



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Darstellung jüdischer Kinder im Spielfilm.

Emotionen, Identität und Beziehungen auf der Flucht“

verfasst von / submitted by

Julia Niederkofler

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 313 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg. UniStG
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	3
1.1	Vorstellung der methodischen Herangehensweise	5
1.2	Aufbau und Fragestellung	5
2.	Jüdische Kinder im Spielfilm.....	8
2.1	Warum wird die Shoah verfilmt?	8
2.2	Jüdische Kinder als Protagonisten – Begründung der Filmauswahl	9
2.3	Exkurs: Antijüdische Maßnahmen in Frankreich zwischen 1940 und 1944	10
2.4	Au Revoir, les enfants – Einordnen und Legitimation	12
2.5	La Rafle – Einordnen und Legitimation	15
2.6	Le Voyage de Fanny – Einordnen und Legitimation	18
2.7	Lauf Junge Lauf – Einordnen und Legitimation	21
2.8	Die Kinder der Villa Emma – Einordnen und Legitimation	24
3.	Filmanalysen	28
3.1	Emotionen und Emotionalität	28
3.1.1	Französische Produktionen	28
3.1.2	Nicht-französische Produktionen.....	35
3.1.3	Zwischenfazit	38
3.2	Identitäten und Identifikation	40
3.2.1	Französische Produktionen	40
3.2.2	Nicht-französische Produktionen.....	46
3.2.3	Zwischenfazit	49
3.3	Endgültigkeit und Zukunft.....	51
3.3.1	Französische Produktionen	51
3.3.2	Nicht-französische Produktionen.....	53
3.3.3	Zwischenfazit	55
4.	Einbettung der Filmanalyse in den Unterricht	58

4.1 Planungsmatrix „Emotionalität im Spielfilm“	58
4.2 Erläuterungen zum Stundenbild	59
5. Resümee und Ausblick	61
6. Abbildungsverzeichnis.....	64
7. Quellen.....	64
7.1 Filmografie	64
7.2 Bibliografie.....	65
7.3 Internetquellen	68
8. Anhang.....	71
8.1 Deutsches Abstract	71
8.2 Englisch Abstract	71

1. Einleitung

Die filmische Darstellung der Shoah blickt auf eine lange Geschichte zurück. Während direkt nach der Befreiung der Todeslager durch die Alliierten Sprachlosigkeit vorherrschte, dominiert mittlerweile eine gewisse „Diskurswucherung“¹. Es gibt Unmengen an publizierten Texten, Bildern und Filmen. Die „Holocaust“-Filme entstammen den unterschiedlichsten Genres. Sie reichen von Dokumentationen, Spielfilmen, Dokudrama sogar bis zur Komödie. Eine vollständige Übersicht zu geben ist kaum umsetzbar. Ein Versuch einer solchen Gesamtdarstellung ist zum Beispiel im 2004 erschienenen „The Holocaust Film Sourcebook“² zu finden. Dieses zweibändige Werk beschäftigt sich sowohl mit fiktionalen Werken, als auch dokumentarischen und Propagandafilmen. Laut Catrin Corell legen die derzeit publizierten Werke den Fokus jedoch hauptsächlich auf die Darstellung der Shoah in einzelnen Filmen und weniger auf Vergleiche der filmischen Gestaltung³.

Joachim Paech legt jeder filmischen Darstellung der Shoah zwei Annahmen zu Grunde: Die Einzigartigkeit der Shoah in der Menschheitsgeschichte und die „Undarstellbarkeit dieses Ereignisses“ an sich⁴. Um die Nicht-Darstellbarkeit oder auch das sogenannte Bilderverbot entstand eine internationale Diskussion, deren Darstellung das Ausmaß dieser Diplomarbeit übersteigen würde⁵. Zusätzlich zum Problem der Darstellbarkeit an sich, kommt die Problematik der Quellen hinzu. Jede filmische Aussage entsteht im Zuschauer durch eine Fülle an Faktoren. Wir greifen als Rezipienten auf uns Bekanntes, unsere persönlichen Quellen zurück. Filme können dieses Vorwissen aktiv nutzen, indem sie zum Beispiel bekannte Bilder zitieren oder sogenannte Ikonen einsetzen⁶. Ikonen rufen in uns Emotionen und Erinnerungen wach, die den folgenden Film oder die folgenden Szenen in ein dementsprechendes Licht rücken. Die Grundstimmung einer Darstellung kann durch den Einsatz von gängigen Bildern und Zitaten beeinflusst werden. Dadurch kann viel Information in wenig Zeit an die Zuschauer vermittelt werden.

Die kursierenden Bilder entstammen den unterschiedlichsten Quellen. Während des zweiten Weltkriegs verschleierten die Nationalsozialisten aktiv jeden Hinweis auf die Vernichtung, die in den Lagern stattfand. Es wurden lediglich gezielte Bilder und (Propaganda-) Filme

¹ Sven Kramer, *Auschwitz im Widerstreit, Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur* (Wiesbaden 1999) 1.

² Caroline Joan Picart (Hg.), *The Holocaust Source Handbook* (Westport/Connecticut/London 2004).

³ Catrin Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film* (Bielefeld 2009) 29.

⁴ Joachim Paech, *Ent/setzte Erinnerung*. In: Sven Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild* (München 2003) 13-30, hier 13.

⁵ Vgl. Corell, *Holocaust als Herausforderung* (Bielefeld 2009) 14ff.

⁶ Vgl. Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 64.

freigegeben, die durch die sogenannten Propagandakompanien bereitgestellt wurden. Nach der Befreiung der Lager, wurden die durch die Alliierten aufgenommenen Schockbilder publiziert. Durch die starke Verbreitung und Wiederholung dieser Aufnahmen sind sie in das kulturelle Gedächtnis übergegangen und wurden zu Ikonen der Darstellung verdichtet⁷. So kann zum Beispiel das weit verbreitete Bild des Tors von Birkenau als „visueller Stereotyp“ für die Vernichtungslager angesehen werden⁸. Wenn Zuschauer dieses Tor in Filmen wahrnehmen, wird quasi schon automatisch die Verbindung zur Shoah hergestellt.

In dieser Diplomarbeit lege ich den Fokus auf eine spezielle Art der Darstellung von Vernichtung im Film. Ich beschäftige mich mit jüdischen Kindern im Spielfilm. Ihre Flucht vor der Internierung und damit die Rettung ihrer Zukunft stehen im Zentrum meiner Analysen. Das Ziel der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik war die Auslöschung des jüdischen Volkes. Um dieses Ziel zu erreichen mussten auch die jüdischen Kinder interniert und umgebracht werden. Kinder stellten und stellen die Möglichkeit einer Zukunft dar. Solange Kinder überlebten, konnte es eine Zukunft für die Juden geben und ihr Volk wiederaufgebaut werden⁹. Jüdische Kinder im Film waren lange Zeit unterrepräsentiert. Wenn Kinder in Filmen vorkamen, lag der Fokus meist auf Ihrer Rettung¹⁰.

Kinder (gemeint sind hier Kinder generell, nicht nur jüdische) und Kindheit können im Film auf unterschiedlichste Weise dargestellt werden. Alain Bergala unterscheidet drei verschiedene Kategorien an Filmen in denen Kinder vorkommen: Filme in denen Kinder als kindlich erscheinen, Filme in denen Kinder ihrer Kindheit beraubt wurden und Filme mit erwachsenen Protagonisten, die allerdings ihre Kindlichkeit entdecken¹¹. Die von mir in der vorliegenden Diplomarbeit bearbeiteten Filme fallen in die zweite Kategorie, als Filme in denen Kinder ihrer Kindheit beraubt wurden. Ausgewählt wurden 5 verschiedene Filme, die zwischen 1987 und 2016 produziert wurden: *Au Revoir, les enfants* (Louis Malle 1987), *La Rafle* (Rose Bosch 2010), *Lauf Junge Lauf* (Pepe Danquart 2014), *Le Voyage de Fanny* (Lola Doillon 2016) und *Die Kinder der Villa Emma* (Nikolaus Leytner 2016). Produziert wurde unter anderem in Frankreich, Deutschland, Polen und Österreich. Alle Filme basieren auf wahren Begebenheiten,

⁷ Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* (Bielefeld 2011) 88.

⁸ Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, 196.

⁹ Vgl. Yvonne Kozlovsky-Golan, "Au revoir, les enfants": The Jewish Child as a Microcosm of the Holocaust as Seen in World Cinema. In: *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 2011, Vol.30(1) 53-75, hier 75.

¹⁰ Kozlovsky Golan, "Au revoir, les enfants", 54ff.

¹¹ Alain Bergala, *The Act of Creation in Film and Play in Childhood. With Reference to PIERROT LE FOU* by Jean-Luc Godard. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.), *Childhood, Cinema and Film Aesthetics* (Berlin 2018) 112-126, hier 112f.

worauf im Zuge der Analyse genauer eingegangen wird.

Im Folgenden stelle ich kurz das methodische Vorgehen und die Forschungsfragen vor, die mich bei meiner Analyse geleitet haben.

1.1 Vorstellung der methodischen Herangehensweise

Als Grundkonstrukt für die Analyse der gewählten Filme dient Helmut Korte's „Systematische Filmanalyse“¹². Er unterscheidet vier Bereiche innerhalb derer die Analyse stattfindet: Filmrealität, Bedingungsrealität, Wirkungsrealität und Bezugsrealität. Unter Filmrealität versteht Korte die Bestandsaufnahme aller verfügbaren Daten wie zum Beispiel, Inhaltsangabe, technische Informationen und Handlungsorte. Die Bedingungsrealität bezieht sich auf die Erforschung des Kontexts der Produktion. Hier geht es darum die gesellschaftliche Situation während der Produktion, die technischen Möglichkeiten der Zeit und auch eventuell vorhandene Buchvorlagen zu finden. Die Wirkungsrealität fragt nach der Rezeption des Films und den Reaktionen des Publikums. Außerdem wird nach der Intention des Filmschaffenden gefragt. Die Bezugsrealität schließlich bezieht sich auf die historischen Themen, die im Film behandelt werden. Sie fragt nach dem Verhältnis zwischen Darstellung und realem Ausmaß des Ereignisses¹³.

Eine vollständige Analyse nach diesem Modell kann innerhalb einer Diplomarbeit nur als Ideal dienen, jedoch nicht ausgeführt werden. Korte's Modell dient als Grundlage für jegliche vorgenommenen Überlegungen. Für die Analyse verwende ich soweit möglich die Originalfassungen der Filme mit deutschen oder englischen Untertiteln. *Die Kinder der Villa Emma* bildet hier eine Ausnahme, da es sich um einen österreichischen Film handelt, der in Deutsch erschienen ist, hier kommen also keine Untertitel zum Einsatz. *La Rafle/Die Kinder von Paris* wurde in deutscher Synchronisation verwendet.

1.2 Aufbau und Fragestellung

Den Hauptteil meiner Arbeit möchte ich mit einer Kurz-Vorstellung der Filme beginnen. Dabei sollen die technischen Daten, eine kurze Inhaltsangabe als auch Informationen zu den Filmschaffenden genannt werden. Im Zuge dieser ersten Vorstellung werde ich auch nach der Legitimation der einzelnen Filme fragen. Woher kommen die Dokumente, Daten und Schauplätze der Filme? Anschließend folgt die detaillierte Filmanalyse die drei Fragencluster beantworten soll.

¹² Helmut Korte, Einführung in die Systemische Filmanalyse (Berlin⁴ 2010).

¹³ Korte, Systematische Filmanalyse, 23f.

Der erste Fragenkomplex fragt nach den gezeigten Emotionen und auch den evozierten Emotionen, die der Film in den ZuschauerInnen auslöst. Genauer beleuchten möchte ich in diesem Zusammenhang die Beziehungen, die gezeigt werden. Meine These lautet, dass Freundschaften im Vordergrund stehen. Diese vermitteln Hoffnung in einer Situation, die aus unserem kollektiven Gedächtnis heraus als ausweglos kategorisiert ist. Es werden verschiedene Erwachsenen-Typen in den Filmen gezeigt, die man grob in „die Guten“ und „die Bösen“ unterscheiden kann. Die dargestellten Freundschaften entstehen sowohl mit anderen Kindern, als auch mit Erwachsenen, also „den Guten“. Ich möchte auch die Darstellung von Begegnungen mit den „guten Erwachsenen“ und den „bösen Erwachsenen“ näher beleuchten. Die Filme vermitteln uns als Inszenierungen einer historisch eingebetteten Handlung eine Wertvorstellung, weshalb ich davon ausgehe, unterschiedliche Vermittlungen und filmische Mittel in den Begegnungen mit den beiden Kategorien von Erwachsenen zu sehen.

In einem zweiten Fragenkomplex möchte ich mich mit Identitäten beschäftigen. Welche Identitäten werden den Kindern zugeschrieben, und wie wird ihr „Jüdisch-sein“ dargestellt? Wie verändert sich diese Identität im Laufe der Handlung, und aus welchen Gründen? Die Kinder verlieren ihre jüdische Identität zum Teil auf der Flucht, um zu Überleben. Man kann hier den Identitätswechsel als Überlebensstrategie sehen. Wie wird hier das „Jüdisch-Sein“ vom „Nicht-Jüdisch-Sein“ unterschieden? Eine zentrale Frage ist hier auch der Verlust der jüdischen Identität zugunsten einer den Umständen angepassten Identität, und warum dieser Verlust so problematisch ist. Im Zuge dieser Fragen möchte ich auch auf die Identifikation der ZuschauerInnen eingehen. Wie wird das Publikum eingebunden? Welche filmischen Hilfsmittel werden hier eingesetzt um eine Verbindung zu den Akteuren herzustellen?

Der dritte Fragen-Cluster schließt beide vorangegangenen ein und bezieht sich auf die bisher gewonnenen Erkenntnisse. Ich frage hier nach der Endgültigkeit und Ausweglosigkeit der Shoah in den Filmen. Welche historischen Kenntnisse werden vorausgesetzt bzw. was wird erklärt? Können wir die Konsequenzen der gezeigten Handlungen aus den Filmen herauslesen? Die gewählten Filme stellen jüdische Kinder in den Vordergrund, die angesichts des Völkermords der Nationalsozialisten die Zukunft darstellen. Warum werden die Kinder verfolgt, denn es sind ja „nur Kinder“? Wird das Ziel der vollständigen Auslöschung der Juden in den Filmen thematisiert, und wenn ja, wie wird diese vermittelt und aufgearbeitet?

Der letzte Abschnitt beschäftigt sich mit der didaktischen Aufbereitung der gewonnenen Erkenntnisse. Es soll ein didaktisches Konzept für die AHS-Oberstufe entstehen. Dieses wird mit Planungsmatrix und beiliegenden Erläuterungen erarbeitet. Zentral für die Erarbeitung des

Unterrichtskonzepts ist die kompetenzorientierte Einbindung der Ergebnisse der Filmanalysen. Der kompetenzorientierte Geschichtsunterricht kann die SchülerInnen zu einem reflektierten Umgang mit der Vergangenheit befähigen¹⁴. Die SchülerInnen sind dazu angehalten Filme nicht nur zu konsumieren, sondern sie auf vorhandene Geschichtsbilder zu hinterfragen¹⁵.

Abschließend folgt ein Fazit, der gewonnenen Erkenntnisse der Diplomarbeit. Ich erhoffe mir, hier die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Repräsentation der jüdischen Kinder zusammenfassen zu können.

¹⁴ Waltraud *Schreiber*, Grundlegung: Mit Geschichte umgehen lernen – historische Kompetenz aufbauen. In: Waltraud *Schreiber*, Anna *Wenzel* (Hg.), *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz* (Neuried 2006) 6-18, hier: 11.

¹⁵ Vgl. Reinhard *Krammer*, De-Konstruktion von Filmen im Geschichtsunterricht. In: Waltraud *Schreiber*, Anna *Wenzel* (Hg.), *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz* (Neuried 2006) 28-41.

2. Jüdische Kinder im Spielfilm

2.1 Warum wird die Shoah verfilmt?

„Nie wieder!“ und „Niemals vergessen!“ sind Aussagen, die oft mit dem Erinnern an die versuchte Auslöschung der europäischen Juden verbunden werden. Auf Grund des zeitlichen Abstands rutscht die Shoah jedoch immer mehr aus der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Die nationalsozialistische Politik bemühte sich, nur Fotografien und filmisches Material an die Außenwelt zu lassen, das dem Selbstbild entsprach. Es wurde vermieden, die tatsächlichen Zustände in den Konzentrations- und Vernichtungslagern zu zeigen. Dem Vernichtungsprozess folgend, hinterließen sie kaum ZeugInnen, die ihr Vorgehen anklagen konnten. Die Zeitzeugen, die die Hölle der Shoah überlebten, werden immer weniger. Es stellt sich also die Frage, wie die Erinnerung weitergetragen werden kann. Da die direkten Verbindungen zu Zeugen immer weniger werden, brauchen die Nicht-Zeugen Alternativen, die die Shoah für sie erfahrbar bzw. erlebbar¹⁶ machen. Die klassische Geschichtsschreibung alleine scheint dieses Verlangen nicht genügend zu stillen.

Schon früh zeichnete sich eine Alternative ab, die das Thema der Shoah einer breiten Masse zugänglich machen konnte. Sonja Schultz weist dem Medium Film eine „bessere Reichweite, Vermittlungsfähigkeit und Möglichkeit zur Emotionalisierung“ zu¹⁷. Bereits nach Befreiung der Lager wurden erste Filme publiziert. Im Zuge der Reeducation-Politik wurden die Europäer mit den Gräueln der Nationalsozialisten konfrontiert. So wurde der Besuch einer Vorführung des Films „Die Todesmühlen“ für alle Deutschen verpflichtend¹⁸. Die berühmten Atrocity Pictures aus den Lagern wurden mit Schockwirkung verbreitet. Die Gefahr die BetrachterInnen mit derartigen Bildern zu überfordern ist groß. Es galt für die Zukunft also die Shoah leichter verstehbar, oder zumindest besser kommunizierbar, zu machen. Das Medium Film gibt den ZuschauerInnen die Möglichkeit sich in die Charaktere einzufühlen und sich mit ihnen zu identifizieren¹⁹. Dadurch wird die Darstellung personalisiert und für Nichtzeugen besser nachvollziehbar.²⁰ Ob diese Emotionalisierung etwas Positives ist, kann hier nicht entschieden werden.

¹⁶ Gary Weissmann, *Fantasies of witnessing: postwar efforts to experience the Holocaust* (Ithaca, 2004) 4.

¹⁷ Sonja Schultz, *Der Nationalsozialismus im Film: von „Triumph des Willens“ bis „Inglourious Basterds“* (Berlin 2012) 12.

¹⁸ Vgl. Sabine Hake, *Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895* (Reinbeck bei Hamburg 2004) 160; Paech, *Ent/setzte Erinnerung*, 20.

¹⁹ Barbara Bauer, Waltraud Strickhausen, *Einleitung und Tagungsprotokoll*. In: Barbara Bauer, Waltraud Strickhausen (Hg.), *„Für ein Kind war das anders“ traumatische Erfahrungen jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland* (Berlin 1999) 14-63, hier: 52.

²⁰ Vgl. Ebbrecht, *Geschichtsbilder*, 138 und 263; Corell, *Holocaust als Herausforderung*, 451ff.

Wir neigen dazu Filme durch die in Ihnen eingesetzten Authentifizierungsstrategien als wahr zu empfinden. Auf die Quellenlage und die Legitimationsfrage werde ich bei der Kurzvorstellung der einzelnen Filme näher eingehen. Grundsätzlich gilt hier zu sagen, dass gängige Motive eingesetzt werden, um in den ZuschauerInnen ein Gefühl der „Echtheit“ und „Wahrheit“ zu schaffen. Wie eingangs bereits erwähnt, haben sich gewisse Bilder im Laufe der Zeit zu Ikonen verdichtet. Zu diesen oft wiederholten und zitierten Bildern zählen zum Beispiel Lagerzäune, Baracken, Züge und das Tor des Lagers Auschwitz-Birkenau²¹. Im Zuge der Analyse werde ich versuchen, neben den bereits vorgestellten Fragen, auch nach diesen gängigen Motiven des „Holocaust-Films“ Ausschau zu halten.

Abschließend ist hier noch auf die Problematik der Sinngebung hinzuweisen. Filme schaffen Narrationen und durch diese entsteht Sinn. Es kann jedoch bei der Shoah keinen Sinn geben²². Film kann lediglich Versionen und Interpretationen zeigen, aber keinen Sinn schaffen. Die Narration muss auf ein Ziel steuern, welches positiv, im Sinne einer Rettung, oder negativ, als Vernichtung besetzt sein kann. Die Vernichtung ist an sich nicht rationalisierbar. Bathrik fasst die Problematik der Repräsentation der Shoah mit drei Begriffen zusammen: „Trivialisierung, Fiktionalisierung und Visualisierung“²³. Diese Einwände ergaben sich in der Diskussion der großen Hollywood Filme *Holocaust* (Marvin J. Chomsky 1978) und *Schindler's List* (Steven Spielberg 1993), die eine Debatte über die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung der Shoah auslösten.

Alle genannten Problembereiche müssen bei einer Analyse von Shoah im Spielfilm mitgedacht werden. Sie weisen auf die Grenzen der Repräsentation hin und auf die Notwendigkeit des reflektierten Umgangs mit filmischen Darstellungen des Verbrechens. Joachim Paech spricht vom Verschmelzen von Fakt und Fiktion. Um die Ereignisse des Krieges erträglicher zu machen, werden sie mit erzählbaren Geschichten besetzt. Eine Unterscheidung von Wahrheit und Erfindung ist nicht mehr möglich.²⁴

2.2 Jüdische Kinder als Protagonisten – Begründung der Filmauswahl

Nachdem nun kurz umrissen wurde, warum die Shoah in Filmen verarbeitet wird und worin die Probleme liegen, möchte ich auf die Rolle von Kindern in Shoah-Darstellungen eingehen.

²¹ Ebbrecht, Geschichtsbilder, 206f.

²² Ebbrecht, Geschichtsbilder 124ff.

²³ David Bathrik, Rescreening “The Holocaust”: The Children's Stories. In: New German Critique 80, Special Issue on the Holocaust (Spring-Summer 2000) 41-58, hier: 44-49.

²⁴ Paech, Ent/setzte Erinnerung, 21.

Kinder symbolisieren „Unschuld, Schutzlosigkeit und Hoffnung“²⁵. In der Darstellung des Konflikts und des Kampfes um das Überleben werden sie als Gegenspieler zu den Gräueltaten der Nationalsozialisten eingesetzt. Wie ich bei der Einzelvorstellung der Filmauswahl zeigen werde, handelt es sich fast ausschließlich um Rettungsgeschichten. Die jüdischen Kinder werden aus ihrer gewohnten Umgebung gerissen und in eine ihnen unbekannte Welt geworfen. Sie werden von ihren Eltern getrennt und müssen angesichts ihres Überlebenskampfes „erwachsen werden“. Das Ziel der Kinder ist das Überleben und die Wiedervereinigung mit Ihren Eltern. Für den Zuschauer steht die Hoffnung im Zentrum und die Erwartungshaltung an die Filme ist die Rettung der Kinder. Sonja Schultz spricht vom „Motiv des geretteten Kindes als stärkstem Hoffnungsmotiv der Retrofilmgeschichte“²⁶. Rettung als Abschluss einer Geschichte über die Shoah wurde nicht wenig kritisiert ist jedoch für die gewählten Filme ein zentraler Angelpunkt.

Die Filme, die ich für die Analyse ausgewählt habe beruhen in unterschiedlichem Ausmaß auf wahren Begebenheiten. Die DVD-Versionen, die ich für meine Analysen herangezogen habe, weisen jeweils mit einem kurzen Statement auf der Hülle darauf hin. Die Ausnahme bildet hier lediglich *La Rafle*. Hier findet sich kein dezidierter Hinweis auf der DVD. Im Making-Of, dass als Zusatzmaterial auf der DVD enthalten ist, erklärt die Regisseurin Rose Bosch ihre Hintergründe und Quellen für die Geschichte und weist diese als „wahr“ aus.

Die Handlungen der Filme spielen zwischen 1941 und 1945 und sind in unterschiedlichen Ländern Europas verortet, hauptsächlich Frankreich, Polen und Italien. Jüdische Kinder sind in allen Filmen die Hauptcharaktere oder zählen zumindest zu den wichtigen Charakteren des Films. Das Schicksal dieser Kinder steht in Vordergrund und ist die treibende Kraft der Erzählung und Hoffnungsträger für die Zuschauer.

Im Folgenden werde ich die einzelnen Filme vorstellen und neben technischen Daten etwas zu den Hauptthemen sagen. Außerdem werde ich die Legitimationsstrategien genauer beleuchten und herausarbeiten wie die Filme Authentizität herstellen.

2.3 Exkurs: Antijüdische Maßnahmen in Frankreich zwischen 1940 und 1944

Drei der gewählten Filme spielen in Frankreich, weshalb ich vorab einen knappen Überblick zur Lage in Frankreich und den für die Einordnung der Filme relevanten Entwicklungen geben möchte.

²⁵ Ebbrecht, Geschichtsbilder, 286f.

²⁶ Schultz, Nationalsozialismus im Film, 502.

Infolge eines Waffenstillstandsvertrages vom 25. Juni 1940 war Frankreich zweigeteilt. Der obere Teil des Landes wurde von Deutschen besetzt. Südlicher ließ sich die Regierung in Vichy nieder, um von dort aus die „freie Zone“ zu regieren²⁷. Offiziell behielt Frankreich seine Souveränität auf der gesamten Fläche. Es kam zu Deportationen von Juden aus Deutschland und aus den von Deutschen besetzten Gebieten in die freie Zone Frankreichs²⁸. Die freie Zone erließ am 3. Oktober 1940 das „Statut des juifs“, im Zuge dessen alle Juden registriert wurden.

