universität wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Pianista/Der Pianist – Buch und Film, ein intermedialer Vergleich“

Verfasser

Wolfgang Zehetbauer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

| | |
|---|---|
| Studienkennzahl lt. Studienblatt: | A 243 375 |
| Studienrichtung lt. Studienblatt: | Diplomstudium Slawistik Polnisch |
| Betreuer: | Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan |

## Vorwort

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung und Ideen einiger Menschen nicht zustande gekommen, deswegen möchte ich mich bei ihnen an dieser Stelle persönlich bedanken:

Hierzu zählt erstens natürlich meine Familie, die es mir ermöglichte, mein Studium ohne Komplikationen und Sorgen voranzutreiben und bei all meinen Wünschen und Ideen immer hinter mir stand und mich dabei unterstützte. Besonderen Dank möchte ich an dieser Stelle auch meiner Mama aussprechen, der es leider nicht mehr möglich gewesen war, diese Abschlussarbeit zu lesen – insofern möchte ich diese Arbeit gerne auch ihr widmen.

Weiters bedanken möchte ich mich bei meinem Betreuer, Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan, vor allem dafür, dass er immer an mich und meine Fähigkeiten geglaubt hat.

Dank gilt auch noch meinen Studienkolleginnen und Studienkollegen, Freundinnen und Freunden, ohne die meine Studienzeit nicht annähernd so schön gewesen wäre. Besonders hervorzuheben sind hier Isabella Baier und Natalia Zborka, die mich immer unterstützt haben, wertvolle Ideen eingebracht haben, mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind und vor allem (vielleicht das Wichtigste) mich immer aufheitern konnten und mir somit meine Studienzeit ungemein verschönert haben. Danke dafür!

---

Zu meiner Arbeit seien dem Leser noch einige Informationen mit auf den Weg gegeben:

- Zur leichteren Lesbarkeit wurden immer nur die männlichen Formen verwendet, natürlich ist damit auch die weibliche Form mitgedacht.
- Eingerückte Textstellen bezeichnen immer direkte Zitate und sind nicht als Paraphrasen zu verstehen.
- Zitierte Textstellen ohne Seitenangabe in den Fußnoten stellen Zitate aus Zeitungsartikeln dar.

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.[1]

[1] Zitiert nach: https://slawistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_slawistik/Downloads/Bestaetigung-Eidesstattliche_Erklaerung.pdf

## Inhaltsverzeichnis


1. Einführung in die Filmanalyse S. 7
   1.1. Was ist Filmphilologie? S. 7
   1.2. Film als Kommunikation S. 8

2. Modelle der Filmanalyse S. 9
   2.1. Der Genrebegriff im Bezug auf die Filmanalyse S. 10
      2.1.1. Der Dokumentarfilm als Filmgenre S. 13
   2.2. Die Handlungsanalyse S. 14
   2.3. Die Analyse von Raum und Zeit S. 18
      2.3.1. Analyse unterschiedlicher Handlungsphasen S. 19
      2.3.2. Die Erzähltheorie S. 20
   2.4. Die Figurenanalyse S. 23
   2.5. Die Analyse der Bauformen S. 28
      2.5.1. Die Analyse des Visuellen S. 29
      2.5.2. Die Analyse des Auditiven S. 36
      2.5.3. Die Analyse des Narrativen bzw. Deskriptiven S. 39

3. Der Entstehungsprozess von Buch und Film S. 44
   3.1. Das Buch (literarische Vorlage) und seine unterschiedlichen Ausgaben S. 44
   3.2. Die Entstehung des Films S. 48

4. Die Vergleichsanalyse zwischen Buch und Film S. 54
   4.1. Unterschiedlicher Beginn S. 54
   4.2. Die unterschiedliche Darstellung der Verordnungen und Verbote S. 62
   4.3. Die unterschiedliche Wohnsituation der Szpilmans S. 67
   4.4. Das Leben im Warschauer Ghetto S. 70
   4.5. Am Umschlagplatz S. 79
   4.6. Unterschiedliche zeitliche Gewichtung der erzählten Geschehnisse S. 81
   4.7. Unterschiedliche Verstecke in Buch und Film S. 82
      4.7.1. Arbeiten für die Nazis in Arbeiterkolonnen S. 82
      4.7.2. Das Verstecken Szpilmans in verschiedenen Wohnungen S. 87
   4.8. Die Beschreibung des Ghettoaufstands S. 90

4.9. Weitere Verstecke im umkämpften Warschau S. 92
4.10. Der Warschauer Aufstand S. 98
4.11. Unterschiedliche Darstellung der weiteren Ereignisse S. 100
4.12. Die Begegnung mit dem deutschen Offizier Wilm Hosenfeld S. 107
4.13. Das Ende in Buch und Film S. 112
4.14. Szpilmans weiterer Lebensweg S. 114

5. Resumee S. 114

Streszczenie w języku polskim S. 121

Bibliographie S. 124

Anhang:

Zusammenfassung (Abstract) S. 130
Lebenslauf S. 132

# 1. Einführung in die Filmanalyse

„Die auf den Markt kommende Literatur zum Film ist in mehrfacher Hinsicht hilfreich […]; vor allem Filmtheorie und Filmgeschichte finden in zunehmendem Maße Beachtung. Nur sind solche Materialien für das […] Problem der Filmanalyse von vergleichsweise geringer Bedeutung.“[2] Dieses Zitat stammt von Werner Faulstich aus dem Jahr 1977. Seit damals hat sich viel auf dem Gebiet der Filmanalyse getan, Vieles an relevanter Literatur wurde verfasst. Ich möchte im weiteren Verlauf meiner Arbeit den Film „Der Pianist“ von Roman Polański näher analysieren und diesen mit seiner literarischen Vorlage, den aufgezeichneten Erinnerungen von Władysław Szpilman vergleichen. Bevor diese Vergleichsanalyse jedoch stattfindet, möchte ich einen theoretischen Grundstock in die Filmanalyse liefern und weiters noch auf die Entstehungsgeschichte von Buch und Film eingehen.

## 1.1. Was ist Filmphilologie?

Möchte man sich mit der Analyse eines Films beschäftigen, so muss man sich zuerst einmal das passende Fachvokabular aneignen, um damit dann den Film erstens beschreiben und zweitens richtig argumentieren zu können. So möchte ich mich zuerst einmal mit der Filmphilologie beschäftigen. Doch was ist die Filmphilologie eigentlich? Hans Fromm definiert den Begriff Philologie frei nach den Junggrammatikern und Positivisten als „Wissenschaft vom richtigen Text, von seiner sachgerechten Ermittlung und von seinem sprachgerechten Verständnis.“[3] Klaus Kanzog schließt an diese Definition folgende Schlussfolgerung an:

> Versteht man unter dem ›richtigen Film‹ die jeweils authentische Fassung eines Filmwerks, unter der »sachgerechten Ermittlung« spezifische Verfahren des Erkennens und unter dem »sprachgerechten Verständnis« primär ›kinematographisches‹ Verständnis, dann ist es auch erlaubt, von einer Filmphilologie zu sprechen. […] Die Philologie schafft stets die Voraussetzungen für die ›Rede‹ über den Gegenstand und die Verifizierung ihrer Argumente.[4]

Im Gegensatz zur verschriftlichten Literatur müssen wir den Film in einer Art Laborsituation erst rückübersetzen, bzw. für uns schriftlich sichtbar machen, um ihn später analysieren zu können. Genauere Methoden hierzu sollen in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden. „Die Filmphilologie ist also *nicht* mit der Filmanalyse gleichzusetzen. Von der Filmanalyse unterscheidet sie sich durch ihre deskriptiven Verfahren und den Versuch, in erster Linie

[2] Faulstich (1977), S. 8f.
[3] Fromm (1981), S. 545.
[4] Kanzog (1997), S. 11.

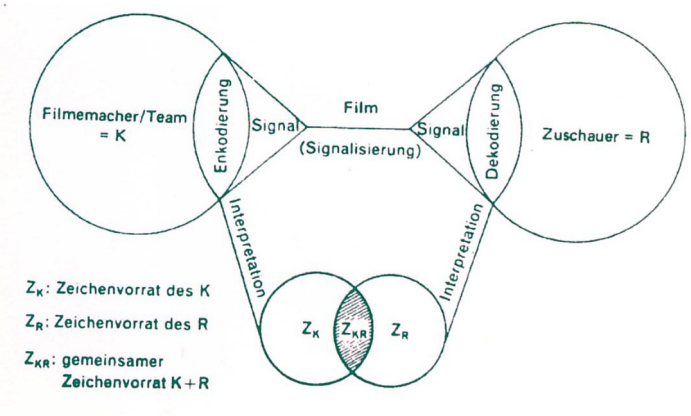
Beschreibungsmodelle zu entwickeln, die der Benutzer jeweils auf ihre Praktikabilität prüfen soll."[5] Vereinfacht kann man meiner Meinung nach feststellen, dass die Filmphilologie praktisch eine Vorstufe zur Filmanalyse darstellt, indem sie die notwendigen Werkzeuge liefert. In weiterer Folge meiner Arbeit möchte ich mich jetzt mit der Filmanalyse näher beschäftigen.

## 1.2. Film als Kommunikation

„Filme […] müssen […] grundsätzlich als Kommunikationsmedien verstanden werden. Ein Film ist zwar zunächst das Ergebnis eines künstlerischen Produktionsprozesses und in diesem Sinne als Werk zu sehen, doch verfolgen selbst Filmkünstler, die sich als Autoren verstehen, die Absicht, mit einem Publikum in Kommunikation zu treten, […]"[6]. Gehen wir im nun folgenden Kapitel einmal davon aus, dass es sich bei Filmen auch um Kommunikation handelt (was ja auch tatsächlich in vielen Fällen der Fall ist, denn der Film möchte uns ja auch eine Message überbringen), so könnten wir auch auf Filme ein Kommunikationsmodell anwenden. Dieser Möglichkeit möchte ich mich im nun folgenden Kapitel gerne widmen. Angelehnt an Theorien und Modelle aus der Literaturwissenschaft gehen wir einmal davon aus, dass wir einen Kommunikator, ein Kommunikat bzw. ein Zeichen und einen Rezipienten haben. „Diese Relation ‚Kommunikator-Kommunikat-Rezipient' wird, um nicht zu ermüden, in den meisten Kunsturteilen, Kritiken und selbst in formalen Analysen stillschweigend vorausgesetzt."[7] Dies muss ein wenig kritisiert und hinterfragt werden, denn es wird, vor allem was den Rezipienten betrifft, von einem maßgeschneiderten Zuschauer gesprochen, den es in der Realität aber so nicht gibt. „Als Adressat (sowohl des Kunstwerks als auch der Analyse) wird bei der Analyse meist der ‚stereotype', ‚ideale', ‚durchschnittliche', ‚mittlere' oder wie immer definierte Rezipient […] vorausgesetzt."[8] Dieses gibt es in der Realität aber nicht. Dem muss man sich, auch bei der Erstellung eines Modells, bewusst sein. „[…], Analyse ist implizit und gegebenenfalls explizit zu definieren nach ihrer Absicht und nach ihrem Stellenwert im Kommunikationsverhältnis (d. h. im Zirkel zwischen Kommunikator = Künstler, Journalist etc. – vermittelndem Kommunikat = Film, Buch, Zeitungsartikel –

[5] Kanzog (1997), S. 12.
[6] Mikos (2008), S. 21.
[7] Kuchenbuch (2005), S. 25.
[8] Kuchenbuch (2005), S. 25.

Rezipient = Publikum, Zuschauer, Leser etc.).“[9] Werner Faulstich präsentiert folgendes mögliches Grundmodell der Filmkommunikation:




[10] (Abb1)

Vor allem die Problembereiche Kommunikator, Kommunikat und Rezipient werden hier herausgestellt, nachstehende Tabelle soll die einzelnen Möglichkeiten näher veranschaulichen.[11]

| **Kommunikator** | **Zeichenvorrat/Kommunikat** | **Rezipient** |
|---|---|---|
| Drehbuchautor | Einstellung | soziale Schicht |
| Regisseur | Sequenzen | Familienstand |
| Kameramann | Musik | Alter |
| Bauten | Dialoge | Geschlecht |
| Kostüme | Geräusche | Präferenzen |
| Requisiten | Kamerabewegung | Bedürfnisse |
| Schauspieler | Objektbewegung | Ängste |
| Produktionsgesellschaft | Achsenverhältnisse | Gewohnheiten |
| usw. | usw. | usw. |

Tabelle 1

## 2. Modelle der Filmanalyse

Im ersten Teil meiner Arbeit möchte ich mich mit einigen Modellen der Filmanalyse beschäftigen, um einen theoretischen Grundstock für die im Anschluss folgende Analyse bieten zu können.

[9] Kuchenbuch (2005), S. 26.
[10] Faulstich (1994), S. 41.
[11] Tabelle zitiert nach: Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, S. 41.

Zur Analyse von Filmen kann man im Prinzip **vier Modelle** verwenden, die jedoch schlussendlich in Bezug zueinander zu setzen sind, um eine vollständige Analyse zu bekommen. Hierzu zählen die **Handlungsanalyse**, also die Frage nach dem Was, die **Analyse der Figuren**, also die Frage nach dem Wer, die **Analyse der Bauformen**, also die Analyse nach dem Wie, sowie die **Analyse der Normen** und Werte, also die Frage nach dem Wozu. Diese vier Analyseformen gehören untrennbar miteinander zusammen, sie beleuchten zwar jeweils einen anderen Blickwinkel auf den Film, man kann sie jedoch weder trennen noch eine davon weglassen. Deshalb wird meine nachfolgende Filmanalyse auch nicht in diese vier Unterkapitel aufgeteilt sein, wie es hier in der Theorie geschieht, sondern es wird eine ganzheitliche Analyse geboten werden. Auf diese vier Analyseformen möchte ich den folgenden Unterkapiteln meiner Arbeit näher eingehen.

## 2.1. Der Genrebegriff im Bezug auf die Filmanalyse

Wichtig scheint mir ebenfalls, gerade auch wenn wir Polańskis Film „Der Pianist" näher betrachten wollen, zuerst noch auf den Begriff **Genre** etwas näher einzugehen. Werner Faulstich charakterisiert diesen Begriff in seinem Einführungswerk „Grundkurs Filmanalyse" wie folgt: „Es handelt sich bei Genres um kulturell ausgebildete Rahmensysteme oder Schemata, die zwar relativ stabil sind, aber nicht unveränderbar festliegen, sondern sich ihrerseits historisch auch wandeln (können)."[12] Wichtig ist auch, den Begriff Genre nicht mit dem Begriff Gattung zu verwechseln.

> Obwohl umgangssprachlich und im publizistischen Zusammenhang ›Gattung‹ oft synonym mit ›Genre‹ verwendet wird, definiert die Medienwissenschaft die ›Gattung‹ nicht durch eine inhaltliche Struktur, sondern durch den darstellerischen Modus (z.B. Spiel-, Dokumentarfilm) und durch die Verwendung (z.B. Werbe-, Lehr-, Experimentalfilm). Der filmische Genrebegriff lehnt sich in seiner Differenz zum Gattungsbegriff an analoge Begriffsverwendungen in der Literatur, im Theater und in anderen kulturellen Medien an[13].

Eine konkrete Einteilung bzw. ein systematischer Überblick ist auch deshalb sehr schwer festzumachen, da es eine Unzahl von Subgenres gibt, die oft völlig unterschiedliche Akzentuierungen zulassen.[14] Gerade viele neue Filme bestehen aus einem Mix verschiedener Genres bzw. können gar keinem Genre konkret zugeordnet werden. Trotzdem erleichtern Kenntnisse darüber die konkrete Analyse eines Films. Faulstich präsentiert in seiner Einführung insgesamt zehn Filmgenres, die man als Hauptgenres bezeichnen könnte. Dabei

[12] Faulstich (2002), S. 29.
[13] Hickethier (2003), S. 62f.
[14] Vgl.: Faulstich (2002), S. 29.

hält Faulstich jedoch Folgendes fest: „Die Unterscheidung gerade in zehn Genres hat nur heuristische Funktion. Gelegentlich sind die Grenzen keineswegs eindeutig – etwa zwischen Science-Fiction-Film, Fantasy und Märchen. Oder zwischen Horrorfilm, Kriminalfilm und Thriller, oder zwischen Gangsterfilm, Polizeifilm und Detektivfilm.“[15] Um die zehn Genres nochmals konkret darzustellen, soll folgende Tabelle helfen[16]:

| | | |
|---|---|---|
| Western | Kriminalfilm | Melodrama |
| Science-Fiction-Film | Abenteuerfilm | Horrorfilm |
| Thriller | Komödie | Musikfilm |
| | Erotikfilm | |

Tabelle 2

Als weitere Subgenres werden noch angeführt: Kriegsfilm, Fantasyfilm, Teenagerfilm, Teufelsfilm, Religiöser Film, Gefängnisfilm, Kung-Fu-Film, Märchenfilm, Kinderfilm, Vietnamfilm, Heimatfilm, Problemfilm, Frauenfilm[17]. Diese Liste stellt jedoch nicht den Anspruch, vollständig zu sein.

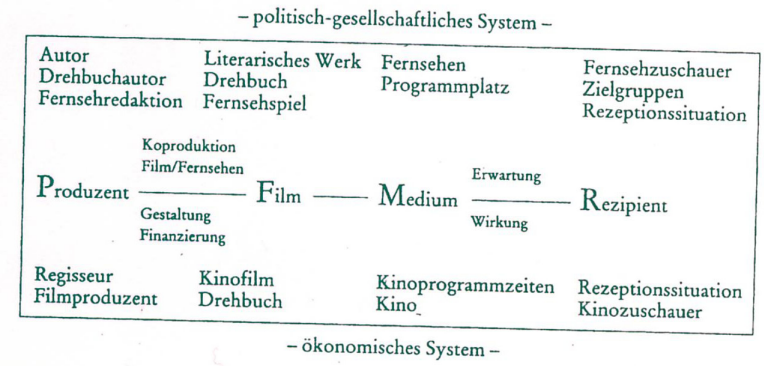
Eine weitere Sonderstellung nimmt die so genannte Literaturverfilmung ein. Natürlich liegt im Prinzip jedem Film eine gewisse literarische Vorlage zugrunde, auf die Drehbuchautoren und Regisseure zurückgreifen.[18] Doch interessant wird die Analyse der schriftlichen Grundlage erst dann, wenn Filme „bewußt und explizit auf den Medientransfer (z. B. vom Buchroman oder vom Theaterstück in den Spielfilm) abheben und die Frage der ‚Adäquatheit‘ der ‚Verfilmung‘ in den Vordergrund“[19] gestellt wird. Das Kriterium der Zuordnung zu einem (oder auch mehren Genres) liegt nicht beim Film selbst, sondern beim jeweiligen Macher des Films bzw. auch beim Filmwissenschaftler selbst. Daraus resultiert die Erkenntnis, dass man Literaturverfilmungen erst nachträglich einem Genre zuordnen muss bzw. kann es dann natürlich auch passieren, dass verschiedene Literaturwissenschaftler eine unterschiedliche Einteilung vornehmen. Weiters muss man laut Werner Faulstich auch sehr darauf achten,

> daß die auf einen Vergleich mit der literarischen Vorlage angelegte Filmanalyse auch jeweils das „tertium comparationis“, das Vergleichskriterium angeben muß. Ein Vergleich von „Roman und Film“ wäre nicht legitim, nur ein Vergleich von

[15] Faulstich (2002), S. 29.
[16] Eine genauere Beschreibung der einzelnen Genres ist bei Faulstich (2002) ab S. 30 zu finden.
[17] Vgl.: Faulstich (2002), S. 56.
[18] Vgl.: Faulstich (2002), S. 57.
[19] Faulstich (2002), S. 57.

> „Buch und Film“ oder von „Roman und Spielfilm“, das heißt entweder ein Medienvergleich oder ein ästhetischer Vergleich […][20].

Ein Modell, wie man den Aufbau der Literaturverfilmung verstehen kann, soll zur deutlicheren Veranschaulichung präsentiert werden:



[21] (Abb2)

Stellt sich nun also die Frage, in welches Genre man „Der Pianist“ einordnen könnte bzw. ob sich der Film überhaupt durch ein bestimmtes Genre kategorisieren lässt. Vergleicht man verschiedene Filmkritiken und Zeitungsberichte über den Film, so muss man diese Frage eher mit nein beantworten, dass es also nicht möglich ist, den Film einem bestimmten Genre zuzuordnen. Exemplarisch möchte ich zwei Zeitungsausschnitte zu diesem Thema zitieren, die erste Aussage stammt von Hanns-Georg Rodek:

> In dem Vierteljahrhundert seit der Serie „Holocaust“ ist auch aus dem singulären Ereignis des jüdischen Völkermords ein Kinogenre geworden, so wie aus dem peleponnesischen [sic!] Kriegen der Sandalenfilm und aus der Unterjochung der Indianer der Western wurde. Genres behaupten ihre dramaturgischen Notwendigkeiten von Konflikt und Auflösung, Leiden und Katharsis, aber „Der Pianist“ verweigert sich den meisten dieser „Notwendigkeiten“, weil er nicht emotionale Erfahrung, sondern bleibendes Zeugnis sein will.[22]

Marcel Reich-Ranicki argumentiert ähnlich, er nennt zwar in gewisser Art und Weise ein bestimmtes Genre, dies wird in weiterer Folge des Zeitungsartikels dann aber wieder negiert:

> Mit seinen vielen, oft rasch skizzierten Figuren, mit seinen unzähligen kleinen, doch meist charakteristischen Szenen und Situationsbildern hätten Szpilmans Erinnerungen sehr wohl als Vorlage für einen großen Spielfilm Verwendung finden können. Und natürlich wäre Polanski imstande, uns einen solchen Film zu liefern. Nur wollte er es nicht. Er meinte offensichtlich, daß dieser Stoff am ehesten eine Dokumentation gerecht werden kann.[23]

[20] Faulstich (2002), S. 57.
[21] Gast (1996), S. 16.
[22] Rodek (2002).
[23] Reich-Ranicki (2002).

Reich-Ranicki meint dann weiter, dass Polański durch die kaum vorhandenen wirklich authentischen Bildmaterialien sofort klar war, dass eine Dokumentation nicht zielführend sein würde, man könnte das Leben im Warschauer Ghetto jedoch simulieren und somit den Eindruck einer Dokumentation beim Zuseher entstehen lassen.

### 2.1.1. Der Dokumentarfilm als Filmgenre

So gehen wir nun noch näher auf den Dokumentarfilm ein und beginnen mit einer allgemeinen Definition:

> Im allgemeinen Sprachgebrauch fällt unter Dokumentarfilm bzw. Dokumentation jegliche, nicht fiktive audiovisuelle Aufarbeitung einer Information, die versucht, eine vorgefundene Realität exakt wiederzugeben. Dies inkludiert den zwei stündigen Dokumentarfilm fürs Kino, genauso wie die journalistische Meldung, den Magazinbeitrag und den Nachrichtenbericht.[24]

Weiters muss man nun Fiktionalität von Nichtfiktionalität unterscheiden. Nichtfiktionale Geschichten orientieren sich im Gegensatz zu fiktionalen an der Wahrheit, sie sind an dieser angelehnt. „Im üblichen Sprachgebrauch wird mit einem fiktionalen Film deshalb immer der Spielfilm und mit einem nichtfiktionalen Film immer der Dokumentarfilm gleichgesetzt.“[25] Eva Hohenberger lieferte, diese Problematik aufgreifend, ein brauchbares Modell, wie man den Dokumentarfilm vom Spielfilm abgrenzen könnte[26]:

- auf produktionstechnischer Ebene: die Herstellung eines Dokumentarfilms ist mit einem niedrigeren Budget ausgestattet und seine Vertriebswege sind unterschiedlich, da er ein anderes Publikum anspricht.
- auf sozialer Ebene: der Dokumentarfilm hat eine andere gesellschaftliche Funktion, als der Spielfilm, indem die Wissensvermittlung und Aufdeckung eines Themas im Vordergrund steht.
- auf filmischer Ebene unterscheidet sich der Dokumentarfilm durch die Nichtfiktionalität seines Materials. Welche dokumentarische Geschichte in der Montage entsteht, kann erst nach den Dreharbeiten festgelegt werden. Denn gerade für die Entstehung eines Dokumentarfilms, seiner Struktur, seinem Inhalt und der Narration, sind die Abläufe, Ereignisse und Veränderungen während der Dreharbeiten sehr bedeutend.

[24] Grassl (2007), S. 16.
[25] Grassl (2007), S. 20.
[26] Hohenberger, 1998, S. 20f. Zitiert nach: Grassl, Monika, S. 21.

Weiters muss man den Dokumentarfilm auch noch vom dokumentarischen Journalismus abgrenzen. Folgende Gattungen kann man als besondere Formen des dokumentarischen Films extrahieren:

| | | |
|---|---|---|
| Das Dokudrama | Der Filmessay | Dokutainment |
| „Reality-TV“ | „Pseudo-Dokus“ | Die TV-Dokumentation |
| | Der Dokumentarfilm | |

Tabelle 3

Da es sich bei Roman Polańskis „Der Pianist“ meiner Meinung nach am ehesten um ein Dokudrama handelt, möchte ich dieses noch ein wenig näher charakterisieren. Hierbei handelt es sich praktisch um eine Mischung aus Spielfilm und Dokumentarfilm.

> Heute zählen zum Doku-Drama vor allem dokumentarische Filme, in deren Gestaltung inszenatorische Elemente des Spielfilms miteinfließen. […] Solche Filme, die sich oft auf persönliche Schicksale konzentrieren, sind durch eine subjektive Herangehensweise gekennzeichnet und werden aus einem vielfältigen Ausgangsmaterial zusammengesetzt.[27]

Hier stellt Polański mit „Der Pianist“ eine große Ausnahme dar, denn sein Film ist nicht von Subjektivität geprägt, ganz im Gegenteil. Polański geht objektiv an Szpilmans Lebensgeschichte heran, versucht sich möglichst wenig von seinen eigenen Erfahrungen im Krakauer Ghetto beeinflussen zu lassen, wie im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch zu erkennen sein wird.

Nach der unterschiedlichen Sichtweise auf den Film lassen sich auch verschiedene Interpretationsarten nennen, wobei es hier vier Hauptmodelle gibt: die literatur-/filmhistorische Interpretation, die biographische Filminterpretation, die soziologische Filminterpretation und die genrespezifische Filminterpretation. Im Folgenden sollen nun aber die zuvor genannten vier Modelle der Filmanalyse näher eingegangen werden.

## 2.2. Die Handlungsanalyse

Beschäftigen wir uns zuerst einmal mit der Analyse der Handlung. Festhalten muss man zu Beginn einmal, dass der Film meist als völlig eigenständiges Werk im Vergleich zu einer

[27] Grassl (2007), S. 27.

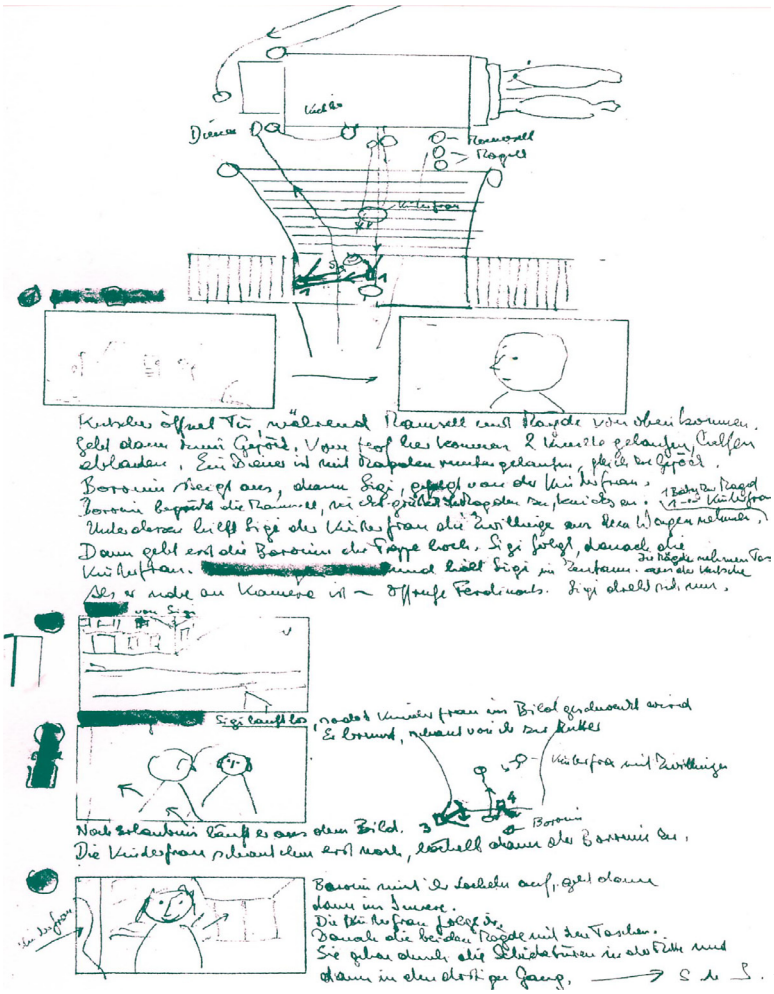
literarischen Vorlage gesehen werden muss. Daraus resultiert, dass zum Beispiel auch das Drehbuch nur eine Vorlage für den Film darstellt und es darf keinesfalls mit diesem gleichgesetzt werden. Dialoge und andere wichtige Dinge für den Film, wie zum Beispiel die Handlung, die mitwirkenden Personen sowie das Setting werden hier skizziert. „Das Drehbuch ist eine einzigartige Form des künstlerischen Ausdrucks. Es ist weder Roman noch Bühnenstück, verbindet aber Elemente von beidem.“[28] „Ein Drehbuch ist eine in Bildern erzählte Geschichte. Es geht um eine *Person* – oder Personen – an einem *Ort* – oder mehreren Orten –, die »*ihre Sache durchziehen*«. Alle Drehbücher erfüllen diese notwendigen Voraussetzungen.“[29] „Im besten Fall stellt ein Drehbuch den Film komplett so vor, wie er sein soll, wie er geplant ist: als Drehvorlage.“[30] Doch kann sich zum tatsächlichen Filmprodukt trotzdem noch viel ändern, sei es, dass am Drehort andere Bedingungen vorherrschen als man erwartet hat, sei es, dass man mit dem Geplanten den finanziellen Rahmen der Produktion sprengen würde oder Ähnliches.

Um die Dreharbeiten auch gut umzusetzen, wurde in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts der so genannte Drehplan erfunden. Dieser stellt eine „grafische Hilfe zur Planung der Dreharbeiten“[31] dar. „Auf einer Zeitachse werden die zu drehenden Szenen, Drehorte, die benötigten Darsteller, Techniker und Dekorationen aufgelistet.“[32] Wichtig bei der Entstehung eines Films kann auch das Storyboard sein. Hier möchte ich ebenfalls gerne zitieren, wie James Monaco diesen Begriff charakterisiert. Nach ihm stellt das Storyboard eine

> zeichnerische Version des Drehbuchs [dar], bei der in der Art eines Comicstrips die einzelnen Einstellungen entworfen werden. Das Storyboard wird beim Animations-Film angewandt sowie bei aufwendigen und komplizierten Produktionen, z. B. mit vielen Spezialeffekten, wo ein Production Designer die Aufgabe des Entwurfs übernimmt. Eine Variante ist das optische Drehbuch.[33]

Von Polański gibt es leider keine veröffentlichen Originaldokumente hierzu, jedoch wurden Beispiele des Drehbuchs von Hanekes „Das weiße Band“ veröffentlicht. Eines dieser Beispiele möchte ich an dieser Stelle stellvertretend präsentieren:

[28] Field (2001), S. 17.
[29] Field (1987), S. 11.
[30] Faulstich (2002), S. 61.
[31] Monaco (2000), S. 49.
[32] Monaco (2000), S. 49.
[33] Monaco (2000), S. 156.



(Abb3)

Um eine genaue Handlungsanalyse vorzunehmen kann es manchmal recht sinnvoll sein, ein so genanntes Filmprotokoll zu erstellen, in der Fachsprache wird dieses oft auch als „filmscript“ bezeichnet. „Das Filmprotokoll ist die möglichst exakte detaillierte Transkription eines Films in Sprache bzw. Text.“[35] Mit Hilfe dieses können Filme sehr gut schriftlich entschlüsselt werden und man kann anhand der Verschriftlichung eine Szene oder auch einen ganzen Film leichter analysieren. Was genau protokolliert wird, hängt immer von unserer Forschungsfrage ab, also dem, was wir denn eigentlich analysieren wollen. Auch die Frage, wie genau das Filmprotokoll angelegt sein soll hängt davon ab, was wir analysieren wollen, außerdem kommt es darauf an, ob gewisse Details in der Zukunft noch eine Rolle spielen werden. Wird in weiterer Folge noch einmal auf ein gewisses Detail, zum Beispiel eine gewisse Requisite Bezug genommen, gehört diese unbedingt ins Filmprotokoll, tut diese hingegen später nie mehr etwas zur Sache, so wird man sie wahrscheinlich weglassen. Auch Alice Bienk ist in ihrem Buch *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse* dieser Frage nachgegangen und kam zu folgendem Schluss:

[34] Haneke (2010), S. 128.
[35] Faulstich (2002), S. 63.

> Natürlich ist es für die Klärung spezieller Fragen an den Filmtext sinnvoll, ein Protokoll zu erstellen, jedoch ist von der minutiösen Transkription aller Einstellungen im Sinne eines ausführlichen Filmprotokolls unbedingt abzuraten. […] Der Auffassung, man könne einen Film durch minutiöse Verschriftlichung aller technischen, ästhetischen und dramatischen Abläufe der jeweiligen Einstellung wieder lesbar machen, liegt eine eklatante Verkennung des Mediums und seiner spezifischen Sprache bzw. seiner Wirkungsmechanismen zugrunde. Außer einer diffusen empirischen Materiallage erbringen solche Protokolle keine nennenswerten Erkenntnisse.[36]

Wichtig für die Analyse eines Films kann weiters die Erstellung eines so genannten Sequenzprotokolls sein. Unter einer Sequenz versteht man in der filmtheoretischen Fachterminologie eine „Folge von inhaltlich zusammenhängenden Einstellungen“[37], wobei man an dieser Stelle hinzufügen muss, dass es bei verschiedenen Betrachtern ein und desselben Films durchaus vorkommen kann, dass sich diese über die Einteilung der Sequenzen nicht einig sind, diese kann also durchaus auch umstritten sein. Zur Hilfestellung hat Werner Faulstich in seinem einführenden Werk in die Filmanalyse einige Kriterien angegeben, mittels welcher man die verschiedenen Sequenzen eines Films einteilen bzw. voneinander abgrenzen könnte:

- Einheit/Wechsel des Ortes,
- Einheit/Wechsel der Zeit (z. B. Tag versus Nacht),
- Einheit/Wechsel der beteiligten Figur(en) bzw. Figurenkonstellationen,
- Einheit/Wechsel eines (inhaltlichen) Handlungsstrangs,
- Einheit/Wechsel im Stil/Ton (z. B. statisch versus dramatisch, farbspezifisch, Handlung versus Dialog).[38]

Allein schon an diesen verschiedenen Kategorien kann man meiner Meinung nach sehr gut sehen, wie man einen Film mittels dieser Methode dann weiter einteilen und klassifizieren kann und dieser dann schließlich auch besser analysierbar wird.

> Das Sequenzprotokoll erlaubt einen ersten Zugriff auf das Organisationsprinzip der Filmhandlung, und zwar sowohl für die genauere Analyse einer einzelnen Sequenz als auch für den gesamten Film. Sequenzen selbst lassen sich miteinander vergleichen – lange oder kurze Sequenzen, lineare oder verschachtelte oder auch Parallelsequenzen. Die gesamte Filmhandlung wird damit gegliedert, und die einzelnen Sequenzen werden in ihren Proportionen sichtbar.[39]

[36] Bienk (2008), S. 188.
[37] Monaco (2000), S. 148.
[38] Faulstich (2002), S. 74.
[39] Faulstich (2002), S. 76.

Durch diese Methode kann man weiters auch Sequenzen und Subsequenzen, sowie Haupthandlung und zahlreiche Nebenhandlungen im Film voneinander unterscheiden. Unterscheiden muss man auch noch zwischen den beiden Begriffen „Story“ und „Plot“. Durch Aneinanderreihen der einzelnen Sequenzen bekommen wir einmal die Story, den Plot bekommen wir jedoch erst, wenn wir uns tiefer mit dem Inhalt beschäftigen, wenn wir Gründe dafür liefern können, weshalb etwas geschehen ist. „Das Prinzip des ‚dann und dann‘ wird durch ein kausales Verknüpfungsprinzip abgelöst, das einen Sinnzusammenhang erkenntlich macht.“[40]

## 2.3. Die Analyse von Raum und Zeit

Wollen wir die Handlung eines Films analysieren, darf auch ein weiteres Unterkapitel nicht fehlen, nämlich die Analyse von Raum und Zeit im Film, also die Frage nach dem Wo und Wann. Auf das filmische Erzählen soll in einem weiteren Kapitel noch gesondert eingegangen werden, Grundlegendes möchte ich aber bereits an dieser Stelle präsentieren. Erstens müssen wir uns, wie auch bei jedem literarischen Werk, den Unterschied zwischen der Erzählzeit und der Erzählten Zeit vor Auge halten. „Erzählzeit meint die Zeit, die man braucht, um etwas zu lesen oder zu erzählen. Unter Erzählter Zeit versteht man die Zeitspanne, von der im Text selbst die Rede ist. Dies können Sekunden, aber auch Jahrzehnte sein und alles, was dazwischen liegt.“[41] Diese können sich decken, tun dies aber die meiste Zeit nicht. Neben der Deckungsgleichheit gibt es dann noch die Phänomene der Zeitraffung und Zeitdehnung. Bei der Zeitraffung ist

> [d]ie Erzählte Zeit […] länger als die Erzählzeit. Die Zuschauer müssen die im Film gezeigten Bilder zu einer kohärenten (oder auch widersprüchlichen) Geschichte zusammensetzen, indem sie ausgesparte, nicht durch das Filmbild dargestellte Handlungselemente mittels ihres Weltwissens rekonstruieren. […] Die Erzählte Zeit ist kürzer als die Erzählzeit […]: Innerhalb eines in der filmischen Gegenwart vorgegebenen Zeitrahmens (z.B. durch das Zeigen einer Uhr oder eines Bewegungsvorganges, der für den Betrachter überschaubar ist) werden Handlungen und Situationen eingeschoben, die einen deutlich größeren Zeitrahmen umfassen.[42]

„Die Raffung der erzählten Zeit geschieht vor allem durch Auslassen der für unwichtig gehaltenen Teile des Geschehens. […] Zeitdehnungen sind insgesamt seltener zu finden und

[40] Faulstich (2002), S. 80.
[41] Bienk (2008), S. 123.
[42] Bienk (2008), S. 123.

werden vor allem in psychischen Extremsituationen der Figuren eingesetzt.“[43] Gerade auf die Zeitdehnung und die mit ihr verbundenen psychischen Extremsituationen werde ich bei der Analyse von Polańskis „Der Pianist“ noch näher eingehen.

### 2.3.1 Analyse unterschiedlicher Handlungsphasen

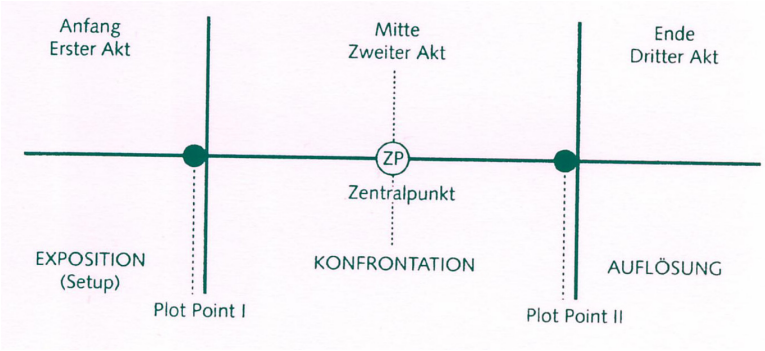
Interessant ist auch die Analyse der unterschiedlichen Handlungsphasen. Aus dem klassischen aristotelischen Drama hat Werner Faulstich ein Modell auf die Filmtheorie übertragen, er spricht von den „Fünf Akten des Films“. Der Film unterteilt sich seiner Meinung nach in folgende fünf Handlungsphasen:

- *Problementfaltung*, z. B. Einführung einer Figur, eines Handlungsortes, eines Milieus, einer Zeit, eines Motivs,
- *Steigerung der Handlung*, das heißt Verschärfung eines Konflikts, das Auftauchen neuer Probleme, Zunahme an Komplexität etc.,
- *Krise und Umschwung* (Peripetie), z. B. durch das Hinzutreten einer weiteren Handlungspartei, durch das Versperren des letzten Auswegs, durch den Verlust aller anderen Optionen,
- *Retardierung* oder Verzögerung, das heißt, der Ausgang der Handlung ist bereits angekündigt oder absehbar, wird aber durch verschiedenartigste Umstände noch zurückgehalten,
- schließlich das *Happy End* (beim Melodrama) bzw. die *Katastrophe* (bei der Tragödie).[44]

Syd Field spricht in seiner Einführung ins Drehbuchschreiben nicht von fünf Akten, sondern nur von drei. „Ein Film ist ein visuelles Medium, das eine zugrundeliegende Handlung dramatisiert. Und wie bei allen Geschichten gibt es einen eindeutigen *Anfang*, eine präzise *Mitte* und ein definitives *Ende*.“[45] Bei ihm gibt es den ersten Akt, die Exposition, den zweiten Akt, die Konfrontation und den dritten Akt, die Auflösung. Ein wenig erinnert dieses Modell auch an den Aufbau eines Konzerts in der Musik, dort wird gesprochen von Exposition, Durchführung und Reprise. Das Konzert beginnt und beide musikalischen Motive werden in der Exposition vorgestellt, dann kommt es zum Wettstreit, zur Durchführung und schließlich zum Ende, der Reprise. Fileds Modell schafft auch Übergänge zwischen den einzelnen Akten, diese nennt er „Plot Points“. „Ein Plot Point ist ein Ereignis, das sich in die Handlung

[43] Hickethier (2007), S. 130f.
[44] Faulstich (2002), S. 81f.
[45] Field (1987), S. 11.

‚einhakt' und sie in eine neue Richtung lenkt, in diesem Fall vom ersten in den zweiten Akt beziehungsweise vom zweiten in den dritten Akt. Ein Drehbuch enthält üblicherweise viele Plot Points, aber die beiden, welche die Storyline verankern, heißen Plot Point I und Plot Point II […]"[46] Eine Graphik soll dieses Modell nun noch näher veranschaulichen.




[47] (Abb4)

Im Bezug auf den von mir analysierten Film „Der Pianist" von Roman Polański sei vorausgeschickt, dass dieses Modell allerdings nicht eins zu eins übertragbar ist. Als Exposition könnte man das Leben Familie Szpilmans im Warschauer Ghetto bezeichnen, Plot Point I wäre demnach die Deportation auf den Umschlagplatz und der Abtransport des Rests der Familie ins Konzentrationslager. Als mittleren Akt (Konfrontation) könnte man das Verstecken Szpilmans in unterschiedlichen Wohnungen in Warschau bezeichnen, Plot Point II wäre die Entdeckung Szpilmans durch den deutschen Offizier Hosenfeld. Die Frage ist jedoch, was man bei „Der Pianist" als Zentralpunkt bezeichnen möchte. Meiner Meinung nach ist dies ebenfalls die Entdeckung durch Hosenfeld, insofern würde Zentralpunkt und Plot Point II zusammenfallen. Jedenfalls kann man festhalten, dass der Zentralpunkt bei „Der Pianist" mit Sicherheit nicht in der Mitte des Films liegt. Näheres wird dann bei der genaueren Vorstellung und Analyse des Films erläutert werden.

### 2.3.2. Die Erzähltheorie

Passend hierzu möchte ich noch kurz auf die Erzähltheorie eingehen, die wesentlich vom russischen Formalisten Boris Eichenbaum geprägt wurde. In der Geschichte des russischen Formalismus stellt diese Theorie einen wesentlichen Bereich des zweiten formalistischen Modells dar.[48] Hier gibt es ein Gegensatzpaar von zwei wesentlichen Begriffen, die um die Achse literarischer Bereich / literarische Achse und außerliterarischer Bereich / außerliterarische Achse kreisen. Dieser Gegensatz ist hier ganz wichtig, hierzu

[46] Field (2001), S. 19.
[47] Field (2001), S. 19.
[48] Vgl.: Striedter (1988) und Hansen-Löve (1978).

gehörig sind die beiden Begriffe Sujet und Fabula, geprägt vor allem durch Jurij Lotman. Doch muss man hinzufügen, dass der traditionelle Gegensatz von literarisch und außerliterarisch hier durch Eigengesetzlichkeit auf der einen und die Kausalität auf der anderen Seite ersetzt wird, der eine Bereich kann ohne den anderen auskommen.

In der Erzähltheorie im zweiten formalistischen Modell ist man von diesem zentralen Gegensatzpaar ausgegangen, also Begriff der Fabula als Teil des außerliterarischen Bereichs einerseits, Begriff Sujet als Teil des innerliterarischen Bereichs andererseits, eine Relation, die ähnlich gehalten ist wie diejenige zwischen Material und künstlerischem Verfahren. Das Material kommt aus der außerliterarischen Reihe und, Stichwort Verschiebung, wird in die innerliterarische Reihe verschoben mit Hilfe des künstlerischen Verfahrens. Hier haben wir (statt Inhalt und Form) Material und Verfahren, hier funktioniert die Wechselwirkung zwischen Fabula und Sujet. Das heißt, das Sujet wäre gewissermaßen die verschobene Fabula.

Für den Begriff des Sujets gibt es keine allgemeine, wirklich gültige Definition. In der Literatur bezeichnet Sujet die zentrale Idee, um die sich die Geschichte des Erzählers spinnt (siehe Inhalt und Form, story und plot, histoire und discours). Jurij M. Lotman definiert in *Die Struktur literarischer Texte* (1970) Sujet als die „Entfaltung eines Ereignisses" und Ereignis als einen „Übergang über eine semantische Grenzlinie", die sich meist auch räumlich manifestiert. Während es in sujetlosen Texten nicht zu Überschreitungen bestehender (räumlicher) Grenzen kommt, gibt es in sujethaltigen Texten eine Figur oder eine Gruppe, welchen eine Grenzüberschreitung gelingt. Als Beispiel nennt Lotman ein Weltbild, das eine Unterscheidung in Menschen (Lebende) und Nicht-Menschen (Götter, Verstorbene, Tiere) kennt. Ist die Grenze zwischen Lebenden und Toten in der Regel unüberwindlich und meist durch eine räumliche Linie (den Fluss Lethe bzw. Acheron in der griechischen Mythologie, das Höllentor bei Dante) markiert, so gibt es in sujethaltigen Texten Figuren, denen eine Grenzüberschreitung gelingt (Aeneas, Telemach, die Figur Dante in der Divina Commedia).

- Der Held (Protagonist) einer Geschichte ist in der Lage die bestehenden Grenzen (räumlichen Grenzen) zu überschreiten
- Der Held ist nicht in der Lage, die bestehende räumliche Ordnung zu überwinden.

