

Filmkritik

Die starrenden blauen Augen der Unschuld

Warum *Der Junge im gestreiften Pyjama* (GB/USA 2008) historisch verfehlt und für die Vermittlungsarbeit hochproblematisch ist



Der achtjährige Bruno läuft frohlockend durch den sommerlichen Wald. Mit ausgestreckten Armen und von kindlichem Entdeckergeist besetzt genießt er eine Art der Freiheit, wie sie Erwachsene ihrer eigenen Kindheit retrospektiv gerne zuschreiben – bis er am Rand des Waldes ankommt. Dort stößt er auf einen Stacheldrahtzaun, den er in einer langen Einstellung mit seinen weit aufgerissenen, blauen Augen anstarrt. Hinter dem Zaun sitzt eine zusammengeknickte Figur in weiß-blau gestreifter Kleidung – es ist Shmuel, der ebenso achtjährige jüdische KZ-Häftling.

Dieses Zusammentreffen, das am Beginn der Freundschaft zwischen Bruno und dem titelgebenden Shmuel steht, ist eine Schlüsselsequenz in Mark Hermans Verfilmung von John Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama*. Der offenbar sehr populäre Film¹ handelt von Bruno, dem achtjährigen Sohn eines KZ-Kommandanten und seiner Familie, die an der Arbeit des Vaters zerbricht sowie seiner Freundschaft mit dem Häftling Shmuel. Anhand dieser Beziehung werden aus Brunos Perspektive Themen wie Familie, Freundschaft und ‚Kennenlernen des Fremden‘ abgearbeitet, bis schließlich in einem billig emotionalisierenden Filmfinale Bruno und Shmuel gemeinsam in der Gaskammer sterben, weil Bruno seinem Freund helfen will, im Lager seinen Vater zu finden.

Der Holocaust als Gimmick

Der Junge im gestreiften Pyjama ist kein Film über den Holocaust. Vielmehr ist es ein Film, der den Holocaust als Gimmick benutzt, um eine uninspirierte Geschichte über Freundschaft und Familie anhand von platten Klischees zu erzählen. Der Unterschied zu Filmen, die versuchen, sich anhand von fiktionalen Geschichten mit dem Holocaust auseinanderzusetzen, ist, dass *Der Junge im gestreiften Pyjama* auf jegliche Annäherung an historische Tatsachen verzichtet. Alle Geschichten, die darin erzählt werden, basieren auf Voraussetzungen, die weit von der historischen Realität entfernt sind: Shmuel hätte nie existieren können. Kinder wie er wären in einem Lager wie Auschwitz-Birkenau – an das das namenlos bleibende Lager des Films angelehnt ist – ermordet worden, weil sie als „nicht arbeitsfähig“ eingestuft worden wären. Ebenso ist die Vorstellung, dass ein KZ-Häftling längere Zeit am Zaun hätte sitzen können – etwa am gemeinsamen mit Bruno Dame zu spielen – oder, dass es Bruno gelingt, unbemerkt

durch ein Loch unter dem Zaun ins Lager zu kriechen, eine Verhöhnung realer Opfer, die durch pausenlose Zwangsarbeit, durch die Postenkette, durch den elektrischen Zaun selbst, oder auf der Flucht von ihren Bewacherinnen und Bewachern ermordet wurden. Ähnlich auch der Plot rund um Brunos Mutter: Die Idee, dass Ehefrauen von KZ-Kommandanten nicht wussten, was passierte und ihre Ehemänner ihnen dies nicht verriet, ist ahistorisch und zugunsten der Erzählung an den Haaren herbeigezogen.²

Das Bild als Atmosphäre

Allerdings gehen John Boyne und Mark Herman sogar noch einen Schritt weiter. Sie versuchen, den Zuschauerinnen und Zuschauern diese fiktionale Geschichte als Realität zu verkaufen. „[E]r [ist] ein Novum in der Geschichte des Kinos: der Film, mit dem Auschwitz zur Fiktion wird.“³