Im März 1941 kam es zu Deportationen entlang der nördlichen Küste Frankreichs. Im Mai wurden jüdische Männer in Paris schriftlich bei der Polizei vorgeladen, anschließend verhaftet und in den Lagern Beaune-la-Rolande und Pithiviers interniert²⁹. Ab Juli wurden die Ausweise aller Juden in der freien Zone durch den Stempel „Juif“ oder „Juive“ gekennzeichnet³⁰. Im nördlichen, durch die Deutschen besetzten Teil, wurde das Tragen des gelben Sterns für alle Juden ab Juni 1942 verpflichtend³¹. In Paris kam es in dieser Zeit zu mehreren Verhaftungswellen. Die deutsche Führung forderte die Deportation von 100.000 Juden aus Gesamt-Frankreich³². Die französische Regierung gab die Einwilligung am 2. Juli 1942. Sie wollten so viele Juden zur Verfügung stellen, wie die Deutschen verlangten³³.

Es folgte eine zweitägige Razzia von 16. bis 17. Juli 1942, die sogenannte „Operation Frühlingswind“³⁴, bei der insgesamt 12.884 Juden und Jüdinnen verhaftet wurden³⁵. Alleinstehende Personen und Familien ohne Kinder wurden direkt in das Lager Drancy gebracht. Familien mit Kindern wurden zwischenzeitlich in der Winterrennbahn Velodrome d'Hiver untergebracht³⁶. Am 26. und 28. August 1942 wurden große Razzien in der freien Zone durchgeführt. Dabei wurden auch die Wälder und die ländlichen Gegenden und Klöster abgesucht³⁷. Im Dezember 1942 schließlich ordnete Hitler die Verhaftung und Deportation aller Juden im mittlerweile komplett besetzten Frankreich an³⁸.

Die Rolle der französischen Vichy-Regierung und die damit verbundene staatliche

²⁷ Zum zeitlichen Verlauf siehe: Marc Olivier Baruch, *Das Vichy-Regime. Frankreich 1940-1944* (Stuttgart 1999) 15ff.

²⁸ Michael R. Marrus, Robert O. Paxton, *Vichy France and the Jews* (Stanford 1995) 10.

²⁹ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 223.

³⁰ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 94.

³¹ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 236.

³² Marrus, Paxton, *Vichy France*, 228.

³³ Baruch, *Vichy-Regime*, 105f.

³⁴ Claude Lévy, Paul Tillard, *Der schwarze Donnerstag. Kollaboration und Endlösung in Frankreich* (Konstanz am Fischmarkt 1968) 18.

³⁵ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 252.

³⁶ Baruch, *Vichy-Regime*, 106.

³⁷ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 285.

³⁸ Marrus, Paxton, *Vichy France*, 304.

Kollaboration wurde viel diskutiert. Mir geht es hier jedoch nicht um eine Wertung dieser Vorgänge, sondern lediglich um das Ausmaß und die zeitliche Abfolge der antijüdischen Maßnahmen in Frankreich. Es kann mit Sicherheit festgehalten werden, dass die Umsetzung der deutschen Forderungen, ohne die Hilfe und Zusammenarbeit der französischen Polizei nicht möglich gewesen wäre. Die Anprangerung dieser Kollaboration, als auch die Erfahrungen während der Razzia am schwarzen Donnerstag³⁹, dem 16. Juli 1942, werden in zweien der gewählten Filme thematisiert.

2.4 Au Revoir, les enfants – Einordnen und Legitimation

Louis Malle wurde 1932 als Sohn großbürgerlicher Zuckerfabrikanten geboren. 1940 zog seine Familie nach Paris, wo er Privatunterricht erhielt. Später kamen er und seine Brüder in ein Karmeliterinternat in Fontainebleau, etwas außerhalb von Paris. Dort erlebte Malle die Episode, die den Film *Au Revoir, les enfants* inspirierte⁴⁰.

Nach dem Krieg studierte er Politik und Film, brach sein Studium jedoch ab um als Kameramann für Jacques Cousteau zu arbeiten. Seine Karriere entwickelte sich in der Zeit der „Nouvelle Vague“, wobei er selbst nicht als Filmemacher dieser Strömung angesehen wird⁴¹.

Malles filmisches Schaffen zeichnet sich durch seinen Abwechslungsreichtum aus, der ihn in die unterschiedlichsten Genres führte, aber auch durch seine persönliche Handschrift, die ihn mit dem Autorenkino verbindet⁴². Seine Filme beschäftigen sich häufig mit tabuisierten Themen, wie zum Beispiel Inzest oder Kollaboration⁴³. Ader nennt diese Motive „Themen, die die Bruchstellen der Gesellschaft spiegeln“⁴⁴.

Malle verarbeitet in *Au Revoir, les enfants* eine Episode aus dem Januar 1944⁴⁵. Während dieser Zeit waren er und seine älteren Brüder als Schüler in einem Karmeliter-Internat und wurden Zeugen der Verhaftung von jüdischen Mitschülern durch die Gestapo.

Der Film wurde 1987 in Frankreich gedreht. Ursprünglich wollte Malle in schwarz-weiß filmen, entschied sich jedoch dagegen, um die Stimmung des Films weniger zu beeinflussen. Stattdessen wies er die Kostümbildnerin an, alles relativ farblos zu halten. Der einzige

³⁹ Lévy, Tillard, Der schwarze Donnerstag, 39.

⁴⁰ Thomas Koebner (Hg.), Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien (Stuttgart 2008) 474-478, hier 474.

⁴¹ imdb.com über Louis Malle, online unter:

<https://www.imdb.com/name/nm0001501/bio?ref=nm_ov_bio_sm> (24.12.2019).

⁴² Koebner, Filmregisseure, 474.

⁴³ Wolfgang Ader (Hg.), Louis Malle. Au revoir, les enfants. Scénario (Stuttgart 1993) 129.

⁴⁴ Ader, Au Revoir, les enfants, 60.

⁴⁵ Reiner Poppe, Louis Malle, Au revoir, les enfants (Ditzingen 2008) 5.

Farbklecks sollten die roten Lippen der Mutter sein⁴⁶.

Malle wusste schon sehr früh in seiner Karriere, dass er sich mit dieser Episode seines Lebens filmisch auseinandersetzen wollte. Er tastete sich bereits mit *Lacombe, Lucien* (1974) an die Zeit der nationalsozialistischen Besatzung Frankreichs heran. Malles Idee für *Lacombe, Lucien* manifestierte sich, als er in Algerien französischen Soldaten beobachten konnte. Er erkannte in ihrem Handeln die berühmte „Banalität des Bösen“, wie Hannah Arendt nach ihrer Begegnung mit Adolf Eichmann formulierte⁴⁷.

In *Au Revoir, les enfants* erzählt Louis Malle uns die Geschichte des Januars 1944 aus seiner Sicht. Dazu verwendet er die Figur des Julien Quentin. Der junge Schüler Julien kehrt nach den Weihnachtsferien ins Internat zurück, wo einige neue Schüler das Zentrum der Aufmerksamkeit werden. Die Zuschauer vermuten, wie Julien ebenfalls, dass es sich um versteckte Juden handelt. Durch anfängliche Rivalität mit einem dieser Neuen, Jean Bonnet, entwickelt sich eine Freundschaft. Diese wird jedoch jäh durch die Gestapo beendet, die nach einem Tipp des Küchenjungen Joseph ins Internat kommen um die jüdischen Schüler und den Schulleiter festzunehmen. Der Film endet mit Malles Stimme, die aus dem Off auf den Verbleib der von der Gestapo abgeführten Personen hinweist.

Er begann mit der Niederschrift des Skripts im August 1986. Nachdem er die erste Version seiner Familie gezeigt hatte, beschloss er, das Skript weniger emotional zu gestalten. Malle suchte nach Zeugen, die seine Erinnerungen ergänzen würden⁴⁸.

Im Zuge seiner Recherchen stellte Louis Malle fest, dass er die Tat des „Bösewichts“ Joseph erfunden hatte. In seiner Erinnerung war es der Küchenjunge gewesen, der die Gestapo über den Aufenthaltsort der jüdischen Schüler informiert hatte⁴⁹. Wie in *Lacombe, Lucien* wird auch in *Au Revoir, les enfants* ein gesellschaftlich Benachteiligter zum Kollaborateur⁵⁰. Es ist jedoch bis heute nicht klar, wer die Schüler an die Gestapo verraten hat.

Einige andere Szenen des Films sind ebenfalls erfunden, oder zumindest fiktionalisiert. So entstand die Filmvorführung im Internat aus einer Vermischung von Fakt und Fiktion. Chaplin vorzuführen war während des Krieges verboten und in Malles Karmeliterinternat wurden zur Zeit der Geschehnisse keine Filme gezeigt. Er erinnerte sich jedoch, dass er nach dem Krieg

⁴⁶ Louis Malle, Philip French (Hg.), Malle on Malle (London 1993) 174.

⁴⁷ Malle, French, Malle on Malle, 89f.

⁴⁸ Malle, French, Malle on Malle, 168f.

⁴⁹ Malle, French, Malle on Malle, 169.

⁵⁰ Schultz, Nationalsozialismus im Film, 220.

immer sonntags Filme gesehen hat. Diese Erinnerung ergänzte er mit den Angaben von jüdischen Freunden, die den Krieg in katholischen Internaten versteckt, überlebt hatten. Sie erzählten Malle ebenfalls von sonntäglichen Filmvorführungen⁵¹.

Eine der zentralen Szenen des Films, den verräterischen Blick, den Julien Jean zuwirft, hat Malle ebenfalls hinzugefügt. Durch seine Ergänzungen wird der Film für die ZuseherInnen leichter verstehbar. Wir können uns in die Kinder, hauptsächlich Julien einfühlen. Malle vermittelt seine Erinnerung, die jedoch leicht fiktionalisiert ist, weshalb sie eine stärkere Beteiligung ermöglicht⁵². Es war ihm wichtig, dass die ZuschauerInnen erfahren, dass es eine wahre Geschichte ist, die direkt aus seiner Erinnerung entstand⁵³.

Da Louis Malle sein Skript aus seiner Erinnerung heraus formulierte, müssen wir diese als Hauptquelle für seine Informationen ansehen. Er ergänzte seine eigenen Erinnerungen jedoch mit denen von Freunden, die in derselben Situation waren wie der Charakter Jean. Viele jüdische Kinder wurden in katholischen Instituten versteckt. Sie nahmen andere Namen an um nicht aufzufallen⁵⁴. Malle bestärkt die Vermittlung des „Wahrheitsgefühls“ durch seinen Hinweis auf den Tod der jüdischen Jungen und Pater Jeans. Indem er die bekannten Orte der Vernichtung nennt, bekommt die Handlung eine gewisse Bestätigung. Malle lässt die Zuschauer kombinieren. Er baut auf das generelle Vorwissen zur Geschichte auf. Der zeitliche und politische Kontext wird hauptsächlich über Bilder vermittelt. Durch die mangelnden Informationen und die entstandenen Vermutungen wird der Blick der Zuschauer gelenkt und die Wahrnehmung verstärkt⁵⁵.

Der Film entstand in einer Zeit, in der die Gräueltaten des zweiten Weltkrieges wieder stark in den französischen Medien waren. Der Barbie-Prozess, bei dem der SS-Hauptsturmführer Klaus Barbie wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagt wurde, löste eine Debatte über die französische Mittäterschaft aus⁵⁶. Zwei Wochen vor der Premiere des Films, im September 1987, kommentierte Jean-Marie Le Pen die Gaskammern als „Detail der Geschichte des zweiten Weltkriegs“ was zu großen Protesten in der Öffentlichkeit führte und Malles Film unerwartet große Publicity brachte. Die Handlung stand plötzlich mitten in der Diskussion über

⁵¹ *Malle, French*, Malle on Malle, 173f.

⁵² Linda C. *Ehrlich*, The Name of the Child. Cinema as Social Critique. In: Film Criticism, 1990 Win, Vol.14(2) 12- 23, hier: 18.

⁵³ *Malle, French*, Malle on Malle, 182.

⁵⁴ *Marrus, Paxton*, Vichy France, 309.

⁵⁵ *Corell*, Holocaust als Herausforderung, 178f.

⁵⁶ *Poppe*, Au revoir, les enfants, 6.

die französische Kollaboration⁵⁷. Der Film wurde generell gut rezipiert und wurde in Schulen als „Kultfilm“ behandelt⁵⁸.

Au Revoir, les enfants wurde in den folgenden Jahren für viele Auszeichnungen nominiert, wie zum Beispiel zweimal für den Oscar (bester fremdsprachiger Film, bestes Original Drehbuch) und gewann verschiedene Preise⁵⁹. Der Film spielte weltweit ca. 4.575.613 US-Dollar ein⁶⁰.

2.5 La Rafle – Einordnen und Legitimation

Roselyne Bosch wurde 1961 in Avignon geboren. Ihr Vater war vor dem Franco Regime nach Frankreich geflohen. Sie zeigte großes Interesse für Geschichte. Sie arbeitet als Reporterin und Autorin für die französische Zeitschrift *Le Point*. 1991 wurde sie für ihre journalistische Arbeit für den Albert Londres Preis nominiert⁶¹.

Bosch fand bei Recherchen Christoph Kolumbus Korrespondenz, woraufhin sie das Drehbuch zu *1492, Conquest of Paradise* (1992) schrieb. Sie gründete mit ihrem Ehemann Ilan-Alain Goldman die Produktionsfirma *Legende* und schrieb weiter Skripte, bis sie 2006 ihr Regiedebüt feierte⁶².

Mit *La Rafle* bearbeiteten Bosch und Ihr Ehemann ein Thema, dass ihnen sehr wichtig war. Goldmans Eltern befanden sich zur Zeit des Vichy-Regimes als Juden in Montmartre, weshalb Bosch auch als Nicht-Jüdin eine gewisse familiäre Nähe zu diesen Ereignissen verspürte⁶³. Im Zentrum des Films steht die zweitägige Razzia in Paris, die als *Rafle du Vel d'Hiv* bezeichnet wird. Während dieser Razzia wurden mehr als 13.000 Juden und Jüdinnen verhaftet, davon 4051 Kinder⁶⁴, und mehrere Tage in der Winterrennbahn *Velodrome du Hiver* festgehalten bevor sie in französische Lager in Loiret weitertransportiert wurden. Die Inspiration zur Handlung des Films fand Bosch in der Zeugenaussage Annette Monods, die einen kleinen Jungen beschrieb, der unbedingt aus dem Deportationszug wollte um zurück zu ihr zu kommen⁶⁵.

⁵⁷ Malle, *French*, Malle on Malle, 178.

⁵⁸ Interview mit Vincent Malle, Bonusmaterial der DVD, 8 min.

⁵⁹ Poppe, *Au revoir, les enfants*, 66f.

⁶⁰ imdb.com über *Au revoir, les enfants*, online unter:

<https://www.imdb.com/title/tt0092593/?ref=nm_sr_srgs_0> (24.12.2019).

⁶¹ imdb.com über Rose Bosch, online unter: https://www.imdb.com/name/nm0097785/bio?ref=nm_ov_bio_sm (31.12.2019).

⁶² imdb.com über Rose Bosch (31.12.2019).

⁶³ Rose Bosch im Interview mit der Zeitschrift *Women and Hollywood*, vom 12.11.2012, online unter: <https://womenandhollywood.com/interview-with-rose-bosch-director-and-writer-of-la-rafle-the-round-up-78d4904f8ac1/> (1.1.2020).

⁶⁴ Lévy, Tillard, *Der schwarze Donnerstag*, 182.

⁶⁵ *La Rafle, Making of*, Carole Nouchi, 17 min.

Bevor sie mit der Niederschrift des Skripts begann, betrieb sie Recherchen und machte sich auf die Suche nach Überlebenden. Es existiert lediglich ein einzelnes Foto von der zweitägigen Razzia, andere bildliche Quellen gibt es nicht. Serge Klarsfeld, der auch als historischer Berater an *La Rafle* mitarbeitete, fand dieses Foto 1990⁶⁶.

Nach jahrelanger Suche und Recherche gelang es Bosch, die Überlebenden Anna Traube und Joseph Weismann zu finden⁶⁷. Bosch entschloss sich dazu, die Geschichte aus zwei Hauptperspektiven zu erzählen. Joseph Weissmann, der gemeinsam mit seinem Enkel eine kleine Rolle in *La Rafle* spielt, erkennt in der von Bosch erzählten Geschichte seine eigene, allerdings vermischt mit Erzählungen von anderen Überlebenden⁶⁸.

La Rafle erzählt die Geschichte der jüdischen Familie Weismann, die am 16. Juli 1942 als eine von vielen jüdischen Familien in Paris, in die Rennbahn Velodrome d'Hiver gebracht wird. Nachdem die Juden und Jüdinnen mehrere Tage dort festgehalten wurden, werden sie in das Lager Beaune la-Rolande deportiert. Die Familien werden im Lager getrennt und in Gruppen nach Auschwitz gebracht. Zuerst trifft es die Erwachsenen, erst danach folgen die zurückgelassenen Kinder. Während des Films verfolgen wir auch die protestantische Krankenschwester Annette Monod, die gemeinsam mit dem jüdischen Arzt David Scheinbaum und einigen wenigen Krankenschwestern für die medizinische Versorgung zuständig ist. Nachdem die Erwachsenen deportiert wurden, bleibt Monod bei den Kindern zurück und hilft Joseph Weismann und Joseph Kogan bei der Flucht. Nach dem Krieg pflegt sie weiterhin Kinder und trifft auf ihren Schützling Nono Zyglér, der durch einen Zufall aus dem Deportationszug nach Auschwitz entkommen konnte.

Bosch arbeitete während der Dreharbeiten mit den Gefühlen der Darsteller. Die von ihr befragten Zeitzeugen kamen ans Set und stellten ihre Erinnerungen zur Verfügung. Sie versuchte die Szenen eher chronologisch zu drehen. Als Ausnahme muss hier die Szene genannt werden, in der die Männer und Frauen im Lager von den Kindern getrennt werden. Diese Szene war so intensiv, dass Bosch diese als letzte abdrehte⁶⁹. Um die Gefühle besser einfangen zu können bat sie die Schauspieler Familien zu bilden. Dadurch konnte direkter Blickkontakt zwischen den „Eltern“ und den „Kindern“ hergestellt werden. Bosch gab den Kindern auch durchgehend Regieanweisungen. So bat sie in dieser Szene die Kinder, sehr laut nach ihren

⁶⁶ Audrey Brunetaux, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup through the Camera Lens. In: History and Memory 26 Nr.1 (Spring/Summer 2014) 136-162, hier 138.

⁶⁷ *La Rafle, Making of*, Carole Nouchi, 3 min.

⁶⁸ Sandy Flitterman-Lewis, Film Reviews: "Sarah's Key", "La Rafle". In: Cineaste - America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema (Fall 2011), Vol.36(4) 51-54, hier: 53.

⁶⁹ *La Rafle, Making of*, Carole Nouchi, 19 min.

Müttern und Vätern zu rufen. Die Grundstimmung dieser Szene wurde auch durch die Ankunft der „deutschen Soldaten“ beeinflusst. Erst während den Dreharbeiten zu dieser Szene wurden die Schauspieler mit den Wagen voller deutscher Soldaten konfrontiert. Bosch spricht von einer Kälte, die sich bei ihrer Ankunft am Set ausbreitete⁷⁰.

Der Original-Schauplatz, die Winterrennbahn Velodrome d'Hiver brannte nieder und die Überreste wurde 1959 abgerissen, weshalb ein Teil der Rennbahn in Ungarn nachgebaut wurde⁷¹. Durch einen Zufall in der Planung fanden die Dreharbeiten in dieser Kulisse genau am Gedenktag der Razzia, dem 16. Juli statt. Gemeinsam mit dem an diesem Tag anwesenden Joseph Weismann, wurde eine Gedenkminute abgehalten⁷². Auch hier wurde die Stimmung der Dreharbeiten beeinflusst.

Goldman und Bosch wollten, dass es ein wahrer Film⁷³ wird, der die Dinge so zeigt wie sie wirklich waren⁷⁴. Um dieses Gefühl der Wahrheit und Echtheit der folgenden Darstellungen in den ZuschauerInnen zu untermauern, wurden mehrere Strategien eingesetzt. Der Film beginnt mit einem Statement, dass auf den Tatsachencharakter des Gezeigten hinweist. Dieses Statement wird von dokumentarischen Bildern abgelöst, die Hitler in Paris als auch bei Privatem zeigen. Diese schwarz-weißen Bilder leiten in die Haupthandlung über indem wir durch die Kamera eines deutschen Soldaten blicken, der gerade einen Jungen filmt. Der Film des Soldaten wechselt auf Farbe und zeigt uns den Blick auf Jo Weismanns gelben Stern. Durch die Kombination mit dem dokumentarischen Material können die Zuseher die Handlung sofort in eine spezielle Zeit und an einen Ort einordnen. Zur Bestätigung wird ein Zeitstempel eingeblendet.

Auch am Ende des Films werden die ZuseherInnen auf die Echtheit des Gezeigten hingewiesen. Schreibmaschinenschrift informiert uns über den Verbleib der deportierten Personen aus Paris und weist auf die Rolle der französischen Regierung hin. Wichtig scheint hier auch der Hinweis auf die Bevölkerung, die 10.000 Juden und Jüdinnen half, der Razzia zu entkommen.

La Rafle kam zu einer Zeit in die Kinos, in der Frankreich ein Ansteigen des Anti-Semitismus erlebte. Bosch verweist in einem Interview auf den Anschlag auf eine Jüdische Schule vom März 2012⁷⁵. Kurze Zeit später kam auch *Elle s'appelait Sarah* (2010) in die Kinos, ein Film,

⁷⁰ *La Rafle*, Making of, Carole Nouchi, 21 min.

⁷¹ imdb.com über Rose Bosch (1.1.2020).

⁷² *La Rafle*, Making of, Carole Nouchi, 14 min.

⁷³ *La Rafle*, Making of, Carole Nouchi, 2 min.

⁷⁴ *La Rafle*, Making of, Carole Nouchi, 21 min.

⁷⁵ Interview mit der Zeitschrift Women and Hollywood, vom 12.11.2012 (1.1.2020).

der sich mittels fiktionaler Charaktere den Ereignissen im Vel d'Hiver annähert.

Boschs Film wurde durch ein umfassendes Rahmenprogramm ergänzt. Die Produktionsfirma gab Lernmaterialien an Schulen aus. Zusätzlich wurde angesichts der Abwesenheit visueller Quellen, Filmmaterial aus *La Rafle* in einer zugehörigen Dokumentation eingesetzt⁷⁶.

Die französische Öffentlichkeit nahm den Film gut an. Weltweit spielte *La Rafle* circa 25,346,148 US-Dollar ein⁷⁷. Es entzündete sich allerdings eine politische Debatte rund um den Anteil, den Frankreich an der Deportation der Pariser Juden hatte⁷⁸. Der Film bezieht eindeutig Stellung, durch die kurzen Szenen, die die Verhandlung zwischen der Vichy-Regierung und den Deutschen zeigen.

Kritisiert wurde Bosch auch für die Darstellung der Lager. Bisherige Arbeiten zu der zweitägigen Razzia sparten Details aus, nicht jedoch *La Rafle*. Die Diskussion um die Nicht-Darstellbarkeit der Shoah und dem Bilderverbot wurde wieder laut. Diese Gegenstimmen kamen jedoch nicht nur aus Frankreich, sondern auch aus anderen Ländern⁷⁹. Brunetaux wirft *La Rafle* eine ungeeignete Nähe zur Vergangenheit, und die Hervorhebung der Rolle der „Gerechten“ („les Justes“) Franzosen vor⁸⁰.

2011 gewann *La Rafle* beim Atlanta Jewish Film Festival den Publikumspreis. Das Zentrum für französischen Film verlieh Rose Bosch den Preis „Chevalier des arts et des lettres“⁸¹.

2.6 Le Voyage de Fanny – Einordnen und Legitimation

Lola Doillon wurde 1975 in eine cinephile Familie geboren. Ihr Vater Jacques Doillon arbeitet als Regisseur und Autor, ihre Mutter Noëlle Boisson ist Filmeditorin und Schauspielerin⁸². In ihrem Regiedebut beschäftigte sie sich mit der Thematik der ersten Liebe⁸³.

Für ihren dritten Film wollte Doillon drei Kriterien erfüllt wissen. Sie wollte einen Film mit Kindern machen, ihn in einen historischen Rahmen legen und es sollte eine Reise gezeigt werden⁸⁴. Sie entdeckte die Geschichte Fanny Ben-Amis und traf sich nach der Lektüre mit ihr

⁷⁶ Brunetaux, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup, 156f.

⁷⁷ imdb.com über *La Rafle*, online unter: https://www.imdb.com/title/tt1382725/?ref=nm_knf_t2 (1.1.2020).

⁷⁸ imdb.com über Rose Bosch (1.1.2020).

⁷⁹ Andreas Kilb, Video Filmkritiken, Eine Geschichte der Menschenjagd: „Die Kinder von Paris“, vom 9.02.2011, online auf der Website der Frankfurter Allgemeine Zeitung unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-eine-geschichte-der-menschenjagd-die-kinder-von-paris-1105269.html> (1.1.2020).

⁸⁰ Brunetaux, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup, 156ff.

⁸¹ imdb.com über Rose Bosch (1.1.2020).

⁸² imdb.com über Lola Doillon, online unter: https://www.imdb.com/name/nm0230696/bio?ref=nm_ov_bio_sm (12.1.2020).

⁸³ Presseheft zu Fannys Reise, online als .pdf unter: <https://atlas-film.de/fanny.html> (12.1.2020) 3.

