierte Sequenzanalyse angewendet. Das heißt, dass eine Sequenz mit den Werkzeugen der Filmanalyse möglichst umfangreich den Aufbau und die Gestaltung des ausgewählten Filmabschnitts seziert.⁹⁶

3.5.2. Die phänomenologische Maske

Die aus der systematischen Filmanalyse erhobenen Daten bilden sodann das Grundgerüst, auf dem die Phänomenologie angewendet wird. Ein solches Vorgehen verspricht, die jeweiligen Stärken, aber auch Schwächen der differenten Ansätze, gewinnbringend ins Feld zu führen und somit das stets überwältigende und vielschichtige Potenzial eines Films zumindest ein wenig prägnanter und voller zu fassen, als dies in einer isolierten Anwendung der Phänomenologie oder der systematischen Filmanalyse möglich wäre. Morsch umreißt das Programm einer phänomenologischen Arbeitsweise folgend: Eine

„phänomenologische Ästhetik [hat] ihr Augenmerk auf jene Erfahrungsschicht zu richten, die einer anderen Ordnung als derjenigen der Subjektivität, der Sprachlichkeit und der semantischen Form angehört, die aber dennoch nicht außerhalb aller Sinnhaftigkeit steht, sondern eine eigene inkarnierte Form des Sinns konstituiert.“⁹⁷

Allerdings zwingt die Form einer schriftlichen Arbeit zu dem Paradoxon, den inkarnierten Sinn sprachlich zu artikulieren. Dringend wird deshalb geraten, dass sich der/die LeserIn die Filme selbst ansieht, da sich Atmosphären im Kinosaal nur von der/dem Betroffenen selbst fühlen lassen, das Sprechen/Lesen über sie also zwingend defizitär bleibt.⁹⁸

Ein weiteres Defizit, besonders in einer geschichtswissenschaftlichen Arbeit, ist die fehlende historische Dimension der Phänomenologie. Die Entwicklung der Zuschauerrezeption im 20. Jahrhundert findet keine gesonderte Beachtung. Das hat zweierlei Gründe. Erstens vertritt die Phänomenologie eine ahistorische und universelle Gültigkeit, die dem Menschen ein körperliches Verstehen über alle Zeiten hinweg zuschreibt. Unabhängig von den konkreten soziokulturellen und zeitgenössischen Umständen, wird den ZuschauerInnen ein allgemein gültiges Konzept der Wahrnehmung unterstellt. Zweitens wurde versucht, über

⁹⁶ Eine Übersicht über diese Werkzeuge der klassischen Filmanalyse in: Korte, Helmut, Einführung in die systematische Filmanalyse, Berlin 2004: S. 26-66. Zusätzlich: Bienk, Alice, Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg 2008: S. 28-95.

⁹⁷ Morsch, 2011: S.168.

⁹⁸ Böhme, 2001: S. 51.

Filmrezeptionen, wie z.B. den Evangelischen Filmbeobachter, zumindest implizite Hinweise auf eine zeitlich verankerte Perspektive von Kritikern auf den Film herauszuarbeiten. Leider förderte die, nur cursorisch durchgeführte, Rezeptionsrecherche Allgemeinplätze zu Tage, die zu keiner phänomenologischen Entschlüsselung ausreichten. Dieses Defizit der Phänomenologie, ihr ahistorischer Anspruch, sollte in einer zukünftigen Arbeit dringend gründlich problematisiert werden.

Abseits dieser berechtigten Kritik sollen auf den nächsten Seiten die vorangegangenen theoretischen Überlegungen in eine konkret anwendbare Form der Filmanalyse überführt werden. Die unterschiedlichen Ansätze von Marks, Sobchack, Morsch u.a. werden in einer phänomenologischen Schablone zusammengefasst und mit eigenen Gedanken ergänzt.

Ein Cluster entwickelt sich um den Gedanken Merleau-Pontys, den Eigensinn der Wahrnehmung, aus dem Schutt der Differenzierungen und Fragmentierungen der diskreten Sinne, durch den Rückgang zu einer Art *Urdoxa der Wahrnehmung* auszugraben. Die Urdoxa äußert sich in polyvalenten Bedeutungen und einer synästhetischen Lesweise. Denn, „[d]er Rückgang zur Wahrnehmung bedeutet deshalb den Rückgang zu einer Welt, in der die Dinge noch vieles bedeuten können.“⁹⁹ Diese Art der Wahrnehmung ist also nicht auf einen isolierten Sinn zu reduzieren, sondern expliziert sich in einem ganzkörperlichen Fühlen. Bei der Analyse der Filme bietet es sich demnach nicht nur an, auf die Inhalte der Bilder zu achten, sondern dieses ganzkörperliche Spüren, das sich eher in einer intuitiven Ahnung niederschlägt, zu beachten. Waldenfels zitiert den französischen Lyriker Paul Valéry mit dem Beispiel des Schwimmens.¹⁰⁰ Das umgebende Wasser und der Körper sind nicht klar voneinander zu trennen, stattdessen miteinander vereint.

Bei der Analyse der Filme gilt es deshalb, sowohl die einzelnen Filmelemente getrennt zu beachten, als auch die Gesamtatmosphäre auf sich wirken zu lassen. Selbstverständlich birgt die Analyse von Licht, Kamerabewegung und Schnittfrequenz Erkenntnisse, doch allzu leicht verliert man den Blick für die Stimmung eines Films aus den Augen, da das Ganze bekannterweise immer mehr, ist als die Summe seiner Teile. Die Filmforscherin Anne Rutherford macht auf die Konsequenzen einer formalistischen Interpretation der *Mise-en-scène* in ihrer Analyse von Theo Angelopoulos Film *To vlemma tou Odyssea* („Ulysses Gaze“) aufmerksam.¹⁰¹ Die formalistische Untersuchung der getrennten Bildelemente führt zu einem

99 Waldenfels, 1996: S.106.

100Waldenfels, 1996: S. 97.

101Rutherford, Anne, Precarious Boundaries: Affect, *Mise en scène* and the Senses in Angelopoulos' Balkans

kompletten Verlust der dicht verwobenen Bildgestaltung. Denn ein herkömmliches Verständnis von Mise-en-scène übersieht, dass die Einzelelemente dynamische Beziehungen zueinander eingehen und damit einen synthetischen Mehrwert im Moment der Filmaufnahmen gewinnen. Dieser synthetische Zugewinn löst ein symbiotisches Ineinandergreifen von Geist und Körper aus, versetzt dadurch den/die ZuschauerIn in ein mimetisches Mitschwingen und berührt ihn auf intimer Ebene, macht so das Filmerleben erst einzigartig. Der Mehrwert einer phänomenologischen Lesweise ist offensichtlich, denn das offene, widerstrebende Leben ordnet sich keinen formalistischen Kriterien unter.

Parallel dazu tendiert man bei der Analyse eines Films dazu, sich auf die Inhalte der Filmbilder zu konzentrieren. Auf der Strecke bleibt der Blick als *solcher*. Blicken oder Sehen ist ein ständiges Tun, ein andauerndes Ereignis. Die Ereignishaftigkeit des Blicks stellt das Filmbild als voraussetzungsloses 'Dasein' in Frage. Die Kamera macht überhaupt erst sichtbar. Sie erschafft die ganze Zeit etwas. Hier bietet sich erneut das doppelte Filmbild an. Man sieht nicht nur Dinge im Bild, sondern Sichtbarkeit. Umgesetzt auf die Filmanalyse manifestiert sich dies im Prozessualen, in einem pausenlosem Werden. Die Wahrnehmung der Kamera offenbart einen **Sinn in seiner Entstehung**. Bei der Analyse soll deshalb immer wieder darauf aufmerksam gemacht werden, wie sich Personen und Situationen entwickeln, wie sie schärfer konturiert werden und wieder an Profil verlieren. In Anlehnung an Steven Shaviro kann auch von bestimmten Graden des 'Sichtbar-Seins' gesprochen werden.¹⁰²

Neben dem Blick als Solchem kommt eine weitere Dimension von Wahrnehmung hinzu, der Blick der **Kamera als gelebter Körper**. Vivian Sobchacks Konzept versteht die Aufnahmen der Kamera parallel zu der menschlichen Wahrnehmung.¹⁰³ Die Bewegung der Kamera vermittelt das Gefühl eines Wesens, das sich nach etwas umsieht, intentional wahrnimmt und die Filmwelt auf seine Art und Weise durchstreift. Sie wendet sich den Dingen zu, entdeckt die Welt, erforscht, bewegt sich, schreitet vor und zurück. Die Folge dessen ist, dass man eine bedeutungsvolle Auseinandersetzung eines Individuums mit seiner Umwelt erblickt und damit im Kino der „Struktur [...] subjektiven Sehens“¹⁰⁴ ansichtig wird. Ein bekanntes Beispiel bildet der unbeabsichtigte, direkte Blick eines Schauspielers in die

Epic unter http://sensesofcinema.com/2004/feature-articles/angelopoulos_balkan_epic/ abgerufen am 3.12.2012.

102 Shaviro, 2006: S.256.

103 Thomas Morsch erläutert Sobchacks Konzept, das sie in ihrer Monographie *The Address of the Eye* darlegt, in dem Kapitel Verkörperung und filmische Wahrnehmung. Siehe: Morsch, 2011: S. 174-180.

104 Sobchack, Scene of the screen, S. 422. Zitiert nach: Morsch, 2011: S.179.

Kamera. Diese Irritation ruft dem Publikum die mediatorische und zwischengeschaltete Präsenz der Filmkamera als eigenständiger Beobachter des Filmgeschehens ins Gedächtnis. Radikaler noch ist die darauf folgende Erkenntnis, dass die gesamte Filmwelt für die Kamera existiert und passiert – umgekehrt würde die Absenz der Kamera einen der Ansicht des Filmes berauben. Gleichzeitig übersteigt die Kamera das 'Mensch-Sein', indem sie, gleich dem Schild der Athene, Bilder von Dingen reproduziert, deren originären Anblick – in diesem Fall die Unmenschlichkeit der Konzentrationslager als Haupt der Medusa – das Publikum nicht verkraften würde, zu erblicken.¹⁰⁵ Während die Deutschen, nach der Befreiung der Konzentrationslager, ihren Blick zumindest innerlich von den Leichenbergen abwandten, ermöglicht ein Film wie *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais überhaupt erst ein *direktes* Betrachten von diesem „Schild der Athene“, dank der vermittelnden Kamera.

Die Medienwissenschaftlerin Jennifer Barker macht auf die *haptische Qualität* des Filmbildes in Anschluss an Laura Marks Konzept der Filmhaut aufmerksam.¹⁰⁶ Anstatt wie gewohnt den/die ZuschauerIn visuell anzusprechen, entdeckt Barker eine haptische, sprich tastende Dimension des Bildes. Diese Ebene expliziert sich massiv über die Materialität der Dinge. Die Kamera entlockt, über Texturen und Oberflächen, das den Dingen eingeschriebene Wissen. In Detailaufnahmen streift die Kamera an den Dingen entlang und gibt den Gegenständen ihre Materialität zurück. Der visuelle Sinn wird um eine tastende Facette bereichert und ermöglicht so ein mimetisches Mitschwingen. Wenn die Kamera eine korrumpierte, nicht entzifferbare Wahrnehmung präsentiert und ein erkennendes Sehen unterläuft, wird ein haptisches Verstehen forciert. Sehr deutlich wird diese sinnliche Tasterfahrung in der Eingangssequenz von Alain Resnais *Hiroshima mon amour*. Die Kamera hält das Publikum an der Oberfläche der ineinander verschlungenen Körper gefangen, die Nähe zum Geschehen verbietet ein identifizierendes Erkennen der Protagonisten – der Blick kann, dank des mangelnden Bildhintergrundes, keine Raumtiefe aufspannen. Im Verlauf des Films wird der Blick auf die Dinge immer wieder durch Objekte im Bildvordergrund gestört.¹⁰⁷ Das Ergebnis ist eine offene Komposition, die der/die ZuschauerIn durch eigene Erfahrungen ergänzt und ihm/ihr so eine Mitarbeit am Film abverlangt wird. Man sieht kein abgeschlossenes Werk, sondern wird dazu aufgefordert, sich selbst einzubringen – denn nur wer berührt wird, kann fühlen.

¹⁰⁵ Kracauer, 1985: S. 395.

¹⁰⁶ Barker, Jennifer M., *The tactile Eye: Touch and the cinematic Experience*, Berkeley 2009: S. 56-68.

¹⁰⁷ Barkers Besprechung der Eingangssequenz von 'Hiroshima mon amour': Barker, 2009: S. 56-68.

Eine besondere Form des Wissens sind die 'recollection-objects', sprich **Erinnerungs-Objekte**, in Laura Marks *Skin of the film*.¹⁰⁸ Der/die RegisseurIn bringt einen Gegenstand zum Sprechen und die ZuschauerInnen können in einen sinnlichen Dialog mit den Objekten treten, der nicht unter die optoakustischen Qualitäten des Bildes subsumiert werden kann. Das stumme Wissen, das die Kamera, als lebendiger Beobachter der Umwelt, den Dingen entlockt, kann für die ZuschauerInnen ein sehr intimes Wissen bereitstellen. Ebenso sollten Düfte, Atmosphären oder Stimmungen möglichst objekthaft im Film zur Geltung kommen, damit man mit ihrem vollem affektiven Potenzial affiziert wird. Dieses Wissen, z.B. um den charakteristischen Geruch der Braunkohleheizungen in der DDR, berührt den Emigranten sehr viel viszeraler, als den bundesdeutschen Bürger, der um diese Bedeutung zwar weiß, sie aber nie sinnlich erfahren hat. Marks erforscht die Bedeutung von Kinofilmen für kulturell entwurzelte Menschen. Für sie bewahren und transportieren taktile Kinofilme ein intimes Wissen um die verlorene Herkunft dieser Menschen. In der Diskussion zwischen dem KZ-Überlebendem Jorge Semprún und seinen ehemaligen Kameraden, wenige Tage nach der Befreiung aus Buchenwald, wird klar, was die Überlebenden zu einer Gemeinschaft formte: Die 'Un-Wahrheit' des Holocaust erlebt und überlebt zu haben.¹⁰⁹ Denn wer würde ihnen glauben können? Zeugen des Holocaust sind eben auch materielle Objekte, die ein sensibler Film zum Vorschein bringen und damit zu einer sehr tiefen, sprachlich schwer zu erreichenden Schicht von Verständnis vordringen kann.

Alle drei oben genannten Punkte: Die haptische Qualität der Bilder, Erinnerungs-Objekte im Dialog sowie die Kamera als gelebter Körper, vereint, dass sie den ZuschauerInnen mit einer inkarnierten somatischen Erfahrung, die sich schwer benennen lässt, entgegentreten. „Die sinnliche Adressierung des Films mobilisiert eine „**karnale Intelligenz**“, ein inkarniertes, dem Fleisch eingeschriebenes Wissen, dessen Verstehen dem bewussten, reflektierten Verstehen oftmals vorausgeht.“¹¹⁰ Das heißt, der Film spricht den Teil im Menschen an, der immer bereits im Kontakt mit der Welt steht und noch nicht zwischen sich als Individuum und der Welt unterscheidet. Zum Beispiel korrespondiert Tanzen mit einer Weise des 'In-der-Welt-Seins', „die noch nicht auf den Gegensatz zwischen uns und der Welt zurückzuführen“¹¹¹ ist. Man weiß zum Beispiel vorbewusst um den Ort eines Mückenstichs

108 Marks, 2000: S. 81.

109 Corell, Catrin, Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945; eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009: S. 9.

110 Morsch, 2011; S. 184.

111 Waldenfels, 1996: S. 97.

Bescheid – der Körper ist sich also seiner selbst in intimer Verflechtung mit der Umwelt ständig bewusst. Diese Kommunikation findet abseits der Sprache statt und mutet jeden auf sehr persönlicher Ebene an.

Ein besonderes ästhetisches Potenzial des Films liegt in der Darstellung von Leibern, bzw. in der Sichtbarmachung menschlichen Verhaltens.¹¹² Diese Bemerkung von Morsch sollte man sehr wörtlich nehmen, denn die Aufnahmen der Kamera konfrontieren das Publikum mit einer **doppelten Realität**. Es sieht die diegetische Filmwelt: Jack Dawson unter lauter Emigranten, beherbergt von der Titanic auf dem Weg in eine neue Welt 1912. Es sieht aber auch die Welt zu Zeiten der Dreharbeiten in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, die Schauspieler Leonardo Di Caprio und Kate Winslet mit Mitte Zwanzig beim Filmdreh von *Titanic*. Das Kino als Gedächtnis des 20. Jahrhunderts¹¹³ konserviert in seiner doppelten Realität die Wirklichkeit des Zeitgeistes für die gegenwärtige und zukünftige Generation. Etwas konkreter hat die doppelte Realität von SchauspielerIn und Filmrolle zur Folge, dass gewisse Unstimmigkeiten oder Fehler bei den Filmaufnahmen von der Kamera bemerkt und aufbewahrt werden. Das autonome Spiel der Hände kann, statt der kontrollierten Mimik des Schauspielers, einen unbeabsichtigten Erzählstrang neben dem eigentlichen Plot entfalten.

Im Falle der untersuchten Holocaustfilme wird ein besonderes Augenmerk auf die Frage der **Kommunikation** gerichtet sein. Wie gestalten die Regisseure das babylonische Sprachgewirr in den Konzentrationslagern? Thematisieren sie es überhaupt, oder sprechen auf wundersame Art und Weise alle ein und dieselbe Sprache? Wer spricht und versteht das Deutsche, die Sprache der Täter, die aber ebenso phonetische Heimat von aktiven wie passiven Gegnern der Deutschen ist? Welche Rolle kommt den Dolmetschern zu? Sind sie privilegiert und erlangen damit einen Überblick über die Lager? Oder lässt der/die RegisseurIn die Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation als integralen Bestandteil des Films gelten? Gibt es Kommunikation abseits der Sprache, die universell und über alle Zeiten hinweg Menschen verbindet, wie z.B. Gesten oder Blicke? Ebenso sprechen nicht-menschliche Geräusche und Laute eine distinkte Sprache: Das Bellen der Hunde, verzerrte Lautsprecher-Stimmen, das Rattern der Eisenbahnwaggons und die unendlich vielen, bedeutamen, aber nicht weiter identifizierbaren Geräusche der Lagerwelt. Auf dieser phonetischen Ebene kann der Film abermals die semantische Ebene über- bzw. unterschreiten und trotzdem,

112 Morsch, 2011: S. 164.

113 So der Buchtitel von Godard: *Godard, Jean-Luc, Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford 2005.

wie schon oft zitiert, „nicht außerhalb aller Sinnhaftigkeit steh[en], sondern eine eigene inkarnierte Form des Sinns konstituier[en].“¹¹⁴

Am Beispiel des Holocaustfilms ist dem Publikum also die Möglichkeit gegeben auf eine einzigartige Weise zu fühlen. Der Film lässt vermeintlich eindeutige Situationen verschwimmen, damit entgleiten und öffnet so Räume zur Neusichtung. *Lesen* über den Holocaust ist nicht *Sehen* über den Holocaust. Miriam Hansen entschlüsselt Kracauers *Theorie des Film* als ein Werk, dass die Möglichkeiten und Funktionen des Films nach Auschwitz ausloten kann.¹¹⁵ Laut Kracauer soll der Mensch nicht begreifen, sondern die Dingen in ihrer Materialität bewahren und damit den Glauben an die Welt zurückgewinnen. Der Film verbindet damit den Menschen wieder mit der Welt. Das Publikum trauert um die Toten und sucht nach den Überlebenden auf der Leinwand. Damit eignet sich der/die ZuschauerIn mittels taktile Bilder die tote Materie der Geschichte in einem affektiven Gedächtnis an.¹¹⁶ Die polnische Regisseurin Wanda Jakubowska wagte es als Erste, ihre persönliche Odyssee durch die Welt der Konzentrationslager filmisch umzusetzen.

114 Morsch, 2011: S.168.

115 Hansen, Miriam Bratu, Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg. In: Koch, Gertrud (Hg.), *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main 1995: S. 249-271, hier: S. 264.

116 Vgl. dazu den Epilog: *Film in unserer Zeit* in: Kracauer, 1985: S. 371-402.

4. Filmanalyse

4.1. Wanda Jakubowskas „Ostatni Etap“

4.1.1. „Eine besondere Art der Dokumentation“

Der Film *Ostatni Etap* ist das Erstlingswerk der polnischen Kommunistin Wanda Jakubowska, die damit ihre eigenen Erlebnisse und die ihrer Mitgefangenen im Konzentrationslager Auschwitz wiedergibt. Jakubowska war bereits 1929, im Alter von 22 Jahren, an der Gründung eines avantgardistischen Verbundes ambitionierter, kommunistisch orientierter, junger Filmschaffender beteiligt, der bedeutende Vertreter des polnischen Films wie z.B. Jerzy Toeplitz und Aleksander Ford umfasste.¹¹⁷ Dieser Gruppe, mit dem Kürzel *START*, lag an einer künstlerischen und inhaltlichen Aufwertung des polnischen Kinofilms, der in den 1930er Jahren nach Meinung von Jakubowska und ihren Kollegen oft noch mit schablonenhaften TheaterschauspielerInnen und oberflächlichen, genretypischen Klischeestories operierte. Die Mitglieder der Gruppe wollten den anspruchsvollen Kinofilm hingegen als bedeutsames Erziehungsmittel für das polnische Publikum verstanden wissen. In Bezug auf die Filmsprache und künstlerischen Aspekte der Filmproduktion dienten Sergej Eisenstein und andere einflussreiche sowjetische RegisseurInnen als direkte Vorbilder. Der führende Kulturpolitiker Andrei Zhdanov prägte das Verständnis des Kinofilms als aufklärerisches, agitierendes Werkzeug, das den Massen die Absichten der neuen kommunistischen Gesellschaftsordnung vermittelte. Mit Stalins Zustimmung propagierte Zhdanov ab 1934 das Konzept der KünstlerInnen als „*engineers of the human soul*“.¹¹⁸ Kunst sollte demnach nicht nur die Realität abbilden, sondern vielmehr die revolutionären Strömungen und Entwicklungen der Wirklichkeit hervorheben und den proletarischen Massen vermitteln.¹¹⁹

Nach der Auflösung der *START* Gruppe 1935, die bis dahin nur wenige gemeinsame Produktionen verwirklicht hatte, gingen die ehemaligen Mitglieder ihren eigenen Projekten nach. Jakubowska realisierte ihren ersten Langzeit-Spielfilm *Nad Niemnem* („Auf dem Fluss

117 *Mazierska*, Ewa, Wanda Jakubowskas Cinema of Commitment. In: *European Journal of Women's Studies* Nr. 8 (Jg. 2001): S. 221-238, hier: S. 223.

118 *Mazierska*, 2001: S. 223.

119 *Mazierska*, 2001: S. 223.

Niennem“), der allerdings weder seine ursprünglich für den 5. September 1939 vorgesehene Premiere feiern konnte, noch zu irgendeinem späteren Zeitpunkt vorgeführt wurde, da im Laufe des Zweiten Weltkrieges sämtliche Kopien zerstört wurden.¹²⁰ Der weitere Lebenslauf Jakubowskas sollte ebenfalls folgeschwer vom nationalsozialistischen Regime mitbestimmt werden. Jakubowska schloss sich dem kommunistischem Widerstand an, wurde im Jahr 1942 gefangen genommen und verbrachte sechs Monate im berüchtigten Pawiak Gefängnis in Warschau. Daraufhin verschleppte man sie in das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, von wo aus sie in das Frauenlager Ravensbrück überstellt wurde. Bereits beim Durchschreiten des Lagertors in Auschwitz-Birkenau, mit dem zynischen Schriftzug 'Arbeit macht frei', beschloss Wanda Jakubowska ihren Aufenthalt als Grundlage für einen Spielfilm möglichst objektiv festzuhalten:

„Dem Wunsch einen Film über das Lager in Auschwitz zu machen, verdanke ich höchstwahrscheinlich, dass ich überhaupt noch lebe. Er behütete mich davor, Auschwitz nur subjektiv zu erleben, und erlaubte mir später, alles, was mich damals umgab, als eine besondere Art der Dokumentation zu behandeln.“¹²¹

Zusammen mit der Drehbuchautorin Gerda Schneider verfolgte sie den Bergen-Belsen Prozess um den ehemaligen Auschwitz-Kommandeur Joseph Kramer, führte Interviews mit ehemaligen Aufsehern der Konzentrationslager und bat weitere Gefangene des Lagers Auschwitz ihre Erlebnisse mitzuteilen.¹²² Dadurch wurde von Juni 1945 bis Februar 1946 das Skript zu *Ostatni Etap* in Berlin fertiggestellt und Jakubowska kehrte anschließend nach Warschau zurück, um mit der Verfilmung zu beginnen.

Die kommunistische Partei Polens hatte nach dem Zweiten Weltkrieg nicht augenblicklich alle Bereiche der Kultur vereinnahmt und einer strengen parteikonformen Linie unterworfen, trotzdem musste Jakubowska bis zur endgültigen Genehmigung ihr ursprüngliches Drehbuch zahlreiche Male umarbeiten. Wesentliche Änderungen betrafen die Vorgeschichte einiger Gefangenen vor ihrer Inhaftierung in Auschwitz: Polnischer Antisemitismus in der Vorkriegszeit als auch während der deutschen Gewaltherrschaft war auf der

120 *Haltof*, Marek, Return to Auschwitz: Wanda Jakubowska's *The Last Stage* (1948). In: Polish Review Nr. 55 (Jg. 2010): S. 7-34, hier: S. 9.

121 *Müller*, Christine, Die Darstellung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau in Andrzej Munks *Pasazerka* und Wanda Jakubowskas *Ostatni Etap*. In: *Lenarczyk*, Wocjciech (Hg.), *KZ-Verbrechen: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung*, Berlin 2007: S. 177-190, hier: S. 180.

122 *Mazierska*, 2001: S. 224.

Kinoleinwand nicht erwünscht. Stattdessen sollte die Figur der russischen Ärztin Eugenia pränanter charakterisiert werden, was in ihrem ursprünglich nicht vorgesehenen heldenhaften Märtyrertod seinen Niederschlag fand. Die ständige Präsenz von Tod, Krankheit, die vollkommen entkräfteten Häftlinge oder unbeschreiblichen hygienischen Zustände sorgten ebenfalls für Skepsis bei dem zuständigen Programmdirektor der *Film Polski* und ehemaligem START-Mitglied Jerzy Bossak.¹²³ Doch auch Jakubowska selbst war sich der abschreckenden Wirkung allzu detaillierter Abbilder der Lagerumstände bewusst und ging einen Kompromiss ein, auf Kosten der Authentizität, die Kinozuschauer nicht allzu sehr zu verschrecken.¹²⁴ Der Umstand, dass das Thema der Konzentrationslager bis zu diesem Zeitpunkt im sowjetischen Einflussbereich noch nicht filmisch aufbereitet worden war, führte dazu, dass mehrere zuständige Entscheidungsträger auf nationaler Ebene unsicher ob der Bewilligung des Filmstoffes waren. Niemand wollte sich mit einer ungesicherten Entscheidung vor Stalin exponieren, weshalb Jakubowskas Antrag schließlich bei diesem landete und er seinen persönlichen Segen aussprach.¹²⁵

Die Dreharbeiten begannen schließlich im Sommer 1947. Da Jakubowska ihrem Film, mit gewissen Einschränkungen, die an das Filmpublikum geschuldet waren, eine größtmögliche Authentizität verleihen wollte, entschied sie sich, in dem vom polnischen Parlament zum 'Denkmal für die Leiden der polnischen Nation und der Angehörigen anderer Nationen' konserviertem ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau, zu drehen. Eigens wurden dafür sechs Häftlingsbaracken neu errichtet. Die Statisten und kleinere Rollen im Film ließ Jakubowska von ehemaligen Gefangenen oder Bewohnern des nahe gelegenen Städtchens Oświęcim mimen, die verwendete Sträflingskleidung hatten viele ehemalige Gefangene seit der Befreiung aufbewahrt. In Verbindung mit der zeitlichen Nähe von Konzentrationslager und inszenierter Wirklichkeit löste Jakubowska ihren Anspruch zumindest mittels der Produktionsbedingungen so konsequent als möglich ein.

Der Film wurde erstmals am 28.3.1948 in Polen aufgeführt, darauf folgten weitere Länderpremierer, unter anderem in Österreich am 8.4.1949.¹²⁶ Kritiker im Inland und beson-

123 Loewy, Hanno, The Mother of all Holocaust Films? Wanda Jakubowskas Auschwitz Trilogy. In: Historical Journal of Film, Radio and Television Nr. 24/2 (Jg. 2004): S. 179-204, hier: S. 181.

124 *Die Hauptstadt des Todes. Zur Wiener Uraufführung des polnischen Films „Die letzte Etappe“*. In: Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau Nr. 15 (Jg. 1949).

125 Haltof, Marek, Polish National Cinema, New York 2002: S. 51.

126 Detaillierte technische und bibliographische Informationen zu 'Ostatni Etap' unter: www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?efw00fbw000924.gd abgerufen am 3.12.2012. Sowie: *Die Hauptstadt des Todes. Zur Wiener Uraufführung des polnischen Films „Die letzte Etappe“*. In: Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau Nr. 15 (Jg. 1949).

ders ausländische Beobachter priesen das Werk Jakubowskas.¹²⁷ Vieles von der Faszination und Anerkennung für die erste, über die Landesgrenzen Polens wahrgenommene Kino-Produktion, rührte von der inszenierten Echtheit her. Filmkritiker bezeichneten ihn auch als „Dokumentar-Spielfilm“¹²⁸ und noch heute variiert die Bezeichnung von Wissenschaftlern zwischen „semidokumentarisch“¹²⁹ oder „halbdokumentarisch“.¹³⁰ Die Regisseurin als Zeitzeugin, ehemalige Gefangene als Darstellerinnen, originale Requisiten und der bedrückende Drehort Auschwitz statteten dieses Kunstwerk mit einem Nimbus des Dokumentarischen aus. Der ungarische Filmkritiker Béla Balász warf zu diesem „wonderful Polish film“¹³¹ die Genrefrage auf, um sogleich die Antwort mitzuliefern: Dass für die filmische Bearbeitung der nationalsozialistischen Konzentrationslager die klassischen Genre Tragödie und Komödie denkbar ungeeignet seien und Jakubowska die Lösung in Form eines 'Doku-Dramas' geliefert hätte. Tadeusz Lubelski, ein weiterer bedeutender polnischer Filmkritiker und Historiker, sah die „witness strategy“¹³² als entscheidend für den Erfolg beim Publikum. Er verstand darunter die Präsentation der Realität aus dem Blickwinkel einiger Zeitzeugen, beziehungsweise der persönlichen Erfahrung der Regisseurin selbst.

Allerdings gab es auch kritische Stellungnahmen von der Schriftstellerin Maria Dabrowska:

„Alle die im Lager sympathisch sind, sind Russinnen und Jüdinnen – selbstverständlich kommunistische. Alle, die im Lager verkommen und niederträchtig sind, sind Polinnen. Von der Idee her ist das prosovjetscher Propagandakitsch und kein Film über die Tragödie, die Auschwitz vor allem für das polnische Volk war.“¹³³

Die sowjetische Annektion Ostpolens 1939 war den meisten Polen noch sehr präsent. Das Bild der Roten Armee als Befreier (von Auschwitz) verblasste zunehmend.

127 Für Kritik im Ausland siehe z.B. die deutsch-jüdische Exilzeitung Aufbau, herausgegeben in New York: Auschwitz im Film. In: Aufbau vom 25.3.1949: S. 12. Für das Inland siehe z.B.: „Die letzte Etappe“. In: Arbeiter-Zeitung vom 10.4.1949: S.6. Oder: „Die letzte Etappe“. In: Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau Nr. 26 (Jg. 1949). Eine gegenteilige Stimme, die fordert, unter Auschwitz doch endlich einmal einen Schlusstrich zu ziehen und deshalb den Film als 'Die letzte Etappe' wörtlich im Erinnerungsdiskurs verstanden wissen will: „Die letzte Etappe“. In: Wiener Montag vom 11.4.1949.

128 *Paimanns Filmlisten*. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik vom 11.4.1949 (Jg. 1949): S.28.

129 Van Vree, Frank, Auschwitz liegt in Polen. Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film 1945-1963. In: *Wende*, Waltraud (Hg.), Der Holocaust im Film: mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis, Heidelberg 2007: S. 41-60, hier: S. 46.

130 Müller, 2007: S. 180.

131 Loewy, 2004: S. 179.

132 *Mazierska*, Ewa, Double Memory: The Holocaust in polish Film. In: *Haggith*, Toby (Hg.), Holocaust and the moving Image: Representations in Film and Television since 1933, London 2005: S. 225-235, hier: S. 228.

133 Müller, 2007: S. 186.

Festzuhalten bleibt, dass Jakubowska *Ostatni Etap* so nah als möglich an ihren persönlichen Erlebnissen und den Erfahrungen anderer Gefangener gestalten wollte. Zu Beginn des Films wird dieser Anspruch nochmals explizit in Form einer schriftlichen Ankündigung herausgestrichen. „Dieser Film beruht auf authentischen Erlebnissen und stellt einen kleinen Teil der Wahrheit über Auschwitz dar“,¹³⁴ so die deutsche Übersetzung. Andererseits interpretierte Jakubowska das Medium Film seit Beginn ihres Schaffens als ein Instrument, um politische Botschaften mit der Suggestionskraft filmischer Bilder, der Masse des Volkes zu vermitteln. Dadurch entstand ein Spannungsverhältnis zwischen der Inszenierung der Realität und dem Anspruch auf eine objektive Wiedergabe der Realität, dass sich auch in der Darstellung nackter, weiblicher Körper im Laufe des Films widerspiegeln wird.

Aus phänomenologischer Perspektive gilt es daher bei der Filmanalyse besonderes Augenmerk auf die Frauen zu legen, die als Statistinnen an *Ostatni Etap* mitarbeiteten und wenige Monate zuvor noch selbst in dem nationalistischen Lagersystem gefangen waren. Ihre Kleidung, ihre Bewegungen und ihre Gesichter tragen ein inkarniertes Wissen zu dem Film bei, das sich nicht in den Handlungen entäußern wird, aber umso mehr in ihrer reinen Präsenz. Die große Zahl der Gefangenen, die Jakubowska zu den Appellen antreten ließ, prägen den Film auf eine besondere Art und Weise, wodurch die Grenze zwischen den Schauspielerinnen und ihren Rollen verschwimmt.

4.1.2. Inhalt des Films

(1. / 00:00:00) Aufblende, Name der Produktionsfirma. Eine „Lapanka“, sprich Razzia in einer polnischen Stadt. Menschen werden zusammengetrieben und abtransportiert.

(2. / 00:00:45) Aufblende, Ferneinstellungen von einem Konzentrationslager, Stacheldrahtzaun vor stürmischem Himmel, Appellplatz. Ausführliche Credits und erklärender Text: Die Schauspielerinnen sind Bewohner der Stadt Oświęcim, dieser Film zeigt einen kleinen Ausschnitt der Wahrheit über Auschwitz, wo 4,5 Millionen Menschen ermordet wurden.