Die Formalisten deuten diesen Begriff unter formalistischen Gesichtspunkten neu: Was hier passiert, ist die Angleichung der außerliterarischen Methodik, Denkweise an die innerliterarische. Die Fabula ist die tatsächliche Abfolge des Geschehens nach der außerliterarischen Logik, nach den Gesetzen des Kausalen, sprich das, was in einem Erzähltext erzählt wird, in der ursprünglichen zeitlichen und kausalen Abfolge. Das Sujet ist

die literarische Bearbeitung dieses Erzählgeschehens mit Hilfe innerliterarischer Gesetzmäßigkeit, innerliterarischer Logik.

Dieser etwas komplexen Erklärung sei nun ein Beispiel aus der literarischen Praxis angefügt. Am besten lässt sich dies mit dem Genre des klassischen Kriminalromans erklären. Wie ist so ein Kriminalroman aufgebaut? Eine Leiche liegt auf der Straße, der Inspektor kommt, sieht die Leiche an und rekonstruiert, wer der Mörder gewesen ist; der Mörder wird verhaftet und seiner Strafe zugeführt. Wenn man das als Sujet auflösen würde, könnte man sagen: Bei 1 kommt der Inspektor und findet eine Leiche, bei 2 Aufklärung des Mordes, bei 3 Verhaftung des Verbrechers und bei 4 die Einlieferung ins Gefängnis usw. So lautet das Sujet, aber das ist nicht die tatsächliche zeitliche und logische Abfolge des Geschehens, denn die würde so aussehen: Mord, danach kommt der Inspektor usw. Das ist also das, was man im Roman mit dem Begriff „Spannung“ bezeichnet. Der Mord ist schon geschehen, wenn der Inspektor kommt und die Spannung bezieht sich auf die Aufklärung des Mordes, also auf etwas, das zeitlich und auch logisch gesehen dem Einstieg in den Text voran liegt. Beim Wechsel der Fabula aus dem außerliterarischen Bereich zum Sujet im innerliterarischen Bereich kommt es zu einer Umstellung der logischen und zeitlichen Abfolge des Geschehens nach bestimmten künstlerischen Verfahren. Hier kann man das besonders gut sehen und darum haben sich die Formalisten besonders intensiv mit Kriminalromanen beschäftigt. Die Frage „Wer war der Täter?“ ist sozusagen die Rück-Auswicklung des verwickelten Sujets. Man kann sich das tatsächlich so vorstellen: Einwickeln - Auswickeln.

Fabula ist die logisch-kausale Abfolge und diese Fabula wird jetzt Teil der Verschiebung in den innerliterarischen Bereich, sie wird bei der Transformation zum Sujet verändert. Was beim Schreiben und Lesen passiert, ist ein Prozess von Verrätselung und Enträtselung. Der Autor verrätselt die Fabula durch die Umstellung der logisch-kausalen Erzählfolge – russisch: zagatka (Verrätselung) und der Leser muss die Geschichte dann wieder enträtseln – russisch: razgatka (Enträtselung). Mit der Transformation Fabula zu Sujet ist eine Umstellung der logisch-kausalen Abfolge verbunden, die Verrätselung. Und das, was mit Spannung gemeint ist, wäre die Enträtselung.

Die Idee hinter dieser Mechanik wird auf einer kurzen Textgattung aufgebaut, dem Rätsel. Das Rätsel ist eine Kurzgattung mit einer sehr stabilen, vorhersagbaren Sujetstruktur: Eine Frage wird gestellt, die gelöst werden muss. Das heißt also: Verrätselung - Enträtselung. Die Formalisten sagen: Alle längeren Erzähltexte lassen sich auf Kurztexte zurückführen. Man kann eine Erzählung gewissermaßen komprimieren, einfalten und man bekommt als Ergebnis ein Rätsel; umgekehrt kann man dieses Rätsel dann auspacken, ausrollen, wieder

ausweiten zur Erzählung. Hier gibt es also eine bestimmte Mechanik, etwas kurzes, kleines wird ausgebreitet, wird ausgefaltet zu einer größeren Einheit. Das ist die Mechanik zwischen dem Rätsel als Kurzgattung der Erzählung und dem Roman als längerer Gattung, für diesen Begriff der Produktion eines längeren Textes haben die Formalisten den Begriff der Entfaltung verwendet. Entfaltung bezeichnet den Transformationsprozess, wie man von einem Rätsel zur Erzählung, von der Erzählung zum Roman kommt. Die Struktur der Kurzgattung wird mit Material aufgefüllt und zu größeren Textgattungen entfaltet, der passende russische Begriff hierzu ist razvertywanie, was so eben viel wie Entfaltung bedeutet. Darin steckt das russische Wort razvert, das wir auch verwenden, wenn wir einen Teppich ausrollen. Hiermit wird also nichts Großes, Abstraktes bezeichnet, sondern etwas ganz Alltägliches, eine praktische Tätigkeit. Man kann sich dahinter auch mehr vorstellen als beim deutschen Wort Entfaltung.

## 2.4. Die Figurenanalyse

> Zunächst einmal ist es wichig, zwischen den Personen (erzählten Personen) der Story und den im Plot dargestellten Personen (Erzählpersonen) zu unterscheiden. Der Plot greift nur selektive Auszüge einer Gesamtpersönlichkeit auf, die zusätzlich noch durch die Darstellung gefiltert und bewertet werden. Die dargestellten Personen sind also im Gegensatz zu den Personen der Story keine (fiktiv) authentischen und vollständigen Individuen, sondern kommentierte und reduzierte **„Figuren“**.[49]

Zu Beginn dieses Kapitels muss einmal gesagt werden, dass es im Film natürlich ungemein schwieriger ist, Personen in die Handlung, die Geschichte einzuführen und diese zu charakterisieren. Im Film fehlen nämlich gerade bestimmte beschreibende Mittel und Methoden, um gerade Personen genauer darzustellen. Vor allem muss man „einen besonderen Aufwand betreiben, um Inneres – Gedanken, Gefühle, mentale Zustände usw. einer Person – zu gestalten.“[50] Auch bei dem von mir zu analysierenden Film „Der Pianist“ von Roman Polański kann man dies deutlich erkennen, nicht alles und jeder wird genau eingeführt und beschrieben. Darauf wird im Laufe der Analyse noch genauer eingegangen werden.

Durch die begrenzte Zeit im Film können natürlich nicht so viele Charaktere auftauchen, wie zum Beispiel in einem Roman. Werner Faulstich hat dieses Problem aufgegriffen und hat auch zwei Extrembeispiele der Problemlösung angeführt. Ich möchte

[49] Volk (2004), S. 28.
[50] Faulstich (2002), S. 95.

jedoch vorausschicken, dass meiner Meinung nach in der Filmpraxis die Lösung dieses Problems trotzdem eher in der Mitte dieser beiden Extrempole zu finden ist.

> Im Gegensatz beispielsweise zu einem Roman kann ein Film nicht beliebig lang sein, können also auch nicht beliebig viele Charaktere auftreten. Die Möglichkeiten des Films liegen hier zwischen zwei Extrempunkten: der Beschränkung auf eine einzige Figur mit einem Höchstmaß an Individualisierung und Charakterisierung einerseits und einer maßlosen Fülle von Figuren ohne jegliche Individualisierung andererseits.[51]

Bei Roman Polańskis „Der Pianist" kann man jedoch, bedingt auch durch die Romanvorlage, schon von der ersten Extremposition ausgehen. Andere Personen im Film tauchen natürlich auf, wirklich charakterisiert und vorgestellt werden sie aber nicht, Szpilman ist der Protagonist, ist fast den ganzen Film über im Bild präsent und somit praktisch die einzige wichtige Figur des Films. Im Film werden einige andere Personen zumindest ein bisschen mehr und besser charakterisiert und es kommen auch, analysiert man die Personen, auch insgesamt mehr Personen vor. Dieses Thema werde ich aber im Laufe meiner Analyse noch näher aufgreifen und mich damit näher auseinandersetzen.

Nicht weiter ausgeführt werden muss meiner Ansicht nach die Tatsache, dass im Film in Haupt- und Nebenfiguren zu unterscheiden ist. Die Begriffe Protagonist und Held sollten dann aber schon näher beleuchtet werden, denn man darf diese keinesfalls synonym verwenden. Der Protagonist ist im Film meist die Hauptperson, derjenige, der die gesamte Geschichte des Films zusammenhält. Man kann den Protagonisten aber eben nicht mit dem Helden gleichsetzen. Werner Faulstich erklärt dies in seiner Einführung mit einigen Beispielen näher:

> Helden wie z. B. James Bond mit Jean Connery und anderen Schauspielern oder Rambo mit dem Schauspieler Sylvester Stallone sind definitionsgemäß positiv und strahlend gehalten, während der Protagonist auch unscheinbar gestaltet sein kann, alles andere als bewundernswert, vielleicht sogar eine Art Anti-Held, über den man lachen kann, so wie beispielsweise bei Woody Allen.[52]

Auch bei „Der Pianist" kann man den Protagonisten, Władysław Szpilman, nicht mit Helden wie James Bond und dergleichen vergleichen. Natürlich ist auch Szpilman in gewisser Art und Weise ein Held, schon alleine deshalb, weil er sechs Jahre Naziterror in Warschau als Jude überlebt hat, aber eher ein Held des Versteckens und ein Überlebenskünstler als ein kämpferischer Held. Gekämpft hat Szpilman immer nur für sein eigenes Überleben, dafür, dass er sich verstecken kann und etwas zu essen und zu trinken hat, niemals jedoch kämpfte er

[51] Faulstich (1994), S. 140.
[52] Faulstich (2002), S. 95.

mit der Waffe. Und hätten ihn die Deutschen schlussendlich doch erwischt bzw. wäre nicht Offizier Hosenfeld sondern jemand anderes gekommen, hätte er sich wahrscheinlich ergeben oder sich, wie im Buch auch angedeutet wird, noch vor dem Auffinden seitens der Deutschen selbst das Leben genommen. Solch eine Persönlichkeit kann man meiner Meinung nach nicht in Verbindung mit den großen Helden setzen, die wir aus den verschiedensten Hollywood-Produktionen kennen, doch auf seine eigene Art und Weise ist auch er ein Held.

Bei allen Personen, aber natürlich gerade beim Protagonisten ist wichtig zu analysieren, wie die Person in den Film eingeführt wird, also ihr erster Auftritt. Szpilman zum Beispiel wird gleich zu Beginn des Stücks eingeführt, man sieht ihn in einem Studio des Polnischen Rundfunks am Klavier sitzen und spielen. Somit wird der Protagonist gleich in der Anfangsszene eingeführt, es wird gezeigt, welchem Beruf er nachgeht und gleichzeitig wird auf den Titel des Films, „Der Pianist", verwiesen. Dass das Klavierspielen unter anderem Szpilman schlussendlich auch das Leben retten wird, darauf wird zu Beginn noch nicht verwiesen, doch die Wichtigkeit des Klavierspielens wird durchaus hervorgehoben.

Um eine Person zu charakterisieren, gibt es im Film mehrere Methoden, drei Hauptmethoden sind grundsätzlich zu unterscheiden: die Selbstcharakterisierung, Fremdcharakterisierung und schlussendlich die Erzählercharakterisierung. Bei der Selbstcharakterisierung charakterisiert sich jede Figur „als die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, ihr Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw. – wie jeder Mensch im normalen Alltag auch"[53]. Bei der Fremdcharakterisierung wird eine Figur „durch eine andere Figur im Film vorgestellt und beurteilt, beispielsweise positiv, möglicherweise im Kontrast zu einer dritten Figur, die ein Negativurteil beisteuert, und im Unterschied zu weiteren Personen mit wieder anderen Meinungsäußerungen"[54]. Bei der Erzählercharakterisierung kann eine Figur schließlich „durch zahlreiche Bauformen des Erzählens charakterisiert werden, etwa durch die Einstellungsgröße oder die Einstellungsperspektive, durch die Musik, durch die Beleuchtung und andere Stilmittel."[55]

Es gibt also direkte und indirekte Charakterisierungsmöglichkeiten, zusammenfassend können Personen im Film charakterisiert werden:

- durch sich selber: durch ihr Handeln, ihre Rede, u.U. ihre Gedanken (mithilfe eines Sprechers im Off), durch ihre Mimik und Gestik (Selbstcharakterisierung);

[53] Faulstich (2002), S. 97f.
[54] Faulstich (2002), S. 98f.
[55] Faulstich (2002), S. 99.

- durch andere Figuren: ihre Reaktionen auf sie, ihre Rede über sie, usw. (Fremdkommentar);
- durch Geräusche und Musik (z.B. kann eine Hauptfigur durch ein stets parallel auftretendes musikalisches Leitmotiv charakterisiert werden, (…))
- und nicht zuletzt durch das Kameraverhalten (z.B. kann eine Figur immer nur in Untersicht gezeigt werden).[56]

Zur genaueren Analyse können noch folgende Fragen hilfreich sein:

- *Wie wird die (jede) Figur charakterisiert? Erscheint uns die eine Figur glaubhaft, die andere dagegen weniger? und warum?*
- *Wie verhalten sich hierbei Selbstcharakterisierung, Fremdkommentar usw. zueinander? Gibt es da beispielsweise kalkulierte Widersprüche (etwa im Selbstbild oder Fremdbild einer Person)?*
- *Welche Figuren sind statisch, welche sind dynamisch? inwiefern und wie entwickeln sich einzelne Charaktere im Verlauf des Films? welche Bedeutung kommt diesen Veränderungen für die Ideologie des gesamten Films zu?*
- *In welchen Einstellungsgrößen und Einstellungsperspektiven treten die Figuren auf und wie werden sie dadurch charakterisiert oder stilisiert?*
- *In welcher (möglicherweise symbolischen) Reihenfolge bzw. in welchen Konstellationen oder Gruppen treten die Figuren im Film auf und welche Bedeutung kommt diesen Auftritten zu?*[57]

Bei Polańskis „Der Pianist“ wird der Protagonist Władysław Szpilman meiner Ansicht nach durch einen Mix dieser Charakterisierungsvarianten beschrieben, also aus Selbst- und Fremdcharakterisierung. Einzig die Charakterisierung durch einen Erzähler kann ausgeschlossen werden, da es diesen im Film nicht gibt.

Weiters kann sich die Persönlichkeit eines Protagonisten im Laufe des Films mitunter wandeln, im Gegensatz zu statischen Figuren bezeichnet man solche Protagonisten als dynamische Figuren. Auch bei Szpilman könnte man das, schon alleine bedingt durch die gegebenen Lebensumstände feststellen.

Einige Hilfsfragen können zusammenfassend bei der Figurenanalyse behilflich sein:

[56] Zitiert nach: Faulstich (1994), S. 141.
[57] Zitiert nach: Faulstich (1994), S. 141.

- *Wer sind im Film die Hauptfiguren? wer die Nebenfiguren? Nach welchen Kriterien werden diese voneinander abgegrenzt (z.B. Dominanz für die Handlung, Häufigkeit des Auftretens, Länge der sie zeigenden Einstellungen)?*
- *Welche (sozialen) Rollen sind in dem Film vertreten und welche Funktion kommt ihnen im Hinblick auf die Handlung zu?*
- *Gibt es bestimmte Typen von Figuren und welche Bedeutung haben sie für die Ideologie des Films?*
- *Was personifiziert oder repräsentiert der Protagonist? Können wir uns u.U. mit ihm/ihr identifizieren, und wenn ja warum?*
- *Auf welchem Hintergrund (Setting) werden die einzelnen Figuren beschrieben bzw. wann, wie und wo treten sie jeweils auf?*
- *Gibt es im Verhältnis zwischen dem Setting der Filmhandlung und den Figuren Brüche, Widersprüche, u.U. bedeutungsvolle Kontraste?*[58]

Sehr interessant, will man einen Film analysieren, kann auch die Auswahl der Schauspielerinnen und Schauspieler für eine gewisse Rolle sein, also das so genannte Casting. „Es macht einen wichtigen Unterschied aus, ob die männliche Hauptrolle in einem Film von einem unbekannten Schauspieler gespielt wird oder von einem Star […]“[59]. Auch Roman Polański hat die Darstellerinnen und Darsteller für „Der Pianist“ natürlich nicht willkürlich ausgesucht, viele Überlegungen wurden angestellt, viele Schauspieler wurden gecastet. Vor allem bei der Besetzung der Hauptrolle, die gerade bei diesem Film eine noch viel größere Rolle als bei den meisten anderen Filmen spielt, hat Polański lange gesucht und überlegt, genauere und interessante Infos zum Casting werden in einem nachfolgenden Kapitel noch geliefert. Szpilman ist praktisch die einzige wichtige Figur des Films, wie auch Marcel Reich-Ranicki feststellte: „Außer ihm gibt es in diesem Film überhaupt keine Personen von einiger Bedeutung, im Grunde hat Szpilman keine Partner und keine Gegenspieler.“[60] Eventuell kann auch die persönliche Biographie eines Darstellers wichtig, wenn nicht sogar ausschlaggebend für die Besetzung einer Rolle sein, wie bei Adrien Brody auch noch zu überprüfen sein wird.

Schlussendlich sollte man bei der Figurenanalyse auch noch das Setting nicht außer Acht lassen, welches oft vergessen wird.[61] „Mit dem Setting (…) ist die Situierung einer Figur in der Gesellschaft gemeint: geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch,

[58] Zitiert nach: Faulstich (1994), S. 140.
[59] Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, S. 142.
[60] Reich-Ranicki (2002).
[61] Vgl.: Faulstich (2002), S. 100.

schichtspezifisch, ortsspezifisch, milieu- und szenespezifisch usw.“[62] Es macht natürlich einen großen Unterschied, ob eine Figur aus der Ober- oder Unterschicht kommt, ob sie arm oder reich, jung oder alt, männlich oder weiblich ist.[63] Bei Roman Polańskis „Der Pianist“ ist das Setting natürlich, bedingt durch die Romanvorlage, vorgegeben. An der Person Szpilmans kann man nun mal nichts ändern, ansonsten würde sich der Film ja nicht mehr an der Buchvorlage, an der Biographie Szpilmans orientieren.

## 2.5. Die Analyse der Bauformen

Ein weiteres wichtiges Kapitel bei der Analyse eines Films stellt die Analyse der Bauformen dar. „Der Film als audiovisuelles Medium ‚spielt‘ sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene. Als filmanalytisch ergiebige Kategorien haben sich bei den Bauformen vor allem die Einstellungen und ihre Montage sowie die Musik erwiesen, in Einzelfällen auch Raum, Licht und Farbe.“[64]

> Es ist beispielsweise nicht einerlei, ob eine Studiodekoration so fotografiert wird, daß alle Elemente von ganz vorne bis in den Hintergrund scharf abgebildet werden […], oder ob die Schauspieler im Vordergrund gut sichtbar sind, während der Hintergrund als unscharf verschwommenes Muster erscheint […]. Das Dekor kann derart ausgeleuchtet sein, daß aus einem allgemein eher dunklen Leinwandbild einige Objekte grell herausleuchten […], aber es kann auch gleichmäßig hell angestrahlt werden […]. Andere wichige kinematographische Codes ergeben sich etwa durch die Anordnung von Objekten und Schauspielern im Bild und durch die Obersicht oder Untersicht der Kamera. Die Codes der Bildgeschwindigkeit bilden Zeitlupe und Zeitraffer, zu den Codes der Kamerabewegung gehören der langsame Panoramaschwenk, der ruckartige schnellende Reißschwenk oder auch die vertikale Kranfahrt […]. Auch für Schnitt und Ton entwickelten sich Codes.[65]

Je nachdem, welche Einstellungen verwendet werden, emotionalisiert dies auch den jeweiligen Zuseher.[66] Zur besseren Einteilung der verschiedenen Bauformen möchte ich dieses Kapitel gerne in drei Unterkapitel unterteilen, nämlich in die Analyse des Visuellen, die Analyse des Auditiven und die Analyse des Narrativen. Diese Kategorien sollen im nun folgenden Kapitel näher beschrieben werden.

---

[62] Faulstich (2002), S. 100.
[63] Nähere Klassifizierungsbeispiele sind bei Faulstich (2002), S. 100 zu finden.
[64] Faulstich (2002), S. 113.
[65] Mikunda (2002), S. 15f.
[66] Neben Mikunda (2002) sei auch auf die Dissertation von Christian Mikunda (Mikunda 1983) verwiesen, in welcher er sich ebenfalls bereits mit dieser Thematik befasste.

### 2.5.1. Die Analyse des Visuellen

Das Visuelle ist natürlich unweigerlich mit der Kamera verbunden. „Innerhalb des Bildrahmens (On) prägt die Kamera den Erzählraum vor allem auf dreierlei Weise, über: die **Perspektive**, die **Einstellungsgröße** und die **Kamerabewegung**."[67] Auf all diese Punkte soll im Verlauf dieses Kapitels eingegangen werden. Zu Beginn möchte ich mich jedoch gerne mit dem Kamerablick und dem Zuschauerblick beschäftigen. „Der Kamerablick ist dem kinematografischen Bild eingeschrieben, ohne dass die Kamera selbst im Bild anwesend ist."[68] Der Zuseher nimmt dieses Bild daher so wahr, als wäre es der eigene, persönliche Blickwinkel auf das Geschehen und dieser ist es ja praktisch auch. „Dieser Zuschauerblick auf das Geschehen, das der Projektionsapparat auf der Leinwand entstehen lässt, und der Kamerablick auf das Geschehen vor der Kamera im Moment der Aufnahme werden gleichgesetzt."[69] Die Kamera bleibt für den Zuseher praktisch immer unsichtbar, wir wissen natürlich, dass diese da ist, akzeptieren dies aber und nehmen den Blickwinkel trotzdem als den unseren war. Auch die verschiedenen Bearbeitungsschritte des Bildes zwischen dem Filmen und dem Ausstrahlen bleiben uns als Zuseher verborgen. Es gibt jedoch auch Szenen, manchmal auch ganze Filme, wo Kameras doch auch für unser Auge sichtbar sind. „Werden Kameras im Bild gezeigt, macht der Film das Filmen selbst zum Thema, so ist diese Grundbedingung der kinematografischen Bilderzeugung nicht außer Kraft gesetzt, denn die aufgenommene Kamera im Bild ist nie die, die das Bild aufgenommen hat."[70]

Welche Kameraperspektive verwendete Polański bei „Der Pianist"? Obwohl Szpilman fast immer im Blickfeld der Kamera ist – ausgenommen mal von der Szene, wo er beobachtet, wie die Ghettomauer vor seinem Fenster errichtet wird – da wird nur Szpilmans Blick gezeigt – stellt die Kamera praktisch auch gleichzeitig das Blickfeld Szpilmans dar, dh. der Zuseher sieht genau das, was auch Szpilman sieht, praktisch mit seinen Augen.

> Die Kamera, die – einer experimentellen Beobachtungseinrichtung gleich – das Geschehen verfolgt, ist in der dramaturgischen Distanziertheit zugleich doch dicht genug an den Menschen dran, um das Zusammensinken erschossener Körper genauso registrieren zu müssen wie den physiognomischen Veränderungsprozess des von Leid und Hunger geschundenen Szpilman.[71]

In weiterer Folge möchte ich mich mit der Einstellungsdauer und den verschiedenen Einstellungsgrößen beschäftigen. Hierfür ist es zuerst einmal sehr zielführend zu definieren, was man denn eigentlich unter dem Begriff „Einstellung" versteht. „Die **Einstellung**

[67] Volk (2004), S. 14.
[68] Hickethier (2007), S. 53.
[69] Hickethier (2007), S. 53.
[70] Hickethier (2007), S. 53.
[71] Wende (2007), S. 299f.

bezeichnet die kleinste Filmeinheit, die durch zwei Schnitte oder Blenden begrenzt wird. Eine Einstellung kann lang oder kurz sein, und während der Aufnahme einer Einstellung kann sich die Einstellungsgröße wie auch die Kameraperspektive verändern, ohne dass geschnitten wird."[72] Helmut Korte definiert dies ähnlich, geht jedoch auch gleich auf den Sequenzbegriff ein: „Die *Einstellung* bezeichnet die kleinste kontinuierlich belichtete filmische Einheit. Sie besteht in der Regel aus mehreren Phasenbildern und beginnt bzw. endet jeweils mit einem Schnitt. Mehrere Einstellungen bilden als kleineres dramaturgisches Element eine *Subsequenz*, mehrere Subsequenzen eine *Sequenz*, mehrere Sequenzen ergeben den Film."[73]

Beschäftigen wir uns zunächst einmal mit der Einstellungsdauer eines einzelnen Bildes. Vorausgeschickt muss jedoch werden, dass die Interpretation dieser zunächst jedoch nicht ganz einfach ist, wie auch Thomas Kuchenbuch in seinem Einführungswerk in die Filmanalyse in folgender Definition feststellen musste:

> [D]ie Annahme, dass das „Kamera-Auge" länger auf Gegenständen ruht, die ihm wichtig erscheinen, und dagegen Nebensächlichkeiten kürzer behandelt, ist in ihrer Allgemeinheit zwar zutreffend, aber insgesamt wird die Länge der Einstellung von zu vielen Faktoren bestimmt, als dass man allein ihre Dauer als Indiz für „Wichtigkeit" bzw. Betonung des Gegenstands nehmen könnte: Bewegte Gegenstände werden tendenziell länger gezeigt als unbewegte (weil die Objektbewegung als visueller Reiz ausreicht), unbewegte Gegenstände werden kürzer präsentiert, um durch Abwechslung der Einstellungen den visuellen Reiz der Bewegung zu ersetzen. Schließlich folgt die Dauer der Einstellungen nicht nur dem Gesetz der Selektion des Wichtigen oder dem Gesetz der visuellen Reizerneuerung, sondern auch Absichten der Dynamisierung und Rhythmisierung des Geschehens.[74]

Kommen wir als Nächstes zu den verschiedenen Einstellungsgrößen. Unter Einstellung oder auch Shot kann man wie bereits zuvor definiert, ein „kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film [betrachten]. Ein Film kann aus einer oder mehreren Einstellungen bestehen. Sie ist – neben dem Einzelbild oder Kader – die Grundeinheit des Films."[75] Diese kann durch die folgenden unterschiedlichsten Gesichtspunkte kategorisiert werden: Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung, Objektbewegung und Achsenverhältnisse[76]. Helmut Korte schreibt über die Einstellungsgrößen Folgendes:

> Die Einstellungsgröße wird entweder durch die Wahl des Objektivs (Weitwinkel- bis Teleobjektiv) oder den realen Abstand von Kamera und Aufnahmeobjekt bestimmt. Da die Distanz zum gemeinten Objekt – neben den Konsequenzen für die Verständlichkeit der Handlung – vor allem atmosphärische und emotionale

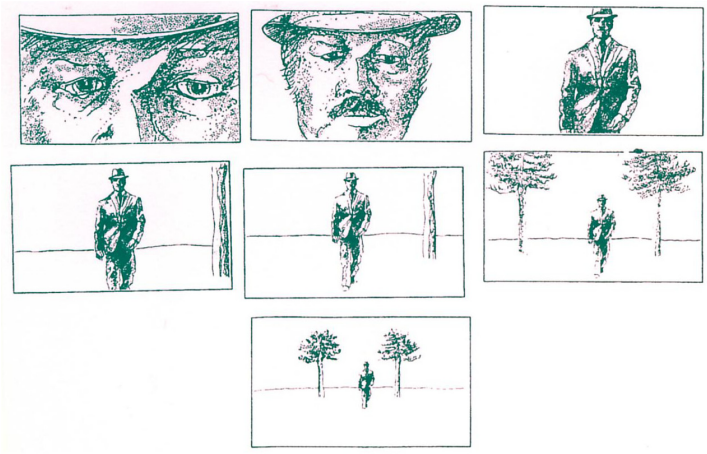
[72] Bienk (2008), S. 52.
[73] Korte (1999), S. 25.
[74] Kuchenbuch (2005), S. 42.
[75] Monaco (2000), S. 54.
[76] Vgl.: Faulstich (2002), S. 113.

> Qualitäten hat uns beispielsweise durch Nähe oder Abstand zu den Akteuren den Einfühlungsprozeß steuert, ist die gewählte Einstellungsgröße von zentraler Bedeutung, um die Aufmerksamkeit und Identifikationsbereitschaft des Publikums gezielt zu beeinflussen.[77]

Im Allgemeinen kann man praktisch acht Einstellungsgrößen voneinander entscheiden, diese sollen in nun folgender Tabelle präsentiert werden:

| | | |
|---|---|---|
| Die Detailaufnahme | Die Großaufnahme | Die Nahaufnahme |
| Die Halbnahaufnahme | Die Halbtotale | Die Totale |
| (Die Amerikanische Einstellung) | Die Weitaufnahme | |

Tabelle 4



[78] (Abb5)

Die Einstellungen können sich während des Drehs natürlich auch verändern, zum Beispiel wenn ein Objekt näher kommt.

Neben den Einstellungsgrößen spielen, gerade bei der Interpretation oder Analyse von Filmszenen, auch die Einstellungsperspektiven, die Kameraperspektiven eine große Rolle. „Die **Perspektive** definiert sich über den Winkel, in dem die Kamera ein Objekt oder eine Person zeigt.“[79] „Diese Perspektiven können auf der horizontalen Ebene unterschiedliche Positionen einnehmen, aber auch in der vertikalen Ebene, also in Positionen, die sich unterhalb oder oberhalb der Geschehensebene und damit der „Normalsicht“ befinden.“[80] Sie lassen sich in fünf Kategorien einteilen, die ebenfalls in einer Tabelle präsentiert werden sollen:

[77] Korte (1999), S. 25.
[78] Hickethier (1983), S. 21.
[79] Bienk (2008), S. 57.
[80] Hickethier (2007), S. 58.

| | | |
|---|---|---|
| Die extreme Untersicht | Die Bauchsicht | Die Normalsicht |
| Die Aufsicht | Die extreme Aufsicht | |

Tabelle 5

> Die so genannte Kameraperspektive, die einmal bedingt ist durch die Wahl des Objektivs (Weitwinkel, Normal, Tele), vor allem aber durch die Position der Kamera gegenüber abgebildeten Gegenständen, transportiert psychologische Nebenbedeutungen und wird so zum Mittel, die „Erzählung" des Films, nämlich das Maß der Beteiligung des fiktiven Beobachters am Geschehen anzudeuten.[81]

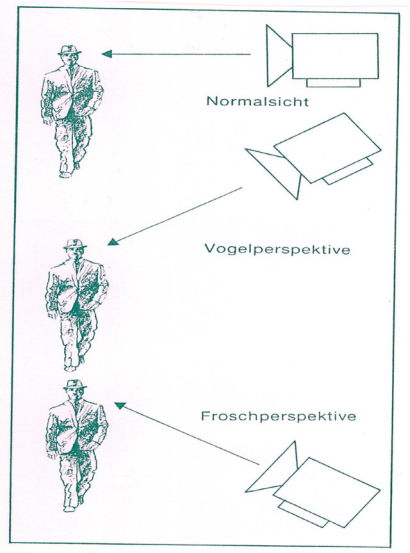
Gerade die Positionen der extremen Auf- oder Untersicht, oft auch als *Vogelperspektive* und *Froschperspektive* bezeichnet, haben „psychologische Bedeutung von Unterlegenheit oder Überlegenheit"[82] einer Filmfigur gegenüber (einer) anderen, denn:

> Durch den Aufnahmewinkel, in dem sich die Kamera zum Objekt befindet, wird dem Betrachter ein bestimmtes Verhältnis zu den abgebildeten Personen oder Gegenständen vermittelt. So kann beispielsweise eine von der *Augenhöhe* abweichende, sehr niedrige Kameraposition (*Untersicht, Froschperspektive*) Macht und Stärke suggerieren und umgekehrt ein erhöhter oder sehr hoher Kamerastandpunkt (*Aufsicht, Vogelperspektive*) Unterlegenheit, Einsamkeit, Schwäche der gezeigten Person nahelegen.[83]

Aber:

> Es dürfte einleuchten, dass die Kameraneigung keineswegs immer so eindeutig psychologisch-suggestiven Gesichtspunkten folgt. Die Interpretation des Merkmals „Froschperspektive" bzw. „Vogelperspektive" darf nicht schematisch vorgehen, trotzdem kann es aufschlussreich sein, die Häufung von Aufsichten oder Untersichten in bestimmten Sequenzen eines Films festzuhalten.[84]

[81] Kuchenbuch (2005), S. 52.
[82] Kuchenbuch (2005), S. 52.
[83] Korte (1999), S. 29.
[84] Kuchenbuch (2005), S. 53.




[85] (Abb6)

Eine Besonderheit bei der Einstellungsperspektive stellt die Subjektive Kamera dar, welche oftmals auch als „Point of View Shot" bezeichnet wird. „Die Kamera nimmt die Position einer Figur ein, das heißt, man sieht auf der Leinwand, was die Figur sieht"[86]. Dies ist eine „Möglichkeit, das Kinopublikum unmittelbar in die Handlung einzubeziehen, es mit den Augen eines oder mehrerer der Akteure sehen zu lassen."[87]

Es gibt natürlich unterschiedliche Möglichkeiten, Einstellungen miteinander zu verbinden. Helmut Korte nennt einige und geht dabei auch auf den Begriff der Montage ein, der in einem der nächsten Kapitel meiner Arbeit dann noch näher beleuchtet werden soll.

> Die Verbindung von mehreren Einstellungen kann in ähnlicher Weise ›weich‹ durch einen kaum bemerkbaren Schnitt erfolgen oder in der *Montage* – als eigenständiges Gestaltungselement eingesetzt – durch ›harte‹ Schnitte das präsentierte Geschehen rhythmisieren, durch gezielte Kombination verschiedener Vorgänge und Handlungsorte spannungssteigernd zuspitzen (Parallelmontage), verschiedene Einstellungsgrößen oder gegensätzliche Bildinhalte zu einer gemeinsamen Aussage (Kontrastmontage) oder Metapher vereinigen.[88]

Weiters gibt es natürlich auch unterschiedliche Kamerabewegungen. Diese „orientieren sich an der Möglichkeit der menschlichen Blickveränderungen. Sie transformieren diese in technische Vorgänge, die dann auch mehr leisten können als nur eine technische Nachbildung menschlicher Blickveränderung."[89]

> Prinzipiell lassen sich zwei unterschiedliche Kamerabewegungen – Fahrt und Schwenk – differenzieren. Die Kamera bewegt sich auf ein Objekt zu (*Ranfahrt*),

[85] Hickethier (1983), S. 21.
[86] Monaco (2000), S. 157.
[87] Korte (1999), S. 30.
[88] Korte (1999), S. 28.
[89] Hickethier (2007), S. 60.

> von einem Objekt weg (*Rückfahrt*), an mehreren Objekten vorbei (*Seitfahrt*) oder annähernd parallel zu einem sich bewegenden Objekt (*Parallelfahrt*). Beim *Schwenk* wird die Kamera, ohne den Standpunkt zu verlassen, um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse gedreht.[90]

Bei den Kamerabewegungen lassen sich also, je nach Sekundärliteratur, mehrere Möglichkeiten voneinander unterscheiden, nur einige sollen hier zusammenfassend nochmals genannt werden:

| | | |
|---|---|---|
| Der Schwenk | Die Parallelfahrt | Die Aufzugsfahrt |
| Die Verfolgungsfahrt | Die Handkamera (Die subjektive Kamera) | Der Zoom |

Tabelle 6

Gibt es keine Kamerabewegung, so ist diese als statisch anzusehen. Trotzdem es keine Kamerabewegung gibt, kann sich trotzdem die Nähe oder Weite zu einem bestimmten Objekt verändern, dies geschieht dann mittels Zoom. „Im Gegensatz zur Kamerafahrt entsteht beim Zoom der Bewegungseindruck nicht durch die Bewegung der Kamera selbst, sondern durch den gleitenden, stufenlosen Wechsel von langen Brennweiten mit einer Weitwinkel-Wirkung."[91]

Nicht nur durch die Geschwindigkeit in den Bildern, also zum Beispiel wie schnell sich die Darsteller bewegen, kann ein Film langsamer oder schneller wirken, auch die Anzahl der unterschiedlichen Sequenzen pro Zeit beeinflusst diese Wahrnehmung. Es lässt sich also festhalten, dass ein Film, und damit verbunden auch der Handlungsfortgang im Film, umso rasanter erscheint, desto mehr Sequenzen pro Zeit es gibt.

Auch die Analyse des Raumes sollte man bei einer vollständigen Filmanalyse nicht außer Acht lassen. „Räume sind nicht nur soziale Räume im Sinne des schon erwähnten Settings von Figuren, sondern vergleichbar auch dem Raum der Theaterbühne. Entsprechend kann man Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheiden […][92]. Den Raum kann man weiters auch als Mittel der Figurencharakterisierung einsetzen, dies wird jedoch oft leider nicht bedacht. Gerade bei „Der Pianist" kann dies jedoch sehr interessant sein.[93]

[90] Korte (1999), S. 27.
[91] Bienk (2008), S. 62.
[92] Faulstich (2002), S. 143.
[93] Jasmin Schiller ist in ihrer Diplomarbeit (Schiller, 2011) näher darauf eingegangen.

Beschäftigen wir uns als nächstes mit dem Licht im Film. „Die Analyse der filmischen Lichtgestaltung kann entlang der folgenden fünf Faktoren durchgeführt werden: **Lichtmenge**, **Kontrast**, gegebenenfalls **Lichtfarbe**, **Lichtrichtung** und **Lichtquelle**."[94]

> Jede Raumdarstellung ist durch das Licht geprägt. Ohne Licht entsteht keine Plastizität des Gezeigten. Auch für die Darstellung des Menschen im Raum spielt das Licht eine entscheidende Rolle, weil die Beleuchtung unterschiedliche Stimmungen erzeugt und diese als Eigenschaften einer Situation oder auch eines Charakters verstanden werden. Die Ausleuchtung des Raums setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. Sie gibt vor, was wir von diesem Raum sehen, sie verändert ihn. Vor die real gebaute Raumarchitektur schiebt sich die Architektur des Lichts. Sie verändert und modifiziert den gebauten und den realen Raum.[95]

Besonders das Schaffen von bestimmten Stimmungen und Emotionen steht bei der Analyse des Lichts im Vordergrund. „Die Lichtgestaltung einer Szene steuert bewusst die Emotion des Betrachters, der im Optimalfall das Geschehen vor seinen Augen so aufnimmt, wie der Regisseur es wünscht."[96] Im Bezug auf das Licht kann man Kategorien wie Überbelichtung, Unterbelichtung, Mehrfachbelichtung oder auch den Schatten erwähnen. Werner Faulstich sagt jedoch: „Die Analyse des Gestaltungsmittels Licht ist nur bei Filmen ergiebig, die von der naturalistischen Beleuchtungsweise abweichen […][97]. Dies ist bei „Der Pianist" meiner Meinung nach nicht der Fall. Trotzdem kann man im Zusammenhang mit dem Licht festhalten, dass es im Film umso dunkler und düsterer wird, je schlechter es Szpilman geht, je aussichtsloser seine persönliche Situation wird. Auch die Farben werden mit der Zeit immer kraftloser, womit wir schon beim nächsten Thema, der Analyse der Farben, wären.

Farben spielen gerade, was die atmosphärische Gestaltung von Filmen angeht, eine ungemein große Rolle. Im Gegensatz zu Spielberg hat sich Roman Polański bei „Der Pianist" dazu entschieden, den Film in Farbe zu drehen und nur die Anfangssequenz, die Bilder aus dem historischen Warschau zeigen, werden in Schwarzweiß dargestellt. Gerade die anfängliche Darstellung in Schwarzweiß lässt sich auch filmtheoretisch begründen. „Schwarzweiß wird häufig in Kontrast zum Farbfilm eingesetzt um z.B. eine andere Handlungs- oder Realitätsebene zu visualisieren, etwa eine Aktion in der Vergangenheit oder einen Traum. Natürlich kann auch der umgekehrte Fall eintreten, dass ein Schwarzweißfilm partiell coloriert wird, um bestimmte Akzente zu setzen."[98] In meiner Vergleichsanalyse werde ich an passender Stelle nochmals genauer auf diese Thematik anhand des passenden Beispiels eingehen. Allgemein lässt sich sagen, dass die bestimmte Auswahl von Farben als

[94] Volk (2004), S. 26.
[95] Hickethier (2007), S. 75.
[96] Bienk (2008), S. 68.
[97] Faulstich (2002), S. 146.
[98] Bienk (2008), S. 72.

ein „die Interpretation anregendes, symbolisches oder dramaturgisches Element eingesetzt werden“[99] kann.

Schlussendlich sollte man sich bei der Analyse eines Films auch noch folgende Frage stellen: „Welche Normen und Werte werden vertreten, welche Weltsicht vermittelt der Film?“[100] In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf den Begriff der Propaganda eingehen. Es gibt ein eigenes Filmgenre, den so genannten Propagandafilm. Bei Polańskis „Der Pianist“ handelt es sich natürlich nicht um einen solchen, zur Zeit des Nationalsozialismus waren Propagandafilme jedoch an der Tagesordnung. Dies war für Roman Polański bei der Entstehung des Films durchaus auch ein Thema, nicht direkt, aber jedenfalls indirekt, wenn man sich Aussagen zum Entstehungsprozess des Films ansieht. So wurden sich zum Beispiel große Gedanken gemacht, wie man mit Originalaufnahmen aus der damaligen Zeit umgehen sollte, ob man diese auch verwenden könnte, oder ob man diese neu drehen muss. Darauf wird zu einem späteren Zeitpunkt jedoch noch genauer eingegangen werden.

### 2.5.2. Die Analyse des Auditiven

Im nächsten Teil dieses Kapitels möchte ich mich mit der Musik, Geräuschen und deren Verwendung im Film beschäftigen. Bei der Analyse des Auditiven muss man grundsätzlich einmal zwischen Geräuschen und Musik unterscheiden. Beschäftigen wir uns zuerst einmal mit den Geräuschen.

> Ein tonloses Geschehen auf der Leinwand wirkt unvollständig, unwirklich, wie tot. Ein ständiges, leicht unregelmäßiges Hintergrundgeräusch signalisiert uns dagegen Lebendigkeit, auch den vom Hörenden aufrechterhaltenden Kontakt mit der Welt. Im Film wird deshalb eine sogenannte „Atmo“ erzeugt, eine akustische Atmosphäre, die den Wirklichkeitseindruck des Visuellen wesentlich steigert.[101]

Diese Hintergrundgeräusche sind im Übrigen auch dann zu hören, wenn es im Film sonst absolut still ist. Außerdem werden Geräusche in Filmen oft dargestellt, die es in Wirklichkeit gar nicht gibt, zum Beispiel bei einem Faustschlag. Während dieser eigentlich fast lautlos ist, hört man in den meisten Filmen ein dumpfes Geräusch. Dieses Phänomen nennt man in der Fachsprache „Verstärkung des Wirklichkeitseindrucks“.[102]

Bei der Musik muss man erstmals unterscheiden zwischen der Musik im Film und der Filmmusik, dies sind zwei völlig unterschiedliche Dinge. Man kann dies mit Musik im On bzw. Musik im Off gleichsetzen. Musik im On bedeutet also, dass im Film tatsächlich jemand

[99] Bienk (2008), S. 72.
[100] Faulstich (2002), S. 159.
[101] Hickethier (2007), S. 91.
[102] Vgl.: Hickethier (2007), S. 92.

musiziert, man zum Beispiel wie bei „Der Pianist“, den Protagonisten Szpilman Klavier spielen sieht, hierbei handelt es sich um Musik im Film. Filmmusik hingegen kommt aus dem Off und erfüllt eine ganz andere Aufgabe, nämlich jene, eine bestimmte Stimmung beim Zuseher auszulösen, sie ist dann dramaturgisches Element[103].

> Filmmusik dient in der Regel der unterschwelligen Emotionalisierung der Filmhandlung. Gefühle sollen stimuliert werden, man soll sich mit den Helden identifizieren, sich in Situationen einfühlen. […] Musik kann Erregung verstärken, Stimmung verdichten, ein Lebensgefühl veranschaulichen, aber auch Bilder verbinden und Kontinuität stiften oder als Requisit zur Spannungssteigerung dienen.[104]

Bei der Musik im Film kann man weiters unterscheiden zwischen synchroner und asynchroner Musik. Synchron bedeutet, wenn der Zuseher die Quelle der Musik auch sehen kann, also zum Beispiel ein Instrument oder ein technisches Abspielgerät, bei asynchroner Musik bleibt dem Zuseher die Quelle hingegen verborgen.[105]

Musik muss natürlich zur Handlung des Films in Beziehung stehen, doch auch „das Verhältnis, in dem sie zur Handlung steht“[106] muss berücksichtigt werden. Wenn Filmmusik zum Handlungsaufbau beiträgt, an diesem mitbeteiligt ist, so hat sie einen dramaturgischen Charakter. Doch ist die Musik dann auch schon wirklich „gut“ für den Film?, fragt Kracauer weiter. Seine Antwort lautet wie folgt:

> Was für die verschiedenen Arten der Synchronisierung von Sprache zutrifft, gilt auch für die Musik: ihre filmische Angemessenheit hängt von der »Güte« der Handlung ab, die sie unterstützt. Die Tatsache, daß praktisch alle Kritiker die dramaturgische Qualität der Filmmusik mit ihrer filmischen Qualität verwechseln, muß dem Versagen der traditionellen Theorie zugeschrieben werden, die nicht zwischen filmischen und unfilmischen Storytypen unterscheidet.[107] [108]

Oft fällt den Zusehern die Filmmusik jedoch gar nicht bewusst auf, erst bei der genaueren Analyse stellt man fest, wann, wie oft und wo konkret überall Filmmusik als stilistisches und stimmungsmachendes Element eingesetzt wird. „Auf die oft unterschwellig, nicht bewusste Wahrnehmung der Filmmusik weisen [auch] Praktiker wie Theoretiker hin, wenn sie die These vertreten, dass Filmmusik besonders dort wirksam sei, wo sie sich diskret im Hintergrund halte und sie ‚nicht gehört‘ werde.“[109] Roman Polański verwendete bei „Der

[103] Vgl.: Faulstich (2002), S. 137.
[104] Faulstich (2002), S. 139.
[105] Vgl.: Hickethier (2007), S. 94.
[106] Kracauer (1964), S. 197.
[107] Kracauer (1964), S. 198.
[108] Nähere Informationen zur Theorie von Kracauer sind in seinem Werk „Theorie des Films“ ab Seite 193 zu finden.
[109] Hickethier (2007), S. 94.