⁸⁴ Making of *Le Voyage de Fanny*, 1 min.

in Tel-Aviv⁸⁵.

Fanny Ben-Ami rettete 28 Kinder vor der Deportation durch die Nationalsozialisten. Sie wurde in Baden-Baden geboren, floh jedoch im Alter von drei Jahren mit Ihrer Familie nach Frankreich, wo sie und ihre Schwestern im Chateau de Chaumont versteckt wurden, einem von der jüdischen Hilfsorganisation Œuvre de secours aux enfants, kurz OSE, geführten Haus. Auf der Flucht zur Schweizer Grenze musste Fanny die Verantwortung übernehmen. Sie verarbeitete ihre Erfahrungen während der Shoah in ihrer Autobiographie, als auch in einer Serie von 27 Aquarellen, die Landschaften, Porträts und Stillleben zeigen⁸⁶. Auch in der hebräischen Originalausgabe ihrer Autobiographie „Le Journal de Fanny“ sind Zeichnungen Ben-Amis inkludiert⁸⁷.

Doillon stellte sich die Frage, ob sie als Nicht-Jüdin, überhaupt die Berechtigung hatte die Geschichte einer Shoah-Überlebenden zu verfilmen. Sie erkannte diese jedoch nicht nur als Fanny Ben-Amis Geschichte, sondern als Geschichte Frankreichs und auch Europas, und sah sich daher in der Pflicht diese Geschichte zu erzählen⁸⁸.

Während Doillon am Drehbuch arbeitete, konnte sie die Parallelen zur aktuellen Flüchtlingskrise noch nicht feststellen. Während der Dreharbeiten wurden ihr diese jedoch bewusst und sie stellte Vergleiche zur Lage in Syrien an⁸⁹. Auch Ben-Ami selbst sieht gewisse Ähnlichkeiten in der Stimmung der Gesellschaft⁹⁰. Im Zuge diverser Interviews haben sowohl Doillon als auch Ben-Ami die von ihnen angestrebte „message“ des Films verdeutlicht: „Be careful because it can happen again“⁹¹.

In *Le Voyage de Fanny* folgen wir Fanny, ihren Schwestern Georgette und Erika auf der Flucht vor der nationalsozialistischen Verfolgung in die Schweiz. Zu Beginn werden die Kinder nach Italien gebracht, von wo sie jedoch bald weiter flüchten müssen. Die Leiterin des Hauses, Madame Forman schickt Fanny, Fannys Schwestern und die anderen Kinder unter der Aufsicht des jungen Elie mit dem Zug Richtung Annemasse. Elie, setzt sich jedoch ab und lässt die

⁸⁵ Anne Joseph, 'It could happen again,' says hero of Holocaust escape film for kids, In: The Times of Israel vom 29.11.2016, online unter: <https://www.timesofisrael.com/it-could-happen-again-says-hero-of-holocaust-escape-film-for-kids/> (12.01.2020).

⁸⁶ Brigid Grauman, A young heroine's long journey. In: The Jewish Chronicle vom 16.11.2016, online unter: <https://www.thejc.com/culture/film/a-young-heroine-s-long-journey-1.55012> (12.01.2020).

⁸⁷ Sharon Adlers Interview mit Fanny Ben-Ami vom 27.08.2018, online unter: <https://www.aviva-berlin.de/aviva/content/Interviews.php?id=1420153> (12.01.2020).

⁸⁸ Presseheft zu Fannys Reise (12.1.2020) 5.

⁸⁹ Anne Joseph, 'It could happen again,' (12.01.2020).

⁹⁰ Presseheft zu Fannys Reise (12.1.2020) 3f.

⁹¹ Anne Joseph, 'It could happen again,' (12.01.2020).

Kinder alleine zurück. Fanny muss die Verantwortung übernehmen und bringt die Kinder schließlich zum Zielbahnhof. Dort werden sie von einem jungen Mann abgeholt, der sie zu einem Schlepper bringt. Der Wagen wird aufgehalten und die Kinder werden als vermeintliche Juden in einer Schule festgehalten. Sie schaffen es, auf sich aufmerksam zu machen und zwei Schwestern vom roten Kreuz befreien die Kinder und bringen sie in ein Kloster. Von dort aus flüchten sie alleine weiter Richtung Schweizer Grenze. Sie verstecken sich in einem verfallenen Haus, bis sie Hilfe suchen müssen, da die jüngeren Kinder an einer Lebensmittelvergiftung leiden. Nachdem Fanny sich bei einem Bauern als Jüdin zu erkennen gegeben hat, erhalten die Kinder Hilfe und kommen bei dem Bauern unter. Die Gestapo kontrolliert den Hof jedoch und die Kinder müssen weiter flüchten. Der Bauer vermittelt ihnen einen Schlepper der sie Richtung Grenze bringt. Das letzte Stück Richtung Freiheit müssen die Kinder über eine freie Fläche laufen, schaffen es aber alle sicher hinüber in die Schweiz. Der Film endet mit einem Blick auf die heutige Fanny Ben-Ami und schriftlichen Hinweisen auf ihre weiteren Schritte sowie auf das Vorgehen der Hilfsorganisation *Œuvre de secours aux enfants*.

Für Doillon standen im Mittelpunkt der Erzählung „der Übergang der Kindheit zur Jugend und die emotionalen Erfahrungen der jungen Helden“⁹². Sie wollte die Ereignisse durch die Augen und mittels des Blicks der Kinder darstellen. Es sollte ein Film mit Kindern, für Kinder werden⁹³.

Authentizität war Doillon äußerst wichtig, weshalb sie Ben-Amis Geschichte nicht nur durch ihre Autobiographie recherchierte, sondern auch durch persönliche Gespräche ergänzte. Sie zog auch Archivare und Historiker hinzu um die Details abzustimmen⁹⁴. Doillon hielt sich im Skript nicht haargenau an die Fanny Ben-Amis Geschichte, sondern nahm Kürzungen vor, und ergänzte die Handlung durch die Erfahrungen und Erzählungen anderer Überlebender⁹⁵. So verkleinerte sie zum Beispiel die Gruppe der Kinder von eigentlich 28 auf neun, um die handelnden Personen überschaubarer zu gestalten⁹⁶. Ben-Ami war anfänglich etwas bestürzt, angesichts der künstlerischen Freiheiten und Anpassungen Doillons, wies jedoch auf die gleichbleibende wichtige Mitteilung des Films hin⁹⁷. Für sie war es wichtig, dass der Film in Erinnerung an all die anderen überlebenden Kinder entstand, aber auch in Gedenken an diejenigen die nicht überlebten und die, die nach wie vor in erwachsenen Konflikten geopfert

⁹² Presseheft zu Fannys Reise (12.1.2020) 3.

⁹³ Making of *Le Voyage de Fanny*, 2 min.

⁹⁴ Presseheft zu Fannys Reise (12.1.2020) 4.

⁹⁵ Anne Joseph, 'It could happen again,' (12.01.2020).

⁹⁶ Anne Joseph, 'It could happen again,' (12.01.2020).

⁹⁷ Brigid Grauman, A young heroine's long journey (12.01.2020).

werden⁹⁸. Eine offensichtliche Ergänzung bzw. Erfindung ist der Charakter der Madame Forman. Am Ende des Films weist uns eine Einblendung auf den Ursprung dieser Ergänzung hin und gibt als Inspirationen die beiden realen Frauen Lotte Schwartz und Nicole Weil-Salon an. In Madame Forman konnte die Hilfsbereitschaft personifiziert werden. Sie ist zentral, da sie Fanny im Film die Verantwortung überträgt. Die echte Fanny Ben-Ami sprach von diesem Akt als etwas Natürlichem. Sie war es als ältere Schwester gewohnt auf ihre Geschwister aufzupassen, weshalb sie sich auch um die anderen Kinder kümmerte⁹⁹.

Le Voyage de Fanny endet wie viele andere „wahre Filme“ mit der Einblendung der heutigen Fanny Ben-Ami, was den Wahrheitscharakter des Geschilderten unterstreicht. Doillon spricht davon, dass der Film als Zeugnis verstanden werden soll¹⁰⁰. Der Film soll das Gedächtnis auffrischen, damit die begangenen Gräueltaten nicht vergessen und vor allem auch nicht wiederholt werden¹⁰¹.

Der Film wurde grundsätzlich gut rezipiert und erhielt unterschiedlichste Auszeichnungen, wie zum Beispiel den UNICEF Award, am Kinder- und Jugend-Film Festival 2016 in Wien oder den Gerlich Filmpreis am Internationalen Filmfest München 2016¹⁰². Kritik wurde unter anderem für die Auslassung der negativen Ereignisse auf der Flucht geübt¹⁰³. *Le Voyage de Fanny* spielte weltweit circa 1,072,710 US-Dollar ein¹⁰⁴.

2.7 Lauf Junge Lauf – Einordnen und Legitimation

Pepe Danquart wurde 1955 in Baden-Württemberg geboren¹⁰⁵. Er studierte Kommunikationswissenschaften an der Universität Freiburg und beschäftigte sich schon früh mit politischen Themen in seinen Kurzfilmen¹⁰⁶. Sein filmisches Schaffen wechselt zwischen Kurzfilmen, Spielfilmen und dokumentarischen Produktionen.

Sein 1993 erschienener Kurzfilm *Schwarzfahrer* (1993), machte ihn über Nacht weltweit bekannt, als er für den Kurzfilm-Oscar nominiert wird. Als erst dritter Deutscher wurde er mit dieser Auszeichnung geehrt¹⁰⁷. Er drehte während des bosnischen Bürgerkriegs für das

⁹⁸ Anne Joseph, 'It could happen again,' (12.01.2020).

⁹⁹ Sharon Adlers Interview mit Fanny Ben-Ami vom 27.08.2018 (12.01.2020).

¹⁰⁰ Making of *Le Voyage de Fanny*, 19 min.

¹⁰¹ Making of *Le Voyage de Fanny*, 9 min.

¹⁰² Atlas Film, online unter: <https://atlas-film.de/fanny.html> (13.01.2020).

¹⁰³ Alissa Simon, Film Review: 'Fanny's Journey', in: Variety vom 1.6.2016, online unter: <https://variety.com/2016/film/reviews/fannys-journey-review-1201786534/> (13.1.2020).

¹⁰⁴ imdb.com über *Le Voyage de Fanny*, online unter: <https://www.imdb.com/title/tt5038372/> (13.01.2020).

¹⁰⁵ imdb.com über Pepe Danquart, online unter: https://www.imdb.com/name/nm0200500/?ref=tt_ov_dr (5.1.2020).

¹⁰⁶ Pepe Danquarts Homepage, online unter: <https://www.danquart.de/de/ausfuehrliche-biographie> (5.1.2020).

¹⁰⁷ Pepe Danquarts Homepage (5.1.2020).

Fernsehen dokumentarisches Material und widmete sich schließlich mit *Heimspiel* (2000) einer Kino-Dokumentation über die Sportmannschaft Eisbären Berlin.

2008 gründete er die Produktionsgesellschaft Bittersuess Productions, mit der er auch *Lauf Junge Lauf* produzierte. 2008 begannen Pepe Danquart und Heinrich Hadding mit der Arbeit am Drehbuch¹⁰⁸. Es handelt sich um die filmische Adaption des gleichnamigen Romans von Uri Orlev. Dieser blickt auf eine ähnliche Geschichte zurück wie Yoram Friedman, dessen Geschichte er in seinem Roman niederschrieb. Orlev lebte im Warschauer Ghetto, von wo aus er in das Lager Bergen Belsen deportiert wurde. Von dort aus kam er nach der Befreiung in ein Waisenhaus nach Paris und schließlich 1945 nach Palästina. Dort traf er Yoram Friedman und schrieb dessen Geschichte nieder¹⁰⁹.

Im Making of zu *Lauf Junge Lauf* spricht Danquart von der zeitlichen Distanz der Zuseher und Filmschaffenden, zum Inhalt des Gezeigten. Es handle sich nun nicht mehr um die Eltern-Generation, die direkt im Krieg war und sich erinnern kann. Dies nehme jedoch nichts von der Schärfe der Diskussion und Kritik, mit der gerechnet werden muss¹¹⁰. Die Produzentin Susa Kusche weist auf die Finanzierungsproblematik hin. Obwohl es sich um die Erzählung eines polnischen Zeitzeugen handelte, die größtenteils mit polnischen Schauspielern gedreht wurde, konnte keine Finanzierung durch das polnische Filminstitut gewonnen werden¹¹¹.

Lauf Junge Lauf erzählt die Geschichte des Jungen Sruik Friedman, der 1942 aus dem Warschauer Ghetto flieht. Er verbündet sich mit einer Gruppe Kinder, die gemeinsam im Wald Unterschlupf finden. Sie stehlen Lebensmittel in umliegenden Dörfern um sich über Wasser zu halten. Nachdem die Kinder getrennt werden muss Sruik sich erneut alleine durchschlagen und sucht im Winter Zuflucht bei einer Bäuerin, Magda, die ihm hilft seine Tarnung als polnischer, katholischer Junge, Jurek Staniak zu verbessern. Als er auch von ihrem Hof fliehen muss sucht er Arbeit auf unterschiedlichen Höfen. Während er weiterzieht, wird er von einem polnischen Paar an die Gestapo verraten, kann aber entkommen und findet Arbeit auf einem anderen Hof. Bei einem Unfall wird Sruik/Jureks Hand schwer verletzt. Im Krankenhaus verweigert ein junger Arzt die Operation, da er ein Jude sei. Ein älterer Arzt erbarmt sich und operiert ihn, muss jedoch seine Hand amputieren. Mit nur einer Hand versucht Sruik/Jurek sich Arbeit zu suchen und findet schließlich Zuflucht bei der Familie Kowalski. Dort geht er dermaßen in

¹⁰⁸ Lauf Junge Lauf Unterlagen zum Unterrichtseinsatz, online verfügbar über die Film-Website, online unter: <http://laufjungelauf-derfilm.de/schulmaterial.html> (5.1.2020).

¹⁰⁹ Lauf Junge Lauf Unterlagen zum Unterrichtseinsatz (5.1.2020).

¹¹⁰ The Making of run boy run, the handling of a truth, Marvin Hesse, 45 min.

¹¹¹ Making of run boy run, 50 min.

seiner Rolle als katholischer Junge Jurek auf, dass er an der Erstkommunion teilnimmt. Der jüdische Nachbar der Kowalskis verrät Sruлик/Jurek an das jüdische Waisenhaus in Warschau. Ein Mitarbeiter des Waisenhauses, Mosche Frenkiel kommt um Sruлик/Jurek abzuholen und ihn zurück zu seinem jüdischen Erbe zu führen. Nach einigem Widerstreben nimmt Sruлик diese Hilfe an. Der Film endet mit einem Blick auf den echten Yoram Friedman, der mit seiner Familie in Israel lebt.

Bei der Umsetzung von *Lauf Junge Lauf* ging es Danquart um das Erschaffen eines „Dokuments der Menschlichkeit“. Er wollte die Geschichte Yoram Friedmans authentisch erzählen, aber ohne Pessimismus¹¹². Er sah sich den historischen Dokumenten und der Wahrheit verpflichtet, wies jedoch auf die bereits vorgenommenen Änderungen im Roman hin. Durch Uri Orlevs Aufzeichnungen von Yoram Friedmans Geschichte wurde die Erzählung bereits fikionalisiert¹¹³.

Danquart sprach vom Medium Film als „Lüge, in jeder Einstellung“¹¹⁴ und Interpretation von Wirklichkeit. Da er diese Wahrnehmung von Film seiner Arbeit zu Grunde legt, hat Danquart kein Problem mit Auslassungen und Ergänzungen der Geschichte. Das Weggehen von dokumentarischen Darstellungen sei bei einem Spielfilm Pflicht¹¹⁵. Durch gezielte Fiktionalisierungen und Bearbeitung, konnte Danquart zwei Haupt-Motive für den Film herausarbeiten, anhand derer die ZuschauerInnen die Reise Sruлиks beobachten und erleben können. Für Danquart stand im Zentrum der Geschichte der Identitätswechsel und auch der innere Kampf des jüdischen Sruлик gegen den katholischen Jurek¹¹⁶. Außerdem wollte er die Umgebung zeigen. Sruлик verbrachte viel Zeit im Wald, der ihn mal beschützte, dann jedoch wieder vertrieb und ihn zwang ins Offene zu treten um zu überleben¹¹⁷.

Das Team orientierte sich bei der Suche nach Drehorten an den historischen Vorlagen. Besonders der Wald stellte sie hier vor eine Herausforderung. Der Drehbuchautor Heinrich Hadding verwies auf die Chronistenpflicht, die historischen Rahmenbedingungen möglichst genau zu rekonstruieren¹¹⁸. Yoram Friedman sagte zum Beispiel über das Krankenhaus, dass es zwar komplett anders aussähe, als in seiner Erinnerung, die Atmosphäre, jedoch stimmte¹¹⁹.

¹¹² Lauf Junge Lauf Unterlagen zum Unterrichtseinsatz (5.1.2020).

¹¹³ Making of run boy run, 4 min.

¹¹⁴ Making of run boy run, 6 min.

¹¹⁵ Making of run boy run, 8-9 min.

¹¹⁶ Making of run boy run, 9 min.

¹¹⁷ Lauf Junge Lauf Unterlagen zum Unterrichtseinsatz (5.1.2020).

¹¹⁸ Making of run boy run, 5 min.

¹¹⁹ Making of run boy run, 40 min.

Friedman fand eine Szene allerdings so problematisch, dass er bei der Premiere das Kino verließ. Als Sruik aus dem Warschauer Ghetto flieht, versteckt er sich auf einem Müllwagen und blickt aus seinem Versteck heraus auf die Straße, wo er ein letztes Mal seine Mutter sieht. Tatsächlich verschwand Yoram Friedmans Mutter eines Tages einfach, ohne dass er sich verabschieden konnte, oder sie noch einmal gesehen hätte¹²⁰.

Durch die Umsetzung der Erinnerung eines Überlebenden und die direkte Einbindung Friedmans in den Film, erlangt er eine gewisse Legitimation. Friedmans Stimme, die aus dem Off über dem Meer zu hören ist, soll das zuvor Gezeigte als wahr bestätigen. Die ZuschauerInnen werden somit dazu verleitet, alles als tatsächlich passiert einzuordnen, ohne die Fiktionalisierung des Films mitzudenken. Durch den Blick auf den echten Yoram Friedman, seine Familie und vor allem seinen amputierten Arm, erlangt das Gezeigte Authentizität.

Der Film wurde zwar generell gut angenommen, wurde jedoch auch kritisiert. Das Tempo des Films, als auch der wiederholte Einsatz dramatisierender Musik wurde negativ betont¹²¹. *Lauf Junge Lauf* wurde mit verschiedensten Preisen ausgezeichnet, unter anderem mit dem Publikumspreis am Filmfest in Cottbus 2013, dem Metropolis Regiepreis und für den „Best Fiction Film“ auf dem Boston Jewish Film Festival 2014¹²². Weltweit spielte der Film circa 822.601 US-Dollar ein¹²³.

2.8 Die Kinder der Villa Emma – Einordnen und Legitimation

Nikolaus Leytner wurde 1957 in Graz geboren und studierte Regie und Drehbuch an der Wiener Universität für Musik und angewandte Kunst. Er arbeitet seither als Regisseur und Autor sowohl für Kino, als auch Fernsehen. 1989 war er einer der Gründer der Produktionsfirma Allegro-Film, die seitdem für die Produktion zahlloser Dokumentationen, Dramen aber auch Thriller und einzelner Serien-Episoden verantwortlich war¹²⁴. 2009 war er an der Gründung der Akademie des österreichischen Films beteiligt.

Er beschäftigt sich in seinen Filmen oft mit verstörenden Themen. Im Fernsehfilm *Die*

¹²⁰ Hannah Lühmann, Einige Kinder haben überlebt, vom 10.1.2014, online auf der Website der Frankfurter Allgemeine Zeitung unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/weltpremiere-in-warschau-einige-kinder-haben-ueberlebt-12744768.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (5.1.2020).

¹²¹ Matthias Dell, Geschichte, gehetzt, vom 17.04.2014, online auf der Website des Spiegel unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/lauf-junge-lauf-holocaust-drama-von-pepe-danquart-a-964517.html> (5.1.2020).

¹²² Bittersuess Productions Website über Lauf Junge Lauf, online unter: <https://www.bittersuess.de/new-blog/2017/4/5/run-boy-run> (5.1.2020).

¹²³ imdb.com über Lauf Junge Lauf, online unter: https://www.imdb.com/title/tt1608516/?ref=ttfc_fc_tt (5.1.2020).

¹²⁴ Filmfonds Wien über Nikolaus Leytner, online unter: <https://www.filmfonds-wien.at/regie/nikolaus-leytner> (14.01.2020).

Auslöschung (2013) thematisiert er fortschreitendes Alzheimer und seinen Einfluss auf den Alltag eines Paares. Einer von Leytners neueren Filmen, *Der Trafikant* (2018), ist wie der hier besprochene Film *Die Kinder der Villa Emma*, im Zeitraum des zweiten Weltkriegs angesiedelt und behandelt auf eher „leichte Weise“ den Alltag in Wien 1938.

Dem Film *Die Kinder der Villa Emma* liegt der Bericht des Zeitzeugen Josef Indig zugrunde, der für die Flucht jüdischer Kinder und Jugendlicher im Alter von vier bis zwanzig Jahren verantwortlich war. Die Kinder stammten aus Österreich, Deutschland und Jugoslawien und waren mehrheitlich von ihren Eltern oder Verwandten an die Hilfsorganisation Jugend Alijah übergeben worden, die für den sicheren Transport der Kinder nach Palästina sorgen sollte¹²⁵. In Zagreb übernahm er die Verantwortung für eine Gruppe von ungefähr 40 Kindern, die keine Ausreisegenehmigung von der kroatischen Regierung mehr erhielten und brachte sie nach Lesno Brdo einen slowenischen Ort in der von Italien besetzten Zone. Nachdem sich die Auswirkungen des Partisanenkriegs stärker zeigten¹²⁶, reisten sie weiter nach Nonantola, wo sie in der Villa Emma, einem Haus der Jüdischen Hilfsorganisation Delasem, Unterschlupf fanden. Von dort aus gelangten sie in drei getrennten Gruppen in die Schweiz¹²⁷.

Zusätzlich zu Indigs Bericht existieren Tagebuch-Einträge zweier Mädchen und auch eines Jungen. Keine der anderen Aufzeichnungen ist jedoch so ausführlich wie Indigs, der das ursprüngliche Manuskript bereits im Herbst 1945, nur wenige Monate nach seiner Ankunft in Palästina niederschrieb¹²⁸.

Die Kinder der Villa Emma wurde in der Zeit der Flüchtlingskrise produziert und auch durch die Presse direkt mit dieser verbunden. Die Premiere in Velden fand im Rahmen einer Benefizaktion statt bei welcher für das Flüchtlingshaus Lukasweg Spenden gesammelt wurden¹²⁹. Der Publizist Ari Rath, der selbst als Junge vor den Nationalsozialisten nach Palästina geflohen war, stand während der Dreharbeiten als historischer Berater zur Verfügung. Auch er sah Parallelen zwischen dem Film und den aktuellen Entwicklungen in Bezug auf die

¹²⁵ Klaus Voigt, Die Flucht der Kinder der Villa Emma in die Schweiz im Oktober 1943. In: Gabriele Anderl, Simon Usaty (Hg.), Schleppen Schleusen Helfen. Flucht zwischen Rettung und Ausbeutung (Wien 2016) 231-241, hier 231.

¹²⁶ Klaus Voigt, Villa Emma. Jüdische Kinder auf der Flucht 1940-1945 (Reihe Solidarität und Hilfe Band 6, Berlin 2002) 140f.

¹²⁷ Voigt, Flucht der Kinder der Villa Emma, 236.

¹²⁸ Klaus Voigt, Josef Indigs Bericht über die „Kinder der Villa Emma“. In: Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler, Wulf Koepke (Hg.), Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch (Band 24 2006) Kindheit und Jugend im Exil – ein Generationenthema (München 2006) 15-33, hier 15f.

¹²⁹ Doris Priesching, "Die Kinder der Villa Emma": Papa wartet nicht, im Standard vom 22.3.2016, online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000033357950/die-kinder-der-villa-emma-papa-wartet-nicht> (14.01.2020).

Flüchtlingskrise¹³⁰.

Die Kinder der Villa Emma verfolgt die Flucht einer Gruppe jüdischer Kinder. Im Zentrum steht Betty Liebling aus Wien, deren Vater sie in die Obhut einer jüdischen Hilfsorganisation gibt, um sie in Sicherheit nach Palästina zu bringen. Die Gruppe flieht mithilfe von Schleppern nach Zagreb. Dort wird sie Zeugin, als einer ihrer Betreuer, Georg Bories auf offener Straße erschossen wird. Die Flucht führt die nun von Josef Indig „Joško“ angeführte Gruppe nach Lesno Brdo, wo sie für längere Zeit in einem verfallenen Jagdschloss Zuflucht finden. Betty entwickelt eine Freundschaft mit Tilla, einem Mädchen aus Berlin. Als sie der Krieg auch dort einholt, fliehen sie weiter in den Ort Nonantola. Dort können sie in der Villa Emma bleiben. Tilla erhält Nachricht, dass ihre Eltern in einem Lager in der Nähe seien und verlässt sehr zum Bedauern Bettys die Villa. Eine Gruppe jüdischer Kinder und Jugendlicher aus Split kommt in die Villa und Betty lernt Salomon kennen, einen Jungen aus Sarajevo. Nachdem Italien einen Friedensvertrag mit den Alliierten abschloss, müssen die Kinder weiterziehen. Die Einheimischen verstecken die Mädchen in ihren Häusern, die Jungen können im örtlichen Priesterseminar untergebracht werden. Nachdem Joško die Kosten für die Weiterreise mithilfe der Jewish Agency organisiert hat, machen sie sich auf zur vorerst letzten Etappe ihrer Flucht. Mit Ausnahme Salomons, der mit Tuberkulose nicht reisefähig ist, schaffen es alle in die Schweiz. Der Film endet mit der Stimme Bettys und dem Hinweis, dass die Kinder überlebt hätten, die Angehörigen jedoch nicht.