Der Junge im gestreiften Pyjama tut dies unter anderem durch den Rückgriff auf die durch Fotografie und Film etablierte Bildsprache des Holocaust. Die eingangs erwähnte zentrale Sequenz des Films zeigt eine Reihe von ikonografischen Elementen eines Konzentrationslagers (Stacheldraht und Baracken), denen sich Bruno nähert. In einem Close-up sehen die ZuschauerInnen dem kleinen Jungen direkt in seine blauen Augen, während dieser eine überwältigende Entdeckung macht, die er nicht einordnen kann. Die ZuschauerInnen aber wissen um diese bedrohlichen Zeichen. Diese Sequenz hat mehrere Effekte: sie zeigt, erstens, etwas Unmögliches, impliziert aber durch die Inszenierung der ‚Ikonen der Vernichtung‘⁴ den Bezug zur historischen Realität: Der fiktionale, aber nicht als solcher ausgewiesene, Holocaust wird zur dramatischen Untermauerung für den Plot. Zweitens lädt uns die Sequenz zu einer schmeichelfhaften Selbstgenügsamkeit ein: Die Ikonografie als Ikonografie zu verstehen, während wir jemand anderem dabei zusehen, wie er dazu nicht in der Lage ist. Drittens beziehen sich diese Zeichen aufgrund ihrer Kontextlosigkeit nicht auf das Grauen, sondern auf den „Skandal des Grauens“⁵. Denn was wissen wir danach mehr als vorher, nämlich dass Stacheldraht und Holzbaracke zum Referenzsystem des Mörderischen dazugehören, ja es förmlich ausdrücken? So beteiligt sich *Der Junge im gestreiften Pyjama* willig am Prozess der symbolischen Verfrachtung, der den dokumentarischen Charakter von Objekten,

Gebäuden, Gesten und somit den gesamten historisch-konkreten Stoff zu einer Zeichensprache verblassen lässt. Die dergestalt eingesetzte Bildsprache nimmt uns die Verantwortung, zu denken, indem sie – mit Walter Benjamin ausgedrückt – den Status der Spur zugunsten der Aura verliert: Während die Spur eine Bewegung des Denkens auslöst, ist die Aura die Erfüllung eines passiven Betrachters.⁶

Mit dem Engelchen mitfiebert

Jener angebliche Wissensvorsprung der ZuschauerInnen wird auch in Bezug auf den Protagonisten Bruno suggeriert, aus dessen Perspektive wir in diesem Film den Holocaust ‚entdecken‘ und der folglich auch die Identifikationsfigur ist. Brunos Perspektive ist allerdings nicht die eines achtjährigen Jungen, sondern eines vermeintlich idealtypischen Wesens, das sich zuvorderst durch seine grenzenlose Gutmütigkeit und liebenswerte Unfähigkeit, die Vorgänge der Welt zu beurteilen, auszeichnet. Im Topos des kindlich-naiven Entdeckergeists verschleiert, trägt der durch die Geschichte schwebende Bruno sein grenzenloses Unverständnis durch den Film hindurch: So läuft er lärmend und spielend gleich zu Beginn des Films an einer Deportationsszene auf der Straße seiner Heimatstadt vorbei und spricht auch nach unzähligen Begegnungen mit der vor Ort vorherrschenden sozialen und körperlichen Gewalt vom Lager als einem „Bauernhof“. Gegen Ende des Films lehnt er Shmuels Vorschlagen ab, doch besser auf Brunos Seite des Zaunes zu kommen, nur um endlich selbst in jene mysteriöse Zone der Nummernspiele und Pyjamakulissen eindringen zu können. Das Bild, das uns Bruno bietet und mit dem wir uns identifizieren sollen, fußt ganz grundsätzlich auf der Weigerung, sich als Teil der Welt zu begreifen und die Belange anderer auch zu den eigenen zu machen. Es ist gerade jener Moment, den Hannah Arendt als das gefährlichste Hindernis jedes politischen Denkens charakterisiert hat, zumal es sich bei Bruno eben nicht um ein vorpolitisches Wesen⁷ handelt, sondern um eines, das den Rückzug von der Politik und von den weltlichen Angelegenheiten in geradezu engelhafter und biedermeyer'scher Weise vorexerziert. So deckt er immer nur jene Zusammenhänge auf, die auf wundersame Weise von ihrem politischen Kontext ganz befreit sind: der Verrat an seinem jüdischen Freund, den er begeht, als er abstreitet, ihm Essen gegeben zu haben, ist hier im Kern ein Freundschaftstest, der Propagandafilm des Vaters über das Lager dient der Familienharmonie, der Bombentod der systemkritischen Großmutter nur als böse Vorahnung für Bruno durch die Familie verschuldete Ende. Der Referenzrahmen ‚Familie‘ ist hier nicht das Medium der Erzählung, sondern ihr Zweck.