Pianist“ jedoch auffallend wenig Filmmusik, einige Analysen und Kritiken befassten sich auch mit dieser Thematik. So schreibt Simone Mahrenholz zum Beispiel Folgendes: „Polanski wollte einen Film ‚so realistisch wie möglich, er sollte sich in nichts der üblichen Hollywood-Machart annähern‘. Abgesehen von der Expressivität der Bilder trifft das zu. So kommt dieses Werk, auch über die Macht der Musik, meist ohne Filmmusik aus“[110]. Trotzdem hat diese gerade auch bei „Der Pianist“ eine besondere Funktion. Das Motiv der Musik ist, „anders als die Filmmusik, die Polanski nur sehr zurückgenommen einfließen lässt, […] einerseits eine Metapher für den psychischen Zustand Szpilmans, andererseits ist der dramaturgische Einsatz der diegetischen Musik auch ein Ausdruck der sich verändernden Raumsituation.“[111]

Gesondert zu erwähnen ist im Zusammenhang mit der Filmmusik die so genannte Leitmotivtechnik. Dieses kennen wir zum Beispiel auch aus der Klassischen Musik, bei Opern wird diese gerne angewendet. Nehmen wir als Beispiel jetzt die berühmte Oper „La Traviata“ von Verdi. Eine Person, in diesem Fall Traviata, bekommt ein so genanntes Leitmotiv zugeschrieben, welches der Zuseher immer wieder zu hören bekommt, wenn Traviata auftritt. Dieses so zusagen personalisierte Motiv zieht sich durch die gesamte Oper. Auf den Film kann man diese Technik praktisch eins zu eins übertragen. „Das bedeutet, Filmmusik ist nicht autonom, sondern hat eine dienende Funktion, bezogen entweder auf die Handlung, auf einzelne Sequenzen, auf einzelne Figuren und ihr Setting oder auf die Tektonik des ganzen Films, jeweils mit Blick auf den Zuschauer.“[112]

Filmmusik kann auch Szenen miteinander verbinden. Dies können wir zum Beispiel sehr schön am Anfang des Films sehen. Zuerst sieht man Bilder aus dem Vorkriegswarschau, untermalt durch Musik aus dem Off, danach folgt ein abrupter Schnitt und man sieht die klavierspielenden Hände Szpilmans. Hier kommt die Musik nun natürlich aus dem On, außerdem ist der Film nun plötzlich färbig. Durch die Kontinuität der Musik wird dieser harte Schnitt nun etwas abgefedert und die Szenen werden vom Zuschauer kontinuierlich wahrgenommen, man hat das Gefühl, alles passt harmonisch zusammen. Ohne der Musik wäre dies nicht der Fall, was man auch leicht überprüfen kann, indem man beim Zuschauen einfach den Ton weglässt.

Nochmals bezogen auf das Leitmotiv bei Verdis La Traviata kann man noch hinzufügen, dass der Zuseher bei La Traviata schon zu Beginn hört, dass Traviata sterben wird, dieses Todesmotiv zieht sich durch die ganze Oper. Szpilman hingegen kämpft, das

[110] Mahrenholz (2002)
[111] Schiller (2011), S. 69.
[112] Faulstich (2002), S. 139.

Leitmotiv Szpilmans könnte man also im Gegensatz zum Todesmotiv als Kampfmotiv verstanden werden.

Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa hat in ihrem Werk „Estetyka muzyki filmowej“ (1963) vier Hauptfunktionen der Filmmusik unterschieden:[113]

- Filmmusik illustriert (unterstreicht synchron Bewegungen, stilisiert musikalisch reale Geräusche oder repräsentiert Räume).
- Filmmusik drückt psychische Erlebnisse von Figuren aus (z. B. traurige Erinnerungen, positive Erwartungen, versteckte Phantasien).
- Filmmusik steuert die Wahrnehmung des Zuschauers (erzeugt z. B. Spannung, sichert Kontinuität der Handlung).
- Filmmusik kommentiert die Filmhandlung (sei es polarisierend, sei es kontrapunktisch).[114] [115]

### 2.5.3. Die Analyse des Narrativen bzw. Deskriptiven

Im letzten theoretischen Kapitel meiner Arbeit möchte ich mich der Analyse des Narrativen bzw. des Deskriptiven widmen, man könnte dies auch mit dem filmischen Erzählen gleichsetzen. Wie sind diese beiden Begriffe zu verstehen? „Grundsätzlich gibt es zwei unterschieliche Formen, in denen der Film seinen Inhalt organisieren kann, nämlich erstens *narrativ*, d. h. erzählend, indem etwa eine oder mehrere Geschichten dargestellt werden, oder zweitens *nich-narrativ*, d. h. nicht erzählend, sondern eher *deskriptiv*, also beschreibend im weitesten Sinne.“[116] Ein Modell der Erzählsituationen soll nun präsentiert werden, weiters soll auf Begriffe wie Mise-en-Scène, die Montage und den Schnitt eingegangen werden.

> Der Filmemacher sieht sich mit drei Fragen konfrontiert: Was er filmen soll, wie er es filmen soll, wie er die Einstellung präsentieren soll. Die Mise en Scène ist wichtig für die ersten zwei Bereiche, die Montage für den letzten. Die Mise en Scène wird oft als statisch angesehen, die Montage als dynamisch. Aber das ist nicht der Fall. Da wir die Einstellung lesen, sind wir aktiv mit einbezogen. Die Codes der Mise en Scène sind die Mittel, mit denen der Filmemacher unser Lesen der Einstellung verändert und modifiziert.[117]

[113] Vgl.: Lissa (1965).
[114] Werner Faulstich listet in seinem Einführungswerk, zitiert nach Norbert Jürgen Schneider, noch weitere zwanzig Funktionen auf. Diese sind auf den Seiten 141-142 nachzulesen.
[115] Weitere Kennzeichen „guter Filmmusik“ sowie Formen des Musikeinsatzes im Film sind bei Hichethier (2007) ab S. 95 zu finden.
[116] Borstnar u.a. (2008), S. 51.
[117] Monaco (2007), S. 185/187.

„Mise en Scène, im weiteren Sinne bezeichnet ganz allgemein den Stil und die Inszenierung eines Films; im engeren Sinne meint der Ausdruck das In-Szene-Setzen von aufeinanderfolgenden Handlungen von Akteuren in einer längeren Szene […], also das Rollenspiel mit Auf- und Abtritten, wie auf einer Theaterbühne.“[118] Faktum ist erstmals, dass Bücher ganz andere Möglichkeiten haben, Personen und die Umwelt zu beschreiben. Gedanken der einzelnen Personen können ohne Probleme niedergeschrieben werden, Personen können mit all ihren Eigenschaften, ihrer persönlichen Umgebung und ihrer Geschichte dargestellt werden und auch die Umwelt kann mit all ihren Einzelheiten charakterisiert werden, wenn es der Autor für notwendig erachtet. Im Film ist dies alles nicht ganz so einfach, alles muss entweder bildlich dargestellt werden, Gedanken oder Ähnliches müssen entweder konkret ausgesprochen werden oder auf irgendeine andere Art und Weise dem Zuseher präsentiert werden.

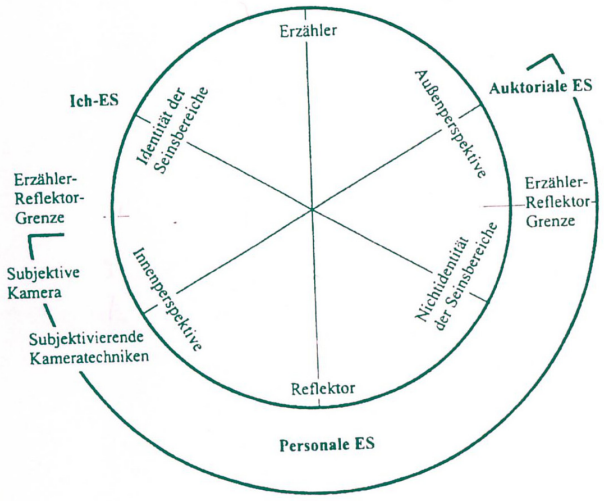
> Ganz allgemein lässt sich über die Funktion des Sprachtrakts [sic!] sagen, dass er die bildliche „Aussage“ tendenziell „auf den Begriff“ bringt. Die Sprache präzisiert die visuell wahrnehmbaren Phänomene in ihrer Bedeutung für den Argumentations- oder Erzählzusammenhang und legt gleichzeitig das Verhältnis der Gegenstandsaspekte (bzw. der Einstellungen) untereinander fest, sofern es nicht bildlich eindeutig ist.[119]

Auch Florian Schwarz hat dies erkannt, wenn er sagt: „Die Darstellung der Gedanken seiner Charaktere kann der Film als visuelles Medium nicht leisten, und es bedarf dazu mindestens der Sprache als Unterstützung.“[120] Doch trotzdem werden immer wieder Filme mit literarischem Hintergrund verfilmt – wie es ja auch bei „Der Pianist“ der Fall ist und die Kommunikation bzw. der Inhaltstransport der Handlung funktioniert in den meisten Fällen ohne Probleme. Daraus resultierend leitet Florian Schwarz folgende Aussage ab: „Da es seit Beginn der Filmgeschichte aber immer auch Bestandteil des Films war, Literatur zu verfilmen, muss die Struktur von Literatur und Film doch ähnlicher sein als es bis hierhin scheint.“[121] In einem vorangegangenen Kapitel meiner Arbeit habe ich mich mit Kommunikation und Film auseinandergesetzt und eines der unzähligen Kommunikationsmodelle präsentiert. Dieses soll nun nach Mathias Hurst auf ein Modell der Erzählsituationen umgelegt werden, wobei Person, Perspektive und Modus nach der Theorie von Franz K. Stanzel „als die drei Konstituenten der typischen Erzählsituationen“[122] festgelegt werden.

---

[118] Steinmetz (2006), S. 31.
[119] Kuchenbuch (2005), S. 98.
[120] Schwarz (2011), S. 33.
[121] Schwarz (2011), S. 30.
[122] Schwarz (2011), S. 33.

> Die erste Konstituente ist in der Frage enthalten „Wer erzählt?“ Die Antwort darauf lautet: ein Erzähler, der als eigenständige Persönlichkeit vor dem Leser erscheinen oder soweit hinter das Erzählte zurücktreten kann, daß er für den Leser praktisch unsichtbar wird. […] [D]ie zweite Konstituente [basiert] auf den Relationen und Wechselwirkungen zwischen dem Erzähler und den Romanfiguren. […] Während bei der Unterscheidung der beiden Möglichkeiten des Modus die Blickrichtung des Lesers vornehmlich auf das Verhältnis des Lesers zum Vorgang des Erzählens oder Darstellens zielt, wird bei der dritten Konstituente, Perspektive, die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise der Wahrnehmung der dargestellten Wirklichkeit durch den Leser gelenkt.[123]




[124] (Abb7)

„Hurst hat unter Berücksichtigung der medialen Konzeption des Films und der Einschränkungen, die diese im Bezug auf die Umsetzung Stanzels idealtypischer Erzählsituationen bedeuten, einen Typenkreis des Films angelegt.“[125]

Als nächstes möchte ich mich mit den Begriffen Schnitt und Montage beschäftigen, die bereits seit 1920 als filmspezifische Mittel gesehen werden.[126]

> Das Zusammensetzen der einzelnen Film-Aufnahmen heißt in Frankreich »montage«, während die englischen Begriffe »cutting« oder »editing« und der deutsche Begriff »Schnitt« sind. […] Während die Mise en Scène durch ein Verschmelzen vieler komplexer Faktoren bestimmt wird, ist die Montage überraschend einfach, zumindest auf der technischen Ebene. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, zwei Filme aneinanderzufügen: Man kann sie übereinanderlegen (Doppelbelichtung, Überblendungen, Mehrfach-Bilder), oder man kann sie aneinanderreihen.[127]

[123] Stanzel (1985), S. 70ff.
[124] Hurst (1996), S. 93.
[125] Schwarz (2011), S. 34.
[126] Vgl.: Hickethier (2007), S. 139.
[127] Monaco (2007), S. 218.

Charakterisieren wir zunächst einmal den Begriff Montage. Knut Hickethier hat in seinem filmtheoretischen Einführungswerk eine meiner Meinung nach sehr gute und ausführliche Definition dieses Begriffs geliefert, die ich an dieser Stelle zitieren möchte.

> Montage ist ein handwerklicher Begriff der Filmpraxis. Zwei Aspekte treffen in der Montage zusammen: zum einen die Aufnahmen, die aus unterschiedlichen Positionen aufgenommen wurden (›découpage‹), zum anderen die Auswahl, zeitliche Begrenzung der Einstellungen und das Arrangement der Einstellungen (›editing‹), um den Eindruck eines Flusses (›continuity‹) zu erzeugen […]. Meint der Schnitt (›cutting‹) die Begrenzung einer Einstellung, in dem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage (›editing‹) verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen verschiedener Einstellungen zusammengeklebt werden.[128]

Laut Werner Faulstich ist die Montage die „Verknüpfung von Handlungselementen sei es durch Einstellungen innerhalb eines Segments […], sei es durch Segmente miteinander […]“[129].

Zusammenfassend kann man also sagen, dass „Schnitt/Montage […] zwei Seiten desselben Prozesses [beschreiben]: zunächst das Aufspalten und Schneiden der Filmrolle in einzelne Einstellungen, in Takes. Dann das Kürzen dieser Einstellungen (Schnitt) und schließlich das Zusammenfügen, das Montieren zu eine neuen Einheit: nämlich zur Sequenz und endlich zum ganzen Film.“[130]

Eine Besonderheit, geht man näher auf den Schnitt ein, stellt der so genannte „unsichtbare Schnitt“ dar. Alice Bienk sagt dazu Folgendes:

> Beim unsichtbaren Schnitt bleiben alle Aspekte des Films, die auf die technische Fertigung oder auf die Künstlichkeit der Filmwelt verweisen, in der Regel vom Zuschauer unbemerkt. Die Aufmerksamkeit wird vollständig auf Inhalt, Charaktere und Wirkung gelenkt. Bleibt die Geschehenskontinuität erhalten, werden auch harte Schnitte kaum bewusst wahrgenommen und bleiben dadurch »unsichtbar«.[131]

Knut Hickethier beschreibt den „unsichtbaren Schnitt“ noch weiter:

> Als eine historische, heute gleichwohl in vielen Produktionen noch wirksame Montageform haben sich im amerikanischen Film die Konventionen des ›unsichtbaren Schnitts‹ herausgebildet. Sie sichern die Verständlichkeit des Gezeigten, in dem sie erzähl- und darstellungsökonomisch Sachverhalte schnell ›auf den Punkt bringen‹, das Wechselspiel der Einstellungen nach wiedererkennbaren Mustern organisieren und die Zuschauer/innen in das

[128] Hickethier (2007), S. 139.
[129] Faulstich (1994), S. 134.
[130] Steinmetz (2006), S. 34.
[131] Bienk (2008), S. 82.

> Geschehen einbeziehen. Sie sind sowohl den Machern als auch den Zuschauern *vertraut*, auch wenn sie nicht *bewusst* sein müssen.[132]

Heute sind uns Zusehern diese Schnitte bereits so vertraut, dass sie uns nicht einmal mehr bewusst auffallen.

Polańskis Film ist in seiner Darstellung und seinem Charakter zwar einzigartig, ich möchte jedoch auch festhalten, dass, bezieht man sich auf heutige Filme im Allgemeinen, sogar Hollywood sich an gewisse Konventionen hält, was das Erzählen betrifft. „So halten nahezu alle aktuellen Produktionen des Hollywoodkinos die Grundregeln des klassischen Erzählens ein. Dass eine Vielzahl der heutigen Filme diesem Muster folgt, haben Kristin Thompson und David Bordwell in umfangreichen Studien nachgewiesen. […] Klarheit und Verständlichkeit sind auch im heutigen Kino zentrale Qualitäten."[133] [134]

Weitere Elemente der Informationsvermittlung im Film können der Erzähler (mit einem Kommentar aus dem On oder Off), oder auch schriftliche Informationen, zum Beispiel mittels Insert sein. Matthias Hurst vergleicht diese Mittel mit dem Theater Bertold Brechts[135], ein meiner Meinung nach nicht uninteressanter und nachdenkenswerter Vergleich:

> Ebenso wie Brechts Konzeption des epischen Theaters die Unmittelbarkeit der traditionellen dramatischen Darstellung durch die Einführung einer quasi auktorialen Erzählerfigur überwindet, vermag auch der Film den Schein der Unmittelbarkeit, den die reinen visuellen Bildeindrücke der kinematographischen Erzählsituationen suggerieren, durch die Anwendung von Sprache in Form einer Erzählerstimme (*voice over*) oder eingeblendeter Textinserts abzustreifen.[136]

Widmen wir uns zunächst einmal dem Kommentar.

> Sprache kann auftreten als „szenisch integriert" (zur Ebene des Dargestellten gehörend) oder als „szenisch nicht integriert" (zur Ebene der Darstellung gehörend – kommentierende oder erzählende Sprache). […] Die szenisch integrierte Sprache kann als On- oder Off-Ton auftreten, szenische Nuancierungen, Spannungsmomente etc. können damit erreicht werden, dass eine On-Sprachquelle (Sprecher im Nebenzimmer) nicht im Bild gesehen/gezeigt wird.[137]

Ein Erzähler kommt bei Polańskis Film aber nicht vor! „Die Figur des Szpilmans fungiert während des gesamten Films als narrative Instanz, die Handlung wird aus seiner Sicht

---

[132] Hickethier (2007), S. 143.
[133] Krützen (2010), S. 10.
[134] Nähere Informationen zu der Theorie von Thompson und Bordwell sind nachzulesen bei: Thomson, Kristin (1999): Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique, Cambridge; London: Harvard Univ. Press. Weitere allgemeine Informationen zur Dramaturgie im Film kann man bei Michaela Krützen (2010): Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood. nachlesen.
[135] Vgl. u.a.: Nünning (2008), S. 81f.
[136] Hurst (1996), S. 106.
[137] Kuchenbuch (2005), S. 105.

beschrieben und schildert, inwiefern die weiteren Eskalationsphasen des deutschen Vernichtungskriegs sein Schicksal beeinflussen.“[138] Allerdings muss man an dieser Stelle auch hinzufügen, dass Szpilman „keine narrativen Mittel wie Voice-over, innere Monologe oder Traumsequenzen [bekommt], um sich zu erklären – der Zuschauer kann nicht in seine Gedankenwelt eindringen.“[139]

Zuletzt möchte ich mich noch der Schrift im Film widmen. Diese „kann entweder diegetischen Ursprungs sein, d.h., dass sie Teil der Filmwelt ist, oder aber sie ist nichtdiegetischen Ursprungs. Hier ist dann ersichtlich, dass die Schrift z.B. in Form von Inserts gleichsam »von außen« kommt und damit eine andere Funktion erfüllt“[140]. Diegetische Schrift ist Teil des Settings, hierzu zählen zum Beispiel Straßenschilder, Werbetafeln, Beschriftungen von Gegenständen und noch vieles mehr.[141] Diese dienen der „lokale[n] und/oder temporäre[n] Verortung des Geschehens sowie […] Etablierung von Atmosphäre. […] Zeitungen, Telegramme[ ], Briefe[ ] etc. sind […] ebenfalls Teil der Ausstattung, haben dann aber auch handlungstragende Funktion, indem sie die Handlung betreffende Informationen kommunizieren.“[142] Nichtdiegetische Schriftelemente stellen zum Beispiel Vorspann und Abspann dar, aber zum Beispiel auch Inserts wie jene über konkrete Zeitangaben, wie es bei Polańskis „Der Pianist“ auch der Fall ist. Hier werden die Inserts dazu verwendet, dem Zuseher das genaue Datum der Ereignisse zu vermitteln. Einerseits ist dies wichtig wenn es um Zeitsprünge geht, andererseits handelt es sich zum Teil auch um wichtige historische Daten, wie zum Beispiel den Ausbruch des Warschauer Ghettoaufstands. Die eingeblendeten Daten stimmen im Übrigen mit der tatsächlichen Geschichtschreibung auch zu einhundert Prozent überein.

# 3. Der Entstehungsprozess von Buch und Film

## 3.1. Das Buch (literarische Vorlage) und seine unterschiedlichen Ausgaben

Władysław Szpilman zeichnete seine Erinnerungen an die Zeit, sein Überleben des Zweiten Weltkriegs in Warschau schon kurz nach Beendigung des Krieges im Jahre 1946 auf. Gerade deshalb ist das Buch äußerst spannend, da es in einer sehr kühlen und fast

[138] Schiller (2011), S. 62.
[139] Schiller (2011), S. 67.
[140] Bienk (2008), S. 33.
[141] Vgl.: Bienk (2008), S. 33.
[142] Bienk (2008), S. 33.

emotionslosen Art und Weise niedergeschrieben wurde, die Geschehnisse wurden von Szpilman zu diesem Zeitpunkt noch nicht reflektiert.

> Er erzählt schonungslos und ohne anzuklagen, was ihm und seiner Familie von Beginn der deutschen Okkupation im Jahre 1939 an widerfahren ist. Das Resultat ist ein autobiografischer Totentanz, der sich in seiner Schilderung nicht an den nach dem Kriege schnell formulierten Deutungsangeboten religiöser oder philosophischer Meistererzählungen orientiert, sondern genau das sein will, was es ist: klaustrophobisches Protokoll einer Zeit der Regel- und Rechtlosigkeit, in der allein der Zufall darüber entschieden hat, wer den SS-Henkern und ihren Helfern zum Opfer fiel und wer nicht.[143]

Die erste Ausgabe des Buches erschien also bereits 1946 in polnischer Sprache unter dem Titel *Śmierć Miasta – pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945*, „ohne auf Resonanz zu stoßen“[144]. Bearbeiter und Verfasser des Vorworts war Jerzy Waldorff. Das Buch wurde jedoch bereits kurz darauf von der polnischen Zensur verboten und blieb jahrzehntelang unbeachtet. Erst 1998 erschien eine Neuausgabe des Buches, interessanter Weise jedoch nicht in Polen, sondern in Deutschland, damit auch in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. Die Neuauflage hat Władysław Szpilmans Sohn Andrzej bearbeitet und er verfasste auch das Vorwort zur Neuauflage. Neben diesem gibt es nun auch ein Nachwort, geschrieben von Wolf Biermann, in dem neben etlichen historischen Fakten auch auf das Leben, die Tagebucheinträge und Briefe des deutschen Soldaten Wilm Hosenfeld eingegangen wird, der Władysław Szpilman kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs bekanntlich in seinem Versteck in Warschau entdeckt hat, diesen jedoch nicht getötet, sondern ihm zu überleben geholfen hat. Die Gesamtausgabe der Briefe und Tagebücher Wilm Hosenfelds wurden erst sechs Jahre später (2004) herausgegeben, somit kann man sagen, dass die Veröffentlichung dieser durch Wolf Biermann im Nachwort zur Neuauflage von „Der Pianist“ praktisch eine Vorabveröffentlichung darstellt.

Es wurde insgesamt in 8 Sprachen übersetzt[145] und wurde ein Bestseller von Spanien bis Japan. 2001 gab der Krakauer Verlag *znak* schließlich auch wieder eine polnische Ausgabe unter dem Titel *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939-1945* heraus, die jedoch zur Originalausgabe von 1946 viele Änderungen enthält: „Obecne wydanie tej książki jest znacznie zmienione i uzupełnione w porównaniu z wersją z 1946r“[146], steht im Klappentext der Neuauflage geschrieben. Doch um welche Änderungen handelt es sich konkret?

[143] Wende (2007), S. 293.
[144] Koebner (2006), S. 297.
[145] Diese Information ist der Forschungsliteratur zu entnehmen; bis heute entstanden jedoch noch zahlreiche Übersetzungen in weiteren Sprachen.
[146] Szpilman (2000), Klappentext.

> Wprowadzono natomiast głębokie zmiany stylistyczne i leksykalne, dotykające niemal każdego zdania. Po co? […] Wydaje się, że celem tych zabiegów jest próba podniesienia literackich walorów tekstu, a także jego swoista modernizacja. Jednak stylizowanie na nowo powstałego ponad pół wieku temu świadectwa zaciera piętno czasu, w którym powstało.[147]

Außerdem muss ich persönlich anmerken, dass ich die Stilistik der Originalversion um einiges besser gelungen empfinde, als diejenige der Neufassung. Ein Vergleich des ersten Absatzes des ersten Kapitels des Buches soll dies an dieser Stelle zeigen, jedoch muss jeder Leser subjektiv für sich selbst beurteilen, welche Version er für besser erachtet und warum:

> 31 sierpnia 1939 roku nie było w Warszawie już prawie nikogo, kto byłby zdania, że wojny z Niemcami można jeszcze uniknąć, i tylko niepoprawni optymiści byli przekonani, że Hitler przestraszy się nieprzejednanej postawy Polski. Ich optymizm był przejawem oportunizmu, wiary pozbawionej wszelkiej logiki, że do wybuchu wojny nie dojdzie i że będzie można nadal żyć w spokoju; życie było przecież takie piękne.[148]

> Tego 31 sierpnia 1939 roku wszyscy w Warszawie byli już pewni, że wojny z Niemcami nie da się uniknąć. Tylko niepoprawni optymiści łudzili się jeszcze, że Hitler w ostatniej chwili wytraszy się zdecydowanej postawy Polski. U innych optymizm przejawiał się raczej podświadomie jako oportunizm: wewnęczna, nielogiczna wiara w to, że wojna, chociaż konieczna i już postanowiona, nie wybuchnie od raz, odwlecze się do jakiegoś terminu może niezbyt bliskiego i że będzie można jeszcze trochę pożyć, skoro życie jest tak przyjemne.[149]

Weiters merkt Jacek Leociak an: „Wszyscy mocno podkreślają, że ‚Pianista' to ‚pełna wersja' pierwszego wydania wspomnień, wolna od ingerencji cenzury. Andrzej Szpilman twierdzi, że wydanie z 1946 roku zostało ‚okaleczone i okrojone przez cenzurę', natomiast obecne jest ‚istotnie zmienione i uzupełnione w porównaniu z wersją z 1946 roku'."[150] Allerdings muss an dieser Stelle gesagt werden, dass es in der Neuauflage nichts gibt, was nicht schon in der Originalausgabe 1946 stand. Insofern kann man von einer „nun endlich kompletten Ausgabe" nicht sprechen, denn diese gab es eben schon 1946. Die Zensur hat hier kaum Einwände gehabt, eine einzige wirkliche Änderung kann erwähnt werden: Hosenfeld wurde in der Originalausgabe zum Österreicher. Folgender Vergleich der relevanten Textstelle belegt dies:

> Teraz ja odważyłem się zadać pytanie. Nie mogłem się dłużej pohamować: „Czy pan jest Niemcem?" Zaczerwienił się i prawie krzyknął, wzburzony, jakbym go obrażał: „Tak. Niestety jestem Niemcem. Wiem dobrze, co się tu w Polsce działo, i bardzo się za mój naród wstydzę.[151]

[147] Leociak (2001).
[148] Szpilman (2000),
[149] Szpilman (1946),
[150] Leociak (2001).
[151] Szpilman (2000), S. 169.

> Teraz ja odważyłem się na pytanie. Nie mogłem się dłużej powstrzymać, żeby tego pytania nie zadać: „Czy pan jest Niemcem?“ Zaczerwienił się i prawie krzyknął, wzburzony, jakbym go takim podejrzeniem znieważył: „Nie! Jestem Austriakiem.“ Podał mi szorstkim ruchem rękę i wyszedł.[152]

Jacek Leociak hat in seinem Artikel noch weitere Beispiele für Änderungen zwischen der Originalausgabe und der Neuausgabe angeführt, die ich meinem Leserpuplikum an dieser Stelle nicht vorenthalten möchte. Ich muss jedoch anmerken, dass auch dies nur eine marginale Analyse der beiden Versionen darstellt, ein Gros der Arbeit muss hier noch geleistet werden. Da dies jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wäre dies ein spannendes Forschungsthema für eine weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Forschungsgebiet.

> Jednym z najczęściej retuszowanych słów jest „trup“. W jego miejsce używa się takich wyrazów jak „zmarły“, „martwe ciało“ czy po prostu „ciało“. Nie pojawia się też w nowej wersji „umarlak“, zastąpiony „zwłokami“, czyli słowem z zupełnie innego rejestru stylistycznego. Trudno dociec, czemu „działacz konspiracyjny“ musiał ustąpić „współpracownikowi podziemia“, dlaczego „sprzymierzeńcy“ zmieniani są na „aliantów“, a „zapach chloru“ na „fetor chloru“. Raz „radziecki“ wymienia się na „sowiecki“, innym razem jest odwrotnie i trudno doszukać się logiki tych zmian. Za to „pianino“ konsekwentnie staje się „fortepianem“. Niektóre zmiany deformują czy zacierają sens oryginału. Nazwanie kogoś „socjalistą“ zaszępuje się ogólnikową peryfrazą „człowiek pełen wzniosłych ideałów“. Wyrażenia „ludzie z inteligencji“ nie moża bez uszczerbku dla znaczenia wymienić na „inteligentni ludzie“. Inne zmiany grzeszą nieporadnością lub osłabiają efekt stylistyczny. Siostra Szpilmana podczas oblężenia Warszawy siada przy radiu i „szuka Londynu“ – co brzmi zupełnie naturalnie, tak się bowiem wtedy mówiło. W nowej wersji przeprawiono to na „zajęła się radiem, próbując znaleźć rozgłośnię londyńską“. Zdanie obrazujące reakcję Szpilmana na wieść o kapitulacji Paryża, brzmiące w oryginale: „Oparłem głowę o wieko fortepianu i po raz pierwszy w tej wojnie – zapłakałem“, przerabia się na: „Oparłem głowę o fortepian i wybuchnąłem po raz pierwszy w czasie tej wojny płaczem“. W czym lepsza jest nowa wersja od starej, dlaczego słowo „wieko“, nadające pierwotnej frazie posępny, grobowy nastrój?[153]

Eine Änderung bzw. ev. Korrektur, die mir persönlich auch noch aufgefallen ist, stellt die Änderung des von Szpilman zu seiner Rettung gespielten Stücks der Nocturne von Chopin dar. Während in der Fassung 1946 von der Nocture in c-moll die Rede ist, wurde diese in die Nocturne in cis-moll geändert. Geben tut es beide.[154]

[152] Szpilman (1946), S. 193.
[153] Leociak (2001).
[154] http://www.klavier-noten.com/chopin/nocturnes.htm

## 3.2. Die Entstehung des Films

Roman Polański entschied sich schließlich, das Buch von Władysław Szpilman zu verfilmen. Man muss jedoch dazu sagen, was viele nicht wissen, dass Polańskis Werk nicht die erste Verfilmung von Szpilmans Buch darstellt. Bereits kurz nach dem Krieg wollten Jerzy Andrzejewski und Czesław Miłosz einen Film über Szpilmans Überleben drehen. Hier griff die polnische Zensur jedoch sehr stark ein und man kann im Nachhinein behaupten, dass von der Grundidee des Stoffes nicht mehr viel übrigblieb. Premiere hatte der Film unter der Regie von Jerzy Zarzycki schließlich am 7. Dezember 1950 unter dem Titel „Miasto nieujarzmione“, der Untertitel „Robinson warszawski“ ist jedoch geläufiger, bezeichnet dieser doch die vielen nach dem Warschauer Aufstand völlig auf sich alleine gestellten, sich irgendwo versteckenden Personen im umkämpften Warschau (Szpilman war ja nicht der Einzige). Trotz vieler historischer Veränderungen im Vergleich zum tatsächlich Geschehenen stellt der Film ein historisch wichtiges Dokument dar. „Film jest niezwykłym "dokumentem" polskiej kultury filmowej, był on bowiem kręcony w dopiero co zniszczonej Warszawie i stanowi unikatowy zapis wyglądu zrujnowanego miasta w kilka lat po wojnie. W filmie dopatrzeć można się kilku charakterystycznych ulic i budynków Warszawy w stanie totalnej ruiny.”[155] Auch ein Vergleich zwischen diesem und Polańskis Film wäre mit Sicherheit einmal interessant und erstrebenswert.

Viele vorherige Angebote, einen Film über den Zweiten Weltkrieg in Polen zu drehen lehnte Polański jedenfalls ab, so auch das Angebot für *Schindlers Liste*. Doch weshalb hat Polański so lange gewartet? In einem Interview mit der Tageszeitung *Rzeczpospolita* gab er einmal Aufschluss darüber:

> - Potrzebowałem czasu, by spojrzeć na wojenne doświadczenia z odpowiedniej perspektywy – stwierdził reżyser. – Przede wszystkim jednak nie mogłem znaleźć odpowiedniego materiału. Dostarczyła mi go dopiero książka Władysława Szpilmana. Znalazłem w niej obiektywizm, ale również nadzieję. To nie była moja wojenna historia, lecz pracując nad nią wykorzystałem własne wspomnienia.[156]

Auch im Klappentext der Neuauflage der polnischen Version von Szpilmans Buch bestätigt Polanski dies: „Od dawna nosiłem się z zamiarem zrobienia filmu o Holokauście. Książka Władysława Szpilmana jest tekstem, na który właśnie czekałem. Pianista jest świadectwem

[155] http://pl.wikipedia.org/wiki/Robinson_warszawski
[156] Hollender (Wykorzystałem własne...) (2002).

ludzkiej wytrzymałości w obliczu śmierci oraz hołdem dla siły muzyki i chęci życia. Łamiąc wiele stereotypów jest historią opowiedzianą bez cienia żądzy zemsty."[157]

In weiterer Folge möchte ich nun die Entstehungsgeschichte des Films, auf Drehorte und Schauspieler näher eingehen.

> Dies sei ein einfacher Film ohne Effekte, kein experimenteller und auch kein avantgardistischer, hat Polanski seine Crew zu Beginn eingestimmt, für Kunststücke in Regie und Kamera sei kein Platz. Und deshalb kommt „Der Pianist" als ein Film außerhalb unserer Zeit daher, dieser aufgeklärten Zeit, in der alles besprochen und bewältigt ist. Ein Film unter Schock, wie am ersten Tag danach. Der letzte seiner Art.[158]

Bei der Verfilmung „verzichtet er [also] auf grelle Effekte und Techniken der Beglaubigung, wie sie in vielen zeitgenössischen Holocaust-Filmen bereits zum Klischee geworden sind (etwa die Schwarzweißfotografie, deren Ästhetik den historischen Fotografien nachempfunden ist)."[159]

> Nicht geschichtswissenschaftliche Faktenkunde ist die Orientierungsgröße der Inszenierung, sondern – so Polanski – „absolute Authentizität" in der Darstellung dessen, was von Augenzeugen erinnert werden kann. Geschichtliche Zusammenhänge, die von der Perspektive der individuellen Opfer abstrahieren und damit die pure Gegenwärtigkeit der Gewalt auf die Ebene kausaler Zusammenhänge heben würden, werden nicht angesprochen.[160]

Ähnlich argumentiert auch Simone Mahrenholz: „In Polanskis ästhetisch aufwendigem und das ganze menschliche Gefühlsspektrum abdeckenden Film vergießt man keine Träne. Allein, weil dieser Ausweg nicht angeboten wird: Diese Hand zur physischen Entlastung und kollektiven Regression wird einem nicht gereicht."[161] Und auch Marcel Reich-Ranicki sieht dies ähnlich, indem er auch einen Vergleich mit „Schindlers Liste" anstellt und auf die Verwendung von Farben im Film eingeht, die ich in meiner Arbeit ebenfalls bereits erwähnte:

> In Spielbergs Film […] fällt in einer furchtbaren, einer unvergeßlichen Schwarzweiß-Szenerie inmitten der unzähligen getriebenen Juden ein einziger, greller Farbfleck auf: der rote Mantel eines kleinen Mädchens. Derartiges gönnt Polanski seinem Publikum nicht. Mag sein, daß er Kontrastmotive schon als Zugeständnisse begriffen hat, von denen er nichts wissen wollte.[162]

[157] Szpilman (2000), Klappentext
[158] Rodek (2002).
[159] Koebner (2006), S. 298.
[160] Wende (2007), S. 299.
[161] Mahrenholz (2002).
[162] Reich-Ranicki (2002).

Trotzdem sieht Cristina Nord auch eine Gefahr, die Polański bei seinem Film eigentlich ganz und gar nicht wollte:[163]

> Adrien Brody verkörpert die Figur Szpilmans in einem Film, von dem Polanski zwar beteuert, er wolle sich nicht auf Hollywood-Formeln stützen. Trotzdem wählt er eine Form von Plot, Ausstattung, Kostümierung und Kulisse, die das Grauen des Ghettos in eine geschlossene Erzählung zu überführen versucht. Gerade das ist das Problem: Die Bilder von Typhuskranken am Straßenrand, die Häusergerippe der zerbombten Stadt, die mit einiger Drastik inszenierten Massenerschießungen laufen immer Gefahr, Dekor zu werden.[164]

Vergleicht man Polańskis Film mit dem Hollywood-Kino, so stellt man, wie bereits erwähnt, Gemeinsamkeiten und Unterschiede fest. Polańskis Film ist mit Sicherheit jedenfalls ein Film, der ausschließlich die Wahrheit zeigen möchte, er möchte objektiv die Geschehnisse während des Zweiten Weltkriegs abbilden, ohne zu emotionalisieren, ohne etwas wegzulassen und ohne Hinzufügung von Ereignissen, die es gar nicht gab. Gerade in Amerika, in Hollywood, war dies nicht immer so, „denn das zwölf Jahre zusammengeschrumpfte ›Tausendjährige Reich‹ als Gegenstand des Hollywood-Spielfilms ist ein exzellentes Beispiel für die Art und Weise der Verhängung eines Bilderverbots – oder anders: einer Zensur – im 20. Jahrhundert.“[165] Moshe Zimmermann geht in weiterer Folge näher auf die Geschichte dieses Bilderverbots in den USA ein[166], zusammenfassend festhalten kann man jedoch, dass die verschiedenen Verbote und Konventionen

> […] einer Politik [dienten], mit der die potentiell kooperationsbereiten Kräfte in Deutschland zum Kalten Krieg für Amerika und gegen die UdSSR mobilisiert werden sollten. Daher blieb das Bild des ›Dritten Reiches‹ bzw. Deutschlands nicht nur konstant, sondern vor allem eindimensional. Das Bilderverbot der dreißiger und frühen vierziger Jahre und die folgende klischeehafte Darstellung in den Kriegsjahren von 1942 bis 1945 haben mehr als tausend Worte und tausend Bücher[,] die kollektive Erinnerung an das nationalsozialistische Deutschland und das Bild der Deutschen im Allgemeinen geprägt […][167].

Beschäftigen wir uns als nächstes mit der Wahl der Drehorte. Besonders wichtig für Polański war es, gerade diesen Film zum Großteil an seinem Originalschauplatz in Warschau zu drehen. Dies bekräftigte er auch bei seiner Ansprache anlässlich der Weltpremiere des Films in Warschau[168]. „Czytając książkę Szpilmana, po kilku stronach wiedziałem, że to będzie mój

[163] Verwiesen sein an dieser Stelle auch auf das kommunikative Gedächtnis, eine Theorie der Erinnerung, die der Sozialpsychologe und Soziologe Harald Welzer beschreibt (Welzer 2005).
[164] Nord (2002).
[165] Bannasch/Hammer (2004), S. 233.
[166] Nachzulesen bei: Bannasch/Hammer (2004), S. 233-256.
[167] Bannasch/Hammer (2004), S. 255.
[168] Die Weltpremiere fand übrigens auch auf Polańskis Wunsch in der Nationalphilharmonie in Warschau statt: „Nie wyobrażam sobie innego miejsca na swoistą premierę Pianisty niż Warszawa.“ – to słowa samego Romana

następny film. Wiedziałem, że jedynem miejscem, w którym ten film można nakręcić, będzie Warszawa. Nie ze względu na dekorację, bo niestety Warszawa przedwojenna już nie istnieje, tylko po prostu nie wyobrażałem sobie robienie pianisty w jakimkolwiek innym miejscu.“[169] Andere, für die Dreharbeiten günstigere Städte wie Prag oder Budapest wurden ihm vorgeschlagen, doch gemeinsam mit den polnischen und französischen Koproduzenten kam man zum Schluss, dass der Film nur in Warschau verwirklicht werden konnte.[170] Außerdem sollte auch noch Folgendes festgehalten werden: „Koprodukcyjny ‚Pianista‘ był pierwszym filmem, który Polański zrealizował w Polsce od czasu swego fabularnego debiutu, ‚Noża w wodzie‘ (1962).“[171] Über die genauen Drehorte in Warschau soll nun ein Zitat eines Zeitungsberichts der Tageszeitung *Rzeczpospolita* Aufschluss geben:

> W Polsce grają autentyczne ulice stolicy – kilka scen, m.in. wejście do Warszawy wojsk niemieckich, kręconych jest nawet w samym sercu miasta, na Krakowskim Przedmieściu. Jak w ciągu kilku dni zrobić z Królewskiego Traktu wojenną ruinę – to już tajemnica Starskiego i ogromny wysiłek kierownika produkcji Michała Szczerbica. Getto powstało na Pradze. To ostatnie miejsce, gdzie udało się znaleźć architekturę przypominającą okupacyjne ulice. Na Konopackiej, Stalowej, Małej wyrosły fragmentu muru, który oddzielał stronę żydowską od aryjskiej. Miasto zamieniło się w filmową dekorację. – Do istniejących kamienic dobudowywałem domy – mówi Starski. – I te moje budynki tak wtopiły się w miasto, że nikt nie poznawał, które są prawdziwe, a które atrapy. Stalowa zagrała Chłodną tak, że starsi ludzie, pamiętający przewojenną Warszawę, ulegali złudzeniom. Zaczynali szukać na Pradze kościoła, który wieńczył kiedyś ulicę Chłodną. Starski przygotowuje do „Pianisty“ około 50-60 obiektów. Zarówno w plenerach, jak i we wnętrzach. Każde miejsce planuje z niezwykłą starannością. Chodzi nie tylko o te kamienice, szyldy, poorane kulami mury. Chodzi o każdy, najdrobniejszy nawet, detal.[172]

Gerade diese Liebe zum Detail macht den Film aus und war auch Roman Polański persönlich von äußerst großer Wichtigkeit. So verwendete Polański nach Möglichkeit auch authentische Requisiten, wie Zigarettenschachteln, Zeitungen und Schreibutensilien, aber auch Telefone und Maschinen zum Drucken von Zeitungen, wenn diese irgendwoher zu bekommen waren.[173]

---

Polańskiego. Takie miał życzenie i tak się stało. Vgl.: http://www.youtube.com/watch?v=jnq9THjObq4, TC 0:00-0:09.

[169] http://www.youtube.com/watch?v=jnq9THjObq4, TC 12:47-13:18.

[170] Vgl.: http://www.youtube.com/watch?v=jnq9THjObq4.

[171] Hollender (Złota Palma...) (2002).

[172] Hollender (2001).

[173] Vgl.: Hollender (2001). Barbara Hollender beschreibt in ihrem Artikel weiters noch die genauen Kleidungsrequisiten, die zum Teil aus dem Fundus von „Schindlers Liste“ stammen, sowie weitere interessante Details über die Drehreihenfolge, die Verwendung von Statisten und einiges mehr, die jedoch aus Platzgründen in meiner Arbeit nicht näher erläutert werden können.

Teile des Films, die aus den verschiedensten Gründen nicht in Warschau gedreht werden konnten, wurden in den Filmstudios in Babelsberg gedreht. Großen Aufwand bei den Aufbauarbeiten der Kulissen gab es auch dort und auch hier verlor Polański nichts von seiner Detailgetreuheit, die sich schlussendlich auch bezahlt machen sollte:

> Es mussten Dächer auf die Fassaden gesetzt werden, weil der Pianist von einer Wohnung in der oberen Etage hinaussehen sollte. Man musste ganze Zimmer hinter Fenster bauen. Binnen zwei Monaten ist aus der „Berliner Straße" das Warschauer Ghetto geworden. Im Februar 2001 kamen Roman Polanski und Henning Molfenter nach Babelsberg. Sie besichtigten die Kulisse. „Polanski war detailversessen", erzählt Udo Scharnowski. Immer wieder hat er den Filmarchitekten nachbessern lassen. Auch noch während des Drehs, als die Warschauer Juden mit den Sternen an den Mänteln zusammen mit den SS-Männern beim Catering saßen. „Polanskis Straße war das Optimale", sagt Scharnowski, „das Maximum."[174]

Im nächsten Unterkapitel möchte ich mich der Suche nach einem passenden Hauptdarsteller machen.[175] Diese war nämlich gar nicht so einfach, wie Roman Polański selbst beschreibt:

> Główną rolę chciał początkowo powierzyć aktorowi o nieznanej twarzy. W Wielkiej Brytanii ukazały się ogłoszenia o castingu. W zdęciach próbnych wzięło udział ponad 1400 osób. Ale nikt nie spełnił oczekiwań. W końcu reżyser znalazł odtwórcę głównej roli w Stanach. Był nim Adrien Brody, znany m.in. z „Cienkiej czerwonej linii" Terrence'a Malicka i „Lata Sama" Spike'a Lee. – Trudno powiedzieć, dlaczego właśnie on – stwierdził Polański. – Nie chodziło o zewnetrzne podobieństwo. To przecież nie była rola Churchilla, niewiele osób wie, jak naprawdę wyglądał Szpilman. Po prostu miałem wrażenie, że Adrien będzie potrafił to zagrać.[176]

Und damit hatte er ausnahmslos Recht, wie auch Simone Mahrenholz in ihrer Filmkritik schrieb:

> Idealer Protagonist für diese Strategie der Präzisierung statt Überwältigung ist der Hauptdarsteller Adrien Brody. Für viele tauchte er erstmals in Ken Loachs „Bread and Roses" auf: In seinen Zügen mischen sich Bescheidenheit, Humor, Pathos-freie Leidensfähigkeit und eine eher versehentliche Schönheit […]. Zudem macht er vor der Kamera – man glaubt es schlicht nicht – einfach nichts falsch. Dieser Mann scheint so vollständig seinem Instinkt zu folgen, dass er, etwa als er auf dem Umschlagplatz vor der Juden-Deportation zwischen den leidenden Menschen herumgeht, zu improvisieren scheint. Jedes Gesicht, mit dem er kurz spricht, scheint er erstmals zu sehen und sich von ihm gefangennehmen zu lassen. Brodys

[174] Klinger (2003).
[175] Weitere Informationen zum Casting und den einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielen sind unter http://www.freebase.com/view/en/the_pianist/-/film/film/starring zu finden, weiters gibt es ein interessantes Interview mit der Darstellerin von Helena, Jessica Kate Mayer, welches unter http://radioboston.wbur.org/2011/04/29/from-actor-to-rabbi abrufbar ist.
[176] Hollender (Wykorzystałem własne…) (2002).

> Nuanciertheit verlangt vom Beobachter Subtileres als Identifikation: Aufmerksamkeit. Genau dies ist Polanskis Programm.[177]

Brody entstammt übrigens auch einer nach Amerika emigrierten polnischen Familie. „Przyjazd do Polski również dla Brody'ego okazał się powrotem do kraju przodków, bowiem młody Nowojorczyk jest – jak powiedział – ‚odległego polskiego pochodzenia'."[178] Der Film gab Brody aber noch mehr, als das Kennenlernen seiner Wurzeln, er entdeckte seine Liebe und Leidenschaft zur Musik wieder, wie er in einem Interview mit TVP anlässlich der Weltpremiere des Films einmal sagte: „Przygotowania [do filmu] były rzeczywiście ogromną pracą. Ogromnie ważne było, aby nauczyć się grać na pianinie. W wielu scenach, w wielu ujęciach musiałem grać sam, a więc nie mogło być tam dublera. Musiałem całymi dniami, miesiącami wręcz ćwiczyć."[179]

In einem Zeitungsinterview sagte Brody weiters: „Całymi godzinami ćwiczyłem grę na fortepianie. Praca nad filmem zmieniła mój stosunek do muzyki, zmieniła mnie samego."[180] In einem anderen Zeitungsartikel heißt es dann weiter:

> Brody podkreślał, że dzięki „Pianiście" wzmocnił swój związek z muzyką, która przecież tak istotną rolę odegrała w życiu Szpilmana. On sam uczył się gry na pianinie, potem zrezygnował na rzecz aktorstwa, teraz gra na syntezatorze. Ale dopiero ta rola sprawiła, że naprawdę wrócił do muzyki. – Musiałem poznać utwory Chopina, Szpilmana i nagle odkryłem w sobie na nowo więź z fortepianem, grając, zacząłem odczuwać, że to już nie jest cudza muzyka, tylko moja interpretacja. W ten sposób odnalazłem siebie w innej kulturze i historii.[181]

Gerade, dass Brody in fast den meisten Szenen selbst spielen musste und dies nicht durch ein Double bzw. durch unterlegte Musik dargestellt wird, macht die Qualität des Films aus. Gerade Menschen wie ich, die selbst Klavier spielen können bemerken genau, wenn Schauspieler nur die Tasten berühren und nur so tun, als ob sie spielen würden. Bei Polanskis Film ist dies Gott sei Dank nicht zu erkennen, insofern kann ich sagen, dass sich das Üben Brodys bezahlt gemacht hat.