Indigs Erzählungen schildern den Weg der Kinder sehr detailliert. Der Film zeichnet Indigs „Joškos“ Weg weitestgehend nach. Die Geschichte aus der Perspektive eines Mädchens aus Wien zu erzählen leuchtet aufgrund Leytners Herkunft ein. Indigs Bericht ist sehr detailliert und geht auch auf die Erziehungsmaßnahmen während der Flucht ein. Der Zionismus, der ihm in der Vermittlung an die Kinder so wichtig war, kommt im Film vor, ist jedoch für die Protagonistin Betty Liebling uninteressant. Sie möchte eigentlich nach Amerika um Autorin zu werden. Wir erfahren als Zuschauer daher nicht viel mehr als Oberflächliches über den Grundgedanken der Organisation oder die vermittelten Werte.

Einige Charaktere aus *Die Kinder der Villa Emma* sind historisch besonders gut belegt, wohingegen bei manchen Ereignissen Anpassungen vorgenommen wurden. Als die Kinder in Nonantola versteckt werden, können im Film nur die Jungen im Priesterseminar unterkommen,

¹³⁰ Artikel im Kurier, Ari Rath: „Ich frage mich, wo der 'Chef' bleibt“ vom 21.8.2015, online unter: <https://kurier.at/wirtschaft/atmedia/ari-rath-ueber-traiskirchen-ich-frage-mich-wo-der-chef-bleibt/148.137.514> (14.01.2020).

die Mädchen nicht. Laut Indigs Bericht, wurden jedoch die kleinen Kinder, Mädchen und Jungen, im Seminar versteckt, die Älteren wurden in den Häusern von Einheimischen untergebracht¹³¹. Die Drehbuchautorin Agnes Pluch sagte in diesem Zusammenhang, dass sie sich so gut wie möglich an die Fakten hielt, und dass es für alle Personen historische Vorbilder gäbe¹³².

Die Problematik der Einreise in die Schweiz wurde nicht thematisiert. Erst durch das Urgieren der Jewish Agency bei den Behörden in der Schweiz, durften die Kinder einreisen¹³³. Im Film wird die Einreise durch den Grenzübertritt dargestellt, bei dem ein kleines Mädchen, Milli, den Schweizer Grenzsoldaten zum Abwinken bringt und die Gruppe einreisen darf.

Auch *Die Kinder der Villa Emma*, zeigt am Ende des Films Fotos der Kinder in schwarz-weiß, was wiederum den Wahrheitsgehalt des Gezeigten unterstreicht.

Bei der Premieren-Benefizaktion wurden insgesamt 6.025 Euro für „Die Kinder vom Lukasweg“ gesammelt¹³⁴. Nikolaus Leytner erhielt 2016 gemeinsam mit Agnes Pluch den Fernsehpreis der Erwachsenenbildung für *Die Kinder der Villa Emma*¹³⁵.

¹³¹ Voigt, Flucht der Kinder der Villa Emma, 233.

¹³² Susanne Haverkamp, Sehenswert: ARD-Fluchtdrama „Die Kinder der Villa Emma“ in der Neuen Osnabrücker Zeitung vom 30.3.2018, online unter: <https://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/1181621/sehenswert-ard-fluchtdrama-die-kinder-der-villa-emma> (14.01.2020).

¹³³ Voigt, Flucht der Kinder der Villa Emma, 236.

¹³⁴ Graf Film Artikel "Die Kinder der Villa Emma" helfen den Kindern vom Lukasweg vom 14.3.2016, online unter: <https://www.graffilm.com/de/news/74-gemeinsamer.html> (14.01.2020).

¹³⁵ Artikel in Der Standard: Fernsehpreis der Erwachsenenbildung an Leytner, Liska und Novak vom 21.6.2017, online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000059604724/fernsehpreis-der-erwachsenenbildung-an-leytner-liska-und-novak> (14.01.2020).

3. Filmanalysen

Aufgrund der unterschiedlichen Entwicklungen nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft in den deutschsprachigen Ländern und Frankreich, habe ich mich dazu entschieden die Filmanalysen in zwei Gruppe durchzuführen. Die französischen Filme werden gemeinsam analysiert, ebenso wie die beiden Filme von deutschsprachigen Filmschaffenden, und anschließend vergleichend betrachtet. Deutschlands Filmlandschaft wurde unmittelbar nach dem Krieg von der alliierten Politik der „Reeducation“ dominiert¹³⁶, die die These der Kollektivschuld etablierte¹³⁷. Mit der Zeit entwickelte sich die Tendenz zur filmischen Viktimisierung des deutschen Volkes. Der Opferstatus wurde von den eigentlichen Opfern der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik verschoben und auf die „unschuldigen“ Bürger übertragen¹³⁸. Kramer spricht in diesem Zusammenhang vom „Entlastungsdiskurs“¹³⁹.

Frankreich vermied den Diskurs um den Anteil an der Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten. Das schwerwiegendste Ereignis dieser Beteiligung, die Razzia in Paris vom 16. und 17. Juli 1942 war durch die Abwesenheit von bildlichen Darstellungen gekennzeichnet. Erst in den Fünfzigern beginnt die Beschäftigung mit der französischen Mitschuld. 1995 erkennt Präsident Chirac die französische Mittäterschaft und Beteiligung öffentlich an¹⁴⁰. Auch in Frankreich bringt die Zeit ein Verschieben des Fokus mit sich. Der nationale Narrativ ändert sich von Kollaboration hin zu „les Justes“, den Gerechten, die trotz der Schuld Frankreichs Gutes getan haben¹⁴¹.

Ich erwarte unterschiedliche Gewichtungen in den französischen Filmen gegenüber den beiden nicht-französischen Filmen. vor allem in Bezug auf den Punkt Endgültigkeit und Zukunft. Die Darstellung der „bösen Deutschen“ erwarte ich in einem Film, der in einer „Nicht-Täter-Gesellschaft“ entstanden ist, intensiver und urteilender, als in einem Film, der im Narrativ der Kriegsschuld entstand.

3.1 Emotionen und Emotionalität

3.1.1 Französische Produktionen

Kinder stellen für ZuseherInnen die personifizierte Unschuld dar. Als erwachsene ZuschauerInnen kommen wir nicht umhin, das Kind in einer Welt der Erwachsenen zu sehen,

¹³⁶ Vgl. *Schultz*, Nationalsozialismus im Film, 32ff.

¹³⁷ *Corell*, Holocaust als Herausforderung, 19.

¹³⁸ *Ebbrecht*, Geschichtsbilder, 160.

¹³⁹ *Kramer*, Auschwitz im Widerstreit, 3.

¹⁴⁰ *Brunetaux*, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup, 142.

¹⁴¹ *Brunetaux*, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup, 149f.

in der es sich durchschlagen muss. Im Falle der gewählten Filme ist diese Welt eine grausame, brutale Welt, die jüdische Kinder¹⁴² in Situationen bringt, die wir uns nicht ausmalen können. Der Verlust von Zuhause, Familie, Freunden und jeglichem Rückhalt muss als entwurzelndes Ereignis betrachtet werden und wird von einer emotionalen Entwicklung begleitet, die auch in filmischen Verarbeitungen fassbar ist.

Ich möchte nun zuerst auf die gezeigten Emotionen eingehen, die wir in der Darstellung der Kinder finden können. Diese Emotionen werden durch passende filmische Mittel ergänzt um das Seelenleben der Protagonisten zu zeigen. Durch das Setting der Filme werden alle Kinder in eine Verfolgungssituation versetzt. Die Erwartungshaltung der wahrnehmbaren Emotionen geht also in Richtung von Traurigkeit, Furcht und Einsamkeit. Zuallererst widme ich mich diesen Gefühlen.

Traurigkeit ist ein äußerst häufiges Motiv in den hier analysierten Filmen. Sie kann durch den Blick in die Ferne dargestellt werden. Das Gefühlsleben von Julien in *Au Revoir, les enfants* wird uns in den ersten Szenen des Films vermittelt. Er muss sich wider Willen von seiner geliebten Mutter verabschieden und steht alleine am Fenster des Zuges, der ihn zurück ins Internat bringt. Im Hintergrund hören wir seine spielenden Schulkameraden. Ihre Freude lässt ihn kalt, er blickt einfach aus dem Fenster. Die Weite der vorüberziehenden Landschaft kann als „establishing shot“¹⁴³ gesehen werden. Die ZuschauerInnen können sich dadurch orientieren und verortet Julien als einsamen, traurigen Jungen in der Weite. Wahre Trauer ist von der Traurigkeit zu unterscheiden, stellt sie doch mehr dar als pure Melancholie. Trauer wird durch Tränen verstärkt und ist meist im Kontext als solche zu erkennen. Tränen als Ausdruck des emotionalen Aufgewühlt-seins sind in allen Filmen zu finden. Sie können in sehr unterschiedlicher Weise gezeigt werden. In *Au Revoir, les enfants* sehen wir Julien (körperlich) völlig ruhig Tränen vergießen, angesichts des Verlust seines neu gewonnenen Freundes Jean. In *La Rafle* wird sehr kontrastreich gezeigt, wie Joseph Weismann (neben unzähligen anderen Kindern) von seinen Eltern getrennt wird. Seine Tränen sind von Schluchzen und Geschrei begleitet. Ebenso werden die anwesenden Erwachsenen gezeigt. Männer, Frauen und Kinder weinen und schreien während sie die Ungerechtigkeit bezeugen müssen, die ihnen durch die Trennung voneinander angetan wird.

Tränen können als Ausdruck für eine Bandbreite von Gefühlen stehen. In *Le Voyage de Fanny*

¹⁴² „Jüdische Kinder“ werden im Folgenden der Einfachheit wegen nur „Kinder“ genannt, da die in den Filmen vorkommenden Kinder mehrheitlich jüdisch sind und sich die Diplomarbeit auch mit diesen beschäftigt.

¹⁴³ Eva Fritsch, Dirk Fritsch, Filmzugänge, Strukturen und Handhabung (Köln 2010) 41.

sind sie der Inbegriff purer Verzweiflung. Victor weint bitterlich und äußert den kindlichsten Wunsch von allen, er möchte zu seiner Mutter. Tränen werden als etwas Natürliches gezeigt, dass mit negativen Erfahrungen einhergeht. Sie stellen ein Ventil für diverse Gefühle dar, und erleichtern den ZuseherInnen das Einfühlen in die Charaktere.

Zentral ist auch das Motiv der Ängstlichkeit, Angst oder wahren Furcht. Verschiedene Orte werden als gruselig oder angsteinflößend gezeigt, vor allem für die kleineren Kinder. In *Le Voyage de Fanny* sehen wir die flüchtigen Blicke, wenn die Kinder an einen neuen Ort gelangen meist von unten nach oben. Die Kameraführung verstärkt die Wahrnehmung der ZuseherInnen. Die Kinder sind klein im Vergleich zur Welt. Generell können weite Räume oft als Orte der Angst gesehen werden. Als Fanny sich alleine in die Bahnhofshalle begibt um nach der abgängigen Rachel zu suchen, wirkt sie ängstlich und blickt unsicher um sich. Dieses Gefühl wird auch bei der Anwesenheit der Kinder im Wald wiederholt. Der Wald scheint ein Ort der Unsicherheit und Gefahren zu sein. Verstärkt wird dieser Eindruck durch atmosphärische Geräusche wie Wolfsheulen (*Au Revoir, les enfants*) oder die Dunkelheit (*Le Voyage de Fanny*). Furcht kann durch den Einsatz einer Handkamera verstärkt werden, die das Davonlaufen und Flüchten intensiviert.

Wichtige Motive in allen Filmen sind Einsamkeit und Hilflosigkeit. Beide Gefühle werden für den Zuseher oft durch die Einstellungsgröße Totale oder Weite vermittelt. Die Kinder müssen



Abbildung 1 *Le Voyage de Fanny* 1:24:46 Rachel braucht Hilfe

die Fluchtsituationen alleine oder miteinander, selten mit der Hilfe Erwachsener bewältigen. In diesem Zusammenhang werden sie in der Weite einer Fläche gezeigt, die ihre angenommene Machtlosigkeit und Hilflosigkeit verdeutlicht (siehe Abb.1).

Die emotionale Lage der Kinder wird durch den gezielten Einsatz von Musik verstärkt. In den analysierten Filmen kommen zusätzlich zu den oben bereits erwähnten atmosphärischen Geräuschen auch Musikstücke vor, die direkt der Handlung entspringen. Ebenso wie nachträglich hinzugefügte Filmmusik, können diese sich auf Stimmung und Gefühle einer Szene in unterschiedliche Weise beziehen. Am häufigsten wird Musik zur Paraphrasierung der gezeigten Emotionen verwendet¹⁴⁴. Im Falle von *La Rafle* finden die im Lager Beaune La-

¹⁴⁴ Siehe zur unterschiedlichen Verwendung von Filmmusik Tomi Mäkeläs Exkurs zur Filmmusik. In *Fritsch, Fritsch*, Filmzugänge, 143 ff.

Rolande internierten Familien etwas Freude an einem Chanson, das im Radio gespielt wird. Es ist ein fröhliches Stück, das die Ausgelassenheit und Heiterkeit des Moments widerspiegelt. Auch in *Au Revoir, les enfants* wird das gemeinsame Musizieren als etwas Fröhliches und Ausgelassenes gezeigt. Die beginnende Freundschaft zwischen Jean und Julien wird durch diese gemeinsame Erfahrung des Klavierspiels während eines Fliegeralarms gestärkt.

Freundschaft kann als eines der Hauptmotive der Filme angesehen werden. Da die Kinder aus ihrer gewohnten Umgebung und ihren familiären Beziehungen gerissen werden, scheint es natürlich, diesen Mangel an Bindungen auszugleichen. Dies kann durch Kontakt zu ihrem „alten Leben“, zum Beispiel in Form von Briefen oder Erinnerungen, oder durch das Eingehen neuer Beziehungen geschehen. Neue Beziehungen und Freundschaften werden durch gegenseitiges Interesse, durch den kindlichen Blick und die damit verbundenen Faszination¹⁴⁵ initialisiert. Meist sind es Geheimnisse, die das Interesse wecken. Durch das Teilen dieser Geheimnisse wird die Freundschaft intensiviert. Gemeinsame Erfahrungen der Furcht und auch der Freude schließen den Akt ab. Sobald eine neue Freundschaft oder Beziehung etabliert wurde, können Verlustängste um die jeweils andere Person das Handeln überschatten.

Durch die Umstände der Zeit kann eine, eventuell gerade erst gewonnene, Bezugsperson auch jäh aus dem Leben des Kindes herausgerissen werden. Der Abschied von Freunden oder Familie stellt ein zentrales Motiv der Filme dar und wird durch wiederkehrende filmische Mittel dargestellt. Die sich verabschiedende Person wird in einer Nahaufnahme nur zum



Abbildung 2 *Le Voyage de Fanny* 00:06:18 Fannys Abschied



Abbildung 3 *La Rafle* 01:26:25 Jos Abschied

Teil von der Kamera gezeigt. Wir sehen Oberkörper, Kopf und die leicht erhobene Hand (Siehe Abb. 2 und Abb. 3). Da es keine freudige Situation ist, handelt es sich nicht um ein tatsächliches Winken, sondern lediglich um ein eher verhaltenes Anheben. Meistens wird dieses

Bild durch einen Blick auf das Gegenüber ergänzt. Oft hat auch die andere Person eine Hand leicht zu einem Winken erhoben. Der Trennungsschmerz der Kinder ist beinahe greifbar.

Nahaufnahmen wie die eben kurz umrissenen können die Gefühle der Handelnden

¹⁴⁵ Alejandro Bachmann, Seeing „Left-eyed“. The Utopia of Modernity in the Child's Gaze. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.), *Childhood, Cinema and Film Aesthetics* (Berlin 2018) 45-54, hier 47.

vermitteln¹⁴⁶. Als Nicht-ZeugInnen suchen wir Geschichten, die uns „emotional involvieren“¹⁴⁷. Kinder eignen sich als Protagonisten für das Erreichen dieser Emotionalisierung in einem Kriegs-Setting, da wir die Geschichten von Kindern als besonders glaubwürdige Darstellung von Krieg und seinen Folgen wahrnehmen¹⁴⁸. Durch verschiedene Identifikationsstrategien, auf die ich im nächsten Kapitel noch genauer eingehen werde, versetzen sich die Betrachter in die Kinder hinein. Dies kann auch eine emotionale Verbindung bedeuten. Als ZuseherInnen interpretieren wir laufend das Geschehen vor der Kamera. Wir nehmen nicht nur das bildliche wahr. Unsere Wahrnehmung greift auf ein Arsenal an Hilfsmitteln zurück. Wir verknüpfen das Gesehene mit eigenen Erfahrungen, Gefühlen und Erinnerungen. Dieses „Einfühlen“ in den Charakter kann durch verschiedene filmische Mittel verstärkt werden.

Das Bild des Kindes alleine kann Emotionen in uns auslösen¹⁴⁹. Wenn dieses Kind Emotionen zeigt, können wir diese nachempfinden. Wir spüren es, als „wären wir selbst in der Situation“. Durch die Erweiterung des filmischen Handlungshorizontes können die ZuschauerInnen einen Wissensvorsprung erhalten, der die Taten der handelnden Personen in einem neuen Licht erscheinen lässt. In *La Rafle* wechselt die Handlung zwischen den jüdischen Familien und den Verhandlungen der Vichy-Regierung mit den deutschen Vertretern. Die Protagonisten wissen nicht, was während diesen Verhandlungen gesprochen wurde. Die ZuschauerInnen können die Verbindung zwischen den besprochenen Plänen für den Fortgang in der „Judenfrage“ und der Auswirkung auf die Familien herstellen und ahnen bereits was auf die Juden von Paris zukommt. Der sich entwickelnde Spannungsaufbau wird durch den Einsatz von Voice-Over verstärkt. Während der Plan noch ausgefeilt wird, sehen wir bereits die Vorbereitungen. Der Wissensvorsprung muss jedoch nicht aus dem filmischen Inhalt entstehen. Er kann auch durch das Vorwissen der ZuseherInnen zustande kommen. Die Einblendung einer Zeit, wie zum Beispiel „Creuse 1943“ in Verbindung mit der gezeigten schmerzhaften und als unfreiwillig empfundenen Trennung kann die ZuseherInnen eine Verbindung herstellen lassen¹⁵⁰.

Wie etwas weiter oben bereits erwähnt, kann Filmmusik zum Unterstreichen von Emotionen eingesetzt werden. Sie kann die ZuschauerInnen auch in die Gefühlswelt der Protagonisten

¹⁴⁶ Ader, *Au Revoir, les enfants*, 152.

¹⁴⁷ Kramer, *Auschwitz im Widerstreit*, 3.

¹⁴⁸ Kozlovsky Golan, „*Au revoir, les enfants*“, 54.

¹⁴⁹ Kozlovsky Golan, „*Au revoir, les enfants*“, 74.

¹⁵⁰ Die Zeitangabe stammt aus *Le Voyage de Fanny*. Die Verbindung könnte zum Beispiel wie folgt stattfinden: 2. Weltkrieg – Frankreich – Judenverfolgung – Verstecken – Gefahr. Es handelt sich hier um eine versuchte Wiedergabe meines eigenen Gedankenganges während der ersten Sichtung dieser Szene. Dieser Eindruck ist natürlich nicht generalisierbar und wird je nach Vorinformation des Zusehers oder der Zuseherin anders ausfallen.

hineinziehen. Die Musik kann die weitere Entwicklung durch ihr plötzliches Abfallen oder den Wechsel von Tonlagen andeuten. In *Le Voyage de Fanny* ahnen die Kinder noch nichts von der nahenden Gefahr, die außerhalb des Schleppers lauert, doch die ZuseherInnen spüren sie anrollen. Die Musik wird dramatischer, bevor sie stoppt. Erst in diesem Moment beginnen die Kinder Verdacht zu schöpfen. Für die ZuseherInnen ist klar, dass etwas passiert, nur was ist noch nicht klar. Die Vermutung, dass das Schlepperfahrzeug, in dem die Kinder geflohen sind, angehalten wird drängt sich auf. Der Schnitt in das Verhör der Mitreisenden bestätigt den Verdacht. Die Kinder wurden geschnappt.

Ein weiteres Beispiel für die emotionale Involvierung ist in *La Rafle* zu finden. Wir folgen Annette Monod, einer Rot-Kreuz-Krankenschwester, auf dem Weg zu ihrem ersten Arbeitstag nach Erhalt des Diploms im Velodrome d'Hiver. Sie scheint etwas nervös zu sein und zeigt am Eingang ihre Papiere vor. Die im Hintergrund wahrnehmbare Musik war bisher zurückhaltend, jedoch fesselnd. Als Monod in das Vel d'Hiv tritt, gesellt sich eine traurige Geige zur Musik, die der Szene eine Melancholie verleiht die bald von purer Überwältigung und Entsetzen abgelöst wird. Monod wird von der schieren Menge an Menschen erdrückt und dieses Gefühl wird durch die Rückfahrt der Kamera nur noch verstärkt. Die Verzweiflung der internierten Familien schwingt in der Musik mit und wird dadurch auf die ZuseherInnen übertragen.

Eine zweite Sequenz möchte ich hier zur Beschreibung von Emotionalisierungsstrategien heranziehen¹⁵¹. Als die Gruppe um Fanny in *Le Voyage de Fanny* kurz vor der Schweizer Grenze ist, müssen die Kinder eine freie Fläche überqueren. Sie laufen gemeinsam Richtung Grenze und lassen sich auf der Schweizer Seite schließlich erleichtert fallen. Diane bemerkt, dass ihr kleiner Schützling Rachel inmitten der weiten Wiese gestürzt ist und alleine nicht weiterkommt. Fanny entschließt sich Rachel zu retten und läuft auf diese zu. Als sie bei ihr angekommen ist, hört sie deutsche Stimmen. Sie nimmt das kleine Mädchen auf den Rücken und läuft im Zick-Zack zur Gruppe zurück. Als sie dort ankommt ertönt ein letzter Gewehrschuss, und Fanny fällt scheinbar reglos zu Boden. Die Kinder blicken sie besorgt an, bis sie sich schließlich umdreht und lacht.

Die Musik während dieser Szene beschreibt alle Gefühle, die die Kinder, als auch die ZuseherInnen fühlen. Zuerst hören wir die Angst angesichts der ungeschützten Fläche, dann die Hoffnung auf eine Rettung. Als die Kinder die Schweiz erreichen sehen und hören wir Freude. Noch während Fanny lächelt blickt sie auf Diane, die Rachel mit purer Verzweiflung

¹⁵¹ *Le Voyage de Fanny* 1:23:15-1:26:38

anblickt. Es folgt ein Blickwechsel zwischen Diane und Fanny. Beide wirken hilflos. Als Fanny zu Rachel läuft, baut sich die Spannung in der Musik immer mehr auf und erreicht ihren Höhepunkt, als Fanny, vermeintlich getroffen, zu Boden fällt. Als sie sich umdreht wird die Musik durch freundlichere und hoffnungsvollere Töne abgelöst, die die Freude der Kinder über das Erreichen der Grenze widerspiegeln. Die Musik unterstreicht die Gefühle der handelnden und zusehenden Personen. Die Zuseher spüren die Erleichterung der Kinder als Fanny sich umdreht und aufblickt.

Ich möchte nun auf die Begegnungen mit unterschiedlichen Erwachsenentypen eingehen. Eine meiner Thesen zu Beginn meiner Analyse war das Vorfinden verschiedener Strategien in der Darstellung von den „guten“ und „bösen“ Erwachsenen. In der Bearbeitung konnte ich nur wenig eindeutige Unterschiede feststellen. Vielmehr drängte sich eine ähnliche Symbolik auf. Im historischen Setting der Filme erwartete ich die „bösen Nazis“ und die „guten Zivilisten“ zu finden. Die „Bösen“ waren allerdings eine heterogenere Gruppe als ursprünglich erwartet.

In *Au Revoir, les enfants* sind das (die Bösen) der Gestapo Offizier Müller und seine Schergen, aber auch der Küchenjunge Joseph. Er verrät die Kinder und Pater Jean an die Gestapo. Während Müller dem Bild eines „bösen Deutschen“ entspricht, ist Joseph etwas schwieriger zu umschreiben. Müller ist streng und von seiner Ideologie überzeugt, die er den Anwesenden auch lautstark mitteilt. Er ist pflichtbewusst und achtet auf korrektes Ausführen seiner Befehle. Joseph allerdings ist ein vom Leben benachteiligter Junge, der laufend Hänseleien durch die Schüler als auch Benachteiligung durch Pater Jean ertragen musste. In seiner Verzweiflung wendet er sich an die Gestapo und versucht dadurch sein Leben zu verbessern. Er kann endlich Macht ausüben, ein Privileg, das ihm vorher nie gestattet war. Er hat die Macht über das Leben der Verfolgten. Für die Zuseher ist Joseph ein schwieriger Charakter. Zu Beginn erregt er Mitleid und die Ungerechtigkeit ist fast greifbar, als er von Pater Jean gekündigt und der Schule verwiesen wird. Doch das ursprüngliche Mitleid schlägt in Abscheu um, spätestens als er das Schicksal der Kinder mit „Es sind ja nur Juden“ herunterspielt. Auch die anderen vermeintlich „bösen Deutschen“ die gezeigt werden (junge Soldaten, die Jean und Julien nachts aufgreifen, Luftwaffen-Offiziere im Restaurant) sind ähnlich ambivalent dargestellt. Als Zuseher haben wir gewisse Vorstellungen von ihrem Verhalten, doch ihr tatsächliches Auftreten entspricht dieser Erwartungshaltung nicht.