(3. / 00:03:22) Während des Appells bricht die Gefangene Helena zusammen, weswegen ihr gesamter Block „Strafe stehen“ muss. Während die brutale Blockälteste Elza sich in ihrem Privatraum mit dem Gitarrenspiel einer „Zigeunerin“ vergnügt, wird klar, dass Helena vor der Niederkunft steht. Die Revierkrankenschwester Anna wird informiert und erzwingt von Elza den gesamten Block sofort abtreten zu lassen.

(4. / 00:10:55) Die Revierärztin Eugenia entbindet erfolgreich Helenas Baby. Anna und Eugenia besprechen, wie sie Mutter und Kind verstecken und vor dem tödlichen Zugriff des SS-Arztes schützen können.

134 Jakubowska, 1948: 00:03:00.

- (5. / 00:12:30) Szenenwechsel: Ein Deportationszug trifft im Dunkeln ein und die verängstigten Menschen, unter ihnen Marta und ihre Mutter, werden gewaltsam aus dem Zug entfernt und selektiert. Der Lagerkommandant wird auf Martas Deutschkenntnisse aufmerksam und lässt sie als Übersetzerin arbeiten.
- (6. / 00:16:59) Aufnahme-prozedur der Frauen: Entkleidung, Rasur der Haare und Brandmarkung mit einer Nummer. Marta darf als Funktionshäftling ihre zivile Kleidung und Haare behalten. Beim Anblick der rauchenden Krematoriumsschornsteine erfährt Marta vom tödlichen Schicksal ihrer Mutter.
- (7. / 00:20:36) Der zuständige SS Arzt hat die Geburt des Babys bemerkt. Eugenia und Anna können mit einer List nur die Mutter des Kindes, Helena, retten, das Neugeborene wird jedoch vom Lagerarzt mit einer Giftinjektion ermordet.
- (8. / 00:24:32) Helena wandelt alleine über den nächtlichen Appellplatz, gefährlich nahe am elektrisch geladenen Stacheldrahtzaun. Sie wendet sich schließlich an Eugenia, die sie herzlich in die kommunistische Widerstandsgruppe des Krankenreviers aufnimmt.
- (9. / 00:27:28) In der Kommandantur des Konzentrationslagers debattiert die Lagerleitung über die möglichst effiziente Tötung der Lagerinsassen. Die Oberaufseherin tritt für eine komplette kompromisslose Tötung aller Häftlinge ohne vorherige Selektion ein.
- (10. / 00:30:02) Morgenappell: Marta beobachtet, wie das gesamte Lager unter den Schlägen der Kapos und den Klängen des Lagerorchesters zur Zwangsarbeit abmarschiert.
- (11. / 00:32:52) Die Oberaufseherin ordnet überraschend eine Selektion und den anschließenden Abtransport aller jüdischen Gefangenen in die Gaskammer an. Dank Martas rechtzeitiger Warnung kann Anna die Deportation von Frauen aus dem Krankenrevier verhindern.
- (12. / 00:37:52) Nacht. Die Lagersirene gibt die Flugzeuge als sowjetische Verbände zu erkennen. Die niedergeschlagenen Frauen im Revier schöpfen wieder Hoffnung und schauen andächtig in den nächtlichen Himmel.
- (13. / 00:38:47) Neuzugänge kommen im Lager an, unter ihnen die Schwestern Ursula und Anielka. Die Gruppe lernt den grausamen Alltag in Auschwitz kennen, als eine Frau aus der Gruppe unter dem Vorwand der Flucht bei der Arbeit erschossen wird.
- (14. / 00:44:05) Im Revier versucht Eugenia, inzwischen mit Unterstützung von Helena, ihr Möglichstes bei der Versorgung der Kranken, unter anderem von Ursula. Anielka findet ihre Schwester tot im Krankenbett auf und die Krankenschwester Nadia gesteht, dass sie der Toten eine Injektion vorenthalten habe. Anielka verzeiht ihr und Nadia verspricht, sich in Zukunft um sie zu kümmern.
- (15. / 00:49:11) Offizierstube: Die Oberaufseherin ist mit der bisherigen Selektion nicht zufrieden und ordnet eine weitere umfassendere Selektion an. Unter den Klängen des Lagerorchesters werden die Häftlinge mit unglaublicher Gewalt der Kapos und Aufseher vollkommen willkürlich voneinander separiert. Auch eine Krankenschwester muss auf die Lastwagen steigen und das Schlussbild der ersten Selektion wiederholt sich.
- (16. / 00:55:05) Die Frauen beten andachtsvoll in einer Baracke, doch wird das Gebet von fröhlichem Gesang und Tanz abgelöst, der Grund: Die Deutschen haben bei Stalingrad eine schwere Niederlage erlitten.
- (17. / 00:57:05) Auf Helenas Bitte hin, kann Marta mit einer List erreichen, dass die Hilfslieferungen des kommunistischen Widerstands, aus einem Lager für männliche Gefangene, unkontrolliert ins Lager gelangen.
- (18. / 00:57:59) Während Tadeusz die Hilfsgüter aus dem Leiterwagen an die Krankenschwestern verteilt,

bespricht Bronek, der Kopf des Widerstands, mit Anna, Helena und Eugenia das weitere Vorgehen: Eine wichtige Aufgabe erfordert die Professionalisierung der Kontakte und Verbindungen im Frauenlager.

(19. / 01:00:01) Tadeusz und Marta reden derweil über ihre vergangenen Begegnungen und ausgetauschte Gedanken: Unklar ist, ob die Beiden auf politische oder gegenseitige emotionale Themen abzielen.

(20. / 01:02:26) Ein Zug kündigt einen neuen Transport an, der komplett aus Kindern zusammengesetzt ist. Die Liquidation des gesamten Transports wird angedeutet, in langen Einstellungen durch die Effektenkammer mit tausenden von Gegenständen wird das Ausmaß der nationalsozialistischen Vernichtung klar.

(21. / 01:04:11) Privatfest im Anwesen des Lagerkommandanten. Das Fest wird jedoch unterbrochen von der Durchsage eines illegalen Radiosenders: 335.000 Unschuldige seien im letzten Monat in Auschwitz ermordet worden.

(22. / 01:05:58) Eine internationale Kommission hat sich angekündigt. Die Lagerleitung lässt die Baracken den Anschein eines humanen Lagers geben. Eugenia klärt die Kommissionsmitglieder jedoch mit wenigen deutschen Sätzen, die ihr zuvor Anna beigebracht hat, über den wahren Zweck von Auschwitz auf: Die Vernichtung von Frauen, Kindern und Männern.

(23. / 01:10:09) Bei dem Verhör des Gestapochefs schweigt Eugenia beharrlich, ebenso bei der Folter, die schließlich tödlich für sie endet.

(24. / 01:14:07) Die Frauen des Reviers, Anna, Helena u.a., erfahren durch die Ernennung Lalunias zur Revierärztin, einer naiven und selbstsüchtigen Frau, vom Tod Eugenias, schwören aber, ihren Widerstand fortzusetzen.

(25. / 01:15:31) Eine neu angekommene Gruppe serbo-kroatischer Soldatinnen verlangt vom Lagerkommandanten die Unterbringung in einem Kriegsgefangenenlager. Marta sorgt in ihrer Funktion als Übersetzerin aus eigener Initiative dafür, dass die Frauen anständig gekleidet werden und ihre Haare behalten dürfen.

(26. / 01:17:33) Stube der Kapos: Lalunia, Elza und drei weitere Aufseherinnen genießen die Überbleibsel der Transporte: Kleidung, Getränke, Parfüm; und die Dinge, die sie den Gefangenen vorenthalten: Arzneien, Rationen. Im Gespräch über das Leben nach dem Krieg wird deutlich, dass die meisten ein Leben unter den Nazis gegenüber den Bolschewisten bevorzugen würden.

(27. / 01:19:18) Unter Ausnutzung von Lalunias Aberglauben und Selbstsucht organisieren die Frauen, wie Bronek es gefordert hatte, den Widerstand. Dessa, Helena, Anna und Marta bekommen Aufgabenbereiche, alle Anderen sollen die Massen im Lager für einen Aufstand mobilisieren.

(28. / 01:23:29) Viele Frauen im Krankenlager sind unbehandelt wegen Lalunias Absenz bzw. ihrer Schieberei von Medikamenten. Anna konfrontiert sie und spricht ihr die Befähigung zur Revierärztin ab.

(29. / 01:26:29) Lalunia findet ein Schriftstück des Widerstands und gibt es der rachsüchtigen Elza. Die präsentiert es der Oberaufseherin als Annas Werk. Beim anschließenden Verhör leugnet Anna, irgendetwas über den Widerstand zu wissen und wird offensichtlich zu ihrer Ermordung abgeführt.

(30. / 01:30:33) Die Lagerkommandantur beschließt die Liquidation des Lagers. Tadeusz und Marta, die davon erfahren, sollen je eine Kopie dieses Plans getrennt zu Bronek außerhalb des Lagers schmuggeln. Dort angekommen, brechen sie zu einer weiteren, nicht näher erläuterten, Mission zusammen auf.

(31. / 01:35:53) Der Gestapochef erfährt durch die Ansage des illegalen Radiosenders von der Flucht Martas. Den Lagerkommandanten maßregelt er und fordert ihn auf, zukünftig härter durchzugreifen.

(32. / 01:38:15) Der betrunkene Lagerkommandant schreitet durch die Reihen der zum Appell angetretenen Frauen. Er demütigt Dessa, die sich das nicht lange gefallen lässt, und erschießt sie.

(33. / 01:40:18) Tadeusz und Marta sind gefangen genommen worden. Am selben Ort von Eugenias Folter wird Tadeusz zu Tode gequält. Marta erwartet die öffentliche Hinrichtung durch den Strang. Sie kann sich jedoch von ihren Fesseln befreien, spricht ihren Kameradinnen Mut zu und stirbt in den Armen Helenas, mit der Forderung, dass Auschwitz sich nie wieder wiederholen darf. Russische Flugzeuge künden von der nahenden Befreiung.

4.1.3. Die verschiedenen Gruppen im Konzentrationslager

Jakubowska begriff den Film bereits von Anbeginn an als ein Mittel zur Erziehung der ZuschauerInnen. Ganz im Sinne des sozialistischen Realismus sollte dieses Medium eine wichtige Funktion bei der Darstellung der Realität in ihrer revolutionären Entwicklung erfüllen und so das Publikum entweder in seinem Glauben an den Sozialismus bestärken oder aber von diesem überzeugen. Im Einklang damit verstand Jakubowska Aussage alles was sie im Konzentrationslager *„umgab, als eine besondere Art der Dokumentation“*¹³⁵. Der eingblendete Text zum Schluss des filmischen Prologs bekräftigt, dass dieser Film auf authentischen Erlebnissen basiert und einen kleinen Teil der Wahrheit repräsentiert.

Um einen möglichst kompakten Überblick über den Film zu geben, soll er im Folgenden nach Merkmalen einzelner Gruppen untersucht werden, um anschließend in einer Sequenzanalyse die Darstellung von nackten Körpern im Speziellen zu betrachten. Gruppen, die im Konzentrationslager auftreten sind die Masse der Gefangenen, die Gruppe der Nazis, die Blockältesten bzw. Kapos und die Gruppe des kommunistischen Widerstands.

Die Masse der Gefangenen

Den überwiegenden Teil des Films sind Häftlinge im Bildhintergrund bei unterschiedlichen Arbeiten zu sehen: Entkräftete Frauen schieben langsam Kipploren vor sich her. Schwere, mit Steinen beladene Kisten werden zu Zweit getragen. Gefangene müssen der Lagererde mit Schaufeln Erdreich abtrotzen und transportieren Ziegelsteine.¹³⁶ Die Arbeiten wirken allesamt körperlich sehr anstrengend, was die Zusammenarbeit von größeren Gruppen erfordert. Außerdem gehen die Frauen bei diesen Arbeiten äußerst vorsichtig und behutsam vor. Die

¹³⁵ Karcz, Danuta, zitiert nach: Müller, 2007: S.180.

¹³⁶ Jakubowska, 1948: 00:39.10-00:40:00.

Bilder von schwer arbeitenden Frauen füllen jeden noch so kleinen freien Bildausschnitt aus und begleiten fast ausnahmslos jede Einstellung auf dem Appellplatz von Auschwitz. Die Gefangenen vereinen sich durch ihre stetige Präsenz zu einem stillen Protagonisten im Hintergrund, der das riesige Lagergelände für den/die ZuschauerIn immer wieder als Ort des körperlichen und seelischen Leides ins Gedächtnis ruft.

Jakubowska gestaltet auf diese Weise den entbehrungsreichen Alltag in Auschwitz sehr eindrucksvoll und realitätsnah. Das namenlose, still erduldet Leid und die nie enden wollende, monotone Arbeit sind das tägliche Brot aller Häftlinge. Die Gefangenen wirken im Kontrast mit den Protagonisten, der energischen Anna oder der unbeugsamen Eugenia, zusätzlich nicht nur schwach, sondern auch noch hilflos. Während sich unter Eugenias Leitung aktiver Widerstand im Krankenlager entfaltet, hoffen, beten und warten die anderen Frauen unbeteiligt auf ihre Befreiung. Ein weiterer entscheidender Unterschied ist, dass die anonymen Gefangenen regelmäßig von willkürlichen Selektionen bedroht sind. Der Rang einer Dolmetscherin, wie Marta oder einer Krankenschwester wie Anna, schützt vor dieser ständig präsenten Gefahr.

Die erste Selektion, die nur auf die Jüdinnen des Lagers beschränkt ist, endet mit mehreren Einstellungen, die die Abfahrt der Lkws zu den Gaskammern zeigen. Mithilfe der Menschenkette, dem Wassergraben, den Baracken und Eisenbahnschienen bildet der rauchende Schornstein des Krematoriums den ultimativen Fluchtpunkt dieser Bilder.¹³⁷ Mittels dieser mechanischen Bildstruktur wird die Unmöglichkeit, den Gaskammern zu entkommen, illustriert. Eine leicht abgewandelte Bildstruktur beendet die Zweite Selektion, die sich durch ihre komplette Willkürlichkeit auszeichnet. Mit einer offenen Bildkomposition, die in einem Wechsel von Panorama- und Nahaufnahmen eingebettet ist, verliert der/die ZuschauerIn den Überblick. Die sonst streng geordnete Masse wogt wie ein aufgepeitschtes Meer hin und her. Die vielen einzelnen Menschen formen sich zu einer ruhelosen Schicksalsgemeinschaft.

Zu Beginn des Films fügt sich die Masse der Gefangenen ebenfalls zu einem fühlenden Ganzen zusammen. Als der hochschwangeren Helena beim Appell die Kräfte versagen, stützen sie ihre Nachbarinnen und versuchen Helena mit Neuigkeiten von der Front zu ermutigen. Zur Strafe für ihren Schwächeanfall muss ihr gesamter Block auf unbestimmte Zeit in dieser Haltung verharren. Anstatt sich von Helena zu distanzieren und sie zu

¹³⁷ *Jakubowska*, 1948: 00:37:33.

beschuldigen, üben sich die Frauen kollektiv in stummer Solidarität. Der gesamte Block, synchron mit Helena, wiegt sich wie Gräser im Wind hin und her, und gewinnt so einen skulpturalen Charakter des Widerstands. In einer 44 Sekunden langen Einstellung, die mit Nahaufnahmen einzelner Frauen beginnt und mit dem gesamten Block in einer Panoramaeinstellung endet, verbindet sich die Solidarität der Einzelnen ebenso wie die des Kollektivs mit dem Empfinden dieser Frau.

Wenn die Frauen aus dem Bildhintergrund treten und in Großaufnahmen zu sehen sind, teilt sich der Kamera ein zutiefst *inkarniertes Wissen* mit. Die Mitarbeit von Einwohnerinnen aus dem nahe gelegenen Oświęcim sowie Überlebenden von Auschwitz-Birkenau als Statisten verleiht diesen ansonsten eher dekorativen Rollen eine *doppelte Realität*. Mit unerwartetem Gewicht beherrschen die Gesichter in Großaufnahmen die Leinwand¹³⁸ und erzählen mit Blicken, Falten und furchigen Gesichtern von einer Welt, aus der es eigentlich keine Bilder geben kann. Diese Gesichter kommunizieren eine Erfahrung, die trotz des Bilderverbots, das spätestens seit Lanzmann als ästhetische Forderung gilt,¹³⁹ auf einem dünnen Grat zwischen Fiktion und Dokumentation erfolgreich balanciert.

Jakubowska bietet an einer Stelle den Hinweis an, dass aus den Reihen der Gefangenen in der Nach-Lagerzeit einmal eine neue Gesellschaft entwachsen wird. Denn gerade weil Eugenia, Anna und Marta so engagiert im Widerstand arbeiten, überlebt keine von Ihnen, trotz ihrer Privilegien die Inhaftierung. Um die zweite, willkürlich angesetzte, Selektion einzuleiten, lässt die Lagerleiterin alle Kapos in einer Reihe antreten. In Untersicht aufgenommen, läuft im folgenden Schnitt eine Kapo aus dem linken Bildvordergrund nach vorne. Hinter ihr tauchen dadurch zwei Kinder auf.¹⁴⁰ Nicht nur, dass im gesamten Film keine Kinder vorkommen, so ist das eine Mädchen mit dem Judenstern gebrandmarkt, das andere nicht. Sie treten einen Schritt Richtung Kamera ins Licht und im Verlauf der Einstellung laufen immer wieder Kapos zwischen Ihnen und der Kamera vorbei. Die gesamte Sequenz pendelt zwischen Aufnahmen, die die ungeheure Macht der Lagerleiterin über Leben und Tod durch eine starke Untersicht betonen, und Einstellungen, die die Häftlinge aus erhöhter Perspektive dominieren. Nur im Fall der Kinder wird dieses Schema durchbrochen: Die Kinder sind von unten, die Aufseherin deutlich von oben aufgenommen: Das Machtverhältnis hat sich umgekehrt. Das Publikum wird hier Zeuge des *Sinns in seiner Entstehung*: Die Kinder treten aus dem

138 Jakubowska, 1948: 00:05:42. Sowie: 00:51:00.

139 Corell, 2009: S. 119f.

140 Jakubowska, 1948: 00:50:39.

Schatten der Kapo hervor und doch wird der Blick auf sie wiederholt durch vorbeilaufende Kapos gestört. Eine langfristige Entwicklung, wie sie sich Jakubowska wünscht, beginnt sich in diesem Moment herauszuschälen: Die Überwindung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in Europa und der Aufbau einer neuen, sozialistischen Ordnung, die Rassengrenzen, zumindest auf dem Papier, beiseite fegt.

SS Lagerleitung

Während einer Besprechung der Lagerleitung in der neunten Sequenz, die den Bau neuer Krematorien zum Thema hat, lassen sich zwei Mitglieder der SS näher charakterisieren. Zunächst einmal die omnipräsente Oberaufseherin, die sich nach außen hin gepflegt und attraktiv gibt. In der Besprechung tritt sie für die unterschiedslose und sofortige Vernichtung aller Gefangenen ein. Diese unbedingte Zerstörungslust verfolgt sie auch im weiteren Verlauf des Films. Sie ordnet aus eigenem Antrieb zwei Selektionen an, deren Fortgang sie mit tief befriedigtem Gesichtsausdruck verfolgt.¹⁴¹ Sie maßregelt die Krankenschwestern vor dem Eintreffen der internationalen Kommission und misshandelt Anna beim Verhör. Jakubowska präsentiert den Typus des ruhelosen und ehrgeizigen Deutschen. Der/die ZuschauerIn erfahren, dass auch einzelne Akteure in der SS-Hierarchie aus eigener Motivation töteten und nicht alle Anweisungen von Himmler oder Hitler kamen. Die Protagonisten der Vernichtung hatten einen eigenen Handlungsspielraum, den sie nach ihrem Gutdünken gestalten konnten und trugen somit sehr wohl volle Verantwortung für ihre Handlungen. Damit entlarvt Jakubowska den angeblichen Befehlsnotstand oder die strenge Hierarchiehörigkeit, zugunsten der oft kreativen Eigeninitiative der vielen tausend Schaltstellen im riesigen Vernichtungsapparat des Deutschen Reiches.

Als Gegenpol zur unnachgiebigen Lageraufseherin wohnt der Lagerkommandant Hans Schmidt breitbeinig und voll Überdruß, der für ihn offensichtlich ermüdenden, Besprechung bei. Seine körperliche Belebtheit, der typisch deutsche Name und seine Genussucht machen ihn zum Vertreter des dumpfen aber brutalen Deutschen. Schmidt ist nachlässig in der Führung des Lagers, naiv und leicht hinters Licht zu führen. Seine Person ist nicht getrieben von Rassenhass, sondern primitiven, niederen Instinkten und der Aussicht auf persönliche Vorteile und Bequemlichkeit unterworfen. Undiszipliniert und jähzornig, ohne Prinzipien und

¹⁴¹ *Jakubowska*, 1948: 00:52:05.

Disziplin, kann er sich mit allen Ideologien arrangieren und seinen Frieden schließen.

Unterdessen mobilisieren ein Ökonom und ein Ingenieur ihre Kräfte bei jener Besprechung für den Sieg des Dritten Reichs. Wiederum lenkt Jakubowska die Aufmerksamkeit auf ein lange unterbelichtetes Kapitel deutscher Vergangenheit. Mit unendlicher Sachlichkeit und Nüchternheit setzen der Ökonom und der Ingenieur die Vorteile einer unbarmherzigen Ausbeutung der Arbeitskräfte, bzw. des Baus eines neuen Krematoriums auseinander. Keine Uniform, kein Parteiabzeichen oder sonstige Symbole weisen sie als Vertreter der NSDAP aus. Nichtsdestotrotz sind sie zutiefst in den Holocaust verstrickt und bestimmen direkt das Schicksal Hunderttausender.

Eine Sonderrolle nimmt der Gestapochef ein. Schmiss und Monokel, sowie eine gewähltere Ausdrucksweise, Umgangsformen und Intelligenz, zeigen ihn als Vertreter des alten Adels. Der Gestapochef agiert im Hintergrund, beteiligt sich weder bei vulgären Festen noch bei Gewaltausschreitungen. Stattdessen verfolgt er seine Gegner mit Gerissenheit. Auf einem Dachboden lässt er Eugenia und Tadeusz zu Tode foltern, indem er zynisch das „*beste Abendbrot für den Herrn*“¹⁴² bzw. kaltes Abendbrot für Eugenia anfordert, eine Chiffre für die Folter mit einem glühenden Schürhaken. Zur Folter lässt der Gestapochef groteske Tanzmusik laufen und beobachtet das Schauspiel angeregt rauchend. Geschuldet an den sozialistischen Realismus, repräsentiert er als sadistischer, degenerierter Mann einen Typ des Adels.

Abseits einzelner Personenportraits bereichert sich die Lagerleitung kollektiv am Besitz ihrer Opfer. Jakubowska macht diesen Zusammenhang explizit, indem sich an eine lange Kamerafahrt durch die Effektenkammer eine Überblende zu einem Tanzfest in der Villa des Kommandanten anschließt.¹⁴³ Die Effektenkammer ist angefüllt mit tausenden von ***Erinnerungs-Objekten*** der Opfer. Parallel zur karnalen Intelligenz vieler Statistinnen öffnet sich dadurch eine Möglichkeit zum intimen Kontakt zwischen ZuschauerIn und Leinwand. Unzählige Schuhe, Bürsten, Kleidungsstücke und selbst Prothesen erzählen von den Biographien ihrer ehemaligen Besitzer und wurden zu einer ikonographischen Chiffre für den Holocaust.¹⁴⁴ Die Überblende zeigt die eben noch in der Effektenkammer stehende Vase in der Villa des Kommandanten. In vollem Bewusstsein ihrer schamlosen Ausbeutung, geben sich die Männer und Frauen der Lagerleitung einem opulenten Tanzvergnügen hin. Bereicherung, die oft die Grundlage für den Wohlstand der Täter bis weit in die Nachkriegszeit bildete, wird zu einer

142 Jakubowska, 1948: 01:41:17.

143 Jakubowska, 1948: 01:03:08.

144 In *Nuit et Brouillard* greift Alain Resnais dieses Thema in Form endloser Schuhberge ebenfalls auf.

gemeinsamen Triebfeder aller Nutznießer der Vernichtung.

Die Blockältesten

Eine entscheidende Schaltstelle zwischen Häftlingen und dem SS-Kommando bildete die Gruppe der Funktionshäftlinge, wie z.B. Kapos und Blockälteste. Die Funktionshäftlinge hatten einen großen Einfluss auf den Alltag und die Überlebenschancen der ihnen zugeteilten Lagerinsassen und rekrutierten sich aus Kriminellen, aber auch Juden oder jedem anderen Häftling, der bereit war, für seine Privilegien kompromisslos einzutreten. In *Ostatni Etap* wird die einflußreiche Rolle der Kapos und Blockältesten unmissverständlich herausgestrichen.

Die Blockälteste Elza terrorisiert ihre Umgebung mit unkontrollierten Wutausbrüchen und einer brutalen Umgangsweise. Sie ist auf ihren persönlichen Vorteil bedacht, egal ob sie Nahrungsmittel unterschlägt oder Handel mit dem Hab und Gut der ermordeten Insassen treibt. Weitaus schwerwiegender ist jedoch ihre Rachsucht in Bezug auf Anna. Da diese sie einmal gedemütigt hat, nimmt Elza die erste Gelegenheit wahr, Anna als Kommunistin vor der Oberaufseherin zu entlarven und nimmt ihren Tod damit billigend in Kauf. Eine weitere, namenlose Kapo stachelt einen SS-Mann dazu auf, eine Arbeiterin unter dem Vorwand der Flucht zu erschießen. Die Kapo hatte der freche Gesang der Arbeiterinnen gestört.¹⁴⁵

Eine paradoxe Funktion spielt das Aussehen der Frauen. Während das Personal des Krankenbaus auffällig attraktiv und die Schauspielerinnen geschminkt sind, zeichnen sich die Blockältesten durch eine massige Statur und grobschlächtige Gesichtszüge aus, welche sie vom Rest der Schauspielerinnen isolieren. Aber gerade die Blockältesten kokettieren mit ihrem Aussehen und pflegen ihre Eitelkeit vor dem Spiegel.¹⁴⁶ Selbstgefälligkeit und Gefallsucht scheint Jakubowska als Antrieb zur Bereicherung damit scharf zu verurteilen.

Ein anderes verbindendes Element aller Funktionshäftlinge ist der Drang nach schamloser Bereicherung. Während die einfachen Häftlinge eine, in Anbetracht der Umstände, grenzenlose Solidarität untereinander üben, schachern und feilschen Blockälteste um Kleidung, Medizin und Parfüms. Das Publikum sieht, wenn auch nur schemenhaft, den Aufstieg einer Frau zur Blockältesten. In Sequenz 13 trifft eine Gruppe Frauen neu im Lager ein. Eine dieser Neuankömmlinge fällt durch ihre naiven und bewundernden Aussagen gegenüber Elzas privilegierter Kleidung auf. In Sequenz 26 taucht diese Person wieder als Kapo auf.

¹⁴⁵ *Jakubowska*, 1948: 00:42:00.

¹⁴⁶ *Jakubowska*, 1948: 01:27:22.

Eine andere Frau, nunmehr Krankenschwester, stellt den anwesenden Blockältesten die neue Kapo als einzige Überlebende neben ihr selbst aus dem gleichen Transport vor. Das bedeutet, dass Überleben, zumindest in dieser Gruppe von etwa 30 Frauen, nur möglich war, wenn man sich entweder einer Vorgesetzten anbot und letztlich selber einen privilegierten Posten erhielt oder sich dem Widerstand anschloss. Der Widerstand wird weiter unten näher ausgeführt, es wird aber klar, dass die Widerstandsgruppe erheblichen moralischen Halt gab. Somit bleibt der Fokus des Films bei dem kommunistischen Widerstand. Die SS-Lagerleitung und die Kapos dienen eher als Hintergrund, vor dem sich Marta, Eugenia und Anna entwickeln können.

Der kommunistische Widerstand

Wanda Jakubowska begann ihre Karriere als Regisseurin in einer kommunistisch orientierten Künstlergruppe. Während des Zweiten Weltkrieges schloss sie sich dem polnischen Widerstand an, wurde 1942 verhaftet und schließlich ins Konzentrationslager Auschwitz verschleppt. Nach ihrer Befreiung aus Ravensbrück und der Rückkehr in ihre Heimat etablierte sich dort eine sozialistische Gesellschaftsordnung. Jakubowska stand demnach knapp zwei Jahrzehnte in Opposition zum politischen System: Erst im autoritär regierten Polen Piłsudskis während der 1930er und dann, seit 1939 ungemein bedrohlicher, in dem, von NS-Deutschland überfallenen Polen. Der Kampf für den Kommunismus, die andauernde Flucht vor den Institutionen und die Zeit im KZ prägte ihren Lebenslauf damit erheblich. Dementsprechend legt sie den Fokus in ihrem autobiographischen Film *Ostatni Etap* auf die oppositionelle Gruppe im Frauenlager. Die russische Ärztin Eugenia, das unwidersprochene Herzstück der Resistenz, organisiert vom Krankenrevier aus den Widerstand. Die Kleidung, das gepflegte Aussehen und die energische Haltung distanzieren Eugenia und Anna, ihre rechte Hand, deutlich vom Rest der Kranken und Gefangenen. Zwar ist die Gruppe für Außenstehende zugänglich, da sowohl Marta, Helena, Nadia und Dessa im Film zum Widerstand stoßen, doch bleibt die Kluft zwischen der Gruppe um Eugenia und ihrer Umwelt trotzdem unübersehbar bestehen.

Besonders deutlich wird dies bei einer Untersuchung der zentralen Personen des Widerstands, Eugenia, Anna und Marta, die auch als Protagonisten des Films gelten können und die die polnische Filmforscherin Ewa Mazierska als die Repräsentanten der wesentlichen

Gegner des Nationalsozialismus identifiziert: Eugenia symbolisiert den Osten, Anna den Kommunismus und Marta das Judentum.¹⁴⁷

Das Publikum lernt die Ärztin Eugenia in der dritten Sequenz kennen. Sie behandelt gemeinsam mit Anna eine Patientin und wird von der Krankenschwester Michele über die bevorstehende Niederkunft Helenas informiert. In der folgenden Sequenz entbinden Anna und Eugenia problemlos das Kind und übergeben es der Mutter. Trotz ihres unermüdlichen Einsatzes kann Eugenia jedoch die Ermordung des Neugeborenen durch den SS-Arzt nicht verhindern. Als geradezu emblematisch für Eugenias Wesen kann eine Planeinstellung¹⁴⁸ in der 14. Sequenz gelten. In einer knapp zweiminütigen Einstellung begleitet die Kamera Eugenia bei ihrem aufopfernden Einsatz in der Krankenstation. Sie spricht den Frauen gut zu, wechselt Verbände und bleibt, trotz der physischen und psychischen Not, in der sie sich befinden, eine intakte Persönlichkeit, zu der die vielen Frauen mit Hoffnung aufblicken können. Die Schauspielerin Tatjana Gorecka, die Eugenia darstellt, fällt besonders durch ihre Größe und ihr erheblich höheres Alter auf, was ihr zusätzlich den Nimbus der umsichtigen Leiterin gibt. Ihre Körpergröße ist der visuelle Ausdruck ihrer Ebenbürtigkeit mit der Lagerleitung, so z.B. bei der Rechtfertigung für das Weiterleben des Neugeborenen gegenüber dem SS-Arzt.¹⁴⁹

Bei einer einzigen Gelegenheit, als die Neuigkeit über den Sieg der Roten Armee bei Stalingrad die Runde macht, ist sie mit normalen Häftlingen im Bild zu sehen. Nachdem die Aufständischen aus dem naheliegenden Männerlager bei den Frauen angekommen sind, versorgt Bronek, der Anführer, die Frauen um Eugenia mit erfreulichen Zeitungsberichten von der Front.¹⁵⁰ In der nächsten Einstellung lesen Anna, Nadia, Helena und eine weitere Frau hocherfreut und begierig die Nachrichten, ohne dass Eugenia noch anwesend wäre.¹⁵¹ Die Szene wird von einem einfahrenden Kindertransport unterbrochen was die Frauen mit Schrecken feststellen. Fast scheint es, als solle Eugenia aus dieser ohnmächtigen Situation, in der das Krankenrevier nicht weiter eingreifen kann, ausgespart werden.

Der Besuch einer internationalen Kommission, die die Zustände im Lager überprüft, lässt Eugenia ihre Verantwortung für ihre Kranken hintanstellen. Sie nützt den Moment mit den ausländischen Kommissionsmitgliedern, um ihnen von den wahren Verhältnissen in

147 *Mazierska*, 2001: S. 224.

148 *Jakubowska*, 1948: 00:44:04 - 00:45:41.

149 *Jakubowska*, 1948: 00:22:38.

150 *Jakubowska*, 1948: 01:00:18.

151 *Jakubowska*, 1948: 01:01:12.

Auschwitz zu berichten. Für ihre Courage wird sie vom Gestapochef einer tödlichen Folter ausgesetzt. Schon frühzeitig trennt Jakubowska Eugenia von ihren Peinigern mittels getrennter Bildausschnitte. In Großaufnahme und würdevoller Haltung verschließt sich die russische Ärztin und akzeptiert ihren Tod als beschlossene Sache.

Die Tochter der Schauspielerin Tatjana Gorecka, Antonina Gordon-Gorecka, mimt Anna, eine deutsche Kommunistin und Assistentin von Eugenia. Bereits mit der ersten Einstellung¹⁵² lernt das Publikum Eugenia und Anna als Team kennen, da sie gerade eine Patientin im Revier behandeln. In knapp jeder zweiten Einstellung ist sie gemeinsam mit Eugenia zu sehen. Anna kommt mit den normalen Gefangenen außerhalb des Reviers so gut wie nie in Kontakt. Sie hilft Eugenia das Kind zu entbinden, verlangt von der Kapo Elza die vorzeitige Entlassung ihres Blocks, organisiert den Widerstand im Revier mit, und enthebt Lalunia ihrer erschlichenen Position als Lagerärztin nach dem Tod Eugenias. Bei einem Verhör der Oberaufseherin bleibt sie standhaft, wird aber daraufhin vom Lagerkommandanten in den Tod abgeführt.

Marta dominiert den Film mit 108 von 589 Einstellungen. Nachdem sie mit einem nächtlichen Transport im Lager angekommen und von ihrer Mutter getrennt worden ist, wird sie zur Dolmetscherin ernannt. Mit den ungläubigen Blicken Martas lernt auch das Publikum den Lageralltag kennen: Nach dem morgendlichen Zählappell beobachtet sie eine fremde Welt: Menschen mit Knüppeln bewaffnet, prügeln halbtote, wehrlose Frauen und treiben Tausende zur Arbeit. Nach dieser allmorgendlichen Prozedur ist der Appellplatz übersät mit Leichen.

