

# medien & zeit

Kommunikation in Geschichte und Gegenwart

ISSN 0259-7446  
öS 48,-

**Themenschwerpunkt:  
Film und Holocaust**

**Nazi-Nibelungen  
Juden- und Germanen-  
bilder im „III. Reich“**

**Schatten des Grauens  
Zur Problematik von Filmen  
über den Holocaust**

**Shoah nach Spielberg  
Holocaust und Hollywood,  
oder *Schindlers Liste***

**Notizen**

**3 / 97**

Jahrgang 12



## Impressum

**Medieninhaber,  
Herausgeber und Verleger:**  
Verein „Arbeitskreis für historische  
Kommunikationsforschung (AHK)“  
A-1014 Wien, Postfach 208

© Die Rechte für die Beiträge  
in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für  
historische Kommunikationsforschung (AHK)“

**Druck:**  
*Remaprint*  
1160 Wien, Neulerchenfelderstr. 35

**Korrespondenten:**  
Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),  
Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),  
Prof. PhD. Ed McLuskie (Boise, Idaho),  
Dr. Robert Knight (London),  
Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),  
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),  
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz  
(S. Palm Beach, Florida)

**Vorstand des AHK:**  
Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann)  
Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stellvertreter)  
Nicole Remy-Berzencovich (Obmann-Stv.)  
Barbara Pilgram (Geschäftsführerin)  
Alexandra Umfaher (Geschäftsführerin-Stv.)  
Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin)  
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.)  
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier)  
Mag. Fritz Randl (Kassier-Stv.)  
Mag. Jo Adlbrecht, Bernd Beutl,  
Johannes Bruckenberger,  
Mag. Edith Dörfler, Dr. Norbert Feldinger,  
DDr. Horst-Jörg Haupt, Herbert Hirner,  
Dr. Rudolf Holzer, Dr. Peter Malina,  
Mag. Wolfgang Pensold,  
Univ-Doz. DDr. Oliver Rathkolb

**Redaktion:**  
Vorstand des AHK, redaktionelle Leitung  
dieses Heftes: Mag. Edith Dörfler,  
Dr. Wolfgang Duchkowitsch,  
Mag. Wolfgang Pensold,  
und Dr. Fritz Hausjell

**Satz:**  
Herbert Hirner

**Erscheinungsweise:**  
*Medien & Zeit* erscheint vierteljährlich

**Bezugsbedingungen:**  
Einzelheft (exkl. Versand): öS 48.-

**Jahresabonnement:**  
Österreich (inkl. Versand): öS 165.-  
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg):  
öS 235.-

**StudentInnenjahresabonnement:**  
Österreich (inkl. Versand): öS 120.-  
Ausland (inkl. Versand auf dem  
Landweg): öS 190.-

**Bestellung an:**  
*Medien & Zeit*,  
A-1014 Wien, PF 208  
oder über den gut sortierten Buch-  
und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

## Inhalt

### Aufsätze

- Nazi-Nibelungen  
Juden- und Germanenbilder im „III. Reich“  
Wolfgang Pensold ..... 4
- Schatten des Grauens  
Zur Problematik von Filmen über den Holocaust  
Edith Dörfler ..... 22
- Shoah nach Spielberg  
Holocaust und Hollywood, oder *Schindlers Liste*  
Patrizia Tonin ..... 40

### Notizen

- Hitler - eine Karriere, Schindlers Liste*  
und die Tücken der Sozialwissenschaften  
Heinz P. Wassermann ..... 52



## Editorial

Medien & Zeit versteht sich als Forum historischer Kommunikationsforschung, dessen Interesse nicht nur der Geschichte von Kommunikation und Medien gilt, sondern auch der Rolle von Medien beim Zustandekommen von Geschichtsbildern. In diesem Sinne stellt die vorliegende Ausgabe mit dem Schwerpunkt „Film und Holocaust“ verschiedene Facetten dahingehender Geschichtsbild-Konstruktion zur Diskussion.

Wolfgang Pensold behandelt in seinem Beitrag „Nazi-Nibelungen“ die Herkunft und Funktion von Juden- und Germanenbildern im III. Reich. Er geht davon aus, daß sowohl die germanisch inspirierte Selbstdarstellung des Nationalsozialismus als auch die Zeichnung eines antipodischen Judenbildes lediglich zur Legitimation einer bellizistischen Gesellschaftsvision dienen. Um diese hehr gezeichnete Vision nicht zu kompromittieren, entstanden vom Holocaust keine Bilder.