In *La Rafle* haben wir es kaum mit „echten Nazis“ zu tun. Die „Bösen“ sind in diesem Fall hauptsächlich die französischen Milizionäre und Polizisten, die die Razzia durchführen und für die Bewachung des Lagers zuständig sind. Deutsche Soldaten kommen nur an zwei Stellen im

Film vor. Das erste Mal beurteilen sie die Lage im Vel d'Hiv und das zweite Mal dienen Sie als Unterstützung bei der Deportation der Eltern aus dem Lager Beaune-la-Rolande. Die Deutschen werden eindeutig als böse dargestellt. Die Franzosen sehen wir als eher ambivalent. Die Polizei und die Regierung werden als äußerst pflichtergeben gezeigt. Die Feuerwehr von Paris stellt „die Guten“ dar. Sie geben den Internierten Wasser zu trinken, gegen die eindeutigen Befehle der Polizei, und sie übernehmen auch Nachrichten der Familien um sie nach draußen zu bringen und zu versenden. Gut und Böse wird hier hauptsächlich durch Handlungen unterschieden, weniger durch spezifische filmische Mittel.

In *Le Voyage de Fanny* gibt es ebenso ambivalente Erwachsene. Die Deutschen sind hier durchaus beides. Die Kinder haben es mit „netten“ Soldaten (am Bahnhof), unschlüssigen und etwas zögernden (am Grenzübergang) und auch mit sehr pflichtbewussten, strengen Deutschen (beim Verhör, nachdem sie im Schlepperfahrzeug aufgegriffen wurden) zu tun. Spannend ist hier der Verrat an den Kindern, der durch eine eigentlich positive Figur stattfindet. Eine jüdische Mutter, die wir zuvor als nett und hilfsbereit kennengelernt haben, verrät die Kinder an die Soldaten um sich selbst zu retten.

In Begegnungen mit den „Bösen“ wird oft Untersicht verwendet um die Macht der gefilmten Person im Gegensatz zur Ohnmacht des „Opfers“ auszudrücken. Diese Technik wird auch in den analysierten Filmen angewendet. Sie unterscheidet sich für mich jedoch zu wenig von der Darstellung von „guten Helfern“, die ebenfalls in einer gewissen Machtrolle sind, um diese als spezifisch herauszuheben. Generell konnte ich wenig eindeutige Muster erkennen, die die Kennzeichnung als „gut“ oder „böse“ zulassen. In der Begegnung mit den „Guten“ kann eine Darstellung auf gleicher Ebene die Ebenbürtigkeit darstellen.

3.1.2 Nicht-französische Produktionen

In den beiden nicht-französischen Filmen findet der Zuseher eine weitgehend idente Emotionspalette wie in den oben detailliert analysierten französischen Filmen. Der Einsatz der Totale um Einsamkeit und Hilflosigkeit darzustellen wird besonders in *Lauf Junge Lauf* wiederholt eingesetzt. Gleich zu Beginn des Films finden wir eine solche Darstellung als establishing-shot.

Auch Trauer ist ein zentrales Motiv in *Lauf Junge Lauf*. Srulik wird in verschiedenen Trauer-Situationen gezeigt, meistens weinend (Trauer um den Verlust seines Vaters, den Verlust seines Hundes und auch den Verlust seines Armes). Eine solche Trauer ist auch in *Die Kinder der Villa Emma* zu sehen. Betty beweint den Verlust ihrer Freundin Paula (in Form eines Briefes,

der nicht zugestellt werden konnte und zurückkommt) und den Verlust einer Fotografie des Schauspielers O. W. Fischer. Diese beiden Situationen illustrieren eine weitere Strategie, die zur Vermittlung von Emotionen verwendet wird. Gegenstände, die der emotionalen Entwicklung der Kinder dienen, werden in Detailaufnahme gezeigt. Dies können wir in *Die Kinder der Villa Emma* durch die Verwendung der Briefe an Paula feststellen. Die Briefe dienen ursprünglich dem Rückhalt und der Beruhigung Bettys. Als diese Verbindung nach Hause abreißt, verfällt Betty in Verzweiflung, kann sich jedoch über diese erheben und wächst an der Herausforderung. In Bezug auf das Foto kann eine ähnliche Entwicklung festgestellt werden.

Auch das im oberen Teil ausgeführte Motiv des Abschieds lässt sich in den beiden Filmen wiederfinden. Das Finden und Verlieren von Freunden, spielt eine große Rolle. In *Lauf Junge Lauf* lernt Sruik auf seinem Weg viele Personen kennen, die ihm helfen, und seine Freunde werden. Er muss sie jedoch alle wieder verlassen. Manche freiwillig (die Kowalskis), andere unfreiwillig (die Bäuerin Magda). Der Abschied ist in den meisten Fällen mit Traurigkeit verbunden.

Die Protagonistin Betty in *Die Kinder der Villa Emma* verliert Freunde und gewinnt auf ihrem Weg neue Freundschaften. Die Freundschaft mit Tilla beginnt nachdem die beiden ein Geheimnis teilen. Auch die Entwicklung einer jugendlichen Romanze wird thematisiert. Nachdem Betty ihre neue Freundin Tilla verloren hat, lernt sie Salomon aus Sarajevo kennen. Er ist neu in der Gruppe und durch die bestehende Sprachbarriere keimt Interesse auf. Sie können einander alles erzählen ohne dass die andere Person es jemandem verraten kann. Eine junge Liebe entwickelt sich, die jäh endet, als Salomon mit Tuberkulose in ein Sanatorium gebracht wird. Als die Gruppe unter Zeitdruck weiterziehen muss, wird Salomon zurückgelassen. Betty erlebt den Verlust ihrer ersten Liebe. Sie verflucht Jakob, der sie von Salomon wegzieht, erkennt in der Retrospektive jedoch, dass er ihr das Leben gerettet hat. *Die Kinder der Villa Emma* ist der einzige der fünf analysierten Filme, der sich mit dem Thema der jugendlichen Sexualität beschäftigt. Die ZuseherInnen können zwar in den meisten Filmen das Potential zu einer romantischen Entwicklung erkennen, tatsächlich thematisiert wird es jedoch nur in diesem Film¹⁵².

Beide Filme setzen Musik ein um die ZuschauerInnen in die Gefühlswelt der Handelnden zu ziehen. In *Lauf Junge Lauf* findet Emotionalisierung durch die starke Identifikation mit der einzelnen Hauptfigur statt. Die Handlung folgt durchgehend Sruik, der sich völlig alleine

¹⁵² In *Au Revoir, les enfants* zeigt Juliens älterer Bruder Francois Interesse an der Klavierlehrerin und versucht sie zu küssen, da diese jedoch abwinkt wird dieses Thema nicht weiter ausgebaut.

durchschlägt. Er findet unterwegs zwar Hilfe, muss jedoch wiederholt seine Unterstützer verlassen um weiter zu ziehen. Dadurch lernen die BeobachterInnen ihn kennen und ein Einfühlen fällt leichter. Durch die Einblendung von Zeit und Ort zu Beginn des Films wird die Vorahnung der ZuseherInnen aktiviert. Durch die Schlacht um Stalingrad im Winter 1942/1943 ist die Härte dieses Winters bekannt, doch selbst wenn diese Information nicht zur Verfügung stünde, klärt der Film schnell, dass es sich um äußerst unwirtliche Bedingungen für einen kleinen Jungen handelt. Die Kamera zeigt seine zerlumpten Socken und geschundenen Füße, die er mühsam wieder in seine Schuhe zwängt.

Auch in *Die Kinder der Villa Emma* breitet sich schnell eine Vorahnung aus. Als Betty und ihre Freundin Paula trotz des Zutrittsverbots für Juden ins Kino gehen, erregen sie zu viel

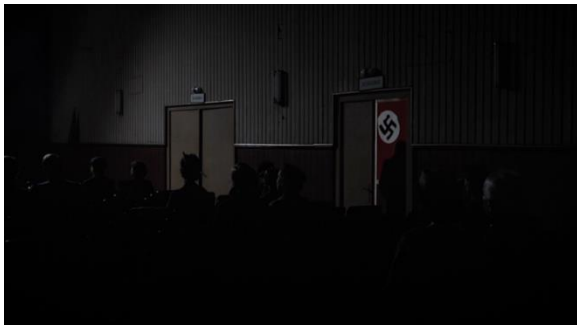


Abbildung 4 *Die Kinder der Villa Emma* 00:01:16 Das Hakenkreuz lauert im Hintergrund

Aufmerksamkeit und ein Mädchen aus einer vorderen Reihe geht aus dem Saal um sie zu verraten. Als sie die Tür öffnet sehen wir das lauernde Hakenkreuz, das als einziger Farbkleck in einem sonst dunklen Bild die Aufmerksamkeit auf sich zieht (siehe Abb. 4).

Das Mädchen, dass sie verrät, entspricht dem Stereotyp einer „bösen Deutschen“. Sie trägt zwei dicke, geflochtene Zöpfe und die Jacke des „Bunds deutscher Mädels“. Diese Begegnung passt die Stimmung der gezeigten Zeit an und vermittelt die Ungerechtigkeit, die Betty und ihrer Freundin zuteilwerden.

Die Kinder der Villa Emma verzichtet auf die weitere Darstellung von „bösen Nazis“. Das lauernde Hakenkreuz ist stellvertretend für die weitere Präsenz der Gefahr anzusehen. Die „Bösen“ in diesem Film sind durch den italienischen Machthaber Gallo personifiziert. Er ist streng, beschützt seine Töchter und duldet keine Fehlritte durch die Flüchtlingsgruppe in seinem Ort. Doch das „Böse“ wird geschlagen. Als Mussolini gestürzt wird, wendet sich die lokale Bevölkerung gegen ihn und die ZuseherInnen werden Zeuge der Erniedrigungen die er als Ausgleich für die von ihm begangenen Ungerechtigkeiten¹⁵³ ertragen muss.

In *Lauf Junge Lauf* ist die Darstellung der „Bösen“ noch etwas problematischer. Wir sehen hier das polnische Pärchen, dass Sruklik wegen einer Belohnung für das Ausliefern flüchtiger, jüdischer Personen verrät. Sie übergeben ihn an die Deutschen, die ihn vor den befehlshabenden

¹⁵³ Diese Taten werden nicht gezeigt, nur angedeutet und vermutet. Die ZuschauerInnen müssen selbst die Leerstellen füllen.

SS-Offizier bringen. Er prüft die Identität des Jungen, schlägt ihn und macht sich durch seine herablassende Art bei den ZuseherInnen von Anfang an unbeliebt. Er spiegelt das „Böse“ durch sein Auftreten wider. Die Kamera zeigt ihn aus der Perspektive des kleinen Sruik, von unten, was ihm Macht verleiht. Die demonstriert er, indem er ihn einfach hochhebt und mühelos gegen die Wand drückt um ihn zu befragen. Nachdem er sein Urteil gefällt hat bringt er Sruik in eine Scheune. Die ZuseherInnen schließen aus der Handfeuerwaffe, die er zieht und entschert, dass er Sruik erschießen will. Dieser entkommt jedoch und kann vor der Übermacht der Deutschen fliehen. Diese Übermacht ist bildlich durch eine rein quantitative Überzahl, als auch den Einsatz schwerer Waffen und scharfer Hunde gegen einen kleinen Jungen gekennzeichnet. Genau so erwarten die ZuseherInnen die „bösen Nazis“. Als Sruik jedoch das nächste Mal auf den SS-Offizier trifft, scheint dieser ein anderer Mensch zu sein. Er lächelt und scheint so perplex von der Anwesenheit des Jungen zu sein, dass er darüber hinwegsieht und ihn leben lässt. Wieder demonstriert er seine Macht über das Leben des Jungen, zeigt sich dieses Mal jedoch gnädig.

Die nächste Begegnung mit einer „bösen“ Figur findet im Krankenhaus statt, wo sich ein junger polnischer Arzt weigert Sruik zu operieren, da er ein Jude sei. Erst viel später findet sich ein anderer Arzt, der ihm den verletzten Arm jedoch nur noch abnehmen kann um sein Leben zu retten. Die Verweigerung des jungen Arztes hatte Sruik seinen Arm gekostet. Er wird in einer zweiten Hinsicht zum Täter, indem er Sruik an die SS verrät, die unter einem neuen Offizier härter durchgreift.

Auch in diesen beiden Filmen sind keine eindeutigen Unterschiede in den filmischen Mitteln zu erkennen, die die Begegnung mit „guten“ und „bösen“ Menschen kennzeichnen. Sowohl „gute“ als auch „böse“ Erwachsene werden in ihren Machtpositionen gezeigt. Die Unterscheidung ist lediglich aus dem Kontext zu erkennen.

3.1.3 Zwischenfazit

„Kindheit als Symbol des Schutzbedürftigen und Unschuldigen ist das überzeugendste Bild, das gegen den Krieg als Inbegriff des Grauens und der Unsicherheit gesetzt werden kann.“¹⁵⁴ So formulierte Horst Schäfer die Rolle des Kindes. Durch diese mit dem Bild des Kindes verbundene Wahrnehmung werden die ZuschauerInnen bereits in eine gewisse Stimmung versetzt. Wir neigen dazu mit Kindern mitzufühlen und ihr Schicksal intensiver zu interpretieren und zu beurteilen. Durch das gezielte Verstärken dieser Einstellung kann eine starke Emotionalisierung stattfinden und eine Mitteilung vermittelt werden. Es gilt zu

¹⁵⁴ Horst Schäfer, *Kinder, Krieg und Kino, Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten* (Konstanz 2008) 16.

hinterfragen was für eine Nachricht durch die Filme an die Zuschauer gesendet wird. Im Zuge dieser Analyse kann dies leider nicht genauer erörtert werden. Ich möchte jedoch trotzdem auf die Gemeinsamkeit von vier der gewählten Filme eingehen. Es handelt sich zum großen Teil um Rettungsgeschichten. Nur *Au Revoir, les enfants* bildet hier die Ausnahme, da der Protagonist, der schutzbedürftige Jean, nicht überlebt. *La Rafle* schafft den schmalen Grat zwischen Rettung und Vernichtung zu beschreiten. Nur wenige Kinder schaffen es, hauptsächlich durch Zufall, zu entkommen. Die erklärenden Worte am Ende des Films rücken diese „Ausnahmen“ in den Gesamtkontext der Vernichtung, die der Razzia in Paris folgte. Alle anderen Filme zeigen eine Rettung der Kinder durch Hilfe anderer Menschen unterschiedlichen Hintergrunds.

Der Topos der Rettung blieb im Zusammenhang mit der Darstellung der Shoah nicht ohne Kritik. Er ergibt aufgrund der Quellen-Basis der Filme jedoch Sinn. Alle Filme beruhen auf den Erinnerungen Überlebender. Das alleine schränkt den Handlungsspielraum auf das Leben ein. Das Überleben trotz der Unmenschlichkeit der Nazis ist ein Hoffnungsmotiv. Die Konzentration der Erzählungen kann den Wunsch der Menschen spiegeln, etwas Gutes zu finden, in einer Welt voller Horror. Sogar *Au Revoir, les enfants* reiht sich in gewisser Weise in diesen Hoffnungshorizont ein. Denn obwohl Jean nicht überlebt, wurden die ZuschauerInnen Zeugen der Hilfe, die er erhielt. Ich kann den Diskurs um die Tendenz des „Holocaust-Films“ zu Rettungs-Geschichten hier nicht beenden, möchte jedoch noch kurz auf die Problematik hinweisen, die damit verbunden ist.

Die Fähigkeit des Kinos die Zuschauer zu berühren ist unhinterfragt. Kramer spricht in einer seiner Analysen davon, dass alle filmischen Mittel der „emotionalen Involvierung“ dienen¹⁵⁵. Ob diese Involvierung nun gezielt in eine Richtung gelenkt wird, oder nur der Untermalung der Handlung dient, kann durchaus vom Filmemacher gesteuert werden. Das Medium Film neigt zu linearen Handlungen. Als von Hollywood geprägte ZuschauerInnen sind wir das Happy End gewöhnt. Angesichts des Themas dieser Filme scheint ein eher sensibler Zugang angeraten. Die sehr stark stattfindende Emotionalisierung vor allem in *La Rafle* und *Lauf Junge Lauf* sticht aus den anderen heraus. Bei näherer Betrachtung entsteht dieser Eindruck in *La Rafle* hauptsächlich durch den Umstand, dass die Familien zerrissen werden. Diese Handlung ist unbegreiflich, unmenschlich und vermittelt genau das an die ZuschauerInnen. Die Unschuld der Kinder im Gegensatz zur „Unmenschlichkeit der Nazis“¹⁵⁶. Bei *Lauf Junge Lauf* ist diese Mitteilung nicht

¹⁵⁵ Kramer, Auschwitz im Widerstreit, 13.

¹⁵⁶ Ebbrecht, Geschichtsbilder, 286.

so klar. Srukliks Begegnungen mit den „Bösen“ lassen kein Urteil zu. Es scheint fast so, als hätten die Umstände seine Situation bestimmt. Pepe Danquart sagte im Making of, in Bezug auf die Szene in der Sruklik/Jurek seine Hand verliert: „Die Leute müssen weggucken beim Kino, und am Schluss nur mehr heulen“.¹⁵⁷ Ich stelle hier in Frage, ob die Geschichte eines verfolgten jüdischen Jungen eine ist, die zur Umsetzung dieser Motivation die Geeignete ist.

Die „starke Suggestivkraft der Musik“¹⁵⁸ ist in allen Filmen spürbar. In Kombination mit Kamerafahrt und auch Detailaufnahme wirkt sie gefühlslenkend und unterstreicht das Empfinden der ZuschauerInnen. Der Einsatz von wiederholten Detailaufnahmen in Bezug auf die emotionale Entwicklung der Kinder ist als Motiv nicht in allen Filmen zu finden, erscheint mir aber trotzdem erwähnenswert. In *Le Voyage de Fanny* stellt ein leeres Stück Papier, das Fanny für eine Nachricht an den Widerstand hält, ein wichtiges Instrument dar. Der „Brief“ spendet Fanny Mut in Situationen, in denen sie hilflos ist und aufgeben möchte. Dieses Symbol des Mutes versinnbildlicht ihre Gedanken während der letzten Flucht zur Schweizer Grenze. Der „Brief“ bleibt am Zaun hängen. Fanny zögert kurz, entschließt sich dann jedoch dazu zu laufen. Als sie die gefallene Rachel retten möchte hört sie die deutschen Soldaten und blickt in Verzweiflung umher. Sie entdeckt den „Brief“ der ihr zufliegt, er hat sich vom Zaun gelöst. Der Mut packt sie und sie läuft in einer Kamerafahrt, gemeinsam mit ihrem Brief/Mut, der vor ihr schwebt zurück zur Grenze und schafft es in die Schweiz. Diese Sequenz verwendet alle Mittel der Emotionalisierung, die ich in meiner Analyse der Filme feststellen konnte und verbindet Totale, Kamerafahrt, Detailaufnahme und Musikeinsatz.

3.2 Identitäten und Identifikation

3.2.1 Französische Produktionen

Bei der Sicht der drei französischen Filme in Hinblick auf das Jüdisch-Sein der Kinder konnte ich trotz unterschiedlicher Handlungsrahmen mehrere Überschneidungen feststellen. Die Kinder in *Au Revoir, les enfants* und *Le Voyage de Fanny* sind von ihren Eltern getrennt, haben also keinen biologischen Familienverband, in dem sich ihre Identität festigen kann. Lediglich in *La Rafle* sehen wir im ersten Teil des Films die Kinder in ihren Familienverbänden. Eine der Überschneidungen, die sowohl in der Darstellung einzelner Kinder, als auch im Bild der Familie oder der „künstlichen Familie“¹⁵⁹ verwendet wurde, ist das Gebet. Gebete sind

¹⁵⁷ Making of run boy run, 8 min.

¹⁵⁸ Anna Wenzl, Was macht einen Film zum Film? – „filmische Mittel“ in Theorie und Praxis. In: Waltraud Schreiber, Anna Wenzl (Hg.), Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz (Neuried 2006) 19-27, hier 23.

¹⁵⁹ „Zwangsfamilie“ meint hier einen nicht biologischen Verband aus mehreren Personen, in diesem Fall hauptsächlich Kinder, die sich quasi familiär zusammenschließen um die Flucht gemeinsam anzutreten.

Kennzeichen für die Andersartigkeit der Kinder. In *Au Revoir, les enfants* hegt der Zuschauer den Verdacht, dass es sich bei Jean Bonnet um einen versteckten jüdischen Jungen handelt. Dieser Verdacht wird bestärkt durch den Fokus auf sein heimliches, nächtliches Beten, dass sich in Tonfall und Sprachmelodie stark von den katholischen Gebeten der Mönche unterscheidet. Malle macht diesen Unterschied durch einen Schnitt deutlich, der uns direkt von Bonnets heimlichem Gebet zu den Morgengebeten des Karmeliterinternats führt.

Der enge Zusammenhalt der jüdischen Gemeinde während dem mehrtägigen erzwungenen Aufenthalt im Velodrome d'Hiver wird in *La Rafle* durch gemeinsames Beten verdeutlicht. Auch in *Le Voyage de Fanny* wird die künstliche Familie der Flüchtlingskinder beim Beten gezeigt. Gerade auch die Nicht-Teilnahme an christlichen Gebeten wird zur Betonung der Andersartigkeit verwendet. Die Kamera zeigt in *Au Revoir, les enfants* das Schweigen Jeans, während des Ave-Maria und des Abendgebets.

Die Kinder werden generell als sehr begabt dargestellt. Sie sind erfolgreich in Wettbewerben oder spielen ein Instrument. Die Musikalität ist ein Motiv, dass sich auch auf die Familien als Ganzes übertragen lässt. Das gemeinsame Musizieren, Tanzen und Singen unterstreicht den familiären Zusammenhalt und den kulturellen Aspekt. In *Au Revoir, les enfants* wird Begabung ebenfalls mit Musikalität verbunden. Jean bringt Julien ein Stück auf dem Klavier bei, für das er davor gelobt wurde. *Le Voyage de Fanny* schreibt der Musikalität von Diane eine wichtige Rolle zu. Die Kinder können nur wenige Habseligkeiten mit auf die Reise nehmen. Diane wird am Bahnhof mit ihrem Geigenkoffer gezeigt. Diese Geige spielt sie in einer späteren Szene, als die Kinder sich gerade einander öffnen und sich als Familie festigen. In *La Rafle* findet die Musik durch das Balletttraining der Tochter Rachel, als auch durch ein Radiogerät Einzug in das Familienleben. Das gemeinsame Singen ist als Motiv in allen drei Filmen zu finden und wird eingesetzt um die Kindlichkeit zu zeigen (beim Spielen im Wasser zum Beispiel) und auch um Angst zu vertreiben (Kinder sind alleine im Wald).

Grundsätzlich kann den Kindern eine Außenseiterrolle zugeordnet werden, die alleine schon durch ihr Jüdisch-Sein bestimmt ist. Der gelbe Stern, dessen Tragen in der nördlichen, von Deutschen besetzten Zone Frankreichs ab Juni 1942 verpflichtend war, machte diese Ausgrenzung für alle sichtbar¹⁶⁰. Zusätzlich zu dieser offensichtlichen Zuschreibung, wurde der Ausschluss aus vielen öffentlichen Räumen durch entsprechende Hinweise gekennzeichnet, wie zum Beispiel das Badehaus in *Au Revoir, les enfants* mit dem Schild „Etablissement interdit

¹⁶⁰ Marrus, Paxton, Vichy France, 234ff.

aux juifs“ oder der Spielplatz in *La Rafle* „Juden verboten“.

Diese Ausgrenzung kann auch durch das Zusammenhalten veranschaulicht werden. Die neuen Schüler in *Au Revoir, les enfants* werden als eingeschworene Gruppe gezeigt, die die Pausen miteinander verbringt. Direkt nach ihrem Eintreffen sind sie am Schulhof auch durch das Fehlen der Schuluniform zu erkennen. Sie sind in Privatkleidung zu sehen, weshalb sie aus der Menge herausstechen und leicht als Ziele für jugendlichen Spott zu erkennen sind. Negus nimmt im Stelzenkampf sogar freiwillig die Rolle des Antagonisten ein und mimt einen Araber, der gegen Richard Löwenherz kämpft.

Wichtig ist hier auch die Selbstzuschreibung der Kinder. Viele sind sich ihres Jüdisch-Seins nicht bewusst oder haben keine Vorstellung davon, was es für sie bedeutet. Gerade für sie ist es schwierig zu verstehen warum sie verfolgt werden. Die Kinder müssen auf der Flucht etwas verstecken, dessen Bedeutung sie nicht verstehen. Verstecken müssen sie alles, dass sie als jüdisch kennzeichnen könnte, das heißt Fotos, Spielzeuge, Bücher und vor allem auch Namen.