Der deutsche Offizier Wilm Hosenfeld wird, passend, von einem Deutschen, Thomas Kretschmann gespielt. In den größeren Rollen ist dies der einzige Schauspieler aus Deutschland, alle anderen kommen aus Großbritannien, einige wenige auch aus Polen. „Er spielt die Rolle ruhig und schön, sehr zurückhaltend. Vielleicht gar zu zurückhaltend? Aber

[177] Mahrenholz (2002).
[178] Kwiecień (2001).
[179] http://www.youtube.com/watch?v=jnq9THjObq4, TC 3:24-3:41.
[180] Hollender (Wykorzystałem własne…) (2002).
[181] Kwiecień (2001).

das hat mit Polanskis Konzeption zu tun: Er wollte ja auf keinen Fall einen Schauspieler-Film machen.“[182]

## 4. Die Vergleichsanalyse zwischen Buch und Film

„Zweifellos haben die, die Polanskis Neuesten enttäuschend konventionell finden und jene, die sagen, er sein meisterhaft, beide recht. Der Film ist meisterhaft, weil er konventionell ist und weil er einen nicht täuscht.“[183] Auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten soll im nun folgenden Teil meiner Arbeit näher eingegangen werden, die Analyse wird sich entlang des Handlungsstrangs von Buch und Film bewegen.

### 4.1. Unterschiedlicher Beginn

Einen großen Unterschied zwischen dem Film und der literarischen Vorlage stellt bereits der Beginn dar. Im Buch wird der Leser in die Thematik eingeführt, erhält wichtige Informationen über die damals herrschenden Lebensumstände in Warschau, historische Zahlen, Daten und Fakten werden genannt. Ich möchte nun folgend gerne beschreiben, welche unterschiedlichsten Dinge in den ersten zwei Kapiteln von Władysław Szpilman beschrieben und nicht im Film gezeigt werden. Das Buch beginnt praktisch mit dem 1. September 1939. Szpilman erhält in der Früh von seiner Mutter die Information, dass der Krieg begonnen habe, dass Deutschland Polen überfallen habe, auch Explosionen in der Ferne sind bereits wahrnehmbar. Szpilman begibt sich zu seinem Arbeitsplatz beim polnischen Rundfunk, der Weg ist jedoch bereits mit einigen Schwierigkeiten verbunden, da es immer wieder Alarm gibt. Szpilman beschreibt dies wie folgt: „Die Straße leerte sich rasch. Die Frauen eilten verschreckt zu den Schutzräumen. Die Männer wollten nicht hinunter. Sie standen in den Hauseingängen, fluchten auf die Deutschen, trugen ihren Mut zur Schau und machten ihrem Ärger über die Regierung Luft, […]“[184]. Im Funkhaus herrscht natürlich angesichts der Ereignisse ein chaotischer Betrieb, ansonsten beschreibt Szpilman die Situation als ziemlich gewöhnlich: „Die Straßen sahen beinah normal aus. Auf den Hauptstraßen der Stadt herrschte lebhafter Straßenbahn-, Auto- und Fußgängerverkehr, die Geschäfte waren geöffnet, und weil der Stadtpräsident die Bevölkerung aufgerufen hatte, keine Vorräte anzulegen, die seiner Meinung nach überflüssig waren, standen vor den Läden nicht einmal

[182] Reich-Ranicki (2002).
[183] Mahrenholz (2002).
[184] Szpilman (2012), S. 18.

Schlangen."[185] Szpilman berichtet weiters vom Kriegseintritt Frankreichs und Großbritanniens am 3. September 1939 und von der meiner Meinung nach sehr interessanten Propaganda Polens gegenüber Deutschland, die mir in dieser Art und Weise – trotz eines Geschichtsstudiums – auch noch nicht bekannt war:

> […] gleichzeitig mußte sich das polnische Heer fortwährend irgendwo zurückziehen angesichts der militärischen Übermacht des Feindes. Wie war das nur möglich, wo doch die Deutschen nur Flugzeuge aus Pappe und Papp-Panzer hatten, wie unsere Propaganda behauptete, und synthetisches Benzin, das nicht einmal für Feuerzeuge taugt. Etliche deutsche Flugzeuge waren bereits über Warschau abgeschossen worden, und es gab Augenzeugen, die Leichen feindlicher Flieger in Papierkleidung und Papierschuhen gesehen haben wollten. Wie konnte eine so armselige Truppe uns zum Rückzug zwingen? Keiner begriff das.[186]

Entweder der polnische Staat wusste selbst nicht über den Ausrüstungsgrad des deutschen Militärs Bescheid, was ich mir persönlich nicht ganz vorstellen kann, oder man informierte die polnische Bevölkerung bewusst falsch, um die Gefahr eines Panikausbruchs zu minimieren.

Wie dem auch sei, eine Woche nach dem deutschen Überfall auf Polen, am 7. September 1939 informiert ein Nachbar die Familie Szpilman, dass die Deutschen immer näher kommen würden, die polnische Regierung bereits nach Lublin umgesiedelt sei und dass sich alle wehrfähigen Männer auf der anderen Seite der Weichsel einfinden sollten, um dort eine neue Verteidigungslinie aufzubauen.[187] Familie Szpilman beschließt nach kurzer Beratung jedoch gemeinsam in Warschau zu bleiben. Dies ist praktisch die einzige Szene aus den ersten zwei Kapiteln des Buches, die auch Roman Polański im Film übernommen hat, nur auf eine kleinwenig andere Art und Weise. Im Film kommt Władysław nach dem Luftangriff auf den polnischen Rundfunk[188] zu Beginn des Filmes nach Hause, die Familie ist bereits am packen und Władysławs Schwester Halina und seine Mutter lesen ihm einen Zeitungsartikel vor, aus dem die oben bereits geschilderten Informationen hervorgehen.

Nun jedoch nochmals zurück zum Anfangskapitel des Buches. Nachdem viele Menschen Warschau verlassen haben wird auch der Rundfunk geschlossen, Szpilman lässt sich nur mehr seine Abfindung ausbezahlen. Danach berichtet Szpilman vom ersten Bombeneinschlag in ein Holzlager gegenüber des familiären Wohnhauses. Der erste erbitterte Kampf um Warschau hat begonnen. Die Stadt wird zur Festung erklärt, bekommt einen

[185] Szpilman (2012), S. 19f.
[186] Szpilman (2012), S. 20f.
[187] Vgl. Szpilman (2012), S. 22.
[188] Der Angriff auf den polnischen Rundfunk wird im Buch nicht einmal erwähnt, hierbei handelt es sich also um eine Erfindung Polańskis. Darauf wird im weiteren Verlauf der Arbeit jedoch noch weiter eingegangen.

Kommandanten und die Bevölkerung wird aufgefordert, in der Stadt zu bleiben.[189] Szpilman selbst berichtet Folgendes: „Nicht länger gingen deutsche Artilleriegeschosse auf die Stadt nieder. Dafür nahmen die Luftangriffe des Feindes zu. Es wurde kein Alarm mehr gegeben. Er hatte allzuoft die Stadt und die Verteidigungsvorbereitungen lahmgelegt.“[190]

Während der Luftangriffe muss sich die Bevölkerung immer in die Luftschutzkeller begeben, vor allem Familie Szpilman, da sie eine Wohnung im obersten Stockwerk eines Wohnhauses bewohnt. Auch um dieser nervenden Tätigkeit ein Ende zu setzen beschließt die Familie, zu Freunden zu ziehen, da sich deren Wohnung im ersten Stockwerk befindet. Wie Szpilman berichtet, waren sie nicht die Einzigen, die auf diese Idee kamen: „In der Wohnung unserer Freunde befanden sich schon viele Menschen, es herrschte Gedränge, und man mußte auf dem Fußboden schlafen.“[191]

Ein deutscher Soldat ging immer wieder ins Ghetto, um zu fotografieren und die grausamen Taten und Lebensumstände im Ghetto festzuhalten, ausnahmsweise nicht, um Fotos für die deutsche Propaganda zu machen. Sein Bericht aus dem Warschauer Ghetto ist sehr authentisch und deckt sich in Vielem, was auch Szpilman in seinen Erinnerungen festhält. Einen kleinen Ausschnitt der Beschreibungen des Soldaten möchte ich an dieser Stelle nun vorstellen, der Soldat befindet sich hier gerade im Ghetto auf dem Weg in eine Wohnung einer Bekannten:

> Die Tür des Hauses hatte keine Klinke und kein Schloß. „Alle Türen müssen offen sein und dürfen nicht abgesperrt werden“, erklärte er [der Hausmeister] mir auf eine Frage. Wir betraten einen fast dunklen Hausflur und stiegen eine Holztreppe hinauf. Flur und Treppe waren voll Menschen. Sie lagen auf dem Boden, saßen auf den Stufen, in Mäntel, Decken und Lumpen gehüllt. Frauen hielten eingemummte Kinder auf den Knien. Alle drückten sich zur Seite, um mir Platz zu machen. Viele wollten aufstehen, wie es ihnen in Anwesenheit eines Deutschen befohlen war. […] Ich konnte ungehindert [in die Wohnung] eintreten und stand gleich darauf in einem geräumigen Zimmer, im ehemals herrschaftlichen Salon eines bürgerlichen Stadthauses. Der Raum war von mehreren Familien oder Gruppen bewohnt, die sich in den Ecken und entlang den Wänden auf dem Boden eingerichtet hatten. […] Etwa zwanzig Menschen waren anwesend. Die meisten schliefen auf dem stumpfen Parkettboden auf untergelegten Decken oder Zeitungspapier, mit Mänteln zugedeckt. […] Auf den ersten Blick waren ihnen Entbehrungen, notdürftige Hygiene und seelische Qualen anzusehen.[192]

So, oder so ähnlich kann man sich mit Sicherheit auch die Lebensumstände der Familie Szpilman zu jener Zeit vorstellen. Aus diesem ersten Notquartier können sie Gott sei Dank

[189] Vgl. Szpilman (2012), S. 26.
[190] Szpilman (2012), S. 26.
[191] Szpilman (2012), S. 29.
[192] Heydecker (1983), S. 27.

relativ schnell wieder in ihre eigene Wohnung zurückkehren, anderen Familien, die aus anderen Stadtteilen oder gar ganz anderen Teilen Polens ins nachfolgend gegründete Warschauer Ghetto umgesiedelt wurden, erging es so, wie der Soldat es hier beschrieben hatte.

Zu dieser Zeit arbeitet Władyław auch wieder beim wiedereröffneten Rundfunk, stellt jedoch selbst fest, dass das Spielen im Studio eine ziemlich große Gefahr darstellt, was auch Szpilmans Beschreibung von seinem letzten Arbeitstag im Rundfunkgebäude unterstreicht: „An diesem letzten Tag im Rundfunk hatte ich ein Chopin-Recital. Es war die letzte Sendung lebendiger Musik vor dem Warschauer Hörfunkmikrophon. Alle Augenblicke schlugen Geschosse unweit des Funkhauses ein.“[193] Eventuell hat sich auch Roman Polański von dieser Beschreibung für die Beginnszene des Films inspirieren lassen. Im Buch schlägt jedoch, wie bereits erwähnt, keine Bombe direkt in das Rundfunkgebäude ein, Szpilman schafft es noch nach Hause, der Rundfunk beendet aus einem anderen Grund seine Sendetätigkeit.

> Am selben Tag um 15.15 Uhr hörte die Warschauer Rundfunkstation zu senden auf. Man übertrug die Plattenaufnahme des Konzerts c-Moll von Rachmaninow, und gerade ging der zweite, so schöne und friedvolle Satz zu Ende, als eine deutsche Bombe das Elektrizitätswerk zerstörte und die Lautsprecher in der Stadt verstummten.[194]

Die nächsten Tage beschreibt Szpilman als schrecklich und die schlimmsten, die Warschau bis dahin erlebt hatte. Er berichtet von einer Pferdekutsche die er auf der Straße beobachtet und die vor seinen Augen von einer Bombe getroffen wird, nur weil sich der Kutscher für die falsche Straße entschieden hat und ein direkt neben ihm im Wohnzimmer sitzender Mann wird durch einen Schrapnellsplitter getötet. Zwei Nächte muss Szpilman gemeinsam mit seiner Familie und insgesamt zehn Personen in einer Toilette ausharren, da der Beschuss so stark ist. Danach kommen die ersten Deutschen nach Warschau, die Stadt hat sich praktisch ergeben. Dafür kehrt nun für eine Zeit wieder Ruhe ein und die Familie kann zurück in ihre eigene Wohnung ziehen.

Diese ganze Geschichte über den Kampf um Warschau, die Gefechte, das Umziehen der Familie zu Freunden, das Ankommen der Deutschen in Warschau, wird im Film nicht thematisiert, nicht einmal mit einem Wort erwähnt. Auch allgemein geht Polański auf historische Ereignisse, Daten und Fakten im Film nicht näher ein, er setzt das Wissen darüber beim Zuseher ganz einfach voraus. So wird auch ausschließlich Szpilmans Überlebensgeschichte geschildert, weitere Handlungsstränge oder Perspektiven kommen nicht

[193] Szpilman (2012), S. 31.
[194] Szpilman (2012), S. 31f.

vor. „Er gleitet nicht wie etwa Steven Spielbergs *Schindler's List* (1994) zwischen ›neutraler‹ und personaler Sicht hin und her, sondern vermittelt uns ausschließlich das Erleben Władysław Szpilmans, […]“[195]. Auch Georg Seesslen sieht dies ähnlich, wenn er schreibt: „Es gibt in diesem Film keine Abschweifungen, keine Brechungen und Revolten des Materials. Es ist ein filmisches Gebet für den Menschen.“[196]

Ganz zu Beginn des Films werden in Schwarzweiß gedrehte Alltagsszenen, wichtige und bekannte Plätze und Gebäude Warschaus gezeigt. „Ta historia zaczyna się dokumentalnymi obrazami Warszawy sprzed września 1939r.: tramwaje w Alejach, kościół św. Krzyża, spacerowicze przed Pałacem Saskim.“[197] „Stadtansichten, Menschen auf den Straßen und Alltagsszenen, markiert als Archivbilder, symbolisieren Verlorenes.“[198] Im Vergleich zu Steven Spielbergs „Schindlers Liste“, der zur Gänze in Schwarzweiß gedreht wurde, stellen diese Anfangsbilder die einzigen Schwarzweiß-Aufnahmen des Films dar. Schon die historischen Aufnahmen Warschaus werden von Klaviermusik untermalt, nach einem harten Schnitt sieht man dann plötzlich in Farbe die klavierspielenden Hände von Władysław Szpilman. „Polanski nutzt zunächst die historischen Bildquellen. Die schwarzweißen Einstellungen bleiben einer neutralen, eher außenstehenden Zeugenperspektive vorbehalten. Lediglich das Klavierspiel schafft eine Tonbrücke, über die der Film zugleich in die Farbe wie auch in die Subjektivität des Pianisten überleitet.“[199]

Polański benutzte für die Gestaltung seines Films sowohl seine eigenen Erinnerungen an die Zeit im Krakauer Ghetto, als auch Fotographien und Filmmaterial aus der damaligen Zeit. Bei diesen muss man jedoch mitbedenken, dass diese meist aus einem ganz bestimmten Propagandaeffekt angefertigt wurden bzw. fast ausschließlich aus dem Blickwinkel deutscher Soldaten entstammen, die natürlich keinen objektiven Blickwinkel auf das Leben im Ghetto hatten.

> Man sollte denken, daß das Warschauer Getto als Ort unsäglichen Schreckens und Leidens von Fotografen gemieden wurde – aber das Gegenteil war der Fall. Sarkastische Bemerkungen in jüdischen Tagebüchern lassen keinen Zweifel daran, daß deutsche Besucher sich nicht schämten, ein Elend zu begaffen und abzulichten, das unter ihrem verdrehten Blickwinkel offenbar den Beweis jüdischer Dekadenz statt deutscher Unmenschlichkeit lieferte. Die Mehrheit dieser fotohungrigen Touristen rekrutierte sich aus Soldaten auf Urlaub und Arbeitern auf ‘Kraft-durch-Freude‘-Reisen. Für sie war das Warschauer Getto eine Sehenswürdigkeit wie aus dem Baedekker, und die erknipsten ‘pittoresken‘

[195] Koebner (2006), S. 299.
[196] Seesslen (2002).
[197] Sobolewski („Pianista“ z happy endem) (2002).
[198] Ebbrecht (2011), S. 169.
[199] Koebner (2006), S. 298.

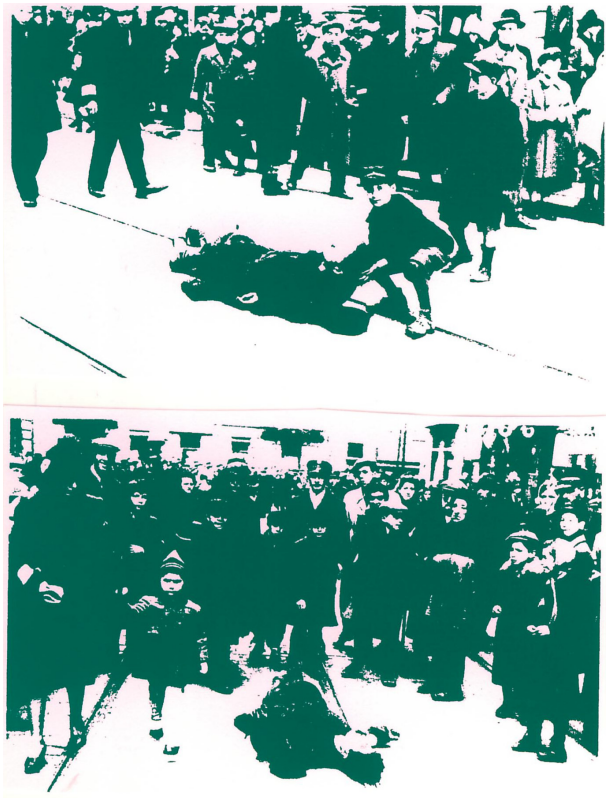
> Szenen scheinen mit atemberaubender Unschuld in persönliche Fotoalben eingeklebt worden zu sein. Mehrere Tagebuch-Autoren geben übereinstimmend zu Protokoll, daß der jüdische Friedhof in der Nähe der Okopowa-Straße die Hauptattraktion für deutsche Besucher war.[200]

Auch Marcel Reich-Ranicki merkt dies in einem Zeitungsartikel an, indem er schreibt: „Freilich gibt es authentische Filmaufnahmen aus dem Warschauer Getto. Authentische? Es sind fast ausschließlich solche, die von deutschen Filmleuten in antisemitischer Absicht gedreht wurden; und zum Teil handelt es sich um gestellte Szenen der widerlichsten Art.“[201]

Gestellte Szenen gab es mit Sicherheit viele. Stellvertretend hierfür möchte ich nur ein Beispiel erwähnen, das Ulrich Keller über zwei deutsche Fotografen im Warschauer Ghetto, Albert Cusian und Erhard Knobloch, berichtet:

> Einmal scheint Cusian gar eine kleine Scharade inszeniert zu haben, um einen besonders schlagenden Gegensatz ins Bild zu bekommen. Die [erste] Fotografie […] kann für eine weitgehend ungestellte Momentaufnahme gelten: Ein junger Mann ist soeben in einer belebten Straße zusammengebrochen, und ein kleiner Junge ist zu Hilfe geeilt. In einem zweiten Bild […] sieht man, daß sich eine Menschenmenge im Kreis versammelt hat. Drei Polizisten sorgen dafür, daß die Umstehenden einen gewissen Abstand halten, offenbar um Platz zu machen für eine Mutter, die mit ihrem Kind wie zufällig an dem Zusammengebrochenen vorbeispaziert. Aber etwas stimmt nicht an diesen zufälligen Spaziergängern. Das gesamte Straßenleben ist zum Stillstand gekommen, und alle Anwesenden – selbst wenn sie den Blick abwenden – sind sich des die Situation kontrollierenden Wehrmachtsfotografen bewußt. So scheint es höchst unwahrscheinlich, daß irgendjemand rein ‘zufällig‘ den Ort des Geschehens passieren könnte, nicht zu reden davon, daß die Menge viel zu dicht steht, um freies, rasches Gehen zu erlauben. Kein Zweifel, der Fotograf hatte seine Hand im Spiel; offenbar griff er Mutter und Kind aus der Menge heraus und ließ sie posieren, *als ob* sie von ungefähr vorbeigingen. Die elegante und wohlhabende Erscheinung der beiden gibt dem Betrachter den entscheidenden Wink: einmal mehr zielt der Fotograf auf die Bloßstellung der angeblichen Gleichgültigkeit der Reichen gegenüber dem Leiden der Armen.[202]

[200] Keller (1987), S. 11.
[201] Reich-Ranicki (2002).
[202] Keller (1987), S. 25.



[203] (Abb8)

Dass man diese Fotografien mit einem geschärften Auge betrachten muss, dem ist sich auch Polański bewusst. „Scheinbar losgelöst von ihrem Entstehungskontext gestaltet Roman Polanski in seinem Film die Szenen über das Warschauer Ghetto nach eben diesen fotografischen Vorlagen.“[204] Die Nachbildungen dieser Bilder stimmen mit den Vorlagen exakt überein, dies ist auf Polańskis äußerste Genauigkeit und Liebe zum Detail zurückzuführen. Auch der Produzent des Films, Gene Gutowski, bekräftigte dies einmal in einem Zeitungsartikel:

> Żadnego obrazu z tego czasu nie robiono z taką pieczołowitością – mówi producent Gene Gutowski. – Roman inscenizuje każdy kadr z ogromną precyzją. Niedawno dostaliśmy z Żydowskiego Instytutu Historycznego 8-minutowy archiwalny, kolorowy film ze scenami przejścia Żydów przez most na Chłodnej. Wszystko wyglądało dokładnie tak samo, jak w naszym filmie. Brama pomiędzy małym i dużym gettem, tłum ludzi. Kiedy obejrzeliśmy ten archiwalny, cudem odnaleziony materiał, Roman zapytał: ‘Czy to myśmy nakręcili?‘.[205]

Und auch der bekannte Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki bewundert Polańskis Genauigkeit in einem seiner Artikel:

> Nein, es war nicht anders. Was ich mir nie vorgestellt, was ich nie zu hoffen gewagt habe, das ist Polanski hier gelungen: Er hat den Alltag des Gettos, seine

[203] Keller (1987), S. 156f.
[204] Ebbrecht (2011), S. 172.
[205] Hollender (2001).

> Atmosphäre so treffend und mit einer so überwältigenden Genauigkeit wiedergegeben, daß ich, diesen Film sehend, hier und da mit dem Verdacht kämpfen mußte, da seien authentische Dokumentaraufnahmen eingeblendet worden. Nein, da ist nichts übernommen, da ist alles rekonstruiert. Und Polanski hat es meisterhaft gemacht.[206]

Zum Stichwort Erinnerung sei auch noch etwas hinzugefügt. Einerseits hat Polański also Erinnerungen an seine eigene Zeit im Krakauer Ghetto in den Film hinein verarbeitet, andererseits entstehen durch das genaue Nachstellen der Bilder der damaligen Zeit, durch diese Authentizität auch bestimmte Erinnerungen beim Zuseher.

> Dieser Erinnerungseffekt ist Folge der medialen Erinnerung. Polanskis Darstellung des Warschauer Ghettos ruft jene Bilderinnerungen bei den Zuschauern wach, die aus der Bekanntheit von historischen Dokumenten oder deren populären Nachbildungen folgen. Auf diese Weise entstehen Geschichtsbilder, die historischen Fotografien oder Filmaufnahmen nachempfunden werden.[207]

Doch nun zurück zur Beschreibung der Anfangssequenz im Film. Nach den historischen Aufnahmen Warschaus und den klavierspielenden Händen sieht man Szpilman als nächstes ganz. Man erkennt, dass er sich im Aufnahmeraum des Rundfunks befindet. Ohne Vorwarnung schlägt eine Bombe in der Nähe ein, dann noch eine und noch eine. Ein wahrscheinlich leitender Beamter des Rundfunks kommt, redet kurz mit dem Techniker worauf dieser Szpilman das Zeichen zum aufhören gibt. Szpilman denkt aber gar nicht daran und spielt weiter und weiter, bis eine Bombe schließlich das Gebäude trifft und ihn durch die Druckwelle vom Klavierhocker schleudert. Erst in diesem Augenblick flieht auch Szpilman.[208] Während der Evakuierung des Gebäudes kommt es zu einer wichtigen Begegnung, die im Buch ebenfalls keine Erwähnung findet. Er trifft nämlich auf Dorota, gespielt von Emilia Fox.

Durch die Einführung von Dorota ergibt sich teilweise ein eigener Handlungsstrang, der im Buch nicht existiert, da sie während des Films immer wieder auftaucht und schlussendlich auch eine wesentliche Rolle bei Szpilmans Überleben nach der Auflösung des Warschauer Ghettos spielt. Während meiner Vergleichsanalyse wird der Name Dorota also immer wieder auftauchen und teilweise auch sehr wichtig für den Fortgang der Handlung sein. Zum Teil (vor allem zu Beginn) könnte man zwischen Szpilman und Dorota auch den Beginn einer eventuellen zukünftigen Liebe erkennen, vor allem Dorota dürfte Gefühle für Szpilman haben, aber auch Szpilman dürfte Dorota keineswegs unattraktiv finden, wie ein Satz zu

[206] Reich-Ranicki (2002).
[207] Ebbrecht (2011), S. 171.
[208] Vgl.: Harwood (2002) S. 5.

Dorotas Bruder Jurek während der Evakuierung des Rundfunks beweist: „Jurek, warum hast du sie vor mir versteckt?[209]“ Dieses Element der Einfügung einer Liebesgeschichte, Romanze oder dergleichen ist typisch für das Kino in Hollywood, viel mehr von typischen Hollywood-Eigenschaften lassen sich bei Polańskis Film nicht festmachen, wie die weitere Analyse noch zeigen wird.

Als Szpilman dann zu Hause in der Wohnung ankommt, ist seine Familie gerade dabei zu packen und es folgt die bereits beschriebene, aus dem Buch übernommene Szene des Verlassens Warschaus.

## 4.2. Die unterschiedliche Darstellung der Verordnungen und Verbote gegenüber Juden

Die nächste Szene, die ich vergleichen möchte betrifft die Anordnung über jüdische Vermögenswerte. Aus einem Zeitungsartikel geht Folgendes hervor: „Weitere Beschränkungen bezüglich flüssigen Vermögens: Juden dürfen maximal 2000 Złoty in ihren Wohnungen aufbewahren.“[210] Der Vater von Szpilman zählt das Geld und stellt fest, dass die Familie noch 5003 Złoty besitzt, also 3003 Złoty zu viel. Daraufhin überlegt die Familie gemeinsam, was man mit dem Geld machen könnte, unterschiedliche Vorschläge werden gemacht. Interessant ist an dieser Stelle anzumerken, dass die Vorschläge in Buch und Film zwar grundlegend übereinstimmen, die tatsächliche Umsetzung ist dann aber anders. Während jeweils ausgehöhltes Tischbein und sichtbares Platzieren auf dem Esstisch vorgeschlagen wird[211] kommt es dann zu folgender Lösung: „Die Uhr wanderte unter den Schrank, die Kette wurde unter dem Griffbrett der väterlichen Geige versteckt, das Geld aber im Fensterrahmen festgeklebt.“[212] Im Film hingegen wird die Uhr unter einem Blumentopf versteckt und das ganze Geld in den Klangkörper der Geige gesteckt, sodass man sich erstens fragt, ob man dann auf dieser Geige überhaupt noch spielen kann und zweitens, wie das Geld wieder aus der Geige herauszubekommen sein wird. Eine Kette kommt im Film nicht vor. Ob die Vermögenswerte von den Nazis schlussendlich gefunden werden oder nicht, wie es mit diesen Wertgegenständen weitergeht, wird weder im Buch, noch im Film thematisiert. Einzig die Uhr Szpilmans wird im Fortgang der Handlung noch eine Rolle spielen. Dies stellt jetzt zwar nur eine kleine Veränderung dar und beeinflusst keinesfalls den Verlauf der Handlung oder gar Inhalt der Geschichte. Meiner Meinung nach erscheinen die Verstecke aus dem Buch

[209] Der Pianist (Film), TC 2:26-2:28.
[210] Der Pianist (Film), TC 5:41-5:48.
[211] Vgl.: Szpilman (2012), S. 38f.
[212] Szpilman (2012), S. 39.

jedoch sinnvoller und zielführender, sodass man sich fragen kann, weshalb Roman Polański dies verändert hat. Ich könnte mir vorstellen, dass er mit dem etwas unklügeren Versteck auf die Verzweiflung und Ausweglosigkeit der jüdischen Bevölkerung aufmerksam machen wollte, dass er selbst zur Zeit seines Aufenthalts im Krakauer Ghetto auch einmal dazu gezwungen war, etwas auf solche Art und Weise zu verstecken wäre natürlich auch möglich, ist jedoch in keinem Interview und auch in seiner Autobiographie nicht überliefert.

Die nächste Szene im Film kommt im Buch wieder nicht vor und betrifft die bereits erwähnte Dorota. Er verabredet sich mit ihr und geht mit ihr spazieren. Während des Spaziergangs geht Polański neben der Entwicklung eines romantischen Handlungsstrangs auch auf die zahlreichen sinnlosen Verbote für Juden seitens des Nazi-Regimes ein, die Polański auch aus dem Krakauer Ghetto nur allzu gut bekannt sind. In einem Gespräch mit Leon de Winter sagte Roman Polański einmal Folgendes: „Was ich in meinem Film zeigen wollte, ist die allmähliche Entwicklung der Ereignisse, die schließlich zu den Vernichtungslagern, zu den Gaskammern führen sollten. Das begann mit so einfachen Dingen wie, dass man als Jude nicht mehr auf einer Parkbank sitzen durfte.“[213] Gerade das Betretungsverbot von Parkanlagen und das Verbot, auf Parkbänken zu sitzen wird in dieser Szene thematisiert und meiner Ansicht nach sehr gut dargestellt, weiters wird der Zuschauer auch darüber in Kenntnis gesetzt, dass es Juden zur damaligen Zeit nicht mehr erlaubt war, jedes Kaffeehaus oder Restaurant zu betreten. In dieser Szene erfährt Szpilman von Dorota auch, dass diese Cello spielt. Er schlägt ihr daraufhin vor, sie müsse unbedingt einmal die Cello-Sonate von Chopin lernen. Als Dorota in einer späteren Szene einmal Cello spielt und Szpilman dies hört dachte ich zuerst, es würde sich um diese Cello-Sonate handeln und es wäre somit eine Verbindung der beiden Szenen hergestellt worden. Dem ist aber nicht so, denn nach einer Überprüfung musste ich feststellen, dass es sich bei dem von Dorota gespielten Stück um ein Werk von Johann Sebastian Bach handelt. Darauf wird später noch näher eingegangen werden.

Im Buch wird hingegen berichtet, dass Szpilmans Vater nach der Rückkehr in die eigene Wohnung sehr oft Geige spielt und ein grenzenloser Optimist ist, dass die anfänglichen Razzien der Deutschen noch sehr ungeschickt durchgeführt werden und dass die polnische Bevölkerung fast mehr auf die eigene Regierung böse ist als auf die Deutschen, da sich diese bei der ersten Gefahr von Warschau nach Lublin zurückgezogen hatte. Weiters wird von den ersten Anordnungen der Deutschen berichtet, die bei Nichteinhaltung mit dem Tode bestraft

[213] Ehlerg (2002).

werden konnten[214]. Interessant ist meiner Meinung nach in diesem Zusammenhang aber vor allem folgendes Zitat Szpilmans:

> Doch es mußte erst eine Menge Zeit verstreichen, ehe wir davon überzeugt waren, daß gar nicht zählte, was in deutschen Verordnungen stand, sondern wirklich bedrohlich nur das war, was völlig unerwartet über einen Menschen hereinbrechen konnte, aus heiterem Himmel, ohne auch nur durch eine – wenigstens fiktive – Vorschrift angekündigt worden zu sein.[215]

Auf die verschiedenen Verbote wird also auch im Buch Bezug genommen. Weiters wird im Buch auch noch auf die Situation zwischen Deutschen und Russen in den polnischen Ostgebieten, vor allem den Städten Wilna (Vilnius) und Lwów (Lemberg) Bezug genommen, sowie die Situation der im Osten lebenden Juden näher beschrieben. So wird berichtet, dass viele Juden den Weg Richtung Russland angetreten haben und dass es einer Mehrheit trotz etlicher Probleme auch gelungen sei, nach Russland zu kommen. Viel genützt hat es den Menschen wie wir heute wissen trotzdem nichts, denn die Juden im Osten wurden mit der Eroberung dieser Gebiete durch die deutsche Wehrmacht sofort in Vernichtungslager deportiert und dort vergast. Es kamen zu dieser Zeit aber auch viele Menschen nach Warschau. Szpilman schreibt dazu: „Die riesige Stadt, Hauptstadt eines Vielmillionenlandes, war zum Teil zerstört, ein Heer von Beamten arbeitslos, außerdem brach eine Welle von Aussiedlern aus Schlesien, dem Gebiet um Poznań und aus Pommern herein.“[216] Die jüdische Bevölkerung um Warschau herum wurde nach und nach ebenfalls ins Warschauer Ghetto verfrachtet. Auch diese Szene wird im Buch geschildert, im Film wird darauf nicht näher eingegangen.

> Während der schlimmsten Fröste trafen massenhaft aus dem Westen ausgesiedelte Juden in Warschau ein. Das heißt, nur ein Teil traf in der Stadt ein: In ihren Wohnorten hatte man sie in Viehwagen verladen, die Wagen verplombt und so die Menschen, ohne Essen, ohne Wasser, ohne die Möglichkeit, sich zu wärmen, auf die Reise geschickt, die nicht selten mehrere Tage dauerte, ehe die gespenstischen Transporte Warschau erreichten. Erst hier ließ man die Menschen heraus. Es gab Transporte, wo kaum noch die Hälfte am Leben und nur mit furchtbaren Erfrierungen davongekommen war. Die andere Hälfte bestand aus Leichen; steif gefroren standen sie zwischen den Lebenden und stürzten erst zu Boden, wenn sich die Lebenden bewegten.[217]

Ein großer Unterschied, der auf die persönlichen Erfahrungen Polańskis zurückzuführen ist, stellt das Kapitel „Meines Vaters Verbeugungen“ dar. Seitens der Deutschen gab es den Erlass, dass sich Juden vor jedem deutschen Beamten, dem sie begegneten, verbeugen

[214] Vgl.: Szpilman (2012), S. 38.
[215] Szpilman (2012), S. 38.
[216] Szpilman (2012), S. 41.
[217] Szpilman (2012), S. 47f.

mussten. Szpilman nervt diese Verordnung sehr. „Wir taten alles nur Mögliche, um ihm [diesem Zwang] zu entgehen. Wir schlugen auf der Straße Haken, um nur ja keinem Deutschen zu begegnen, und wenn es sich nicht vermeiden ließ, wandten wir den Kopf weg und gaben vor, ihn nicht zu bemerken, obwohl dafür Prügel drohte.“[218] Wie der Titel des Kapitels schon verrät, denkt Szpilmans Vater anders darüber, bzw. reagiert anders auf diese Verordnung. Szpilman berichtet, dass sein Vater absichtlich jeden Tag lange spazieren geht, nur um die deutschen Beamten grüßen zu können. Natürlich tut er dies ironisch, mit einem Grinsen im Gesicht, um die Deutschen mit ihrem eigenen Gesetz zu veräppeln, da er sich jedoch korrekt verhält, können die Deutschen nichts gegen Szpilmans Vater unternehmen.

Ganz anders sieht diese Szene im Film aus. Hier verbeugt sich Szpilmans Vater nicht freiwillig vor den deutschen Beamten, ganz im Gegenteil, er geht an ihnen vorbei, ohne sie nur eines einzigen Blickes zu würdigen. Daraufhin stoppen zwei Beamte Szpilmans Vater, weisen ihn auf diese Verordnung hin und in dem Moment, als er sich für sein Vergehen entschuldigt schlägt ihn einer der Beamten fest ins Gesicht, worauf Szpilmans Vater gegen eine Hauswand stürzt. Als er dann weiter geht verweisen ihn die Beamten auch noch des Gehsteigs, da Juden damals auch verboten war, diesen zu benutzen. Sie durften nur in der Gosse gehen. „Polanski selbst verweist im ‚making of' des Films darauf, dass die Vorlage zu dieser Szene seiner eigenen Erinnerung an einen solchen Angriff auf den eigenen Vater entnommen sei.“[219]

Eine weitere Szene wird im Buch beschrieben, auf die im Film verzichtet wird. Zur damaligen Zeit gab es in Warschau auch die so genannte Polizeistunde, nach der sich niemand mehr auf den Straßen aufhalten durfte. Einmal kommt Szpilman mit seinem Bruder und seinem Vater zu spät von einem Bekanntenbesuch nach Hause und sie werden kurz vor Erreichen des Wohnhauses von einer Polizeistreife erwischt. Hätte der Zufall es nicht gewollt, dass der kontrollierende Beamte ebenfalls Musiker war und ihnen nochmals eine Lebenschance gab, hätte diese Begegnung für Szpilman bereits das Ende seines Lebens bedeuten können.

- „Ihr habt Schwein, daß ich auch Musiker bin!“
- Ich bekam einen Stoß, daß ich gegen die Wand taumelte.
- „Hau ab!“[220]

Somit hat Szpilman eine Naherfahrung mit dem Tod im Buch bereits viel früher als im Film. Man könnte also behaupten, die tatsächliche Wirklichkeit, die aufgezeichneten Erinnerungen

[218] Szpilman (2012), S. 42.
[219] Koch (2007), S. 294 (Fußnote).
[220] Szpilman (2012), S. 46.

Szpilmans sind noch um einiges Drastischer als es in der Verfilmung gezeigt wird. Meistens ist es in der Welt des Films ja umgekehrt: Filme werden um Handlungsstränge und Ereignisse erweitert, um sie spannender und fesselnder zu machen. Dies ist hier jedoch nicht notwendig gewesen, ganz im Gegenteil: Polański musste schon alleine aus Zeitgründen und der Handlungsdichte viele – für den Leser schreckliche – Ereignisse weglassen. „Aber der kommerzielle Film kann die zeitliche Spanne eines Romans nicht reproduzieren. Ein Drehbuch hat durchschnittlich 125-150 Typoskript-Seiten, ein landläufiger Roman das Vierfache. Handlungsdetails gehen fast regelmäßig bei der Übertragung vom Buch in den Film verloren.“[221]

In weiterer Folge muss Familie Spielman aus finanzieller Not heraus praktisch ihr gesamtes Hab und Gut verkaufen. Interessant beim Vergleich zwischen dem Film und der literarischen Vorlage ist meiner Meinung nach an dieser Stelle vor allem, dass Familie Szpilman im Film auch das von Władysław so geliebte Klavier – natürlich weit unter dessen eigentlichem Wert – verkaufen muss, während im Buch nur von Möbeln und anderen Einrichtungsgegenständen der Wohnung die Rede ist.[222] Szpilman kann also in Wirklichkeit (das Buch gibt ja seine persönlichen Erinnerungen wider) das Klavier behalten, kann weiter darauf üben und neue Werke komponieren – eine Tätigkeit, der er damals sehr gerne nachgegangen ist, da er keine andere Beschäftigung für sich finden konnte. „Vater, Mutter und Halina erteilten Musikunterricht, Henryk gab Englischstunden. Nur ich konnte mich damals zu keinem Broterwerb aufraffen. In Apathie versunken, gelang es mir gerade noch ab und zu, an der Instrumentierung meines Concertinos zu arbeiten.“[223] In der filmischen Umsetzung sieht man Szpilman die Traurigkeit über den Verlust des Klaviers aber auch deutlich an.

> Szpilman lebt mit und durch die Musik, daher stellt der Verkauf seines Piano im Austausch für Essensgeld einen großen persönlichen Verlust dar, während der Musiker im Gegensatz zu anderen Mitgliedern seiner Familie von der politischen Situation weitaus weniger beunruhigt ist. Doch der Resignation, die sich in Szpilman ob dieser Einschnitte in sein Leben breit macht, kann er zunächst noch seine Arbeit am Klavier in einem öffentlichen Cafe entgegensetzen. Bereits mit dem Judenstern gekennzeichnet, schöpft er durch sein Spiel Hoffnung – diese wird ihm im Zuge des Films ebenso wie seine Leidenschaft zu musizieren, stückweise genommen.[224]

[221] Monaco (2007), S. 45.
[222] Vgl.: Szpilman (2012), S. 46.
[223] Szpilman (2012), S. 47.
[224] Schiller (2011), S. 69.

Immer wieder erfüllen im Laufe des Films verschiedene Musikinstrumente (neben dem Klavier zum Beispiel auch Dorotas Cello) eine Metapherfunktion für den inneren, seelischen Zustand Szpilmans. Darauf wird im weiteren Verlauf meiner Arbeit jedoch noch einzeln eingegangen.

Neben dem Stillen des Hungers hatte das Verkaufen der Wertgegenstände für die Juden aber noch einen anderen Grund. Die Nazis plünderten damals alle Wohnungen und nahmen alle wertvollen Gegenstände mit. Die Juden hofften, wenn sie keine schönen Sachen mehr besäßen, könnten sie wenigstens die für den täglichen Bedarf benötigten Dinge behalten, schließlich ging es hauptsächlich um die Funktion, nicht das Aussehen. Szpilman berichtet dies wie folgt: „Die verstörten Menschen verkauften die schöneren Gegenstände und erwarben an ihrer Stelle wertlose Sachen, die keinen mehr locken würden. Auch wir verkauften unsere Einrichtung, allerdings weniger aus Furcht als aus Not: Uns ging es immer schlechter."[225]

Im Buch wird dann weiters noch von den ersten Abtransporten jüdischer Mitmenschen in die Lager nach Bełżec und Hrubieszów berichtet sowie von einer Arbeitsverpflichtung für die Bürger von Warschau, vor welchen sich Szpilman jedoch drückt, da er Angst um seine Finger hat – eine Angst, die ihn praktisch die ganzen Kriegsjahre über begleitet hat.

## 4.3. Die unterschiedliche Wohnsituation der Szpilmans

Einen weiteren äußerst wichtigen Punkt, sowohl aus historischer Sicht als auch im Bezug auf meine Vergleichsanalyse, stellt die Errichtung des jüdischen Ghettos und die Umsiedelung der jüdischen Bevölkerung in eben dieses dar. Interessant ist nämlich festzustellen, dass laut dem Buch Familie Szpilman bereits innerhalb der Ghettogrenzen lebt und somit also auch nicht gezwungen ist, umzuziehen. „Szpilmanowie wyprzedali wszystko, co mieli, przed końcem 1940r. […] Nie musieli się przeprowadzać, ich mieszkanie na Śliskiej było w centrum getta."[226] Die Familie kann mit dem Wenigen, was ihr noch geblieben ist, wenigstens in ihrer eigenen Wohnung, ihrer gewohnten Umgebung bleiben.

> Wir konnten uns wenigstens trösten, daß sich unsere Straße schon im Bereich des Gettos befand und wir uns keine andere Wohnung suchen mußten. Juden, die außerhalb des vorgeschriebenen Geländes wohnten, befanden sich in schlimmer Lage. Sie mußten Wucherpreise als Abstandssumme bezahlen und sich während der letzten Oktoberwochen ein neues Dach überm Kopf suchen.[227]

[225] Szpilman (2012), S. 46.
[226] Banasiak/Piątkowska (2000).
[227] Szpilman (2012), S. 51f.

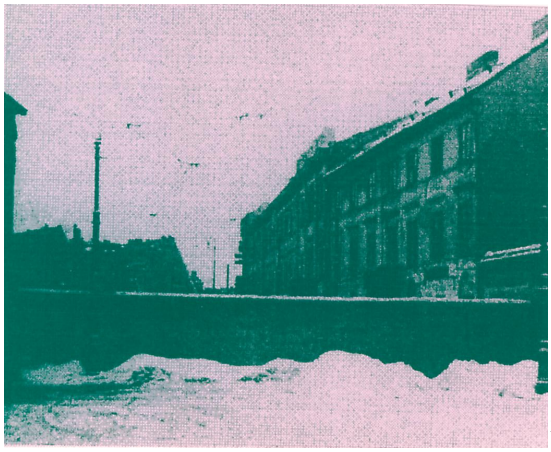
Im Film wird dies – eventuell auch aus dramaturgischen Gründen – völlig anders dargestellt. Hier liegt die bisherige Wohnung der Szpilmans außerhalb der Ghettogrenzen, daher müssen auch sie umziehen. Es wird im Film jedoch eher so dargestellt, dass sie die neue Wohnung im Ghetto von den deutschen Behörden zugewiesen bekommen haben, nicht dass sie sich, wie Szpilman im Buch beschreibt, selbst darum kümmern mussten. Eventuell hat Polański in dieser Szene aber auch seine persönlichen Erinnerungen an die Zeit im Krakauer Ghetto eingebaut, wie man an folgendem Zitat aus Polańskis Autobiographie beweisen könnte: „Wieder zogen wir um, höchst unfreiwillig diesmal. Zum Glück organisierten das nicht die Deutschen, sondern die Krakauer Behörden, und so lief alles ziemlich reibungslos ab. Allerdings durften wir nur mitnehmen, was wir tragen konnten.“[228] In weiterer Folge wird der Zug der Juden ins Ghetto gezeigt, während des Zugs der Juden ins Ghetto die restliche Warschauer Bevölkerung großteils mit Unverständnis am Straßenrand. Zu den zuschauenden Menschen zählt auch wieder einmal Dorota, die sich dies ursprünglich gar nicht anschauen wollte, es dann aber doch tut, wie sie selbst zugibt. „Ich, (…) ich wollte nicht kommen, ich wollte das alle nicht sehen, aber ich, (…) ich musste einfach kommen.“[229] Dorota und Szpilman sehen sich wieder und wechseln kurz Wort miteinander. Im Endeffekt versucht Szpilman Dorota zu beruhigen, indem er zu ihr sagt: „Es dauert nicht lange, keine Angst!“[230] Dann verabschiedet er sich von ihr.