Die Frage, wie nun im nachhinein dieser bilderlose Holocaust adäquat darzustellen sei, reflektiert Edith Dörfler in „Schatten des Grauens“. Sie problematisiert dessen prinzipielle Darstellbarkeit, sowie konkrete filmische Darstellungsversuche und zeigt dabei das Dilemma

des Mediums Film als Rekonstruktionsforum auf: dokumentarische Versuche drohen am Fehlen von (Film-) Dokumenten zu scheitern, Spielfilme an ihrem geringen Authentizitätsanspruch.

Im dritten Beitrag, „Shoah nach Spielberg“, schließlich analysiert Patrizia Tonin die wohl bekannteste filmische Holocaust-Darstellung: *Schindlers Liste* von Steven Spielberg; ein nicht unumstrittenes Leinwandepos über die Rettung der sogenannten „Schindlerjuden“ zwischen historischem Anspruch und kitschigem Happy-End. Die Autorin zeigt auf, daß *Schindlers Liste*, obwohl mit dokumentarischem Anspruch auftretend, sich von den wichtigsten Stilmitteln des klassischen Hollywood-Kinos nicht zu lösen vermochte: Holocaust als Film!

Abschließend vergleicht Heinz P. Wassermann in „Hitler - eine Karriere, *Schindlers Liste* - und die Tücken der Sozialwissenschaft“ zwei Studien zur Rezeption ebendieser Filme.

EDITH DÖRFLER  
WOLFGANG DUCHKOWITSCH  
FRITZ HAUSJELL  
WOLFGANG PENSOLD

# Nazi-Nibelungen

Juden- und Germanenbilder im „III.Reich“

WOLFGANG PENSOLD

## Die Erblast

Im Wien der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg war der junge Braunauer Beamtensohn Adolf Hitler mit den germanisch-antisemitischen Wahnvorstellungen des gescheiterten Ordensbruders und selbstgeadelten Rassensektierers Georg Lanz von Liebenfels in Berührung gekommen,<sup>1</sup> die sein Weltbild zweifellos in besonderer Weise prägten. Die Degeneration des blonden, blauäugigen „Ariers“ durch die Vermischung mit „Minderrassigen“, wie sie der verschrobene Zeitgenosse Liebenfels in seinen „Ostara“-Heften beklagt hatte, findet sich in ihren wesentlichen Zügen auch beim späteren Hitler.

Nach Hitlers *Mein Kampf* war der „Arier“ schlichtweg der „Begründer höheren Menschentums überhaupt“, „der Prometheus der Menschheit, aus dessen lichter Stirne der göttliche Funke des Genies zu allen Zeiten hervorsprang“.<sup>2</sup>

Demgegenüber beschrieb er den Juden lediglich als „Parasiten“:

... der „Arier“ als „Begründer höheren Menschentums“  
und der „Jude“  
als der „ewige Parasit“...

*Er ist und bleibt der ewige Parasit, ein Schmarotzer, der wie ein schädlicher Bazillus sich immer mehr ausbreitet, sowie nur ein günstiger Nährboden dazu einlädt. Die Wirkung seines Daseins aber gleicht ebenfalls der von Schmarotzern: wo er auftritt, stirbt das Wirtsvolk nach kürzerer oder längerer Zeit ab.*<sup>3</sup>

Lanz von Liebenfels symbolisierte seine abstruse Lehre bereits mit dem Hakenkreuz, worin er seine Nachahmer fand. Nach dem Ersten Weltkrieg entdeckten diverse Freikorpsverbände dessen Symbolkraft für sich. Unter dem Hakenkreuz wandten sich die ruhelosen Landsknechte, denen der Krieg zum einzigen Lebensinhalt geworden war, gegen Juden und Zigeuner, aber

auch gegen Marxisten, Pazifisten und Intellektuelle. Ebenfalls ein Gestrandeter des Krieges, der dem bürgerlichen Dasein nichts mehr abzugewinnen vermochte und sein Heil einzig in der Wiederauflage des verlorenen „Weltkrieges“ sah, machte Hitler schließlich das einschlägig beladene Zeichen zum alles überstrahlenden Symbol seines „III. Reiches“, in dessen Mission „für den Sieg der arischen Rasse“<sup>4</sup> sich Rassenkult und Kriegsmythos zu einer letalen Obsession verbanden.

## Der Mythos vom Krieg

Ausgangspunkt und Fluchtpunkt von Hitlers militanter Weltanschauung war zweifellos der Erste Weltkrieg, wengleich er dahingehend nur ein Symptom seiner Zeit verkörperte - einer Zeit, als man sich in weiten Kreisen der intellektuellen Rechten zur „Konservativen Revolution“ formierte und sich unter diesem Signum in penetranter Kriegssehnsucht erging.