In allen drei Filmen ist das Verheimlichen des wahren Namens zentral. Jean nimmt den Namen Bonnet an und verheimlicht seinen eigentlichen Namen Kippelstein. Fanny und ihre Schwestern erhalten für die Reise den neuen Namen Bisson. Der Verlust des Namens kann stellvertretend für den Verlust von Identität angesehen werden. Um zu überleben ist es notwendig diese Informationen zu verschleiern. Die Kinder müssen ihr altes Leben und ihre Identität verbergen um eine Chance zu haben. Sie müssen sich „neu erfinden“. In Filmen wird diese Identitätssuche meistens im Sinne eines Erwachsenwerdens gezeigt, als etwas völlig Normales und Gesundes¹⁶¹. Ihre Kindlichkeit wird beim gemeinsamen Spielen gezeigt und die ZuseherInnen erkennen dadurch die Verletzlichkeit der Kinder. Sie müssen Entscheidungen fällen, die für die ZuschauerInnen als furchtbar schwierig erscheinen. Jo Weismann möchte in *La Rafle* aus dem Lager flüchten und bittet seinen besten Freund Simon Zygler mit ihm zu kommen. Dieser lehnt jedoch ab um bei seinem kleinen Bruder Nono zu bleiben. Simon muss sich zwischen der Chance auf Überleben durch Flucht und seinem Bruder entscheiden. Die Kinder wissen zu diesem Zeitpunkt nicht, ob sie ihre Eltern jemals wiedersehen werden oder was weiter mit ihnen passiert. Sie können nur ahnen, dass es etwas Schreckliches ist. Simon muss sich in dieser Situation zwischen Leben und Tod entscheiden. Eine derartige Entscheidung scheint für ein Kind untragbar. Nur durch sein vorzeitiges reifen kann Simon sie treffen. Ein Identitätswechsel findet also auch in Bezug auf einen Reifeprozess statt, der die

¹⁶¹ Ehrlich, *The Name of the Child*, 13.

Kinder vorzeitig erwachsen werden lässt.

Der Übergang von Kind zu Jugendlichen spielt in diesen Filmen zwar eine Rolle, wird jedoch überschattet von dem zwanghaften Charakter dieser Entwicklung. Sowohl das erwachsenwerden, als auch der Identitätswechsel an sich, wird den Kindern aufgezwungen.

Durch den erzwungenen Wandel und das absichtliche Verstecken und Vergessen ihrer Religion und ihrer Vergangenheit ergibt sich eine Handlungslücke. Um sich in die neue Rolle einzufinden zu können, müssen die Kinder sich neue Eigenschaften aneignen und ihre Geschichten entwickeln. Ein Interesse an den nicht-jüdischen Kindern in ihrer Umgebung ergibt sich also aus der Notwendigkeit der Anpassung. Gut beobachten kann man dieses wachsende Interesse anhand von Jean in *Au Revoir, les enfants*. Mit dem Fortschreiten der Handlung versucht er sich immer mehr in der für ihn neuen Welt des Karmeliterinternats einzufinden. Er zeigt Interesse an der christlichen Symbolik der Marienstatue, die den Schlafsaal der Jungen überragt. Er scheint eine gewisse Ehrfurcht vor ihr zu verspüren. Dies wird durch die Kameraperspektive der Untersicht deutlich. Diese wird unter anderem dazu eingesetzt um Stärke zu vermitteln¹⁶². In diesem Fall setzte Malle sie ein um die Erhabenheit zu verdeutlichen. Diese Technik wiederholt sich in den Begegnungen Jeans mit seinem neuen Interessensgebiet, dem katholischen Glauben.

Um den gezielten Einsatz des Aufnahmewinkels zu verdeutlichen gehe ich nun auf eine kurze Sequenz¹⁶³ aus *Au Revoir, les enfants* ein. Pater Jean hat soeben seine Predigt beendet und beginnt mit dem Erteilen der Kommunion. Die besuchenden Erwachsenen und einige Kinder stellen sich zwischen den Bänken an um die Kommunion zu erhalten. Schnitt auf Negus, der Jean festhält. Jean reißt sich los und reiht sich in die Schlange ein. Als er vorne angekommen ist, platziert er sich knieend neben seinem neu gewonnenen Freund Julien. Dieser scheint von der Anwesenheit des Jungen verwirrt und es folgt ein stiller Blickwechsel zwischen den beiden. Als sie an der Reihe sind blicken beide Jungen nach oben zu Pater Jean. Jean öffnet in Erwartung der Hostie den Mund und blickt erwartungsvoll hinauf (siehe Abb. 5). Schnitt auf Pater Jean, der erkennt wer vor ihm kniet (siehe Abb.6). Nach kurzem Zögern übergeht er Jean, und gibt die Hostie an Julien.

¹⁶² Korte, Systematische Filmanalyse, 42.

¹⁶³ *Au Revoir, les enfants* 1:01:30-1:02:18



Abbildung 5 *Au Revoir, les enfants* 1:02:04 Julien blickt hoffnungsvoll auf



Abbildung 6 *Au Revoir, les enfants* 1:02:07 Pater Jean zögert einen Moment

Auffällig ist hier die Blickrichtung. Jean blickt hinauf, zum Mittelpunkt seines Interesses, Pater Jean, seinem Retter. Er möchte an dem Ritual der Kommunion teilhaben. Der Pater steht über ihm, in einer Machtposition. Durch seine Hilfe gibt es für Jean Hoffnung auf Rettung. Unter dem Deckmantel seiner Verschwiegenheit werden mehrere jüdische Kinder im Internat versteckt. Das Verstecken jüdischer Kinder in katholischen Institutionen war durchaus möglich und konnte für die Kinder das Überleben sichern¹⁶⁴. Tatsächlich kam es innerhalb solcher Situationen zu Missionierungen. Das erzwungene Abhängigkeitsverhältnis bringt eine gewisse Machtposition mit sich, die sich durch den Kamerawinkel äußert. Dieser zeigt Pater Jean von unten, gekennzeichnet durch seine Amtskleidung und vor dem Hintergrund der Buntglasfenster. Pater Jean entscheidet sich dafür, seine Macht über Jean nicht auszunutzen.

Das Interesse an einer neuen Religion als Zeichen für einen erzwungenen Identitätswechsel finden wir auch in *Le Voyage de Fanny*. Victor kommt als neuer Junge zu der bereits bestehenden Gruppe Kinder, die gerade mit dem Essen beginnen. Davor steht eines der Mädchen auf und liest ein hebräisches Gebet vor. Victor weigert sich es zu hören und hält sich die Ohren zu. Er betet lautstark das Ave-Maria. Für die ZuseherInnen wurde vorher bereits die Information etabliert, dass es sich bei der Gruppe um jüdische Kinder handelt. Das Verweigern des jüdischen Glaubens stellt hier also einen aktiven Abwehrmechanismus dar. Dieser wiederholt sich über den ganzen Film. Victor besteht bei einem Verhör durch die Gestapo darauf kein Jude zu sein. Durch eine Rückblende bzw. eine Erinnerung erfahren wir von einer Taufe, die Victors Eltern vor seiner Flucht vornahmen¹⁶⁵. Erst als die Kinder in Sicherheit sind und die Grenze zur neutralen Schweiz überschritten haben lässt Victor von seinem „neuen Glauben“ ab. Er wirft sich ergeben auf den Boden und betet auf allen Vieren in hebräischer Sprache. Sein vermeintliches Christentum war seine Tarnung. Unter diesem Panzer der neuen

¹⁶⁴ Marrus, Paxton, Vichy France, 309.

¹⁶⁵ Da es sich um eine sehr kurze Sequenz handelt, und keine weiteren Informationen zu diesem Ereignis vorliegen, kann hier nur spekuliert werden. Der Schluss ergab sich für mich jedoch aus dem Aufbau von Victors Charakter und seinem Verhältnis zu Judentum und Christentum über den Film hinweg.

Identität lies er jedoch nicht von seinem Jüdisch-Sein ab.

Ich möchte nun auf die Identifikationsangebote eingehen, die die Filme den ZuseherInnen geben. Das Medium Film an sich lädt zu Empathie und Identifikation ein¹⁶⁶. Diese Identifikation findet in der Regel mit den Hauptcharakteren statt. Diese sind sowohl Kinder (jüdisch und nicht-jüdisch) als auch Erwachsene. In beiden Fällen werden ähnliche Strategien eingesetzt um den Zuschauer oder die Zuschauerin in die Handlung hinein zu ziehen.

Kinder eignen sich gut als Identifikationsfiguren. Wir sehen als ZuseherInnen durch die „Brille des Kindes“ und meinen die Welt durch ihre Augen zu verstehen, da wir selbst Kinder waren¹⁶⁷. Die Erfahrung des Kind-seins ist nichts Neues für erwachsene ZuseherInnen, dadurch wird das Verständnis einer komplexen Handlung leichter. Wir identifizieren uns als ZuseherInnen also eigentlich nicht direkt mit der handelnden Person, sondern mit dem Kind-Sein an sich, dem „Bild des Kindes“ sozusagen.

Der Einsatz der subjektiven Kamera kennzeichnet Identifikationsfiguren. Durch diese Art des Blickwinkels werden ZuschauerInnen direkt in die Handlung mit einbezogen¹⁶⁸. Sie sehen was die handelnden Personen sehen. In *Au Revoir, les enfants* wird Jeans Wahrnehmung durch einen sogenannten point-of-view-shot auf den Zuseher übertragen. Er reagiert auf einen Soldaten, der außerhalb des Klassenzimmers einen Pater in deutscher Sprache bittet, ihm die Beichte abzunehmen. Zuerst sehen wir, wie er aus dem Fenster sieht, direkt danach sehen wir den Soldaten durch seine Augen.

Eine weitere Möglichkeit die Einbindung der BetrachterInnen zu schaffen, ist das leichte Zurückversetzen der Kamera. Bei diesem sogenannten over-the-shoulder-shot zeigt die Kamera, wie der Name schon sagt, die Handlung, als ob der Zuschauer hinter der handelnden Person stehen würde. Diese Technik kann mit Kamerafahrten kombiniert werden, um zuerst zu zeigen, was die Handelnden sehen und anschließend nach vorne zu schwenken, um ihre Reaktion auf das Gesehene einzufangen. *La Rafle* zeigt uns auf diese Art das erste Mal das Velodrome d’Hiver in der Innenansicht. Die betreffende Szene wurde weiter oben bereits auf ihre Taktiken der Emotionalisierung hin analysiert. Die Krankenschwester Annette Monod, eine der erwachsenen Identifikationsfiguren und Protagonisten betritt das Vel d’Hiv. Die Kamera folgt ihr und sieht ihr über die Schulter. Sobald sie von der Vorhalle eingetreten ist und

¹⁶⁶ Bauer, Strickhausen, Einleitung und Tagungsprotokoll, 52.

¹⁶⁷ Daniel Wiegand, Children see the World in Close-Up. Béla Balász, VISAGE D’ENFANTS and the Child’s Cinematographic Gaze. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.), Childhood, Cinema and Film Aesthetics (Berlin 2018) 33-44, hier 33.

¹⁶⁸ Korte, Systematische Filmanalyse, 43.

die Umgebung wahrnimmt, folgt die Kamera etwas zeitversetzt ihrem Blick um sich danach in einer Fahrt um Monod zu bewegen und uns ihr Gesicht zu zeigen. Schließlich fährt die Kamera von ihr weg und zeigt den ZuseherInnen das Ausmaß des Gesehenen, dass in der kleineren Einstellungsgröße nicht fassbar war.

Zusätzlich kann die Handkamera eingesetzt werden. Die unruhigen Aufnahmen können eine Verfolgungssituation unterstreichen und eine Person in der Opferrolle positionieren¹⁶⁹. Im Wechsel mit point-of-view-Aufnahmen können die ZuschauerInnen die Verfolgung „am eigenen Leib spüren“ und fühlen sich in die Situation versetzt.

Zusätzliche Identifikation kann durch Toneinsatz verstärkt werden. In *Le Voyage de Fanny* liest Fannys Stimme Briefe vor, die sie an ihre Mutter schreibt. Obwohl diese eigentlich nicht an die ZuseherInnen adressiert sind, unterbrechen sie doch den linearen Fortgang der Erzählung. Sie entsprechen keiner Kommunikation zwischen Sender und Empfänger im Bild. Die Empfängerin der Botschaft ist abwesend, in diesem Fall die Mutter. Die ZuseherInnen können sich an die Stelle der abwesenden Person setzen und werden so in das Geschehen eingebunden. Auch Louis Malles Stimme am Ende von *Au Revoir, les enfants* zieht die ZuschauerInnen in die Handlung. Er spricht aus dem Off und klärt über den Verbleib der verhafteten Personen auf. Seine Stimme richtet sich nicht an Personen in der Szene, sondern direkt an die ZuseherInnen. Malle zieht die Betrachter „in sein Bewusstsein“¹⁷⁰.

3.2.2 Nicht-französische Produktionen

Die beiden nicht-französischen Filme unterscheiden sich stark, sowohl von einander als auch von den französischen Filmen. In *Lauf Junge Lauf* verfolgen wir die Flucht des Einzelkämpfers Srulik. Er ist zu Beginn seiner Entwicklung noch sehr jung und seine Kindlichkeit steht im Vordergrund. Als er sich mit anderen Kindern zusammenschließt wird dies besonders deutlich. Seine jüdische Identität kommt kaum zum Ausdruck.

In *Die Kinder der Villa Emma* gibt es ähnliche Tendenzen. Hier werden die Kinder hauptsächlich als Kinder gezeigt, weniger als jüdische Kinder. Das Jüdisch-Sein wird durch Erwachsene in den Kontext gebracht. Betty war sich vor ihrer Abreise aus Wien nicht bewusst, dass sie Jüdin ist. Während ihrer Zeit bei der jüdischen Hilfsorganisation Delasem wird sie mit dem zionistischen Joško konfrontiert und der Abscheu ihrer Altersgenossen. Ihr Ziel ist nicht Palästina, sondern Amerika. Dafür wird sie von den anderen verachtet. Ihre Identität wird

¹⁶⁹ Ebbrecht, Geschichtsbilder, 163.

¹⁷⁰ Corell, Holocaust als Herausforderung, 205.

hauptsächlich durch ihr Heimweh und ihre Sehnsucht nach ihrem Vater und ihrer besten Freundin ausgedrückt. Für den Zuseher ist ihre jüdische Identität schnell klar. Zu Beginn des Films schleicht sie sich in ein Kino. Als sie an der Kasse vorbei geht verweilt die Kamera auf dem Schild „Juden verboten“. Die ZuschauerInnen wird vorab informiert, weshalb der Film selbst die Tatsache ihres Jüdisch-Seins nicht mehr erklären muss.

In *Lauf Junge Lauf* werden die ZuschauerInnen ebenso schnell über Sruorks Herkunft informiert. Wir sehen den einsamen Jungen in der Totale einer Winterlandschaft und hören die Stimme seines Vaters aus dem Off. Dieser teilt den ZuseherInnen und auch Sruork mit, dass er Jude ist und dies niemals vergessen dürfe. Auch hier war sich Sruork selbst vorher wohl kaum bewusst, was es heißt ein Jude zu sein.

Die Kinder werden tanzend und feiernd gezeigt (jüdische und nicht-jüdische). In beiden Filmen wird diese Ausgelassenheit in einer künstlichen Familie gezeigt. Wie oben bereits erwähnt ist Sruork als Einzelkämpfer auf der Flucht. Im Laufe der Handlung findet er jedoch mehrfach Anschluss an Personen oder ganze Familien, die ihn unterstützen. Auch Betty findet sich nach dem Abschied von ihrer biologischen Familie in einem künstlichen erzwungenen Familienverband wieder. Zu Beginn ist ihr dieser noch zuwider. Sie entwickelt jedoch Freundschaften und verbürgt sich schließlich für einen der Jungen. Diese Entwicklung vom introvertierten Mädchen, dass nur zurück nach Hause will, zur Kämpferin, die sich für andere einsetzt, wird durch einen Monolog untermalt. In diesem bezeichnet sie sich und die anderen Kinder als künstliche Familie¹⁷¹.

Das Thema Identitätsveränderung als Erwachsenwerden wird in diesen beiden Filmen hauptsächlich durch gezeigte Handlungen vermittelt, weniger durch filmische Mittel. Betty wird vor Beginn ihrer Reise von ihrem Vater in die Rolle der „Großen“ gedrängt. Er kniet vor ihr und versucht ihr zu verdeutlichen wie wichtig es ist, dass sie nach Palästina geht. Die Kamera zeigt sein Gesicht von stark erhöhter Position. Betty gibt schließlich nach und nimmt ihre Verantwortung wahr. Sie sieht auf ihn hinunter. Es findet quasi eine Rollen-Verkehrung statt. Betty ist an der Reihe ihren Vater zu beruhigen.

Das Verstecken des Jüdisch-Seins wird auf der Flucht notwendig. In *Die Kinder der Villa Emma* wird den Kindern verboten Deutsch zu sprechen. Um weniger aufzufallen geben sie sich

¹⁷¹ Ich entlehne meine Verwendung des Terms „künstliche Familie“ diesem Monolog. Er veranschaulicht die Heterogenität der Gruppe, die sich zusammenschließt um gemeinsam die Flucht zu bestreiten und zu Überleben. Angesichts der nicht greifbaren biologischen Familie, wird eine neue „geschaffen“, weshalb sie als künstlich anzusehen ist.

als slowenische Waisenkinder aus. In *Lauf Junge Lauf* lernt Sruлик schnell von den anderen Kindern, dass er niemals vor Polen die „Hose runterlassen“ soll. Er ist sich der Wichtigkeit dieses Rats nicht bewusst und wird etwas später durch eben diese Handlung von einem polnischen Jungen entlarvt.

Gerade Sruлиks Geschichte zeigt das mögliche Ausmaß des erzwungenen Identitätswechsels. Auf der Flucht findet er Zuflucht bei der Bäuerin Magda. Er nennt ihr einen falschen Namen Jurek, den er von einem polnischen Jungen übernommen hatte. Sruлик/Jurek gibt sich als Christ aus und täuscht ein murmelndes Tischgebet vor um nicht aufzufallen. Magda durchschaut sein Spiel und hilft ihm seine Tarnung zu verbessern. Sie üben seine „neue“ Lebensgeschichte und Sruлик/Jurek lernt Gebete auswendig. Sein wachsendes Interesse wird durch wiederholte Blicke auf Magdas Rosenkranz und ein Marienbild veranschaulicht. Die Blicke werden von unten nach oben gefilmt, was auf die Erhabenheit und die Macht hindeutet, die diese Dinge für ihn darstellen. Der christliche Glaube hat Macht über Sruлик/Jurek, weil er ihn zum Überleben benötigt. Magda überlässt Sruлик/Jurek im Laufe des Films sowohl ihren Rosenkranz, als auch einen Kruzifix-Anhänger, Requisiten, die ihm beim Aufrechterhalten seiner Tarnung helfen sollen.

Sruлик/Jurek trifft auf der Flucht seinen Vater. Dieser gibt ihm die Warnung mit auf den Weg, niemals zu vergessen, dass er Jude sei. Im Laufe der Handlung festigt sich Sruлиks neue Identität, so sehr, dass er davon überzeugt scheint, der christliche Junge Jurek zu sein. Als er von der Gestapo verhört wird, brüllt er dem Offizier in deutscher Sprache entgegen „Ich kein Jude!“. Er erzählt seine neue Lebensgeschichte und hofft, dass ihm geglaubt wird. Als er die Hose ausziehen muss, verrät ihn seine Beschneidung, doch er entkommt dieser brenzligen Situation.



Abbildung 7 *Lauf Junge Lauf* 1:18:24 Jurek erhält die Kommunion

Jureks Maskerade geht soweit, dass er sogar an der Erstkommunion teilnimmt. Im Gegensatz zu Pater Jean geht der Priester in *Lauf Junge Lauf* einen Schritt weiter (siehe Abb. 7). Erst als ein Nachbar ihn an das jüdische Waisenhaus in Warschau „verrät“, wird Jurek mit

seiner wahren Identität konfrontiert. Er muss sich entscheiden ob er weiterhin als der polnische Christ Jurek leben möchte, oder ob er sein wahres Ich anerkennt, den jüdischen Jungen Sruлик. Diese weitreichende Entscheidung wird im Film durch eine Weggabelung dargestellt. Wir

sehen das Auto, indem Srulik/Jurek mit einem Mitarbeiter des Waisenhauses sitzt. Auf Jiddisch fragt er den Jungen was er möchte. Wir hören dieses Gespräch nur, sehen die beiden aber nicht. Srulik entscheidet sich für sein jüdisches Erbe und wählt den Weg nach Warschau.

Die Identifikationsstrategien sind wie bei den französischen Filmen vor allem der Einsatz von subjektiver Kamera und over-the-shoulder-Aufnahmen. *Die Kinder der Villa Emma* setzt jedoch Ton vermehrt ein um die ZuseherInnen in die Handlung einzubinden. Betty schreibt fortwährend an ihre Freundin Paula, die sie bei ihrer Abreise in Wien zurücklassen musste. Wie in Fannys Fall ist auch hier die eigentliche Empfängerin der Informationen des Briefs nicht greifbar. Als ZuschauerInnen können wir „einspringen“. Die ZuseherInnen sind nun Paulas beste Freundin und hören ihr zu, wenn sie von ihren Problemen erzählt. Als die Briefe zurückkommen, ist sie verzweifelt, nimmt das Schreiben jedoch später wieder auf. In einem ihrer Briefe thematisiert sie sogar das Erwachsen werden. In der Nachsicht habe sie erkannt, dass man manche Dinge erst viel später versteht.

Ton findet auch in Form von Yoram Friedmans Stimme Einzug. Er schließt die Handlung von *Lauf Junge Lauf* ab, indem er seinen weiteren Lebensweg umreißt und direkt an die Zuschauer spricht.

3.2.3 Zwischenfazit

Die Gemeinsamkeiten in den filmischen Strategien der fünf analysierten Filme sind hauptsächlich bei den Identifikationsangeboten zu finden. Hier bedienen sich alle der subjektiven Kamera, die uns die Welt aus der Sicht der Handelnden sehen lässt. Besonders in *Au Revoir, les enfants* spielt diese Technik eine große Rolle, da sie in Form von Blicken oft zwischen den beiden kindlichen Protagonisten Julien und Jean wechselt. Auch der Einsatz von over-the-shoulder-Aufnahmen ist in allen fünf Filmen zu finden.

In allen Filmen finden wir in unterschiedlichem Ausmaß die Entwicklung eines Kindes angesichts der Erfahrung von Flucht und Verfolgung. Ehrlich spricht vom Reifen des Protagonisten durch die Begegnung mit dem Bösen¹⁷². *Le Voyage de Fanny* macht diese Entwicklung besonders gut sichtbar. Fanny erhält im Laufe des Films immer mehr Verantwortung, doch anstatt daran zu zerbrechen, wächst sie daran.

Die Rolle der Kirche ist in allen Filmen eher positiv zu sehen. In jedem der fünf Filme gibt es entweder Priester oder Nonnen, die sich in irgendeiner Weise für die Kinder einsetzen. In *Au Revoir, les enfants* ist dieser Umstand ganz offensichtlich. In *La Rafle* ist es nur eine ganz kurze

¹⁷² Ehrlich, *The Name of the Child*, 13.

Szene, in der ein Priester¹⁷³ eines der geflohenen Mädchen und ihre kleine Schwester versteckt und ihr sagt worauf sie achten muss. Auch in *Le Voyage de Fanny* und *Die Kinder der Villa Emma* kommen Geistliche zu Hilfe und nehmen Kinder auf. In *Le Voyage de Fanny* zwar nur kurz, doch wird das positive Zutun einer Nonne bei der Flucht Dianas etwas später erneut aufgegriffen und betont.

Die durchwegs positive Darstellung dieser Anteilnahme an der Rettung der Kinder wird in *Lauf Junge Lauf* ebenso aufgegriffen. Der Priester spricht Jurek an ob er denn nicht mit den anderen Kindern an der Erstkommunion teilnehmen möchte. Auf den ersten Blick scheint dieses Anliegen unschuldig. Doch im großen Kontext ergibt sich ein etwas differenzierteres Bild. Jurek kommt bei der Familie Kowalski unter und trägt eine eher unglaubliche Version seiner Lebensgeschichte vor. Den Kowalskis, als auch dem Priester müssten die Behauptungen des Jungen verdächtig vorkommen. Nachdem der Krieg zu Ende ging, hätten sie sich darum einsetzen können, vielleicht noch lebende Verwandte des Jungen zu finden. Stattdessen wird Jurek in der Familie akzeptiert und in den neuen Glauben hineingestoßen. Die Verwendung des Ausdruckes „stoßen“ scheint mir hier angemessen. Als der Priester Jurek fragt ob er an der Kommunion teilnehmen möchte, zuckt dieser die Achseln. Das Ausmaß dieser Handlung ist ihm nicht bewusst. Der Priester hat Jurek durch starke Suggestion dazu gebracht teilzunehmen. Wohingegen man bei Victor in *Le voyage de Fanny* von einem freiwilligen Akt ausgehen muss, oder zumindest angesichts der bei der Taufe anwesenden Eltern von deren Einverständnis ausgehen kann, ist Jurek mit dieser Entscheidung allein. Das Machtverhältnis zwischen geistlichem Wohltäter und jüdischem Opfer wurde durch Taufen ausgenutzt. Für die Zusage von Hilfe wurden viele wehrlose Juden und Jüdinnen zwangs-missioniert¹⁷⁴. Die nicht problematisierte Darstellung dieser Handlung halte ich für unpassend.

Allgemein ist zu sagen, dass die Filme das Jüdisch-Sein der Kinder ganz unterschiedlich darstellen. *Au Revoir, les enfants* zwingt den Zuschauer zu geistiger Arbeit. Wir müssen durch Hinweise schließen, dass die neuen Schüler versteckte Juden sind. In allen anderen Filmen erfahren wir diese Information entweder durch eine Einblendung (*Le Voyage de Fanny*), oder durch die Erklärung von Erwachsenen.