In der neuen Wohnung angekommen, wird diese zuerst einmal betrachtet und man überlegt, wer wo schlafen wird, wie man die Wohnungseinteilung organisieren wird. Szpilmans Vater stellt mit etwas Galgenhumor fest, dass es schlimmer hätte kommen können. „Tja, ehrlich gesagt, ich habe gedacht, es würde schlimmer sein.“[231] In weiterer Folge sieht der Zuschauer mit dem Blickwinke der Szpilmans, wie vor deren Fenster die Ghettomauer errichtet wird. Die Mauer hat im Bezug auf ihre Bedeutung zwei völlig konträre Bedeutungen. Einerseits bietet sie, solange sich Szpilman in unterschiedlichen Wohnungen verstecken kann, Schutz vor den Nazis, andererseits schließt ihn die Mauer, respektive die Ghettomauer, ein und bringt ihm somit noch mehr Gefahr und den drohenden Tod.

Diese Szene des Mauerbaus entstammt nicht der literarischen Vorlage, sondern ebenfalls Polańskis persönlicher Erinnerung an das Krakauer Ghetto, wie er in mehreren Interviews bekräftigte. Auch in seiner Autobiographie beschrieb er diese Szene. Zum Vergleich möchte ich Polańskis Ausführungen an dieser Stelle einfügen:

[228] Polanski (1985), S. 18.
[229] Der Pianist (Film), TC 14:39-14:48.
[230] Der Pianist (Film), TC 15:00-15:03.
[231] Der Pianist (Film), TC 15:42-15:48.

> Eines Tages führte meine Schwester Annette mich zum Fenster und deutete hinaus. Auf der anderen Straßenseite waren ein paar Männer dabei, etwas zu bauen, das wie eine Barrikade aussah. „Was ist das?“ fragte ich. „Eine Mauer.“ Plötzlich begriff ich: Die mauerten uns ein! Ich brach völlig entsetzt in Tränen aus. Dies war das erste wirkliche Zeichen, daß die Deutschen es blutig ernst meinten. Die Handwerker mauerten auch den Haupteingang und die Fenster auf der einen Seite unseres Appartement-Blocks zu, […]. Die zugemauerte Hauswand bildete die Fortsetzung der freistehenden Mauer […]. Was früher so einen hübschen Anblick geboten hatte – eine ruhige Straße, die auf einen offenen Platz mit Bäumen führte –, war jetzt eine Sackgasse inmitten roter Ziegelflächen.[232]



[233] (Abb9)

Ich denke, daran kann man die Ähnlichkeit zwischen Polańskis Erlebtem und im Film Inszenierten sehr deutlich erkennen. Somit muss ich an dieser Stelle Gabriele Lesser und Tadeusz Sobolewski vehement widersprechen, wenn sie in einer Filmkritik Folgendes schreiben:

> Im Film, der den Überlebenskampf Wladyslaw Szpilmans im Warschauer Ghetto zeigt, spielt Polanski mit keiner Szene auf seine Erlebnisse an. Es gibt auch keine Ebene philosophischer Reflexion, keinen moralischen Zeigefinger. Polanski schildert einfach das Leben und Überleben eines anderen in einem anderen Ghetto. Enttäuscht schreibt daher Polens bedeutendster Filmkritiker Tadeusz Sobolewski in der *Gazeta Wyborcza*: „Ich haben den Eindruck, dass Polanski sich unnötig hinter Szpilman versteckt und sich nur an wenigen Stellen erlaubt, selbst zu Wort zu kommen.“[234]

Sobolewski geht sogar noch einen Schritt weiter und resümiert in einer Filmkritik zum Schluss folgender Maßen: „Polański zgubił po drodze temat. Stworzył jeszcze jeden poprawny film o Holocauście.“[235]

---

[232] Polanski (1985), S. 19.
[233] Heydecker (1983), o. S.
[234] Lesser (2002).
[235] Sobolewski (Chaplin na dzisiaj) (2002).

Das vollkommene Gegenteil ist der Fall. Polański wollte ganz einfach eine authentische Biographie Szpilmans zeichnen und möglichst nahe am Originaltext bleiben. Trotzdem erinnerte er sich sogar während der Dreharbeiten an seine Vergangenheit im Krakauer Ghetto:

> Roman Polański zastrzega się, że nie filmuje swoich przeżyć, ale jednocześnie widać, że nieustannie sięga do własnej pamięci. – Pamięta bardzo dużo – mówi Starski. – W czasie spotkań sam odtwarza wiele sytuacji. Czasem zamiast mówić – rysuje. […] Kiedy indziej Polański i Gutowski oglądali razem szokujący dokumentalny film z getta. Polański rozpłakał się. – Miał takie sceny w pamięci – mówi Gutowski. – Ale teraz, kiedy tak bardzo kocha swoją ośmioletnią córeczkę i trzyletniego syna, na wszystko spojrzał jeszcze inaczej: „Co by było, gdyby to były moje dzieci?“.[236]

## 4.4. Das Leben im Warschauer Ghetto

Im weiteren Verlauf ähneln sich Film und literarische Vorlage im inhaltlich Dargestellten sehr, in der Reihenfolge der Geschehnisse jedoch kaum. Dies spielt jedoch keine Rolle, denn selbst Szpilman gibt keine Garantie für die Richtigkeit seines beschriebenen Handlungsverlaufs:

> Heute, da ich über andere, schreckliche Erinnerungen hinweg zurückdenke, an meine Erlebnisse aus dem Warschauer Getto von November 1940 bis Juli 1942, einem fast zweijährigen Zeitraum, dann verschmelzen sich mir diese Erlebnisse zu einem einzigen Bild, als wäre es nur ein einziger Tag gewesen, und es will mir, trotz aller Anstrengungen, nicht gelingen, es in kleinere Teile aufzusprengen, die es in eine chronologische Ordnung zu bringen gälte, wie man das gewöhnlich tut, wenn man Tagebuch schreibt.[237]

Dieses Phänomen dürfte meiner Ansicht nach psychologische Gründe haben, denn auch Roman Polański geht es mit seinen Erinnerungen an seine Zeit im Krakauer Ghetto nicht anders, wie er in folgendem Zeitungsinterview bekräftigte: „Shit – ich erinnere mich nicht mehr genau. An einzelne Ereignisse schon, aber das Problem ist die Chronologie.“[238]

Somit hatte Polański in diesen Szenen freie Hand und konnte die Szenen nach seinem Geschmack und nach dramaturgischen Gesichtspunkten gestalten, ohne sich den Vorwurf gefallen lassen zu müssen, er würde die Wahrheit verfälschen. So werden im Film ebenfalls Menschen gezeigt wie die verrückte Frau, die den ganzen Tag im Ghetto die Straßen auf und ab läuft und sich bei alle vorbeigehenden Passanten erkundigt, ob sie etwas vom Verbleib ihres Mannes Izaak Szerman wissen, weiters der verrückte Mann, dem selbst die deutschen Polizisten und Militärbediensteten nichts taten, weil sie ihn für verrückt empfanden aber eben

[236] Hollender (2001).
[237] Szpilman (2012), S. 54.
[238] Ehlerg (2002).

auch ihren Spaß mit ihm hatten. Niemand wusste im Ghetto genau, ob er tatsächlich verrückt war, oder ob er nur so tat, praktisch aus einer Art Überlebenstaktik heraus. Auch die Szene, in der ein vor Hunger fast sterbender Mann einer Frau den Suppentopf aus der Hand reißt, dieser mit der Suppe zu Boden fällt und er die Suppe dann von der dreckigen Straße aufleckt, hat Polański in seinen Film übernommen. Szenen, die das teilweise tragische Leben im Ghetto widerspiegeln, neben welchen es aber auch ein fast schon brutal anmutendes „normales" Leben gab. Die Beschreibung eines deutschen Fotografen, der im Warschauer Ghetto ab und an Fotos machte, soll hier als Vergleich dienen.

> Obwohl sich die Verhältnisse im Getto nach dem Beginn des Rußlandfeldzuges rapid und grausig verschlechterten, waren sie schon zur Zeit meines Besuches über alle Vorstellungskraft schrecklich. Gewiß, es gab damals noch gut gekleidete und gut genährt aussehende Menschen im Getto – sie fielen als Einzelerscheinungen sofort auf –, es gab Vergnügungen, Theater, Zeitungen, Schwarzmarktdelikatessen und sogar Luftballons.[239]

Eine weiters sehr interessante Szene, sowohl in Buch, als auch im Film beschrieben, stellt die Grenze an der Chłodna dar. Die Chłodna war eine Straße, die zum nichtjüdischen Teil der Stadt gehörte und praktisch das große und das kleine Ghetto in zwei Teile teilte. Wollte man von einem zum anderen Teil des Ghettos kommen, musste man diese Straße überqueren. Später wurde eine Brücke gebaut, doch zu Beginn mussten die Deutschen immer den Verkehr auf der Chłodna anhalten, um der jüdischen Bevölkerung den Übergang zu erlauben. Da sie dies nur sehr ungern machten, standen die Juden manchmal sehr lange, die Deutschen hingegen belustigten sich und vertrieben sich damit die Zeit, möglichst komisch aussehende Juden miteinander tanzen zu lassen. So mussten äußerst große Frauen mit sehr kleinen Männern tanzen, weiters bevorzugt ausgesucht wurden auch kranke und behinderte Menschen. Liest man Szpilmans Beschreibungen und schaut sich dann Polańskis filmische Umsetzung an, so kann man erkennen, dass er gerade diese Szene fast bildgetreu wiedergegeben hat. Mehr noch: Polański war immer schon und besonders bei diesem Film bedacht darauf, dass alle Details, wie ich bereits in der Entstehungsgeschichte des Films anmerkte, stimmen. In meiner filmtheoretischen Einführung bin ich auch auf die Verwendung von Schrift näher eingegangen. In dieser Szene haben wir ein sehr gutes Beispiel dafür. Polański zeigt – zwar nur für den polnisch verstehenden Zuseher – sehr deutlich die grausame Ironie, der die jüdische Bevölkerung zur damaligen Zeit ausgesetzt war. Eine Bar, die der

[239] Heydecker (1983), S. 31.

Beschilderung zufolge für alle ist („Bar dla wszystkich“[240]), befindet sich genau vor den Augen der Juden, jedoch hinter der Ghettogrenze und somit unerreichbar für sie.

Trotz dieser Detailgetreue schafft es Polański meiner Meinung nach nicht ganz, den Schrecken des Ghettos, die unmenschlichen Lebensbedingungen, die ständige Angst der Bewohner und die Gewalt und Brutalität der deutschen Behörden zur Gänze auf die Leinwand zu transportieren. Vielleicht war dies auch nicht seine Absicht, doch betrachte ich den Film, so stellt sich mir das Leben im Ghetto als nicht ganz so lebensberohlich dar. Ganz anders sind da Szpilmans Beschreibungen. Eine kurze Kostprobe möchte ich an dieser Stelle einfügen, um dies zu verdeutlichen:

> Auf diesen kurzen Augenblick des Zusammentreffens mit einem wohlhabenden Bürger lauerten Dutzende von Bettlern, die ihn bedrängten, indem sie an seinen Kleidern zerrten, ihm den Weg verstellten, baten, weinten, schrien, drohten. […] Die dichte Menschenmasse ging nicht, sondern stieß und drängelte sich vorwärts, Strudel bildend vor den Krämerbuden und Buchten vor den Haustoren, die kalten, fauligen Dunst ungelüfteten Bettzeugs, alter Fette und verwesenden Abfalls auf die Straße hauchten. […] Sie [Gefängnisautos] transportierten unsichtbar hinter grauen Blechwänden und kleinen Michglasscheiben Häftlinge aus dem Pawiak in die Gestapozentrale in der Szuch-Allee und brachten auf dem Rückweg das, was nach den Verhören von den Häftlingen übriggeblieben war, zurück; blutige Fetzen mit gebrochenen Knochen, losgeschlagenen Nieren und herausgerissenen Fingernägeln.[241]

Meinem Gefühlsempfinden nach stellen diese Beschreibungen um vieles drastischer zur Schau, wie man sich das Leben im Ghetto tatsächlich vorstellen kann, als die Visualisierung Polańskis. Eventuell hätte das alles genau Zeigen aber nicht nur den zeitlichen Rahmen des Films gesprengt, sondern wäre für viele Zuschauer auch ganz einfach zu drastisch gewesen.

Um die Sicherheit innerhalb des Ghettos kümmerten sich nicht die Deutschen, hierfür wurde eine eigene jüdische Polizei gegründet. Viele jüdische junge Männer beteiligten sich daran, da sie hofften, so der Deportierung und Ermordung durch das Nazi-Regime zu entgehen. Dafür lieferten sie gerne auch mal die eigene jüdische Bevölkerung an die Deutschen aus. Szpilman empfand die Polizei als demütigend und er wäre nie auf die Idee gekommen, sich daran zu beteiligen. Im Film führt Polański an dieser Stelle eine weitere Person in den Film ein, die im Buch nicht vorkommt, einen höheren Beamten der jüdischen Polizei namens Yitzchak Heller. Dieser besucht Familie Szpilman in deren Wohnung um Władysław vorzuschlagen, sich ebenfalls daran zu beteiligen, da das Ghetto immer mehr Menschen aufnehmen muss und daher auch die jüdische Polizei Rekrutierungsmaßnahmen durchführt. Szpilman lehnt jedoch kategorisch ab. Hier ein Ausschnitt aus dem Dialog

[240] Der Pianist (Film), TC 19:45.
[241] Szpilman (2012), S. 61f.

zwischen Heller und Szpilman: „– Und was ist mit dir, Władek? Du bist ein großer Pianist und wir haben eine tolle Polizeijazzband. Wir empfangen dich mit offenen Armen, komm zu uns, du hast keine Arbeit! – Danke, aber ich hab Arbeit!“[242]

Yitzchak Heller spielt im Film auch noch eine weitere Rolle. Bei einer Razzia bzw. Menschenjagd im Ghetto wird Szpilmans Bruder Henryk verhaftet. Szpilman schreibt darüber:

> Ich war noch zu Hause, als meine Mutter mit der Nachricht von der Menschenjagd hereingestürzt kam: Sie hatten Henryk geschnappt. […] Durch eine Reihe von Kordons, gepackt und wieder losgelassen, drang ich bis zum Gebäude des „Arbeitsamtes“ vor. […] Mit Mühe schaffte ich es bis zum stellvertretenden Arbeitsamtsdirektor vorzudringen und erhielt die Zusage, daß Henryk noch vor Einbruch der Dunkelheit wieder zu Hause sein würde.[243]

In Wirklichkeit schaffte es Szpilman also, persönlich bis zu den zuständigen Personen vorzudringen und dort vorstellig zu werden. Im Film erfährt Szpilman erstens nicht zu Hause von seiner Mutter, was passiert ist, sondern seine Schwester Halina kommt in das Café gestürmt, wo er als Pianist beschäftigt ist. Nach der Arbeit geht Szpilman dann zu der Stelle, wo man Henryk gefangen halten soll und entdeckt dort als gebäudeschützenden Polizisten Yitzchak Heller wieder. Er bittet ihn um Hilfe, dieser weigert sich jedoch zu Beginn mit den Worten: „(…) Also jetzt brauchst du mich. Ja, ja, jetzt brauchst du mich. (…) Dann kann ich auch nichts tun [ohne Geld]. Du hättest rechtzeitig kommen sollen.“[244] Schließlich und endlich hilft er dann aber augenscheinlich doch, denn Henryk kommt wieder frei. Somit hat die Figur des Yitzchak Heller noch eine zweite Aufgabe im Film übernommen, obwohl es diese in der literarischen Vorlage gar nicht gibt.

Einen weiteren, eher indirekten Unterschied kann man an der Person eines Widerstandskämpfers, mit dem Szpilman befreundet war, nämlich an Jehuda Zyskind erkennen. Dieser kommt auch im Buch vor. Szpilmans Aufzählungen zufolge war Zyskind primär Hausmeister, aber auch „Träger, Fuhrmann, Händler und Schmuggler von Waren über die Mauer.“[245] Er wird jedoch auch noch weiter charakterisiert, denn das Wichtigste stellte ja seine Tätigkeit im Widerstand dar. So schreibt Szpilman über ihn: „Doch von diesen gewöhnlichen Beschäftigungen abgesehen, war Jehuda Zyskind ein idealistischer Sozialist. Er unterhielt Kontakt mit der Organisation, schmuggelte geheime Presseerzeugnisse ins Getto ein und versuchte Zellen der Organisation im Getto zu bilden, obwohl ihm das nur zäh

[242] Der Pianist (Film), TC 21:03-21:11.
[243] Szpilman (2012), S. 81f.
[244] Der Pianist (Film), TC 32:12-32:24.
[245] Szpilman (2012), S. 62.

vonstatten ging.“[246] Im Buch ist dieser Zyskind jedoch praktisch alleine, weitere Nebenpersonen, die auch Szpilman kennt, werden nicht genannt. Anders hingegen im Film: hier sieht man Kinder, die Zyskind beim Verteilen der illegal gedruckten Zeitungen helfen und es wird die Person des Majorek eingeführt, quasi ein Assistent Zyskinds. Dieser sagt über Majorek Folgendes: „Majorek war in der Armee. Ein sehr kluger Mann. Das Einzige, das wir gegen ihn haben ist, dass er kein Sozialist ist.“[247] Interessant ist vor allem, dass Majorek zu einem späteren Zeitpunkt auch im Buch noch eine Rolle spielen wird, die Einführung der Person und damit das Kennenlernen zwischen Szpilman und Majorek hat Polański im Film vorverlegt. Auf die weitere Rolle Majoreks im Laufe der Geschichte werde ich zu einem späteren Zeitpunkt meiner Analyse nochmals näher eingehen. Im Buch kommt Szpilman außerdem nur bei Zyskind vorbei, um die aktuellsten Neuigkeiten was den Verlauf des Krieges betrifft zu erfahren, im Film hingegen bietet sich Szpilman als Hilfskraft an, der Zyskind gerne bei seinen Aktivitäten unterstützen möchte. Dieser ist von dessen Angebot aber nicht sonderlich begeistert, kann Szpilmans Hilfe nicht wirklich gebrauchen, wie man an folgender Aussage auch deutlich erkennen kann: „Du bist Künstler, Władek. Du munterst die Menschen ein wenig auf, du tust genug. […] Du bist zu bekannt [um in der Untergrundbewegung zu helfen] und weißt du was? Ihr Musiker, ihr seid keine guten Verschwörer. Ihr seid zu, (…) zu musikalisch.“[248]

Als nächstes möchte ich wieder zwei Dinge aufzeigen, die im Vergleich zum Buch im Film nicht erwähnt bzw. thematisiert werden. Dazu zählt einerseits die Tatsache, dass Szpilman während seiner Zeit im Ghetto in insgesamt drei Kaffeehäusern als Pianist beschäftigt war, im Film aber immer nur dasselbe gezeigt wird. Die Kaffeehäuser im Buch haben auch alle eine Geschichte, unterschiedliche Klientele und es hatte schon einen Grund, weshalb Szpilman die Kaffeehäuser immer wieder wechselt.

> Władysław grał w kawiarniach. Najpierw w Nowoczesnej na Nowolipkach, do której przychodzili Kohn i Heller – najbogatsi Żydzi w getcie. Tam bywalcy prosili o ciszę – chcieli sprawdzić, jaki dzwięk wydaje złota dwudziestodolarówka rzucona na marmurowy blat. [Diese Szene ist im Übrigen auch im Film enthalten und ziemlich exakt so dargestellt, wie hier bzw. auch im Buch beschrieben.] Przy drzwiach zbierali się żydowscy żebracy. Druga kawiarnia przy ul. Leszno nazywała się Sztuka. Serwowano boef Stroganow i szampana. Władysław grał w duecie z Andrzejem Goldfederem, adwokatem z zamożnej rodziny[249].

[246] Szpilman (2012), S. 62.
[247] Der Pianist (Film), TC 23:57-24:02.
[248] Der Pianist (Film), TC 22:56-23:21.
[249] Banasiak/Piątkowska (2000).

Gerade an diesen Beschreibungen kann man meiner Ansicht nach deutlich erkennen, dass es, trotz der zum Teil wirklich furchtbaren Lebensumstände im Ghetto trotzdem noch immer wohlhabende Menschen gab und dass das Leben im Ghetto nicht immer nur schlimm und grausam war. Auch solche Bilder des Ghettos enthält uns Polański nicht vor, wie sie etwa auch Marcel Reich-Ranicki in einem Zeitungsartikel beschreibt:

> Aber im Getto widerfuhr den Juden nicht nur Grauenhaftes, sondern bisweilen auch Schönes. Sie wurden gemartert und haben gelitten. Und sie haben auch geliebt. Es war die Liebe in den Zeiten des Hungers und des Fleckfiebers, in den Zeiten der schrecklichen Angst und der tiefsten Demütigung. Die Menschen, junge vor allem, drängten zueinander, sie suchten beieinander Schutz und auch Geborgenheit. [250]

Stellvertretend für die verschiedenen Anstellungen in den unterschiedlichen Kafeehäusern hierfür möchte ich nur eine Bemerkung Szpilmans zum Wechsel in ein anderes Café wiedergeben: „Gott sei Dank bekam ich ein anderes Engagement in einem Lokal völlig anderer Art in der Sienna, wo die jüdische Intelligenz hinkam, um mich spielen zu hören.“[251] Die Namen dieser Häuser sind *Nowoczesna* (Moderne) und *Sztuka* (Kunst), das dritte Café wird nur beschrieben, jedoch nicht per Namen genannt. Im Film gibt es außerdem einen Fehler, was die Beschriftung bzw. Namensgebung des Kaffeehauses betrifft. Laut Drehbuch sollte dieses *Nowoczesna* (Moderne) heißen, in den einzelnen Szenen ist es aber immer als *Café Capri* beschildert.

Andererseits wird auch über die schlechte gesundheitliche und hygienische Situation im Warschauer Ghetto im Film kaum eingegangen. Im Winter 1941/42 brechen nämlich Seuchen im Ghetto aus, leicht kann man sich anstecken und daran zugrunde gehen, vor allem Typhus stellt eine tödliche Bedrohung dar. Ein Lemberger Arzt, Dr. Weigel, erschuf einen Impfstoff, doch dieser kostet viel Geld, für die meisten Bewohner des Ghettos solch ein Vermögen, dass sie den rettenden Impfstoff einfach nicht bezahlen können. Szpilman würde es sich von seinem Verdienst her schon leisten können, doch eben nur für sich und nicht für seine ganze Familie. Da er sehr sozial eingestellt ist, unterlässt er es ebenfalls, sich impfen zu lassen. Stattdessen ist seine Mutter übervorsichtig und sorgt sich sehr um die Hygiene der Familie und der Wohnung. „Sie (Die Mutter) kümmerte sich, so gut es nur ging, um die Gesundheit unserer Familie in diesen bedrohlichen Zeiten der Seuche und ließ uns aus der Diele nicht weiter in die Wohnung hinein, ehe sie nicht gewissenhaft unsere Mäntel, Hüte, Anzüge

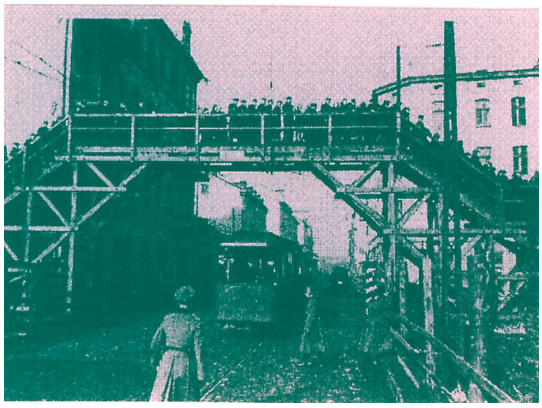
[250] Reich-Ranicki (2002).
[251] Szpilman (2012), S. 71f.

gemustert, mit der Pinzette die Läuse entfernt und im Spiritus ertränkt hatte.“[252] Von alldem wird im Film nichts gezeigt oder berichtet, nicht einmal Verweise darauf sind zu finden.

Das Leben im Ghetto wird praktisch von Tag zu Tag ungemütlicher und Gerüchte kommen auf, dass das kleine Ghetto geräumt werden soll. Faktum ist jedenfalls, dass von allen Einwohnern Arbeitsbescheinigungen verlangt werden, andernfalls droht die Abschiebung in ein Konzentrationslager. Im Buch erzählt Szpilman, dass er ganze sechs Tage von Firma zu Firma gelaufen sei, um schließlich Arbeitsbescheinigungen für die ganze Familie in Händen zu halten. Im Film kommen nochmals Zyskind und Majorek zu Hilfe. Er trifft die beiden zufällig und erzählt ihnen, dass ihm noch eine Arbeitsbescheinigung für seinen alten Vater fehle, er jedoch nichts dafür bezahlen könne. Daraufhin hilft ihm Majorek, denn er hat Kontakt zum deutschen Fabriksbesitzer Schultz. Dieser stellt Szpilmans Vater am nächsten Tag die letzte noch fehlende Arbeitsbescheinigung aus, doch als sich Szpilman dafür bedankt lässt Schultz schon die Zukunft vorausahnen, indem er antwortet: „War mir ein Vergnügen. Das [die Arbeitsbescheinigung] wird ihnen sowieso nichts nützen.“[253]

Szpilman trifft Zyskind und Majorek im Übrigen nicht irgendwo, sondern auf der bekannten Brücke, die das Kleine Ghetto mit dem großen Ghetto verband. Dass sich Polański gerade für diesen Ort entschieden hat, ist auch nicht ganz zufällig.

> Polanski stützt seine visuelle Gestaltung […] auf diese Ikonografie und verwendet dazu die zu Bildstereotypen gewordenen Ikonen und Monumente der Erinnerung in ihrer Form als Nachbildungen. […] Einige Filmszenen, wie die Aufnahmen der die beiden Ghettoteile verbindenden Brücke […], verdeutlichen die Topografie und Struktur des Handlungsortes. Sie betonen bestimmte Orte, die durch die historischen Fotografien auch Teil der medialen Erinnerung geworden sind[254].



[255] (Abb10)

[252] Szpilman (2012), S. 75.
[253] Der Pianist (Film), TC 37:29-37:33.
[254] Ebbrecht (2011), S. 172f.
[255] Keller (1987), S. 177.

Auch die bereits zuvor von mir beschriebene Szene des Zugs der Juden ins Ghetto, die im Buch wie gesagt ja gar nicht vorkommt, kann man in diese Kategorie der visuellen Nachbildung einordnen.[256]

Schon bald darauf wird das Ghetto umstellt, auch die Arbeitsbescheinigungen helfen nun nichts mehr, man muss tatsächlich einer Arbei nachgehen. Interessant ist an dieser Stelle anzumerken, dass Szpilman bei dieser Szene explizit von Ukrainern und Litauern spricht, die das Ghetto umstellen. Szpilman beschrieb diese sehr genau in seinem Buch, auch wenn diese Beschreibung etwas länger ist, so möchte ich sie den Lesern an dieser Stelle nicht vorenthalten:

> Alles wurde sogar noch schlimmer, als in den darauffolgenden Tagen Litauer und Ukrainer in die Aktion mit einbezogen wurden. Sie waren genauso bestechlich wie die jüdische Polizei, wenn auch auf eine andere Art. Sie nahmen Schmiergelder, aber gleich nachdem sie sie erhalten hatten, mordeten sie die Menschen, von denen sie das Geld genommen hatten. Sie mordeten überhaupt gern: aus Sport, um sich die Arbeit zu erleichtern, als Schießtraining oder auch nur einfach zum Spaß. Sie töteten Kinder vor den Augen ihrer Mütter und amüsierten sich über deren Verzweiflung. Sie schossen Menschen in den Bauch, um zu sehen, wie sie sich quälten, oder ein paar von ihnen schleuderten aus einiger Entfernung Handgranaten nach ihren in einer Reihe aufgestellten Opfern, um sich zu messen, wer besser traf. Jeder Krieg schwemmt Bruchteile von Volksgruppen an die Oberfläche, die zu feige sind, offen kämpfen zu wollen, zu armselig, irgendeine selbstständige politische Rolle spielen zu können, schändlich genug, die Funktion von bezahlten Henkern für eine der kämpferischen Mächte zu übernehmen. In diesem Krieg waren das die ukrainischen und litauischen Faschisten.[257]

Polański erwähnt Ukrainer und Litauer in seinem Film mit keinem Wort, auch an Uniformen oder Ähnlichem sind sie nicht erkennbar. Für mich stellte sich an dieser Stelle die Frage, ob es eventuell historische oder politische Gründe haben könnte, weshalb Polański diese Thematik ausgespart hat. Leider ist in keinem seiner Interviews zu diesem Thema etwas gesagt worden, so können wir nur vermuten und spekulieren.

Im Film folgt nach der Szene, in der Szpilmans Vater die Arbeitsbescheinigung bekommt sofort die Umsiedelung ins große Ghetto. Man sieht die Menschen mit ihren letzten Habseligkeiten über die bekannte, zuvor bereits beschriebene Holzbrücke ins große Ghetto marschieren. Im Buch kommt Familie Szpilman an dieser Stelle noch ein Freund, Herr Goldfeder zu Hilfe.

> Er hatte die Möglichkeit, eine bestimmte Anzahl von Personen in der Sammelstelle beim Umschlagplatz unterzubringen, wo die Möbel und die Sachen

[256] Vgl.: Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Geächtnis. S. 173.
[257] Szpilman (2012), S. 96f.

> aus den Wohnungen der bereits ausgesiedelten Juden sortiert werden. Er brachte mich zusammen mit Vater und Henryk unter, und uns gelang es dann, die Schwestern und Mutter nachzuziehen, die allerdings nicht mit uns arbeitete, sondern unseren neuen „Haushalt" betreute in dem Gebäude, wo wir kaserniert waren.[258]

Familie Szpilman wohnt nun also ebenfalls nicht mehr in ihrer Wohnung im Ghetto, sondern in einer Kaserne, muss arbeiten und bekommt nur ziemlich wenig zu essen, sodass sich die Familie das Essen sehr gut einteilen muss, um nicht allzu sehr an Hunger zu leiden. Die eigene Wohnung gibt es jedoch noch, zumindest bis zum 2. August. An diesem Tag findet die Räumung des kleinen Ghettos statt. Szpilman gelingt es noch, wichtige Dinge, wie Kleidung und Bettwäsche, Kompositionen und Kritiken, sowie die Geige seines Vaters aus der Wohnung zu holen, dann beginnt auch im Buch das Ende der Eigenständigkeit.

Bald sind nun auch sie an der Reihe. Zuvor erzählt Szpilman im Buch noch eine kurze Anekdote über die Auflösung des Waisenhauses und Deportierung der Kinder, die den Leser sehr ergreift. Im Film stürmt eines Tages die Polizei in die Kasernenwohnung und befielt, alle sollen sich im Hof aufstellen. Szpilman will noch ein letztes Mal seine Familie schützen und erklärt dem Deutschen, dass er und seine Familie hier auch arbeiten würden. Szpilman kassiert daraufhin jedoch lediglich eine Ohrfeige. Im Hof beginnen die Deutschen dann mit ihrer Auslese. Henryk und Halina werden nochmals verschont, der Rest der Familie wird nun auf den berüchtigten Umschlagplatz geschickt. Die Brutalität und Kaltblütigkeit der Deutschen wird an dieser Stelle besonders gut und deutlich in Szene gesetzt, denn als eine Frau fragt, wohin man sie denn nun bringen würde, wird sie ohne eine Antwort auf der Stelle und vor den Augen aller einfach erschossen. Thomas Koebner ist an dieser Stelle jedoch der Auffassung, dass

> Polanski […] in seiner Inszenierung solche Momente künstlich gesteigerter Dramatik [umgeht] – oder […] bricht […]. Als in *Der Pianist* die Juden zur Deportation in einem Innenhof zusammengetrieben werden, liegt das Hauptaugenmerk nicht auf den Demütigungen der Opfer, vielmehr zeigt eine lange Sequenz den Prozeß des Verharrens in erschöpfter Passivität, des erzwungenen Wartens.[259]

Diese Szene ist im Buch nicht beschrieben, hätte aber mit Sicherheit so stattfinden können. Insofern ist auch diese Szene durchaus authentisch. Auffällig ist gerade bei solchen brutalen Szenen Folgendes: „Die Gewaltdarstellungen werden dramaturgisch nicht angekündigt –

[258] Szpilman (2012), S. 98.
[259] Koebner (2006), S. 301.

keine Musik untermalt diese Szenen, keine formale Bildgestaltung stimmt die Wahrnehmung der Zuschauer auf die folgenden Aktionen ein.“[260]

Im Film gibt es an dieser Stelle meiner Meinung nach ein kleines zeitliches Problem. Die Umsiedelung ins große Ghetto ist per Insert mit 15. März 1942 angegeben, der Abtransport der Familie Szpilman zum Umschlagplatz mit 16. August 1942. Es sind also ganze fünf Monate, in denen Familie Szpilman in der Kaserne leben und arbeiten soll. Sieht man sich den Film an, hat man jedoch eher das Gefühl, es handelt sich hierbei um maximal ein bis zwei Tage, denn die Szenen zwischen den beiden Inserts dauern insgesamt nur knapp drei Minuten[261]. Im Vergleich zum Rest des Films gibt es also an dieser Stelle eine extreme Raffung der Zeit, die, betrachtet man den ganzen Film, für diesen sehr atypisch ist und mich als Zuseher beim ersten Mal Betrachten zugegebener Maßen auch etwas irritiert hat.

## 4.5. Am Umschlagplatz

Als nächstes möchte ich mich der Szene am Umschlagplatz näher widmen. Bevor ich jedoch mit meiner Vergleichsanalyse zwischen Buch und Film beginne, möchte ich gerne ein paar grundsätzliche historische Fakten zu diesem für die Geschichte so schicksalsträchtigen Ort geben. Hierfür sei der ehemalige deutsche Soldat Joe Heydecker zitiert, der zwischen 1941 und 1944 immer wieder in Warschau stationiert war, denn Worte der Erinnerung an tatsächliche Begebenheiten können meiner Ansicht nach tausend Mal mehr ausdrücken, als historische Faktenberichte.

> Das Wort Umschlagplatz hatte im Getto bald eine furchtbare Bedeutung. Die von den Deutschen ursprünglich angegebene Zahl von 60000 „Umsiedlern“ erwies sich als bloße Täuschung. Alle, die gehofft hatten, sie würden in Ruhe gelassen werden, wenn sie es nur fertigbrächten, nicht bei diesen 60000 zu sein, gerieten jetzt ebenfalls in den Sog der Todesmaschine. Die Treibjagden gingen weiter, die Zahlen überschritten hunderttausend, dann zweihunderttausend Menschen. Es war kein Ende abzusehen. Aus diesen Schreckenstagen des Warschauer Gettos sind Berichte überliefert, die der Verstand kaum zu fassen vermag. Die Opfer wurden zusammengerieben wie Vieh, mit Schlägen und Peitschenhieben zum Umschlagplatz gestoßen; wer schrie oder den Mördern andere Schwierigkeiten machte, mußte damit rechnen, niedergeschossen zu werden. Kinder wurden von ihren Müttern gerissen, Familien getrennt, Bitten und Tränen ernteten Hohn.[262]

Die gesamte Szenerie und Handlung, die sich am Umschlagplatz begibt, ist zwischen Buch und Film fast zur Gänze identisch. Einzig und alleine eine Begebenheit fehlt im Film interessanter Weise, obwohl man diese sogar mit Polańskis persönlichem Leben in

[260] Schiller (2011), S. 63.
[261] Der Pianist (Film), TC1: 37:48, TC2: 40:36.
[262] Heydecker (1983), S. 14.

Verbindung setzen kann. Einige Zeit später kommen nämlich auch Henryk und Hanna zum Umschlagplatz. Aus dem Film wird erstens nicht ganz deutlich, weshalb nun, im Buch wird dies erklärt: sie hatten beim Arbeiten vom Abtransport der Familie erfahren und haben sich daraufhin freiwillig für den Umschlagplatz gemeldet, um mit der Familie zusammen sein zu können.[263] Zweitens versucht Szpilman im Buch verzweifelt, Henryk und Hanna vom Umschlagplatz wieder wegzubringen. Er geht zu einem ihm bekannten jüdischen Polizisten und bittet diesen, Henryk und Halina wieder gehen zu lassen, doch es ist chancenlos:

> Wie jeder Polizist hatte er die Pflicht, täglich auf eigene Faust fünf Personen auf dem Umschlagplatz abzuliefern unter der Androhung, selber ausgesiedelt zu werden, wenn er diesem Befehl nicht nachkam. Halina und Henryk machten gerade die heutigen fünf voll. Er war müde und hatte nicht mehr die Absicht, sie freizulassen, um dann wieder von neuem auf Jagd gehen zu müssen.[264]

Im Film setzt Polański diesen letzten Rettungsversuch Szpilmans für seine Geschwister nicht in Szene, obwohl er selbst so etwas Ähnliches im Krakauer Ghetto erlebt hatte. Im Alter von 15 Jahren machte sich Roman Polański im Ghetto auf die Suche nach seinem Vater. Er stellte sich zu einer Gruppe von Menschen, die abtransportiert werden sollten, denn er dachte, er gehe dort hin, wo alle hingehen. Auch die anderen Menschen konnten ihn nicht von dieser Wahnsinnsidee abbringen. Als er dann zum Krakauer Umschlagplatz gebracht wurde dämmerte ihm langsam, dass dies eventuell doch keine so gute Idee gewesen war und er versuchte, von diesem Umschlagplatz wieder wegzukommen. Polański erzählt in einem Interview darüber Folgendes:

> Die einzige Möglichkeit sah ich darin, mit einem der Bewacher zu sprechen. Da, wo ich auf dem Platz wartete, standen polnische Bewacher bei der Menge. Ich ging zu einem von ihnen, der noch ein halber Junge war. Mit Stephan [Polańskis damaliger Freund] an der Hand erzählte ich ihm, dass wir furchtbaren Hunger hätten und zu Hause Brot holen wollten. So, wie er uns ansah, war offensichtlich, dass er durchschaute, dass wir abhauen wollten. Aber er sagte: Na, geht.[265]

Er hätte diese Szene also durchaus in seinen Film einbauen können, noch dazu, wo er die Szene danach, die mit dieser in Verbindung steht sehr wohl in den Film eingebaut hat. Nachdem Szpilman nämlich von einem jüdischen Polizisten, der ihn erkennt, aus der Kolonne zum Zug herausgezogen wird und ihm somit das Leben geschenkt wird, will Szpilman, nachdem er seine Chance erkennt, schnell davonlaufen. Diese Situation wird im Buch jedoch nicht so dargestellt, sondern entspringt ebenfalls Polańskis Erinnerung, wie er in dem Interview erzählt. Als der Polizist ihm nämlich das Weggehen vom Umschlagplatz erlaubte,

[263] Vgl.: Szpilman (2012), S. 106.
[264] Szpilman (2012), S. 107.
[265] Ehlerg (2002).

passierte Folgendes: „Ich packte Stephan und wollte mit ihm davonrennen. Nicht rennen, blaffte der Bewacher da. Das ist auch im Film.“[266] „Die anschließenden, intensiv wirkenden, Szenen der Deportation basieren vor allem auf emblematischen Bildern, die aus den Kompilationsfilmen über die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden als Archivmaterial bekannt sind.“[267]

## 4.6. Unterschiedliche zeitliche Gewichtung der erzählten Geschehnisse in Buch und Film

Ab diesem Zeitpunkt, der Rettung vor dem Abtransport ins Vernichtungslager Majdanek und damit der Rettung vor dem sicheren Tod, steht Szpilman ganz alleine da, getrennt von seiner Familie. Diese Szene stellt also einen **zentralen Wendepunkt** in der Handlung da, man kann sagen, dieses Ereignis teilt die Handlung in zwei Teile, einen Teil im Warschauer Ghetto gemeinsam mit seiner Familie und einen zweiten Teil alleine, versteckt, im immer mehr zerstörten Warschau der letzten Kriegsjahre. Auch Simone Mahrenholz ist dieser Aufassung:

> Dokumentiert die erste Hälfte jene Stationen, in denen sich die tödliche Schlinge um die Juden Warschaus zusammenzieht, gilt die zweite einem individuellen Überlebenskampf: lange Sequenzen ohne ein Wort. Szpilman, durch wahnwitzigen Zufall in letzter Sekunde der Deportation entkommen, harrt von nun an über Jahre in unterschiedlichsten Jobs und Verstecken aus, vielfach auf Hilfe von außen angewiesen.[268]

Interessant ist meiner Meinung nach anzumerken, dass, vergleicht man den Film mit der literarischen Vorlage, sich völlig unterschiedliche Schwerpunkte ergeben, was das Erzählte anbelangt, vor allem an der zeitlichen Gewichtung und unterschiedlichen Handlungsdichte ist dies deutlich erkennbar. Während das Buch für den ersten Teil 110 von insgesamt 190 Seiten und zehn von achtzehn Kapiteln verwendet, werden im Film für den ersten Teil nur 40 Minuten von insgesamt 143 Minuten gebraucht. Ein großer Unterschied in der Gewichtung ist also deutlich erkennbar.

Interessant ist weiters festzuhalten, dass der jüdische Polizist, der Szpilman praktisch das Leben schenkt, im Buch nicht näher beschrieben wird, es geht aus Szpilmans Beschreibungen nicht einmal konkret hervor, ob er diesen Polizisten überhaupt kennt bzw. erkennt, er schreibt dazu nur wie folgt: „Eine Hand packte mich am Kragen, und ich wurde

[266] Ehlerg (2002).
[267] Ebbrecht (2011), S. 181.
[268] Mahrenholz (2002).

aus dem Polizeikordon hinausgeschleudert."[269] Nach mehreren Versuchen, sich wieder zu seiner Familie zu begeben, sagt einer der Polizisten zu ihm: „Was stellen Sie denn an? Retten Sie sich lieber!"[270] Im Film ist der Retter dem Zuschauer kein Unbekannter, wieder handelt es sich um den von mir schon zuvor erwähnten und beschriebenen jüdischen Polizisten Yitzchak Heller. Dieser hat von Polański also eine weitere Aufgabe im Film erhalten, die sich tatsächlich so jedoch nicht zugetragen hat.

## 4.7. Unterschiedliche Verstecke in Buch und Film

### 4.7.1. Arbeiten für die Nazis in Arbeiterkolonnen

Folgend möchte ich mich dem zweiten Teil des Films bzw. des Buchs beschäftigen. Szpilman schleicht mit einer Arbeiterkolonne getarnt vom Umschlagplatz weg und findet sich im menschenleeren und zerstörten Warschauer Ghetto wieder. Diese Szene, das völlige alleine Herumirren durch die runierten Häuserschluchten findet sich einerseits im Buch wieder („Die Straße war wie leergefegt, die Tore fest zugesperrt oder sperrangelweit offen in den Häusern, aus denen man alle Bewohner abtransportiert hatte."[271]), andererseits entspringt auch diese Darstellung Polańskis persönlicher Erinnerung. Über die Zeit der Umstellung des Krakauer Ghettos sagt er in einem Interview Folgendes: „Der dortige Teil des Gettos war völlig verlassen. Die Filmszene, in der die Hauptfigur ganz allein durch eine verlassene Straße läuft, auf der nur Gegenstände herumliegen, Möbel und Kleidung und so – so sah es aus."[272]

Anders inszeniert wurde jedoch die weitere Flucht. Im Buch trifft er einen jüdischen Polizisten, der ihn erkennt. Es handelt sich um einen Verwandten, den die Familie zwar nie besonders gut leiden konnte, in dem Moment stellte dieser jedoch den einzigen Verwandten dar, den er überhaupt noch hat. Bei diesem Verwandten bleibt er die erste Nacht, bevor er sich am nächsten Tag um Arbeit kümmert:

> In der Frühe ging ich zum Sohn des Gemeindevorstehers, Mieczysław Lichtenbaum, den ich von den Zeiten her gut kannte, da ich noch in den Cafés des Gettos auftrat. […] Ohne weitere Diskussion ließ er mich in eine Arbeiterkolonne einschreiben, die die Mauern des einstigen Großen Gettos, das man inzwischen dem „arischen" Teil der Stadt zugeschlagen hatte, abtrug.[273]

Im Film flüchtet er schlussendlich in das ehemalige Café, in dem er während der Ghettozeit gespielt hatte. Dieses ist ebenfalls völlig zerstört, Tische sind kleingeschlagen und Sessel und

[269] Szpilman (2012), S. 109.
[270] Szpilman (2012), S. 110.
[271] Szpilman (2012), S. 111.
[272] Ehlerg (2002).
[273] Szpilman (2012), S. 112f.

sonstige Einrichtungsgegenstände liegen überall verteilt herum. Plötzlich vernimmt er eine Stimme, es handelt sich hierbei um den Kaffeehausbesitzer Benek, den er auch schon von seinen Zeiten als Pianist im Café kennt. Dieser hat sich unter dem Bühnenboden, auf welchem das Klavier im Café stand, versteckt und flüstert zu Szpilman Folgendes: „(…) Es ist noch nicht vorbei, Władek. Wir werden lieber noch zwei Tage hier bleiben, dann wird alles ruhiger. Ich hab einen Polizisten bestochen, der kommt, wenns vorbei ist.“[274] Im Film bleibt Szpilman dann anscheinend also mindestens zwei weitere Tage in diesem Versteck, danach folgt jedenfalls ein Schnitt und in der nächsten Szene sieht man Szpilman bei einer Arbeiterkolonne arbeiten, man sieht ihn am Weg zur Arbeit, wie er das Ghetto gerade verlässt. Wie er jedoch zu diesem Job gekommen ist wird im Film nicht näher dargestellt, für mich persönlich ergab sich auch bei mehrmaliger Betrachtung des Films eine inhaltliche Lücke.

Das Arbeiten in der Kolonne wird im Buch konkreter beschrieben, auch einige Unterschiede bzw. Abweichungen bei der Verfilmung lassen sich erkennen. Zuerst arbeitet Szpilman am Abriss der nun nicht mehr benötigten Ghettomauer, anschließend am Bau eines Schlösschens für den SS-Hauptführer. Im Film werden ebenfalls beide Schauplätz gezeigt, es wird jedoch nicht darauf eingegangen, weshalb der Arbeitsort gewechselt wurde. Im Buch hingegen gibt Szpilman eine Begründung hierfür ab: „Ich weiß nicht, wie das mit mir bereits in dieser ersten Etappe körperlicher Arbeit ausgegangen wäre, wenn ich nicht jenen selben Gruppenführer erfolgreich darum angebettelt hätte, mich zur Arbeitsgruppe zu versetzen, die beim Bau des Schlößchens des SS-Hauptführers in der Aleje Ujazdowskie beschäftigt war.“[275] Die Arbeit an der Ghettomauer war also so schwer, dass Szpilman selbst versuchte, einem neuen Arbeitsbereich zugeteilt zu werden.

Im Buch wird auch beschrieben, dass Szpilman mit einem sehr netten Polen zusammenarbeitet, der ihm immer hilft, viele körperliche Tätigkeiten für ihn übernimmt und ihn rechtzeitig warnt, wenn die Aufpasser kommen. Dieser Pole wird im Film durch den zuvor schon erwähnten Kaffeehausbesitzer Benek ersetzt, der mit ihm gemeinsam in der Arbeiterkolonne anheuerte und so mit ihm arbeitet.

Als der Winter schon sehr nahe vor der Tür steht und die Baustelle – diesmal auf Befehl der Deutschen – wieder gewechselt wird, kommt Szpilman ein weiteres Mal das Schicksal zu Hilfe:

> Eines Tages stolperte ich beim Kalktragen und verstauchte mir den Knöchel. Als Arbeiter auf dem Bau war ich unbrauchbar geworden. Damals teilte mich Ingenieur Blum dem Lagerhaus zu. Es war Ende November und der letzte

[274] Der Pianist (Film), TC 52:28-52:36.
[275] Szpilman (2012), S. 121.