Die Abwertung von Spielbergs Erbe

Über dieses Fehlen eines politischen Anspruchs darf auch nicht Brunos skeptische Grundhaltung hinwegtäuschen. Sie wird uns als ‚moralische‘ angepriesen, während sie doch in Wirklichkeit nur die Differenz zwischen dem unbefleckten

Kind und den nicht minder glatt gezeichneten, jedoch in unterschiedlichem Ausmaß dem NS-Gedankengut verfallenen Familienmitglieder markieren soll. Wenn *Schindlers Liste* den zentralen moralischen Konflikt als den zwischen ZuschauerIn (bzw. ‚Retter‘) und Opfer etablierte⁸ und damit wesentlich zur ‚Universalisierung‘ des Holocaust beitrug, so übernimmt auch dieser Film diese Blickrichtung, allerdings mit einem zentralen Unterschied: Der hier porträtierte ‚Retter‘ durchläuft eben nicht eine moralische Entwicklung. Dies würde nämlich erfordern, dass Bruno an einer Stelle eine Entscheidung fällt. Stattdessen steht er durchwegs ‚auf der guten Seite‘. Letztlich untergräbt dieser Film deshalb auch nachhaltig pädagogische Anstrengungen, den individuellen Handlungsrahmen historischer Akteurinnen und Akteure als Bezugspunkt für Jugendliche aufzubereiten.

Aus diesen Gründen ist *Der Junge im gestreiften Pyjama* – an dessen Ende wir als ZuschauerInnen auch nicht um die ermordeten Jüdinnen und Juden, sondern um den toten Bruno und seine schmerz erfüllte Familie trauern – ein Film, der den Holocaust als Gimmick für eine Geschichte voller Klischees und Stereotype missbraucht und gänzlich ungeeignet zur Vermittlung des Themas im Schulunterricht ist. Filme wie *Auf Wiedersehen, Kinder* oder auch *Der letzte Schmetterling* eignen sich wesentlich besser und sind im Gegensatz zu *Der Junge im gestreiften Pyjama* keine qualitativ minderwertige Ausschlagung der Emotionalität des Themas mit bitterem Nachgeschmack.

Johannes Breit, Till Hilmar

leistete 2008/09 Gedenkdienst am United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) in Washington, DC, war von 2009 bis 2012 Mitglied im Vorstand des Vereins GEDENKDIENT und studiert Geschichte an der Universität Wien

leistete 2007/08 Gedenkdienst an der Gedenkstätte Theresienstadt, studierte Politikwissenschaft und ist derzeit Leiter des Projekts *studienfahrten.at* des Vereins GEDENKDIENT

- Die gesamten Einnahmen belaufen sich laut movies-jones.de auf 40 Millionen Dollar, was zirka das Vierfache des Budgets darstellt. Auf rottentomatoes.com beläuft sich die Wertung von Kritikern auf 64 Prozent, von Usern allerdings auf 84 Prozent und auf imdb.com hat der Film eine Wertung von 7,8 von 10. Ebenso wird der Film in Schulen eingesetzt, im Internet finden sich einige Unterrichtsmaterialien dazu.
- Siehe dazu u. a.: Gudrun Schwarz, Die Frau an seiner Seite. Ehefrauen in der ‚SS-Sippengemeinschaft‘, Hamburg 1997. Gitta Sereny, Am Abgrund – Gespräche mit dem Henker. Franz Stangl und die Morde von Treblinka, München 1995. Wendy Adele-Mari Sarti, Women and Nazis. Perpetrators of genocide and other crimes during Hitler's regime, 1933-1945, Palo Alto 2011.
- Andreas Kilb, Auschwitz als Fiktion: ‚Der Junge im gestreiften Pyjama‘, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.05.2009.
- Zur Problematik der Entkontextualisierung historischer Fotografien siehe: Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998.
- Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Berlin 2011, 138.
- Vgl. Walter Benjamin, Das Passagenwerk: Der Flaneur, in: Gesammelte Schriften, Band V-1, Frankfurt am Main 1977, 524-569.
- Hannah Arendt, Vita Activa oder vom tätigen Leben, München 2011.
- Daniel Levy/Natan Sznajder, Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust, Frankfurt a. M. 2001.