¹⁷³ Der Priester kommt zweimal im Film vor. Das erste Mal begegnen ihm Jo Weissman und Simon Zygler auf der Straße, und wir erkennen einen gelben Stern, der auf sein Priestergewand genäht ist. Dieser unterscheidet sich allerdings von den ebenso sichtbaren Sternen auf Jos und Simons Kleidung. Diese freiwillige Kennzeichnung, markiert ihn für die ZuseherInnen als Freund.

¹⁷⁴ Elisa New, Good-bye, Children; Good-bye, Mary, Mother of Sorrows: The Church and the Holocaust in the Art of Louis Malle. In: Prooftexts; Winter2002, Vol. 22 Issue 1/2, 118-140, hier 134.

Eine meiner Forschungsfragen in Bezug auf Identität und Jüdisch-Sein, musste ich im Zuge der Analysen leider aufgeben. Durch den geringen Kontakt zwischen den jüdischen Kindern und nicht-jüdischen Kindern konnte ich keine Muster erkennen, die in der Darstellung dieser Unterschiede zum Einsatz kommen. Nur zwei der fünf Filme zeigen Interaktionen zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Kindern über einen längeren Zeitraum. Die anderen drei Filme enthalten derartige Szenen nur marginal, weshalb ich eine Analyse und eventuelle Generalisierung der gewonnenen Erkenntnisse nicht als förderlich ansehen kann. Diese Forschungsfrage müsste mit einem anderen Filmkanon erneut aufgegriffen werden.

3.3 Endgültigkeit und Zukunft

3.3.1 Französische Produktionen

An diesem Punkt möchte ich näher auf die Darstellung der Shoah und die Art ihrer Vermittlung eingehen. Die analysierten Filme greifen in unterschiedlichem Maß auf Vorwissen zurück. Bei der Behandlung der Emotionalität war bereits von einer emotionalen Aktivierung die Rede. Hier möchte ich nun auf den filmischen Rückgriff auf historische Vorkenntnisse der ZuschauerInnen eingehen.

Sowohl *La Rafle* als auch *Le Voyage de Fanny* geben den ZuschauerInnen genaue Zeit und Ortsangaben. Diese Angaben vermitteln einerseits Überprüfbarkeit¹⁷⁵, andererseits ordnen sie die Handlung in einen historischen Kontext und aktivieren das vorhandene Wissen. Beide Filme unterstreichen ihren „Wahrheitscharakter“ durch eine Text-Einblendung zu Beginn. In *Au Revoir, les enfants* erhalten wir keines von beidem. An zwei Stellen im Film wird Bezug auf ein Datum genommen. Zuerst erwähnt Julien das Datum im Gespräch mit seinen Mitschülern. Das zweite Mal bezieht sich Malles Stimme aus dem Off auf den „Januar 1944“.

Neben der Zuordnung durch direkte Mitteilung der Eckdaten, kann diese auch mittels filmischer Mittel geschehen. *Au Revoir, les enfants* baut im Laufe der Handlung Hinweise ein, die von den ZuseherInnen zu einem vollständigen Bild verknüpft werden können. Durch die Sprache ist das Handlungsland definiert, das gezeigte Wetter grenzt den Zeitrahmen auf Winter ein. Die Anwesenheit deutschsprechender Soldaten an einem französischen Bahnhof erweckt erste Vermutungen. Die immer wiederkehrende Lebensmittelknappheit und die Gespräche über Partisanen festigt diese ersten Ahnungen. Die Kinder unterhalten sich auch über aktuelle politische Entwicklungen und auf diese Weise werden die ZuschauerInnen nach und nach mit Informationen versorgt. *Le Voyage de Fanny* erklärt den historischen Rahmen nicht nur durch

¹⁷⁵ Kramer, Auschwitz im Widerstreit, 33.

genaue Zeit und Ortsangaben. Zusätzlich erhalten die ZuschauerInnen einen Vorausblick auf die Handlung des Films, indem eine Texteinblendung auf das Verstecken von jüdischen Kindern durch Hilfsorganisationen hinweist. Auch in diesem Film erfahren wir während der Handlung mehr über die politischen Umstände und Entwicklungen. Die Kinder lesen zum Beispiel in einer Zeitung vom Inkrafttreten des „Statut des juifs“, dass zur Enteignung von jüdischem Eigentum in Frankreich führte. Generell können ZuschauerInnen die Filme gut einordnen und verstehen, auch ohne eine umfassende Vorbildung zur französischen Geschichte zu besitzen.

Besonders viele Erklärungs- und Zuordnungstaktiken sind in *La Rafle* zu finden. Nachdem auf den Wahrheitsgehalt des Gezeigten verwiesen wurde, wird der Historienfilmcharakter durch den Einsatz dokumentarischen Materials verstärkt. Die schwarz-weiß Bilder Hitlers weichen der Narration des Films. Diese wird unterbrochen durch die Verhandlungen zwischen der französischen Regierung und den deutschen Besatzern. In diesen Szenen erfahren die Zuschauer jedes Detail der Kollaboration und werden über die Pläne zur Verfolgung der französischen Juden informiert. Neben den Informationen aus diesen „Planungssitzungen“, können die ZuschauerInnen auch auf die Gespräche der Erwachsenen über Politik und die Fragen der Kinder zurückgreifen um sich ein Bild von der Situation zu machen.

Welches „Bild“ entsteht, hängt neben der Vorerfahrung und dem Wissensstand der ZuschauerInnen auch von Emotionalisierung und Identifikation ab. Wie in den bisherigen Punkten gezeigt wurde, können Gefühle durch filmische Mittel beeinflusst werden. In einer qualitativen Studie zur Rezeption von „Holocaust-Filmen“ konnte Stefanie Rauch die Veränderung von Vorstellungen und Verständnis bei ZuseherInnen feststellen. Filmszenen wurden eher erinnert, wenn sie eine emotionale Beteiligung provozierten. Je authentischer ein Film wahrgenommen wurde, desto eher änderten die ZuseherInnen ihre Vorstellungen zu den gezeigten Themen¹⁷⁶. Dies scheint gerade in Bezug auf die Auslöschung und Vernichtung der europäischen Juden eine relevante Erkenntnis und weist auf die Macht des Mediums Film hin.

Wie bereits festgestellt, zeigt keiner der analysierten Filme die Auslöschung oder die Orte der Vernichtung. Die Handlung wird als Flucht inszeniert. Kozlovsky-Golan spricht von einer Verfolgungsjagd zwischen Juden und Judenjägern, bei der sich die ZuschauerInnen der realen Gefahr bewusst sind¹⁷⁷. Die Vernichtung kommt über Sprache oder Auslassungen in die

¹⁷⁶ Stefanie Rauch, Understanding the Holocaust through Film. Audience Reception between Preconceptions and Media Effects. In: History and Memory, Vol. 30 No. 1 (Spring/Summer 2018) 151-188, hier 179.

¹⁷⁷ Kozlovsky Golan, "Au revoir, les enfants", 61.

Handlung. Als die Familie Weismann im Lager Beaune la-Rolande ankommt und eine der Baracken betritt stellt Jo fest, dass es stinkt. Sein Vater erklärt ihm, dass vor ihnen andere Leute dort gewesen sein müssen. Als Jo ihn fragt wo diese Leute jetzt sind, bleibt sein Vater ihm die Antwort schuldig. Die Kamera verharrt für einen Moment auf seinem Gesicht, indem wir eine Ahnung erkennen können, und vielleicht sogar das Nicht-Wahrhaben-Wollen. Die Krankenschwester Monod erfährt etwas später von einem Arzt, dass es im Osten nur Tod für die Juden gäbe. Sie reagiert mit Ungläubigkeit. Auch in *Le Voyage de Fanny* wird die Vernichtung nicht direkt thematisiert. Als die Kinder sich in einem Baum vor französischen Polizisten verstecken, belauschen sie deren Gespräch. Einer der Polizisten erwähnt beiläufig „viele von denen (Juden) sind ja nicht mehr übrig“.

Auf die tatsächlichen Konsequenzen und Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik wird in allen Filmen hingewiesen. *Au Revoir, les enfants* weist durch Malles Kommentar auf das Schicksal Jeans und der anderen jüdischen Kinder in Auschwitz hin. Auch Pater Jeans Tod in Mauthausen wird genannt. *La Rafle* erinnert an die Opfer der Razzia und nennt die Zahlen der Ermordeten und Geretteten, welche unglaublich erscheinen. Ein Hinweis auf die Überlebenden schließt die Erzählung als Rettungsgeschichte ab. Auch *Le Voyage de Fanny* schließt mit einem Hinweis auf die Überlebenden ab. Eine Texteinblendung weist auf die Rettung tausender Kinder durch die Organisation Œuvre de secours aux enfants hin.

Auf das Thema Zukunft und die Erläuterung der Wichtigkeit des Themas „Gerettete Kinder“ werde ich etwas später gemeinsam mit den deutschsprachigen Filmen eingehen

3.3.2 Nicht-französische Produktionen

Beide Filme geben, den französischen Filmen ähnlich, genaue Zeit und Ortsangaben. Im Falle von *Lauf Junge Lauf* wird diese Information auf die notwendigsten Informationen, Jahreszeit und Jahr, reduziert, da die Handlung den gesamten Film über in Polen stattfindet. *Die Kinder der Villa Emma* vollziehen auf ihrer vier Jahre andauernden Flucht viele Ortswechsel, weshalb es für die ZuschauerInnen unerlässlich ist, die Einblendungen zu beachten. Zusätzlich zu den Ortsangaben, wird der Kontext der Reise angekündigt oder nachträglich erklärt. Joško erklärt in Off-Stimme den Plan zur weiteren Flucht, während auf der bildlichen Ebene die Flucht bereits zu sehen ist.

Wie bei den französischen Produktionen, werden auch in diesen beiden Filmen, die ZuschauerInnen durch Unterhaltungen zwischen handelnden Personen mit Informationen versorgt, die der Orientierung dienen. Als Sruik sich mit einer Gruppe flüchtiger Kinder aus

dem Warschauer Ghetto verbündet, unterhalten sie sich über Partisanen. Diese Information wird später wieder aufgegriffen als er Partisanen im Wald begegnet.

Die Kinder der Villa Emma vermittelt zusätzlich zu generellen historischen Informationen auch als einziger Film das Thema Zionismus. In *La Rafle* fällt zwar der Begriff Zionismus in einer Unterhaltung zwischen dem Arzt Dr. Scheinbaum und Schmuel Weismann, wird jedoch nicht näher erklärt oder referenziert. Joško hingegen ist, wie sein historisches Vorbild Josef Indig, ein überzeugter Zionist. Das Ziel der Flucht ist von Anfang an Palästina. Während der Flucht unterrichtet er die Kinder in „Palästinakunde“ und hebräisch. Der Zionismus ist allgegenwärtig.

Problematisch hervorheben möchte ich die „Entlastung der Nazis“, die durch Helga stattfindet. Helgas Mann ist bereits vor Beginn der Rahmenhandlung nach Palästina emigriert und kämpft als Mitglied der Jewish Army. Als Helga von seinem Tod erfährt ist sie verzweifelt und betont seinen Tod durch „die Araber“. Ihre Aussage „Nicht die Nazis haben ihn erschossen, sondern Araber, im Heiligen Land“ legt den Fokus auf die Schuld der Araber. Dies kann einerseits als Hinweis auf andere Konflikte gesehen werden, die parallel stattfanden, andererseits scheint die Formulierung im historischen Rahmen der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik unglücklich gewählt und unpassend.

Die Auslöschung wird nicht verschwiegen, sie wird, wie in den französischen Filmen durch Gespräche angedeutet. In *Die Kinder der Villa Emma* unterhalten sich einige Kinder über das Gerücht von Öfen im Osten, die zur Beseitigung der Leichen notwendig sein. Auch sie reagieren, wie Annette Monod, mit Ungläubigkeit.



Abbildung 8 *Die Kinder der Villa Emma* 00:19:54 Georg Bories wird erschossen

Die Kinder der Villa Emma zeigt eine direkte Verbindung zwischen Tod und Jüdisch-Sein¹⁷⁸. Georg Bories, einer der erwachsenen Begleiter der Gruppe verlässt das Versteck um einen abgängigen Jungen zu suchen. Auf der Straße wird er von einem jungen Mann angesprochen, der ihn bittet, ihn vor der Gestapo zu beschützen

¹⁷⁸ *Die Kinder der Villa Emma* 0:19:16-00:20:12

indem er ihn in die Gruppe aufnimmt. Bories bemerkt Soldaten, und versucht die Gefahr abzuwenden, indem er dem Jungen den gelben Stern von der Kleidung reißt. Sie wurden jedoch bereits entdeckt. Bories wird erschossen, der Junge versucht zu entkommen, wird jedoch gefasst.



Abbildung 9 *Die Kinder der Villa Emma* 00:20:12 Der Stern wird mit dem Tod verknüpft

Als Bories erschossen wird, sind die Hakenkreuzfahnen im Hintergrund klar zu erkennen (siehe Abb. 8). Die Kamera fährt von seiner blutenden Wunde, über sein nun ausdrucksloses Gesicht hin zu seiner halboffenen Hand, in der der gelbe Stern des Jungen zu sehen ist (siehe Abb.9). Dort verharrt die Kamera einen Augenblick und lässt die ZuschauerInnen die Verbindung herstellen. Betty wird Zeugin dieses Mordes. Joško schafft es sie wegzudrehen, sodass sie das Geschehen nur hört, aber nicht sieht. Die ZuseherInnen sehen alles und übertragen die Gefahr auf das Mädchen.

Die Kinder der Villa Emma und auch *Lauf Junge Lauf* enden mit einem Hinweis auf den Verbleib der Überlebenden. Yoram Friedman wird in seiner neuen Heimat Israel gefilmt. Er verbringt den Tag mit seiner Familie am Meer. Auch *Die Kinder der Villa Emma* endet mit dem Meer. Eine Texteinblendung informiert über die Ankunft der letzten Gruppe Kinder in Palästina im Mai 1945. Zu sehen ist der Text über einem fahrenden Schiff. „Überlebenden-Narrative“ enden oft in der Migration nach Israel¹⁷⁹.

3.3.3 Zwischenfazit

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass alle fünf Filme auf die direkte Darstellung der Vernichtung verzichten. Die gezeigten individuellen Schicksale machen die Shoah verstehbar¹⁸⁰. Die Einzelschicksale der jüdischen Charaktere „versinnbildlichen das Schicksal ihres gesamten Volkes unter der Nazi-Herrschaft.“¹⁸¹ Durch Identifikationsstrategien und Emotionalisierung werden die ZuschauerInnen in die Handlung involviert und emotional gefordert. Das Medium Film kann die „Essenz des deutschen Verbrechens“ nicht darstellen¹⁸². Die Vermittlung ist nur mittels Individualisierung möglich. In den vorhergehenden Punkten wurde bereits angedeutet, warum Kinder sich für die Erzählung dieser Geschichten besonders

¹⁷⁹ Margaret Olin, Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film. In: Representations No. 57 (Winter, 1997) 1-23, hier 8.

¹⁸⁰ Corell, Holocaust als Herausforderung, 453f.

¹⁸¹ Poppe, Au revoir, les enfants, 36.

¹⁸² Ebbrecht, Geschichtsbilder, 263.

eignen.

Die Kinder repräsentieren die Vergangenheit und die Zukunft des europäischen Judentums als Ganzes¹⁸³. Angesichts der versuchten absoluten Auslöschung stellt das Überleben der Kinder die Zukunft dar. Schmuël Weismann sagt in *La Rafle* zu seiner Familie „Sie können uns nicht alle auslöschen. Wir sind zu viele.“ Die Geschichte hat uns gelehrt, dass es beinahe doch gelungen wäre. Die intensive Beschäftigung mit Überlebenden-Geschichten ist ein Rettungsanker, der das europäische Judentum am Leben erhält. Kinder verkörpern die Zukunft einer Nation und stellen die Stärke einer Gesellschaft dar¹⁸⁴. Das Überleben der jüdischen Kinder war ein starker Grundstein für den Neuanfang nach der Katastrophe. Gerade aus diesem Grund, sollten keine Kinder überleben. Für Hitlers neue Weltordnung waren sie eine Bedrohung und mussten, wie ihre Eltern, ermordet werden¹⁸⁵. Nachdem die nationalsozialistische Führung die Pläne der „Umsiedlung in den Osten“ zur „Endlösung“ hin radikalisierte, war die Vernichtung der europäischen Juden beschlossen¹⁸⁶. Kinder bildeten keine Ausnahme.

Die Relevanz des Überlebens der Kinder wird in den analysierten Filmen teilweise thematisiert. In *La Rafle* sehen wir Annette Monod umgeben von Überlebenden, die ihre Lieben suchen. Einige tragen noch die ikonisierte Lagerkleidung. Die sie umgebenden Personen zeigen Hoffnung und Freude, aber auch Leid und Trauer. Sie trifft Jo Weismann wieder, der erfolgreich aus dem Lager geflohen war. Ihre Freude über Jos Erfolg wird nur durch die Begegnung mit ihrem Schützling Nono Zygler übertroffen. Tränen der Freude überwältigen sie. In *La Rafle* wird Jo Weismann von einer Familie aufgenommen. Auch in *Lauf Junge Lauf* wird Sruik von den Kowalskis in die Familie integriert. Seine neue „Familien-Idylle“ wird durch die Ankunft von Mosche Frenkiel jäh zerstört. Frenkiel kommt vom jüdischen Waisenhaus in Warschau und ist beauftragt, die verstreuten jüdischen Kinder zu finden. Er bezeichnet sie als Zukunft seines Volkes. Sruik/Jurek verleugnet weiterhin sein Jüdisch-sein. Erst als Frenkiel ihm sein Kruzifix vom Hals reißt, schreit Sruik ihn auf Jiddisch an. Sruik öffnet sich und wird in seiner Heimatstadt mit Erinnerungen an sein früheres Leben konfrontiert. Er akzeptiert sein Erbe und wählt den Weg Frenkiels. In *Die Kinder der Villa Emma* formuliert der ermordete Georg Bories einen Appell an die zukünftige Generation. Er war gerade Großvater geworden

¹⁸³ Kozlovsky Golan, "Au revoir, les enfants", 74.

¹⁸⁴ Christian Bonah, Joël Danet, Model Children, Childish Realities. On Representing Childhood in Medical Documentaries, 1945-1965. In: Bettina Henzler, Winfried Pauleit (Hg.), Childhood, Cinema and Film Aesthetics (Berlin 2018) 68-84, hier 72.

¹⁸⁵ Marrus, Paxton, Vichy France, 263.

¹⁸⁶ Raul Hilberg, Die Vernichtung der europäischen Juden: die Gesamtgeschichte des Holocaust (Berlin 1982) 283ff.

und schrieb den Wunsch nieder, dass die Kinder und Enkelkinder Palästina zu ihrem gelobten Land machen sollten.

Kinder als Opfer der Shoah sind ein Sinnbild für die unbeschreiblichen Gräueltaten der Vernichtungspolitik. Das Kind als inhärent unschuldiges Wesen in den Fängen des nationalsozialistischen Wahnsinns zu sehen, scheint als Metapher für die grundsätzliche Inkommensurabilität der Shoah zu passen. Der Kindsmord übersteigt jede Vorstellungskraft und ist gerade deshalb als Thema noch heute relevant und aktuell.

4. Einbettung der Filmanalyse in den Unterricht

Alain Bergala stellt die Anforderung an Schule, den SchülerInnen eine „Begegnung mit Film zu ermöglichen“¹⁸⁷. Schule soll nicht den „korrekten“ Umgang mit Kunst unterrichten, sondern Raum für die Beschäftigung mit der „Alterität des Films“ schaffen¹⁸⁸. Angesichts des Anstiegs an audio-visuellen Medien in unserer Gesellschaft scheint diese Forderung gebotener denn je. Durch die regelmäßige Übung im Umgang mit Film kann sich persönlicher Geschmack entwickeln und SchülerInnen können sich in der De-Konstruktion und Reflexion üben.

Besonders Historienfilme wurden lange Zeit unhinterfragt als Visualisierung von Unterrichtsinhalten eingesetzt. Der Inhalt wurde als gegeben hingenommen. Die eingesetzten filmischen Mittel und Strategien wurden nicht thematisiert. Das Ziel der Beschäftigung mit Film, vor allem Historienfilm im Unterricht ist nach Heuer eine „reflexive Grundhaltung gegenüber dem Medium“¹⁸⁹.

Im Folgenden werde ich ein Stundenbild konzipieren, dass die SchülerInnen zu eben diesem reflexiven Umgang führen soll.

4.1 Planungsmatrix „Emotionalität im Spielfilm“

Zeit	Unterrichtsphase	Inhalte	Sozialform/ Methode	Medien	Lehrziele/ Kompetenzen
10 min	Einstieg	Vorstellung, Ideen sammeln zu Vorwissen	Frontal-Vortrag, LehrerInnen-SchülerInnen-Gespräch	Tafel	Die SchülerInnen sollen in der Stunde ankommen und ihr Vorwissen abrufbar machen.
4 min	Erarbeitung	Video-Sequenz aus <i>Le Voyage de Fanny</i>	Einzelarbeit	Beamer	Sachkompetenz
10 min	Erarbeitung	Reflexion	Einzelarbeit	-	Reflexionskompetenz, Methodenkompetenz
10 min	Erarbeitung, Wiederhlg.	Video-Nach-Besprechung	LehrerInnen-SchülerInnen	Tafel	Sozialkompetenz

¹⁸⁷ Alain Bergala, Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo (Marburg 2006) 51.

¹⁸⁸ Bergala, Kino als Kunst, 36.

¹⁸⁹ Christian Heuer, Historienfilme. In: Markus Furrer, Kurt Messmer (Hg.), Handbuch Zeitgeschichte im Geschichtsunterricht (Schwalbach/Ts. 2013) 316-337, hier 326.

			-Gespräch		
10 min	Festigung	Ergänzung und Zusammen= fassung der gesammelten Ergebnisse	Frontal- Vortrag, LehrerInnen- SchülerInnen -Gespräch	Arbeits- blatt, Beamer	Bezüge zwischen der Wahrnehmung und Interpretation der SchülerInnen zu filmischen Mitteln aufzeigen
6 min	Festigung	Offene Fragen	LehrerInnen- SchülerInnen -Gespräch	-	Klärung offener Fragen

4.2 Erläuterungen zum Stundenbild

Die oben abgebildete Planungsmatrix stellt grob den Unterrichtsentwurf für eine AHS Oberstufenklasse in der 11. Schulstufe dar. Die Unterrichtseinheit soll sich mit einem Ausschnitt aus *Le Voyage de Fanny* beschäftigen¹⁹⁰. Im Zentrum steht die Emotionalisierung, die durch den Film provoziert wird.

Nach dem Abholen der SchülerInnen und der Sammlung von Vorwissen zum Film, oder ähnlichen Filmen, wird die Aufgabe vorgestellt. Während der Videosequenz sollen die SchülerInnen in Einzelarbeit ihre Wahrnehmung in Bezug auf Emotionen und Emotionalisierung beachten. Mögliche Fragestellungen wären hier:

- Wie fühlen sich die Kinder?
- Wie wirkt die Musik auf dich?
- Was sagt die Musik über die Gefühle der Kinder aus?

Die SchülerInnen haben danach Zeit ihre Gedanken zu ordnen und zu notieren. Anschließend sollen die Eindrücke der SchülerInnen gesammelt und gemeinsam ergänzt werden. In einer Festigungsphase können die Ergebnisse der SchülerInnen mit den filmischen Mitteln des Films zusammengeführt werden. Mittels eines Arbeitsblatts können die wichtigsten Strategien an die SchülerInnen kommuniziert werden. Die Stunde kann mit der Klärung offener Fragen abgeschlossen werden.

Das Stundenbild dient der „Förderung kritischer Sprach- und Medienreflexion durch

¹⁹⁰ *Le Voyage de Fanny* 1:23:15-1:26:38

Auseinandersetzung mit und Interpretation von historischen Quellen“¹⁹¹ und ist somit dem Bildungsbereich Sprache und Kommunikation zugeordnet.

Der Stundenaufbau wurde kompetenzorientiert geplant und fördert in den einzelnen Phasen unterschiedliche Kompetenzbereiche. Die historische Methodenkompetenz wird gefördert durch das kritische Hinterfragen von Vergangenheits-Darstellungen. Das Erarbeiten der gezeigten Perspektive des Filmausschnittes, kann der historischen Sachkompetenz dienlich sein. Generell können durch die Quellenarbeit und das anschließende Gespräch im Plenum die Kommunikationsfähigkeit und die Reflexionsfähigkeit der SchülerInnen gefördert werden.

Das Potential von Film im Unterricht ist groß. Es handelt sich hier lediglich um ein Beispiel des möglichen Einsatzes im Geschichtsunterricht. Anhand der analysierten Filme können auch differierende Darstellungen von Täterfiguren oder die Identitätsbildung analysiert werden. Ein Vergleich mehrerer ähnlicher Handlungsstränge kann förderlich sein. So könnte das Flucht-Verhalten in *Le Voyage de Fanny* und *Die Kinder der Villa Emma* verglichen werden. In beiden Filmen flüchten Kinder in einer Gruppe. Die Beschäftigung mit Film kann auf unterschiedlichste Weise im Unterricht eingesetzt werden. Lediglich die pure „Bespaßung“ sollte vermieden werden. Einen Film unhinterfragt zu zeigen, halte ich für verantwortungslos. Anhand der drei Analysecluster konnte gezeigt werden, wie vielfältig die Botschaften eines Films vermittelt werden. SchülerInnen sollten sich dessen bewusst sein, um sich in ihrer zukünftigen Beschäftigung mit Film daran zu erinnern. Nicht jeder Film wird immer analysiert werden, aber das Wissen um die Optionen und Möglichkeiten der Einflussnahme kann hilfreich sein. Nicht jedes Kind wird ein Filmkritiker, doch denkt vielleicht gelegentlich eine Schülerin oder ein Schüler an die reflexive Beschäftigung mit Film und stellt Fragen anstatt „nur zu konsumieren“.