Im Laufe des Films schließt sie sich immer enger der Widerstandsgruppe an und übernimmt zunehmend brisante Aufträge. Trotz ihrer integralen Stellung für die Gruppe ist sie mit vielfältigen Mitteln deutlich getrennt. Sie ist Dolmetscherin, trägt Zivilkleidung, und ihr Haar offen und bewegt sich relativ ungezwungen im gesamten Lagerbereich. Das Krankenpersonal ist einheitlich in weiße Schürzen und teilweise mit Kopftüchern eingekleidet und, am auffälligsten, ist nur mit der fürsorglichen Pflege von kranken Frauen okkupiert. Filmgestalterische Mittel führen diese Separation auf struktureller Ebene fort. Marta ist nur in fünf Einstellungen mit Eugenia gemeinsam im Bild zu sehen. Doch nicht einmal bei diesen seltenen Gelegenheiten agieren die beiden auf irgendeine Weise miteinander. Erst nachdem Eugenia ermordet worden ist, sind Anna und Marta zusammen in einer Einstellung zu sehen

152 *Jakubowska*, 1948: 00:08:55.

und kommunizieren miteinander.

Eine brisante Funktion nimmt Martas Rolle als Dolmetscherin ein. Zu ihren Aufgaben gehört es neben dem Übersetzen, Anordnungen der Oberaufseherin und des Lagerkommandanten auszuführen und ihnen auch ansonsten zu Diensten zu sein. So muss sie z.B. Anna zum Verhör abführen, bekommt von der Gruppe die Aufgabe zugeteilt, mit der SS-Lagerleitung in Kontakt zu bleiben und muss, als SS-Angehörige getarnt, den Außenposten mit 'Heil Hitler' anreden.¹⁵³ Marta schirmt das Krankenrevier und insbesondere Eugenia von jeglichem Kontakt mit den Deutschen ab. Eugenia muss niemandem direkt gehorchen, geschweige denn, den Mördern in irgendeiner Art entgegen kommen.

Gemeinsam ist den drei Frauen ihre privilegierte Position, die ihnen überhaupt erst ermöglicht, aktiv den Widerstand zu organisieren und sich für das Wohl ihrer Kameradinnen zu engagieren. Während die Masse der Gefangenen der Gewalt der SS und Kapos hilflos ausgeliefert ist, und mit Schlägen gedemütigt wird, treten Marta, Eugenia und Anna als mindestens ebenbürtige Gegenpole zu dem SS-Arzt, dem Lagerkommandanten, der Oberaufseherin und dem Gestapochef auf. Bei den Begegnungen der Frauen mit den Machthabern reden und argumentieren sie auf Augenhöhe, scheuen keinen Blickkontakt und bleiben bei Verhör und Folter standhaft. Die Sinnlosigkeit des Leides der gemeinen Häftlinge kehren sie in einen heldenhaften Märtyrertod im Geiste der Befreiung und des Widerstands um.

In Momenten der Trauer¹⁵⁴ oder der Zuversicht kreierte Jakubowska mithilfe der Frauen im Sinne des sozialistischen Realismus Statuen des Widerstands. Die Kamera verharrt einige Sekunden lang bewegungslos und die Frauen werden zu temporären Denkmälern des Antifaschismus, dem Sieg der Gegner des Nationalsozialismus. Vom Ende des Films her gedacht, wirken diese Aufnahmen wie ein vorzeitiges Gedenken an die willensstarken und kämpferischen Heldinnen im unermüdlichen Widerstand gegen den Faschismus.

Schon deshalb, weil alle drei Protagonistinnen das Ende des Films nicht überleben. Um den Preis der Wahrheit vor der internationalen Kommission, eines geschmuggelten Schriftstücks über eine militärische Niederlage Deutschlands und eines Radiokommunikés willen, riskieren und verlieren die Frauen ihr Leben. Sie lassen sich von der Hoffnung auf Befreiung in ihren Entscheidungen nicht kompromittieren. Stattdessen stellen sie ihr Leben ausnahmslos in den Dienst der Partei und des Kampfes gegen den Nationalsozialismus. Verzweiflung über ihre Lage, Hoffnungslosigkeit in Bezug auf den Sieg oder das Aus-

¹⁵³ *Jakubowska*, 1948: 01:31:30.

¹⁵⁴ *Jakubowska*, 1948: 01:14:15.

gebrannt-Sein nach dem pausenlosen Einsatz für andere zeigt Jakubowska nicht. Ihr Körper und ihr Geist bleiben intakt und ungebrochen. All die genannten Merkmale machen die drei Frauen zu 'reinen Gefäßen' des Widerstands.

In diesem Kontext scheinen Körperlichkeit und Nacktheit die Integrität der Rebellion zu gefährden und diese Gefäße fragil zu machen. Körperbewusstsein im Sinne von Schönheit und Eitelkeit sind am Beispiel der Kapos Zeichen für Naivität und Ignoranz. Kurioserweise sind die Schauspielerinnen, die den Widerstand repräsentieren, anmutig, ihre Kleidung gepflegt und ihre Wimpern geschminkt. Dafür wenden die Frauen aber keine Anstrengung auf, sondern der/die ZuschauerIn wird mit dieser irritierenden Tatsache alleine gelassen. Auch der Kontakt zu Männern ist zweifellos dem Widerstand untergeordnet.

Anna kommt dem SS-Arzt, der eine gewisse Attraktivität ausstrahlt, zum Wohle der Jüdinnen des Krankenreviers ungewohnt nahe und versucht ihn durch ein Lächeln für sich zu gewinnen.¹⁵⁵ Als Broniek die Frauen besucht, legt sie die Hand, in freundschaftlicher Weise, auf seine Schultern¹⁵⁶ und bei der späteren Aufgabenverteilung innerhalb des Widerstands ist sie für den Kontakt zum Männerlager verantwortlich. All das sind kaum mehr als Andeutungen und können nicht als ernsthafter Hinweis für sexuelle Kontakte gelten.

Marta hingegen pflegt definitiv eine Liebesbeziehung zu Tadeusz. In Sequenz 20 reden die Beiden sehr chiffriert über ihre Beziehung vor ihrer Inhaftierung, deutlicher wird Martas Zuneigung bei der getrennten Flucht der Beiden in Bronieks Hütte. Sie gelangt als Erste dorthin und ist in tiefer Sorge über Tadeuszs Verbleib. Körperlich kommen sich die Beiden allerdings nie näher. Schwerwiegender ist die unbedingte Unterordnung der Beziehung unter das Primat des kommunistischen Widerstands. Weder bei der bevorstehenden Flucht aus dem Konzentrationslager, noch bei der Folter lässt Tadeusz persönliche Gefühle erkennen. Er ist zuallererst Widerstandskämpfer und dann Partner von Marta. Sie zeigt durchaus ihre Sorge um ihn und freut sich auf ihr Zusammentreffen, letztendlich gefährdet aber auch sie nicht den Widerstand mit persönlichen Gefühlen.

Das Drehbuch wurde, wie bereits erwähnt, mehrmals umgeschrieben, besonders um den kommunistischen Widerstand genügend herauszuarbeiten und den Antisemitismus im Vorkriegspolen auszublenden.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Jakubowska*, 1948: 00:35:28.

¹⁵⁶ *Jakubowska*, 1948: 00:58:45.

¹⁵⁷ Der Komponist Roman Palester, der die Musik zu *Ostatni Etap* beisteuerte, fehlt in den credits, weil er 1947 Polen und dem neuen sozialistischen Realismus den Rücken kehrte und deswegen seine Werke bis in die 1970er in seiner Heimat zensiert blieben.

4.1.4. Archivierung der Körper

Marta wird nach der Selektion der Gefangenen bzw. der Trennung von ihrer Mutter zur Aufnahme von Personalien, Abgabe aller persönlicher Habe und Neueinkleidung in ein dafür vorgesehenes Gebäude geführt. Anscheinend ist Marta wieder mit allen Frauen zusammen, denn sie darf ihre Haare und Kleidung behalten, während der Großteil der Frauen in die Dusche oder in die Gaskammer getrieben wird. In der folgenden Einstellung wird Martas Körper beim Tätowieren archiviert und sie erfährt die Wahrheit beim Anblick der Krematoriumsschornsteine über das Schicksal der Abgesonderten bei der Ankunft des Zuges, also auch ihrer Mutter.

Die gesamte Sequenz besteht aus 27 Einstellungen, von denen 78 Prozent nahe Einstellungen sind. Die Einstellungsdauer pendelt zwischen gerade einmal einer und 29 Sekunden.

Von Beginn an legt sich über alle Einstellungen ein permanenter, unbestimmter Geräuschpegel. SS-Leute bellen aus dem Off „*Los! Los!*“, zuständige Kapo verlangen „*Schnell, alle Wertsachen!*“, Wortfetzen werden vom Deutschen ins Polnische übersetzt und retour, hektisches Klappern von Schuhen, Geraschel und das Abstreifen von Mänteln, dringen, von Nah und Fern, aber nie lokalisierbar, an das Ohr des Zuschauers, stets dominiert vom Mahnen der SS „*Los!, Los!*“. Gleichzeitig sind die deportierten Frauen selbst nicht zu hören, Schreie aus Verzweiflung oder Angst bleiben aus. Ihre fragenden Blicke und ihre geschlossenen Mäuler zeugen von einer großen inneren Erschütterung.

Mit jeder neuen Einstellung findet auch ein abrupter, disharmonischer Schnitt der Tonspur statt. Das heißt, dass unter die gesamte Szene keine einheitliche Tonspur gelegt worden ist, sondern die Geräusche mit jeder Einstellung aufs Neue einsetzen. Dadurch werden Sätze und einzelne Worte zerrissen, es entstehen sinnlose Wortfetzen, die herrenlos im Raum schwirren. Die Hektik und Orientierungslosigkeit wird so auf eindrucksvolle Weise verstärkt. Umso ruhiger der Moment, als Marta mit den anderen Frauen neu eingekleidet und tätowiert wird. Das Chaos sowie der Lärmpegel zuvor macht die nun eintretende Stille dem Publikum erst recht bewusst.

Der Einsatz von Licht reiht sich in dieser Sequenz in den Stil des Films ein. Punktuelle Spots leiten den Blick des Zuschauers auf Gesichter oder bestimmte Details, wohingegen der Hintergrund meist nur dürrig ausgeleuchtet ist. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Verwenden eines kleinen Schärfebereichs. So erscheinen Bildvordergrund und Hintergrund meist sehr unscharf und der Blick der Kamera richtet sich auf den Bereich mit dem geringsten

Zerstreuungskreis der Objekte. Der Einsatz dieses 'shallow focus'¹⁵⁸ erlaubt der Regisseurin den Schärfbereich entweder an einem Objekt in Bewegung mitzuführen, oder aber die Schärfe zwischen verschiedenen Objekten zu verlagern. Zum Beispiel wird Marta beim Entkleiden brutal von einem SS-Mann aus dem Bild gestoßen, die Kamera verliert damit ihr Schärfobjekt und verlagert, für eine Zehntel Sekunde, die Schärfe auf die sich auskleidenden Frauen im zuvor unscharfen Bildhintergrund.¹⁵⁹

Die insgesamt 27 Einstellungen bestehen überwiegend aus Nahen und Großen Einstellungsgrößen, nur sechs Mal sieht der/die ZuschauerIn mehrere Personen in einem Raum oder eine Person von Kopf bis Fuß. Zunächst zu Beginn der Sequenz, wodurch man einen Überblick über den Raum und die Personen gewinnt.¹⁶⁰ Das Abgeben der Wertsachen, das Entkleiden und das Abrasieren der Haare erfasst die Kamera in Großeinstellungen. Erst gegen Ende der Sequenz entfernt sich die Kamera wieder vom Geschehen und Marta erblickt die Schornsteine des Krematoriums.

Die Länge der Einstellungen hängt direkt mit der Einstellungsgröße zusammen. Je näher die Kamera an einem Objekt, desto kürzer die Zeit zwischen dem Öffnen und Schließen der Blende. Das heißt, dass bei den Einstellungen rund um die Entkleidung die Kamera manches Mal nur eine Sekunde verharret, der Beginn und das Ende der Sequenz bedeutend länger, und zwar bis zu 29 Sekunden, andauern.

Wenn die Kameraperspektive von der Normalsicht, also auf Brusthöhe der gefilmten Person, abweicht, dann überwiegend in Untersicht. Insbesondere im Entkleidungsraum zeigt die Kamera nur den Bildausschnitt oberhalb des Halses dank einer starken Untersicht. Dem SS-Mann wird so ein gewisser Nimbus der Macht zugestanden, die nackten Körper der Frauen verschwinden außerhalb des Bildes zugunsten ihrer Gesichter.

Auffällig ist ebenso das Verhältnis von erzählter Zeit zur dafür benötigten Erzählzeit. Der Beginn der Sequenz, dem Anstellen der Frauen, um ihre Dokumente und Wertsachen abzugeben, wird relativ viel Zeit beigemessen. Diese Art des offiziellen Identitätsverlustes schien Jakubowska so bedeutend, dass sie ihn zweimal aufnahm. Anschließend folgt der physische Identitätsverlust mit dem Ablegen der Kleidung und dem Abrasieren des Kopfhaares. Die SS hetzt in Folge anonyme, und wegen des Bildausschnitts körperlose, Beinpaare in die Gaskammern. Schlaglichtartig werden diese Vorgänge gezeigt, einzelne Ausschnitte stehen

¹⁵⁸ Monaco, James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Hamburg 2009: S. 87.

¹⁵⁹ Jakubowska, 1948: 00:18:05.

¹⁶⁰ Sog. Establishing shot nach: Bienk, 2008: S. 82.

pars pro toto, wenn z.B. drei Einstellungen, die je eine Sekunde dauern, den Vorgang der Kahlrasur bedeuten. Ausführlicher sieht das Publikum wieder die Archivierung der Körper, sprich die Brandmarkung als Häftling. Wie nach einer gewaltsamen, rauschhaften Achterbahnfahrt, gelangen Schauspielerinnen und Publikum mit einer neuen Identität in Auschwitz an.

Die geschilderten Elemente der Filmgestaltung in dieser sehr kurzen Sequenz lassen zwei gegensätzliche Interpretationen zu.

Eine erste Deutung wäre, dass Wanda Jakubowska die Zäsur des demütigenden Identitätsverlustes und der Archivierung der Körper 'überspringen' wollte. Stück für Stück verengt sich der Bildausschnitt. In Normalsicht und Halbtotalen aufgenommen, geben die Frauen ihre Wertsachen und Dokumente ab. Sie sind komplett zu sehen, nichts behindert den Blick des Zuschauers. Bei der nächsten Station, dem Abgeben der Mäntel, sind die Frauen nur mehr bis zur Hüfte zu sehen, und schließlich bei der Entkleidung, filmt die Kamera ab den Schultern, mithilfe starker Untersicht und kleineren Einstellungsgrößen, aufwärts. Die auffallend ausgeleuchteten Gesichter der Frauen absorbieren die Blicke des Betrachters, weg von den Frauenkörpern. Parallel zur Verengung des Bildausschnitts wird der Erzählfluss immer bruchstückhafter, der Höhepunkt des stroboskopartigen Einfangens von Einzelbildern wird mit drei Großaufnahmen innerhalb von vier Sekunden erreicht. Der ständige Geräuschpegel, der ununterbrochen zur Eile mahnt scheidet den/die ZuschauerIn selbst durch die Bilder, lässt keine Zeit zum Einwirken und 'Nachsehen'. Nachdem dem Zuschauerblick in diskontinuierlichen Großaufnahmen jegliche räumliche Orientierung abhanden gekommen ist, gewinnt der/die ZuschauerIn nach der brutalen Prozedur wieder den Überblick über das Wo und Wie. In längeren, übersichtlicheren Einstellungen erblickt man, wie Marta mit anderen Frauen tätowiert wird.

Auch die Handlungselemente schaffen Distanz, da Jakubowska die Protagonistin Marta deutlich von der entwürdigenden Behandlung ausnimmt. Im Dialog wird Marta erklärt, dass sie ihre Haare und Zivilkleidung behält, und nur mehr dem Filmpublikum unbekanntere Frauen sind in Folge von den Erniedrigungen betroffen. Zudem bleibt Marta sehr gefasst, blickt wenig eingeschüchtert um sich und verfällt nicht in Panik.

Jakubowska erreicht mit den vorgestellten Mitteln, dass dieses zentrale Kapitel, das von vielen Frauen als besonders demütigend erlebt wurde, da die Menschen das erste Mal in Berührung mit dem Konzentrationslager kamen, kaum im Gedächtnis des Zuschauers haften

bleibt. Besonders für orthodoxe Frauen war das Entkleiden vor fremden Männern und ihren Angehörigen unglaublich demütigend. Auch die Rahmung dieser Sequenz, mit der nicht minder dramatischen Entbindung Helenas, beansprucht die Aufmerksamkeit des Publikums anderweitig.

Exakt dieselben gestalterischen Mittel ermöglichen aber auch eine gegenteilige Deutung. Die bruchstückhafte Schilderung, die das Publikum orientierungslos von Großaufnahme zu Großaufnahme hetzt, ohne eine kohärente übersichtliche Erzählung zu präsentieren, vermittelt einen authentischen Eindruck dieser traumatischen Zäsur im Leben der Gefangenen. Menschen, die sich in einer ungewohnten Umgebung wiederfinden, mit Fremden zusammen und in einem Bedrohungsszenario, nehmen ihre Umwelt nur noch selektiv und desorientiert wahr. Die Kamera wird in dieser Sequenz als **gelebter Körper** selbst zum verstörten Beteiligten in der Umkleidebaracke. Nachdem die Wertsachen abgegeben wurden, beginnt sie die Orientierung im Raum zu verlieren und konzentriert sich nur mehr auf einzelne Frauengesichter. Diese geben Halt, vermitteln ein unglaublich tiefes Mitgefühl und stumme Solidarität. Doch zu schmerzhaft ist die unmenschliche Behandlung der Frauen, als ihnen die Haare entfernt werden. Die Kamera wendet sich erschrocken ab und lässt den/die ZuschauerIn mit dem augenblickhaften Bild eines riesigen Bergs von Haaren zurück.¹⁶¹

Die herkömmliche Erzählweise, mit den Erzähltechniken des Continuity, dem Establishing Shot der Übersicht verschafft und dann im üblichen Schuss-Gegenschuss Verfahren endet, war bei dem unhandlichen Thema 'Holocaust', für das der Film noch keine Verfahrensweise entwickelt hatte, ungeeignet. Hanno Loewy zitiert Béla Balász, der nach der Sichtung von *Ostatni Etap* Jakubowska dafür pries, dass sie ihre Erlebnisse nicht in die Urformen des Films, der Komödie und Tragödie, versucht hatte zu verpacken, sondern ein neues adäquates Genre erfunden hatte, das „*Doku Drama*“.¹⁶²

Das phänomenologische Element der **Kommunikation** verstärkt diese Tendenz. Der eigene Sprachraum 'Konzentrationslager' mit seinen spezifischen Wendungen, Sprachmelodien, Codes und unästhetischen Neologismen erfüllt das Ohr aller Menschen vor Ort. Die neue Sprache, die Sprache der Deutschen, der Vernichtung, ist ab jetzt für die Frauen brutales Richtmaß für ihr Tun und Lassen. Die Frauen verlassen ihre sprachliche Heimat als sie ihre Papiere zu Anfang der Umkleidung abgeben. Noch werden die Anweisungen ins Polnische

¹⁶¹ Dieselbe erschrockene Kamera filmt auch den Mord an der Gefangenen, die eine Kapo durch ihren „frechen Gesang“ gereizt hatte. In vier Einstellungen, die insgesamt nur fünf Sekunden lang sind, fängt die Kamera nur schlaglichtartige Großaufnahmen ein. *Jakubowska*, 1948: 00:42:33-00:42:43.

¹⁶² Loewy, 2004: S. 179.

übersetzt, doch zunehmend erfüllt der deutsche Befehlston den Raum. Der Kommandeur ist gelangweilt, routiniert, hat schon unzählige Frauen durch diese Räume gehetzt und ist nun seiner Arbeit müde. Er kennt die erschrockenen Gesichter, die Angst und die Verwirrung. Er klopfte mit seiner Reitpeitsche nachlässig auf den glänzenden Schaft seiner Stiefel, denn er weiß, dass es hier keiner besonderen Anstrengung bedarf, um Disziplin walten zu lassen. Er ist der unumschränkte Herrscher in diesem Reich, er, der SS-Mann. Die Frauen wagen es nicht, in dieser Umgebung zu sprechen. Sie beherrschen die neue Sprache noch nicht, haben sich noch nicht im Lager eingelebt. Vorerst schweigen sie und erkämpfen sich im Laufe der Zeit wieder ihre Sprache und ihre Körper zurück.

In weniger als einer Sekunde offenbart die Kamera ihre Fähigkeit als unbestechlicher Beobachter die **doppelte Realität** des Filmbilds zu entlarven. Die Einstellung beginnt mit einer Nahaufnahme in Untersicht. Ein SS-Mann tritt bis auf wenige Zentimeter an die Kamera heran und füllt den gesamten Bildausschnitt aus. Doch die knappe Sekunde, die der SS-Mann benötigt, sich vom Bildhintergrund in den Vordergrund zu bewegen, reichen der Kamera aus, den Blick einer Statistin einzufangen. Die junge Frau, die selber den Zweiten Weltkrieg miterlebt hat, sieht ertappt, und auch ein wenig trotzig in den Kinosaal. Dieses Bild verhakt sich in der Erzählung und reißt sie auf. Fast unbemerkt gleitet der Blick des Publikums über die vielen Bilder, doch in dieser Sekunde verharrt er kurz und öffnet so einen zweiten Raum, neben dem der Erzählung Jakubowskas. In diesem kaum bemerkbaren Moment am unteren linken Bildrand richtet sich der Blick einer Frau zu einer Kamera im Jahr 1947 auf dem, zum nationalen Denkmal ernannten, ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz. Kurz nach der deutschen Gewaltherrschaft stellen polnische Schauspielerinnen, unter ihnen einige ehemalige Gefangene von Auschwitz, äußerst realistisch die Shoah nach. Frauen versuchen ihre Geschichte zurückzugewinnen, Worte und Bilder zu finden und ihr Schicksal mitzuteilen und bleiben dennoch alltägliche Menschen. Sie blicken in die Kamera, gehen nach dem Filmdreh nach Hause und sind polnische Bürger eines neuen Staates.

Zum dokumentarischen Charakter der untersuchten Sequenz passt, dass Jakubowska viele Einstellungen im Sinne einer offenen Bildkomposition unternimmt. Der Eindruck wird erweckt, dass damit ein unreflektierter, ungefilterter und spontaner Blick einer Gefangenen gezeigt wird, der nicht die Ruhe und Zeit hatte, sich vorher zu orientieren. Das Bild geht außerhalb des Bildes weiter, der Film repräsentiert nur „*a small fraction of the truth*“¹⁶³, wie

163 Jakubowska, 1948: 00:03:00.

der Prolog es ankündigt. Dass Jakubowska diese Sequenz recht kurz gestaltet, sollte nicht mit der Vernachlässigung derselben verwechselt werden. Gerade die skizzenhafte Andeutung von Ereignissen löst im Publikum meist mehr Imagination aus, als eine ausführliche und detaillierte Darstellung, die keinerlei eigene kreative Denkarbeit vom Publikum mehr verlangt und deterministisch eine gültige Version des Geschehens erzählt. Der Zeitpunkt der Produktion von *Ostatni Etap*, 1947, bedingt, dass jede einzelne Person des europäischen Publikums den Zweiten Weltkrieg in irgendeiner Art und Weise miterlebt hatte. Chiffren, Codes, die Sprache des Holocaust, ein Wort nur wie „*Lapanka*“ zu Beginn des Films, reichten aus, um das Publikum in die jüngste Vergangenheit zurückversetzen. Erst mit dem Ableben der bewussten Kriegsgeneration musste die filmische Darstellung das Zeichenrepertoire des Holocaust erneut erläutern. Diese scheinbaren Lücken in der Abbildung unmittelbar nach dem Holocaust als Zeichen von mangelndem Interesse der Regisseurin zu interpretieren, zeugt eher von der Verhaftung des Sprechers in seiner kulturellen Gegenwart.

4.2. Gillo Pontecorvos „Kapo“

4.2.1. Biographischer Abriss Pontecorvos

Der 1919 geborene Gillo Pontecorvo floh als Sohn liberaler Juden 1938 aus dem faschistischen Italien nach Frankreich. Durch Bekanntschaften zu Pariser Intellektuellen wie Jean-Paul Sartre und Wassily Kandinsky und deren Teilnahme am spanischen Bürgerkrieg, fand sich Pontecorvo schließlich selbst als Mitglied der *Partito Comunista Italiano* (PCI) im Bürgerkrieg seiner Heimat 1943 wieder. Die Erfahrungen in dieser Zeit als Guerillakämpfer stellen ein bedeutendes Fundament für Pontecorvos folgendes Œuvre dar. Pontecorvo engagierte sich bis zur Ungarn-Krise 1956 in der PCI, u.a. als Mitherausgeber der parteieigenen Zeitung *L'Unita*, trennte sich aber schließlich aufgrund der diktatorischen und unterdrückenden Maßnahmen der UdSSR, von denen sich die italienischen Kommunisten nicht ausreichend distanzieren. Nichtsdestotrotz blieb Pontecorvo grundlegend den Idealen der Linken bis zu seinem Ableben 2006 treu, als er in einem Interview zu seiner politischen Einstellung gefragt, antwortete: „*I am merely a man of the left.*“¹⁶⁴

Unter dem immensen Einfluss von Roberto Rosselinis *Paisa* drehte Pontecorvo in den folgenden Jahren knapp zehn, meist kürzere, Dokumentarfilme, die das alltägliche Leben und die Widrigkeiten der kleinen Leute im Nachkriegsitalien zeigten. Durch die Lektüre von *Paisa* erkannte er die Kraft der Bilder, die absolute Wahrheit zeigen zu können. Pontecorvo betonte, dass er sich in Tradition zu Rossellini und nicht zum Neorealismus als solchem verstanden wissen wollte.¹⁶⁵ Festzuhalten bleiben die unterschwelligeren Muster und Botschaften, die sich durch das gesamte Lebenswerk Pontecorvos ziehen: Das Interesse am Menschen, der sich in einer widrigen Umwelt wiederfindet. Er ist gezwungen, auf unmoralische Methoden zurückzugreifen um die ihn umgebenden Widerstände zu überwinden. In einem Interview betonte Pontecorvo, dass der Kampf des Individuums mit der Gesellschaft das zeitgenössische Klima zur Entstehungszeit des Films *Kapo* reflektieren sollte.¹⁶⁶ Im Jahre 1955 schuf Pontecorvo die Episode *Giovanna* des zwölfteiligen Zyklus *Die Windrose*, die sich mit der gegenwärtigen Position von Frauen in der Gesellschaft und der notwendigen Emanzi-

¹⁶⁴ Demme, Jonathan/ Hofmann, Dustin, Gillo Pontecorvo's *The Wide Blue Road*, Milestone Films 2001 als pdf unter www.milestonefilms.com/pages/press abgerufen am 3.12.2012: S. 7.

¹⁶⁵ Demme/Hofmann, 2001: S. 17.

¹⁶⁶ Demme/Hofmann, 2001: S. 16.

pation von patriarchalen Einflüssen am Beispiel der Arbeitsbedingungen von Textilarbeiterinnen beschäftigt. Im Jahr darauf debütierte er mit seinem ersten Langspielfilm, *La Grande Strada Azzurra* („Die lange blaue Straße“), basierend auf einem Roman von Franco Solinas, der ebenso am Drehbuch mitwirkte.

Im Jahr 1960 drehte Pontecorvo schließlich den Spielfilm *Kapo*, eine italienisch-französisch-jugoslawische Koproduktion, basierend auf einem Drehbuch, das er wiederum zusammen mit Franco Solinas verfasst hatte. Maßgeblichen Einfluss auf die Handlung hatte die Veröffentlichung von Primo Levis autobiographischem Werk *Se questo e un uomo?*, in dem dieser seine Erfahrungen in und nach der Haft in Auschwitz thematisierte, sowie Gespräche mit Zeitzeugen aus den Konzentrationslagern.¹⁶⁷

In der Hauptrolle ist die damals erst 22 jährige Susan Strasberg zu sehen, die zwei Jahre zuvor als Verkörperung der Anne Frank in einem Broadway Stück international Beachtung fand und somit für den/die ZuschauerIn bereits eindeutige Assoziationen weckte. Emmanuelle Riva, die kurz darauf mit ihrer Hauptrolle in *Hiroshima mon amour* ihren Ruf als anspruchsvolle Schauspielerin behauptete, wirkte ebenso mit, wie der junge Laurent Terzieff der bis an sein Lebensende mit intellektuellen Beiträgen zum französischen Film auf sich aufmerksam machte. Das Set wiederum entstand in Jugoslawien, die Personen hinter der Kamera waren fast ausnahmslos in Italien aufgewachsen, womit sich die Koproduktion in einer Arbeitsteilung der Professionen niederschlug.

Das Schicksal der jungen Edith begeisterte sowohl Publikum, als auch die Filmkritiker. Diese lobten besonders den „*schonungslos realistischen Stoff*“¹⁶⁸ der mit einer „*kompromißlose[n] Härte*“¹⁶⁹ dargestellt würde, und deshalb den Film sehenswert mache.¹⁷⁰ *Kapo* wurde als bester ausländischer Film für den Oscar nominiert und Didi Perego, die im Film Sophie verkörpert, erhielt den Preis einer italienischen Filmjury als beste Nebendarstellerin.¹⁷¹

Sein folgendes Filmprojekt, *La Battaglia di Algeri*, sicherte Pontecorvos Ruhm in den Kreisen des Autorenkinos letztendlich bis heute. Ohne Produktionsfirma im Rücken und nur mit Laiendarstellern vor der Kamera, die im arabischen Viertel Algiers aufgewachsen waren, zeigt Pontecorvo den Aufstand der *FLN*, der schließlich in einer Revolution des gesamten

167 O'Leary, Alan/Srivastava, Neelam, Violence and the Wretched: The Cinema of Gillo Pontecorvo. In: The Italianist Nr. 29 (Jg. 2009): S. 249-264, hier: S. 253.

168 Paimanns *Filmlisten*. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films vom 14.6.1961 : S.1.

169 *Evangelischer Filmbeobachter* vom 23.11.1961, Nr. 694.

170 *Film Dienst*. Katholische Filmkommission für Deutschland vom 29.3.1961.

171 *Österreichische Film und Kinozeitung*. Zentralorgan der österreichischen Filmwirtschaft vom 10.6.1961.

Landes mündete und Algeriens Unabhängigkeit von Frankreich begründete. In 120 Minuten schwimmt die Grenze zwischen ZuseherIn und Leinwand, die Kamera bewegt sich im arabischen Viertel, der 'Casbah', wie ein Bewohner. Der harte arabische Dialekt bringt den Hass und die Angst der Algerier näher. Schließlich sind es die markerschütternden, rhythmischen Schreie der Frauen, die die französischen Soldaten mehr als alles andere verunsichern.

4.2.2. Italien am Scheideweg 1960

Die Überwindung des italienischen Faschismus war, wie in Deutschland auch, dem militärischen Einsatz der Alliierten, insbesondere der amerikanischen Streitkräfte, zu verdanken. Die ideologische und mentale Überwindung war zunächst ein Gemeinschaftswerk aller relevanter gesellschaftlicher Gruppen, der Liberalen, Kommunisten, Christlichen und Sozialisten. Bis 1947 etablierte sich unter dem Antifaschismus ein Zusammenschluss der politischen Parteien und es fand eine umfassende Aburteilung von Protagonisten des Mussolini-Reiches statt.¹⁷² Italien stand vor einem vielversprechenden Neuanfang.

Wie oberflächlich und temporär jedoch der Kitt des Antifaschismus tatsächlich war, zeigte sich bereits im folgenden Jahr 1948, als die entscheidende Partei des Landes, die *Democrazia Christiana* (DC), das Parteienbündnis mit der kommunistischen *Partito Comunista Italiano*, kurz *PCI*, aufkündigte. Die *PCI* übte sich jedoch in Zurückhaltung und dem Glauben, die Zeit für die kommunistische Wende in Politik und Gesellschaft werde sich in naher Zukunft ergeben. Umso freiere Hand hatte die *DC* in den folgenden Jahren bei der Gestaltung der Politik und Gesellschaft. Der Fokus der *DC* lag auf der wirtschaftlichen Entwicklung des Landes, einem Ziel, dem andere Bereiche untergeordnet wurden. Die *DC* begünstigte die Rehabilitierung von zuvor verurteilten Schlüsselpersonen der Industrie¹⁷³ und betrieb eine umfangreiche Umstrukturierung der Wirtschaft, weg vom international isolierten Agrarland, hin zu einem wettbewerbsfähigem modernen Industriestaat. Nicht zuletzt die Förderungen aus dem Marshallplan sicherten jährliche Wachstumsraten von bis zu sechs Prozent, und das ununterbrochen bis zum Jahr 1963. Konsequenterweise reorientierte sich das

¹⁷² Woller, Hans, Der Rohstoff des kollektiven Gedächtnisses. Die Abrechnung mit dem Faschismus in Italien und ihre erfahrungsgeschichtliche Dimension. In: *Cornelißen, Christoph/Brandt, Susanne* (Hg.), *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt am Main 2003: S. 67-76, hier: S. 74.

¹⁷³ Woller, 2003: S. 75.

ehemals faschistische Italien wie kaum ein anderes Land in der Außenpolitik. Die europäische Zusammenarbeit im Wirtschaftssektor nahm mit der Montanunion, der Euratom und schließlich der EWR 1957 Gestalt an, im international zunehmend enger werdendem Raum gehörte Italien zu den Gründungsländern der westlichen Nato.¹⁷⁴

Die Folgen dieser politischen Anstrengungen lassen sich am deutlichsten anhand von demographischen und ökonomischen Statistiken beschreiben. In einer Untersuchung 1980 gaben zwei Drittel der Befragten an, einer anderen sozialen Schicht anzugehören, als der, in die sie geboren wurden, ein Zeichen für die hohe soziale Mobilität in den Jahrzehnten zuvor.¹⁷⁵ Die Binnenmigration lag in den Boomjahren bis 1963 bei 40 Prozent, besonders der Zuzug der ländlichen jungen Männer in den industriellen Norden. Folge und Ursache dieser gewaltigen sozialen Erschütterung war eine enorm gestiegene Konsumfreudigkeit. Langlebige, teure Konsumgüter wie die Vespa, Autos von Fiat oder ein erster Fernseher ließen Italien nun auch sprachlich und mental zusammenwachsen.¹⁷⁶ Die erheblichen regionalen Unterschiede, die 1866 mit der Einigung Italiens auf politischer Ebene überwunden worden waren, wurden Sprache, Arbeit und Alltags-Praktik erst Mitte des 20. Jahrhunderts durch den Konsum nivelliert.