> Augenblick, um noch meine Hände retten zu können. In den Lagerräumen war es auf jeden Fall wärmer als unter freiem Himmel.[276]

Im Film arbeitet Szpilman zuerst ebenfalls an der Ghettomauer, danach an einem – im Film nicht näher definierten – Haus, dies wie bereits erwähnt mit dem Kaffeehausbesitzer Benek. Nach kurzer Zeit taucht auch Majorek wieder auf, auf die Frage Szpilmans, wie lange Majorek schon in der Kolonne arbeite, antwortet dieser: „Seit heute Nacht. Ich hab mich gefreut, dich [Szpilman] zu sehen.“[277] Nun arbeiten sie also zu dritt auf dieser Baustelle. Eines Tages stellt sich Szpilman äußerst ungeschickt an, stolpert beim Tragen von Baustoffen und verschüttet diese auf der Baustelle. Daraufhin wird ein deutscher SS-Mann mit dem Pseudonym „Zick-Zack“ eingeführt. Er beginnt Szpilman aus Strafe zu verprügeln, immer mit den Worten: „Und-zick! Und-zack! Und-zick! Und-zack!“[278] Dies tut er so lange, bis Szpilman bewusstlos am Boden liegenbleibt und zwei polnische Arbeiter ihn wegbringen müssen. Zick-Zack wird auch im Buch eingeführt und näher charakterisiert, jedoch wird Szpilman nicht selbst Opfer dessen Brutalität. Er beschreibt diesen folgender Maßen:

> Eine nahezu erotische Annehmlichkeit bedeutete es für ihn, Menschen auf eine bestimmte Art und Weise zu mißhandeln: Er befahl dem Deliquenten, sich zu bücken, nahm dessen Kopf zwischen die Schenkel, drückte zu und schlug auf das Gesäß des Unglückseligen mit einer Karbatsche ein, bleich vor Wut und durch die zusammengebissenen Zähne zischend: „Zick-zack, zick-zack!“ Er ließ nie eher von seinem Opfer ab, als bis dieses vor Schmerz ohnmächtig wurde.[279]

Im Film hilft dann auch einer der beiden Polen, die ihn nach der Verprügelung wegtrugen, ein gewisser Bartczak, eine bessere Beschäftigung für Szpilman zu finden, da er sich, gemeinsam mit einem weiteren Arbeiter, sehr um seine Gesundheit sorgt: „(…) – Vom Klavierspielen verstehst du hoffentlich mehr, wie vom Steine Schleppen. – Er wird nicht lange durchhalten, wenn das so weitergeht. – Mal sehen, vielleicht find ich für ihn was Besseres.“[280] So wird Szpilman im Film dann schließlich Lagerarbeiter. Es läuft im Buch und im Film also auf das gleiche Ergebnis hinaus, der konkrete Weg dorthin ist jedoch etwas unterschiedlich dargestellt.

Zu der Zeit, als Szpilman für die Deutschen in einer Arbeiterkolonne arbeitet, bekommt er, wie durch Zufall, immer wieder Überlebenschancen. Im Buch werden insgesamt drei davon erwähnt. Das erste Mal kommt es zu einer unerwarteten Selektion. Ein junger Gendarm beginnt „nach dem Lotteriesystem, nach eigenem Gutdünken, einzuteilen: links – Tod, rechts

[276] Szpilman (2012), S. 123.
[277] Der Pianist (Film), TC 56:29-56:34.
[278] Harwood (2002), S. 64.
[279] Szpilman (2012), S. 123f.
[280] Der Pianist (Film), TC 59:19-59:30.

– Leben.“[281] Szpilman entkommt dem Tod, andere werden vor seinen Augen erschossen. Das zweite Mal teilt man Nummern aus, die das Überleben – zumindest für kurze Zeit – sichern sollen, am zweiten Tag bekommt Szpilman auch solch eine Nummer zugewiesen. Das dritte Mal kommt es auch wieder zu einer Einteilung in Links und Rechts. Weshalb Szpilman immer wieder das Leben geschenkt wird, kann man nicht begründen, man kann jedoch davon ausgehen, dass es sich zu den damaligen Zeiten und Bedingungen um reines Glück und um einen Zufall handelte, dass man ihn immer wieder verschonte, mit seiner Persönlichkeit an sich hatte dies mit Sicherheit nichts zu tun.

Im Film wird nur eine dieser Aussortierungen von Menschen gezeigt, diese dafür umso intensiver und eindringlicher für den Zuseher. Dem Offizier gehen nämlich nach der Auswahl der zum Tode verurteilten während des Erschießungsprozesses die Patronen aus. So muss ein Mann, am Boden liegend, noch länger auf seinen Todesschuss warten, während der Offizier seelenruhig das Magazin der Waffe nachlädt. Die Grausamkeit, Gefühlslosigkeit und Unmenschlichkeit der Deutschen wird durch diese Darstellung besonders betont und in Szene gesetzt. Dadurch ist auch der Zuseher meiner Meinung nach noch ergriffener und die Szene prägt sich wirklich in einem ein.

Erst nach längerer Beschäftigung bei der Arbeiterkolonne wird den Juden erlaubt, sich außerhalb des Ghettos Kartoffeln und Brot zu kaufen. Dieses dürfen sie selbst essen, aber auch im Ghetto weiterverkaufen. Mit dieser Aktion soll den Juden die Angst vor dem Tod genommen werden, denn weshalb sollten die Deutschen den Juden so etwas erlauben, wenn sie sie eigentlich umbringen wollen. Es soll seitens der Juden eine Person bestimmt werden, die die Einkäufe durchführen soll. Diese Aufgabe wird Majorek übertragen. Im Buch ist dies übrigens die erste Stelle, wo Majorek auftaucht, Szpilman berichtete zuvor nichts über ihn und kannte ihn auch nicht von früher, erst hier wird dieser in die Geschichte eingeführt.

Auch die ersten Widerstandsbewegungen im Ghetto gegen die Deutschen zu Beginn des Jahres 1943 bleiben im Film unerwähnt. Ganze fünf Tage kehrt Szpilman mit seiner Arbeiterkolonne abends nicht ins Ghetto zurück, nur die Schüsse aus der Ferne kann er vernehmen. Später werden sie informiert, was währenddessen geschehen ist:

> Die Menschen wehrten sich, so gut sie konnten, vor dem Abtransport in den Tod. Sie versteckten sich in vorher ausgetüftelten Verstecken, die Frauen gossen Wasser auf die Treppenstufen, das gefror und den Deutschen das Eindringen in die höher gelegenen Wohnungen erschwerte. Einige Häuser hatte man schlichtweg verbarrikadiert, und die Bewohner ließen sich mit der SS auf einen

[281] Szpilman (2012), S. 117.

> Schußwechsel ein, entschlossen, mit der Waffe in der Hand, im Kampf, zu sterben, anstatt in der Gaskammer zu verrecken.[282]

Dann werden sie von „Zickzack“ mit für den heutigen Leser unverständlichen und grausamen Worten informiert, „daß die Aktion zur ‚Säuberung des Gettos von nichtarbeitenden Elementen‘ abgeschlossen sei“[283]. Für Szpilman steht nach diesen Ereignissen fest: handeln ist angesagt. Er bittet Majorek, der ja wie bereits berichtet, für den Nahrungskauf zuständig ist und sich somit etwas freier in der Stadt bewegen kann, ein Künstlerehepaar, Andrzej Bogucki und Janina Godlewska zu verständigen, dass Szpilman noch aus früheren Zeiten als Pianist beim polnischen Rundfunk kennt.

Im Film stellt dies den ersten Versuch der Kontaktaufnahme mit Menschen außerhalb des Ghettos dar, die Szpilman eventuell helfen könnten, im Buch wird auch von einem vorherigen Versuch berichtet, außerhalb des Ghettos Unterschlupf zu finden, der jedoch misslingt, da es damals sehr gefährlich war, Juden in seiner Wohnung zu verstecken und sich diese Menschen daher weigerten, Szpilman aufzunehmen. Vor allem in Polen war es besonders gefährlich, wie auch Wolf Biermann in seinem Essay „Brücke zwischen Władysław Szpilman und Wilm Hosenfeld, gebaut aus 49 Anmerkungen“ feststellt, der dem Buch als Anhang hinzugefügt wurde. „Wer einen Juden versteckte, der zahlte in Frankreich mit Gefängnishaft oder KZ, den kostete das in Deutschland das Leben – aber in Polen immer das Leben seiner ganzen Familie.“[284] Doch trotzdem ist es seiner Meinung nach erstaunlich anzumerken, „daß es zugleich kein Volk gab, in dem so viele Juden vor den Nazis versteckt wurden“[285], wie bei den Polen.

Wichtig anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Bitte an Majorek um Kontaktaufnahme mit Szpilmans Bekannten im Film ohne die zuvor berichteten Ereignisse im Ghetto gesehen zu haben, stattfindet. Natürlich kann man beim Betrachten des Films auch so gut verstehen und nachvollziehen, weshalb Szpilman unbedingt das Ghetto verlassen will, im Buch sind meiner Ansicht nach diese Gründe jedoch noch plausibler berichtet und besser nachvollziehbar. Dafür wird das Künstlerehepaar Andrzej und Janina schon in einer vorigen Szene in den Film eingeführt. Als nämlich Szpilman dabei ist, mit der Arbeiterkolonne die Ghettomauer abzutragen, sieht er am gegenüberliegenden Markt Janina Einkäufe erledigen. Er will sie auch ansprechen, kommt jedoch zu spät. Benek fragt ihn wer dies war, darauf

[282] Szpilman (2012), S. 131f.
[283] Szpilman (2012), S. 132.
[284] Biermann, Wolf: Brücke zwischen Władysław Szpilman und Wilm Hosenfeld, gebaut aus 49 Anmerkungen. In: Szpilman, Der Pianist, S. 214.
[285] Biermann, Wolf: Brücke zwischen Władysław Szpilman und Wilm Hosenfeld, gebaut aus 49 Anmerkungen. In: Szpilman, Der Pianist, S. 214.

antwortet Szpilman: „Sie ist Sängerin, ich kannte sie ziemlich gut. Ihr Mann ist Schauspieler. Es sind liebe Menschen, ich würd gern mit ihr reden.“[286] Darauf antwortet Benek (auch passend zu dem von mir zuvor Berichteten): „Vergiss aber eins nicht: die werden gehängt, wenn sie Juden helfen.“[287]

Polański arbeitet gerade beim Szenenwechsel innerhalb der Ghettomauern vs. außerhalb der Mauern mit unterschiedlicher Farbgestaltung. Während die Bilder im Ghetto als trist und grau beschrieben werden können, die Farbgebung also eher schwach gehalten ist, wird das „florierende Leben außerhalb dieser Mauern, […] durch eine kräftige Farbgebung betont.“[288] Die unterschiedliche Farbwahl und Intensität der Farben unterstützt auch die Stimmung und Wahrnehmung der Zuschauer, dies hat vor allem auch psychologische Gründe.[289]

Die Szene mit dem kleinen Jungen wird im Film jedoch wieder ausgelassen. Folgendes trug sich, den Ausführungen Szpilmans gemäß, zu:

> Über den Gehsteig huschte ein vielleicht zehnjähriges Bengelchen. Es war bleich und so verschreckt, daß es vergaß, vor einem ihm entgegenkommenden Gendarmen die Mütze abzunehmen. Der Deutsche hielt inne, zog wortlos den Revolver, setzte ihn dem Jungen an die Schläfe und schoß. Das Kind glitt zu Boden, schlug mit den Armen, straffte sich und starb. Der Gendarm steckte seelenruhig den Revolver zurück ins Futteral und setzte seinen Weg fort.[290]

Diese Szene hätte meiner Meinung nach die schrecklichen und grauenhaften Vorgänge der damaligen Zeit, sowie die Unmenschlichkeit und Grausamkeit der Deutschen noch weiter unterstrichen. Polański hat sich jedoch dagegen entschieden, diese Vorgänge in seinem Film aufzugreifen, vielleicht auch deshalb, um den Zuschauer nicht unnötig zu verstören. Viele Menschen sind der Meinung, es würde oft reichen, Grausamkeiten nur anzudeuten, nicht alles muss bzw. sollte detailgetreu gezeigt werden. Gerade bei Filmen mit dieser Thematik bin ich persönlich jedoch etwas anderer Auffassung.

### 4.7.2. Das Verstecken Szpilmans in verschiedenen Wohnungen

Im nächsten Abschnitt meiner Vergleichsanalyse möchte ich mich Szpilmans Zeit in unterschiedlichen Verstecken außerhalb des Warschauer Ghettos widmen. Hier gibt es Abweichungen, was die helfenden Personen, aber auch was die Unterkünfte betrifft.

Am 13. Februar gelingt Szpilman die Flucht aus dem Ghetto in den arischen Teil Warschaus. Betrachtet man die weiteren Ereignisse im Ghetto (Ghettoaufstand und

[286] Der Pianist (Film), TC 53:45-53:52.
[287] Der Pianist (Film), TC 53:52-53:55.
[288] Schiller (2011), S. 66.
[289] Zur näheren unterschiedlichen Wirkung von Farben siehe Bienk (2008), S. 73f.
[290] Szpilman (2012), S. 130f.

schließlich die komplette Räumung des Ghettos), auf die ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch kurz eingehen möchte, so kann man feststellen, dass es eine Flucht wahrlichst in letzter Sekunde gewesen ist. Sogar der Kommandant der jüdischen Polizei, Oberst Szeryński wählte den Freitod, so dramatisch spitzte sich die Lage schon zu. Im Buch flüchtet Szpilman zuerst in die Wohnung von Andrzej Bogucki und Janina Godlewska. Gleich zu Beginn wird im Buch eine wichtige Szene mit großem Bedeutungscharakter beschrieben, die im Film völlig untergeht: Szpilman „nahm zum ersten Mal seit drei Jahren die Armbinde mit dem hellblauen Stern ab“[291]. Natürlich gestaltete auch Polański seinen Film nach historischen Tatsachen, somit tragen die Bewohner im Ghetto alle die Armbinde mit dem Davidstern und natürlich trägt sie Szpilman während seiner Zeit des Versteckens nicht, es wird jedoch nicht explizit darauf hingewiesen. Das Abnehmen der Armbinde wird nicht explizit dargestellt und so fällt dieses Detail wirklich nur bei genauer Betrachtung auf. Da dies für mich jedoch vor allem auch einen symbolischen Charakter darstellt, hätte ich es mir doch gewünscht, wenn auch diese Szene im Film genauer dargestellt worden wäre.

Andrzej und Janina bringen Szpilman in ein Maleratelier, dort soll er sich für die nächsten zwei Wochen verstecken. Dies ist auch nicht immer eine ruhige Zeit, denn es muss ein tatsächlicher Mieter für das Atelier gefunden werden, daher kommen sich dieses immer wieder Menschen ansehen, während sich Szpilman in einem der Alkoven verstecken muss[292]. Danach kümmert sich Gębczyński um Szpilmans Behausung, er soll in die Wohnung des Ehepaars Gębczyński umziehen. Hier sehen wir als Leser eine weitere sehr wichtige Szene, vor allem für Szpilmans Leben muss dieses Ereignis von großer Bedeutung gewesen sein. Mit großer Begeisterung und Enthusiasmus erzählt er auch in seinem Buch darüber, gleichzeitig bildet seine Erzählung auch eine gute Zusammenfassung des bisher Geschehenen:

> Am selben Abend sollte ich zum ersten Mal seit sieben Monaten eine Klaviatur berühren. Sieben Monate, in denen ich alle meine Lieben verloren, die Liquidierung des Gettos überlebt und dann die Gettomauer abgetragen, Kalk und Ziegel geschleppt hatte. Lange wehrte ich mich gegen die Überredungskünste von Frau Gębczyńska, bis ich schließlich doch nachgab. Die steifen Finger bewegten sich nur widerstrebend über die Tasten, der Klang irritierte wie etwas ganz Fremdes, für die Nerven schwer Erträgliches.[293]

Schwer begreiflich ist für mich, dass Szpilman auch diese Szene nicht aufgenommen hat, stattdessen die Zeit nach der Flucht aus dem Warschauer Ghetto völlig anders beschrieben hat.

[291] Szpilman (2012), S. 133f.
[292] Vgl.: Szpilman (2012), S. 135.
[293] Szpilman (2012), S. 136.

Im Film flüchtet Szpilman zwar, wie ausgemacht, auch zu Janina und Andrzej. Er kann dort jedoch von Beginn an nicht bleiben und wird noch am gleichen Abend, nachdem er sich rasiert hat und neue Kleidung bekommen hat von Andrzej in die Wohnung von Marek Brodziński gebracht, die sich am anderen Ende der Stadt befindet. Dort soll er die erste Nacht verbringen und zwar in einem Kellerabteil hinter einem Kasten in einer Wandnische. Brodziński sagt zu Szpilman: „Sie müssen bis morgen Nachmittag hier bleiben. Wir haben eine Wohnung für Sie, an der Ghettomauer, aber da sind Sie sicher.“[294] Am nächsten Tag fährt Brodziński mit Szpilman in die neue Wohnung. Um diese zu erreichen, benutzen sie die Straßenbahn. An der Szene in der Straßenbahn erkennt man meiner Ansicht nach wieder sehr gut Polańskis gründliche Recherchetätigkeit bzw. gute Erinnerung an selbst Erlebtes und seine Liebe zum Detail und der absoluten Perfektion. Der vordere Teil der Straßenbahn ist ausschließlich für die deutschen Kontrollbeamten reserviert, die jeden Straßenbahnwagen begleiteten. Szpilman soll auf Anweisung Brodzińskis bis zu dieser Abteilung, getrennt mittels einer Holzstange, nach vor gehen, gut sichtbar auch für die deutschen Beamten. Ich denke, auch wenn dies nicht explizit erwähnt wird, der Hintergedanke ist der, dass öffentliches Zeigen um vieles sicherer war, als zwanghaftes Verstecken. Stellt sich Szpilman gut sichtbar ganz nach vorne, würden die Beamten am wenigsten Verdacht schöpfen, dass es sich bei ihm um einen Juden handeln könnte. Neben den deutschen Beamten sind aber zum Beispiel auch alle Beschilderungen getreu der damaligen Zeiten wiedergegeben, so steht zum Beispiel an der Absperrung völlig korrekt in deutscher und polnischer Sprache geschrieben „Kein Durchgang – Przejścia nie ma“[295]. Details, auf die viele Regisseure in der heutigen Zeit sehr gerne vergessen, wie ich als genauer Beobachter leider immer wieder feststellen muss, zum Beispiel in vielen österreichischen Fernsehfilmen. Hier werden zum Beispiel Autokennzeichnen nur nachgemacht (so, dass man das unweigerlich erkennt, dass diese nicht echt sind), anstatt dass wie in Deutschland zumindest Kennzeichen für Filme und Serien extra produziert werden, die von Originalen nicht zu unterscheiden sind.

Nachdem schlussendlich die Wohnung erreicht wird, die sich im Übrigen direkt an der Ghettomauer, also praktisch direkt in der Höhle des Löwen befindet, wird alles genau besprochen und Szpilman bekommt auch eine Notfalladresse ausgehändigt, bei der er sich aber wirklich nur im Notfall melden soll. Wie wir als Zuseher im Film später erfahren werden, handelt es sich bei der Adresse um die Wohnung von unserer bereits bekannten Dorota und deren Gatten. Darauf werde ich im weiteren Verlauf noch näher eingehen,

[294] Der Pianist (Film), TC 1:12:30-1:12:37.
[295] Der Pianist (Film), TC 1:13:41.

festhalten kann man an dieser Stelle jedoch bereits, dass Dorota als Person zumindest im Buch nicht auftaucht, deren zukünftige Aufgaben und Handlungen werden von anderen Personen durchgeführt.

Die nächste Szene, nämlich das streitende Nachbarspärchen und das anschließende Klavierspiel der Frau kommen sowohl im Buch, als auch im Film in fast identer Art und Weise vor, jedoch findet diese Szene in jeweils unterschiedlichen Wohnungen statt. Im Film handelt es sich um die gerade eben beschriebene Wohnung, im Buch um eine Junggesellenbehausung eines gewissen Herren Czesław Lewicki, einem ehemaligen Kollegen des polnischen Rundfunks, in die Szpilman einen Tag nach der Aufnahme von Familie Gębczyński zieht. Dies stellt eine sehr wichtige Szene für Szpilman persönlich dar, denn endlich kann er wenigstens einmal wieder ein Klavier hören, auch wenn es ihn sehr schmerzt, dass er nicht selbst spielen kann. „Während ich das hörte, dachte ich so bei mir , nicht selten mit Wehmut, wie viel ich doch darum gäbe und wie glücklich ich wäre, wenn ich auch nur ihren verstimmten Klimperkasten hätte, der da jenseits der Wand ein solches Gezänk hervorrief.“[296]

## 4.8. Die Beschreibung des Ghettoaufstands

Als nächstes wird der allseits bekannte Ghettoaufstand beschrieben. Da, wie ich bereits erwähnte, es Szpilman gelungen war, das Ghetto noch vor Beginn des Aufstands zu verlassen, konnte er am eigenen Leib nichts davon mitbekommen. Im Buch zitiert er sein Wissen aus ihm in die Wohnung gebrachten Zeitungen:

> Aus den Untergrundzeitungen, die ich erhielt, erfuhr ich von dem jüdischen Widerstand, den Kämpfen um jedes Haus und jeden Straßenabschnitt, und von den großen Verlusten der Deutschen, die wochenlang die soviel schwächeren Aufständischen nicht besiegen konnten, obwohl bei der Kampfaktion im Getto Artillerie, Panzer und die Luftwaffe eingesetzt wurden. Keiner der Juden wollte sich lebend gefangennehmen lassen. Hatten die Deutschen ein Haus erobert, trugen die darin verbliebenen Frauen die Kinder ins oberste Stockwerk hinauf und warfen sich zusammen mit den Kindern über die Balkons auf die Straße hinab. Abends, zur Schlafenszeit, konnte ich, wenn ich mich aus dem Fenster lehnte, im Norden Warschaus den Feuerschein und schwere Rauchmassen beobachten, die den klaren Sternenhimmel überzogen.[297]

Im Film kann der Ghettoaufstand, nachdem Szpilman zu dieser Zeit bereits direkt gegenüber der Ghettomauer wohnt, direkter in Szene gesetzt werden. Interessant ist hier vor allem auch die genauere Analyse der Erzählperspektive. Szpilman befindet sich in der Wohnung, als er

[296] Szpilman (2012), S. 138.
[297] Szpilman (2012), S. 139f.

plötzlich eine Explosion und Schießereien auf der Straße wahrnimmt. In weiterer Folge wird der Warschauer Ghettoaufstand praktisch aus dem Augenwinkel Szpilmans inszeniert, er blickt aus dem Fenster und beobachtet den Aufstand aus dem letzten Stock des Gebäudes, was Szpilman sieht und mitbekommt, sieht auch der Zuseher aus dessen Blickwinkel. Explosionen, Schießereien und Gefechte werden gezeigt, brennende Menschen, die aus Häusern springen sowie der Feuerschein, der nachts durch das Fenster in die Wohnung schimmert.

> Die Erzählerperspektive ist damit sehr klar definiert und folgt „analoge[n] Konstellationen eines betrachtenden Verhaltens“ (L. Koch 2007: 291). Der Film und damit auch die Zuschauer übernehmen die Perspektive Szpilmans. So entsteht ein „indirekter Dreiklang der Zeugenschaft“ (ebd.). Gleichzeitig verwendet Polanski in diesen Szenen ausschließlich Bilder, die den Zuschauern als Bilddokumente bekannt sind und das visuell überlieferte Bild des Aufstandes im Warschauer Ghetto prägen […].[298]

Auch die Niederschlagung des Aufstands und Räumung des Ghettos am 16. März 1943 wird dargestellt, Szpilman sieht, wie die letzten Juden von den Nazis aus dem Ghetto geführt, an die Wand gestellt und erschossen werden.

Auch Szpilmans Retter, der deutsche Offizier Wilm Hosenfeld beschreibt in seinen überlieferten Tagebucheinträgen und Briefen den Ghettoaufstand sehr gut, detailliert und praktisch aus eigener Erfahrung. Einige seiner Beschreibungen möchte ich meinen Lesern an dieser Stelle nicht vorenthalten[299]:

> Über die Stadt ziehen schwarze Rauchwolken aus dem seit 3 Wochen brennenden Ghetto. Ungeheure Werte wurden vernichtet, zahllose Menschen getötet. Noch immer ist die Polizei nicht fertig geworden. Nachts ist ein unablässiges Geschieße. Entsetzliche Szenen spielen sich dort ab. Ein neuer, unauslöschbarer Schandfleck für die, die es zu verantworten haben, und eine riesige Blamage dazu. Wir können nur froh sein, daß wir als Wehrmacht nichts damit zu tun haben.[300]

> Jetzt ist der letzte Rest der jüdischen Einwohner im Ghetto ausgetilgt worden. Ein SS-Sturmführer prahlte damit, wie sie die Juden, die aus den brennenden Häusern stürzten, zusammengeknallt hätten. Das ganze Ghetto ist eine Brandruine. So wollen wir den Krieg gewinnen. Diese Bestien. Mit diesem entsetzlichen Judenmassenmord haben wir den Krieg verloren. Eine untilgbare Schande, einen unauslöschlichen Fluch haben wir auf uns gebracht. Wir verdienen keine Gnade, wir sind alle mitschuldig. Ich schäme mich, in die Stadt zu gehen, jeder Pole hat das Recht, vor unsereinem auszuspucken. Täglich werden d[eutsche] Soldaten

[298] Ebbrecht (2011), S. 176.
[299] Nähere historische Informationen zum Ghettoaufstand sind natürlich in vielen geschichtlichen Büchern nachzulesen. Weiters möchte ich jedoch auf das Museum des Warschauer Aufstands in Warschau hinweisen, dass sowohl über den Warschauer Aufstand, als auch über den jüdischen Ghettoaufstand sehr ausführlich und gut informiert. Hierzu empfohlen sei auch der Ausstellungskatalog zum Museum: „Przewodnik po Museum Powstania Warszawskiego“.
[300] Hosenfeld (2004), S. 714. (Warschau, 9.5.1943)

> erschossen, es wird noch schlimmer kommen, und wir haben kein Recht, uns darüber zu beschweren. Wir haben's nicht anders verdient. Jeden Tag wird es mir unheimlicher hier zumute.[301]

Nach der Niederschlagung des Ghetto-Aufstands kommt im Film Janina vorbei und sie unterhalten sich über das Geschehene. Szpilman ist traurig und unzufrieden, denkt, er hätte mit den anderen Juden im Ghetto kämpfen sollen und nicht flüchten. Janina beruhigt ihn, meint er solle stolz darauf sein, dass es passiert ist, außerdem wären durch den Widerstand und Kampfgeist der Juden nun auch die Polen bereit, die Waffen in die Hand zu nehmen. Dies kommt im Buch ebenfalls nicht vor, der Ghetto-Aufstand wird im Buch wie bereits gesagt eben kaum thematisiert, Polański hat dieses historische Thema zusätzlich in seinem Film verstärkt eingebaut, um einerseits die historische Wirklichkeit wiederzugeben, andererseits dem Zuschauer die zeitliche und inhaltliche Einteilung des Geschehenen und Dargestellten zu erleichtern. Außerdem wäre es dramaturgisch auch nur schwer, den Ghetto-Aufstand nur durch das laute Vorlesen von Zeitungsartikeln des Protagonisten oder Ähnliches darzustellen.

## 4.9. Weiteres Verstecken im umkämpften Warschau

Die nächste Szene wird im Buch und Film ziemlich gleich dargestellt, es handelt sich jedoch um unterschiedliche handelnde Personen. Im Buch kommt Szpilman Lewicki besuchen, erklärt ihm, dass die Gestapo sein Zimmer bei Herren und Frau Malczewski versiegelt hätte und dass er von hier verschwinden muss. Bei dieser Gelegenheit will er Szpilman mitnehmen. Dieser weigert sich jedoch, sein Versteck zu verlassen. Daraufhin verlässt ihn Lewicki, gibt ihm jedoch noch einen Tipp: „Sollten sie [die Deutschen] kommen und die Wohnung stürmen, wirf dich vom Balkon. Sie dürfen dich nicht lebend kriegen! […] Ich habe Gift bei mir, mich kriegen die auch nicht.“[302] Eine damals allgemeingültige Ansicht der Juden: man sollte sich nur ja nicht von den Deutschen erwischen und umbringen lassen, lieber sollte man zuvor Selbstmord begehen, so würde man wenigstens seine Würde behalten. Dieses Verhalten habe ich ja auch schon zuvor bei der Geschichte des Ghetto-Aufstands erwähnt, auch dort kam dies ständig zum Einsatz.

Im Film wird dagegen gezeigt, dass der Wohnungsbesitzer Gębczyński zu Szpilman kommt, ihm davon berichtet, dass Janina und Andrzej verhaftet wurden und dass er nun ebenfalls fliehen muss. Auch hier weigert sich Szpilman mitzukommen und beschließt, in der Wohnung zu bleiben, weiters wird ihm von Gębczyński auch hier geraten, er solle, wenn die Deutschen kämen, aus dem Fenster springen und erwähnt auch, dass er selbst Gift dabei hätte.

[301] Hosenfeld (2004), S. 719. (Warschau, 16.6.1943)
[302] Szpilman (2012), S. 141.

In der weiteren Darstellung der Szene sitzt also Szpilman, sowohl im Buch, als auch im Film, nervös und alleine in der Wohnung und wartet auf das Kommen der Deutschen. Im Film wird gezeigt, wie er das Fenster öffnet und einen Sessel davorstellt, und wie er den Sprung aus dem Fenster bereits übt, wie dieser am besten und schnellsten gelingen könnte, um einen „schönen" und würdevollen Abgang zu machen. Im Buch hat Szpilman außer dem Sprung aus dem Fenster noch eine weitere Idee: „Irgendwann änderte ich meinen Entschluß, was die Art und Weise des Selbstmords anging. Mir war plötzlich in den Sinn gekommen, daß ich mich ja doch erhängen könnte, statt übers Balkongitter zu springen, und diese Todesart kam mir, schwer zu sagen, warum, leichter und schneller vor."[303] In beiden Fällen, in Buch und Film, kommen die Deutschen dann schließlich auch nach einigen Tagen, stürmen das Haus, hören jedoch ein bis zwei Stockwerke unter seiner Wohnung auf, dieses zu durchsuchen. Die Razzia wird beendet und Szpilman ist durch Zufall wieder einmal gerettet.

Doch nach „diesem Zeitraum der Angst sollte ein neuer für mich beginnen – der eines solchen Hungerns, wie ich ihn nicht einmal im Getto während der größten Lebensmittelknappheit erlitten hatte."[304] Im Buch wird beschrieben, dass, da ihm nun natürlich niemand Essen bringt, er sich nach einiger Zeit des großen Hungerns sogar dazu entschließt, die Wohnung kurz zu verlassen um bei einer Straßenverkäuferin Brot zu kaufen. Dieses Unterfangen ist natürlich lebensgefährlich, doch der Hunger wird so groß, dass er es schlussendlich riskieren muss, ansonsten würde er wahrscheinlich an Hunger sterben. Szpilman hat jedoch wieder einmal Glück: „Niemand schenkte mir Beachtung, trotz meiner so offensichtlich ‚nichtarischen' Gesichtszüge; ich kaufte das Brot und kehrte in die Wohnung zurück. Es war der 18. Juli 1943. Von diesem einen Brot, denn für mehr hatte mein Geld nicht gereicht, lebte ich bis zum 28. Juli, also zehn Tage lang."[305] Danach kommt unerwartet Lewickis Bruder und erklärt ihm, dass man sich nun wieder um ihn kümmern könne und man auch eine neue Wohnung für ihn gefunden hätte. Am nächsten Tag kommt dann tatsächlich Gębczyński mit einem gewissen Herrn Szałas, der sich nun um ihn kümmern soll. Einen kleinen Fehler gibt an dieser Stelle in der Erzählung des Buches, denn obwohl kurz davor angekündigt wird, man hätte eine neue Wohnung für Szpilman, wird nie wieder etwas von dieser erwähnt. Entweder Szpilman ist also doch weiter in dieser Wohnung geblieben, oder es wurde schlichtweg darauf vergessen, den Umzug und die Örtlichkeit der neuen Wohnung zu beschreiben. Szałas erweist sich jedenfalls als Betrüger, denn er sammelt in ganz Warschau Geld für Szpilman, dürfte dieses jedoch für eigene Zwecke missbrauchen, denn Szpilman

[303] Szpilman (2012), S. 141.
[304] Szpilman (2012), S. 142.
[305] Szpilman (2012), S. 143.

besucht er nur ganz selten, immer bevor dieser dem Hungertod schon sehr nahe ist und dann bringt er auch nur eine Mindestmenge an Essbarem. Szpilman erkrankt an Gelbsucht, weitere gesundheitliche Beschwerden folgen nach und nach. Er selbst schreibt zu seinem damaligen Gesundheitszustand Folgendes:

> Ich aß nichts, hatte nicht einmal mehr die Kraft, aufzustehen und mich zum Wasserhahn zu schleppen. Wäre jetzt die Gestapo gekommen, ich wäre außerstande gewesen, mich zu erhängen. Den größten Teil des Tages dämmerte ich vor mich hin, doch wenn ich wach wurde, dann nur, um unerträgliche Hungerkrämpfe zu erleiden. Gesicht, Arme und Beine begannen mir bereits anzuschwellen, als unverhofft die Frau von Dr. Malczewski kam, von der ich wußte, daß sie gemeinsam mit ihrem Ehemann und Lewicki aus Warschau hatte fliehen und sich verstecken müssen.[306]

Frau Malczewska kümmert sich nun ein paar Tage um ihn und versorgt ihn mit üppigen Lebensmitteln. Im Film kommt der Betrüger Szałas und das Hungern erst zu einem späteren Zeitpunkt vor, Polański hat diese Szene also zeitlich nach hinten verschoben, daher werde ich diese genauer auch erst zu einem späteren Zeitpunkt meiner Analyse beschreiben, um den fortgehenden Handlungsfluss der Analyse nicht zu stören.[307]

Im Film hat das Hungern Szpilmans zuerst einmal andere Konsequenzen. Er hat außer ein paar Krümel kaum noch was zu essen und macht sich in der Wohnung auf die verzweifelte Suche nach etwas Essbarem. Dabei fallen ihm ein paar Teller aus dem Schrank zu Boden, diese zerbrechen lautstark. Dies hört natürlich auch die Nachbarin und Szpilmans Versteck ist enttarnt. Die Nachbarin verlangt seinen Ausweis, bemerkt, dass er Jude ist, schreit durchs ganze Stiegenhaus, man solle ihn festhalten und will die Polizei verständigen. Szpilman gelingt jedoch die Flucht und irrt durch das Schneetreiben in Warschaus Straßen. Eine sehr gefährliche Situation, denn bei Tageslicht kann er sehr leicht als Jude enttarnt werden, dies würde für Szpilman mit Sicherheit das Ende bedeuten. An dieser Stelle kommt nun die Notfalladresse ins Spiel, Szpilman erinnert sich an diese und geht dort hin. Zu seiner Überraschung öffnet ihm die uns bereits bekannte Dorota die Tür. Der Zuseher erfährt, dass Dorota mittlerweile mit Herrn Michał Dzikiewicz verheiratet ist und von diesem ein Kind erwartet. Dieser soll Szpilman nun weiterhelfen. Außerdem erfährt der Zuseher, dass Jurek, Dorotas Bruder, bereits tot ist.

Auch im Buch muss Szpilman, nach der Pflege durch Frau Malczewska, seine bisherige Wohnung unfreiwillig verlassen. Folgende Textstelle belegt dies:

---

[306] Szpilman (2012), S. 145.
[307] Die Analyse dieser Szene im Film befindet sich in dieser Arbeit auf Seite 97.

> Am 12. August zur Mittagszeit, als ich gerade wie üblich meine Suppe kochte, schien urplötzlich jemand die Wohnung stürmen zu wollen. Es war kein Klopfen diesmal wie in den Fällen, da mich meine Freunde besuchten, sondern ein Hämmern. Die Deutschen also. Doch die Stimmen, die das Gepoltere begleiteten, identifizierte ich nach einer Weile als weiblich. Eine rief: „Machen Sie sofort auf, sonst rufen wir die Polizei!" Das Gehämmer wurde immer zudringlicher. Es konnte gar keinen Zweifel geben, meine Mitbewohner hatten entdeckt, daß ich hier versteckt war, und um nicht den Vorwurf zu riskieren, einen Juden zu verstecken, beschlossen, mich auszuliefern."[308]

Im Buch wird im Gegensatz zum Film jedoch kein Grund genannt, weshalb die Nachbarn seine Anwesenheit plötzlich bemerkt haben, auch Szpilman weiß dies nicht genau. Um dem Zuseher einen plausiblen Grund für die Entdeckung der Nachbarn zu liefern, hat Polański die Geschichte mit den zu Boden gefallenen Tellern erfunden.

Nach der gelungenen Flucht aus der Wohnung irrt Szpilman auch im Buch zuerst ziellos durch Warschaus Straßen. Schließlich erinnert er sich an Bekannte, die Familie Bołdok, die in der Nähe wohnte, eine Notfalladresse, wie im Film, hat er im Buch nicht. Szpilman sucht deren Wohnung auf und klingelt schlussendlich an deren Tür. Ihm ist die ganze Situation sehr unangenehm, immerhin weiß er nur zu gut, in welche Lage er Menschen bringt, die einem Juden Unterschlupf gewähren, wie ich zuvor bereits ausführlicher dargelegt habe. So will er eigentlich nur telefonieren, um wo anders unterkommen zu können, doch alle Telefonate führen ins Leere. So bleibt Szpilman die erste Nacht zuerst einmal bei den Bołdoks, Herr Bołdok hatte die Schlüssel für die leer stehende Wohnung darunter, dort kann er erstmals schlafen. Am nächsten Tag kommt ein ehemaliger Kollege vom polnischen Rundfunk, Herr Jaworski. Dieser nimmt ihn gerne mit zu sich, doch auch von hier will er so schnell als möglich wieder weg, „um sie (Familie Jaworski) nicht zu gefährden, obwohl Frau Zofia Jaworska und ihre couragierte Mutter, Frau Bobrownicka, eine alte Dame von siebzig Jahren, mir herzlich zuredeten, doch nur ja so lange bei ihnen zu bleiben, wie es nottat." [309]

Man kann also meiner Meinung nach deutlich sehen, ein welch demütiger, bescheidener und sozialer Mann gewesen war. Schließlich macht sich das Suchen doch noch bezahlt. Nach etlichen Absagen, Menschen, die ihn nicht aufnehmen wollten oder aus den unterschiedlichsten Gründen nicht konnten, kommt schlussendlich die Rettung. Frau Helena Lewicka, eine Schwägerin von Frau Jaworska, nimmt ihn auf. Die Namensgleichheit mit dem zuvor schon erwähnten Herrn Lewicki dürfte nur zufällig sein, denn Szpilman sagt, er habe Frau Lewicka noch nie zuvor gesehen. Er zieht bald wieder in eine neue Wohnung um, in ein sehr deutsches Stadtviertel, praktisch mitten in die Höhle des Löwen, gegenüber befindet sich

[308] Szpilman (2012), S. 146.
[309] Szpilman (2012), S. 148.

ein unfertiges Krankenhaus, dass als Magazin und Lager für nicht näher definiertes Kriegsgeräte der Deutschen benutzt wird. Bei der näheren Beschreibung seiner neuen Wohnung kann sich Szpilman auch eine Anspielung an die Nachbarn in der vorherigen Wohnung im Buch nicht verkneifen: „Meine unmittelbare Nachbarschaft hier bestand aus einem Ehepaar, das im Untergrund aktiv war, das verfolgt wurde und deshalb nicht zu Hause schlief. Das war auch für mich nicht ungefährlich, doch ich zog eine solche Nachbarschaft der von loyalen Halbgebildeten vor, die mich vor Angst ausliefern mochten.“[310] Jedenfalls stellt diese Wohnung sein „letztes Versteck vor dem Aufstand und der völligen Zerstörung Warschaus“[311] dar.

Im Film wartet Szpilman mit Dorota gemeinsam auf ihren Mann, dieser kommt dann auch und weiß bereits Bescheid. Die erste Nacht solle er hier bleiben, am nächsten Tag würde er dann eine neue Wohnung bekommen. Am nächsten Morgen gibt es eine sehr wichtige Szene für Szpilman persönlich. Er wird geweckt durch das Cello-Spielen von Dorota, was natürlich Sehnsüchte an seine Karriere als Pianist und seine geliebte Musik in ihm wieder hochkommen lässt. Wie ich bereits erwähnte, haben sich Szpilman und Dorota zu Beginn des Films einmal über das Cello spielen unterhalten, Szpilman schlug ihr dabei vor, sie müsse unbedingt einmal die Cello-Sonate von Chopin lernen. Als genauer Zuseher könnte man nun annehmen, es würde hier eine Verknüpfung der beiden Szenen stattfinden, Dorota habe tatsächlich diese Chopin-Sonate gelernt und Szpilman kommt nun in den Genuss dieser. Doch dem ist nicht so, denn Dorota spielt in dieser Szene nicht Chopin, sondern ein Stück von Bach. Weshalb sich Polański an dieser Stelle gerade für Bach entschieden hat, können wir nicht genau sagen, eventuell deshalb, weil Chopin zu Zeiten des Nazi-Regimes in Warschau absolut verboten war und Dorota nicht Gefahr laufen wollte, wegen der Auswahl ihrer Stücke sterben zu müssen. Ich hätte eine Verbindung durch Chopin mit der Szene zu Filmbeginn an dieser Stelle jedenfalls trotzdem passend empfunden.

Der Bezug zur Musik und damit zu Szpilmans Persönlichkeit, seinem Leben, wird auch in der folgenden Szene fortgesetzt, denn in der neuen Wohnung, die Szpilman am nächsten Tag beziehen kann, befindet sich ein Klavier. Dieses kann er natürlich nicht wirklich spielen, da die Musik seine Anwesenheit in der Wohnung verraten würde, doch Szpilmans Sehnsüchte nach der Musik und dem Klavierspiel werden von Polański sehr gut in Szene gesetzt, indem er Szpilman ans Klavier setzen lässt und ihn so zusagen lautlos die Tasten berühren lässt. Die dazugehörige Musik wird für den Zuseher leise im Hintergrund eingespielt, der Zuseher hört

[310] Szpilman (2012), S. 149.
[311] Szpilman (2012), S. 148.

also das, was sich Szpilman imaginär im Kopf vorstellt. Dazu möchte ich an dieser Stelle zitieren, was der Drehbuchautor Ronald Harwood als Beschreibung dieser Szene im Drehbuch notierte: „He (Szpilman) sits on the piano stool and adjusts its height. He opens the lid. A cloth coverst he keys. He removes the cloth. He gazes lovingly at the keyboard. He flexes his fingers. Then, without touching the keys, his fingers floating just above them, he plays. Silently. Passionately.“[312] Im Übrigen wird nun diese Wohnung genau so beschrieben, wie ich schon zuvor das letzte Versteck Szpilmans im Buch charakterisiert habe. Sie befindet sich in einem sehr deutschen Viertel, praktisch in der Höhle des Löwen und gegenüber befindet sich auch im Film ein Krankenhaus. Im Gegensatz zum Buch ist dieses im Film bereits fertiggestellt, die Verwundeten der russischen Front werden dort versorgt. Außerdem befindet sich auch die deutsche Schutzpolizei in nächster Nähe.

Im Film wird nun an dieser Stelle der Betrüger Szałas eingeführt. Dorotas Ehemann denkt, er tut Szpilman mit Szałas etwas Gutes, in Wirklichkeit ist dieser fast sein Todesurteil. Auch im Film wird gezeigt, wie Szałas Szpilman hungern lässt, Szpilman spricht ihn sogar einmal darauf an und lässt ihn seine Uhr verkaufen, an der er sehr hängt, da diese neben seinen Kompositionen fast das Einzige ist, dass ihm aus der Zeit vor dem Krieg noch geblieben war. Eines Tages kommen Dorota und Michał vorbei und sind erschüttert von Szpilmans körperlichen Zustand. Dorota gibt jedoch auch zu, eine gewisse Vorahnung gehabt zu haben, denn sie sagt: „Ich wusste es! Ich wusste, dass das passiert!“[313] Dorota und Michał lassen nach kurzer Diskussion sogar einen Arzt kommen, dieser stellt folgende Diagnose fest: „Die Leber so groß wie ein Fußball, akute Entzündung der Gallenblase, aber er überlebt.“[314] Dorota, die nun mit Michał und ihrem bereits geborenem Baby außerhalb von Warschau lebt, kocht noch Suppe für Szpilman, danach ist dieser wieder auf sich alleine gestellt.

Auch im Buch geht es mit der Gesundheit Szpilmans stetig bergab, jedoch nicht unbedingt nur durch Hunger verursacht, sondern eher allgemein. Szpilman schreibt dazu Folgendes: „Die Leber machte mir immer ärger zu schaffen, bis ich schließlich Anfang Dezember eine solche Schmerzattacke erlitt, daß es mich große Anstrengung kostete, nicht zu schreien. Der Anfall dauerte die ganze Nacht. Der Arzt, den Frau Helena Lewicka holte, stellte eine akute Gallenblasenentzündung fest und empfahl strenge Diät.“[315] Eine Anspielung an Szałas wird gemacht, denn Szpilman schreibt, er konnte sich in dieser Situation sehr glücklich schätzen, jemanden wie Frau Lewicka zu haben, die sich wirklich rührend um ihn

[312] Harwood (2002), S. 89f.
[313] Der Pianist (Film), TC 1:37:31-1:37:34.
[314] Der Pianist (Film), TC 1:38:57-1:39:04.
[315] Szpilman (2012), S. 149.

kümmerte, anstatt jemanden wie Szałas, der ihn praktisch verrecken ließ. Weiters wird im Buch noch von einer Situation mit einem Einbrecher erzählt, diese möchte ich an dieser Stelle gerne aus den Augen Szpilmans schildern:

> Eines Tages machte sich wer an meiner Tür zu schaffen – leise, lange und angestrengt, mit Pausen dazwischen. Mir war anfangs nicht klar, was das sein konnte. Erst nach langem Grübeln kam ich dahinter: Das war ein – Dieb! Was ein Problem aufwarf. Vor dem Gesetz waren wir beide Verbrecher, ich allein durch das biologische Faktum, ein Jude zu sein, er als Dieb. Sollte ich ihm also, wenn er drin war, damit drohen, daß ich die Polizei riefe? Oder war es wahrscheinlicher, daß er mir damit drohte? Sollten wir uns besser gegenseitig auf der Wache abliefern? Oder sollten wir miteinander lieber den Nichtangriffspakt der Kriminellen schließen? Letzten Endes brach er jedoch nicht ein, ein Mieter aus dem Haus hatte ihn verschreckt.[316]

Diese Szene ist auch nicht im Film enthalten, im Vergleich zu vielen anderen nicht enthaltenen Szenen kann ich es bei dieser jedoch nachvollziehen, denn sie macht zwar die Geschichte spannender, ist jedoch zum Beschreiben um vieles leichter, als wenn man dies alles bildlich darstellen müsste. Hier könnte man nur einen Einbrecher und Szpilmans ängstliches Gesicht hinter der Türe zeigen, doch zu wem sollte Szpilman seine Gedanken sprechen, ganz alleine in der Wohnung? So würde die Szene einen großen Teil ihres Bedeutungscharakters verlieren und wäre bzw. ist für den Film somit nicht brauchbar.