¹⁹¹ Lehrplan für das Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung, online abrufbar auf der Seite des Rechtsinformationssystems des Bundes unter:
<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568>
(20.01.2020).

5. Resümee und Ausblick

Ausgang für die Analyse des gewählten Filmkanons waren drei Fragencluster, die sich mit Emotionalität, Identität und Endgültigkeit beschäftigen. In den einzelnen Kapiteln der Analyse habe ich versucht die speziellen filmischen Mittel der Filme herauszuarbeiten. Ich konnte Gemeinsamkeiten in der Umsetzung feststellen.

Gängige Motive der Emotionalisierung finden sich in allen fünf Filmen. Der Einsatz von Musik dient der Involvierung der ZuschauerInnen. Auch in der Darstellung von Emotionen der handelnden Personen konnte ich Muster finden. Die Motive Abschied und Trauer sind zentral in der abgebildeten Gefühlswelt der Kinder. Die Ähnlichkeit ist hier bis in die Einstellungsgröße nachweisbar.

Eine meiner Thesen behauptete eine zentrale Rolle von Freundschaften, die die Kinder auf der Flucht eingingen. Die Relevanz von neuen Freundschaften konnte durch eine Analyse von neu entstandenen Beziehungen in den Filmen untermauert werden. Die aus ihrem normalen familiären und sozialen Umfeld entrissenen Kinder gehen neue Freundschaften ein, um eine Lücke in ihrem Sozialgefüge zu schließen. Oft sind die neuen Freunde durch gemeinsame Erfahrungen verbunden, die sie einander näherbringen. Freundschaften dienen als Abwehr- und Schutzmechanismus in der ungerechten, harten Welt der Erwachsenen. Für die ZuschauerInnen symbolisieren die kindlichen Beziehungen Hoffnung.

Ein weiterer Schwerpunkt war die Untersuchung der abgebildeten Identitäten. Der Wandel der kindlichen Identitäten einerseits weg vom Kindlichen hin zum Jugendlichen oder Erwachsenen, weg vom Jüdischen zum Christlichen andererseits, ist als Motiv in einigen Filmen der Analyse auffindbar. Eine emotionale Reifung der kindlichen Protagonisten ist in allen Filmen zu finden. Das wachsende Interesse an der christlichen Religion, ob erzwungen oder freiwillig ist nicht überall nachzuweisen, jedoch in einigen Filmen sehr stark vertreten.

Die Darstellung des Jüdisch-Seins der Kinder variiert sehr stark. Die Kinder werden hauptsächlich über ihre Kindlichkeit definiert. Das Zuschreiben einer Außenseiterrolle ist aus dem historischen Kontext gegeben. Die Flucht zwingt die Kinder in die Heimlichkeit und drängt ihnen diese „Andersartigkeit“ auf. Die Identifikationsangebote für die ZuschauerInnen entstehen durch das Bild des Kindes an sich und verschiedene filmische Mittel, wie subjektive Kamera und over-the-shoulder-Einstellungen.

Im Umgang mit der Thematik der Auslöschung und Zukunft setzten die Filmschaffenden sehr unterschiedliche Schwerpunkte. Das Motiv der Rettung kann als vorherrschend angesehen

werden. Der Verzicht auf die Visualisierung der Gräueltaten bedeutet jedoch nicht eine Auslassung der Thematisierung an sich. Die Vernichtung wird mit Hilfe von Gesprächen und Andeutungen in die Handlung gebracht, und kann von den ZuschauerInnen trotz der Abwesenheit ergänzt werden.

Unzureichende Ergebnisse konnte ich in Bezug auf die Begegnungen mit „den Guten“ und „den Bösen“ erzielen. Die Darstellung der Begegnung mit verschiedenen Erwachsenentypen ist zu heterogen, sodass kaum Gemeinsamkeiten aufzufinden waren. Gängige filmische Mittel zur Darstellung von Macht kommen zwar auch in diesen Filmen zu tragen, jedoch wird die Macht sowohl „guten“ als auch „bösen“ Personen zugeschrieben. Eine Erweiterung des Filmkanons oder reine Fokussierung auf diese Forschungsfrage scheint hier angebracht.

Ein nicht näher ausgeführtes Motiv, dass in der Analyse der Filme erarbeitet wurde, ist das Motiv des Zuges. Züge stehen in „Holocaust-Filmen“ meist direkt für die Vernichtung. Die Deportationszüge, die die Opfer nach Auschwitz brachten, wurden durch ihre wiederholte Zitation zu Ikonen verdichtet. Auch in den analysierten Filmen spielen Züge eine Rolle. Doch statt Auslöschung und Tod zu symbolisieren, werden sie in drei der fünf Filme als etwas Positives erlebt. Die Züge sind Mittel zur Flucht und bedeuten meist ein weiter kommen auf der Flucht. Die Gefahr ist zwar spürbar doch die Essenz der Vernichtung wird nicht mit dem Motiv des Zuges verbunden. *La Rafle* bildet hier eine Ausnahme. Es ist der einzige Film der Züge als Superzeichen der Vernichtung präsentiert.

Eine weitere Möglichkeit der Spezialisierung sehe ich in der Frage nach der Emotionalisierung und den Emotionen in den Filmen. Die Analyse dieses Fragenclusters empfand ich am fruchtbarsten und eine Ausweitung des Untersuchungsgebietes könnte zu fundierteren Ergebnissen führen. Gerade in Hinblick auf die Frage, inwieweit eine Geschichte der Shoah emotionalisieren darf, sehe ich Potential. Die Frage, ob eine Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik auf einer Ebene des Mitgefühls stattfinden kann und soll, ist eine faszinierende, die bereits bei Weissmann gestellt wird¹⁹².

Die Relevanz der Beschäftigung mit der Darstellung der Shoah in Filmen ist ungebrochen. Auch so viele Jahre nach der Befreiung der Lager ist der „Holocaust-Film“ nicht aus Kino und Fernsehen wegzudenken. Das Verschwinden der Zeitzeugen fordert neue Formen des Erinnerns. Kinder als Vermittler der Ungerechtigkeit sind weiterhin in Produktionen zu sehen. Durch ihre inhärente Unschuld gelingt es den kindlichen Protagonisten eine stärkere emotionale

¹⁹² Weissmann, *Fantasies of Witnessing*, 202.

Beteiligung zu provozieren.

Erst Ende letzten Jahres, am 25. Dezember 2019 feierte der Film *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl* (Caroline Link 2019) in Österreich und Deutschland Premiere. Es handelt sich um die Verfilmung des stark fikionalisierten autobiografischen Romans von Judith Kerr. Bei einem ersten Screening konnte ich einige der gängigen Mittel der Emotionalisierung finden, die ich in dieser Analyse erarbeiten konnte. Den Film genauer zu analysieren wäre durchaus spannend. Obwohl die Handlung in den Filmkanon dieser Diplomarbeit passt, wir verfolgen eine jüdische Familie auf der Flucht durch mehrere Länder, ist der Film durch eine Unzahl an Auslassungen gekennzeichnet. Das Fehlen von jüdischer Identität und der Verzicht auf die Präsenz der Gefahr, in Form von Personen, lässt die Handlung sehr „harmonisiert“ erscheinen. Die weitere Beschäftigung mit der Repräsentation jüdischer Kinder im Spielfilm scheint mir gerade angesichts dieser jüngsten Veröffentlichung sinnvoll.

6. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 <i>Le Voyage de Fanny</i> 1:24:46 Rachel braucht Hilfe	30
Abbildung 2 <i>Le Voyage de Fanny</i> 00:06:18 Fannys Abschied	31
Abbildung 3 <i>La Rafle</i> 01:26:25 Jos Abschied.....	31
Abbildung 4 <i>Die Kinder der Villa Emma</i> 00:01:16 Das Hakenkreuz lauert im Hintergrund..	37
Abbildung 5 <i>Au Revoir, les enfants</i> 1:02:04 Julien blickt hoffnungsvoll auf	44
Abbildung 6 <i>Au Revoir, les enfants</i> 1:02:07 Pater Jean zögert einen Moment	44
Abbildung 7 <i>Lauf Junge Lauf</i> 1:18:24 Jurek erhält die Kommunion	48
Abbildung 8 <i>Die Kinder der Villa Emma</i> 00:19:54 Georg Bories wird erschossen	54
Abbildung 9 <i>Die Kinder der Villa Emma</i> 00:20:12 Der Stern wird mit dem Tod verknüpft ..	55

7. Quellen

7.1 Filmografie

Primäre Quellen:

Au revoir, les enfants (dt. Auf Wiedersehen, Kinder), Frankreich, BRD, Italien 1987, Regie: Louis Malle, Drehbuch: Louis Malle, Kamera: Renato Berta, Laufzeit 104 min.

Die Kinder der Villa Emma, Österreich, Deutschland 2016, Regie: Nikolaus Leytner, Drehbuch: Agnes Pluch, Kamera: Hermann Dunzendorfer, Laufzeit 103 min.

Le Voyage de Fanny (dt. Fannys Reise), Frankreich, Belgien 2016, Regie: Lola Doillon, Drehbuch: Lola Doillon, Kamera: Pierre Cottureau, Laufzeit 94 min.

La Rafle (dt. Die Kinder von Paris), Frankreich, Deutschland, Ungarn, 2010, Regie: Rose Bosch, Drehbuch: Rose Bosch, Kamera: David Ungaro, Laufzeit 115 min.

Lauf Junge Lauf, Deutschland, Frankreich, Polen 2014, Regie: Pepe Danquart, Drehbuch: Heinrich Hadding, Kamera: Daniel Gottschalk, Laufzeit 112 min.

Weitere erwähnte Filme:

1492, Conquest of Paradise, Frankreich, Spanien 1992, Regie: Ridley Scott, Drehbuch: Roselyne Bosch, Kamera: Adrian Biddle, Laufzeit 154 min.

Als Hitler das rosa Kaninchen stahl, Deutschland, Schweiz 2019, Regie: Caroline Link, Drehbuch: Anna Brüggemann, Kamera: Bella Halben, Laufzeit 119 min.

Der Trafikant, Österreich, Deutschland 2018, Regie: Nikolaus Leytner, Drehbuch: Klaus

Richter, Nikolaus Leytner, Kamera: Hermann Dunzendorfer. Laufzeit: 113 min.

Die Auslöschung, Österreich 2013, Regie: Nikolaus Leytner, Drehbuch: Agnes Pluch, Nikolaus Leytner, Kamera: Hermann Dunzendorfer. Laufzeit: 90 min.

Elle s'appelait Sarah (dt. Sarahs Schlüssel), Frankreich 2010, Regie: Gilles Paquet-Brenner, Drehbuch: Serge Joncour, Gilles Paquet Brenner, Kamera: Pascal Ridao. Laufzeit 102 min.

Heimspiel, Deutschland 2000, Regie: Pepe Danquart, Drehbuch: Pepe Danquart, Kamera: Michael Hammon, Laufzeit 101 min.

Holocaust, USA 1978, Regie: Marvin J. Chomsky, Drehbuch: Gerald Green, Kamera: Brian West, Laufzeit 475 min.

Lacombe, Lucien, BRD 1974, Regie: Louis Malle, Drehbuch: Louis Malle, Patrick Modiano, Kamera: Tonino Delli Volli, Laufzeit 136 min.

Schindler's List (dt. Schindlers Liste), USA 1993, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Steven Zaillian, Kamera: Janusz Kaminski, Laufzeit 195 min.

Schwarzfahrer, Deutschland 1993, Regie: Pepe Danquart, Drehbuch: Pepe Danquart, Kamera: Ciro Cappellari, Laufzeit 12 min.

7.2 Bibliografie

Monografien und Sammelbände:

Wolfgang Ader (Hg.), Louis Malle. Au revoir, les enfants. Scénario (Stuttgart 1993).

Marc Olivier Baruch, Das Vichy-Regime. Frankreich 1940-1944 (Stuttgart 1999).

Alain Bergala, Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo (Marburg 2006).

Catrin Corell, Der Holocaust als Herausforderung für den Film (Bielefeld 2009).

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

Eva Fritsch, Dirk Fritsch, Filmzugänge, Strukturen und Handhabung (Köln 2010).

Sabine Hake, Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895 (Reinbeck bei Hamburg 2004).

Raul Hilberg, Die Vernichtung der europäischen Juden: die Gesamtgeschichte des Holocaust (Berlin 1982).

Thomas *Koebner* (Hg.), *Filmregisseure. Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien* (Stuttgart 2008).

Helmut *Korte*, *Einführung in die Systemische Filmanalyse* (Berlin⁴ 2010).

Sven *Kramer*, *Auschwitz im Widerstreit, Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur* (Wiesbaden 1999).

Claude *Lévy*, Paul *Tillard*, *Der schwarze Donnerstag. Kollaboration und Endlösung in Frankreich* (Konstanz am Fischmarkt 1968).

Louis *Malle*, Philip *French* (Hg.), *Malle on Malle* (London 1993).

Michael R. *Marrus*, Robert O. *Paxton*, *Vichy France and the Jews* (Stanford 1995).

Caroline Joan *Picart* (Hg.), *The Holocaust Source Handbook* (Westport/Conneticut/London 2004).

Reiner *Poppe*, Louis Malle *Au revoir, les enfants* (Ditzingen 2008).

Horst *Schäfer*, *Kinder, Krieg und Kino, Filme über Kinder und Jugendliche in Kriegssituationen und Krisengebieten* (Konstanz 2008).

Sonja *Schultz*, *Der Nationalsozialismus im Film: von „Triumph des Willens“ bis „Inglourious Basterds“* (Berlin 2012).

Klaus *Voigt*, *Villa Emma. Jüdische Kinder auf der Flucht 1940-1945* (Reihe Solidarität und Hilfe Band 6, Berlin 2002).

Gary *Weissmann*, *Fantasies of witnessing: postwar efforts to experience the Holocaust* (Ithaca, 2004).

Artikel in Zeitschriften und Sammelbänden:

Alejandro *Bachmann*, Seeing „Left-eyed“. The Utopia of Modernity in the Child's Gaze. In: Bettina *Henzler*, Winfried *Pauleit* (Hg.), *Childhood, Cinema and Film Aesthetics* (Berlin 2018) 45-54.

David *Bathrik*, Rescreening “The Holocaust”: The Children's Stories. In: *New German Critique* 80, Special Issue on the Holocaust (Spring-Summer 2000) 41-58.

Barbara *Bauer*, Waltraud *Strickhausen*, Einleitung und Tagungsprotokoll. In: Barbara *Bauer*, Waltraud *Strickhausen* (Hg.), "Für ein Kind war das anders" traumatische Erfahrungen

jüdischer Kinder und Jugendlicher im nationalsozialistischen Deutschland (Berlin 1999) 14-63.

Alain *Bergala*, The Act of Creation in Film and Play in Childhood. With Reference to PIERROT LE FOU by Jean-Luc Godard. In: Bettina *Henzler*, Winfried *Pauleit* (Hg.), Childhood, Cinema and Film Aesthetics (Berlin 2018) 112-126.

Christian *Bonah*, Joël *Danet*, Model Children, Childish Realities. On Representing Childhood in Medical Documentaries, 1945-1965. In: Bettina *Henzler*, Winfried *Pauleit* (Hg.), Childhood, Cinema and Film Aesthetics (Berlin 2018) 68-84.

Audrey *Brunetaux*, Revisiting the Vel d'Hiv Roundup through the Camera Lens. In: History and Memory 26 Nr.1 (Spring/Summer 2014) 136-162.

Linda C. *Ehrlich*, The Name of the Child. Cinema as Social Critique. In: Film Criticism, 1990 Win, Vol.14(2) 12- 23.

Sandy *Flitterman-Lewis*, Film Reviews: "Sarah's Key", "La Rafle". In: Cineaste - America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema (Fall 2011), Vol.36(4) 51-54.

Christian *Heuer*, Historienfilme. In: Markus *Furrer*, Kurt *Messmer* (Hg.), Handbuch Zeitgeschichte im Geschichtsunterricht (Schwalbach/Ts. 2013) 316-337.

Yvonne *Kozlovsky-Golan*, "Au revoir, les enfants": The Jewish Child as a Microcosm of the Holocaust as Seen in World Cinema. In: Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies, 2011, Vol.30(1) 53-75.

Reinhard *Krammer*, De-Konstruktion von Filmen im Geschichtsunterricht. In: Waltraud *Schreiber*, Anna *Wenzel* (Hg.), Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz (Neuried 2006) 28-41.

Elisa *New*, Good-bye, Children; Good-bye, Mary, Mother of Sorrows: The Church and the Holocaust in the Art of Louis Malle. In: Prooftexts; Winter2002, Vol. 22 Issue 1/2, 118-140.

Margaret *Olin*, Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film. In: Representations No. 57 (Winter, 1997) 1-23.

Joachim *Paech*, Ent/setzte Erinnerung. In: Sven *Kramer* (Hg.), Die Shoah im Bild (München 2003) 13-30.

Stefanie *Rauch*, Understanding the Holocaust through Film. Audience Reception between Preconceptions and Media Effects. In: History and Memory, Vol. 30 No. 1 (Spring/Summer

2018) 151-188.

Waltraud *Schreiber*, Grundlegung: Mit Geschichte umgehen lernen – historische Kompetenz aufbauen. In: Waltraud *Schreiber*, Anna *Wenzl* (Hg.), *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz* (Neuried 2006) 6-18.

Klaus *Voigt*, Josef Indigs Bericht über die „Kinder der Villa Emma“. In: Claus-Dieter *Krohn*, Erwin *Rotermund*, Lutz *Winckler*, Wulf *Koepke* (Hg.), *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* (Band 24 2006) Kindheit und Jugend im Exil – ein Generationenthema (München 2006) 15-33.

Klaus *Voigt*, Die Flucht der Kinder der Villa Emma in die Schweiz im Oktober 1943. In: Gabriele *Anderl*, Simon *Usaty* (Hg.), *Schleppen Schleusen Helfen. Flucht zwischen Rettung und Ausbeutung* (Wien 2016) 231-241.

Anna *Wenzl*, Was macht einen Film zum Film? – „filmische Mittel“ in Theorie und Praxis. In: Waltraud *Schreiber*, Anna *Wenzl* (Hg.), *Geschichte im Film. Beiträge zur Förderung historischer Kompetenz* (Neuried 2006) 19-27.

Daniel *Wiegand*, Children see the World in Close-Up. Béla Balász, VISAGE D’ENFANTS and the Child’s Cinematographic Gaze. In: Bettina *Henzler*, Winfried *Pauleit* (Hg.), *Childhood, Cinema and Film Aesthetics* (Berlin 2018) 33-44.

7.3 Internetquellen

Atlas Film, online unter: <https://atlas-film.de/fanny.html> (13.01.2020).

Sharon *Adlers* Interview mit Fanny Ben-Ami vom 27.08.2018, online unter: https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Interviews.php?id=1420153 (12.01.2020).

Bittersuess Productions Website über Lauf Junge Lauf, online unter: <https://www.bittersuess.de/new-blog/2017/4/5/run-boy-run> (5.1.2020).

Matthias *Dell*, Geschichte, gehetzt, vom 17.04.2014, online auf der Website des Spiegel unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/lauf-junge-lauf-holocaust-drama-von-pepe-danquart-a-964517.html> (5.1.2020).

Artikel in Der Standard: Fernsehpreis der Erwachsenenbildung an Leytner, Liska und Novak vom 21.6.2017, online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000059604724/fernsehpreis-der-erwachsenenbildung-an-leytner-liska-und-novak> (14.01.2020).

Filmfonds Wien über Nikolaus Leytner, online unter: <https://www.filmfonds->

[wien.at/regie/nikolaus-leytner](https://www.wien.at/regie/nikolaus-leytner) (14.01.2020).

Graf Film Artikel "Die Kinder der Villa Emma" helfen den Kindern vom Lukasweg vom 14.3.2016, online unter: <https://www.graffilm.com/de/news/74-gemeinsamer.html> (14.01.2020).

Brigid Grauman, A young heroine's long journey, In: The Jewish Chronicle vom 16.11.2016, online unter: <https://www.thejc.com/culture/film/a-young-heroine-s-long-journey-1.55012> (12.01.2020).

Susanne Haverkamp, Sehenswert: ARD-Fluchtdrama „Die Kinder der Villa Emma“ in der Neuen Osnabrücker Zeitung vom 30.3.2018, online unter: <https://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/1181621/sehenswert-ard-fluchtdrama-die-kinder-der-villa-emma> (14.01.2020).

imdb.com über *Au revoir les enfants*, online unter:
<https://www.imdb.com/title/tt0092593/?ref=nm_sr_srsg_0> (24.12.2019).

imdb.com über *La Rafle*, online unter:
https://www.imdb.com/title/tt1382725/?ref=nm_knf_t2 (1.1.2020).

imdb.com über *Lauf Junge Lauf*, online unter:
https://www.imdb.com/title/tt1608516/?ref=ttfc_fc_tt (5.1.2020).

imdb.com über *Le Voyage de Fanny*, online unter: <https://www.imdb.com/title/tt5038372/> (13.01.2020).

imdb.com über Lola Doillon, online unter:
https://www.imdb.com/name/nm0230696/bio?ref=nm_ov_bio_sm (12.1.2020).

imdb.com über Louis Malle, online unter:
<https://www.imdb.com/name/nm0001501/bio?ref=nm_ov_bio_sm> (24.12.2019).

imdb.com über Pepe Danquart, online unter:
https://www.imdb.com/name/nm0200500/?ref=tt_ov_dr (5.1.2020).

imdb.com über Rose Bosch, online unter:
https://www.imdb.com/name/nm0097785/bio?ref=nm_ov_bio_sm (31.12.2019).

Anne Joseph, 'It could happen again,' says hero of Holocaust escape film for kids, In: The Times of Israel vom 29.11.2016, online unter: <https://www.timesofisrael.com/it-could-happen-again-says-hero-of-holocaust-escape-film-for-kids/> (12.01.2020).

Andreas Kilb, Video Filmkritiken, Eine Geschichte der Menschenjagd: „Die Kinder von Paris“, vom 9.02.2011 online auf der Website der Frankfurter Allgemeine Zeitung unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-eine-geschichte-der-menschenjagd-die-kinder-von-paris-1105269.html> (1.1.2020).

Artikel im Kurier, Ari Rath: „Ich frage mich, wo der `Chef` bleibt“ vom 21.8.2015, online unter: <https://kurier.at/wirtschaft/atmedia/ari-rath-ueber-traiskirchen-ich-frage-mich-wo-der-chef-bleibt/148.137.514> (14.01.2020).

Lauf Junge Lauf Unterlagen zum Unterrichtseinsatz, online verfügbar über die Film-Website, online unter: <http://laufjungelauf-derfilm.de/schulmaterial.html> (5.1.2020).

Lehrplan für das Unterrichtsfach Geschichte, Sozialkunde und politische Bildung, online abrufbar auf der Seite des Rechtsinformationssystems des Bundes unter: <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> (20.01.2020).

Hannah Lühmann, Einige Kinder haben überlebt, vom 10.1.2014, online auf der Website der Frankfurter Allgemeine Zeitung unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/weltpremiere-in-warschau-einige-kinder-haben-ueberlebt-12744768.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (5.1.2020).

Pepe Danquarts Homepage, online unter: <https://www.danquart.de/de/ausfuehrliche-biographie> (5.1.2020).

Presseheft zu Fannys Reise, online als .pdf unter: <https://atlas-film.de/fanny.html> (12.1.2020).

Doris Priesching, "Die Kinder der Villa Emma": Papa wartet nicht, im Standard vom 22.3.2016, online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000033357950/die-kinder-der-villa-emma-papa-wartet-nicht> (14.01.2020).

Rose Bosch im Interview mit der Zeitschrift Women and Hollywood, vom 12.11.2012, online unter: <https://womenandhollywood.com/interview-with-rose-bosch-director-and-writer-of-la-rafle-the-round-up-78d4904f8ac1/> (1.1.2020).

Alissa Simon, Film Review: `Fanny's Journey`, in: Variety vom 1.6.2016, online unter: <https://variety.com/2016/film/reviews/fannys-journey-review-1201786534/> (13.1.2020).

8. Anhang

8.1 Deutsches Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung jüdischer Kinder im Spielfilm. Genauer beleuchtet werden Fragen nach gezeigten Emotionen und in den ZuschauerInnen evozierter Emotionalität, kindlichen Identitäten und Identifikationsangeboten als auch nach der Endgültigkeit der Shoah und der Zukunft der jüdischen Kinder. Fünf ausgewählte Spielfilme aus dem Zeitraum der letzten 35 Jahre werden anhand von Helmut Kortes „Systematischer Filmanalyse“ auf gängige filmische Mittel hin untersucht, die bei der Darstellung der genannten Fragencluster zum Einsatz kommen. Durch den Vergleich französischer und nicht-französischer Produktionen werden außerdem Vergleiche in den Darstellungs-Strategien vorgenommen, die ihre Ursache in den unterschiedlichen Ausgangsbedingungen nach dem Ende des zweiten Weltkriegs haben.

8.2 Englisches Abstract

This diploma thesis focuses on the depiction of Jewish children in feature film. It's main research questions ask about on-screen-emotions and emotionality, the children's identities and identification strategies as well as the finality of the Shoah. Five selected feature films of the last 35 years are analyzed with Helmut Korte's systematic approach in mind. The thesis attempts to find common cinematic means that are used to depict the above-mentioned points. Differences in the used strategies can be found while comparing french and non-french productions. The reasons for the films' varying use of cinematic strategies can be found in diverging production backgrounds that followed the end of the second World War in different parts of Europe.