Die Konsumfreudigkeit im Italien der 1950er darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl Politiker, als auch die Wirtschaft kein Interesse daran hatten, den ökonomischen Fortschritt sozial festzuschreiben. Die Priorität auf Rentabilität, Steigerung der Produktionskraft und wirtschaftlichem Wachstum standen im Widerspruch zu den Lohnforderungen der Arbeiter, die immer erheblich unter den Zuwachsraten und Profiten der Arbeitnehmer lagen. Umfangreiche soziale Leistungen in den Bereichen Pflege, Gesundheit und Bildung ließen lange Zeit auf sich warten. Ein Grund hierfür lag sicherlich auch im ausgeprägten Familiarismus, der dem Erwachen einer Zivilgesellschaft im Wege stand. Stattdessen wurden Missstände entweder hingenommen oder im privaten Umfeld gelöst.¹⁷⁷

Zu diesen Entwicklungen nahmen Medien im allgemeinen und der Film im besonderen sehr unterschiedliche Positionen ein. Auf der einen Seite standen die Medien des Mainstream, die unkritisch und mit unerschütterlichem Glauben an Regierung und tech-

174 Jansen, Christian, *Italien seit 1945*, Göttingen 2007: S. 140.

175 Jansen, 2007: S. 41.

176 Forgacs, David, *Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren*. In: Koebner, Thomas (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008: S. 21-38, hier: S. 26.

177 Vincenti, Giorgio de, *Die Jahre des Vertrauens. Das „Engagement“ im italienischen Kino der 1960er Jahre*. In: Koebner, Thomas (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008: S. 39-49, hier: S. 40.

nischen Fortschritt den Wandel Italiens priesen. Auf der anderen Seite fanden sich jedoch kontinuierlich sehr kritische und ambitionierte Manifestationen künstlerischen Einsatzes.¹⁷⁸

Dabei muss betont werden, dass das Kino sich in Italien bis weit in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als in den restlichen europäischen Ländern und den USA die Umsätze um bis zu 80 Prozent einbrachen, ungebrochener Beliebtheit erfreute.¹⁷⁹ Erstens tragen Zeitungen am italienischen Markt nicht bedeutend zur öffentlichen Meinungsbildung bei und zweitens teilten sich das Fernsehen, das für den Niedergang des Kinos anderswo verantwortlich war, und Kino den Markt kooperativer auf. Das Fernsehen übernahm in den ersten Jahren den Kultursendeauftrag seiner Bestimmung nach sehr ernst und blieb außerdem, länger als in Europa üblich farblos.¹⁸⁰ Den Höhepunkt erreichten die Kinobetreiber um 1960, als täglich zwei Millionen Italiener in die Kinos gingen.¹⁸¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte der italienische Film mit dem Neorealismus einen spektakulären Neuanfang, der die internationale Filmwelt auf dieses Land blicken ließ. Der faschistische Kinofilm hatte in den 30er Jahren monumentale Traumprodukte und Kolossalfilme gezeigt, die in der *Cinecitta*¹⁸² unter Vernachlässigung der tatsächlichen Lebenswelten der Bevölkerung entstanden waren. In den Jahren 1943 bis 1945 bekundeten einige RegisseurInnen zunehmend Interesse an den Problemen der kleinen Leute. Da die *Cinecitta* von den Alliierten als Flüchtlingslager umfunktioniert worden war und weder Geld noch vielerlei Filmtechnik zur Verfügung stand, lag die Verwendung von Laiendarstellern und das Drehen außerhalb der Filmstudios nahe. Die Neorealisten machten aus dieser Not eine Tugend und drehten vor Ort, wodurch eine zuvor ungekannte Nähe und Dichte an das angestrebte Original erreicht wurde. Lokale und regionale Spezifika wie die ausgeprägten italienischen Dialekte,¹⁸³ die typische Kleidung, traditionelle Arbeitsformen und der Umgang der Leute miteinander, kurz die gesamte Kultur einer Gegend, fanden dankbare Berücksichtigung im neorealistischen Film. Die Gegenwart war hierbei Maßstab und Ansatzpunkt für Veränderung zugleich.¹⁸⁴ Die Filmästhetik ging weg von der mechanischen, streng strukturierten Formen-

178 Jansen, 2007: S.54.

179 Fanchi, Mariagrazia, Das Italienische Filmpublikum der 1960er Jahre. In: Koebner, Thomas (Hg.), Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre, München 2008: S. 50-63, hier: S. 50.

180 Forgacs, 2008: S. 30.

181 Forgacs, 2008: S. 31.

182 1937 wurde die Cinecitta von Benito Mussolini als zentrale Filmproduktionsstätte in der Nähe Roms gegründet.

183 So ging Federico Fellini sogar so weit, in *La Terra Trema* („Die Erde bebt“) auf Kosten des Verständnisses, den Darstellern ihren Dialekt beibehalten zu lassen.

184 Pontecorvo formuliert das in einem Interview mit den Worten: „*There was a desire to change that reality, and at the same time, to represent it as it was*“. In: Demme/Hofmann, 2001: S. 17.

sprache des Studiofilms, mit seinen vorformulierten Genres und Protagonisten, hin zu einer spontanen offenen Form, die als Neugierde an sozialen Utopien verstanden werden muss, wie der Filmwissenschaftler Karsten Witte schreibt.¹⁸⁵

Bis 1952 feierte der Neorealismus das spontane Bild der Straße in dramatischer Abkehr zur inszenierten Studiowelt, indem das Publikum sein Leben, seine Wünsche und Sorgen auf der Leinwand hoch erfreut wiedererkannte. Mit der beginnenden Industrialisierung, dem Zerfall des Parteienbündnisses und der zunehmenden Konsumfreudigkeit, kehrten die Italiener dem Neorealismus schließlich den Rücken zu. Die Zeit für Gedankenexperimente und soziale Utopien, wie das neue Italien aussehen könnte, war vorbei. Stattdessen dominierten Abbilder der klassenlosen Konsumgesellschaft die Medien des Mainstream.¹⁸⁶

Abgesehen von der personellen Nähe gab es weitere institutionelle und legistische Maßnahmen, die die Gestaltung der Medien stark beeinflussten. Das 1947 geschaffene *Ufficio Centrale per la Cinematografico* überwachte den gesamten Filmmarkt, insbesondere den Import amerikanischer Werke.¹⁸⁷ 1948 protestierten zahlreiche Personen aus dem Filmsektor, SchauspielerInnen, RegisseurInnen und CinematographInnen, gegen den ungeschützten Markt, da im selben Jahr 800 amerikanische Produktionen „den italienischen Film zu ersticken drohten.“¹⁸⁸ Ein daraufhin novelliertes Filmgesetz im Folgejahr sicherte italienischen Produzenten bis zu 18 Prozent an den Produktionskosten. Jedoch sicherte die Auflage, dass ein Drehbuch zur vorherigen Durchsicht bei der zuständigen Behörde einzureichen waren, die Tatsache, dass kritische Produktionen, die den Fortschrittsoptimismus nicht teilten, mit Wettbewerbsnachteilen zu kämpfen hatten.

Als zweite wichtige Institution mit gestaltendem und langlebigem Einfluss, ist die katholische Kirche zu nennen, die von 1929 bis 1984 den Status der Staatsreligion innehatte. Im kulturellen Bereich sicherte sie sich ihren Einfluss durch die ihr direkt unterstehende Basisorganisation *Azione Cattolica Italiano* mit über drei Millionen Mitgliedern. Im Verbund mit der hauseigenen Filmkommission, dem *Centro Cattolico Cinematografico*, und der staat-

185 Witte, Karsten, Neorealismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story. In: Schmidt-Bergman, Hansgeorg (Hg.), Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer in Deutschland und Italien seit 1945, Tübingen 1998: S. 71-84, hier: S. 72.

186 Nach 1945 ließ sich parallel zum politischen auch im kulturellen Leben ein starker US Einfluss bemerken. Hochglanzformate im Stil des *Life Magazine*, Hollywood Stars in Rom, günstige Drehbedingungen in der *Cinecitta* und eine eigene italienische Spielart der opulenten Filmdiven wie Sophia Loren oder Gina Lollobrigida konterten und griffen das US Vorbild auf. Siehe auch: Jansen, 2007: S. 58.

187 Jansen, 2007: S. 43.

188 Österreichische Film Zeitung vom 5.3.1949.

lichen Filmzensur, unterlagen die Filme des italienischen Marktes einer Vorauswahl, die bei negativem Votum zur Folge hatte, dass der Film in den 7000 betriebseigenen Kinos des katholischen *ACI* nicht zur Aufführung gelangen durfte. Eine empfindliche finanzielle Einbuße, die rund 60 Prozent der Filme in den 1960ern betraf, unter anderem den bekannten Film *La Dolce Vita* („Das schöne Leben“).¹⁸⁹

Zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *Kapo* befand sich Italien an einem sensiblen Punkt seiner Geschichte. Die fortschreitende Industrialisierung, die immensen Menschenströme im Land und der stetig steigende Konsum entfernten das Land immer weiter von einer notwendigen Neubewertung seiner faschistischen Vergangenheit, einer Diskussion seiner noch katholischen Gegenwart und, am stärksten umkämpft, seinem Platz in der modernen Welt der Industriestaaten. Der „*nicht entwickelte Wohlfahrtsstaat*“¹⁹⁰ Italien sah sich mit einer „*Freude am Debattieren*“¹⁹¹ über diese Themen konfrontiert. Nach dem Engagement des Neorealismus, entlarvten ambitionierte Filme in den 1960er Jahren die dunklere „*Seite eines modernisierten Italiens [...], [dass] durch die Instabilität sozialer Gefüge, Entfremdung, industrielle Umweltverschmutzung und krisenhafte zwischenmenschliche Beziehungen charakterisiert*“¹⁹² wurde.

189 Noch gewichtiger war der Einfluß der Kirche beim Thema Sexualität. Während des Faschismus prägte eine strikt pronatalistische Haltung die Politik des Staates, eine Position mit der sich die Kirche über weite Strecken identifizieren konnte. Abtreibungen waren verboten, Verhütungsmittel ebenfalls und Kinder sollten wenn dann zu Hause, jedenfalls nicht in den öffentlichen Schulen aufgeklärt werden. Einzig die Prostitution, die bis 1958 erlaubt war, gab der Kirche Anlass, sich von der Bevölkerungspolitik im faschistischen Italien zu distanzieren. Das Ende des faschistischen Staates gab dem öffentlichen Diskurs über Sexualität, sexuelle Praktiken oder Geschlechterrollen keine progressiven Impulse. Sowohl die regierende DC, als auch Kirche und Kommunisten wollten von Aufklärung und einer Neuverhandlung der Positionen oder den Sorgen der Jugendlichen nichts wissen und ließen Forderungen der Bevölkerung nach Sexualekundeunterricht in den Schulen ungehört verhallen. Den Gesetzen nach war Italien bis Anfang der 1970er keineswegs über seine veralteten Ansichten hinausgewachsen. Scheidungen bevorzugten die Männer, das Familienrecht war klar patriarchalisch geschrieben, die Bewerbung von Kontrazeptiva bis 1971 verboten und bis heute ist der Sexualekundeunterricht in Schulen nicht verpflichtend. Allerdings lassen sich mithilfe der kulturwissenschaftlichen Perspektive gegenläufige Ereignisse konstatieren. So war der italienische Film *Domani e troppo tardi* („Morgen ist es zu spät“), der das sexuelle Verhalten und die Notwendigkeit zur Verhütung bei jungen Menschen thematisiert, ein Kassenschlager, die bissige Komödie *Divorzio all'italiana* („Scheidung auf Italienisch“) kommentierte die ungünstige Situation von Frauen bei der Trennung von ihrem Mann und erfreute sich großer Beliebtheit. In einer Schülerzeitung sprachen sich 1966 junge Frauen für den vorehelichen Sex mit Verhütungsmitteln aus, was für einen landesweiten Skandal ausreichte da das Bild der fürsorglichen Mutter und Ehefrau so garnicht mit den Aussagen der Schülerinnen zusammen passte. Siehe hierzu: Lill, Bruno, Der neo-realistische Film im Italien der ersten Nachkriegsjahre. In: Schmidt-Bergman, Hansgeorg (Hg.), Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer in Deutschland und Italien seit 1945, Tübingen 1998: S. 81-93.

190 Forgacs, 2008: S. 23.

191 Vincenti, 2008: S. 39.

192 Forgacs, 2008: S.34.

4.2.3. Inhaltsangabe

(1. / 00:00:00) Prolog: Das von den Nazis besetzte Paris. Das naive, wohlerzogene jüdische Mädchen Edith geht von ihrem Klavierunterricht nach Hause. In ihrer Straße angekommen, erblickt sie ihre Eltern, die gerade deportiert werden sollen und läuft verzweifelt zu ihnen, anstatt zu fliehen.

(2. / 00:03:32) Vorspann: Zu den Credits und hektischer Musik fährt der LKW mit Edith und ihren Eltern ab, in den nächsten Einstellungen fährt ein Zug ins Unbekannte.

(3. / 00:05:04) Der Zug fährt nachts langsam in ein Konzentrationslager ein. Angst, Entsetzen und Panik bricht aus, als die SS-Wachen den Zug entleeren. Nach einer ersten Selektion, die die Arbeitsfähigen aussondert, wird Edith mit den restlichen Kindern von ihren Eltern getrennt und in einen großen Raum geführt. Um dem Schicksal der sicheren Vernichtung zu entgehen, flieht Edith in einem günstigen Augenblick.

(4. / 00:09:25) Edith irrt planlos über das dunkle Lagergelände und betritt einen Gefangenenblock. Sie trifft Sophie an, die sie im Tausch gegen Ediths Halskette zu dem hilfsbereiten Revierarzt des Lagers bringt.

(5. / 00:11:53) Nachdem Sophie das Revier verlassen hat, führt der Revierarzt Edith in ein Behandlungszimmer und heißt ihr, sich komplett zu entkleiden. Er verschafft ihr die Identität der kürzlich verstorbenen Kriminellen Nicole Niepo. Es folgen die Einkleidung, Tätowierung, und die Rasur der Haare. Zeitgleich wird Edith (nun Nicole genannt) Zeuge der bevorstehenden Ermordung ihrer Eltern, die sie inmitten einer Gruppe nackter Häftlinge über einen Hof getrieben sieht.

(6. / 00:20:00) Übersiedlung per Zug und Fußmarsch in ein Arbeitslager. Die vollkommen apathische und konsternierte Nicole inmitten anderer gefangener Frauen. Die bereits bekannte Sophie als laut, derb, sarkastisch aber hilfsbereit und die ruhige, einfühlsame und gebildete Theresa nehmen sich der verzweifelten Edith an.

(7. / 00:26:00) Essensausgabe: Nicole erfährt den unbarmherzigen Kampf der Gefangenen und die willkürliche verbale wie physische Gewalt der Kapos. Als Nicole ihr Essen mit einer Gefangenen teilt, durchschaut Theresa ihre falsche Identität als Kriminelle und spendet ihr etwas Trost.

(8. / 00:28:45) Nächtliche Baracke: In einer Unterredung erfährt Theresa von einer Insassin, dass einige Politische sich im Laufe der Zeit mit den Nazis arrangiert hätten und warnt vor den regelmäßigen körperlichen Untersuchungen, die mit der Deportation enden können. Theresa bietet sich dem Widerstand als Übersetzerin an. In der gleichen Baracke verzweifelt Nicole und ruft dem Filmpublikum panisch zu, dass sie nicht sterben wolle.

(9. / 00:31:12) Schwere physische Außenarbeit im Regen: Die vollkommen entkräftete Nicole läuft in eine, den Kapos vorbehaltene, beheizte Hütte. Sofort wird sie von zwei Kapos ertappt und mit Einzelhaft bestraft ohne sich zu wehren.

(10. / 00:33:11) Baracke: Nicole wird von einer Kapo in den Block entlassen und Theresa vernimmt, als Dolmetscherin, die kollektive Strafe. Total apathisch verspeist Nicole Therasas Kartoffel. Im Anschluss verweigert sie jegliche Rechtfertigung und Therasas Enttäuschung wächst sich zu einer handgreiflichen Diskussion über den moralischen Anspruch von Politischen und Kriminellen aus.

(11. / 00:36:04) Lagerstraße, Anstehen an einem Holzverschlag mit Waschrinne: Theresa will Nicole zur körperlichen Hygiene umstimmen, die für sie einen wichtigen Bestandteil des Widerstands darstellt. Aber Nicles Handflächen sind von der Arbeit zu wund um sich zu waschen.

(12. / 00:37:33) Bevorstehende Leibesvisitation durch einen SS-Arzt: Mit unterschiedlichsten Methoden, Haare mit Ruß färben, leidliches „Herrichten“, und gegenseitiger Unterstützung bereiten sich die Frauen vor. Nicole weiß, dass ihre Handflächen die Aussonderung bedeuten. Als sie vor dem Arzt ihre Handflächen zeigen soll, entblößt sie stattdessen ihren Oberkörper.

(13. / 00:41:38) Baracke: Die Frauen brechen in Freude oder verzweifelter Trauer über die Ergebnisse der Selektion aus. Sophie ist wütend über ihre Aussonderung, Nicole reagiert mit hysterischer Freude und dem Bekenntnis, dass sie nicht nur „Sie“, sondern „Euch Alle“ hereingelegt hätte, was Theresa befremdet beobachtet.

(14. / 00:43:20) Lagergelände: Die Ausgesonderten werden abgeführt. Sophies Wut steigert sich zur Verachtung für die beistehenden Mitgefangenen sowie die SS-Wachen. Sophie provoziert einen SS-Mann soweit, dass er sie erschießt. Ihre Leiche müssen unter anderem Theresa und Nicole wegtragen.

(15. / 00:45:45) An der Leichengrube eröffnet eine Kapo Theresa, dass ein SS-Offizier ein Auge auf Nicole geworfen hätte. Gegen Therasas Einspruch willigt Nicole im Tausch gegen das in Aussicht gestellte Essen ein.

(16. / 00:47:11) Offizierstube: Ein SS-Offizier führt Nicole in einen abgetrennten Raum. Er schließt die Tür hinter sich und nächtliche Aufnahmen des KZ, sowie Militärmusik ersetzen Szenen der Vergewaltigung. Die Tür öffnet sich und der Offizier stellt fest, dass Nicole nun keine Jungfrau mehr wäre und schickt sie ohne das versprochene Essen hinaus.

(17. / 00:49:41) Zeitsprung: Weihnachten, Offizierstube: Während die Gefangenen auf dem Appellplatz Lieder singen müssen, ist Nicole mit Karl, einem körperlich versehrtem und nachdenklichen Offizier, alleine auf der Stube. Lange Haare, lässig, selbstbewusst im Umgang mit dem Offizier, stellt sie den Sieg der Deutschen in Frage, worauf Karl nur mit einem Schweigen antworten kann.

(18. / 00:52:00) Zeitsprung: Theresa im Gespräch mit zwei Politischen: Das Engagement für den Widerstand lässt zu wünschen übrig, nur noch das Thema Flucht bewegt die Häftlinge. Ein paar Meter entfernt stellt eine Kapo Nicole in Aussicht, ihre Nachfolgerin zu werden. Als eine Gefangene ironische Kommentare über Nicoles Kollaboration mit der SS macht, verprügelt Nicole sie.

(19. / 00:54:04) Zeitsprung: Nicole führt als Kapo ihren Block zum Appellplatz und wohnt der Hinrichtung einer Politischen ohne Anteilnahme bei. Theresa muss das Urteil übersetzen, doch ihr versagt unter Tränen die Stimme, worauf sie ihres Amtes als Dolmetscherin enthoben und mit der Kürzung ihrer Essensration bestraft wird.

(20. / 00:57:37) Außenarbeit, Arbeitspause: Nicole äußert gegenüber Karl, dass sie mit der Position des Kapo und den damit verbundenen Privilegien gut leben kann. Theresa leidet inzwischen sehr an der eingeschränkten Essensration. Am Horizont nähert sich eine Gruppe sowjetischer Kriegsgefangener und zieht die Aufmerksamkeit Aller auf sich.

(21. / 00:59:02) Unter kräftigem Gesang ziehen die männlichen Gefangenen ins Lager ein und müssen zunächst einen Teil davon zu einem Männerlager umgestalten. Von den Frauen werden die Männer innig und herzlich begrüßt, sowohl als Hoffnungsträger der nahenden Front, als auch als attraktive Männer. Nicole erblickt Sascha, einen der Gefangenen, bleibt aber vorerst auf beobachtender Distanz.

(22. / 01:04:28) Nicole unterbricht die Unterhaltung der Männer und Frauen. Sascha beginnt zwar ein Gespräch mit ihr, aber Nicole beendet dieses und fordert Frauen wie Männer zum Appell auf.

(23. / 01:06:15) Theresa hat einer Gefangenen Brot gestohlen. Nicole trennt die Frauen und drängt Theresa zum

Appell. Bei dieser Gelegenheit erinnert sie Theresa an ihre nutzlosen Ratschläge, unter anderem an das Waschen. Theresa verliert jeglichen inneren Halt und wirft sich in den elektrisch geladenen Lagerzaun.

(24. / 01:07:53) Schwere Außenarbeit, ein Gefangener wird wegen Erschöpfung erschossen. Sascha konfrontiert Nicole, die den Brief einer Gefangenen an einen Zivilisten gewaltsam unterbindet. Inzwischen hat die SS von seinem Eingreifen erfahren und maßregelt ihn.

(25. / 01:10:56) Zur Strafe muss Sascha zwischen Wachtposten und Stacheldrahtzaun bewegungslos über Nacht verharren. Nicole beobachtet Sascha aus der Kapostube, und verbringt schließlich die Nacht in Sichtweite auf dem Lagergelände bis zur glücklichen Erlösung Saschas von seinem Martyrium am nächsten Morgen.

(26. / 01:17:41) Außenarbeit: Nicole will sich mit etwas Essen entschuldigen, doch Sascha weist den Versuch wütend zurück. Geräusche der nahen Front lassen Sascha von der Rückkehr in die Heimat schwärmen. Die heimatlose Nicole will Sascha aus Mitgefühl zur Flucht verhelfen, doch er will sie nicht zurücklassen.

(27. / 01:22:13) Karl auf einem Lagerwachturm: In der Ferne beobachtet er ungläubig den Rückzug deutscher Truppen.

(28. / 01:22:51) Die näherrückende Front ermutigt die Gefangenen. Nur noch unter konkreter Gewaltandrohung kann die Lagerordnung aufrechterhalten werden. Nicole erfährt von einer Kapo die unmittelbar bevorstehende Liquidation aller Gefangenen und teilt dies Sascha mit.

(29. / 01:25:24) Die männlichen Gefangenen um Sascha besprechen konkrete Ausbruchspläne. In derselben Nacht übergibt Nicole Sascha die Kopie eines Schlüssels für den Ausbruch. Außerdem enthüllt sie ihm ihre jüdische Identität.

(30. / 01:28:38) Sascha und Nicole treffen sich heimlich im Waschraum. Sascha versichert ihr die gemeinsame Rückkehr und träumt von einem Leben bei seinen Eltern in Russland. Nicole verrät ihm ihren wahren Namen.

(31. / 01:31:31) Während der Besprechung des Ausbruchs wird klar, dass Nicole ihr Leben opfern wird müssen, wenn der Ausbruch gelingen soll. Sascha muss schwören, Nicole nichts vom tödlichen Ausgang ihrer Aufgabe zu eröffnen. Im Gespräch mit Nicole versucht Sascha sich bereits von der künftigen Schuld an Nicoles Tod zu distanzieren.

(32. / 01:39:18) Die geplante Deportation der Häftlinge wird zugunsten der Liquidation vor Ort fallen gelassen.

(33. / 01:40:01) Der Ausbruchsplan muss wegen eines Generalappells verschoben werden.

(34. / 01:41:29) Die Gefangenen müssen eine riesige Grube ausheben, ihr eigenes Grab. Nicole will sich von Sascha verabschieden, als dieser ihr den bevorstehenden Märtyrertod klarmacht, sie aber trotzdem auffordert ihre Aufgabe zu erfüllen.

(35. / 01:45:58) Nicole hat sich entschlossen, ihr Leben für das der Anderen zu opfern. Unter sehr hohen Verlusten gelingt den Gefangenen die Flucht aus dem Lager, nur Sascha ist es unmöglich sich zu bewegen.

(36. / 01:49:50) Karl hält die sterbende Nicole in seinen Armen, die sich mit einem Glaubensbekenntnis zu ihrer jüdischen Identität bekennt.

(37. / 01:50:51) Sascha steht inmitten toter Frauen und Männer. Verzweifelt, mit einem langgezogenen Schrei verlässt er das Bild, Ablende.

4.2.3. Von der Jüdin zum Kapo und zurück

Um die Fragestellung nach dem strategischem Einsatz von nackten Körpern in diesem Film zu beantworten, sollen in einer kursorischen Analyse zunächst die hauptsächlichen Elemente herausgearbeitet werden, um auf diesem Fundament Thesen für die Sequenzanalyse aufzustellen.

Wie zuvor schon erwähnt, zeichneten sich die Sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts im Italienischen Kino durch eine besondere „*Freude am Debattieren*“¹⁹³ aus. Es wurde um die faschistische Vergangenheit, den Zustand der Gegenwart und die Gestaltung der Zukunft gerungen. Entscheidend ist, dass die Moderne mit ihren Produktionsbedingungen, neuen sozialen Gefügen und der hohen Mobilität, Fragen an die Gesellschaft stellte. Der Treibstoff, an dem sich das sozial und politisch engagierte Kino entzündete, basierte auf dem Widerspruch, wie mit dem „*moralischen Unbehagen*“¹⁹⁴ zu dieser Zeit umgegangen wurde. Auf der einen Seite standen die Massenmedien, die, im Verbund mit der Regierung und dem Establishment, eine ehrliche und deshalb unangenehme Konfrontation der Beziehung von Mensch und seiner Umwelt mieden. Stattdessen ergingen sie sich in einer Realitätsflucht in Historienfilmen, oder feierten positivistisch die Moderne. Auf der entgegengesetzten Seite befanden sich die intellektuellen Impulse und Zukunftsskizzen, die Fragen aufwarfen und so zu einer Verunsicherung beitrugen, der viele Mitbürger nicht gewachsen waren.

Pontecorvo hatte bereits mit seinen Dokumentarfilmen, die den Konflikt von Individuum und Gesellschaft nachzeichneten, sowie seinem ersten Spielfilm *La Granda Strada Azzurra* die Herausforderung einer Neuverortung von Mensch und Umwelt problematisiert und diese Neugestaltung positiv besetzt.

Als „*late son of neorealism*“¹⁹⁵, wie er sich selber in einem Interview beschrieb, können zwei Grundmotive des Neorealismus bei einer ersten Betrachtung von *Kapo* weiterhelfen. Erstens, die große Faszination der neorealistischen Kamera für den Menschen, der aus einer humanistischen Perspektive betrachtet wird. Diese Filme wollten die Gegenwart nicht nur wiedergeben, sondern auch den Willen zur Veränderung bei den ZuschauerInnen auslösen. Der Fokus sollte auf den Menschen in den verschiedensten Konflikten liegen, anstatt auf ideologischen Investigationen. Zweitens der Anspruch, diese Perspektive wahr-

193 *Vincenti*, 2008: S. 39.

194 *Vincenti*, 2008: S. 45.

195 *Demme/Hofmann*, 2001: S. 17.

heitsgetreu und unverfälscht abzubilden. Pontecorvo äußerte einmal, „*[i]f there was something that could distort from this dictatorship of reality, I would eliminate it immediately.*“¹⁹⁶ Pontecorvo bemühte sich also stets um eine wahrhaftige Darstellung des menschlichen Individuums.

Als Basis der Filme diene das wahrheitsgetreue Abbild des Menschen. Das Engagement bestand im appellativen Charakter der neorealistischen Filme. Denn diese wollten die Gegenwart nicht nur wiedergeben, sondern auch den Willen zur Veränderung bei den ZuschauerInnen auslösen. Der Fokus lag auf dem Mensch in den verschiedensten Konflikten, anstatt das Augenmerk auf ideologische Kräfte zu lenken.

Der Film *Kapo* bewegt sich folglich auf zwei Ebenen. Die konkrete Bedeutungsebene betrifft den Umgang Italiens mit seiner faschistischen Vergangenheit. In der Anfangszeit wurde der Angriffskrieg auf die Länder Nordafrikas unter Einsatz von Giftgas bis 1960 ausgeblendet, die Beteiligung am Holocaust ebenso. Stattdessen rückte die Phase ab 1943 ins Zentrum der Auseinandersetzung. Der zweijährige Kampf der Partisanen verdrängte die Koalition mit dem Deutschen Reich und den verübten Kriegsverbrechen auf dem Balkan. Der identitätsstiftende Befreiungskampf gegen die deutsche Marionettenregierung der Republik von Salò ließ den Faschismus als eine von Deutschland aufgezwungene Doktrin umdeuten. Pontecorvo entfachte mit einem Film über die Konzentrationslager, in dem einer der SS-Männer von einem der bekanntesten und meist engagierten Schauspieler Italiens, Gianni Garko, gemimt wurde, die Debatte neu. Zudem erwog der amtierende Ministerpräsident Tambroni während den Dreharbeiten eine Koalition mit den Neofaschisten und im Rahmen von Gedenkveranstaltungen kam es im selben Jahr zu tödlichen Auseinandersetzungen zwischen Exekutive und linken Demonstranten.¹⁹⁷

Als Beitrag zur Beziehung von Mensch und Gesellschaft zeigt der Film die Protagonistin Edith „*locked by large historical developments into roles which they must play to their conclusion. [...] Individual natures, including those of oppressors, are less Pontecorvo's focus than is the logic of the social forces which envelope and define them.*“¹⁹⁸ Dieser Kommentar zu *La Battaglia di Algeri* kann auch auf den hier untersuchten Film übertragen werden, da Edith ebenfalls gezwungen ist, sich in einem fremden Machtdiskurs zu

¹⁹⁶ Demme/Hofmann, 2001: S. 17.

¹⁹⁷ Klinkhammer, Lutz, Kriegserinnerung in Italien im Wandel der Generationen. Ein Wandel der Perspektive? In: Cornelißen, Christoph/Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003: S. 333-343, hier: S. 333.

¹⁹⁸ Mellen, Joan, The fictional Documentary In: The Antioch Review Nr. 32/3 (Jg. 1972): S. 403-425, hier: S. 413f.

positionieren.

Als Ort dieser Neuorientierung bestimmt Filmwissenschaftler Giorgio De Vincenti den/die SchauspielerIn,¹⁹⁹ was sicherlich für den Film *Kapo* zutreffend ist, da die Protagonistin Edith den Film sowohl qualitativ als auch quantitativ dominiert. Auch die Darstellung von spezifisch weiblichen Erfahrungen bezieht sich überwiegend auf sie. Deshalb soll im Folgenden diese Protagonistin im Zentrum der Gesamtbetrachtung stehen.

Edith ist in mehr als jeder dritten Einstellung des Films zu sehen,²⁰⁰ und zwar zu 80 Prozent in nahen Einstellungsgrößen.²⁰¹ Äußerst selten zeigte sie Pontecorvo in Großeinstellungen oder Totalen, stattdessen bevorzugte er nahe und amerikanische Einstellungen. Zu fehlenden Close Ups in seinem Erstlingswerk *La Granda Strada Azzurra* befragt, antwortete Pontecorvo, dass Detailaufnahmen des Körpers den Zusammenhang mit der Umgebung missen würden.²⁰² Im Fall von *Kapo* bedeutet das, dass Edith im erzwungenen Zusammenspiel mit den sozialen Kräften zu sehen sein soll, denen sie als Individuum wenig bis gar nichts entgegen setzen kann.

Doch trotz Ediths überwältigender Leinwandpräsenz bleibt ihr Charakter augenscheinlich isoliert, gerade weil sich der Fortgang der Handlung an ihrer Person orientiert. Diese Vereinsamung verläuft parallel mit ihrem Werdegang zum Kapo im Konzentrationslager. Als sie nach der nächtlichen Ankunft im Lager von ihren Eltern, zusammen mit den anderen Kindern, separiert wird, kümmert sie sich um ein einsames Baby und versucht einen anderen Jungen zur Flucht zu bewegen. Kurz darauf muss sie ohnmächtig mit eigenen Augen ansehen, wie ihre Eltern nackt und verängstigt in die Gaskammer getrieben werden. Ab diesem Zeitpunkt ist sie in sich gekehrt und geistesabwesend, hat sich aber ihre empathische Grundhaltung zu ihren Mitmenschen bewahrt: Sie teilt ihre Essensration mit einer anderen Frau. Doch die minderjährige Edith wird von der grauenerregenden Atmosphäre im Konzentrationslager überwältigt: Unfähig zu schlafen und unter Tränen ruft sie dem Filmpublikum, getrieben von Angst, wiederholt zu, das sie nicht sterben wolle.²⁰³ Von nun an ordnet sie alle zwischenmenschlichen Beziehungen und überlebenswichtigen Abwägungen unter das unbedingte Ziel, dem Tod zu entkommen.

199 *Vincenti*, 2008: S. 45.

200 Die 112 Minuten des Films sind aus 519 einzelnen Einstellungen zusammengesetzt. In 198 Einstellungen ist Edith zu sehen, also in mehr als jeder dritten Einstellung.

201 Korte fasst die Detail, Große und Nahe Einstellung als 'Nahe Einstellungen' zusammen. Siehe: *Korte*, 2004: S. 28.

202 *Demme/Hofmann*, 2001: S. 17.

203 *Pontecorvo*, 1960: 00:31:00.

Um die gewandelte Beziehungsstruktur Ediths zu ihrer Umwelt auch strukturell zu erfassen, wurden die 198 Einstellungen, in welchen sie auf der Leinwand zu sehen ist, nach Berührungspunkten der Protagonistin zur Außenwelt untersucht. Zu nennen sind etwa Körperberührungen, Augenkontakte oder Dialoge bzw. Monologe mit den Mitmenschen sowie Situationen, in denen andere Personen mit der Protagonistin im Bildausschnitt sind. In jeder dritten Einstellung bewegt sich Edith alleine vor der Kamera, ohne die Leinwand mit anderen Personen zu teilen. Die restlichen Einstellungen zeigen Edith zwar mit anderen Personen, doch um so auffälliger ist der unterbrochene oder gestörte Kontakt der Hauptfigur mit ihrer Umwelt.

Edith zieht sich zunehmend von den Menschen zurück: Sie stiert an ihren Gesprächspartnern vorbei ins Leere, redet mit sich selbst und nimmt ihre Umgebung kaum noch wahr. Mit der Ernennung zur Kapo hat sie ihr Ziel erreicht: Sie ist nicht mehr unmittelbar von den willkürlichen Selektionen und dem ständigen Hunger bedroht. Doch auf der sprachlichen Ebene deformieren sich in Ediths Anwesenheit zunehmend Dialoge zu Monologen. Erteilt sie Befehle, blicken die gefangenen Frauen nicht zurück und antworten ihr nicht, sondern befolgen schweigend ihre Anweisungen. Die Welt der Kapos bleibt ihr ebenso verschlossen, da sie sich nicht an den Vergnügungen und Ausschweifungen dieser Frauen beteiligt. Einzig Karl, der introvertierte und körperlich versehrte SS-Mann, bietet ihr einen geistigen Austausch.