## 4.10. Der Warschauer Aufstand

Als nächstes beginnt, im Buch wie auch im Film, die Zeit des Warschauer Aufstands. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten dieser Zeit in Buch und Film möchte ich im nun folgenden Kapitel näher analysieren.

Im Buch kommt zuerst Herr Lewicki vorbei und berichtet ihm, dass der Aufstand der Warschauer Bevölkerung gegen die Polen bald beginnen würde, drei Tage später kommt dann Frau Lewicki ein letztes Mal zu Besuch. Sie will ihn aus Sicherheitsgründen in den Keller bringen, da der Aufstand in einer Stunde beginnen solle, doch Szpilman lehnt wieder ab, ein weiteres Mal entscheidet er sich dafür, in seiner Wohnung, seinem Versteck zu bleiben. Dann beginnt der Warschauer Aufstand, wir schreiben den 1. August 1944. Szpilman betrachtet die Ereignisse von seinem Fenster aus, beschreibt Schießereien und Gefechte. Frau Lewickas Freundin kommt, um ihm Essen und die aktuellsten Neuigkeiten zu liefern, ansonsten bleibt er von außen eingesperrt in der Wohnung. Frau Lewickas Freundin rät ihm auch dringendst davon ab, das Haus in solch einer Situation zu verlassen. „Sie haben immerhin seit anderthalb

[316] Szpilman (2012), S. 150.

Jahren nicht das Zimmer verlassen! Die Beine würden Ihnen den Dienst versagen, ehe Sie die Hälfte des Weges zurückgelegt hätten. […] Sie bleiben besser hier. Gemeinsam werden wir es schon irgendwie durchstehen."[317] So bleibt Szpilman also auch weiterhin in der Wohnung. Er beschreibt, dass einmal Ukrainer kommen, diese jedoch Gott sein Dank nur den Keller plündern und dass eines Tages jemand kommt, seine Wohnungstüre aufsperrt, dann aber wieder geht. Er kann nicht sagen oder sich denken, wer dies gewesen war. Diese Szene ist sehr wichtig in dem Zusammenhang, dass nämlich am 12. August 1944 schließlich die Deutschen das Haus umzingeln und befehlen, alle Bewohner sollen das Haus verlassen. Würde er noch immer von außen eingesperrt sein, könnte er seine Wohnung gar nicht verlassen, so kann er jedoch zumindest mal ins Stiegenhaus flüchten. Er ist schon auf zirka dem halben Weg nach unten, um die Lage auszuloten, als plötzlich Folgendes passiert: „Ein Panzer richtete das Rohr auf unser Haus, in meiner Höhe. Kurz darauf ein Feuerstoß, das Rohr zog sich zurück. Ein Dröhnen, und nebenan stürzte eine Mauer um."[318]

Die zuletzt beschriebene Szene wird auch im Film dargestellt, hier passiert sie jedoch bereits unmittelbar nach Ausbruch des Aufstandes und hat auch eine etwas andere bzw. erweiterte Bedeutung. Szpilman wird im Film von keinem seiner Bekannten gewarnt, dass der Aufstand ausbrechen wird, auch wird ihm nicht angeboten, in den Keller zu flüchten. Der Warschauer Aufstand beginnt plötzlich, von einer Sekunde auf die andere, er beobachtet die Ereignisse von seinem Fenster aus. Wieder handelt es sich um eine Szene, wo alles ohne Vorwarnung geschieht, für Szpilman, wie auch für den Zuseher. Einzig ein Insert zum genauen Datum (1. August 1944) kann Menschen mit historischen Kenntnissen helfen. Das gegenüberliegende Krankenhaus wird nach den ersten Gefechten geräumt, man sieht Warschau brennen. Szpilman sieht sehr schlecht aus, hat kaum noch Wasser zur Verfügung, ständig sind Schüsse im Hintergrund zu vernehmen.

> Polanski setzt für die während der Kämpfe verstreichende Zeit Blenden zwischen den Bildern ein: auch durch den, nach überwundener Krankheit, wieder schlechter werdenden körperlichen Zustand Szpilmans, wird das Voranschreiten der Tage visualisiert. Schließlich hat er nicht mehr die Kraft das brennende Warschau vom Fenster aus zu beobachten, er kann seinen Blick nur auf die von den Flammen geworfenen Schatten an der Wand über seinem Bett richten – einzig die klavierspielenden Finger vermitteln noch menschliche Regung.[319]

Noch immer ist er in seiner Wohnung eingesperrt, könnte also gar nicht fliehen, auch wenn er das wollte, ist praktisch gefangen in seinen eigenen vier Wänden. Dann wird der Feuerwerfer

[317] Szpilman (2012), S. 155f.
[318] Szpilman (2012), S. 158.
[319] Schiller (2011), S. 70.

auf seine Wohnung, sein Fenster gerichtet, eine plötzliche Flamme und Druckwelle, Szpilman wird ins letzte Eck seiner Wohnung geschleudert und erleidet einen Tinitus. Dieser wird von Polański im Film auch akustisch dargestellt.

> Als deutsche Truppen Szpilmans Versteck angreifen, weil sie in seinem Haus polnische Untergrundkämpfer vermuten, hört man nach dem Einschlag einer Bombe nur das Fiepen eines geplatzten Trommelfells. Der Versuch, den Zuschauer zu einer Reaktion zu provozieren, die sich jenseits der Einfühlung und der Identifikation bewegt, zeigt erneut die Selbstreflexion, die dem Film zugrunde liegt.[320]

Doch der Anschlag hat auch etwas Gutes, die Wand zwischen seiner und der Nachbarswohnung ist nun zerstört, über die andere Wohnung kann Szpilman fliehen, die Deutschen haben ihn somit gerettet, ohne es eigentlich zu wollen. Um nicht entdeckt zu werden, flieht er auf den Dachboden.

## 4.11. Unterschiedliche Darstellung der weiteren Ereignisse (genaue Beschreibung im Buch vs. komprimierte Darstellung im Film)

Die weiteren Ereignisse werden im Film viel komprimierter dargestellt, als im Buch beschrieben. Es finden zwar alle im Film gezeigten Szenen tatsächlich statt, jedoch eben nicht auf einmal, sondern auf mehrere Tage bzw. Wochen verteilt. So möchte ich mich bei meiner Analyse in weiterer Folge auf die Beschreibungen im Buch stützen, auf die komprimierte Darstellung im Film soll im Anschluss daran eingegangen werden.

Nach dem Feuerangriff auf das Haus flieht Szpilman zuerst wieder in seine Wohnung, will schon Schlaftabletten und Opium nehmen, um seinem Leben ein Ende zu setzen und nicht lebend von den Deutschen erwischt zu werden. „Doch kurz darauf änderte ich, geleitet von einem Instinkt, der sich schwerlich vernunftgemäß hätte analysieren lassen, mein Vorhaben: Ich glitt aus dem Zimmer, eilte zu der Leiter, die vom Treppenabsatz zum Dachboden führte, stieg auf den Boden, stieß die Leiter weg und warf die Bodenklappe zu.“[321] Die Deutschen durchsuchen alles, auch seine Wohnung, finden ihn aber nicht. Nachdem die Deutschen abgerückt waren, kehrt Szpilman wieder zurück in seine Wohnung. Das Haus füllt sich jedoch mehr und mehr mit Rauch, als er abends auf den Gang hinausgeht, muss er mit Schrecken feststellen, dass anscheinend bereits das gesamte Haus von den totbringenden Flammen erfasst wurde. Die damaligen Gedanken Szpilmans möchte ich an dieser Stelle gerne zitieren, da sie meiner Meinung nach einerseits sehr berührend sind und

[320] Ebbrecht (2002).
[321] Szpilman (2012), S. 158.

man sich sehr gut in Szpilmans Gefühlszustand hineinversetzen kann, andererseits sind sie aber auch so klar und verständlich verfasst, dass man einfach die Geschehnisse gut nachvollziehen kann.

> Das gesamte Gebäude war offensichtlich bereits vom Feuer erfaßt, und die Deutschen warteten nur darauf, daß es die letzten Stockwerke und den Dachstuhl erreichte. So also sollte letztendlich mein Tod aussehen, auf den ich seit fünf Jahren wartete, dem ich Tag um Tag entschlüpft war, bis er mich heute schließlich erwischen würde. Ich hatte oft versucht, ihn mir vorzustellen. Ich erwartete, gefaßt und mißhandelt zu werden, dann erschossen oder in der Gaskammer erstickt. Doch niemals wäre mir in den Sinn gekommen, daß ich lebendigen Leibes verbrennen würde.[322]

Szpilman ist jedoch stoisch und gelassen, langsam machen sich jedoch Schwindel und Atemprobleme bemerkbar. Dann erinnert er sich wieder an die Schlaftabletten und das Opium. Warum soll er sich den Qualen des Verbrennens aussetzen, wenn er es viel leichter und angenehmer haben kann? Szpilman schluckt also den ganzen Rest seiner Schlaftabletten, das Opium will er auch noch zur Sicherheit konsumieren, doch da Szpilman schon lange nichts mehr gegessen hat, wirken die Schlaftabletten so schnell, dass er es nicht mehr schafft, auch das Opium einzunehmen.

Die Schlaftabletten alleinig sind jedoch nicht genug, Szpilman erwacht am nächsten Tag wieder. „Meine erste Gefühlsregung war nicht Enttäuschung, daß ich nicht gestorben war, sondern Freude, daß ich lebte. Eine hemmungslose, animalische Lust zu leben, um jeden Preis.“[323] Dieser Selbstmordversuch – wie im Übrigen auch der von ihm zuvor überlegte – werden im Film nicht thematisiert, nicht annähernd werden diese Überlegungen Szpilmans aufgegriffen. Eventuell hat Polański dies nicht notwendig für den Fortgang der Handlung bzw. den Handlungsverlauf im Allgemeinen gesehen. Meiner Meinung nach hätte es aber schon Sinn gemacht, auch diese Überlegungen und Taten Szpilmans in den Film einzubauen, zeugen diese ja gerade einerseits von Szpilmans Verzweiflung, andererseits jedoch auch von seinem wahnsinnigen Glück, das alles überlebt zu haben, denn hätte er es noch geschafft, auch das Opium zu schlucken, wäre er gestorben, wäre das Feuer nicht einen Stock unter seiner Wohnung stehen geblieben, sondern hätte sich auch noch auf den letzten Stock und den Dachboden ausgebreitet, hätte er es mit ziemlicher Sicherheit ebenfalls nicht überlebt. Meiner Ansicht nach wäre also ein Einbau dieser Szene(n) in den Film durchaus wünschenswert gewesen.

[322] Szpilman (2012), S. 159.
[323] Szpilman (2012), S. 161.

Nun ist es jedoch an der Zeit, sich aus dem Haus so schnell wie möglich zu retten. Szpilman schleppt sich, wie er sagt, mit letzter Kraft hinunter und aus dem Haus hinaus. Bei dieser Tätigkeit stolpert er über eine verkohlte Männerleiche, die im Buch noch eine weitere Rolle symbolischen Charakters spielen wird. Im Film wird im Übrigen diese Szene mit dem Stolpern über die Männerleiche auch gezeigt, ein zweites Mal wird jedoch nicht mehr darauf zurückgegriffen. Einen ganzen Tag verbringt Szpilman dann im Innenhof, begleitet vom ständigen Geräusch von weiteren Schießereien, bevor er abends beschließt, sich auf die andere Straßenseite in das unfertige Krankenhaus zu begeben, vor allem auch deshalb, weil er hofft, dort etwas Essbares zu finden. Den Weg dorthin beschreibt Szpilman wie folgt:

> Obwohl es Abend war, war es nicht völlig dunkel. Die breite, mit Leichen dicht übersäte Fahrbahn, unter denen noch immer die am zweiten Tag des Aufstands getötete Frau lag, wurde von dem roten Schein der Feuerbrände erhellt. Ich legte mich auf den Bauch und begann Richtung Krankenhaus zu robben. Alle Augenblicke kamen Deutsche vorbei, einzeln oder in Gruppen. Dann rührte ich mich nicht und gab vor, noch eine weitere Leiche zu sein.[324]

Nachdem er endlich das Krankenhaus erreicht, ist Szpilman so erschöpft, da er durch Hunger und Durst bereits so geschwächt ist, dass er auf der Stelle einschläft. Die nächsten Tage erkundet er das Krankenhaus. Viele Dinge werden dort gelagert, er kann jedoch nichts Essbares finden. Auch hier kommt es wieder zu einer Situation, dass das Gebäude von den Deutschen durchsucht wird – vor allem weil diese dort ja noch immer für sie wichtige Gegenstände untergebracht haben – Szpilman kann sich in letzter Sekunde gerade noch verstecken. Fünf Tage sind seit Szpilmans letzter kleiner Mahlzeit bereits vergangen, aus der Not heraus trinkt er Löschwasser aus einem Eimer, auch wenn sich auf der Wasseroberfläche bereits tote Insekten befinden. Szpilman beschreibt in seinem Buch diese Situation äußerst detailgetreu, sodass sich der Leser nur allzu gut vorstellen kann, wie grausam das damals ausgesehen und geschmeckt haben muss und wie sehr er bereits litt, wenn er dieses Wasser trank. „Das Wasser war mit einem opalisierenden Film bedeckt und voller toter Fliegen, Mücken und Spinnen. Dennoch trank ich gierig davon, mußte aber sehr bald aufhören, das Wasser stank, und es war unvermeidlich, daß man tote Insekten mit hinunterschluckte.“[325] Schlussendlich findet er ein kleines Stück Brotrinde, diese ist zwar bereits verschimmelt und mit Mäusekot versetzt, doch für Szpilman ist dies die letzte Rettung in der Not. Er schreibt darüber: „Jener zahnlose Tischler wird nie erfahren, daß er, als er sie abschnitt, mir das Leben rettete.“[326]

[324] Szpilman (2012), S. 163.
[325] Szpilman (2012), S. 164.
[326] Szpilman (2012), S. 164.

Zu den vielen zufälligen Rettungen sagt Jasmin Schiller Folgendes:

> Polanski verfolgt in seinem Film eine Erzählstrategie der Doppelung: Jeder Rettung Szpilmans steht die Gewissheit des Todes gegenüber. Der Zuschauer stellt sich die Frage, wie lange der Pianist seinem Schicksal noch entgehen kann, und ob er dies nach all seinen Erlebnissen überhaupt noch möchte. Im Film kann man den inneren Konflikt des Mannes nur erahnen, die Lektüre der literarischen Vorlage gibt Aufschluss über den mentalen Zustand Szpilmans.[327]

Nach weiterer Suche findet er dann doch noch ein wenig Gerste, diese kocht er sich in der Nacht. Nach einigen Tagen beschließt Szpilman, wieder in das mittlerweile ausgebrannte Haus, in dem er zuvor lebte, zurückzukehren. Er „bezieht" eine Wohnung im dritten Stock und ernährt sich von etwas gefundenem Zwieback und Wasser aus der angefüllten Badewanne. Dass man Wasser in Badewannen gesammelt hatte, daran kann sich auch Roman Polański erinnern, wie eine Erzählung aus seiner Biographie beweist: „Man hatte uns ermahnt, die Badewanne und jeden Behälter, den wir irgend auftreiben konnten, vorsorglich mit Wasser zu füllen. Blieben die Hähnen [sic!] trocken, mußten Annette und ich an den Verteilerstellen stundenlang mit Töpfen und Pfannen Schlange stehen."[328] Das Problem der Wasserversorgung war also auch Polański kein Unbekanntes, die Szene mit dem Wasser in den Badewannen übernahm er in seinem Film trotzdem nicht.

Dreimal kommen während dieser Zeit Ukrainer, währenddessen versteckt er sich immer, wie schon zuvor, als die Deutschen das Haus stürmten, am Dachboden. Am 14. Oktober geht der Warschauer Aufstand schließlich zu Ende, die Polen werden von den Deutschen gefangen genommen. Von nun an ist Szpilman völlig allein, hat kaum zu essen und nur schmutziges Wasser zu trinken, der herannahende Winter stellt ebenfalls wieder eine drohende Gefahr dar. Um nicht verrückt zu werden, versucht Szpilman wieder einem geregelten Tagesablauf nachzugehen. Er schläft, isst, geht in seinen Gedanken Musikstücke durch, wiederholt bereits Gelerntes (Szpilman hatte zum Beispiel begonnen, Englisch zu lernen) und beschäftigte sich nachts mit der Nahrungssuche im Haus[329]. Zu dieser Zeit, völlig alleine, kommt nun, wie bereits zuvor kurz erwähnt, die verkohlte Männerleiche wieder ins Spiel, vor allem nachts bei der Nahrungssuche. Szpilman schreibt: „Bei diesen Wanderungen kam ich allnächtlich zigmal an der verkohlten Männerleiche vorbei, meinem einzigen Gefährten in dieser Zeit, dessen Anwesenheit ich nicht fürchten mußte."[330] Man kann meiner Meinung nach sagen, dass diese Leiche für Szpilman praktisch einen imaginären Freund

[327] Schiller (2011), S. 71.
[328] Polanski (1985), S. 15.
[329] Eine genauere Beschreibung seines Tagesablaufs ist im Buch auf S. 169 zu finden.
[330] Szpilman (2012), S. 170.

darstellte. Sie war immer anwesend, so fühlte er sich nicht ganz alleine, er brauchte vor dieser keine Angst haben und auch wenn dies nicht explizit im Buch erwähnt wird, so kann ich mir durchaus auch vorstellen, dass Szpilman mit ihr auch ab und zu kommunizieren konnte. Dieser Tote hörte ihm in diesen schweren Stunden wenigstens zu, war die einzige Person, die ihm noch geblieben ist.

Immer wieder kommen auch Plünderer ins Haus, während seiner Anwesenheit sicher an die dreißig Mal. Als ihm einmal einer zu nahe kommt, begeht er eine waghalsige Aktion, er brüllt von oben: „Was ist los? Rrrraus!“[331] So kann er sich diesen aber vom Leib halten.

Im Buch bleibt sein schlussendlicher Retter, der deutsche Offizier Wilm Hosenfeld auch nicht der einzige Deutsche, dem Szpilman während seines Versteckens im schon fast zur Gänze zerstörten Warschau begegnet. Als er sich einmal Essen in der Wohnung zubereiten will und wieder einmal deutsche Soldaten in das Haus kommen schafft es Szpilman nicht mehr, sich rechtzeitig zu verstecken und wird von einem deutschen Soldaten erwischt. Szpilman beschreibt die Szene so: „Er war von dieser einsamen Begegnung in den Ruinen nicht weniger erschreckt als ich, doch versuchte er bedrohlich zu erscheinen.“[332] Szpilman kann ihn jedoch davon überzeugen, ihn nicht zu erschießen und bietet ihm als Gegenleistung einen halben Liter Alkohol an, den er bei der Nahrungssuche einmal im Keller des Hauses fand. Wieder einmal rettete ihm der Zufall das Leben, denn hätte er den Alkohol zuvor nicht gefunden, hätte er diesen dem Deutschen auch nicht anbieten können und wäre wahrscheinlich erschossen worden. Der Soldat nimmt das Angebot Szpilmans an, jedoch unter der Bedingung, er würde wieder kommen und mehr Alkohol verlangen. Szpilman geht zum Schein auf den Deal ein, als er mit anderen Soldaten wiederkommt, klettert Szpilman vom Dachboden aus auf ein Stück heiles Dach. Ein auch nicht minder gefährliches Versteck, wie uns Szpilmans Beschreibungen verraten, doch es erfüllte seinen Zweck.

> Das Dach war steil. Ich lag flach auf dem Bauch, die Füße gegen die Rinne gestemmt. Hätte diese sich verbogen oder nachgegeben, wäre ich auf dem Dachblech abgerutscht und aus der Höhe des fünften Stockwerks auf die Straße gestürzt. Doch die Rinne hielt, und dank dieser neuen, reichlich verzweifelten Versteckidee blieb ich auch diesmal wieder am Leben. Die Deutschen durchsuchten das ganze Haus. […], doch es kam ihnen nicht in den Sinn, einen Blick aufs Dach zu werfen. Es schien ihnen unvorstellbar, daß dort jemand liegen konnte.[333]

Das Versteck am Dach behält er ab nun unter Tags bei, erst am Abend kriecht er zurück auf den Dachboden. Doch lange kann er dort nicht bleiben, er wird von einem Soldaten, der am

[331] Szpilman (2012), S. 168.
[332] Szpilman (2012), S. 172.
[333] Szpilman (2012), S. 173.

gegenüberliegenden Dach steht entdeckt, dieser beginnt, auf ihn zu schießen. So muss Szpilman nun endgültig aus dem Haus fliehen.

Diese Szene wird im Film gleich mit der ersten Szene verbunden. Nach dem zuvor beschriebenen Feuerangriff auf das Haus versteckt sich Szpilman ja am Dachboden. Im Film kommt einer der Deutschen jedoch gleich auch bis auf den Dachboden, nicht nur bis zu seiner Wohnung, Szpilman flüchtet schon in dieser Szene aufs Dach und wird nur kurze Zeit später, nachdem die Deutschen wieder abrückten, von einem Soldaten am gegenüberliegenden Dach gesehen. Er flüchtet daraufhin durch das Stiegenhaus, stolpert einmal über die verkohlte Leiche und versteckt sich anschließend für den restlichen Tag im Innenhof, dann flüchtet er, wie auch im Buch beschrieben, am Boden robbend in das gegenüberliegende Krankenhaus.

Die Szenen im Krankenhaus hat Polański fast zur Gänze aufgegriffen, das dreckige Wasser aus den Eimern, das schimmlige Brot, sowie das Kochen in der Nacht werden dargestellt, einzig die neuerliche Durchsuchung der Deutschen fehlt. Dafür hat Polański die Stimmung sehr gut transportiert, er bringt meiner Meinung nach sehr gut und deutlich zum Ausdruck, wie ungerecht, gemein und grausam die Zeiten damals waren. Während Szpilman im Krankenhaus qualvollen Hunger leidet, sieht er zum Beispiel zwei Deutsche Soldaten, die es sich genau vor seinem Fenster bequem machen und ihr Gabelfrühstück verzehren. Solche Darstellungen intensivieren beim Zuseher meiner Ansicht nach sehr gut das Mitgefühl und transportieren die Stimmung äußerst wirkungsvoll. Weiters wird gezeigt, wie Szpilman einsam und sehr schlecht aussehend in einem medizinischen Stuhl sitzt und sich imaginär das Klavierspielen vorstellt. Etwas, dass Szpilman tatsächlich tat und was ihm für seine weitere Karriere nach dem Zweiten Weltkrieg auch sehr geholfen hat, wie er selbst betont:

> […] mit geschlossenen Augen rief ich mir Takt um Takt sämtliche Kompositionen ins Gedächtnis zurück, die ich je gespielt hatte. Diese gedanklichen Repetitionen waren nicht zwecklos, wie sich später zeigte: Als ich meine Arbeit wiederaufnahm, beherrschte ich mein Repertoire, hatte alles fest im Kopf, als hätte ich während des ganzen Krieges keinen Moment aufgehört zu üben.[334]

Gerade noch rechtzeitig bemerkt Szpilman eines Tages, dass die Deutschen mit dem Flammenwerfern auch das Krankenhausgebäude in Brand stecken wollen und flieht in letzter Sekunde über einen Hinterausgang aus dem Haus. Die zerstörte Stadt, die Szpilman und gleichzeitig natürlich auch der Zuschauer in diesem Moment zu Gesicht bekommen, ist erschreckend. Außer Schutt und Asche ist von den Gebäuden in der gesamten Umgebung fast

[334] Szpilman (2012), S. 169.

nichts mehr übrig, die Stadt gleicht einem einzigen Trümmerfeld.[335] Szpilman irrt ziellos durch die von Schutt bedeckten Straßen, die manchmal nur noch schwer als solche zu erkennen sind. Schließlich entdeckt er ein noch halbwegs stehendes Haus und geht in dieses hinein. Dieses Haus soll sein letztes Versteck bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs werden.

Im Buch gibt es noch einige Vorkommnisse dazwischen. Noch vor der Begegnung mit dem ersten deutschen Soldaten erzählt Szpilman von einem Unfall, der ihm widerfahren sei:

> Um […] Feuer zu entfachen, mußte ich mit einem gefundenen rostigen Messer Späne von einer Tür schälen. Dabei bekam ich einen zentimeterlangen Splitter unter den rechten Daumennagel. Er saß so tief und fest, daß von einem Herausziehen keine Rede sein konnte. Dieser kleine Unfall mochte bedrohliche Folgen haben: Ich hatte keinerlei Desinfektionsmittel, lebte im Schmutz, es konnte eine Blutvergiftung entstehen. Falls sie sich, im besten Falle, auf den Daumen beschränkte, würde dieser vermutlich deformiert, was meine Karriere als Pianist, so ich denn bis Kriegsende leben blieb, in Frage stellte.[336]

Hier hat sich auch im Buch ein kleiner Fehler eingeschlichen, denn was mit der Verletzung schlussendlch passiert, wie es mit dieser weitergeht, davon wird im Buch nichts mehr berichtet. Nach der Flucht aus dem Haus versteckt sich Szpilman wieder auf einem Dachboden. Plötzlich entdeckt er auf der Straße eine Gruppe von Polen. Entzückt davon, endlich mal wieder Polen und keine Deutschen zu sehen, zieht es ihn zu diesen, er möchte unbedingt mit ihnen sprechen. Deren Angebot nach Suppe und Arbeit nimmt Szpilman aus einer – im Nachhinein gesprochen glücklichen – Intuition nicht an, irgendetwas warnt ihn davor und er sollte Recht behalten. Die Polen beobachten nämlich, in welchem Haus Szpilman verschwindet. Nachdem sie weg sind wechselt er das Haus jedoch noch einmal und nur kurze Zeit später kommt ein Kontrolltrupp und durchsucht das Haus, in das die Polen ihn hineingehen haben sehen. Wieder einmal rettet sich Szpilman durch klugen Hausverstand das Leben.

Bis zu dieser Szene kann man, vergleicht man das Buch und den Film, festhalten, dass trotzdem auch im zweiten Teil weniger Inhalt gezeigt wird als im Buch beschrieben wird, dieser Teil um so viel länger dauert. Anders gesagt kann man jedoch auch festhalten, dass trotz der geringeren Seitenzahl im Vergleich zum ersten Teil des Buches sehr viel beschrieben wird, was auf eine große Handlungsdichte im zweiten, verglichen mit dem ersten Teil, hinweist.

---

[335] Um sich ein Bild machen zu können, wie Warschau am Ende des Zweiten Weltkriegs tatsächlich ausgesehen hat, welches Ausmaß der Zerstörung es gab, sei der Film „Miasto ruin“ empfohlen, abrufbar unter: http://www.youtube.com/watch?v=6baDsT4HTY4

[336] Szpilman (2012), S. 172.

## 4.12. Die Begegnung mit dem deutschen Offizier Wilm Hosenfeld

Nun sind beide Erzählungen, jene des Buchs und jene des Films im letzten Versteck Szpilmans angekommen. Wieder einmal begibt sich Szpilman auf Nahrungssuche in dem Haus. Dabei wird er vom deutschen Offizier Wilm Hosenfeld entdeckt.

Von Glück kann Szpilman reden, dass er Hosenfeld und nicht einem anderen Soldaten begegnet, denn

> [d]ie meisten Wehrmachtssoldaten entschieden den Konflikt zwischen Pflichterfüllung und Gewissen, so er denn auch bei ihnen vorhanden war, nicht im Sinne der Humanität. Sie versuchten nicht »jeden zu retten, der zu retten ist«, wie es Hosenfeld tat. Vielmehr führten sie in Polen und Russland einen Vernichtungskrieg, der an den Fronten, in den besetzten Gebieten und in den Vernichtungslagern viele Millionen von Menschenleben kostete.[337]

Jedoch muss man, gerade im Bezug auf den Film auch anmerken, dass „[d]ie Motive von Hosenfeld […] im Film weitgehend ungeklärt [bleiben], in der literarischen Vorlage macht er durch eine Aussage klar, dass er die Handlungen seiner Landsleute ablehnt.“[338] [339]

Hosenfeld war aber nicht der einzige, der so dachte. Trotz der grausamen Taten, die die Deutschen verübten, gab es unter ihnen immer wieder auch hilfsbereite Deutsche, die so genannten Guten.[340] Diese lernte auch Roman Polański im Krakauer Ghetto kennen und antwortet auf die Frage in einem Interview, wie er denn die Deutschen Soldaten in seinem Film charakterisiert hat, wie folgt: „Różni. Unikam stereotypów, usiłuję pokazać to, co pamiętam. Byli ludźmi i zimnymi, i dobrodusznymi. Nie wszyscy Niemcy byli nazistami.“[341]

Im Buch beschreibt Szpilman diese Situation so: „Etliche Blechbüchsen gab es dort (in der Küche) und irgendwelche Säckchen und Tüten, deren Inhalt sorgfältig überprüft werden mußte. Ich band Schnüre auf, hob Deckel. Ich war von der Suche dermaßen in Anspruch genommen, daß ich die Stimme erst hörte, als sie direkt hinter mir sagte: ‚Was suchen Sie hier?‘“[342]

---

[337] Wette (2004).
[338] Schiller (2011), S. 73.
[339] Weitere persönliche Gründe für Hosenfelds Handeln sind natürlich in seinen veröffentlichten Tagebucheinträgen und Briefen nachzulesen, im Literaturverzeichnis angegeben als: Hosenfeld (2004).
[340] Hierzu passend möchte ich noch auf die Diplomarbeit von Philipp Karasch über Schuld und Sühne bei Wilm Hosenfeld (Karasch, 2010) verweisen.
[341] Beylin/Michnik (2002).
[342] Szpilman (2012), S. 177.

Im Film findet Szpilman während seiner Suche nach Essen eine Konservendose und flieht mit dieser auf den Dachboden des Hauses. Er findet das Versteck über dem Dachboden alleine, während im Film erst Hosenfeld darauf aufmerksam wird, wie Szpilman beschreibt:

> Wir gingen die Treppe hinauf. Die Inspektion des Bodens nahm er sorgfältig und fachmännisch vor. Dabei entdeckte er, was ich bislang nicht wahrgenommen hatte: noch eine Art Stockwerk über dem Boden, etwas wie ein Hängeboden aus Brettern direkt über dem Eingang zum Boden, unter der Dachkehle – auf den ersten Blick kaum zu bemerken wegen des Halbdunkels, das auf dem Boden herrschte. Hier sollte ich mich seiner Meinung nach verstecken, und er half mir noch, in den Wohnungen eine Leiter zu suchen. Wenn ich oben auf dem Hängeboden war, sollte ich die Leiter zu mir hinaufziehen.[343]

Dies alles entdeckt Szpilman im Film selbst, noch bevor es zum Kontakt mit Hosenfeld kommt und auch die Leiter steht schon bereit, er muss diese nicht erst suchen. In der Nacht geht Szpilman nochmals in die Küche und versucht die Konserve zu öffnen, dabei fällt diese zu Boden und rollt genau vor die Füße Hosenfelds. Diese Konservendose entstammt auch Polańskis Erinnerungen an seine Zeit im Krakauer Ghetto. In seiner Biographie schreibt er:

> Ein anderes Mal kam sie [Polańskis Mutter] mit einer eimergroßen Dose Salzgurken nach Hause. Während mehrerer Tage aßen wir nur das. Zuerst genossen wir die Gurken von Herzen, und das Salzwasser schmeckte herrlich. Es dämmerte uns erst allmählich, daß diese Diät unseren Durst verstärkte – in einer Zeit, in der Trinkwasser knapp bemessen war[344]

„Die Dose […] wird in THE PIANIST als Symbol der Hoffnung an einem Wendepunkt in Szpilmans Leben eingeführt, kurz bevor dieser dem deutschen Soldaten Hosenfeld begegnet.“[345] Der erste Kontakt zwischen Szpilman und Hosenfeld wird also von Polański etwas anders inszeniert. Die folgende Szene, der Dialog zwischen den beiden ist fast zur Gänze übernommen, ebenfalls das Klavierspielen Szpilmans.

Dies stellt natürlich die absolute Schlüsselszene dar, sowohl im Buch, als auch im Film. Hosenfeld befiehlt Szpilman, als dieser bekennt, Pianist zu sein, als Beweis etwas zu spielen und führt ihn in ein Zimmer, in welchem ein Klavier steht. Meiner Meinung nach hat Szpilman in seinem Buch dies um einiges besser und authentischer beschrieben als Polański dies im Film umgesetzt hat. Szpilman schreibt nämlich:

> Als ich die Finger auf die Klaviatur legte, zitterten sie. Diesmal hatte ich also zur Abwechslung mein Leben mit Klavierspiel zu erkaufen. Ich hatte zweieinhalb Jahre nicht geübt, meine Finger waren steif, mit einer dicken Schmutzschicht bedeckt, die Fingernägel ungeschnitten seit dem Brand des Hauses, in dem ich mich versteckt hielt. Dazu stand das Klavier in einem Zimmer ohne

[343] Szpilman (2012), S. 180.
[344] Polanski (1985), S. 15.
[345] Ebbrecht (2011), S. 182.

> Fensterscheiben, so daß der Mechanismus vor Feuchtigkeit aufgequollen war und auf den Tastendruck widerspenstig reagierte. Ich spielte Chopins Nocturne cis-Moll. Der gläserne, klirrende Ton, den die verstimmten Saiten hervorbrachten, hallte in der leeren Wohnung und im Treppenhaus wider, flog auf die andere Straßenseite durch die Ruinen der Villa und kehrte als gedämpftes, wehmütiges Echo zurück.[346]

Szpilman spielt also um sein Leben. „Nicht der Offizier rettet ihn in dieser Szene, sondern die Musik.“[347] Als Schlüsselszene wird sie im Film auch äußerst lange dargestellt, während viele Szenen im Film nur angerissen werden und nicht zur Gänze gezeigt werden – den Rest muss sich der Zuseher dann dazudenken – wird hier das gesamte Klavierspiel gezeigt. Auch wenn es sich hier trotzdem nur um eine gekürzte Fassung der Nocture handelt, dauert alleine das Klavierspielen immerhin vier ganze Minuten[348]. Im Film hat Polański diese Szene für meinen Geschmack ein wenig unrealistisch inszeniert, denn Szpilman spielt praktisch wie ein Gott. Der Beginn ist eventuell noch ein wenig holprig, doch dann spielt er virtuos, als hätte er die letzten Jahre nichts anderes gemacht. Nichts ist zu sehen von einer gewissen Unsicherheit, von einer Steifheit der Finger, etc. und auch das Klavier klingt wie ein Konzertflügel, was, betrachtet man die Umgebung, in welcher der Flügel die letzten Jahre gestanden hat, etwas unwirklich ist. Auch einige Kritiker greifen diese Thematik auf, so zum Beispiel Günter Giesenfeld:

> Nicht nur, dass das Instrument, total verstaubt und Wind und Wetter ausgesetzt, dennoch wie ein gut gepflegter Konzertflügel klingt, auch der seit Wochen auf der Flucht befindliche, am Rande des Hungertodes dahinvegitierende Künstler spielt mit seinen halberfrorenen Händen fehlerlos und virtuos Chopins *Nocturne* in cis-moll.[349]

Interessant, dies hat zwar nichts direkt mit dem Vergleich zwischen Buch und Film zu tun, sondern ist ein Detail allgemeiner Natur, ist das Faktum, dass sich Szpilman dazu entschloss, Chopin zu spielen. Weil es mir als sehr wichtig und interessant erscheint auch dieses Faktum näher zu analysieren und zu beleuchten, möchte ich den nächsten Absatz gerne dazu verwenden. Wie in meiner Arbeit bereits angemerkt, war es absolut verboten zu Zeiten der Nazi-Zeit, Chopin zu spielen. Gerade vor einem deutschen Offizier traut sich Szpilman, dies zu tun. Szpilman hat großes Glück, dass Hosenfeld sehr kunst- und kulturinteressiert ist, wie man auch seinen Tagebucheinträgen und Briefen entnehmen kann.

> In den verlassenen Häusern stehen ja genug Möbel. Es ist warm, elektrisches Licht ist da. Schöne Bücher, gute Bilder. […] Der Kompanieführer zeigte mir ein

[346] Szpilman (2012), S. 179.
[347] Ebbrecht (2002).
[348] Der Pianist (Film), TC 1:59:41-2:03:44.
[349] Giesenfeld (2002).

> Bild, einen Hollender aus dem 17. Jahrhundert. Soldaten hatten damit – es war auf Holz gemalt – ein Fenster zugenagelt. Es war katalogisiert im Museum in Kiew und war später in dem Nationalmuseum in W[arschau], ein ganz kostbares Stück.[350]

Interessant ist es auch, die verwendeten Sprachen in den einzelnen Szenen zu beleuchten. Im Buch ist dies nicht zu erkennen, denn, egal in welcher Sprache man das Buch liest, ob im Original auf Polnisch oder auf Deutsch oder einer anderen der zahlreichen Übersetzungen, es ist immer einsprachig geschrieben und alles ist in der selben Sprache verfasst. Im Film ist dies nicht ganz der Fall, zumindest nicht, wenn man den Film in der Originalverfilmung, also in englischer Sprache betrachtet. Hier wird zwar auf Englisch gesprochen und kommuniziert, die Deutschen sprechen aber den ganzen Film auf Deutsch, auch mit dem Offizier Hosenfeld kommuniziert Szpilman in deutscher Sprache. In polnischer Sprache ist dies genauso, denn der Film wurde nie synchronisiert, sondern ist ausschließlich in einer Fassung mit Lektor zu bekommen. Laut Kobi Kabalek unterstreicht dies auch den internationalen Charakter des Films:

> *The Pianist* clearly addresses an „international" audience, as is most obvious in ist choice of language. While the film is Polanski's adaption of Władysław Szpilman's memoirs on his survival as a Jew in Warsaw, which was published in Polish in 1946, the language that „plays Polish" in the film is English. Furthermore, the majority of actors cast in the main roles are English, except for the main figure, of Szpilman himself, played by the American Adrian Brody. The film's international character is also enhanced by the participation of several Polish and German actors.[351]

Somit verstehen aber im Originalfilm, also in der englischsprachigen Fassung auch nur diejenigen Zuschauer, was die deutschen Soldaten sagen, was zum Beispiel Hosenfeld mit Szpilman kommuniziert, die auch der deutschen Sprache mächtig sind. Laut Michael Elm erschließt sich die „Urheberschaft der Gewalt"[352] nur einem deutsch verstehenden Publikum[353].

Kommen wir zum Abschluss nochmals zur Analyse zwischen dem Buch und dem Film zurück. Das Versorgen Szpilmans durch Hosenfeld wird im Buch und Film identisch dargestellt, bei der Verabschiedungsszene gibt es kleine Abweichungen. Im Buch drängt Szpilman Hosenfeld praktisch seinen Namen auf:

> Wir hatten uns bereits verabschiedet, und er wollte gehen, als mir im letzten Augenblick eine Idee kam, nachdem ich mir lange vergeblich den Kopf

[350] Hosenfeld (2004), S. 875f. (Warschau, 23.11.1944, 27.11.1944).
[351] Kabalek (2007), S. 62.
[352] Vgl.: Elm (2008), S. 246.
[353] Vgl.: Schiller (2011), S. 63.

> zerbrochen hatte, wie ich mich ihm erkenntlich zeigen konnte, wo er doch um keinen Preis meinen einzigen Schatz, meine Uhr, annehmen wollte: „Hören Sie!“ Ich faßte ihn bei der Hand und begann überschwenglich auf ihn einzureden: „Ich hab‘ Ihnen bisher meinen Namen nicht genannt. Sie haben mich nicht danach gefragt, aber ich möchte, daß Sie ihn sich merken. Keiner weiß, wie es einmal kommen wird. Sie haben einen langen Weg nach Hause. Ich – falls ich am Leben bleibe – beginne bestimmt sofort hier zu arbeiten, im selben Polnischen Rundfunk wie vor dem Krieg. Sollte Ihnen was zustoßen, und wenn ich Ihnen dann irgendwie helfen kann, denken Sie daran: Szpilman – Polnischer Rundfunk.“[354]

Im Film fragt ihn Hosenfeld hingegen danach. Hier ein Zitat aus dem Film: „– Was werden Sie eigentlich tun, wenn das hier alles vorbei ist? – Dann werde ich wieder Klavier spielen, im polnischen Rundfunk. – Sagen Sie mir Ihren Namen? Ich werd die Ohren offen halten. – Szpilman. – Spielmann, guter Name für einen Pianisten.“[355]

Interessant, betrachtet man obiges Zitat aus dem Buch nochmals genauer ist, dass Szpilman Hosenfeld augenscheinlich seine Uhr als Dankeschön anbietet, die Szpilman als seinen größten Schatz bezeichnet. Im Film könnte Szpilman dies gar nicht mehr tun, denn er gab sie bereits in einer vorigen Szene dem Betrüger Szałas, damit dieser Essen für ihn besorgen kann.

Dafür wird im Film gezeigt, wie Hosenfeld Szpilman seinen Mantel schenkt, damit dieser nicht frieren müsse. Es wird sogar darüber gesprochen: „– Hier, nehmen Sie! – Und Sie? Ich hab noch einen, einen wärmeren.“[356] Im Buch hat Szpilman schlussendlich auch Hosenfelds Mantel, wie er genau zu diesem kam, wird erst zu einem späteren Zeitpunkt kurz erläutert, es wird jedoch nicht näher auf diese Thematik eingegangen.

Der Rest des Inhalts wird dann fast identisch dargestellt, also die Begegnung mit den ersten Polen nach der Befreiung Warschaus, das fast erschossen Werden Szpilmans, da er Hosenfelds Militärmantel trägt, als er auf die Straße geht und ihn alle für einen Deutschen halten, sowie die Beschreibung der Rückkehr des Geigers Lednicki, der Hosenfeld in einem Kriegsgefangenenlager trifft und die anschließende Suche nach diesem. Einzig dass das polnische Militär Szpilman nach dem Ende des Krieges zwei Wochen aufpäppelte und der abschließende Spaziergang Szpilmans durch das zerstörte Warschau bleiben im Film unerwähnt.

Als Szpilman seine Erinnerungen aufschrieb, konnte er über Hosenfeld noch nichts Genaueres berichten, denn erst Jahre später erfuhr er, wie dessen wirklicher Name war und was aus ihm geworden war.

---

[354] Szpilman (2012), S. 182.
[355] Der Pianist (Film), TC 2:09:30-2:09:53.
[356] Der Pianist (Film), TC 2:09:17-2:09:25.

> Wilm Hosenfeld, kapitan Wermachtu, nie godził się z systemem, w jakim przyszło mu żyć. Dzięki przyniesionemu przez niego okryciu i żywności Szpilman przetrwał w kryjówce ostatnie tygodnie okupacji. Po latach odnalazł w Niemczech rodzinę kapitana, dopiero wtedy poznał jego nazwisko. Dowiedział się wtedy o śmierci Hosenfelda w obozie jenieckim w ZSRR, siedem lat po zakończeniu wojny. Okazało się, że kapitan pomagał wielu osobom w Warszawie.[357]

Hosenfeld selbst war tiefgläubiger Katholik. Er half neben Szpilman, wie bereits erwähnt, noch vielen anderen, darunter auch dem Polen Cieciora. Dazu eine kleine Anekdote:

> Któregoś dnia przed bramą obozu zaczepiła go [Hosenfelda] kobieta. Zaczęłą szybko mówić po niemiecku: - Proszę pana, w tym obozie siedzi mój mąż. Ja jestem w ciąży, a matka męża jest w Szamotułach umierająca. To jej ostatnie chwile, chciałaby jeszcze ujrzeć syna przed śmiercią. Proszę coś zrobić, żeby go wypuścili. Kobieta nazywała się Zofia Cieciorowa. Jej mąż Stanisław walczył w Armii Poznań. Ojciec Zofii był zarządcą dóbr hrabiów Raczyńskich w Gaju pod Szamotulami. Zofia kłamała – nie była w ciąży, a teściowa nie umierała. Hosenfeld zaprosił Cieciorową do biura. – Jestem katolikiem i pani pomogę – powiedział. Po trzech dniach podchorąży Stanisław Cieciora został zwolniony i wrócił do domu. Naradził się z żoną, jak podziękować Niemcowi. Posłali mu paczkę z jedzeniem. Wilm przyjął.[358]

Daraus entstand eine – man könnte fast behaupten – gute Freundschaft, wie Hosenfeld in einem Brief an seine Frau auch einmal bestätigte: „[…] Ich habe Herrn C[ieciora] alias Cichocki zum Kaffee eingeladen. Er ist mir in der Zeit ein guter Kamerad geworden.“[359] Hosenfeld war auch durchaus den Polen gegenüber aufgeschlossen und erachtete es sogar als wichtig, sich Kenntnisse der polnischen Sprache anzueignen. Als Zofia Cieciorowa mit einer neuerlichen Bitte kam, diesmal nämlich ihrem Schwager, dem Pfarrer Antoni Cieciora, zu helfen, hatte Hosenfeld auch gleich eine Idee: „Hosenfeld załatwił księdzu kenkartę na nazwisko Antoni Cichocki i zatrunił na stadionie sportowym warszawskiej. […] Hosenfeld w ramach obowiązków organizował kursy dokształcające dla żołnierzy, m.in. wprowadził naukę polskiego – wykładowcą był Antoni Cichocki.“[360]

## 4.13. Das Ende in Buch und Film

Dafür wird im Film ein kleiner Ausblick auf die Zukunft Szpilmans gegeben. Zuerst wird gezeigt, wie Szpilman wieder im Polnischen Rundfunk arbeitet, danach wird Szpilman in einem großen Konzertsaal gezeigt. Gerade das Ende des Films stieß bei vielen Kritikern auf kontroverse Diskussionen. Piotr Pazinski vom jüdischen Monatsmagazin *Midrasz* weist laut

[357] Kubik (2000).
[358] Banasiak/Piątkowska (2000).
[359] Hosenfeld (2004), S. 750. (Warschau, 15.9.1943)
[360] Banasiak/Piątkowska (2000).