Eine Rückkehr zu einer aktiven Begegnung mit der Welt, die ihre innere Bereitschaft, sich wieder abseits ihrer selbst zu engagieren, neu entfacht, löst der russische Kriegsgefangene Sascha aus. Für ihn hofft sie, mit ihm träumt sie von einer besseren Zukunft und will ihm sogar zur Flucht verhelfen. Hatte Edith bisher die Kontrolle über ihr Leben fest in ihren Händen gehalten, überantwortet sie sich Sascha, als sie diesem gesteht, eigentlich jüdischer Herkunft zu sein. Als zukünftige Hilfseinheit der SS ein Todesurteil. Das Hauptanliegen des Filmes, Personen den Zwängen von extremen Umständen auszusetzen, trifft ein, als Sascha klar wird, dass sich Edith für einen erfolgreichen Massenausbruch aus dem Lager opfern muss. Hin- und hergerissen, offenbart Sascha ihr dieses moralische Dilemma und besteht trotzdem auf ihrem Einsatz. Diese unmenschliche Forderung, ihr eigenes Leben für das der Anderen zu opfern, lässt sie wieder vollkommen vereinsamen. Ihr leerer Blick im Gespräch mit Karl kehrt zurück und ohne auf seine Worte zu achten, begibt sie sich auf ihre tödliche Mission. Alleine in der Welt, ohne Eltern, ohne Heimat oder einer Gruppe zugehörig,

opfert sie sich. Sie stirbt in den Armen Karls und zitiert mit allem Nachdruck das jüdische Glaubensbekenntnis bevor sie stirbt.

Während Edith ohne einen ideologischen, familiären oder patriotischen Überbau die Haftzeit überstehen muss, gibt es um sie herum auch den Zusammenhalt von größeren Gruppen. Zunächst einmal der kommunistische Widerstand. Zu Beginn ihrer Deportation in das Lager sucht Theresa schnell den Anschluss an den kommunistischen Widerstand. Doch eine erfahrene Frau vor Ort warnt sie: Einst zuverlässige Kameradinnen würden inzwischen als Kapo für die Nazis arbeiten und das Hauptanliegen der Frauen ist die Flucht aus dem Lager, nicht die Sabotage. Sie selbst wird bald darauf bei einem Sabotageakt gefasst und erhängt.

Theresa selbst ist sensibel, besonnen und fürsorglich. Früh durchschaut sie Ediths falsche Identität als Kriminelle und versucht dieser hilflosen Weise zwischenmenschliche Nähe zu geben. Theresa will Edith dazu bewegen, ihren inneren Widerstand aufrechtzuerhalten, indem sie ihren Körper und damit ihren Geist intakt hält.

Theresa: „*Aren't you going to wash?*“

Edith: Achselzucken

T: „*That's what they want, exactly what they want. To destroy us, reduce us to animals. We must resist Edith!*“

E: „*By washing?*“

T: „*That's true. Helps you to remember you're still human. Not turned into an animal all together.*“²⁰⁴

Edith befolgt Therasas gut gemeinte Ratschläge nicht und innerhalb weniger Monate wird sie zum Kapo befördert, während Theresa monatelang nur halbe Essensrationen erhält. Total entkräftet, lässt sie sich dazu hinreißen, einer Kameradin Brot zu stehlen. Edith konfrontiert Theresa zynisch mit ihren einstigen moralischen Standards, woraufhin Theresa ihren eigenen moralischen Verfall vor Augen sieht. Ihre hohen moralischen Prinzipien, ihr Anspruch, vor sich selbst zu bestehen, Würde und Gesicht über die Zeit der Gefangenschaft zu retten, kann in der extremen Welt des Konzentrationslagers nicht aufrechterhalten werden. Gänzlich fassungslos und in ihrem Innersten verletzt, sieht sie ihren einzigen Ausweg im Freitod.

Sophie ist ebenfalls als 'Politische' im Lager, doch könnte sie unterschiedlicher als Theresa nicht sein. Groß und kräftig gebaut, trägt sie ihr Herz auf der Zunge und setzt sich trotzdem mit pragmatischen Ratschlägen für ihre Kameradinnen ein. Bei der Selektion durch

204 Pontecorvo, 1960: 00:36:53.

den SS-Arzt heißt sie Edith, ihren schönen Körper zu betonen. Durch ihr forsches und zuversichtliches Auftreten, wird sie von den anderen Frauen respektiert und erlangt damit eine informelle Führungsposition. Doch ebensowenig wie Theresa sich vor ihrer inneren Kapitulation retten konnte, kann Sophie sich, trotz ihres kämpferischen Optimismus, dem brutal willkürlichen Urteil der Selektion entziehen: „*Just a question of luck. If they don't like your face, they notice everything.*“²⁰⁵ Beim Abmarsch der selektierten Frauen verliert Sophie jegliche Zurückhaltung und schleudert ihren ehemaligen Kameradinnen als auch den SS-Männern ihre Verachtung entgegen.²⁰⁶

Theresa, Sophie und eine nicht weiter bekannte Frau des Widerstands überleben nicht das Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft im Konzentrationslager. Obwohl diese drei Menschen überdurchschnittlich gute Aussichten hatten: Das sinnstiftende Ziel, den Faschismus zu bekämpfen, eine innere Stärke, die nach Außen wirkte oder eine geistig-körperliche Robustheit, die die Sympathien der anderen Frauen weckte. Das System nationalsozialistischer Massenvernichtung durchleuchtet unbarmherzig alle Unzulänglichkeiten der 'conditio humana' und lässt den Menschen abseits aller ethischen Überbauten nackt zurück. Pontecorvo trägt dem Fakt Rechnung, dass das Überleben im Konzentrationslager oft vom puren Zufall abhing. Normalerweise unbeachtete Details erlangten in der existenziellen Lagerwelt eine lebenswichtige Bedeutung. Aus den Tausenden ausgegebenen Holzschuhen passte das eine Paar, das andere nicht. Ging der Verantwortliche an der Essensausgabe mit seiner Kelle tief genug, oder gab es nur Wasser statt dürftigem Gemüse? Diese und unendlich mehr Zufälle spielten eine entscheidende Rolle beim Überleben.²⁰⁷

Eine deutlich andere Sprache spricht das Auftreten der sowjetischen Kriegsgefangenen, allen voran Sascha. Ihr erster Auftritt²⁰⁸ ist geprägt von Energie, Aufbruch und dem kraftvollem Gesang antifaschistischer Lieder. Unter ihrer Ägide reift der Entschluss, eine Massenflucht aller Gefangenen zu organisieren, schnell heran und wird beherzt in die Tat umgesetzt.²⁰⁹ Doch unterliegt auch Sascha den unmenschlichen Zwängen des Konzentra-

205 Pontecorvo, 1960: 00:38:38.

206 Didi Perego bekam für ihre Nebenrolle den Oscar verliehen. Der SS Mann der sie erschießt, ist ebenfalls als einer der wenigen Schauspieler Italiener, Gianni Garko. Vielleicht ein Hinweis auf die bürgerkriegsähnliche Befreiung Italiens, als kommunistische Partisanen gegen die faschistische Marionettenrepublik von Salo kämpften.

207 Vgl dazu: Ellger, Hans, Die Frauen-Außenlager des KZ-Neuengamme: Lebensbedingungen und Überlebensstrategien. In: Bock, Gisela (Hg.), Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem, Frankfurt 2005: S. 169-185.

208 Pontecorvo, 1960: 00:59:16.

209 Angemerkt sei, dass Pontecorvo ein mehr als problematisches Bild der männlichen und weiblichen Gefangenen zeichnet. Nicht nur, dass die Frauen ohne männliche Hilfe keine nennenswerten Gegenkräfte

tionslagers. Er kann den Tod eines Kameraden nicht verhindern und sein eigenes Überleben liegt gänzlich in der Hand der Lagerleitung. Ein SS-Mann will ihn bereits in den elektrisch geladenen Stacheldrahtzaun stoßen, und nur die Neugier eines Kameraden, ob Sascha die Folterstrafe übersteht, hindert den SS-Mann daran.²¹⁰ Unausweichlich wird das ethische Dilemma, als deutlich wird, dass Edith ihr Leben für das erfolgreiche Gelingen des Massen- ausbruchs geben muss. Sascha muss für das Überleben Tausender das Leben seiner geliebten Edith opfern. Als sie von ihm erfährt, dass er diesen Preis, trotz seiner Liebe, von ihr verlangt, verschließt sie sich wieder komplett gegenüber der Außenwelt.

Der männliche Protagonist des Films kann den Zwängen des Konzentrationslager nichts entgegen setzen. Seine Hilfsbereitschaft kann nicht den Tod seiner Kameraden verhindern, seine Disziplin, die Folter in der Nacht durchzustehen, wird obsolet, wenn ein SS-Mann ihn aus Spaß hätte töten können. Er muss seine Geliebte opfern und lädt damit lebenslang Schuld auf sich. Sascha ist eine ähnlich tragische Figur wie die sensible und hilfsbereite Theresa, nur dass Sascha die Bürde tragen muss, am Ende die Gefangenschaft überlebt zu haben.

Denn der Film endet mit dem verlustreichen, aber erfolgreichen Ausbruch aller Gefangenen. Die Zusammenarbeit von Häftlingen verschiedener Nationen, der gemeinsam ausgearbeitete Plan und der Befreiungskampf von Männern und Frauen lässt die Utopie einer, alle Grenzen überwindenden, Freiheit scheinbar wirklich werden. Die ungeheure Bedrohung durch den Faschismus eint die Menschheit.

Die abschließenden vier Einstellungen des Films schränken diese Utopie jedoch erheblich ein. Die markante Melodie der Eröffnungssequenz setzt mit ungeheurer Lautstärke ein und trägt das Filmpublikum zurück, an den Beginn des Films. Die von Pontecorvo mit arrangierte Musik begleitet Sascha, der inmitten des riesigen Appellplatzes steht. Alleine, inmitten erschossener KameradInnen und SS-Männer springt die Kamera zu einer Großaufnahme seines Gesichtes. Sascha versucht, dem Geschehenen Worte beizustellen, doch wird klar, dass es für dieses unendliche Leid keinen adäquaten Ausdruck geben kann. Ein endlos langgezogener Schrei verzerrt sein Gesicht, ein Aufschrei, den kein Mensch um ihn herum mehr hören kann. Taumelnd und ohnmächtig verlässt Sascha den Bildausschnitt. Zurück bleiben tote Menschen.

gegenüber der SS entwickeln können, so ist auch die kollektive Begeisterung für die frisch eingetroffenen Männer als Segensbringer inferiorisierend für die Frauen. Vgl.:

Pontecorvo, 1960: 01:01:47 – 01:03:14.

210 Pontecorvo, 1960: 01:15:30.

Das Drama der Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager endete noch lange nicht mit der Befreiung, egal ob aus eigener Kraft oder durch alliierte Kräfte. Primo Levi²¹¹ und auch Jorge Semprun²¹² sprachen zeitig das Gefühl einer ganzen Generation von Menschen aus, nämlich „*Befreit, aber nicht frei*“ zu sein, wie Ernest Landau es treffend formulierte.²¹³ Zwei Fragen blieben, neben vielen anderen, die Sascha hinausschreit. Warum habe ich überlebt? Wer kann das Erlebte jemals begreifen und werden Außenstehende irgendwann den Überlebenden Glauben schenken?

Am Ende dieser 112 Minuten gibt es nur tragische Personen, nicht einmal Helden. Der SS-Mann Karl findet keinerlei Halt und Rechtfertigung in der nationalsozialistischen Ideologie, alle charakterlichen Stärken der verschiedenen Personen haben sich als unzureichend herausgestellt und Menschenleben mussten geopfert werden. Vor diesem Hintergrund kann Nacktheit als Versinnbildlichung des Verlustes aller äußerlichen Identitäten gelten. Die Absenz von Uniformen, stigmatisierendem Judensterne oder hierarchisierenden Rangabzeichen, also von Symbolen, die besonders im Konzentrationslager die Menschen kategorisch einordnete und voneinander trennte, beantwortet die Frage *Se questo e un uomo?* positiv. Der Fokus der neorealistischen Kamera stellte den Menschen in all seiner Verletzlichkeit und Universalität in den Vordergrund. Diese verschobene Gewichtung, weg von den Ideologien, sollte den ZuschauerInnen das gemeinsame Schicksal aller Menschen vor Augen führen. Nacktheit als Metapher der Menschlichkeit, die Differenzen überbrückt, soll die weitere These lauten.

Gillo Pontecorvos *Kapo* lässt nur bruchstückhaft die Anwendung der Phänomenologie zu. Warum? Pontecorvo versuchte, möglichst realitätsnah und ohne „*something that could distort from this dictatorship of reality*“²¹⁴ seine Filme zu gestalten. Dieses bedingungslose Bekenntnis zur *wahrhaftigen Wahrheit* beraubt sowohl die Kamera, als auch den/die ZuschauerIn um jegliche Möglichkeit, sich in den Film einzubringen. Die Kamera kann *keine* Einstellung zu den umgebenden Dingen einnehmen und ihr Potenzial als *gelebten Körper* nicht einlösen. Dem Zuschauer werden keine doppelten Filmbilder angeboten, die in ihm eine *karnale Intelligenz* ansprechen, bzw. auf die *doppelte Realität* der Filmhandlung hinweisen. Alle widerstrebenden oder den Blick störenden Elemente werden entfernt, aber dadurch wird der Film steril und benötigt die Gestaltung durch den/die ZuschauerIn nicht mehr. Das Publikum

211 Levi, Primo, *Se questo e un uomo?*, Turin 1947.

212 Corell, 2009: S. 9.

213 Brenner, Michael, *Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945 – 1950*, München 1995: S. 13.

214 Demme/Hofmann, 2001: S. 17.

bleibt draußen und kann sich taktil nicht einbringen. Auch *Erinnerungs-Objekte* gestalten sich schwierig, da der Film gänzlich in einem Nachbau eines fiktiven KZs in Jugoslawien um 1960 entstanden ist. Pontecorvos Bemühen um eine möglichst authentische, ungestörte Diktatur der Realität²¹⁵ beraubt den Film seines phänomenologischen Potenzials, und lässt ihn überwiegend auf semantischer Ebene funktionieren.

4.2.4. Verwandlung eines Menschen

Edith ist einer Gruppe jüdischer Kinder entflohen, die in der Gaskammer ermordet werden sollen. Auf ihrer Flucht über das Lagergelände trifft sie die Gefangene Sophie, die sie zu dem hilfsbereiten Revierarzt bringt. Dieser verschafft ihr mittels Kleidung, Tätowierung und Rasur die Identität einer kürzlich Verstorbenen. Vom Fenster des Reviers aus muss Edith, nun Nicole Niepo, mit ansehen, wie ihre Eltern in die Gaskammer getrieben werden. Am Ende der Szene entlässt der Revierarzt sie als Inhaftierte des Konzentrationslagers.

Von besonderem Interesse sind zwei Subsequenzen, die gesondert betrachtet werden sollen. In der Ersten wechselt Edith ihre Kleidung, in der Zweiten schneidet der Revierarzt ihr die Haare. Wichtige Elemente der gesamten Sequenz werden im Anschluss zusammenfassend geschildert und erläutert, um zum Schluss die Nacktheit in dieser Szene deuten zu können.

Das Ausziehen ihrer Zivilkleidung, die ihr einziger, von ihren Eltern erworbener, persönlicher Besitz war, und das Überstreifen der Häftlingskleidung einer gerade erst verstorbenen Frau markieren den ersten entscheidenden Schritt zwischen Freiheit und Gefangenschaft. Dieser Akt kulminiert in den Sekunden der totalen Nacktheit, einem Übergangsstadium von der einen in die andere Phase. Die Subsequenz besteht aus einer 87 Sekunden langen Plansequenz, die von einer fünf Sekunden langen, zwischen geschnittenen Einstellung unterbrochen wird.²¹⁶

Der Revierarzt und Edith betreten im linken Bildhintergrund den Raum der spärlich eingerichtet ist, eine abgewetzte Untersuchungsliege steht mitten im Zimmer. Der Arzt fordert Edith auf sich auszuziehen, „*Come on undress yourself.*“, setzt aber sofort hinzu „*Don't just stand there.*“ da Edith begriffsstutzig und ahnungslos stehen bleibt. Während der Arzt zu einem Schreibtisch mit dem aufgeschlagenem Totenbuch darauf, in den rechten Bildvordergrund geht, blickt er Edith, die im Bildhintergrund geblieben ist und nur zwei Schritte hinter

215 Demme/Hofmann, 2001: S. 17.

216 Pontecorvo, 1960: 00:13:51- 00:15:23.

die Untersuchungs- und Liege parallel zum Arzt geht, nochmals an, um sich zu vergewissern, ob sie seiner Aufforderung Folge leistet. Die beiden Personen stehen schräg hintereinander, getrennt durch die Liege, die Kamera verlässt Edith und konzentriert sich auf die Erforschung ihrer neuen Identität, indem der Arzt die Nummer auf der Sträflingsuniform in seinen Händen mit dem Totenbuch abgleicht. Er unterbricht jedoch seine Bemühungen und blickt sich nach Edith um, die im Unterhemd hinter der Liege stehend, ihn ansieht. Das Wort „*undress*“ bedeutet für Edith etwas anderes als der Arzt verlangt.

Er muss ihr erklären, dass sie bei der nächsten Untersuchung sofort auflöge, wenn sie unter ihrer Sträflingskleidung ein Unterhemd trage. Drei Sekunden lang blickt Edith ihn regungslos an, bis der Arzt nachsetzt, „*Well, hurry up.*“, und sich wieder dem Totenbuch widmet. Der Bildausschnitt hat sich so nach links verschoben, dass Edith nun beim Ablegen ihres Unterhemdes zu sehen ist. Sobald sie es abgestreift hat, verschränkt sie schützend die Arme vor sich. Der Arzt geht auf der rechten Seite der Liege auf sie zu und legt die Uniform darauf, mit den eindringlichen Worten „*But if you wanna live, you better put on this uniform.*“. Die Kamera folgt dem Arzt auf der vorderen linken Seite der Liege, wodurch die beiden Personen parallel im Profil zur Kamera stehen. Edith blickt statt dem Arzt die Uniform ängstlich an und zuckt zweimal bei einer Berührung mit derselben zurück.

Edith blickt den Arzt an, der zu einer Kommode nahe der Tür, durch die beide eingetreten sind, eilt. Schnitt zu einer Nahaufnahme des Arztes, der Edith anblickt und abermals zur Eile antreibt. Schnitt zurück. Edith blickt verunsichert ins Leere und dreht sich, mit dem Rücken zur Kamera, langsam um und zieht erst zögernd, dann rasch, das Kleidungsstück über, Schnitt, Ende der Subsequenz.

Die unterschiedliche Bedeutung des Wortes „Ausziehen“ für die beiden Personen und die mehrmalige drängende Aufforderung dazu, von den mahnenden Blicken des Arztes begleitet, symbolisieren den Widerstand der Stück für Stück überwunden werden muss. Auch das Überstreifen der Uniform bedarf eines Blickes und der erneuten Aufforderung. Dieser Schritt bedeutet erstens eine Berührung mit dem toten Körper der zuvor darin Verstorbenen und darüber hinaus den Beginn zur Annahme der neuen und Auslöschung der alten Identität.

Der Ort der Handlung, das Krankenrevier, ist ein unwirklicher UnOrt zwischen zwei Welten. Edith betritt, in ziviler Kleidung und mit langen Haaren, zusammen mit Sophie das Krankenrevier. Es ist Nacht, alle Gefangenen schlafen, nur die zwei Frauen und der Revierarzt, den die beiden aufwecken müssen, sind wach. Nach der Aufnahme-prozedur, am Ende

der Sequenz, entlässt der Revierarzt Edith in das blendende Licht (von Scheinwerfern?) auf dem Appellplatz. Sie hat einen neuen Namen, eine andere Identität und ein verändertes Aussehen. Während ihrer Aufnahme-prozedur dringen bereits charakteristische Bestandteile des Konzentrationslagers in die Krankenstation ein. Eine männliche Stimme fordert per Lautsprecher mehrere Blockälteste zur Zusammenstellung eines Transports auf, eine weibliche Stimme mahnt zum Zählappell. Die endlos sich wiederholenden Zahlen der Blocks und Ediths nackter Körper erinnern gemeinsam mit den erwähnten Transporten an die Gaskammern. Zu den bilderlosen Stimmen gesellt sich der Anblick von Ediths Eltern, als Teil einer Gruppe von nackten Menschen, die in die Gaskammer getrieben werden. Edith erblickt ihre Eltern durch ein Fenster und schreit und hämmert gegen die Scheiben. Doch das Revier gleicht einem Treibhaus – Eindrücke der äußeren Welt können sehr wohl eindringen, aber nichts kann diesen Raum nach außen verlassen. Ediths Anrufungen und Flehen zeigen keine Reaktion. Sie muss ohnmächtig mit ansehen, wie der von den Nazis exakt geplante und vorbereitete Mord an ihren Eltern und tausenden anderen unbarmherzig voranschreitet und keine Störung zulässt. Sie ist den Verletzungen der Außenwelt schutzlos ausgeliefert. Zum unwirklichen Charakter dieser Sequenz trägt auch bei, dass der Arzt namenlos bleibt und keinen weiteren Auftritt im Film hat. Das Krankenrevier wird so zum passageren Transitraum, eingebettet in ein Transitlager, das Edith direkt im Anschluss an diese Sequenz mit einem Eisenbahntransport verlässt.

Geräusche innerhalb des Reviers unterstreichen die beklemmende Einsamkeit Ediths, beziehungsweise machen die Präsenz von Krankheit und Tod spürbar. Nachdem Sophie das Krankenlager verlassen hat und das erste Lautsprecherstakkato verklungen ist, wird die Stille nahtlos unterbunden durch die hallenden Schritte von Arzt und Edith. Beim Öffnen der verglasten Totenkammer des Reviers tritt das Tropfen eines Wasserhahns hinzu. Nach dem Edith die äußere Erscheinung einer Gefangenen angenommen hat und sich ungläubig in einem reflektierendem Schrank betrachtet ist das Geräusch der Schritte nochmals zu hören. Ohne den anwesenden Arzt ist Edith ganz auf sich alleine gestellt. Die Geräusche in dieser Sequenz bieten den Hintergrund der Situation in einem Konzentrationslager ab und verdeutlichen die Trennung Ediths von ihren Eltern, die Einsamkeit ohne Identität und persönliches.

Der zweite elementare Bestandteil ihrer Persönlichkeitsveränderung ist das Kürzen ihrer schulterlangen, wellenden Haare. Kaum hat Edith die Kleidung eines Häftlings übergestreift, beginnt der Revierarzt, ihr die Haare zu schneiden. Nachdem er eine Haarklammer

aus Ediths Frisur entfernt hat, gleiten große Büschel schwarzer Haare auf den Boden. Eine markante Klaviermelodie ertönt aus dem Off, dieselbe Melodie, die Edith in der ersten Einstellung des Films bei ihrer Klavierlehrerin geübt hat. In dieser offenbart sich Ediths eigentlicher Charakter: Sie ist höflich und aus gutem, wohlhabenden Haus. Sie ist ein verträumtes, 14 Jahre altes jüdisches Mädchen, das ihrem leichtsinnigen Vater vertraut, der Paris, ob der deutschen Bedrohung, nicht verlassen will. Die von Edith intonierte Melodie gilt für ihr ziviles, jugendliches Leben, das von der nationalsozialistischen Judenverfolgung nichts weiß und dessen Horizont auf dem Heute und der Familie liegt. Diese schnelle, treibende Klaviermelodie verbindet sich mit der überwältigenden Flut an Informationen über die Welt der Konzentrationslager aus dem Mund des Revierarztes und dem hektischen Klappern der Schere zu einer Erkenntnis: Dass ihre alte Identität verloren ist auf Jahre, eventuell für immer.

Zeitgleich mit den Haaren verliert Edith auch ihre Sprache. Wiederum ist der Vergleich mit dem Prolog des Films sinnvoll. Edith redet unbeschwert, ohne Scheu vor ihrer Lehrerin, blickt ihrer Gesprächspartnerin offen und neugierig in die Augen. Bereits bei dem Anblick des Abtransports ihrer Eltern erleidet ihr naives Vertrauen Schaden, doch beweist ihre Flucht, als einzige von den separierten Kindern ihren Willen, aktiv zu handeln um zu Überleben. Der Anblick der überfüllten Baracke, die Identität einer Toten unter gleichzeitigem Verlust der Ihrigen und schließlich der Anblick des nahenden Todes ihrer Eltern lassen Edith zunehmend verstummen. Im vorausgegangenen Kapitel wird die Isolation von Edith mit den formalen Mitteln des Bildausschnitts und der *mise en scène* sowie ihre gestörte Kommunikation mit der Außenwelt deutlich, die in dieser Sequenz ihren Anfang hat.

Länge und Größe der Einstellungen entsprechen dem restlichen Film. Wiederum dominieren die Nahen Einstellungen und führen das Konzept der Verortung des Individuums in seiner Umgebung konsequent fort. Die hallenden Schritte, das von außen einfallende Licht und die nicht diegetischen Elemente der Lautsprecherdurchsagen sowie die eingesetzte Musik erweitern den konkreten Bildausschnitt um Raum und Zeit. Das 'Leben davor' wird in Kontrast mit der Vorahnung des 'Hier und Jetzt' gesetzt. Der Ort des Krankenreviers markiert den ultimativen Wendepunkt im Leben Ediths, nachdem das bisherige unwiederbringlich verloren ist. Die eintätowierte Nummer ist ebenso ein lebenslanger Begleiter wie die Zeugenschaft am Tod ihrer Eltern. Der Tausch von ziviler Kleidung, Haarschnitt und Namen gegen Nummer, Kahlrasur und Einheitskleidung bedeutete schon unter 'normalen' Umständen das Eingeständnis des längeren Aufenthaltes im Konzentrationslager, eine Archivierung und

Einverleibung. Der Mensch war nun Bestandteil der Lagerwelt, das zivile Leben war um ein vielfaches weiter weg gerückt. Unter den 'besonderen', fiktiven Umständen, dass in diesem Fall die persönlichen Insignien des Individuums gegen vollkommen fremde getauscht werden müssen, spitzt sich Ediths Abkehr von ihrem Leben noch weiter zu.

Das Arrangement dieser Sequenz erlaubte es Pontecorvo, die Aufnahme-prozedur der Protagonistin Edith isoliert und detailliert zu gestalten. Er legte das Skript so an, dass seine Protagonistin die konkrete wie symbolisch sehr intensive Transformation von Edith hin zur kriminellen Nicole alleine, nur mit dem anwesendem Arzt erlebte. Dadurch sollte sich das Kameraauge auf die individuelle Erfahrung eines Menschen konzentrieren. Die mit über acht Minuten längste der insgesamt 37 Sequenzen führt dem/der ZuschauerIn dies lang vor Augen. Das Publikum hat Zeit, die Bilder auf sich wirken zu lassen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.

Der knochige Rücken, die starken Bewegungen des Rückgrats und der sehnige Körper der Schauspielerin Strasberg weckten Assoziationen zu den ausgemergelten Körpern auf den Bildern der befreiten Konzentrationslager. Allerdings war der Körper der Schauspielerin Susan Strasberg weit entfernt von dem eingeschriebenen Leid im Konzentrationslager. Jacques Rivette²¹⁷ und andere Kritiker des Films bemängelten deshalb, dass die Schauspielerinnen im Verlauf des Films zu wohl genährt seien und eher dem ästhetischen Auge gefielen, als der Realität der Lager zu entsprechen.

Weibliche Intimität und Nacktheit betonten im Stil des Neorealismus die Verletzlichkeit und Einsamkeit des Individuums. Die lineare, streng geordnete Welt der faschistischen Lager wurde als unwahr und unmenschlich offenbart. Die nackte Wahrheit des Körpers und seine Offenheit und Wärme waren eine Kampfansage gegen die Kälte und Strenge der Moderne, als auch des Faschismus. „*Die Enthierarchisierung der Dinge*“²¹⁸, wie Karsten Witte schreibt, schärfte den Blick für die scheinbar unwichtigen Dinge der Geschichte. Mit dem nackten Körper einer jungen Frau bekam der Mensch hinter der Fassade der oberflächlichen Identitäten, die zudem sehr temporär waren, einen universellen Anspruch auf Menschlichkeit. Dazu passt die von Pontecorvo konsequent eingehaltene Periodisierung des Films. Wie auch im Film *Paisa*, der ihm als Vorbild gedient hatte, zeigten die Auf- und Ablenden zwischen den einzelnen Sequenzen, dass das Waschen des Körpers ebenso wichtig war, wie die Besprechung der männlichen Kriegsgefangenen bezüglich des Massenausbruchs.

217 Rivette, Jacques, On Abjection. In: Cahier du Cinema Nr. 120/6 (Jg.1961): S. 54-55.

218 Witte, 1998: S. 75.

Dass Ediths nackter Rücken, nicht aber ihr gesamter Körper gezeigt wird, dürfte nicht dem Verbot der Darstellung solcher Details entsprungen sein, sondern der Überlegung, dass zu explizite Szenen den Charakter des Films sehr schnell in eine unerwünschte Richtung wenden konnten. Giuseppe De Santis Film *Riso Amaro* („Bitterer Reis“) aus dem Jahr 1949 drehte sich um die schlechten Arbeitsbedingungen weiblicher Erntehelfer. Doch stattdessen ergingen sich die Kritiker und das Publikum in Bemerkungen über die Oberschenkel der Protagonistin Silvana Mangano und deren lasziven Tanzbewegungen. Die offensive, erotische Inszenierung hatte die subtile, soziale Botschaft verdrängt.²¹⁹ Ähnlich wäre bei dem sensiblen Thema des Holocaust eine Frontalaufnahme von Susan Strasberg eine Fehlentscheidung gewesen. So beließ es Pontecorvo bei dem neutralen Bild eines nackten Rücken und nicht der unweigerlich erotischen Frontalaufnahme.

²¹⁹ Seeßlen, Georg, *Erotik: Ästhetik des erotischen Films*, Marburg 1996: S. 77.

4.3. Lina Wertmüllers „*Pasqualino Settebellezze*“

4.3.1. „Humanity is the only sure thing.“ Lina Wertmüllers Menschenbild

„Die Konzentrationslager kann man, wenn überhaupt, nur grotesk darstellen.“²²⁰

Lina Wertmüller

Lina Wertmüller wurde 1926 in Rom geboren, beendete 1951 ihre Ausbildung zur Theaterregisseurin und assistierte 1962 erstmals Federico Fellini in *Otto e mezzo* („8 ½“). Im folgenden Jahr debütierte sie mit ihrem Film *I Basilischi* („Die Basiliken“). Doch erst 1972 fand sie mit ihrer Film-Quattrologie,²²¹ jeweils mit Giancarlo Giannini in der Hauptrolle, weltweit Anerkennung. Schließlich gewann *Pasqualino Settebellezze* („Sieben Schönheiten“) aus der Quattrologie 1975 vier Oscars, unter anderem in der Kategorie Regie, womit erstmals eine Frau mit dieser Auszeichnung geehrt wurde. Bis heute ist sie als Theater- und Filmregisseurin tätig, wobei ihre Glanzzeit in den 1970ern lag. Gründe hierfür waren, nach Meinung von Beobachtern, die Redundanz in ihren Aussagen und zunehmend erschwerte Produktionsbedingungen im Korsett amerikanischer Filmproduzenten.²²²

Sie erhielt zwar als erste Frau den Oscar für die beste Regie, wurde aber nichtsdestoweniger von feministischen Wissenschaftlerinnen für ihr künstlerisches Schaffen vehement kritisiert.²²³ Wertmüller ließ sich zudem zeitlebens nicht vereinnahmen, weder von den Kommunisten, den Intellektuellen noch den Feministinnen: „*The human being is a human being, and I couldn't care less for the sex they happen to be. The humanity is the only sure thing.*“²²⁴

220 Heymann, Sabine, Wir sind die großen Enttäuschten. Fellini, Benigni, Berlusconi: die italienische Regisseurin Lina Wertmüller über die Freiheit der Filmkunst und die Provokationen der Demokratie. In: Tagesspiegel vom 30.12.2002 unter www.tagesspiegel.de/kultur/wir-sind-die-grossen-enttaeuschten/376788.html abgerufen am 3.12.2012.

221 Zwischen 1972 und 1975 erschienen die vier entscheidenden Filme in Wertmüllers Karriere: 1972: *Mimi metallurgico ferito nell'onore* („Mimi – in seiner Ehre gekränkt“), 1973: *Film d'amore e d'anarchia, ovvero: stamattina alle 10, in via dei Fiori, nella nota casa di tolleranza...* („Liebe und Anarchie“), 1974: *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* („Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August“) sowie 1975: *Pasqualino Settebellezze* („Sieben Schönheiten“).

222 Bondanella, Peter, Italian Cinema. From Neorealism to the Present, New York 2001: S. 354-366, bsd. S. 354 und S. 366.

223 Siehe z.B. den Artikel von Diaconescu-Blumenfeld, Rodica, Regista di Clausura. Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair. In: Italica Nr. 76/3 (Jg. 1999): S. 389-403.

224 Bachmann, Gideon/Wertmüller, Lina, „Look, Gideon“: Gideon Bachmann talks with Lina Wertmüller. In: Film Quarterly Nr. 30/3 (Jg. 1977): S. 2-11, hier: S. 6.

So konsequent wie sie in ihrem Leben quer zu allen Ideologien und Dogmen steht, so entschlossen zieht sich dies auch durch ihr filmisches Œuvre. Ihr Hauptanliegen ist das konfliktreiche Verhältnis des Individuums zur modernen Massengesellschaft, was sich in politischen und sexuellen Verstrickungen ausdrückt. Die rücksichtslose Industrialisierung und die damit einhergehenden enormen, sozialen Verschiebungen im Italien der 50er, verwandeln das Individuum zu einem unfreiwilligen Spielball der Geschichte. Die Kräfte, Ambitionen und Pläne des Einzelnen werden vom Lauf der Zeit herausgefordert und damit zur Disposition gestellt. Wertmüller antwortet mit ihrem Protagonisten Giannini als hoffnungslosen Opportunisten, als lächerliche Karikatur eines italienischen Machos, der seinen Selbstwert mit abstrusen Ritualen und Handlungen vermeintlich behauptet.

Ein weiterer Schauplatz des Individuums ist die Familie. Italien bietet hier ein Land mit vielen Besonderheiten. Der Zusammenhalt über mehrere Generationen hinweg ist sehr stark, die Familie übernimmt viele Aufgaben des Sozialstaates, so z.B. Arbeitslosenhilfe oder die Versorgung von pflegebedürftigen Verwandten und sichert häufig in Form von Familienbetrieben das Einkommen Aller unter Missachtung von gerechter Entlohnung, insbesondere der Frauen. Dadurch leidet die Zivilgesellschaft unter einem geringen Verantwortungsbewusstsein der Gemeinschaft gegenüber, denn die Familie ist der uneingeschränkte Bezugspunkt in allen Belangen des Lebens.²²⁵ In den 60ern ist die Kleinfamilie der Kern, um den sich Vater, Mutter und Kind versammeln und ihren materiellen Aufstieg gestalten. Dabei sorgt die Mutter als Hausfrau für Heim und Familie. Wie ungebrochen diese Tradition weitergegeben wird, lässt sich recht deutlich an den Positionen der italienischen Feministinnen in den 70ern ablesen. Während in anderen Ländern die Frauenbewegung eine zumindest skeptische Haltung zum Verhältnis von Familie und Emanzipation der Frau einnahm, verfolgten die italienischen Frauen eine pragmatische Position. Die Familie war für sie Hort einer exklusiven Beziehung der weiblichen Verwandten und stellte einen Raum dar, der positive Entfaltungsmöglichkeiten bot.²²⁶ Zudem begünstigte der Status der katholischen Kirche als Staatsreligion bis 1984 eine stabile Familie, denn somit war die Ehe sowohl für weltliche als auch geistliche Institutionen ein Sakrament.