Gabriele Lesser beispielsweise darauf hin, dass die Abschlussszene „für Szpilman wie für Polanski von wesentlich größerer Bedeutung sei als für die meisten Zuschauer: Die hätten Probleme damit, die Szene richtig zu deuten. […] ‚Die Szene in der Philharmonie ist symbolisch zu verstehen – als ein Triumph des Lebens und der Kunst über den Tod und die Vernichtung'"[361]. Auch Tadeusz Sobolewski dürfte das Ende, die Absicht des Films, nicht ganz verstanden zu haben, wenn er schreibt:

> Ale ten „mój" „Pianista" nie miałby ociekającego fałszywym sentymentem chopinowskiego happy endu. W ogóle mniej byłoby w nim Chopina, mniej Szpilmana, za to więcej Polańskiego. […] A w finale tego filmu cudownie ocalony artysta nie grałby z uśmiechem poloneza, tylko miałby poczucie wielkiej przypadkowości naszego losu i niewystarczalności sztuki do wyrażenia prawdy.[362]

> Sobolewski stört sich wie Wieslaw Kot vom Nachrichtenmagazin *Wprost* daran, dass Szpilman auch in Todesgefahr nie zum Helden wird, sondern immer der Pianist bleibt, der versucht, sein Leben zu retten. Das sei zwar auch in Szpilmans Autobiografie so, aber - so Sobolewski – „60 Jahre nach diesen Ereignissen möchte man mehr wissen und fühlen.[363]

Weiters stört Tadeusz Sobolewski auch das hollywoodähnliche Happy-End, wie er in einer weiteren Filmkritik anmerkt: „Owszem, to ‚coś więcej' – czyli drapieżność Polańskiego – jest w filmie obecne, choć – niestety – w drugiej części filmu zagłuszone przez steeotypową hollywoodzką opowieść z oczywistym happy endem."[364]

Hanns-Georg Rodek analysiert das Ende, indem er auch auf den von mir in meiner theoretischen Einführung verwendeten Genrebegriff eingeht, wie folgt: „Genres besitzen auch ihren eigenen Lebenskreislauf, beginnen im gebührenden Ernst, werden melodramatisch, wenden sich zu Satire, Komödie und schließlich zur Parodie; auch dem verweigert sich der „Pianist", indem er abrupt an den Ausgangspunkt zurückkehrt, bevor der Zyklus vollendet ist."[365]

> Am Ende erlebt man [also] eine Analogie zum Beginn: Szpilman spielt dasselbe Stück von Chopin.[366] Wie in der früheren Szene schwenkt die Kamera von seinen Händen auf sein Gesicht. Wieder sieht man aus seiner Perspektive das Fenster des Tonstudios. […] Erstaunlicherweise endet der Film hier nicht, sondern er bricht sein Modell auf, um bereits Szpilmans Strategien zu zeigen, mit dieser tragischen Erinnerung zu ›arbeiten‹. […] So ist die Moral des Films nicht in der Suche nach dem ›Menschlichen im Täter‹ (der Wehrmachtssoldat als Retter) zu

[361] Lesser (2002).
[362] Sobolewski (Chaplin na dzisiaj) (2002).
[363] Lesser (2002).
[364] Sobolewski („Pianista" z happy endem) (2002).
[365] Rodek (2002).
[366] Hierbei handelt es sich um die Nocturne in cis-moll. Nähere Informationen zu den Nocturnes von Chopin sind unter http://de.wikipedia.org/wiki/Nocturnes_(Chopin) zu finden.

> finden, sondern primär in der Erkenntnis, daß ein kleines Zugeständnis eine komplexe Zukunft sichern hilft.[367]

Vergleichbar wäre laut Günter Giesenfeld Polańskis Film etwa auch mit „Kanał“ von Andrzej Wajda aus dem Jahre 1956, „in dem die Frage nach dem Heldentum aus der Perspektive des Untergangs gestellt wird. Die dabei auch unvermeidliche Stilisierung entspringt direkt der Realität des Ghettos, und ist nicht die eines übergestülpten Unterhaltungsformats.“[368]

## 4.14. Szpilmans weiterer Lebensweg

Zum Abschluss meiner Arbeit möchte ich noch kurz skizzieren, wie Szpilmans Leben nach dem Zweiten Weltkrieg weiterging. Folgender Nachruf, erschienen am 7. Juli 2000 in der Zeitung *Rzeczpospolita* soll Aufschluss darüber geben.[369]

> Powojenne losy Władysława Szpilmana to praca w Polskim Radiu do 1963 roku, a następnie koncerty na całym świecie z Kwintetem Warszawskim. Kwintet nie miał jedynie okazji zagrać w Australii. Wszędzie indziej, na każdej ważniejszej scenie muzycznej na świecie, zbierał same laury. Filarami zespołu byli Władysław Szpilman i Tadeusz Wroński. Obaj obdarzeni niezwykłymi uzdolnieniami, byli może – jak wspominali – członkami jedynego zespołu na świecie, który grał wszystkie sonaty z pamięci. Sonaty były ich ulubionym tematem. Ale grali niemalże cały repetuar klasyczny.[370]

Zusammenfassend lässt sich über seine musikalischen Fähigkeiten Folgendes sagen: Był „[w]ielkim pianistą i kompozytorem dzieł poważnych, ale też autorem szlagierów.“[371]

# 5. Resumee

Eines muss vorweg gesagt werden: egal, was man kritisieren möchte, Polański hat es trotzdem geschafft, einen ausgezeichneten Film zu produzieren. Er hat Szpilmans wunderbare Überlebensgeschichte in Szene gesetzt, hat sich auf das Wesentliche konzentriert, ohne sich in anderen Handlungssträngen zu verlaufen, zu verirren, ohne unnötige Dinge hinzuzufügen und ohne das Wesentliche, Szpilmans persönliche Geschichte, zu vernachlässigen oder gar in den Hintergrund zu drängen. Polańskis Film ist kein Hollywood-Drama mit all seinen typischen

---

[367] Koebner (2006), S. 300f.
[368] Giesenfeld (2002).
[369] Eine gute Biographie kann auch eine Fernsehdokumentation von TVP über Władysław Szpilman liefern, abrufbar unter: http://www.youtube.com/watch?v=hjF0l6CMYAE. Weiters interessant ist auch ein Gespräch zwischen dem deutschen Pfarrer und Talkmaster Jürgen Fliege und Szpilmans Sohn Andrzej (hier geht es teils um Szpilman, teils auch über die Entstehung des Films), abrufbar unter: http://www.youtube.com/watch?v=RulbDq5Unls.
[370] Wielopolska (2000).
[371] Wielopolska (2000).

Ausprägungen, keine seichte Rosamunde Pilcher-Verfilmung, wo ausschließlich Herzschmerz im Vordergrund steht (ohne Rosamunde Pilcher generell für ihre Verfilmungen verurteilen zu wollen) und auch kein Dokumentarfilm, der gefühlslos nur Fakten liefert. Polańskis Film lässt einem mitleiden, mitfühlen, ohne jedoch in falschen Momenten oder dauerhaft auf die Tränendrüse zu drücken. Der Film nimmt einem mit, lässt den Zuschauer mitleiden, schockiert betrachtet man die von Polański hervorragend gestalteten Bilder und kann bzw. will gar nicht glauben, was damals passiert ist, welch furchtbares Leid über die jüdische, aber auch polnische Bevölkerung hereingebrochen ist. Polański liefert mit seinem Film eine wunderschöne Hommage an Szpilmans Leben und Überleben.

Vergleicht man Polańskis Film mit seiner literarischen Vorlage, so sind natürlich trotzdem einige Unterschiede erkennbar, auf welche ich im Laufe meiner Arbeit näher eingegangen bin. Nun sollen die Ergebnisse meiner Analyse dem Leserpublikum präsentiert werden.

Erstens muss festgestellt werden, dass Polański bei der Ausgestaltung seiner Filme schon allgemein sehr genau ist, er legt auf jegliche Details, und sein sie auch noch so klein, ganz besonderen Wert, auch bei „Der Pianist“ ist dies nicht anders. Dies führt dazu, dass – betrachtet man den Film nach historischen Gesichtspunkten – keine Fehler gefunden werden können, schaut man auch noch so genau. Beispielsweise wurden alle Straßenschilder, Hinweistafeln, Plakate und Ähnliches entweder aus bestehenden Archiven zusammengesucht, was nicht im Original gefunden werden konnte, wurde naturgetreu nachgebildet. Schilder und Hinweise der Nationalzozialisten sind in deutscher und polnischer Sprache gehalten, der Rest jedoch nur in polnischer Sprache. Somit sind viele dieser Tafeln nur einem deutsch- bzw. polnischverstehenden Publikum auch verständlich, Untertitel mit Übersetzungen dieser gibt es nicht, denn diese sind ja auch nicht für das Verständnis und den Handlungsfortgang von Notwendigkeit, sondern unterstreichen ganz einfach die Authentizität des Films. So weiß der polnischverstehende Zuseher zum Beispiel, dass es sich beim Untergrundkämpfer Zyskind um einen „Schuster“ handelt, denn vor seinem Eingang hängt das Schild „Szewc“. Somit kann man Schilder und dergleichen zum Teil auch als Charakterisierungsmittel bezeichnen. Informationen, die uns Szpilman in der literarischen Vorlage durch beschreibende Charakterisierung gibt, liefert uns Polański – natürlich neben zahlreichen anderen Gestaltungsmitteln – auch durch diese Form der Charakterisierung von Figuren mittels Schrift im Film. Interessant ist in dieser Hinsicht auch anzumerken, dass Polański mit solchen bildlichen Informationsquellen auch spielt, wenn man sich zum Beispiel die Szene am Übergang der Chłodna-Straße ansieht. Hier gibt es auf arischer Seite der Stadt, aber für die

jüdische Bevölkeung gut sichtbar, eine „Bar dla wszystkich“, also eine Bar für alle, die Juden können dort jedoch natürlich nicht hin, sondern müssen an Hunger leiden und in den unmöglichsten Lebensumständen ausharren. Dies verstärkt – sofern man die Lokalaufschrift versteht – natürlich auch die Betroffenheit des Zusehers.

Auch was Kleidung, die weitere Ausgestaltung der Szenen und Ähnliches betrifft versuchte Polański, so gut es eben ging, mit Originalrequisiten zu arbeiten, ansonsten halfen ihm Fotografien und historisches Filmmaterial zur Nachbildung der Schauplätze. Polański versuchte auch durch die Wahl des Drehortes möglichst große Authentizität zu erreichen. So entschied er sich, Großteile des Films in Warschau zu drehen, die Originalschauplätze sind zwar nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs nicht mehr erhalten, doch im Warschauer Bezirk Praga sind noch viele Straßenzüge erhalten, die an das Vorkriegswarschau einnern und die für die Dreharbeiten adaptiert und herangezogen wurden.

Einen eigenen Absatz kann man Polańskis persönlichen Erinnerungen an seine Zeit im Krakauer Ghetto widmen, also Dingen, die Polański durch seine persönlichen Erfahrungen in den Film eingebaut hat, ohne dass Szpilman davon in der literarischen Vorlage je etwas davon erwähnt hätte. Hierzu zählt zum Beispiel die Szene der Verbeugungen Szpilmans Vaters vor den nationalsozialistischen Polizisten. Während Szpilman in seinem Buch nämlich davon berichtet, dass es sich sein Vater sogar zum Hobby machte, ausgedehnte Spaziergänge zu machen, nur um sich möglichst oft vor den Polizisten zu verbeugen, wird er im Film von zwei Polizisten geschlagen, weil er genau das nicht tut. Polański hat diese Szene seiner eigenen Erinnerung entnommen, seinem Vater ist dies nämlich auch einmal passiert. Weiters entstammt die Szene des Mauerbaus vor Szpilmans Wohnungsfenster Polańskis Erinnerung. Den Mauerbau musste er im Krakauer Ghetto genau so miterleben, wie er es im Film dargestellt hat, Szpilman erwähnt hierzu in seinem Buch nichts wirklich Konkretes. Jedoch hat Polański in größtem Ausmaß ausschließlich Szpilmans Erinnerungen wiedergegeben, es sollte, wie er selbst auch immer wieder betonte, kein Film über sein eigenes Leben sein, nur wenig autobiographische Details sollten Eingang in den Film finden. So bleiben auch einige persönliche Erinnerungen Polańskis ausgespart, obwohl diese sehr gut zu Szpilmans Überlebensgeschichte und damit zum Film gepasst hätten. Hier kann man zum Beispiel eine Szene am Umschlagplatz erwähnen. Szpilman beschreibt, dass er versuchte, nachdem sich seine Geschwister dazu entschlossen hatten, freiwillig zum Umschlagplatz zu kommen, diese von diesem Platz wieder wegzubekommen, was ihm jedoch misslingt. Polański stand persönlich auch einmal durch eine fatale Fehlentscheidung am Umschlagplatz. Ihm gelang es jedoch (im Gegensatz zu Szpilman), einen jüdischen Polizisten davon zu überzeugen, ihn

wieder gehen zu lassen. Diese Szene findet jedoch gar keinen Eingang in den Film, weder so, wie sie Szpilman beschrieben hat, noch wie man sie in Polańskis Autobiographie nachlesen kann.

Polański hat in seiner filmischen Umsetzung auch Charaktere hinzugefügt bzw. teilweise mit neuen Eigenschaften und Aufgaben versehen. Eine große Änderung zwischen Buch und Film stellt die Einführung von Dorota dar. Sie kommt bereits ganz zu Beginn des Films vor, sie begrüßt Szpilman während der Evakuierung des Rundfunkgebäudes und man beginnt ein kurzes Gespräch. Da in der allgemeinen Hecktik logischer Weise keine Zeit für eine längere Unterhaltung ist, trifft man sich einige Tage später wieder zu einem Spaziergang durch die Stadt. Wäre der Zweite Weltkrieg nicht ausgebrochen, der Zuschauer könnte eine zukünftige Liebesbeziehung erahnen. Weiters taucht Dorota beim Zug der Juden ins Ghetto auf, sie steht am Straßenrand und beobachtet unverständnisvoll das Geschehen, wieder kommt es zu einem kurzen Gespräch zwischen Szpilman und ihr. In der weiteren Folge des Films ist Dorota dann mit einem anderen Mann verheiratet und erwartet von diesem ein Kind, ihr Mann hilft Szpilman jedoch, nachdem er aus der Arbeiterkolonne, aus dem jüdischen Ghetto geflohen war und nachdem er in seinem ersten Versteck von einer Nachbarin entdeckt worden war, eine neue Unterkunft zu finden. Außerdem bewahrt ihn Dorota vor dem Tod, indem sie ihn nach dem Ghettoaufstand mit ihrem Mann in der Wohnung nochmals besucht und dort fast verhungert und krank auffindet, da sich der Mann, Szałas, der sich eigentlich um Szpilman hätte kümmern sollen, als Betrüger herausstellt und sich aus dem Staub macht. Ob Dorota mit ihrer Familie den Krieg übersteht, das geht aus dem Film nicht hervor. Man erfährt als Zuseher nur, dass sie gemeinsam mit ihrem Mann und dem gemeinsamen Sohn Warschau verlässt und aufs Land zieht, da es dort sicherer ist. Danach wird Dorota nicht nochmals erwähnt. Die Person Majorek kommt zwar auch im Buch vor, dort wird sie jedoch ein einziges Mal erwähnt, Majorek ist derjenige, der von den Juden in der Arbeiterkolonne dazu auserkoren wird, Einkäufe in der Stadt zu erledigen. In dieser Funktion kann er sich natürlich freier in der Stadt bewegen, nimmt für Szpilman Kontakt mit Personen außerhalb des Ghettos auf, mit der Bitte, sie würden ihn doch aufnehmen, ihm doch helfen. Weiters bereitet Majorek auch den Ghettoaufstand vor, indem er vor allem Munition mit den Getreide- und Kartoffelsäcken ins Ghetto schmuggelt. Im Film erwähnt Polański Majorek schon viel früher. Er ist ein Helfer Zyskinds bei den Arbeiten im Untergrund und Majorek hilft Szpilman, eine Arbeitsgenehmigung für dessen Vater zu bekommen. Auch der jüdische Polizist Heller bekommt von Polański weitere Aufgaben. Im Buch kommt er die Szpilmans nur einmal besuchen, weil er Władysław für die jüdische Polizei rekrutieren möchte, danach findet er

keine Erwähnung mehr. Im Film stellt Heller auch den Polizisten dar, der Szpilmans Bruder nach einer Bitte Władysławs aus der Gefangenschaft entlässt und er ist weiters auch der Polizist, der Szpilman auf dem Weg vom Umschlagplatz zum Zug aus der Menge zerrt und ihm somit das Leben schenkt. Im Buch bleibt dies ein unbekannter Polizist.

Auch werden Dinge zum besseren Verständnis von Polański hinzugefügt, zum Beispiel um die damaligen Lebensumstände, oder aber auch um den Fortgang der Handlung besser beschreiben zu können. Hierzu zählt zum Beispiel der Zug der Juden ins Ghetto. Während Szpilman in Wirklichkeit bereits im Ghetto wohnte, ließ Polański ihn im Film ins Ghetto umziehen. Erstens entstammt auch dies mit Sicherheit Polańskis Erinnerungen, denn auch er musste erst mit seiner Familie ins Krakauer Ghetto umziehen, zweitens konnte er auf diesem Weg die historischen Ereignisse dem Publikum besser vermitteln, als wenn er diese einen Erzähler hätte berichten lassen, oder als Insert eingeblendet hätte. Der Szene, wo Szpilman in der Wohnung von einer Nachbarin entdeckt wird, wird das zu Boden Fallen von Geschirr hinzugefügt. Aus dem Buch geht nämlich nicht hevor, weshalb Szpilman entdeckt wird, um dem Zuseher dies plausibler zu machen, hat Polański das Fallen des Geschirrs hinzugefügt. In Wirklichkeit fällt Szpilman eine weitere Adresse, wo er sich verstecken könnte, auch nur durch Zufall ein, im Film erhält er schon von Beginn an eine Notfalladresse, an die er sich wenden kann. Auch dies entsprang ausschließlich Polańskis Gedanken, um dem Publikum eben einen logischen Handlungsfortgang zu ermöglichen, ohne zu viele Unklarheiten aufkommen zu lassen.

Andere Dinge werden dafür ausgelassen. Auf der einen Seite ist dies natürlich logisch, denn würde man die gesamte literarische Vorlage genau so verfilmen wollen, wie sie geschrieben wurde (mit allen Handlungsdetails), würde ein Film von wahrscheinlich zehn Stunden Länge herauskommen. Auf der anderen Seite ist Polańskis Film jedoch auch wieder atypisch, denn für gewöhnlich sind Filme emotionaler aufgeladen, Handlungen/Handlungsstränge werden hinzugefügt, um den Film spannender, dramatischer zu gestalten, hier ist eigentlich das Gegenteil der Fall: Polański ließ viele erschreckende Szenen weg, die den Film dramatischer und brutaler hätten wirken lassen. Doch genau das wollte Polański nicht, er wollte keinen Hollywood-Actionthriller, sondern einen Film, der der Darstellung Szpilmans Überlebensgeschichte gerecht wird. Der Film sollte berühren und zum Nachdenken anregen, kommerzielle Gründe standen mit Sicherheit nicht an erster Stelle. Ganz viel wurde zum Beispiel schon zu Beginn weggelassen, Szpilman berichtet in den ersten zwei Kapiteln praktisch den gesamten historischen Backround und die damals aktuelle politische Situation. Polański setzt dies alles vom Zuseher voraus, im Film geht es

ausschließlich um Szpilmans Überleben, nicht über das Erzählen historischer Fakten, die man in jedem Geschichtsbuch nachlesen kann. Man muss jedoch sagen, dass es sich bei den weggelassenen Informationen und Szenen zum allergrößten Teil um Dinge handelt, die für den Fortgang der Handlung nicht von Wichtigkeit sind. Wie bereits erwähnt, gibt es filmtheoretisch natürlich Grenzen, in welchem Umfang man einem Originaltext gerecht werden kann. So stimmt die Geschichte nun zwar nicht mehr zu einhundert Prozent, dies tut meiner Meinung nach jedoch der Qualität des Films und der Geschichte keinen Abbruch.

Wichtig, gerade für einen Film, der eine Person so in den Mittelpunkt rückt, wie es bei „Der Pianist" der Fall ist, ist auch die richtige Wahl des Darstellers. Mit Adrien Brody hat Polański die Rolle ausgezeichnet besetzt, er spielt die Rolle glaubwürdig und authentisch. Da die wenigsten Menschen wissen, wie Szpilman in jungen Jahren tatsächlich ausgesehen hat, war es in diesem Fall auch nicht wichtig, einen Darsteller zu finden, der Szpilman vom Aussehen her ähnelt, viel wichtiger war es, einen guten Charakterdarsteller zu finden. Brody glaubt man jeden Gefühlsausdruck, man leidet mit ihm mit, von Anfang bis Ende.

Interessant ist die Umsetzung der Ich-Erzählung aus dem Buch. Die logischste Variante, dies umzusetzen, wäre meiner Meinung nach die Einführung eines Erzählers gewesen. Darauf verzichtet Polański jedoch. Der ganze Film wird zwar praktisch mit den Augen Szpilmans gesehen, trotzdem ist Szpilman auch immer im Kamerabild präsent. Er wird ausschließlich durch andere Personen bzw. durch sein eigenes Handeln und Tun und durch seine Aussagen charakterisiert. Seine Gedanken teilt er uns nicht durch eine Stimme aus dem Off mit, sondern diese erfahren wir ausschließlich, wenn sich Szpilman zum Beispiel mit anderen Personen im Film unterhält. Somit kann uns das Buch aber natürlich viel detailliertere Gedankengänge liefern, als es der Film je könnte. Hat man das Buch gelesen und betrachtet anschließend den Film, so fällt einem dies natürlich auf, schaut man sich jedoch ausschließlich den Film an, hat man nicht das Gefühl, es würde einem irgendetwas abgehen.

Interessant ist weiters die unterschiedliche zeitliche Gewichtung der Geschehnisse in Buch und Film. Man kann die Geschichte meiner Ansicht nach praktisch in zwei Teile teilen, einen ersten Teil gemeinsam mit der Familie im Warschauer Ghetto, einen zweiten Teil alleine sich in Warschau versteckend, die Szene am Umschlagplatz stellt somit den Mittelpunkt bzw. Wendepunkt der Geschichte dar. Während das Buch für die Erzählung der Geschehnisse bis zum Umschlagplatz über die Hälfte der Gesamtlänge des Buches benötigt, dauert es im Film nur 40 Minuten von insgesamt 143 Minuten. Während im Buch der Anfang, der historische Hintergrund und das gemeinsame Verbringen mit der Familie im Warschauer Ghetto einen größeren Teil der Gesamthandlung einnehmen, konzentriert sich Polański im

Film vor allem auf die Zeit des Versteckens in Warschau, auf das alleine Sein. Lange, ruhige Bilder, ohne dass ein Wort gesprochen wird, unterstreichen dies, wie zum Beispiel der Gang Szpilmans weg vom Umschlagplatz durch die zerstörten Straßen des Warschauer Ghettos.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es Polański also in den meisten Fällen auch sehr gut geschafft hat, die Stimmung zu transportieren, einzig die Schlüsselszene, wenn Szpilman vor dem deutschen Offizier Hosenfeld Klavier spielen muss, ist für mich persönlich etwas unwirklich geraten. Ein Mensch, gezeichnet von Hunger und Kälte, spielt nach Jahren des Versteckens, ohne jegliche Übung fehlerfrei und virtuos Klavier, von der Steifheit der Finger und anderen Problemen ist nichts zu merken. Auch der Konzertflügel ist in einwandfreiem Zustand, während das Haus halb zerbombt und zerstört ist und mit Sicherheit schon lange keine Fensterscheiben mehr besitzt. Diese Szene ist für mich die einzige im ganzen Film, die ich als unglaubwürdig empfand, Polański wollte aber natürlich gerade die Rettung durch das Klavierspiel betonen, alles andere als ein virtuos spielender Szpilman wäre auch wiederum störend für die Filmhandlung. Trotz all dieser Änderungen kann man jedoch resümieren, dass, vergleicht man den Inhalt, im Film praktisch alles Wichtige von Polański in Szene gesetzt wurde, was im Buch Erwähnung findet.

## Streszczenie pracy w języku polskim

W niniejszej pracy film Romana Polańskiego pt. „Pianista" porównywany jest z jego literackim pierwowzorem, autobiograficzną książką Władysława Szpilmana. W pierwszej części następuje wprowadzenie do analizy filmowej, aby przygotować teoretyczne podstawy do dalszych, praktycznych rozważań. Na samym jej początku zaprezentowana zostaje metodologia analizy filmowej. Następnie, wychodząc z założenia, że w przypadku filmu również mamy do czynienia z komunikacją, opracowany został jego model komunikacyjny. W nawiązaniu do tego prezentowane są również różnorodne modele analizy. Dogłębnej analizie zostaje poddana fabuła, bohaterowie, przestrzeń i czas oraz filmowe środki wyrazu, takie jak aspekty wizualne, dźwięk oraz sposób opisu/narracji. W analizie czasu i przestrzeni brany jest również pod uwagę postęp akcji, osobny podrozdział dotyczy teorii narracji, rozwijanej przez przedstawicieli formalizmu rosyjskiego.

Po wstępie teoretycznym przedstawiony zostaje proces powstawania filmu i książki. Choć książka ukazała się już w 1946 r., to wkrótce potem została objęta zakazem cenzury. Dopiero w 1998 r. znów stała się powszechnie dostępna w zmienionej wersji, najpierw dla niemieckiego, a potem dla polskiego odbiorcy. Roman Polański zdecydował się na ekranizację książki Władysława Szpilmana po długich wahaniach. Choć wcześniej odrzucił wiele propozycji nakręcenia filmu o drugiej wojnie światowej, w tym również „Listy Szindlera", to historia życia Szpilmana go przekonała.

W dalszej części pracy przebieg akcji w filmie zostaje porównany z pierwowzorem literackim. W sposób szczególny uwaga skupia się na głównych problemach badawczych, a mianowicie w jaki sposób Polański odzwierciedla w filmie pierwszoosobową narrację książki i co jest zgodne, a co odbiega od treści oryginału. Reżyser niektóre aspekty pominął, a inne dodał w świadomy sposób, częściowo czerpiąc z własnych doświadczeń z pobytu w getcie krakowskim. Teraz nastąpi krótka prezentacja efektu końcowego:

Po pierwsze, należy stwierdzić, iż Polański w bardzo przemyślany sposób kształtuje kompozycję swoich filmów. Zwraca uwagę na szczegóły, które nawet jeśli są subtelne, to odgrywają bardzo istotną rolę. Tak też ma to miejsce w przypadku „Pianisty". W efekcie, nawet po dokładnej analizie filmu, nie można znaleźć rozbieżności historycznych. Wszystkie tabliczki z nazwami ulic, tablice informacyjne oraz plakaty, którymi posłużono się w filmie, pochodzą z archiwów, a gdy nie można było odnaleźć oryginałów, utworzono ich wierne kopie.

Jeśli chodzi o stroje oraz kompozycję scen, Polański starał się korzystać z oryginalnych przedmiotów, w pozostałych przypadkach w rekonstrukcji przestrzeni pomogły mu zdjęcia oraz archiwalny materiał filmowy. Polański przy wyborze miejsc realizacji scen filmu dbał również o zachowanie autentyczności. Zdecydował się, aby większość materiału nakręcić w Warszawie. Choć po zniszczeniach II wojny światowej oryginalna sceneria nie zachowała się, to ulice na Pradze w pewnym stopniu wciąż przypominają przedwojenną Warszawę. Zostały one odpowiednio zaadoptowane i ujęte w filmie.

Niejako osobną część stanowią osobiste wspomnienia Polańskiego z getta krakowskiego, a więc doświadczenia, które reżyser włączył do filmu, a o których nie ma mowy w książce. Zaliczyć do nich można na przykład scenę ukłonu ojca Szpilmana nazistowskim policjantom. Ponadto budowę muru przed oknem mieszkania Szpilmana również zawdzięczamy wspomnieniom Polańskiego. Jak podkreśla reżyser, nie jest i nie miał to być jednak film o jego życiu i pojawia się tylko kilka autobiograficznych szczegółów, a większość stanowią wyłącznie wspomnienia samego Szpilmana. Niektóre osobiste wspomnienia Polański w ogóle pomija, mimo, że bardzo dobrze komponowałyby się z historią uratowania pianisty,. Należy do nich na przykład scena próby ratowania brata i siostry Szpilmana na Umschlagplatz.

W adaptacji filmowej Polański dodał nowe postaci lub wyposażył już istniejące w książce w dodatkowe cechy i przydzielił im nowe zadania. Dużą zmianą w stosunku do pierwowzoru literackiego jest wprowadzenie postaci Doroty. Innym przykładem jest mężczyzna o przezwisku Majorek, który występuje w książce zaledwie raz. Jako jedyny zostaje wybrany przez żydowskich robotników, aby robić zakupy w mieście, dzięki czemu może poruszać się po Warszawie w bardziej swobodny sposób. Pomagając Szpilmanowi, nawiązuje kontakty z osobami znajdującymi się poza gettem, prosząc ich o pomoc i udzielenie schronienia pianiście. Ponadto bohater przygotowuje powstanie w getcie, przede wszystkim przemycając na jego teren amunicję oraz worki ze zbożem i ziemniakami. W filmie natomiast postać Majorka pojawia się dużo wcześniej.

Także żydowskiemu policjantowi Hellerowi przydzielone zostały nowe zadania. W książce jest o nim mowa tylko raz, gdy przychodzi odwiedzić Szpilmana, chcąc wcielić go do żydowskiej policji. W filmie Heller występuje również jako policjant, który uwalnia brata Władysława z więzienia. Ponadto ratuje życie Szpilmanowi, wyciągając go z tłumu prowadzonego do pociągu z Umschlagplatz, co w książce czyni nieznany policjant.

Aby ułatwić zrozumienie przebiegu akcji Polański dodaje niektóre treści, choćby odzwierciedlając ówczesne warunki życia. Jako przykład niechaj posłuży przeniesienie

Żydów do getta. Choć Szpilman w rzeczywistości już mieszkał w getcie, w filmie dopiero się do niego przeprowadza. W innym fragmencie dodano moment, w którym na podłogę upadają sztućce i przez to Władysław zostaje zdemaskowany przez jego sąsiadkę. Z treści książki nie wynika, dlaczego tak się dzieje. W rzeczywistości po zdemaskowaniu Szpilman odnajduje inne mieszkanie, w którym może się ukryć, w filmie już od początku otrzymuje adres, do którego może się skierować w nagłej potrzebie. Zmiana ta motywowana była chęcią uniknięcia niejasności i uzyskania logicznej ciągłości akcji.

Niektóre treści natomiast zostają pominięte już na samym początku. W pierwszych dwóch rozdziałach książki Szpilman kreśli tło historyczne i aktualną sytuację polityczną. Polański natomiast wiedzy tej wymaga od odbiorcy, skupiając się w filmie na historii uratowania pianisty i rezygnując z relacjonowania faktów, które można doczytać w literaturze historycznej.

Na uwagę zasługuje sposób odzwierciedlenia pierwszoosobowej narracji w filmie. Moim zdaniem najlogiczniejszym rozwiązaniem byłoby wprowadzenie narratora, z czego Polański jednak rezygnuje. Choć rzeczywistość widziana jest oczami Szpilmana, to bohater odgrywa tu główną rolę.

Interesujący jest również fakt, iż w książce oraz w filmie poszczególne wydarzenia w różny sposób rozkładają się pod względem czasowym. Moim zdaniem fabułę można podzielić na dwie części – pierwsza z nich to okres, który Szpilman spędza wraz z rodziną w getcie warszawskim, drugi to czas, gdy ukrywa się samotnie w Warszawie. Przełomowy moment historii stanowi scena na Umschlagplatz. Podczas gdy w książce wydarzenia poprzedzające Umschlagplatz stanowią ponad połowę , to w filmie trwają zaledwie 40 min. z 143 min. całości.

Podsumowując, można stwierdzić, iż niezależnie od krytyki, o którą można by się pokusić, Polańskiemu udało się stworzyć wyjątkowy film. Przeniósł niezwykłą historię uratowania Szpilmana na duży ekran, skupiając się na najistotniejszych kwestiach. Pominął wątki, które mogłyby sprawić, że fabuła stałaby się niezrozumiała i rozbiłaby kompozycję filmu. Ponadto podkreślił osobisty charakter historii Szpilmana, w żaden sposób nie umniejszając jej wagi.

## Bibliographie:


Primärliteratur:

Szpilman, Władysław: Der Pianist. Mein wunderbares Überleben. Berlin, List Taschenbuch ²2012.

Szpilman, Władysław: Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939-1945. Kraków, Wydawnictwo Znak 2000.

Szpilman, Władysław: Śmierć Miasta. Pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945. Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza“ 1946.

Polanski, Roman: Der Pianist. DVD 2002.

Artikel:

Banasiak, Mirosław und Monika Piątkowska: Robinson i Wędrowny Ptak. In: Gazeta Wyborcza, 8./9.7.2000.

Beylin, Marek und Adam Michnik: Polacy. Żydzi. Niemcy. (Interview mit Roman Polański). In: Gazeta Wyborcza, 25./26.5.2002.

Blumensath, Heinz und Stephan Lohr: Verfilmte Literatur – literarischer Film. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. 57/1983.

Ebbrecht, Tobias: Immer weiter spielen. In: Junge World, 23.10.2002.

Ehlerg, Hanni: Wir waren zu viert. Leon de Winter im Gespräch mit Roman Polański über eine Jugend im Krakauer Getto. In: Die Welt, 30.11.2002.

Elm, Michael: Gurkendose auf Piano – Zeugenschaft bei Roman Polanski. In: Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin, Metropol Verlag 2008. S. 246-260.

Fromm, Hans: Von der Verantwortung des Philologen. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 55/1981.

Gast, Wolfgang: Filmanalyse. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. 140/1996.

Giesenfeld, Günter: Medienkritik. Das wunderbare Überleben. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 12/2002.

Hollender, Barbara: Złota Palma dla Polańskiego. In: Rzeczpospolita, 27.5.2002.

Hollender, Barbara: Wykorzystałem własne wspomnienia. In: Rzeczpospolita, 25./26.5.2002.

Hollender, Barbara: Kiedy wraca strach. Roman Polański kręci „Pianistę“. In: Rzeczpospolita, 2.5.2001.

Hickethier, Knut: Begriffe der Filmanalyse. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. 57/1983.

Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz, Bender Verlag ²2003.

Kabalek, Kobi: Unheroic Heroes. Re-Viewing Roman Polanski's *The Pianist* (2002) in Germany and Israel. In: Apfelthaler, Vera und Julia B. Köhne (Hg.): Gendered Memories. Transgressions in german and israeli film and theater. Wien, Verlag Turia + Kant 2007.

Klinger, Nadja: Deutschland, eine Fassade. In: Der Tagesspiegel, 2./3.10.2003.

Koch, Lars: Zwischen Distanznahme und Subjektivierung. Roman Polanskis Holocaust-Film *Der Pianist* (2002). In: Wende, Waltraud (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg, Synchron 2007.

Kubik, Mariusz: Pianista z getta. In: Tygodnik Powszechny, 30.7.2000.

Kwiecień, Agnieszka: Powrót do przeszłości muzyki. In: Rzeczpospolita, 4.5.2001.

Leociak, Jacek: Zdumiewająca przemiana. In: Rzeczpospolita, 3.1.2001.

Lesser, Gabriele: Ein Zeuge, kein Held. In: Die Tageszeitung (taz), 24.10.2002.

Mahrenholz, Simone: Flucht in die Hölle. In: Der Tagesspiegel, 23.10.2002.

Nord, Cristina: Der Nazi ist der Andere. In: Die Tageszeitung (taz), 28.5.2002.

Reich-Ranicki, Marcel: Polanskis Todesfuge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2002.

Rodek, Hanns-Georg: Bloß keine Kinotränen. Ein Denkmal, keine Unterhaltung: Roman Polanskis Warschauer Ghetto-Film „Der Pianist“. In: Die Welt, 23.10.2002.

Seesslen, Georg: Die Seele im System. Roman Polanskis „Der Pianist“ oder: Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein? In: Die Zeit, 24.10.2002.

Sobolewski, Tadeusz: „Pianista“ z happy endem. In: Gazeta Wyborcza, 25./26.5.2002.

Sobolewski, Tadeusz: Chaplin na dzisiaj. In: Gazeta Wyborcza, 27.5.2002.

Wette, Wolfram: Der Verweigerer. In: Die Zeit, 8.7.2004.

Wielopolska, Anna: Szpilman, człowiek, w którym mieszkała muzyka. In: Rzeczpospolita, 7.7.2000.

Bücher:

Apfelthaler, Vera und Julia B. Köhne (Hg.): Gendered Memories. Transgressions in german and israeli film and theater. Wien, Verlag Turia + Kant 2007.

Bannasch, Bettina und Almuth Hammer (Hg.): Verbot der Bilder – Gebot der Erinnerung. Mediale Repräsentationen der Schoah. Frankfurt am Main, Campus Verlag 2004.

Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg, Schüren-Verlag GmbH 2008.

Borstnar, Nils u.a.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH ²2008.

Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld, transcript Verlag 2011. (Filmische Geschichtsbilder)

Elm, Michael (Hg.): Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust. Berlin, Metropol Verlag 2008.

Faulstich, Werner und Ingeborg Faulstich: Modelle der Filmanalyse. München, Wilhelm Fink Verlag 1977.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen, Gunter Narr Verlag $^{4}$1994.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG ²2002.

Felix, Jürgen (Hg.): Moderne Film Theorie. Mainz, Bender Verlag ²2003.

Field, Syd u.a.: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München, Paul List KG 1987.

Field, Syd: Filme schreiben. Wie Drehbücher funktionieren. Hamburg/Wien, Europa Verlag GmbH 2001.

Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller e. K. und Lizenzgeber 2007.

Haneke, Michael: Das weiße Band. Das Drehbuch zum Film. Berlin, Berlin Verlag ³2010.

Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978.

Harwood, Ronald: The Pianist & Taking Sides. London, Faber and Faber Limited 2002.

Heydecker, Joe J.: Das Warschauer Getto. Foto-Dokumente eines deutschen Soldaten. München, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG 1983.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Verlag J.B. Metzler $^{4}$2007.

Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, Verlag Vorwerk 8 2006.

Hosenfeld, Wilm: „Ich versuche jeden zu retten“. Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes herausgegeben von Thomas Vogel. München, Deutsche Verlags-Anstalt 2004.

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen, Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG 1996.

Kanzog, Klaus: Einführung in die Filmphilologie. München, diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR ²1997.

Karasch, Philipp: „Ich glaube an eine ausgleichende Gerechtigkeit Gottes und an das stellvertretende Leiden.“ Schuld oder Sühne bei Wilm Hosenfeld. Diplomarbeit, Universität Wien 2010.

Keller, Ulrich (Hg.): Fotografien aus dem Warschauer Getto. Berlin, Dirk Nishen Verlag 1987.

Koebner, Thomas: Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 5, ab 1993. Stuttgart, Philipp Reclam jun. $^{5}$2006.

Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin, Erich Schmidt Verlag 1999.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1964.

Krützen, Michael: Dramaturgien des Films. Das etwas andere Hollywood. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH 2010.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik. Wien u.a., Böhlau Verlag Gesellschaft m. b. H. und Co. KG ²2005.

Lissa, Zofia: Ästhetik der Filmmusik. Berlin, Henschel Verlag GmbH 1965.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH ²2008.

Mikunda, Christian: Die emotionale Sprache des Films. Phänomene und Systematik. Dissertation, Universität Wien 1983.

Mikunda, Christian: Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung. Wien, Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2002.

Monaco, James: Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. Deutsche Fassung von Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag $^{9}$2007.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 2008.

Pauleit, Winfried: Analiza filmu: paratekstualność i otwarte pole refleksji. In: Gwóźdź, Andrzej (Red.): Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa. Warszawa, Oficyna Naukowa 2010.

Polanski, Roman: Roman Polanski. Autobiographie. München, Wilhelm Heyne Verlag 1985.

Schiller, Nicole: Ambivalenz der Zeugenschaft – Analyse der Inszenierung von Zeugen des Holocaust anhand der Filme *Shoah* und *The Pianist*. Diplomarbeit, Universität Wien 2011.

Schwarz, Florian: Der Roman „Das Versprechen" von Friedrich Dürrenmatt und die Filme „Es geschah am hellichten Tag" (1958) und „The Pledge" (2001). Berlin, LIT Verlag Dr. W. Hopf $^{2}$2011.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht $^{3}$1985.

Steinmetz, Rüdiger: Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik. Frankfurt am Main, Zweitausendeins $^{5}$2006.

Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München, Wilhelm Fink Verlag 1988.

Thomson, Kristin: Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique. Cambridge; London, Harvard Univ. Press 1999.

Volk, Stefan: Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen. Paderborn, Schöningh 2004.

Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München, Beck'sche Reihe 2005.

Wende, Waltraud (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg, Synchron 2007.

Przewodnik po Muzeum Powstania Warszawskiego. Warszawa, Muzeum Powstania Warszawskiego (www.1944.pl) 2011.

Internetquellen:

http://www.freebase.com/view/en/the_pianist/-/film/film/starring

http://radioboston.wbur.org/2011/04/29/from-actor-to-rabbi

http://de.wikipedia.org/wiki/Nocturnes_(Chopin)

http://www.klavier-noten.com/chopin/nocturnes.htm

http://www.youtube.com/watch?v=jnq9THjObq4

http://www.youtube.com/watch?v=hjF0l6CMYAE

http://www.youtube.com/watch?v=RulbDq5Unls

http://www.youtube.com/watch?v=6baDsT4HTY4

http://pl.wikipedia.org/wiki/Robinson_warszawski

https://slawistik.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_slawistik/Downloads/Bestaetigung-Eidesstattliche_Erklaerung.pdf

- Alle Internetquellen wurden zuletzt am 19.2.2013 auf ihre Existenz und Richtigkeit überprüft.

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: S. 9
Tabelle 2: S. 11
Tabelle 3: S. 14
Tabelle 4: S. 31
Tabelle 5: S. 32
Tabelle 6: S. 34

Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: S. 9
Abbildung 2: S. 12
Abbildung 3: S. 16
Abbildung 4: S. 20
Abbildung 5: S. 31
Abbildung 6: S. 33
Abbildung 7: S. 41
Abbildung 8: S. 60
Abbildung 9: S. 69
Abbildung 10: S. 76

# Anhang

## Zusammenfassung (Abstract)

Die vorliegende Arbeit vergleicht den Film „Der Pianist“ von Roman Polański mit seiner literarischen Vorlage von Władysław Szpilman. Um der Filmanalyse einen theoretischen Grundstock zu bieten, besteht der erste Teil der Arbeit aus einer Einführung in die Filmanalyse. Zu Beginn steht eine kurze Einführung in die Filmphilologie. Danach wird ausgehend von der Annahme, dass es sich auch bei Filmen um Kommunikation handelt, ein Kommunikationsmodell des Films erarbeitet und präsentiert. Daran anschließend werden mehrere Modelle der Filmanalyse vorgestellt, auf die Handlungsanalyse, die Analyse von Raum und Zeit, die Figurenanalyse und die Analyse der Bauformen wird näher eingegangen, wobei sich letztere aufspaltet in die Analyse des Visuellen, des Auditiven, sowie des Narrativen bzw. Deskriptiven. Im Bezug auf die Analyse von Raum und Zeit wird weiters näher auf die Analyse der unterschiedlichen Handlungsphasen eingegangen, ein gesondertes Unterkapitel beschäftigt sich mit der Erzähltheorie, entwickelt von Vertretern des Russischen Formalismus.

Anschließend an diese theoretische Einführung folgt eine Darstellung des Entstehungsprozesses von Film und Buch. Władysław Szpilman zeichnete seine Erinnerungen an die Zeit, sein Überleben des Zweiten Weltkriegs in Warschau schon kurz nach Beendigung des Krieges im Jahre 1946 auf. Gerade deshalb ist das Buch äußerst spannend, da es in einer sehr kühlen und fast emotionslosen Art und Weise niedergeschrieben wurde, die Geschehnisse wurden von Szpilman zu diesem Zeitpunkt noch nicht reflektiert. Die erste Ausgabe des Buches erschien also bereits 1946 in polnischer Sprache unter dem Titel *Śmierć Miasta – pamiętniki Władysława Szpilmana 1939-1945*. Das Buch wurde jedoch bereits kurz darauf von der polnischen Zensur verboten und blieb jahrzehntelang unbeachtet. Erst 1998 erschien eine Neuausgabe des Buches, interessanter Weise jedoch nicht in Polen, sondern in Deutschland, damit auch in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. Es wurde insgesamt in 8 Sprachen übersetzt und wurde ein Bestseller von Spanien bis Japan. 2001 gab der Krakauer Verlag *znak* schließlich auch wieder eine polnische Ausgabe unter dem Titel *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939-1945* heraus, die jedoch zur Originalausgabe von 1946 viele Änderungen enthält. Roman Polański entschied sich schließlich, das Buch von Władysław Szpilman zu verfilmen. Viele vorherige Angebote, einen Film über den Zweiten Weltkrieg in Polen zu drehen lehnte er ab, so auch das Angebot für *Schindlers Liste*. Szpilmans Lebensgeschichte überzeugte ihn jedoch.

Die anschließende Vergleichsanalyse zwischen Film und literarischer Vorlage verläuft entlang des Handlungsstrangs. Besondere Beachtung bei der Analyse erfahren die Forschungsfragen, wie Polański den Ich-Erzähler des Buches im Film umsetzt und was mit dem Buch übereinstimmt und was nicht. Einige Dinge wurden von Polański weggelassen, andere bewusst hinzugefügt – teilweise bedingt auch durch Polańskis persönliche Erfahrungen an seine Zeit im Krakauer Ghetto. Diesen und weiteren Fragen wird in dieser Arbeit nachgegangen.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten


| | |
|---|---|
| Vorname | **Wolfgang** |
| Familienname | **Zehetbauer** |
| E-Mail | W.Zehetbauer@gmx.at |
| Geburtsdatum | 11.10.1986 |
| Geburtsort | Wien |
| Staatsangehörigkeit | Österreich |
| Strasse / Hausnummer | Silenegasse 4/Haus 12 |
| Postleitzahl/Ort | 1220 Wien |
| Land | Österreich |
| Telefon | (+43) 699 1172 5547 |


## Schul- und Universitätsausbildung:

| | |
|---|---|
| **1993-1997** | Öffentliche Volksschule in Wien<br>Meißnergasse 1<br>1220 Wien |
| **1997-2005** | Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium in Wien<br>Theodor-Kramer-Straße 3<br>1220 Wien |
| **Seit 2005** | Lehramtsstudium Geschichte/Deutsch an der Universität Wien<br>Universitätsring 1<br>1010 Wien |
| **Seit 2007** | Diplomstudium Slawistik Polnisch an der Universität Wien<br>Universitätsring 1<br>1010 Wien |
| **10/2009-06/2010** | Auslandsaufenthalt im Rahmen von Campus Europae an der Universität Łódź (Polen) |

## Weitere Ausblildung und bisherige Veröffentlichung:

| | |
|---|---|
| **07/2008** | Polnisch-Österreichisches Sommerkolleg in Krakau (Polen) |
| **07/2009** | Polnisch-Österreichisches Sommerkolleg in Zakopane (Polen) |
| **07/2010** | Polnisch-Österreichisches Sommerkolleg in Lądek-Zdrój (Polen) |
| **07/2011** | Polnisch-Österreichisches Sommerkolleg in Ustroń (Polen) |
| **08/2011** | Ukrainisch-Österreichisches Sommerkolleg in Lemberg (Ukraine) |
| **07/2012** | Polnisch-Österreichisches Sommerkolleg in Ustroń (Polen) |
| **02/2013** | Veröffentlichung eines Artikels („Tak się nie mówi – o porawianiu błędów w wypowiedziach ustnych") gemeinsam mit Dr. Liliana Madelska und Małgorzata Grys. In: Edukacja Międzykulturowa. Forum Glottodydaktyczne. Materiały z Konferencji Naukowej. Pod redakcją Anny Rabczuk. Abrufbar unter: http://www.polonicum.uw.edu.pl/pdf/forum_ksiazka.pdf |