Wertmüller hingegen sieht die Familie als ein System, das Frauen unterdrückt und dem Mann eine Kompensation für seine öffentliche Demütigung als abhängigen Lohnarbeiter bietet: „*This problem center is the family. As long as we continue being organized in family*

²²⁵ Jansen, 2007: S.46ff.

²²⁶ Jansen, 2007: S. 168.

*units, there is always one – the woman – who pays the double price. [...] I firmly believe that the family must go.*²²⁷ Dieses zwiespältige Verhältnis zwischen Familie und Frau begleitet ihr gesamtes filmisches Schaffen. Wertmüller entdeckt, speziell in der Kleinfamilie, ein erhöhtes Risiko zur Unterdrückung des Individuums und votiert für eine neue Form der Gemeinschaft, die allen Mitgliedern einen egalitären Startpunkt für ihre weitere Entfaltung bietet. Dabei weist sie darauf hin, dass es keinen Sinn hat, die Unterschiede zwischen den Menschen zu leugnen und allen gleiche Bedürfnisse und Talente zu unterstellen, aber zumindest für Chancengleichheit zu sorgen, die in einer Kleinfamilie per definitionem fehlschlägt.²²⁸

Ein ebenso gewichtiges Thema ist die Darstellung des Holocaust und die Geschichte des Faschismus im italienischen Film. Italien begann ab 1922 zunehmend autoritär regiert zu werden, spätestens ab 1925 ist von einer dezidiert faschistischen Diktatur zu sprechen. Im Jahrzehnt zwischen 1935 und 1945 provozierte Italien mehrere Kriege, koalierte und arbeitete mit NS- Deutschland und Japan eng zusammen. Auch außerhalb des Kriegsgeschehens fand ein Austausch über KdF-Fahrten bzw. das italienische Pendant der 'dopolavoro' statt. Viele Italiener gingen als Rüstungsarbeiter nach Deutschland, was sich selbstverständlich auch auf andere Bereiche des Lebens ausweitete.²²⁹ Mit dem Angriff Italiens gegen Äthiopien 1935 und Deutschlands zunehmend öffentlicher Unterstützung dieser Aggressionspolitik fand auch im Außenpolitischen eine immer stärkere Zusammenarbeit statt, die schließlich in gegenseitiger militärischer Unterstützung auf dem Balkan und in der Sowjetunion gipfelte. Richtig ist, dass Italien bis 1938 seine jüdische Bevölkerung wenigen legislativen Angriffen aussetzte und flüchtige Juden aus Deutschland aufnahm. Doch Ende der 30er Jahre setzten immer mehr Gesetze den Freiheiten der italienischen Juden enge Grenzen und bis 1945 wurden 9.000 der rund 60.000 Juden Italiens ermordet oder deportiert. Ganz unabhängig von Deutschland machten sich die italienische Armee und Verwaltung der Verbrechen gegen die Menschlichkeit durch den gezielten Einsatz von Senfgas im Krieg gegen Äthiopien und Libyen schuldig. Im Kampf gegen vermeintliche Partisanen in Jugoslawien und zur Disziplinierung der örtlichen Bevölkerung, richteten die Italiener zudem mehrere Konzentrationslager in und außerhalb Italiens ein, mit zum Teil hohen Todesraten. Festzuhalten bleibt, dass Italien keineswegs das Ausmaß der Deutsch-Österreichischen Verbrechen gegen die Menschlichkeit im Zweiten Weltkrieg und Holocaust erreichte, dieser Vergleich die Italiener aber unter keinen

227 Bachmann, 1977: S. 6.

228 Bachmann, 1977: S. 6.

229 Klinkhammer, 2003: S. 333.

Umständen von der Verantwortung für ihre, aus eigener Motivation begangenen Untaten, Morden und Verbrechen frei spricht.²³⁰

Der Umgang mit dem Faschismus war nach 1945 von Vereinnahmungen, Amnesien und Kanonisierung geprägt. Paradigmatisch für die überforderte und oft auch bewusst unaufrichtige Auseinandersetzung mit der Ära Mussolini sei hier kurz der Geschichtsunterricht in den Schulbüchern angeführt. Bis Ende der 50er Jahre blendete man das Thema komplett aus und bis in die Neunziger tat man sich schwer, einen reflektierten und problemorientierten Geschichtsunterricht zur eigenen faschistischen Vergangenheit zu gestalten.²³¹ Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene lässt sich die Aufarbeitung des Faschismus in zwei Phasen einteilen. Bis zur ersten Regierungsbeteiligung der Sozialisten im Jahr 1962 zwang die Linke den Widerstand ins antifaschistische Resistenza-Korsett, während die Christlich-Konservative der schrittweisen Befreiung Italiens ihren patriotischen Impuls oktroyieren. Beiden gemein war die Exkulpation von den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs, in dem man die Deutschen als fremde Träger einer als unitalienisch empfundenen Gewaltdiktatur imaginierte. Untermalt wurde das Bild des grausamen, fanatischen Deutschen, als Soldaten berichteten, wie die Wehrmacht sie im Schützengraben oder beim Rückzug aus der Sowjetunion zurückgelassen hätte. Der italienische Soldat hingegen sei „*ein mittelmäßiger Soldat gewesen – ein Soldat, der keine Lust zum Kämpfen hatte*,“²³² so die weitläufige Meinung unter Italiens Allgemeinheit. Mehr aus neofaschistischer Ecke, aber dennoch wirksam auf nationaler Ebene, ist die Reduktion des italienischen Faschismus auf die Person Benito Mussolini. Schon während dessen Lebzeiten bastelte der Duce emsig an seinem Bild in der Öffentlichkeit. Als Liebhaber, Vater, einfacher Arbeiter und Soldat gewann er einen Platz im Herzen der Italiener, dem man gern seine Abenteuer verzieh. Nach seinem Tod knüpfte man an diesem Mythos an und kehrte Mussolinis exzentrische Attitüden hervor, so dass er als waghalsiger Schelm seine eigenen Verbrechen in den Schatten stellte.²³³ Interessant ist, dass „*ein wichtiges Medium zur Verbreitung einer kanonisierten Resistenza-Deutung der Film dar[stellte]*.“²³⁴ Angefangen von

230 Mehrere Aufsätze zu Italiens Innen- und Außenpolitik bis 1945 in dem Sammelband von Klinkhammer: Klinkhammer, Lutz (Hg.), Die „Achse im Krieg“. Politik, Ideologie und Kriegführung 1939-1945, Paderborn 2010.

231 Cajani, Luigi, Italien und der Zweite Weltkrieg in den Schulgeschichtsbüchern. In: Cornelißen, Christoph/Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003: S. 269-284, hier: S. 273f./ S. 276.

232 Klinkhammer, 2003: S. 334.

233 Campi, Alessandro, Mussolini und die italienische Nachkriegsgesellschaft. Italien zwischen Erinnern und Vergessen. In: Cornelißen, Christoph/ Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003: S. 108-122, hier: S. 110.

234 Klinkhammer, 2003: S. 338.

Roberto Rosselini's *Rom, citta aperta* („Rom, offene Stadt“) usurpierten die Deutschen im Laufe der Jahrzehnte nach 1945 mehr und mehr den Status des exklusiven Stellvertreter faschistischer Verbrechen auf der Leinwand. Außenpolitisch arbeitete das Engagement der USA, in Italien einen zuverlässigen NATO-Partner zu finden, in eben diese Richtung. Eine lange und schwierige Selbstbefragung zur eigenen Vergangenheit, die Profilierung eines anti-faschistischen Widerstandes gegen die Deutschen erfordert, war nicht erwünscht.

Eine konsensuelle Umdeutung der Vergangenheit kündigte sich in den 50ern an, und setzte sich letztlich auf breiter Basis in den 60ern durch: Im Zeichen der Aussöhnung gedachte man *allen* Opfern des Weltkrieges, auch den auf faschistischer Seite kämpfenden italienischen Soldaten. Damit wurde ein Trend verstärkt, der die Erinnerung an den Faschismus von Anbeginn dominierte: Das überproportionale Gedenken an die Phase von 1943 bis 1946, als Italien zur Hälfte bereits befreit war, zu Ungunsten der Verbrechen in Äthiopien, Jugoslawien und an der sowjetischen Front in den Jahren zuvor. Ebenfalls lähmend für eine kritische Begegnung mit dem faschistischen Italien ist die extreme Politisierung der Resistenza und des öffentlichen Gedenkens. Jeder Politiker außerhalb des neofaschistischen Spektrums wird an seiner persönlichen Haltung, sprich Solidarisierung, mit der Resistenza und den Opfern des Zweiten Weltkrieges gemessen. „*Der prozessuale und generationelle Übergang vom erlebten zum erinnerten Krieg mit seinen Formen der Kanonisierung stellt sich daher auch als eine kontinuierlicher Abfolge von Amnesien dar.*“²³⁵ Deshalb kann der Film *Pasqualino Settebellezze* auch als Zeitdokument gelesen werden, wie sich eine Italienierin 1975 zur Rolle Italiens im Zweiten Weltkrieg positionierte.

Ein gemeinsamer Nenner für Wertmüllers Filme ist die Form der Groteske, des Verzerrten und des Karnevalesken. Denn die Heilsversprechen der unterschiedlichen Ideologien disqualifizierte Wertmüller als lächerlich und gefährlich.²³⁶ Ihre Liebe galt hingegen der Anarchie, verstanden als Suche des Menschen nach einer inneren Harmonie mit der Natur. Kritiker, intellektuelle Wortführer und politische Parteien warfen ihr vor, mit ernsten Themen wie dem Faschismus, Feminismus und zeitgenössischen sozialen Anliegen leichtfertig umzugehen. Es stellte sich nämlich die Frage „*wether or not the regional, gender and class stereotypes, which sustain her cinema do not reinforce the public's most regressive prejudices*“.²³⁷ Dabei ist ein Interview mit ihr über Roberto Benignis *La Vita è Bella* („Das

²³⁵ Klinkhammer, 2003: S. 340.

²³⁶ Heymann, Sabine, 2002 im Tagesspiegel.

²³⁷ Nowell-Smith, Geoffrey, *The Companion to Italian Cinema*, London 1996: S. 126.

Leben ist schön.“) aufschlussreich: Dort hält sie Benignis Herangehensweise an den Faschismus mittels eines Märchens für produktiv und innovativ, nur die konkrete Umsetzung seinerseits verharmlosend. Das heißt, dass Wertmüller die Form der Grotteske wichtig ist, ohne dabei eine adäquate Gestaltung der Umstände aus den Augen zu verlieren. Konkret forderte sie von Benigni eine intensivere Auseinandersetzung mit der Realität in den Konzentrationslagern.

Eine für Wertmüller prägende Lektüre war die autobiographische Erzählung Helga Schneiders. Deren Mutter verließ sie als Kleinkind um ihrer großen Liebe Hitler und dem Nationalsozialismus bei der SS mit voller Inbrunst zu dienen. Der Versuch der Tochter, sich der Mutter zu entsagen, scheiterte, als sich beide in einem Wiener Altersheim in den 70ern wieder sahen. Die Tochter konnte die Mutter trotz derer weiterhin ungebrochenen Begeisterung für den Nationalsozialismus nicht hassen. In dieser ungewöhnlichen Geschichte offenbart sich der einzigartige Wert der Grotteske. Denn die alltägliche Realität des Mensch-Seins widerspricht dem Rationalen, scheinbar Logischen immer wieder. Die Lebensläufe der Menschen, als auch der große Lauf der Dinge, sind entscheidend geprägt von Handlungen und Ereignissen, die eigentlich nicht sein dürften, die sich politisch, ethisch oder sozial verbieten. Dennoch ist man immer wieder aufs Neue irritiert von der Korrumpierbarkeit der Sozialisten, vom Fehltritt des integren Politikers oder eben von der Liebenswürdigkeit eines Verbrechers. Anstatt die Energien andauernd auf das Verstehen eines zwar irritierenden, aber eben alltäglichen Phänomens, der Unvereinbarkeit von Schwarz und Weiß, zu verschwenden, setzt Wertmüller auf einer basaleren Ebene des Mensch-Seins an. Sie gibt so die Möglichkeit, den Menschen realistischer zu zeichnen, ihn abseits aller Denkmuster und moralischer Grundsätze zu sehen und anzunehmen. Doch sie lässt die Konsequenz daraus offen, oszilliert zwischen Vergeben und Verdammen, Opfer und Täter-Sein. In jedem Fall entlässt sie den/die BetrachterIn nicht mit einer karthatischen Reinigung.

4.3.2. Inhaltsangabe

(1. / 00:00:00) Prolog: Aufblende: Ein Stilframe von Hitler und Mussolini, der Titel *Pasqualino Settebellezze* fährt in den Bildvordergrund. Mit dem Einsetzen der Musik beginnen sich die beiden Diktatoren zu begrüßen. Eine Vielzahl von Newsreel und Propaganda-Aufnahmen folgen: Kriegsszenen, marschierende Soldaten, Verwundete und Tote, Aufmärsche und wiederholte Male Hitler und Mussolini. Begleitet wird dies von einem Sprechgesang, der verschiedenste Personengruppen im immer gleichen Rhythmus benennt, die für den Zweiten

Weltkrieg verantwortlich gemacht werden können.

(2. / 00:04:00) Unmerklich gehen die Newsreelaufnahmen in die eigentlichen Filmaufnahmen über. Die zwei italienischen Soldaten Francesco und Pasqualino sind von der Ostfront desertiert und irren nun planlos in der Gegend um den deutschen Rhein umher.

(3. / 00:06:52) Schüsse in der Ferne. Francesco und Pasqualino beobachten von Weitem, wie Zivilisten sich entkleiden müssen und von Wehrmachtsverbänden exekutiert werden.

(4. / 00:07:56) Während der weiteren Flucht erklärt Francesco, dass sie hätten eingreifen müssen, was Pasqualino als sinnloses Opfer verneint.

(5. / 00:09:44) Rückblick Neapel in den 1930ern: Pasqualinos Schwester Concettina tritt in einem Kabarett auf, wird aber vom Publikum verspottet. Pasqualino beobachtet dies angewidert und droht Concettinas Liebhaber und Zuhälter Potono innerhalb eines Monats umzubringen falls dieser sie bis dahin nicht geheiratet hat.

(6. / 00:15:12) Pasqualinos Zuhause: Er wohnt als einziger Mann mit seiner Mutter und seinen sieben Schwestern zusammen. Die Wohnräume werden zugleich als Räume für den Familienbetrieb genutzt.

(7. / 00:18:21) Pasqualino wandelt genießerisch als eingebildeter, naiver Lebemann durch die belebten Straßen von Neapel, Komplimente von Frauen erheischend.

(8. / 00:20:57) Pasqualino sucht Don Raphael auf, der ihm rät, sich mehr um seine Schwester Concettina zu kümmern, die bei Potono anschafft.

(9. / 00:21:30) Pasqualino konfrontiert seine Schwester im Etablissement und zwingt sie, nach Hause zu gehen. Potono weigert sich weiterhin Concettina zu heiraten. Pasqualino bringt nicht den Mut auf ihn zu erschießen, woraufhin dieser ihn niederschlägt.

(10. / 00:25:33) Nacht. Pasqualino dringt in Potonos Wohnung ein, weckt ihn mit vorgehaltener Waffe, aber erschießt ihn mehr aus einem Versehen heraus.

(11. / 00:27:48) Gegenwart: Auf Ihrer Flucht entdecken Francesco und Pasqualino ein einsames Haus. Pasqualino stiehlt aus der Küche Lebensmittel, während im Obergeschoss eine Frau Klavier spielt und dazu singt. Beim Essen im Wald werden die Beiden von deutschen Soldaten entdeckt und gefangen genommen.

(12. / 00:33:18) Mit Pasqualino gemeinsam erblickt das Publikum den grausamen Alltag eines Konzentrationslagers: Harte Arbeit, Leichenberge und zum Appell antreten. Auf Anweisung der Oberaufseherin wird ein Gefangenentransport zusammengestellt.

(13. / 00:36:18) Ein älterer Gefangener, Pedro, klärt Francesco und Pasqualino über den moralischen Bankrott der Menschheit auf, was Pasqualino absolut nicht wahrhaben will. Er fasst stattdessen den Plan, die Oberaufseherin zu verführen, um sich so sein Überleben zu sichern, was er beim folgenden Appell jedoch vergebens versucht.

(14. / 00:40:55) Pasqualino erklärt und verteidigt seinen Plan gegenüber Francesco. Predo verspottet ihn, da ein Überleben der Menschheit am Charakter der gegenwärtigen Menschen unvermeidlich scheitern wird. Die einzige Hoffnung sei ein Mensch neuen Typs: Ein Mensch der Unordnung.

(15. / 00:44:24) Rückblick: Pasqualino sucht Don Raphael auf. Dieser rät ihm, Potonos Leiche sowohl diskret als auch öffentlichkeitswirksam zu entsorgen, um Respekt für den Mord zu verdienen.

(16. / 00:48:23) Unter erheblichen Schwierigkeiten gelingt es Pasqualino, schließlich die Leiche Potonos in dessen Wohnung zu zerteilen und auf drei Koffer zu verteilen.

(17. / 00:52:10) Erneut mit größter Mühe schafft es Pasqualino, die drei Koffer zum Bahnhof zu bringen und zu verschicken. Er meldet Don Raphael den erfolgreichen Ausgang seines Plans.

(18. / 00:56:32) Der Mord ist innerhalb kürzester Zeit aufgefliegen. Nach kurzer Flucht über die Dächer von Neapel wird Pasqualino von der Polizei verhaftet.

(19. / 00:57:57) Gegenwart: Während der Bestrafung von Gefangenen stiehlt sich Pasqualino vom Appell davon, um die Oberaufseherin abzupassen. Seine hilflosen Avancen weist sie gewaltsam zurück und Pasqualino muss alleine auf dem Appellplatz Strafe stehen.

(20. / 01:01:38) Rückblick: Da Pasqualino den Mord aus falsch verstandener Ehre gestanden hat, stellt ihn sein Anwalt vor die Wahl: Entweder er plädiert auf Unzurechnungsfähigkeit, was dieser zunächst ablehnt, oder er wird zum Tode verurteilt. Anschließend kriegt Pasqualino von seiner Mutter und seinen Schwestern Besuch.

(21. / 01:07:06) Die Gerichtsverhandlung endet mit Pasqualinos Einweisung in eine Nervenheilanstalt. Eine frühere Bekanntschaft Pasqualinos signalisiert ihm, dass sie ihn nach seiner Entlassung erwartet.

(22. / 01:11:32) Während der Überführung in die Anstalt begegnet Pasqualino einem verurteilten, bekennenden Sozialisten: Trotz der Offenlegung von Italiens moralischem Bankrott unter dem Duce bleibt Pasqualino in der Rolle des naiven Opportunisten.

(23. / 01:15:30) Pasqualino richtet sich in der Anstalt ein angenehmes Leben ein, verspielt seine Privilegien aber, nachdem er eine zwangsfixierte Patientin vergewaltigt hat. Unter dem Eindruck von Elektroschocktherapie, Zwangsfixierung und geistig verstörten Patienten befolgt Pasqualino den Rat der eigenwilligen Oberärztin: Er meldet sich freiwillig als Soldat zur Front.

(24. / 01:23:50) Gegenwart: Beim Strafestehen beginnt Pasqualino verzweifelt, leidenschaftlich zu singen. Die Oberaufseherin wird darauf aufmerksam und lässt ihn in ihr Büro führen.

(25. / 01:25:30) Pasqualino gesteht ihr ängstlich seine Liebe. Obwohl sie seinen Plan durchschaut, willigt sie in den Geschlechtsverkehr ein und verspricht, ihn im Anschluss gnadenhalber persönlich umzubringen. Aber der Geschlechtsverkehr bestätigt ihr nur Pasqualinos erbärmlichen unterwürfigen Überlebenswillen. Sowohl als Bestrafung, als auch zur Belohnung ernennt sie ihn zum Kapo, mit dem sofortigen Befehl sechs Gefangene zur Exekution auszusuchen, anderenfalls würde die gesamte Baracke liquidiert.

(26. / 01:41:19) Pasqualino verteidigt sein Vorgehen Francesco und Pedro gegenüber und lässt beim Appell die ausgewählten Gefangenen antreten.

(27. / 01:44:28) Pedro rebelliert offen gegen das System KZ und ertränkt sich in der Latrine. Francesco folgt seinem Beispiel und schleudert den Bewachern und Kapos seine Verachtung entgegen, obwohl Pasqualino versucht ihn daran zu hindern.

(28. / 01:46:16) Die Oberaufseherin erteilt Pasqualino den Befehl, den revoltierenden Häftling Francesco eigenhändig zu erschießen, was dieser letztlich auch tut. In der Folge werden die sechs ausgesonderten Häftlinge exekutiert.

(29. / 01:50:15) Epilog: Pasqualino kehrt nach Neapel zurück. Konsum und alliierte Soldaten prägen die Straßen. Viele Frauen, unter anderem seine sieben Schwestern, haben den Krieg als Prostituierte überstanden, auch Pasqualinos Freundin. Trotzdem plant er mit ihr Familie und Kinder.

4.3.3. „*I never thought I could laugh at such violence!*“²³⁸ Lina Wertmüller und die Grotteske

Lina Wertmüllers entscheidende Schaffensperiode konzentriert sich in den Jahren zwischen 1972 und 1975, in der ihre Quadrologie mit Giancarlo Gianinni erscheint. Alle vier Filme machen, auf äußerst schmerzhaft Weise, auf die gegenwärtige Misere der Menschheit aufmerksam. Keine soziale Schicht, keine Ideologie und schon gar kein Geschlecht kommen ungeschoren davon. Als probates Mittel für die Umsetzung ihrer Anliegen setzt Wertmüller die Grotteske ein.

*„Bedient sich der Künstler [...] der Ironie, so präsentiert er uns das Wahrgenommene wie in einem Zerrspiegel, um uns auf die Dinge, die uns sonst entgehen würden, aufmerksam zu machen und uns zu einer Konfrontation mit den Problemen zu zwingen, denen wir sonst aus dem Weg gehen würden.“*²³⁹

Bei dieser Betrachtungsweise des Shoah-Überlebenden und Psychologen Bruno Bettelheim ist es entscheidend, dass die Ironie das Publikum zu einer Konfrontation *zwingt*. Obwohl Anstand und Moral ein Lachen im Angesicht des Todes verbieten, provoziert der Körper hier eine gegenteilige Reaktion. Die Grotteske, als Steigerung der Ironie verstanden, könnte so als phänomenologisches Genre schlechthin gelten. Denn regelmäßig wird man vor jeder kognitiven Beurteilung des gerade Erblickten von seinem autonom agierenden Körper überrumpelt. Das Lachen bei der Entsorgung der Leiche des Zuhälters oder das ungläubige Nicht-weg-sehen-können bei Pasqualinos hilfloser Verführung der Aufseherin, entfernen das Publikum vom kontrollierten Kinoerleben. Stattdessen erfährt es anhand der körperlichen Reaktionen die Grenzen des Verstehens und erweitert so seinen Horizont. Ungleich der kathartischen Reinigung, die der/die BetrachterIn bei der klassischen Tragödie erfährt, erteilt die Grotteske keine Absolution. Die kognitive Irritation verletzt Grenzen des Anstandes und des guten Geschmacks und führt so zu einer intensiveren, nachhaltigeren Selbstbefragung und Auseinandersetzung mit dem Film. Der Körper spielt hierbei die Rolle des unbestechlichen Zeugen, der das Publikum schmerzhaft über seinen eigenen Schatten hinausführt.

238 So der Kommentar eines Zuschauers auf imdb.com. Siehe:

Cwrobber, A very influential Movie in my Life. User review unter www.imdb.com/titles/tt0075040/reviews?start=0 abgerufen am 3.12.2012.

239 Dieses Zitat soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass Bruno Bettelheim Lina Wertmüller scharf für ihren Film kritisierte. *Bettelheim, Bruno, Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie in Extremsituationen*, München 1982: S. 288.

Das doppelte Filmbild

Pasqualino Settebellezze eröffnet mit einem Reigen an Originalaufnahmen. Vier Minuten lang sieht das Publikum zahlreiche Aufnahmen von Hitler, Mussolini, Truppenbewegungen, Explosionen und einer Vielzahl an Bildern von Kriegsschauplätzen. Die Aufnahmen der beiden Führer standen in der Regel im Dienste der Propaganda. Besonders in NS-Deutschland choreographierte Joseph Goebbels mit Fingerspitzengefühl die Filmaufnahmen von Hitlers Reden. Stimme, Pose, Kameraperspektive und Musik wurden zu einem propagandistischen Gesamtkunstwerk zusammengefügt, welches eine zwingende Rezeption durch die ZuschauerInnen nahelegte. Die offizielle Geschichte wurde vom Staat geschrieben.

Wertmüller bricht dieses Gesamtkunstwerk auf und macht es so für eine konträre Interpretation anfällig und fruchtbar. Eine Collage aus Musik, Kommentar und Originalaufnahmen, verkehrt die ursprüngliche Absicht der Filmemacher in ihr Gegenteil. Hitler wird zum humorlosen Hysteriker und Mussolini zum lächerlich aufgeblasenen Megalomanen. Wertmüller seziert somit Bildzitate: Sie macht die immer bereits implizit vorhandenen Gegenströmungen und Verwerfungen, die die Kamera als aufmerksamer Beobachter unerbittlich aufzeichnet, mit dem einfachen Werkzeug des Tons zu expliziten Beweisen von Hitlers und Mussolinis Defiziten. Das ***doppelte Filmbild*** verkehrt sich in seinem Ungleichgewicht, weg vom anthropologischen Rahmen hin zum autonomen nüchternen Beobachterstatus der Kamera. Die zweite Realität tritt aus dem Schatten der ersten, gestalteten Realität heraus. Doch sie ist keine zweite Leni Riefenstahl, zwingt keine eindeutige, wenn auch gegenteilige, Interpretation auf. Was den/die ZuschauerIn den gesamten Film und die untersuchten Sequenzen über begleiten wird, ist die ungereinigte Atmosphäre. Es bleibt ein verstörendes Bild, an dem sich das Publikum stößt und es, über die Grenzen des guten Geschmacks hinaus, ohne Wohlbefinden aus dem Kino entlässt.

Kampf mit der Leiche

In der 16. Sequenz versucht Pasqualino in einer langwierigen Prozedur den widerspenstigen Leichnam des Zuhälters zu zerteilen. Dass er es am Ende dieser Sequenz gerade einmal geschafft hat, Potonos Leiche vom Bett auf den Tisch zu bugsieren, wird durch die sehr langen

Kamerabilder betont. Die Sequenz eröffnet mit einer 71 Sekunden langen Einstellung. Dadurch wird der erzählten Zeit viel Filmzeit gewidmet, dank der wenigen Schnitte kaum etwas von der Handlung ausgelassen und das Filmpublikum wohnt Pasqualinos Bemühungen mit ungeteilter Aufmerksamkeit bei. Die zeitliche Präsenz wird durch das Zusammenspiel von Pasqualino und der Kamera fortgesetzt: Er fällt in das Bild hinein, die Kamera weicht zurück und folgt ihm aufmerksam bei seinen Bewegungen. Viele Schwenks und Zooms achten darauf, jede seiner Handlungen einzufangen. Aktion und Reaktion dieser zwei Akteure stehen in einem engen Austausch miteinander. Dem Publikum wird damit nicht nur die Möglichkeit gegeben, die Bemühungen Pasqualinos bis ins Detail wahrzunehmen, sondern diese Wahrnehmung durch die **Kamera als gelebten Körper** zu erfahren. Die Kamera ist in Ermangelung eines zweiten Protagonisten in dieser Szene der Bezugspunkt und Schauspielkollege von Giannini und agiert mit ihm zusammen.

Pasqualinos Körper und der Leichnam Potonos sind aufs Engste ineinander verkeilt, während sie in der grotesken Performance in der nächtlichen Wohnung um die Entsorgung der Leiche ringen. Die Blähungen des toten Körpers begleiten den ungleichen Kampf fast durchgehend, Pasqualinos Körper schwitzt und flucht etliche Male. Das Tragen und Ablegen der Leiche auf den Tisch zur weiteren Behandlung gestaltet sich äußerst langwierig. Dieser skurrile Totentanz ist für das Publikum schmerzhaft anzusehen, ein Lachen ist ebenso unvermeidlich wie ein sprachloses Kopfschütteln. Der/die ZuschauerIn wird letztlich zu unfreiwilligen körperlichen Reaktionen provoziert und arbeitet ungewollt an der Leichenschändung als Zeuge, Komplize und Henker mit. Besonders wirkmächtig ist die **materielle** Dimension der Bilder und Töne. Die Blähungen, der Schweiß, die alten zur Zerteilung bestimmten Werkzeuge und Pasqualinos Performance erlangen im Bild eine derart unmittelbare Präsenz, dass sie in den Raum hineinragen und jeden Winkel des Kinosaals besetzen. Das Publikum sitzt mitten in der Leichenschändung und kann dieser nicht mehr entkommen. Egal ob Ekel oder Vergnügen, der/die BetrachterIn wird in dieser plastischen Groteske zwangsläufig zum ungewollten Protagonisten.

Der eklige Mensch

Auch im restlichen Filmgeschehen sind die Körper auf der Leinwand von einer grotesken Materialität gekennzeichnet. Die Körper der SchauspielerInnen schwitzen, werden von Aus-

schlägen verunstaltet und mit körperlichen Ausscheidungen konfrontiert.

Während seiner Flucht im Wald entdeckt Pasqualino ein Haus, in das er eindringt um sich und Francesco mit Nahrung zu versorgen. Er stopft sich den Mund mit Kartoffeln voll und trinkt gleichzeitig ein Glas Wein. An seinen wollenen Handschuhen und am Glasrand bleiben feuchte Essensreste kleben, unterdessen er mit schmatzendem Mund die Dame des Hauses beschwichtigt. Bei der gemeinsamen Mahlzeit mit Francesco im Wald schlingt Pasqualino gierig seine Beute hinunter. Als sie von deutschen Soldaten aufgegriffen werden, kann er nur hilflos mit übervollem Mund die Hände heben, was ihm einen dümmlichen Ausdruck verleiht.

Ähnlich unbeholfen wirkt Pasqualino, als er, um die Aufseherin im Konzentrationslager zu verführen, versucht, eine Erektion zu bekommen. Er lässt deshalb seine vergangenen sexuellen Erlebnisse Revue passieren. In seiner Kindheit hatte er oft die Darbietung einer Revue-Tänzerin neugierig verfolgt und als junger Erwachsener dann mit ihr Sex an verschiedenen Orten gehabt. Abstoßend ist die wenig einvernehmliche Art, mit der Pasqualino die Frau zum Sex bewegte, eklig, zumindest unappetitlich, die vom Menstruationsblut befleckte Unterwäsche der Tänzerin während ihrer Vorstellung auf der Bühne.

Lina Wertmüllers Hang zu unästhetischen Körperbildern setzt sich im Laufe der Gefangenschaft fort, da sich auf Francescos und Pedros Gesicht unahnsehnliche Ekzeme entwickeln, die im Licht der Kamera glänzen. Pasqualino entgeht diesen Entzündungen durch seine bevorzugte Stellung als Kapo und die damit verbundene verbesserte Nahrung und Hygiene.

Diese und viele weitere körperlichen Merkmale sind für die Narration nicht weiter von Bedeutung. Nichtsdestotrotz gestalten sie erheblich die Ästhetik und Wirkung des Films mit. Die bewusste Entscheidung Wertmüllers, diese nicht zwingend notwendigen Elemente in den Film einzuführen, verleiht diesem Werk eine tiefe räumlich wirkende Körperlichkeit. Das Publikum wird sowohl semantisch als auch somatisch an seine eigene Fleischlichkeit und körperlichen Bedürfnisse erinnert. Indem der Mensch tagtäglich mit Essen, Ausscheidungen und Hygiene konfrontiert ist, sind ihm diese Handlungen vertraut und nah. Der Mensch erwirbt ein sehr persönliches *inkarniertes Wissen* bzw. Gefühl um diese Dinge, und kann deshalb auch eine sehr subjektive und umso intimere Verbindung zu den Szenen und Charakteren herstellen. Auf einer kognitiveren Ebene spielt sich das folgende Thema ab: Italiens Umgang mit seiner eigenen Vergangenheit.

Italiens Vergangenheit

Eine durchwegs brisante Rolle nach 1945 spielte der Umgang Italiens mit seiner eigenen Geschichte während des Zweiten Weltkriegs. Die italienische Gesellschaft gab die Verantwortung an Hitlers Deutschland ab und erinnerte sich, zumindest zur Zeit des Filmdrehs 1975, äußerst lückenhaft an die Dekade des Krieges. Der hier untersuchte Film steht ebenso in einem Spannungsfeld zwischen Amnesie und Verdrängung, sowie der stereotypen Charakterisierung von Italien und Deutschland. Wertmüllers Film zeigt ein Dokument aus dem Jahr 1975, in dem der Protagonist auf seinem Weg durch die entscheidenden Jahre 1935 bis 1945 begleitet wird. Das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart wird massiv von Amnesie und Vergessen definiert und modelliert, besonders bei schmerzhaften, schuldbeladenen Ereignissen. Pasqualinos Geisteszustand ist im Laufe des Filmes juristisch, physisch und moralisch Gegenstand verschiedener Gewalten und Kräfte. Unterschiedlichste Institutionen wie Familie und Staat, Ehre und gesellschaftliche Moral ringen um seinen Geist. Überleben mit imaginierten Kopfwunden, die Disziplinierung seiner Libido mit zerebralen Elektroschocks, die Abwendung der Todesstrafe um den Preis der kabarettistischen Imitation Mussolinis und schlussendlich die eindringliche Aufforderung der Mutter, Vergangenes ruhen zu lassen und sich des Lebens zu freuen, können auch als eine Abfolge von partiellen Amnesien gelesen werden. Um Wertmüllers facettenreiches Spiel mit Vergessen, Schuld und Verantwortung darzustellen, bietet sich eine nähere Betrachtung der beiden Figuren Francesco und Pasqualino, die die verfügbare moralische Bandbreite des Filmes abstecken.

Francesco und Pasqualino begegnen sich in der zweiten Sequenz, die als Exposition des Films gelten kann, auf ihrer Flucht als Deserteure aus Stalingrad. Bereits die Motivation zur Flucht unterscheidet sich bei den zwei Männern grundlegend. Pasqualino entkommt den Gefahren der Front, indem er eine Kopfwunde vortäuscht. Den Verband für diese Wunde hatte er sich von einem gefallenen Kameraden besorgt. Francesco wiederum hatte nicht nur sich selbst, sondern auch seine ihm anvertrauten Soldaten nach Hause geschickt, da er den Sinn des Krieges grundsätzlich anzweifelt. Francesco zeigt damit sowohl Verantwortung für seine Kameraden, als auch ein Gespür für die größeren Zusammenhänge des Lebens. Er zieht eine grundlegende und weitreichende Konsequenz, als er nicht mehr am Kriegsgeschehen teilnimmt. Pasqualinos Horizont endet hingegen bei sich selbst und er bedient sich bei der

Verwirklichung seiner Ziele zunehmend ethisch fragwürdiger Mittel. Die zwei Protagonisten stehen damit für die gegensätzlichen Positionen der normativen Ethik, Pasqualino als Teleologe und Francesco als Vertreter der Deontologie.²⁴⁰ Dieser Antagonismus steht parallel zu Wertmüllers Forderung nach einem Neuen Menschen als zentrale Aussage des Films und wird deshalb weiter unten in einem eigenen Kapitel ausführlich behandelt werden.

In der anschließenden Sequenz werden die Beiden Zeugen einer Erschießung von mutmaßlich jüdischen Zivilisten durch deutsche Soldaten. Pasqualino und Francesco kauern auf der gegenüberliegenden Talseite, wo sie zudem ein Fernglas benötigen um die Massensexekution als solche überhaupt erkennen zu können. Die Kameraeinstellungen verstärken diese räumliche Distanz, denn das Massaker verharrt in der Totalen.

Für Pasqualino bleibt diese Erfahrung unwirklich. Die Tatsache, dass es Juden gewesen sein könnten, nennt er „*unmöglich*“.²⁴¹ Als Francesco die Komplizenschaft durch ihr Nicht-Eingreifen erwähnt, disqualifiziert Pasqualino diese Erkenntnis mit dem Argument, dass sie beim Einschreiten ihr Leben unnötig aufs Spiel gesetzt hätten. Stattdessen gibt dieser Vorfall für ihn Anlass, sich seiner mörderischen Vergangenheit in Neapel auf träumerisch-verklärte Weise zu erinnern. Francesco erlebt dagegen eine gewisse Art von Erleuchtung: Er sieht die Juden, er sieht die Mittäterschaft und realisiert, dass er in der Vergangenheit als Soldat ebenso sinnlos gemordet hat wie die Deutschen.

Die abweichenden Lehren, die die Beiden aus dem Massenmord ziehen, werden auch in der Wahl des Bildausschnitts deutlich. Schon während des Dialogs sind sie nicht mehr zusammen im Bild zu sehen. Seine Erkenntnis lässt Francesco aus dem dunklen Wald treten, die Mütze ist tief in den Nacken gezogen. In deutlichem Abstand zu Pasqualino fährt die Kamera in Untersicht bis auf Großaufnahme an ihn heran und erzeugt dadurch eine spürbar andere Atmosphäre: Das Publikum kann der Wahrheit nun buchstäblich ins Gesicht sehen.

Die unterschiedliche Vorgehensweise bei der Tötung von Menschen unterstreicht die eingangs erwähnte Stereotypisierung von Deutschland und Italien. Deutsche Soldaten gehen dem Morden emotionslos und pflichtbewusst nach, ganz gleich ob Zivilisten, Kinder oder Gefangene vor ihnen stehen. Pasqualino erschießt den wehrlosen Zuhälter seiner Schwester Concettina dagegen planlos und ist in höchstem Maße von seinem eigenen Handeln schockiert. Im Konzentrationslager tötet er – inzwischen zum Kapo avanciert – unter Tränen

240 Einen aktuellen Überblick zu den Definitionen von deontologischer und teleologischer Ethik in:
Düwell, Marcus/Hübenthal, Christoph/Werner, Micha H. (Hg.), Handbuch Ethik, Stuttgart 2006:
S. 61-68 bzw. S. 122-128

241 *Wertmüller, 1975: 00:08:23.*

seinen Freund Francesco. Beide Morde begeht Pasqualino zögernd, unfreiwillig und ungläubig ob seiner eigenen Tat. Beinahe wie ein Kind blickt er verstört auf die Leichen, unfähig sich abzuwenden. Bei den Deutschen verläuft ein Mord glatt, sachlich und für den/die ZuschauerIn ohne eine Möglichkeit der Verschränkung und Berührung. Pasqualinos Morde gestalten sich langwierig, unkontrolliert und plastisch. Das Publikum wird so in die Rolle des unfreiwilligen Schaulustigen gezwungen. Besonders deutlich wird dies bei der schmerzhaft mit anzusehenden Entsorgung der Leiche des Zuhälters Potono.

Der Umgang mit Leichen als manifeste Mahnmale der begangenen Schuld rückt Pasqualino wiederum in die Ecke des Verdrängens. Mit allen Mitteln seiner Phantasie sowie unter Aufbietung aller verfügbaren Kräfte versucht er den Mord zu vertuschen und wird dabei beinahe von der Last seiner Tat erdrückt.²⁴² Unter erheblichen Schwierigkeiten kann er die Leiche zerteilen, in drei Koffer verpacken und mit der Bahn an verschiedene Orte verschicken. Pasqualino beabsichtigt also, durch die anonyme Versendung der Leichenteile, das Geschehene ungeschehen zu machen.

Anders im Konzentrationslager: Leichen hängen von der Decke und gemahnen den Lebenden zur Warnung. Die Toten gewinnen so eine neuerliche Präsenz und Räumlichkeit. Leichenberge zieren die Hallen, die körperliche Blöße unbedeckt und pietätlos aufeinander geschichtet. Die Deutschen scheinen sich ihrer Taten nicht zu schämen und instrumentalisieren selbst die Leichname für ihre Schreckensherrschaft.

Diese Gegenüberstellung findet ihre Fortsetzung in der Darstellung des kulturellen Umfelds beider Nationen. Auf ihrer Flucht durch deutsches Gebiet übertragen Pasqualino und Francesco die von den Nationalsozialisten ausgehende Gefahr wiederholt auf die sie umgebende Natur, besonders den Rhein und die Nadelwälder. Die Natur wird damit zum allgegenwärtigen, drohenden Protagonisten, der den Deserteuren keine Pause gönnt. Bäume, Flüsse und Wiesen gewinnen an Körperlichkeit und werden zum omnipräsenten Begleiter.

Im gesamten Film werden zwei Wohnstätten näher beleuchtet: Zunächst ein Jagdhaus, auf das Pasqualino während der Flucht durch deutsche Wälder anhand des Geruchs von Zwiebeln aufmerksam wird. Das Haus liegt einsam und isoliert auf einer Lichtung und wird von einer Mutter und ihrer erwachsenen Tochter bewohnt. Getäfelte Wände, reiche Ornamentik und opulentes Mobiliar vermitteln einen aristokratischen Rahmen. Unterstrichen wird dieser Eindruck vom Gesang und Klavierspiel der leicht bekleideten Tochter, die das Stück

²⁴² Wertmüller, 1975: 00:49:53.

„Träume“ von Richard Wagner intoniert.²⁴³ Die Abwesenheit von religiösen Symbolen wie Kreuze, Marienfiguren oder Ikonen, aber auch politischen Zeichen wie Hitler-Portraits oder Parteiabzeichen, machen Platz für den Gesamteindruck eines zutiefst mythischen Bildes. Die germanische Vergangenheit, die die Tochter im Lied heraufbeschwört, findet ihre manifeste Erinnerung durch die Atmosphäre einer, durch deutsche Wälder streifenden Walküre. Beinahe ekstatisch überantwortet sie sich dem sinnlichen Rausch Wagners und spricht somit ein **inkarniertes Wissen** im Publikum an. Die Relevanz dieser Sequenz wird mittels der **Kamera als gelebten Körper** betont: Die Blickweise der Kamera beginnt sich von Pasqualinos Erleben zu trennen²⁴⁴ und erkundet neugierig tastend den Raum. Der/die ZuschauerIn wird der Kamera als autonomes Subjekt im Sinne Sobchacks gewahr und erkennt kurzzeitig, dass die Kamera nicht nur registrierend, sondern interagierend mit der Filmwelt eine eigene bedeutungsvolle Beziehung und Zeugenschaft aufnimmt. Die Kamera schafft erst die Verbindung der einzelnen *Mise en Scène* Elemente, und macht so aus einer impliziten Atmosphäre eine explizite, für den/die ZuschauerIn lebendige Erfahrung.

Pasqualinos Zuhause in Neapel präsentiert sich im Gegensatz dazu bunt, laut und von vielen verschiedenen Personen bewohnt. Kinder, Kommentare über den neapolitanischen Alltag und die Front verweisen auf Gegenwart, Leben und Zukunft. Dieses Zuhause ist zugleich die Werkstätte für die familieneigene Matratzenstopferei, in der auch fremde Frauen beschäftigt sind. Verlangt die Familie nach Privatsphäre, separiert sie den Raum durch einen schlichten Vorhang. Die ansonsten kargen Wände werden von Marienfiguren, Ikonen und sonstigen Devotionalien geziert. Die Einzelelemente gestalten die **Mise en Scène** dynamisch und wirken spontan, improvisiert und lebendig.

Wertmüller präsentiert dem Publikum mit Pasqualino und Francesco zwei verschiedene Umgangsweisen mit der Vergangenheit. Das träumerische Abdriften in die Vergangenheit gepaart mit einem an gegenwärtigen Ereignissen uninteressiertem Egoismus. Oder ein Erkennen der Wahrheit und die Übernahme der Verantwortung, selbst wenn dies den Tod mit einschließt. Wertmüller lässt dem Publikum freie Wahl bei der Identifizierung mit den beiden Protagonisten, obschon ihre Sympathien deutlich bei Francesco liegen.

Ein wenig problematischer ist ihre Skizzierung von Deutschland und Italien. Hitlers Reich wird von Walküren und heimatlosen Soldaten bewohnt. Außer Strenge und Pflicht-

243 Träume aus dem fünfteiligen Liederzyklus „Wesendonck-Lieder“ von Richard Wagner für Frauenstimme und Klavier.

244 Wertmüller, 1975: 00:29:39.

gefühl scheint der Deutsche keine Regungen zu kennen. Italien ist selbst im Krieg charmant und voll von alltäglicher Schönheit. Wenn Morde passieren, so eher unbeabsichtigt und es wird versucht, diese zu vertuschen. Selbstverständlich spart Wertmüller bei der Darstellung Italiens nicht mit einer gewissen Selbstironie, wenn sie den Duce anfangs als selbtherrlichen Tyrannen porträtiert und Pasqualino den Diktator im Gefängnis lächerlich macht. Doch vor dem Hintergrund Deutschlands verblasst dieser Seitenhieb und Mussolinis Welt scheint deutlich attraktiver zu sein.

Der Neue Mensch

In Sequenz 14 entwirft der Anarchist Pedro seine Vision eines „Neuen Menschen“. In Abgrenzung dazu zeichnet sich der Alte Mensch durch seinen zerstörerischen Umgang mit der Gesellschaft und Natur, sowie einem besinnungslosen, mörderischen Überlebenswillen aus. In ihrem Interview mit dem Filmkritiker Gideon Bachmann charakterisiert Wertmüller den „Alten Menschen“ im Gegensatz zum „Neuen Menschen“ durch sein mangelndes Bewusstsein um den inneren Zusammenhang aller Menschen miteinander.²⁴⁵ Die Vitalität des bisherigen Menschen basiert daher stark auf seinem egoistischen, unbedingten Überlebenswillen auf Kosten der Umwelt.

Als Paradebeispiel des „Alten Menschen“ begleitet das Publikum Pasqualino auf seinem Weg durch den Zweiten Weltkrieg und die Gefangenschaft im Konzentrationslager. Seine Handlungen ordnen sich in jedem Fall dem unbedingten Ziel des Überlebens als absoluter Handlungsmaxime unter. Dabei trifft der Protagonist zunehmend fragwürdige Entscheidungen über Leben und Tod. In der zweiten Sequenz erfährt das Publikum, dass Pasqualino die Front nur verlassen konnte, weil er von einem toten Kameraden den blutigen Kopfverband gestohlen hatte und somit als Verletzter galt. Diese Entscheidung, aus dem Tod eines Soldaten Nutzen für sich selbst zu ziehen, kann isoliert betrachtet noch als gerechtfertigt gelten, stellt in diesem Fall aber den Auftakt zu seinem ethischen Verfall dar. Nach seiner Verhaftung als „*Neapels Monster*“²⁴⁶ steht Pasqualino vor einer für ihn persönlich viel schwerwiegenderen Entscheidung. Um die Todesstrafe abzuwenden, muss er sich für seine Tat als unzurechnungsfähig erklären lassen, was gleichbedeutend mit dem Verlust seiner, gerade auf dem Mord basierenden Ehre ist. Im Konzentrationslager sieht Pasqualino schließ-

²⁴⁵ Bachmann, 1977: S. 4.

²⁴⁶ Wertmüller, 1975: 01:01:38.

lich seine einzige Möglichkeit zu überleben, indem er Geschlechtsverkehr mit der abstoßenden Lageraufseherin forciert. Eine Handlung, die ihn in Neapel zum Mord an dem Zuhälter seiner Schwester trieb.

Nach der Ernennung zum Kapo wird Pasqualino in den folgenden neun Filmminuten sieben Morde begehen, und eine Grenze überschreiten, die ihn, mit den Worten Bettelheims, aus der Gemeinschaft der Menschen für immer ausschließen wird und Teil seiner eigenen Zerstörung ist.²⁴⁷

Mit der Promovierung zum Blockältesten erteilt ihm die Lageraufseherin den Befehl, sechs Gefangene zur Exekution zu selektieren, anderenfalls würde der gesamte Block eliminiert werden. Aus der Häftlingsliste sucht Pasqualino wahllos die sechs Unglücklichen heraus, obwohl sich Pedro, überdrüssig der beständigen Erniedrigung und animalischen Hackordnung im Lager, freiwillig zur Verfügung stellt. Im folgenden Appell verliest Pasqualino die Namen der Selektierten, woraufhin sich Pedro, endgültig angewidert und voller Verachtung, in der Latrine ertränkt. Francesco, von Pedros Entscheidung ermutigt, lässt seiner Verzweiflung und Wut lauthals freien Lauf und provoziert in vollem Bewusstsein seine Exekution, die Pasqualino schließlich selbst ausführen muss. Die Kamera beschließt diese Sequenz und damit den Hauptteil des Films mit einer 72 Sekunden langen Einstellung.

Pasqualino ist bei der Auswahl der sechs todgeweihten Häftlinge, sowie der Ausführung seiner Entscheidung isoliert im Bildausschnitt zu sehen. Ebenso verfährt Wertmüller bei der Erschießung Francescos, was die Eigenverantwortung seiner Handlungen unterstreicht. Unmittelbar danach ist Pasqualino wiederum zwölf Sekunden lang von seiner Umgebung allein gelassen mit seiner Schuld.

Die Räume des Konzentrationslagers sind oft auf grausige Weise mit den erhängten Leichnamen von Gefangenen geschmückt. In dieser Sequenz signalisieren die Leichen im Bildhintergrund den unmittelbar bevorstehenden Tod eines Häftlings. Während Pasqualino die Namen der von ihm Auserwählten verliest, verkünden die Toten bereits das Schicksal der Sechs. Auch als Pedro und Francesco sich dazu entschließen, offen gegen dieses makabere Schauspiel und die mangelnde Courage aller zu rebellieren, und damit ihren eigenen Tod besiegeln, schweben die toten Kameraden bedrohlich im Bildhintergrund.

Dieser unentrinnbare Determinismus wird zusätzlich von der Bildkomposition mitgetragen. Zahllose Fluchtpunkte, die durch symmetrisch angeordnete Objekte erscheinen,

²⁴⁷ Skloot, Robert, *The Drama of the Holocaust: Issues of Choice and Survival*. In: *New Theatre Quarterly* Nr. 3/12 (Jg. 1987): S. 337-348, hier: S. 339.

rahmen die, in Blöcken zum Appell angetretenen Häftlinge ein. Alles scheint auf eine Entscheidung hinzudrängen, Pasqualinos Weg, als auch das Schicksal der Ermordeten, können diesem Verlauf nicht mehr entrinnen. Ein sensibler Punkt dieser Entwicklung ist erreicht und erfährt eine sorgfältige Gestaltung durch Wertmüller, nachdem ein SS-Mann Pasqualino die Waffe in die Hand drückt und ihn vor den knienden Francesco stößt.²⁴⁸ Einem Gericht gleich stehen sich Gefangene und höhere SS-Männer gegenüber, zwei Gewehrläufe weisen symmetrisch auf Francesco, und Pasqualino steht leicht versetzt vom Mittelpunkt näher an den Nazis. Die Spaltung zwischen „Neuem“ und „Altem“ Menschen ist mit dieser Sequenz vollendet, wie auch Wertmüller im Interview deutlich macht.²⁴⁹ Denn mit der Entscheidung, seinen Freund Francesco eigenhändig zu erschießen, verliert er endgültig seinen letzten Rest an Humanität.

Dieses neunminütige Stakkato an Ereignissen erkundet die Kamera retrospektiv in einer kontemplativen Fahrt durch den Raum in der letzten 72 Sekunden langen Einstellung. Doch Antworten bleiben aus, der Kontakt, den die *Kamera als gelebter Körper* mit den Protagonisten aufnehmen will, scheitert und ein lautes Schweigen entlässt das Publikum in ein Nachkriegsitalien ohne Gewissen.

Die Forderung der Aufseherin, sechs Menschen zu selektieren, anderenfalls würde der gesamte Block exekutiert werden, ist in der Philosophie als das Trolley-Problem²⁵⁰ bekannt. Pasqualinos Werdegang legt nahe, dass Wertmüller mit dem „Alten Menschen“ den klassischen Utilitaristen Pasqualino im Auge hatte. Denn Pasqualino geht während des Films schmerzhaft Kompromisse ein, als er seine Ehre vor Gericht gegen sein Überleben eintauscht und sich im KZ zur Prostitution entschließt. Seinen Höhepunkt nimmt diese Entwicklung mit der Auswahl der sechs Gefangenen, Jugendliche wie sich zu seinem Grauen herausstellt, sowie der Ermordung seines Freundes Francesco. Für ihn hat „*das menschliche [...] Leben keinen intrinsischen Wert, sondern lediglich extrinsischen Wert [...]*“²⁵¹ Das heißt, dass Menschenleben für ihn zur Disposition stehen und sein Wertesystem keineswegs sakrosankt ist, sondern sich an den Notwendigkeiten seiner Umwelt orientiert.

Im Tausch gegen eine fragwürdige Vitalität verliert Pasqualino so Stück für Stück

248 Wertmüller, 1975: 01:47:33.

249 Bachmann, 1977:, S. 9.

250 Das Trolley Problem stellt den Probanden moralisch unter Druck: Durch sein aktives Eingreifen, die Weichenstellung eines fahrenden Zuges, umzustellen, kann er das Leben von sechs Menschen retten, opfert aber ein Menschenleben dafür. Bleibt er unbeteiligter Beobachter, sterben die Sechs. Siehe weiterhin: Ricken, Friedo, Allgemeine Ethik, Stuttgart 2003: S. 293f.

251 Düwell/Hübenthal/Werner (Hg.), 2006: S. 106.

gänzlich seine Humanität. Im Epilog des Filmes sieht man ihn als Besinnungslosen, der, um sein Überleben zukünftig zu sichern, dutzende Söhne zeugen möchte. Wertmüller besteht darauf, dass unter diesen Umständen die Lebendigkeit Pasqualinos nichts als ein zweibeiniger Tod ist, der Freitod von Pedro und Francesco aber ihnen die Menschlichkeit bewahrt hat.²⁵²

Als Antwort auf den Holocaust und die Ereignisse des 20. Jahrhunderts fordert Wertmüller mit dem Anarchisten Pedro den „Neuen Menschen“. Dieses Wesen, das es erst Wert ist Mensch genannt zu werden, verbindet Harmonie mit Natur sowie Anarchie und Freiheit zu einer neuen Lebensweise. Diese scheinbar nicht kompatiblen Elemente zu verbinden, schafft nur „*ein Mensch der Unordnung*“.²⁵³ Die Groteske kann diese Unordnung, als Überwindung von Grenzen verstanden, konsequent leisten. In Abkehr zu Pasqualinos Utilitarismus könnte die zeitgleich zu *Pasqualino Settebellezze* entstehende Diskursethik eine Richtschnur für den „Neuen Menschen“ bilden. Wertmüller betont, dass jede Handlung, mag sie auch noch so persönlich sein, die Gesellschaft etwas angeht.²⁵⁴ Dies steht in keinem Widerspruch zu ihrem eigenen Wohlbefinden, da Individuum und Gesellschaft in einem symbiotischen Verhältnis zueinander existieren. Eine der entscheidenden Zusätze der Diskursethik zu Immanuel Kants kategorischem Imperativ besagt, dass nicht mehr nur der jeweilige Handlungsträger seine Handlung zu einem Gesetz erheben solle, sondern dass die Gesamtheit der Menschen einem Gesetz diesen Typs zustimmen könnten.²⁵⁵ Die Diskursethik verbindet damit die Eigeninteressen des Individuums zwingend mit denen der Allgemeinheit.

4.3.4. Mit den Augen Pasqualinos

Pasqualino und Francesco finden sich nach ihrer Verhaftung im Wald in einem Konzentrationslager wieder. Vom Wagnerschen *Ritt der Walküren* begleitet erblickt Pasqualino den Lageralltag: Eine Unzahl von Staub bedeckten Häftlingen ist bei der Arbeit zu sehen, Leichen werden abtransportiert. Gegen Ende der Sequenz wird Pasqualino Zeuge eines gewaltsamen Abtransports von Lagerinsassen, angeordnet von der bedrohlich wirkenden Lageraufseherin.

Die Sequenz hebt sich deutlich vom Rest des Films ab: In acht Einstellungen sind, meist in Großaufnahme, Pasqualinos vor Schreck geweitete Augen zu sehen, die das Geschehen um ihn herum ungläubig beobachten. Der ungewöhnlich häufige Einsatz von Kameraper-

252 Bachmann, 1977: S. 8.

253 Wertmüller, 1975: 00:44:22.

254 Bachmann, 1977: S. 7.

255 Düwell/Hübenthal/Werner (Hg.), 2006: S. 143.

spektiven, Schwenks sowie Fahrten symbolisiert Pasqualinos wirre, tastende Wahrnehmung. Er ist immer nur einen Augen-Blick zu sehen, an den sich wiederum ausgedehnte Blicke in der Totalen über die riesigen Hallen und Menschenmassen um ihn herum anschließen: Pasqualinos Wahrnehmung ist für das Filmpublikum sichtbar geworden. Seine weit aufgerissenen Augen legen unleugbare Zeugenschaft vom Leben und Sterben im Konzentrationslager ab. Diese Großaufnahmen scheinen das englische Sprichwort 'seeing is believing' ausdrücken zu wollen. Phänomenologisch gelesen, zeigen diese Einstellungen demnach die bedeutungsvolle Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Umwelt durch die **Kamera als gelebten Körper**. Pasqualino blickt nur cursorisch über die Häftlinge, hingegen bleibt sein Blick immer wieder mittels Großaufnahmen an den grauenerregenden Leichen hängen. Deshalb teilen sich die 47 Einstellungen der gesamten Sequenz paritätisch in 23 kleine und 24 große Einstellungen, wodurch die Blickweise Pasqualinos strukturell hervorgebracht wird. Erst der detaillierte Anblick der Leichname lässt Pasqualino in seinem Innersten erschüttern.

Die musikalische Untermalung durch den *Ritt der Walküren* trägt erheblich zur Gestaltung der Atmosphäre dieser Sequenz bei. Der hohe Wiedererkennungswert des Stückes aus dem 'Ring der Nibelungen' und die große Lautstärke, bei gleichzeitiger Absenz des diegetischen Tons, verschaffen der Wagnerschen Musik beträchtliche Aufmerksamkeit. Dieses extrem gegenwärtige Stück korrespondiert mit dem/der ZuschauerIn auf einer Ebene abseits der Semantik, die aber eine **karnale Intelligenz** anspricht und deshalb eben nicht außerhalb jeder Sinnhaftigkeit steht.²⁵⁶ Das Publikum assoziiert mit dieser Musik die deutsche Wochenschau, Wagnerianische Opern und ein nationalistisches Germanentum. Zudem ist die Sequenz parallel zum *Ritt* geschnitten: Der ekstatische Gesang der Walküre kulminiert regelmäßig mit dem erschrockenen Blick auf die erhängten Leichen.²⁵⁷ Ein weiterer Höhepunkt in Wagners Musik ist zeitgleich mit der Kamerafahrt über das Geschlechtsteil eines toten Häftlings geschnitten.²⁵⁸ Der finale Zenit setzt mit dem ersten Auftritt der Lageraufseherin ein. Ihre Anordnung, den Abtransport von Lagerinsassen vorzubereiten, markiert die Wiederaufnahme des diegetischen Tons. Damit nähert sich der Walkürengesang seinem hysterischen Ende, was die Dramatik der willkürlichen Selektion und die Anwesenheit der Lageraufseherin betont. Auch die semantische Parallele von Walküre und Lageraufseherin ist offensichtlich.

²⁵⁶ Morsch, 2011: S. 168.

²⁵⁷ Wertmüller, 1975: 00:33:59 und 00:34:31.

²⁵⁸ Wertmüller, 1975: 00:34:48.

Beide sind unangefochtene Herrscherinnen über Leben und Tod, die nach Gutdünken ihre Opfer auswählen.

Ein Drittel dieser Sequenz widmet Wertmüller den nackten Körpern von Häftlingen und Leichen im Konzentrationslager. In der dritten und vierten Einstellung fährt die Kamera in langen Schwenks an der unüberschaubaren Menge entkleideter Häftlinge entlang. Der Kontrast zu den, kurz zuvor noch, dick verummten Deserteuren Pasqualino und Francesco könnte größer nicht sein. Die Sequenz beginnt mit kaum mehr als schemenhaft angedeuteten Häftlingen, die aus ominösen Nebelschwaden hervortreten. Die Einstellungen verharren zumeist in der Totalen, die Gefangenen sind über und über vom Dreck und Staub der Arbeit bedeckt und regelmäßig behindert Nebel im Bildvordergrund die Sicht. Nacktheit tritt im Zusammenhang mit dem Tod an die Oberfläche. Die erhängten Leichen mit herunter gezogener Hose und die unzähligen zum Abtransport bereiten, toten Körper verdeutlichen die Verachtung der Nazis gegenüber ihren Opfern. Die Darstellung der nackten Körper spart keine Details aus, da die Geschlechtsteile deutlich zu sehen sind. Die explizite Abbildung des Penis, die aber keine differenzierte Reaktion der Kamera provoziert, lässt die männlichen Geschlechtsteile unkommentiert und damit auch nicht sexuell konnotiert wirken. Eine bewusste Aussparung hätte mehr Aufmerksamkeit verursacht. Trotzdem ist die Aufnahme des Penis einer Leiche in Großaufnahme ein fragwürdiges Detail, insbesondere bei einem sensiblen Thema, wie der Darstellung von Opfern des Holocaust.

Als Kennzeichen der *doppelten Realität* kann die bemerkenswerte Leistung der Statisten als Leichenmassen gelten. Dicht gedrängt, teilweise aufeinander gestapelt, liegen dutzende nackte italienische Männer im Jahre 1975 bewegungslos vor der Filmkamera.

Eingerahmt von den Aufnahmen der gerade erst angekommenen, entkleideten Häftlinge und dem Abtransport der Toten sieht der/die ZuschauerIn die Insassen bei der Arbeit. In kurzen Totalen erblickt das Publikum endlos viele Gefangene, die sisyphos-gleich einer scheinbar sinnlosen Tätigkeit nachgehen. Umhüllt vom Staub bücken sich die Insassen und verrichten schwere physische Arbeit.

Die schmerzhafteste, verletzende Aufnahmeprozedur, die man aus anderen Holocaust-Filmen gewohnt ist, wird allerdings ausgelassen: Die Ankunft bei Nacht im Konzentrationslager, die lebensbedrohliche Selektion, das Entkleiden, die Kahlrasur und die eventuelle Tätowierung der Häftlingsnummer thematisiert die Regisseurin nicht. Doch wie bereits angedeutet, zeigt die Regisseurin keineswegs eine dokumentarische Narration über ein

Konzentrationslager. Sie vermittelt stattdessen den höchst subjektiven Blick Pasqualinos, weshalb dieser auch nur in neun der 47 Einstellungen zu sehen ist. Seine Augen, nicht die Wertmüllers, führen in dieser Sequenz Regie.

5. „*Virtually every statement about the death camps contains the seed of its own contradiction.*“²⁵⁹ Schlussbetrachtung der Filme

Lawrence Langer, der sich sein gesamtes wissenschaftliches Leben mit dem Holocaust auseinandersetzte, bringt mit diesem Zitat etwas zum Vorschein, das zur Grundlage jeglicher Beschäftigung mit dem Holocaust vorangestellt werden sollte.

Alle Dinge, die der Mensch über diese Zeit zwischen 1939-1945 an diesen Orten Europas jemals äußern könnte, sind richtig und falsch zugleich. Dies gilt damit natürlich ebenso für die gerade untersuchten Filme in dieser Arbeit. Zwei Fragestellungen gestalteten hierbei die Analyse der Filme: Zum einen sollte die Anwendbarkeit der Phänomenologie auf den Film überprüft werden. Zum anderen wurde die Rolle nackter Körper in den Holocaust-Filmen untersucht. Beide Fragestellungen sind aufs engste miteinander verknüpft, was sich besonders deutlich in *Ostatni Etap* von Jakubowska zeigt. Mit herkömmlichen strukturellen Analyse-Kategorien schien die Sequenz „Archivierung der Körper“ ein hektisches Überspringen und ein vermeintliches Nicht-Hinsehen-Wollen zu suggerieren. Erst mit den phänomenologischen Kategorien der **Kommunikation** und der **doppelten Realität** ließ sich diese Sequenz ungemein qualitativer und wirkungsvoller analysieren und damit das gesamte Potenzial wirkungsvoll herausstellen.

Trotz dieser erhöhten Sensibilität gegenüber impliziten Botschaften und oft übersehenen Details, krankt die phänomenologische Filmtheorie noch an allerhand Defiziten. Bestimmte Analyse-kategorien, wie z.B. die **Urdoxa der Wahrnehmung** oder die **haptische Qualität** von Filmbildern, sind in ihrer Anwendung außerhalb der ureigens empfundenen Rezeption kaum zu verschriftlichen. Dieser höchst subjektive Charakter der Phänomenologie birgt sowohl Vor- als auch Nachteile. Nachteilig muss die fallweise schlechte Nachvollziehbarkeit gelten. Eine Atmosphäre im Kinosaal, die jeden nur sehr persönlich und damit individuell anmutet,²⁶⁰ kann für andere ZuschauerInnen, und erst recht für LeserInnen dieser Arbeit, absolut nicht nachzuvollziehen sein. Andererseits liegt darin auch die Stärke der Phänomenologie. Denn Filme evozieren ein höchst subjektives Erleben, das spätestens seinen Niederschlag in äußerst differenzierten Rezeptionen findet. Außerdem ermöglicht die Phänomenologie eine sehr selektive und kreative Anwendung, wohingegen strukturelle und kogni-

²⁵⁹ Skloot, 1987: S. 347.

²⁶⁰ Böhme, 2001: S. 57.

tive Analysemethoden auf einem recht starren Fahrplan aufbauen. Die Phänomenologie kann damit dem heterogenen Filmmaterial Rechnung tragen. Die verschiedenen Genres, Narrationsmethoden und Aufnahmetechniken erfordern eine besonders unvoreingenommene Herangehensweise, die ein weites Spektrum an anwendbaren Kategorien zulässt. In jedem Fall sollte man sich nie darüber hinwegtäuschen, dass bei der wissenschaftlichen Analyse eines Films immer ein unverstandener Rest bleiben wird. Unabhängig von der gewählten Methode, überwältigen Filme mit ihrer ungeheuren Dichte an Informationen und Material.

Der Versuch, den Holocaust, gleich in welcher Kunstform, zum Thema einer Auseinandersetzung zu machen, ist anmaßend per definitionem. Deshalb sollte jedes aufrichtige, themenverwandte Werk nach 1945 auch eine Atmosphäre des Scheiterns und Nicht-Verstehens in sich tragen. Das entbindet aber gerade *nicht* von der Pflicht für alle Nachgeborenen, sich intensiv, reflektiert und auf unendlich vielfältige Weise dem 'schwarzen Loch' Shoah immer wieder aufs Neue zu nähern.

„Nach Auschwitz, um Theodor Adornos oft mißinterpretierten Satz auf die Füße zu stellen, konnte und mußte man Biographien und Romane, Kurzgeschichten und Gedichte schreiben, Szenarien und Drehbücher verfassen, Filme produzieren.“²⁶¹

Trotz dieses Diktums entspannt sich rasch eine Diskussion um die Darstellbarkeit des Holocaust an sich, und im Speziellen um die Darstellbarkeit von nackten Körpern.²⁶² Diese Diskussion pendelte zwischen Bilderverbot und expliziten Szenen aus den Lagern. Die Analyse der hier untersuchten Filme hat gezeigt, dass nackte Körper im Holocaust-Spielfilm quer zu den Kategorien des Bilderverbots liegen.

Am kunstvollsten geht Jakubowska mit dem Thema um. Ihre Sequenz, „Archivierung der Körper“, wurde phänomenologisch entschlüsselt. Obwohl nackte Körper in dieser Sequenz kaum zu sehen sind, vermittelt die Kamera das tiefe Unbehagen und die brutale sexuelle Gewalt in diesem Akt, besonders eben den Frauen gegenüber. Die hektische, stroboskopartige Aufnahmestruktur und die schrittweise Verengung des Bildausschnitts, bis nur mehr 'Bildfetzen' übrig bleiben, übertragen die Atmosphäre in den Kinosaal. Obwohl, oder gerade weil (!) Jakubowska keine nackten Körper zeigt, fühlt sich die Kamera wie ein nackter,

²⁶¹ Stern, Frank, Ein Kino subversiver Widersprüche. Juden im Spielfilm der DDR. In: apropos: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2002: S. 8-23, hier: S.8.

²⁶² Vgl. Thiele, Martina, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film, Münster 2001. Bsd.: S. 22-42.

bedrohter Körper. Dem Publikum ist die Möglichkeit gegeben, auf taktile und subjektive Weise einen Teil der weiblichen Erfahrung im Holocaust nachzuspüren, der sich normalerweise jeglichem Verstehen entzieht.

Pontecorvo zielt auf die absolute Wahrheit in seinen Filmen. Alle Elemente, die den/die ZuschauerIn von diesem Imperativ abhalten, sollen von der Leinwand eliminiert werden. Dadurch verhakt sich der Blick des Publikums in keinen Details und gleitet unbeschadet, aber auch unberührt, über den Film hinweg. Die Kamera wird dadurch zum unbeteiligten Beobachter der Außenwelt degradiert, und der Film *Kapo* ermöglicht keine taktile Berührung oder Mitarbeit des Publikums. Mit dem Dogma der absoluten Wahrheit als Blaupause, arrangiert Pontecorvo das Drehbuch so, dass die Protagonistin Edith die Aufnahme-prozedur ins Konzentrationslager isoliert im Krankenrevier erlebt. Es wird also eine Ausnahmesituation geschildert, die nicht dem millionenfach erlebten, standardisiertem Prozess entspricht. Dieser Sequenz wird am meisten Zeit im Film gewidmet. In diesen acht Minuten verlässt die Kamera Edith fasst nie. Besonders in den Augenblicken der Demütigung und der Furcht starrt das lidlose Kameraauge skrupellos und brutal auf sie. Die tiefe Sympathie, die Pontecorvo dem menschlichen Wesen entgegen bringt und die sich im nackten Körper als Ort, frei von jeglicher Hierarchie, zu Erkennen gibt, wird in dieser Sequenz verspielt. Der behutsame, trauernde und verstörte Blick der Kamera als gelebter Körper muss folgerichtig fehlen. Stattdessen sezieren rechtwinklige Achsenverhältnisse, lange Einstellungen und hell ausgeleuchtete Räume die Sequenz bis ins letzte Detail und versagen damit dem Filmpublikum den kontemplativen Rückzug und die mimetische Mitarbeit an den Bildern. Die Gewalt des schamlosen Betrachters degradiert den nackten Körper, der als Metapher für Menschlichkeit galt, zum Objekt dumpfer Schaulust.

Lina Wertmüller gestaltet ihren Film äußerst offen für ein phänomenologisches Verstehen. In Form der Groteske schafft sie einen Film, der Verwerfungen und Stolpersteine bereithält. Das Publikum bleibt an vielen Details des Films haften, reibt sich an der kontroversen Groteske und muss lachen, weinen, schimpfen und seine Wut und auch seinen Ekel zum Ausdruck bringen. Der Zuschauerkörper wird damit zu einem permissiven und durchlässigen Ort, über den das Publikum nicht mehr gänzlich die Kontrolle bewahren kann. Parallel zum Zuschauerkörper formt Wertmüller eine eigene Art von Körperlichkeit der Protagonisten, die den gesamten Film gestaltet. Die Leinwandkörper sind verletzbar und fragile Orte. Aus Öffnungen und Wunden dringen Schweiß, Ausscheidungen und Blut. Der

Mensch ist ein Ort der Begegnung, der mit seiner Umwelt über einen ständigen Austauschprozess in Kontakt tritt. Pasqualino isst und trinkt, er nimmt Gerüche wahr und lässt sich von ihnen verführen. In der Sequenz „Mit den Augen Pasqualinos“ konsumieren seine Augen, vor Schreck geweitet, in großen Zügen die Welt des Konzentrationslagers. Mittels der Kamera als gelebten Körper wird das Publikum der subjektiven Auseinandersetzung des Protagonisten mit seiner Umwelt nicht nur ansichtig, sondern sein eigenes Empfinden wird initialisiert. Pasqualinos Blick verharrt bei den entblößten Leichnamen und streift mit tief entsetztem Blick über das leblose Glied eines Toten. Der nackte, zerschundene Körper enthält für Pasqualino alle Zeichen der Desintegration und des Zerfalls. Erst ihr Anblick treibt ihn in der Folge immer tiefer in die Selbstaufgabe seiner Menschlichkeit und lässt ihn schließlich zum Mörder werden. Er ist getrieben von der Angst um sein Leben und zeigt keinerlei Empathie mit seinen Mitmenschen.

Nackte Körper in Filmen über den Holocaust formen ein brisantes Thema. Sie können an die Würde der Opfer rühren, die Rezeption des Films stark verzerren oder aber das Publikum in hohem Maße überfordern und verschrecken. Bei den vorliegenden drei Filmen war diese Bandbreite an möglichen Reaktionen deutlich abzulesen.

Jakubowska schuf mit der Sequenz „Archivierung der Körper“ die mit Abstand stärkste und eindrucksvollste Gestaltung dieser Szene. Wie existentiell bedrohlich und bis in den innersten Kern erschütternd sich die Aufnahme-prozedur in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern abspielte, transportierte sie in minimalistischer und doch überwältigender Art und Weise zu ihrem Publikum. Sie wagte sich erfolgreich an die schwierige Gestaltung dieses Themas und schenkte der Welt damit ein kleines Stück ihrer Geschichte zurück.

Pontecorvo war von einer tiefen Sympathie gegenüber der Menschheit angetrieben, doch ließ er bei der Inszenierung dieser Sequenz den sorgfältigen Umgang mit der Kamera außer acht. Diametral zu seinen Absichten waren Publikum und Kamera von der Protagonistin gefesselt, anstatt dass er die Option schuf, einen wahrhaftigen Zugang zu den Menschen in dieser Lage herzustellen.

Wertmüller entfernte sich zeitlich und inhaltlich am weitesten von den konkreten historischen Vorlagen. Sie involvierte ihr Filmpublikum äußerst erfolgreich mit den Mitteln der Groteske und der gelebten Kamera. Auf diese Weise fabrizierte sie so viel mehr nackte Körper im Kinosaal unter den ZuschauerInnen, als auf der Leinwand. Die nackten Leinwandkörper Wertmüllers reihten sich damit in ihren Reigen an verletzten, offenen Körpern im Rest

des Films.

Mit dieser Arbeit ist somit deutlich geworden, dass nackte Körper im Holocaust-Spielfilm ein sensibles Darstellungsmoment mit dem Risiko des Missverständnisses, aber eben auch mit ungeheurem Potenzial sind. Gerade bei einem Thema, wie dem Holocaust, der aus vielerlei Gründen nur falsche Aussagen zulässt, kann der entblößte Mensch ein Band zum Publikum knüpfen, das abseits aller Dogmen, Gelehrsamkeit und Erklärungen, durch das eigene, angemutete Empfinden den Glauben an diese Welt wieder erneuert.

Epilog

Holocaustfilme sind Manifeste der Menschheit, die sich damit beschäftigen, was es heißt „*to be alive and survivor in the 20th century*“.²⁶³ Der Holocaust, als ultimatives Nicht-Verstehen, befragt immer wieder aufs Neue die Bedingungen des Mensch-Seins und deren Grenzen. In den Konzentrations- und Vernichtungslagern hat der Mensch etwas an die Welt verloren, das nie wieder zurückzugewinnen ist. Dieses unendliche schwarze Loch, das mit dem nie zu tilgenden Zweifel, dem ewigen Mahnen und der nervösen Unruhe niemals zu füllen ist, verschlingt mühelos alles, was der menschliche Geist hervorbringt.

Dennoch bleibt Adornos Diktum richtig, das besagt, dass trotz der Nichtigkeit der Bemühungen, die Nachgeborenen mit ihrem Geist und ihrem Körper Dinge und Gedanken erschaffen müssen.

Diese ungleiche Beziehung von Mensch und Holocaust ist keineswegs statisch. Sie unterliegt heftigen Verhandlungen und Neuinterpretationen, die mit dem Ableben der letzten Zeitzeugen zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine neue Qualität bekommt. Fragen nach dem Darstellungsverbot, der Einzigartigkeit des Holocaust und die Rechtfertigung des Gedenkens werden in Zukunft in Frage gestellt werden. Alljährliche Gedenkveranstaltungen laufen Gefahr, eher für Deutschlands angeblich mustergültige, demokratische Entwicklung Pate zu stehen, anstatt Salz in die Wunden zu streuen und damit die Notwendigkeit weiterer schmerzhafter Debatten unter Beweis zu stellen.

Der Holocaust wird irgendwann ein Teil der kanonisierten Geschichte der Menschheit sein und könnte sich schlussendlich neben anderen historischen Ereignissen in deren oft trivial anmutenden Abfolge einreihen. Soll der Holocaust aber die ultimative Krise der Menschheit bleiben, die er war, und unser Nicht-Verstehen immer wieder aufs Neue provozieren, dann muss, neben weiteren Ansätzen, der Film ein eindrucksvoller Vermittler werden dürfen. Gerade eben auf Grund der tieferen Wahrheit,²⁶⁴ die der Film vermittelt und die abseits der Fakten und Bilder erst auf der Leinwand zu leben beginnt. Ein Film kann ein mächtiges Band zwischen dem/der ZuschauerIn und der Leinwand knüpfen und so zu einem Verstehen beitragen, das nicht in Büchern zu erwerben ist.

Um dieses Potenzial jedoch zu ergründen, ist die Phänomenologie hervorragend

²⁶³ Skloot, 1987: S. 338.

²⁶⁴ Vgl. den factual und actual fact bei: Böhme, 2001: S. 57.

geeignet. Schon deshalb, weil Filme nicht nur eine Zeit illustrieren, sondern weil sie die Fähigkeit besitzen, eine eigene Geschichtsschreibung zu schaffen. Einen Film schlicht als weiteren Kommentar zu einer Zeitspanne oder einem Thema zu begreifen, beraubt dieses Medium seiner Einzigartigkeit. In diesem Fall wird der Film, wie eine schriftliche Quelle behandelt und die Filmanalyse an sich wird obsolet. Die Phänomenologie beachtet eben diese „Geschichtlichkeit des Films“²⁶⁵ und nimmt ihn *als Film* ernst.

Auf diese Stärke sollte sich eine phänomenologische Analyse besinnen. Sie kann seine Gegenströmungen zur offiziellen Geschichtsschreibung ergründen und die Aufmerksamkeit auf die zu oft übersehenen Details lenken. Die Phänomenologie macht ein Lesen *über* Filme möglich, wohingegen schriftliche Arbeiten im strukturell-kognitiven Anwendungsbereich oft sperrig und schwerfällig wirken. Gerade um bei der filmischen Darstellung die tieferen Wahrheiten zu ergründen und das intensive Vermittlungspotenzial des Films ans Licht zu bringen, sind die phänomenologischen Analysekategorien ungemein wertvoll. Der Fokus sollte demnach bei der praktischen, kreativen Anwendung liegen, die, abseits strapazierter „body genres“, den Einzug in den üblichen Spielfilm finden muss. Anne Rutherford hat bei ihrer Analyse von *To vlemma tou Odyssea* versucht, ein neues Repertoire an Begriffen zu entwickeln.²⁶⁶ Will die Phänomenologie ihre volle Stärke ausspielen, so sollte sie auf diesem Weg fortfahren.

265 So der Titel von Rancières programmatischen Aufsatz: *Rancière*, 2003: S. 230-246.

266 Siehe: Rutherford, 2004.

6. Anhang

6.1. Bibliographie

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.), Texte zur Theorie des Films, Stuttgart 2003.

Amesberger, Helga/Auer, Karin/Halbmayer, Brigitte,, Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern, Wien 2007.

apropos: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2002.

Bachmann, Gideon/Wertmüller, Lina, „Look, Gideon“: Gideon Bachmann talks with Lina Wertmüller. In: Film Quarterly Nr. 30/3 (Jg. 1977): S. 2-11.

Barker, Jennifer M., The tactile Eye: Touch and the cinematic Experience, Berkeley 2009.

Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Stuttgart 2011.

Bettelheim, Bruno, Erziehung zum Überleben. Zur Psychologie der Extremsituation, München 1982.

Bienk, Alice, Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse, Marburg 2008.

Bock, Gisela (Hg.), Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem, Frankfurt am Main 2005.

Bondanella, Peter, Italian Cinema. From Neorealism to the Present, New York 2001.

Brenner, Michael, Nach dem Holocaust. Juden in Deutschland 1945 – 1950, München 1995.

Böhme, Gernot, Aisthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001.

Cajani, Luigi, Italien und der Zweite Weltkrieg in den Schulgeschichtsbüchern. In: *Cornelißen*, Christoph/Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003. S. 269-284.

Campi, Alessandro, Mussolini und die italienische Nachkriegsgesellschaft. Italien zwischen Erinnern und Vergessen. In: *Cornelißen*, Christoph/Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003. S. 108-122.

Corell, Catrin, Der Holocaust als Herausforderung für den Film: Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945; eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009.

Cornelißen, Christoph/Brandt, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003.

- Delbo**, Charlotte, *Auschwitz and After*, New Haven 1995.
- Deleuze**, Gilles, *Kino. 2. Das Zeit-Bild*, Frankfurt am Main 1991.
- Diaconescu-Blumenfeld**, Rodica, *Regista di Clausura. Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair*.
In: *Italica* Nr. 76/3 (Jg. 1999): S. 389-403.
- Düwell**, Marcus/*Hübenthal*, Christoph/*Werner*, Micha H. (Hg.), *Handbuch Ethik*, Stuttgart 2006.
- Ellger**, Hans, *Die Frauen-Außenlager des KZ-Neuengamme: Lebensbedingungen und Überlebensstrategien*. In: *Bock*, Gisela (Hg.), *Genozid und Geschlecht. Jüdische Frauen im nationalsozialistischen Lagersystem*, Frankfurt 2005: S. 169-185.
- End**, Markus (Hg.), *Antiziganistische Zustände: zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009.
- Fanchi**, Mariagrazia, *Das Italienische Filmpublikum der 1960er Jahre*. In: *Thomas Koebner* (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008: S. 50-63.
- Felix**, Jürgen (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2002.
- Ferro**, Marc, *Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft*. In: *Honegger*, Claudia (Hg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main 1977: S. 247-270.
- Fischer**, Torben (Hg.), *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung in Deutschland: Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, Bielefeld 2007.
- Forgacs**, David, *Modernisierungsängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren*. In: *Koebner*, Thomas (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008: S. 21-38.
- Foucault**, Michel, *Sexualität und Wahrheit. 1. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1988.
- Gabriel**, Gottfried, *Grundprobleme der Erkenntnistheorie: von Descartes zu Wittgenstein*, Paderborn 1993.
- Gehmacher**, Johanna (Hg.), *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus: Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*, Wien 2007.
- Geldmacher**, Thomas, *„Da machen wir nicht mehr mit...“: österreichische Soldaten und Zivilisten vor Gerichten der Wehrmacht*, Wien 2010.
- Godard**, Jean-Luc, *Cinema: The Archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford 2005.
- Guger**, Astrid, *Frauen im Shoah-Film: eine Untersuchung der Opferdarstellung im deutschsprachigen Spielfilm*, Saarbrücken 2009.

- Gumbrecht**, Hans Ulrich (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.
- Haggith**, Toby (Hg.), *Holocaust and the moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, London 2005.
- Haltof**, Marek, *Polish National Cinema*, New York 2002.
- Haltof**, Marek, *Return to Auschwitz: Wanda Jakubowska's The Last Stage (1948)*. In: *Polish Review* Nr. 55 (Jg. 2010): S. 7-34.
- Hansen**, Miriam, *Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg*. In: *Koch*, Gertrud (Hg.), *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main 1995: S. 249-271.
- Herold**, Kathrin, „Das Leid der Roma und Sinti in der NS-Zeit berechtigt nicht zu rechtswidrigen Handlungen heute.“ *Bleiberechtskämpfe Hamburger Roma an der KZ-Gedenkstätte Neuengamme*. In: *End*, Markus (Hg.), *Antiziganistische Zustände: zur Kritik eines allgegenwärtigen Ressentiments*, Münster 2009: S. 131-157.
- Hohenberger**, Eva/Keilbach, Judith (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003.
- Honegger**, Claudia (Hg.), *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main 1977.
- Jansen**, Christian, *Italien seit 1945*, Göttingen 2007.
- Katz**, Esther, *Proceedings of the Conference on Women Surviving: The Holocaust*, New York 1983.
- Klinkhammer**, Lutz, *Kriegserinnerung in Italien im Wandel der Generationen. Ein Wandel der Perspektive?* In: *Cornelißen*, Christoph/*Brandt*, Susanne (Hg.), *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*, Frankfurt am Main 2003: S. 333-343.
- Klinkhammer**, Lutz (Hg.), *Die „Achse im Krieg“. Politik, Ideologie und Kriegführung 1939-1945*, Paderborn 2010.
- Klüger**, Ruth, *Weiter Leben – Eine Jugend*, München 1997.
- Koch**, Gertrud (Hg.), *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main 1995.
- Koch**, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), *Zwischen Ding und Zeichen: zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München 2005.
- Koch**, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), *...kraft der Illusion*, München 2006.
- Koch**, Gertrud/Voss, Christiane (Hg.), *„Es ist als ob“: Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, München 2009.

- Koebner**, Thomas (Hg.), Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre, München 2008.
- Korte**, Helmut, Einführung in die Systematische Filmanalyse, Berlin 2004.
- Köppen**, Manuel/Scherpe, Klaus R., Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust. In: Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hg.), Bilder des Holocaust: Literatur – Film – bildende Kunst, Köln 1997: S. 1-13.
- Köppen**, Manuel/Scherpe, Klaus R. (Hg.), Bilder des Holocaust: Literatur – Film – bildende Kunst, Köln 1997.
- Kracauer**, Siegfried, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985.
- Kramer**, Sven, Nacktheit in Holocaust-Fotos und -Filmen. In: Kramer, Sven (Hg.), Die Shoah im Bild, München 2003: S. 225-248.
- Kramer**, Sven (Hg.), Die Shoah im Bild, München 2003.
- Lenarczyk**, Wocjciech (Hg.), KZ-Verbrechen: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung, Berlin 2007.
- Levi**, Primo, Se questo e un uomo?, Turin 1947.
- Lill**, Bruno, Der neo-realistische Film im Italien der ersten Nachkriegsjahre. In: Schmidt-Bergman, Hansgeorg (Hg.), Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer in Deutschland und Italien seit 1945, Tübingen 1998: S. 81-93.
- Loewy**, Hanno, The Mother of all Holocaust Films? Wanda Jakubowskas Auschwitz Trilogy. In: Historical Journal of Film, Radio and Television Nr. 24/2 (Jg. 2004): S. 179-204.
- Loshitzky**, Yosefa (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on 'Schindler's List', Bloomington/Indianapolis 1997.
- Mac Dougall**, David, The corporeal Image. Film, Ethnography and the sSenses, Princeton 2006.
- Marks**, Laura U., The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses, Durham 2000.
- Mazierska**, Ewa, Wanda Jakubowskas Cinema of Commitment. In: European Journal of Women's Studies Nr. 8 (Jg. 2001): S. 221-238.
- Mazierska**, Ewa, Double Memory: The Holocaust in polish Film. In: Haggith, Toby (Hg.), Holocaust and the moving Image: Representations in Film and Television since 1933, London 2005: S. 225-235.

- Mellen**, Joan, The fictional Documentary. In: *The Antioch Review* Nr. 32 (Jg. 1972): S. 403-425.
- Merleau-Ponty**, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Middell**, Matthias/*Sammler*, Steffen (Hg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig 1994.
- Monaco**, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, Hamburg 2009.
- Morsch**, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München 2011.
- Müller**, Christine, Die Darstellung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau in Andrzej Munks *Pasazerka* und Wanda Jakubowskas *Ostatni Etap*. In: *Lenarczyk, Wocjiejch* (Hg.), *KZ-Verbrechen: Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung*, Berlin 2007: S. 177-190.
- Nowell-Smith**, Geoffrey, *The Companion to Italian Cinema*, London 1996.
- Ofer**, Dalia/*Weitzman*, Lenore J., *Women in the Holocaust*, New Haven/London 1998.
- O'Leary**, Alan/*Srivastava*, Neelam, *Violence and the Wretched: The Cinema of Gillo Pontecorvo*. In: *The Italianist* Nr. 29 (Jg. 2009): S. 249-264.
- Rancière**, Jacques, Die Geschichtlichkeit des Films. In: *Hohenberger, Eva/Keilbach, Judith* (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003: S. 230-246.
- Rancière**, Jacques, *Film Fables*, New York/Oxford 2006.
- Ricken**, Friedo, *Allgemeine Ethik*, Stuttgart 2003.
- Rivette**, Jacques, *On Abjection*. In: *Cahier du Cinema* Nr. 120/6 (Jg. 1961): S. 54-55.
- Robnik**, Drehli, *Film-Phänomenologie und Körper-Erfahrung*. In: *Felix, Jürgen* (Hg.), *Moderne Film Theorie*, Mainz 2003: S. 246-280.
- Rosenstone**, Robert, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Ideas of History*, Cambridge 1995.
- Schmidt-Bergman**, Hansgeorg (Hg.), *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer in Deutschland und Italien seit 1945*, Tübingen 1998.
- Schöttler**, Peter, *Zur Geschichte der Annales-Rezeption in Deutschland (West)*. In: *Middell, Matthias/Sammler, Steffen* (Hg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der Annales in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig 1994: S. 40-60.

- Seeßlen**, Georg, *Erotik: Ästhetik des erotischen Films*, Marburg 1996.
- Shaviro**, Steven, *The cinematic Body. Theory out of Bounds*, Minnesota/London 2006.
- Skloot**, Robert, *The Drama of the Holocaust: Issues of Choice and Survival*. In: *New Theatre Quarterly* Nr. 3/12 (Jg. 1987): S. 337-348.
- Sobchack**, Vivian, *The Scene of the Screen. Beitrag zur Phänomenologie der Gegenwärtigkeit im Film und in den elektronischen Medien*. In: *Gumbrecht*, Hans Ulrich (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988: S. 416-428.
- Sobchack**, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.
- Sobchack**, Vivian, *What my Fingers knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*. In: *Sobchack*, Vivian, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, S. 53-84.
- Sobchack**, Vivian, *Carnal thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004.
- Sommer**, Robert, *Das KZ-Bordell: sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Wien 2009.
- Spring**, Claudia, *Diffamiert – zwangssterilisiert – ignoriert. Hermine B. und die Folgen ihrer Verfolgung als 'Asoziale' von der NS-Zeit bis in die Gegenwart*. In: *Gehmacher*, Johanna (Hg.), *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus: Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*, Wien 2007: S. 204-221.
- Stern**, Frank, *Ein Kino subversiver Widersprüche. Juden im Spielfilm der DDR*. In: *apropos: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin 2002: S. 8-23.
- Stoller**, Silvia, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty: Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1995.
- Thiele**, Martina, *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster 2001.
- van Vree**, Frank, *Auschwitz liegt in Polen. Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film 1945-1963*. In: *Wende*, Waltraud (Hg.), *Der Holocaust im Film: mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis*, Heidelberg 2007: S. 41-60.
- Vertov**, Dziga, „Kinoglatz“. In: *Albersmeier*, Franz-Josef (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003: S. 51-53.
- Vincenti**, Giorgio de, *Die Jahre des Vertrauens. Das „Engagement“ im italienischen Kino der 1960er Jahre*. In: *Koebner*, Thomas (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008: S. 39-49.

- Voss**, Christiane, Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos. In: *Koch*, Gertrud/*Voss*, Christiane (Hg.), ...kraft der Illusion, München 2006: S. 71-85.
- Voss**, Christiane, Fiktionale Immersion. In: *Koch*, Gertrud/*Voss*, Christiane (Hg.), „Es ist als ob“: Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft, München 2009, S. 127-139.
- Wahl**, Niko, Verfolgung und Vermögensentzug Homosexueller auf dem Gebiet der Republik Österreich während der NS-Zeit: Bemühungen um Restitution, Entschädigung und Pensionen in der Zweiten Republik, Wien 2004.
- Waldenfels**, Bernhard, Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt am Main 2000.
- Weiss**, Christoph (Hg.), 'Der gute Deutsche'. Dokumente zur Diskussion um Steven Spielbergs 'Schindlers Liste' in Deutschland, St. Ingbert 1995.
- Wende**, Waltraud (Hg.), Der Holocaust im Film: mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis, Heidelberg 2007.
- Wiesing**, Lambert, Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien. In: *Koch*, Gertrud/*Voss*, Christiane (Hg.), ...kraft der Illusion, München 2006: S. 89-103.
- Witte**, Karsten, Neorealismus. Ein Angriff der Chronik auf die Story. In: *Schmidt-Bergman*, Hansgeorg (Hg.), Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion: Kulturtransfer in Deutschland und Italien seit 1945, Tübingen 1998: S. 71-84.
- Woller**, Hans, Der Rohstoff des kollektiven Gedächtnisses. Die Abrechnung mit dem Faschismus in Italien und ihre erfahrungsgeschichtliche Dimension. In: *Cornelißen*, Christoph *Brandt*, Susanne (Hg.), Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945, Frankfurt am Main 2003: S. 67-76.

Internetquellen:

- Cine-holocaust**, www.cine-holocaust.de/cgi-bin/gdq?efw00fbw000924.gd abgerufen am 3.12.2012.
- Cwrobbel**, A very influential Movie in my Life. User review unter www.imdb.com/title/tt0075040/reviews?start=0 abgerufen am 3.12.2012.
- Demme**, Jonathan/*Hofmann*, Dustin, Gillo Pontecorvo's The Wide Blue Road, Milestone Films 2001 als pdf unter www.milestonefilms.com/pages/press abgerufen am 3.12.2012.
- Heymann**, Sabine, Wir sind die großen Enttäuschten. Fellini, Benigni, Berlusconi: die italienische

Regisseurin Lina Wertmüller über die Freiheit der Filmkunst und die Provokationen der Demokratie. In: Tagesspiegel vom 30.12.2002 unter www.tagesspiegel.de/kultur/wir-sind-die-grossen-enttaeuschten/376788.html abgerufen am 3.12.2012.

Rutherford, Anne, Precarious Boundaries: Affect, *Mise en scène* and the Senses in Angelopoulos' Balkans Epic. In: senses of cinema vom 22.4.2004 unter www.sensesofcinema.com/2004/feature-articles/angelopoulos_balkan_epic/ abgerufen am 3.12.2012.

Zeitungsquellen:

Aufbau, *Auschwitz im Film*. In: *Aufbau* vom 25.3.1949: S. 12.

Evangelischer Filmbeobachter vom 23.11.1961, Nr. 694.

Film Dienst. Katholische Filmkommission für Deutschland vom 29.3.1961.

Mangold, *Ijoma*, Schönheit ist wie ein Motor. Interview mit Hélène Grimaud. In: *Zeit-Magazin* Nr. 47 vom 15.11.2012 (Jg. 2012): S. 46.

Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau Nr. 15 (Jg. 1949).

Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau Nr. 26 (Jg. 1949).

Österreichische Film und Kinozeitung. Zentralorgan der österreichischen Filmwirtschaft vom 10.6.1961.

Paimanns Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik vom 11.4.1949 (Jg. 1949): S.28.

Paimanns Filmlisten. Das Nachschlagewerk des österreichischen Films vom 14.6.1961 (Jg. 1961): S.1.

6.2. Filmographie

Al Tigu Le B'Shoah („Don't touch my holocaust“), Israel 1994. Regie: Asher Tlalim. Drehbuch: Asher Tlalim.

Chevolek s kino-apparatom („Man with a movie camera“), Sowjetunion 1929. Regie: Dziga Vertov. Drehbuch: Dziga Vertov.

Divorzio all'italiana („Scheidung auf Italienisch“), Italien 1961. Regie: Pietro Germi. Drehbuch: Ennio de Concini, Pietro Germi u.a.

Domani e troppo tardi („Morgen ist es zu spät“), Italien 1950. Regie: Leonide Moguy. Drehbuch:

Giuseppe Berto, Oreste Biancoli u.a.

Ehe im Schatten, SBZ/Deutschland (DDR) 1947, Regie: Kurt Maetzig, Drehbuch: Kurt Maetzig.

Film d'amore e d'anarchia, ovvero: stamattina alle 10, in via dei Fiori, nella nota casa di tolleranza... („Liebe und Anarchie“), Italien 1973. Regie: Lina Wertmüller. Drehbuch: Lina Wertmüller.

Giovanna, Italien 1957. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas. Segment aus: *Die Windrose*, DDR 1957. Regie: Joris Ivens.

Hiroshima mon amour, Frankreich 1959. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Marguerite Duras.

I basilischi („Die Basiliken“), Italien 1963. Regie: Lina Wertmüller. Drehbuch: Lina Wertmüller.

Kapo, Italien 1960. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo.

La Battaglia di Algeri („Kampf um Algier“), Italien 1966. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo.

La Dolce Vita („Das süße Leben“), Italien 1960. Regie: Federico Fellini. Drehbuch: Federico Fellini, Ennio Flaiano u.a.

La Grande Strada Azzurra („Die lange blaue Straße“), Italien 1957. Regie: Gillo Pontecorvo. Drehbuch: Franco Solinas, Gillo Pontecorvo.

Lang ist der Weg, Westdeutschland (BRD) 1948, Regie: Herbert Fredersdorf, Drehbuch: Karl Georg Külb.

La terra trema: Il Episodio del mare („Die Erde bebt“), Italien 1948. Regie: Luchino Visconti. Drehbuch: Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti u.a.

La Vita è Bella („Das Leben ist schön“), Italien 1997. Regie: Roberto Benigni. Drehbuch: Roberto Benigni.

Le rapport Karski („Der Karski Bericht“), Frankreich 2010. Regie: Claude Lanzmann. Drehbuch: Claude Lanzmann.

Mimi metallurgico ferito nell'onore („Mimi – in seiner Ehre gekränkt“), Italien 1972. Drehbuch: Lina Wertmüller. Drehbuch: Lina Wertmüller.

Nad Niemnem („Auf dem Fluss Niemnem“), Polen 1939. Regie: Wanda Jakubowska, Karol Solowzki. Drehbuch: Jaroslaw Iwaskiewicz, Eliza Orzeszkowa

Nuit et Brouillard („Nacht und Nebel“), Frankreich 1955. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jean Cayrol.

Ostatni Etap („Die letzte Etappe“), Polen 1948. Regie: Wanda Jakubowska. Drehbuch: Wanda Jakubowska, Gerda Schneider.

Otto e mezzo („8 ½“), Italien 1963. Regie: Federico Fellini. Drehbuch: Federico Fellini, Ennio Flaiano.

Paisa, Italien 1946. Regie: Roberto Rossellini. Drehbuch: Sergio Amadei, Klaus Mann, Federico Fellini u.a.

Pasqualino Settebellezze („Sieben Schönheiten“), Italien 1975. Regie: Lina Wertmüller. Drehbuch: Lina Wertmüller.

Riso Amaro („Bitterer Reis“), Italien 1949. Regie: Giuseppe De Santis. Drehbuch: Giuseppe de Santis.

Roma, città aperta („Rom, offene Stadt“), Italien 1945. Regie: Roberto Rossellini. Drehbuch: Sergio Amidei, Federico Fellini.

Schindler's List („Schindlers Liste“), USA 1993. Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Thomas Keneally, Steven Zaillian.

Shoah, Frankreich 1985. Regie: Claude Lanzmann. Drehbuch: Claude Lanzmann.

Sterne, DDR/Bulgarien 1958. Regie: Kurt Wolf, Drehbuch: Angel Wagenstein.

The grey zone, USA 2001. Regie: Tim Blake Nelson. Drehbuch: Miklos Nyiszli, Tim Blake Nelson.

The piano, USA 1993. Regie: Jane Campion. Drehbuch: Jane Campion.

Titanic, USA 1997. Regie: James Cameron. Drehbuch: James Cameron.

To vlemma tou Odyssea („Ulysses' Gaze“), Griechenland 1995. Regie: Theodoros Angelopoulos. Drehbuch: Theodoros Angelopoulos.

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto („Hingerissen von einem ungewöhnlichen Schicksal im azurblauen Meer im August“), Italien 1974. Regie: Lina Wertmüller. Drehbuch: Lina Wertmüller.

6.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Müller-Lyer Täuschung, S.22.

Curriculum Vitae

Konstantin Henke

Adresse:

Ausstellungsstrasse 29

1020 Wien

Geboren am 27.06.1986 in Berlin

E-Mail: konstantin.henke@gmail.com

Ausbildung:

1992 – 1996	Grundschule Königswiesen
1996 – 2003	Gymnasium Fürstenried West in München
2003 – 2005	Karls gymnasium Pasing
2006 – 2013	Studium der Geschichte an der Universität Wien

Schwerpunkte:

Zeitgeschichte, Holocaust-Studies, visuelle Kultur- und Mediengeschichte

Geschichte des Antisemitismus

Sprachkenntnisse:

Englisch in Wort und Schrift

Abstract

Dieser Arbeit lag die Fragestellung zu Grunde, welche Funktion nackte Körper in Holocaust-Spielfilm erfüllen können. Gerade bei der Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust an sich, nimmt das sensible Thema Nacktheit eine besonders brisante Stellung ein. Drei Filme wurden für diese Arbeit herangezogen. Die polnische Kommunistin und ehemalige Auschwitzgefangene Wanda Jakubowska schuf 1948 mit *Ostatni Etap* den ersten Film über die Welt der Konzentrationslager. Gillo Pontecorvo drehte 1960 seinen Film *Kapo*, um sich auf neorealistischem Weg dem Thema der Shoah anzunähern. Der dritte und letzte Film stammte wiederum aus Italien. Lina Wertmüller deutete den Holocaust in *Pasqualino Settebellezze* 1975 äußerst frei als zeitgenössische Krise der gesamten Menschheit. Um eine solch divergierende Bandbreite an filmischen Zugängen zum Thema Holocaust adäquat erfassen zu können, stützte sich die Untersuchung zum einen auf die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte. Korte beruft sich neben strukturellen Analysewerkzeugen auf das sozio-kulturelle Umfeld der Dreharbeiten. Ein weiteres Anliegen der vorliegenden Arbeit war es, die Phänomenologie zur Anwendung zu bringen. Diese qualitative Methode räumt dem menschlichen Körper den maßgeblichen Anteil bei der Filmrezeption ein. Der Grundgedanke der Phänomenologie besagt, dass der Körper im Kino bereits in einem bedeutungsvollem Austausch mit der Leinwand steht, noch bevor diese Beziehung kognitiv gestaltet wird. Das Filmerlebnis wird damit zu einer extrem subjektiven, intuitiven und empfindungsmäßigen Erfahrung. In Beantwortung der Fragestellung, welche Funktion die FilmemacherInnen nackten Körpern in ihren Filmen zugestanden, konnten die jeweiligen Stärken der beiden methodischen Ansätze kombiniert werden. Die Analyse der Filme bezog sich sodann auf das zeitgenössische Umfeld der RegisseurInnen, versuchte in einer Gesamtbetrachtung die hauptsächlichen Themen des Films zu identifizieren und konzentrierte sich schließlich in einer sehr detaillierten Analyse der Aufnahme-prozedur im Konzentrationslager auf die nackten Körper der Protagonisten. Gezeigt wurde, dass diese Filmabschnitte völlig unterschiedlich gestaltet wurden. Während Wanda Jakubowska diese Szene äußerst behutsam filmte und damit dem/der ZuschauerIn einen intimen Einblick in ihre eigene Biographie gewährte, ließ Gillo Pontecorvo die Kamera skrupellos auf die Protagonistin halten und degradierte diese Szene zu einem verletzenden Schauen. Lina Wertmüller entfernte sich von jeglichem authentischen Anspruch und konzipierte die Erfahrungen des Protagonisten im Konzentrationslager als allgemeine Krise der Menschheit im 20. Jahrhundert.