„Was sie auch immer schrieben“, faßt der Politologe Peter Reichel das Werk der rechten Revolutionäre zusammen,

*welche Ängste und Hoffnungen sie mobilisierten, ihr gemeinsamer Bezugspunkt, das wichtigste Ereignis in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts überhaupt, war der Krieg. Er avancierte zum neuen Mythos.*<sup>5</sup>

Hatte der preußische General und Militärtheoretiker des 19.Jhs. Carl von Clausewitz im Krieg noch eine „Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“<sup>6</sup> gesehen und die Umkehrung dieses Prinzips kategorisch in Abrede gestellt, so sollte sich dies - obgleich barbarisch genug - nach den Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, im Zuge dessen der gesamte zivile gesellschaftliche Sektor nach und nach von der totalen Kriegsführung vereinnahmt worden war, grundlegend ändern. Oswald Spengler, einer der „konserva-

<sup>1</sup> s. Wilfried Daim: *Der Mann, der Hitler die Ideen gab. Von den religiösen Verirrungen eines Sektierers zum Rassenwahn des Diktators*. München 1958.

<sup>2</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*. München 1942, S. 317.

<sup>3</sup> ebd., S. 334.

<sup>4</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 557.

<sup>5</sup> Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. Frankfurt a.M. 1994, S.70.

<sup>6</sup> s. Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. Augsburg 1990.

tiven Revolutionäre“ und insofern ein, wenn auch unfreiwilliger, geistiger Wegbereiter des „III. Reiches“, kehrte die Beziehung zwischen Krieg und Politik in der Frage, ob denn nicht der Krieg der Grundzustand sei, als dessen Fortsetzung die Politik gesehen werden müsse, in ihr Gegenteil. Für Spengler galt der Friede definitiv nur noch als „Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln“.<sup>7</sup> Und es war der deutsche Weltkriegsgeneral Erich Ludendorff, der, aus seinen Kriegserfahrungen schließend, forderte:

*Das Wesen des Krieges hat sich geändert, das Wesen der Politik hat sich geändert, so muss sich auch das Verhältnis der Politik zur Kriegführung ändern. Alle Theorien von Clausewitz sind über den Haufen zu werfen. Krieg und Politik dienen der Lebenserhaltung des Volkes, der Krieg aber ist die höchste Äußerung völkischen Lebenswillens. Darum hat die Politik der Kriegführung zu dienen.*<sup>8</sup>

Und, als fürchterliche Schlußfolgerung daraus:

*Da der Krieg die höchste Anspannung eines Volkes für seine Lebenserhaltung ist, muß sich eben die totale Politik auch schon im Frieden auf die Vorbereitung dieses Lebenskampfes eines Volkes im Kriege einstellen.*<sup>9</sup>

womit der Kriegsdienst zum einzigen, weil höchsten Zweck gesellschaftlicher Aktivität reüssierte.

Das Verhältnis zwischen zivilem und militärischem Sektor kippte. Nicht mehr das Militär erschien der Gesellschaft nachgeordnet, sondern umgekehrt, die Gesellschaft dem Militär.

Man würde jedoch der Tragweite dieser Zäsur nicht gerecht, wollte man Ludendorff lediglich als einen philosophierenden Geist unter vielen Verirrten dieser Epoche begreifen. Ludendorff war darüber hinaus auch einer der Kommandanten des kriegführenden Deutschland gewesen, er hatte die totale Kriegführung initiiert und exekutiert; seine Beziehung zum Krieg war alles andere als eine platonische. In den 20er Jahren begleitete er den aufstrebenden Hitler<sup>10</sup> auf jenem Weg, der zurück zur „nationalen Diktatur“, zum „Führerstaat“ und schließlich zur

„Revanche“ führen sollte. Und auch wenn Ludendorff persönlich auf der Strecke blieb, kann man ihm den zweifelhaften Titel, einer der geistigen Väter des „III. Reiches“ gewesen zu sein, nicht absprechen, ging seine Saat letztendlich doch auf. Sein Weg- und Putschgefährte von 1923 institutionalisierte den Mythos:

*Krieg ist das Natürlichste, Alltäglichsste. Krieg ist immer, Krieg ist überall. Es gibt keinen Beginn, es gibt keinen Friedensschluß. Krieg ist Leben. Krieg ist jedes Ringen. Krieg ist Urzustand.*<sup>11</sup>

Hitler übernahm Ludendorffs bellizistischen Gesellschaftsentwurf, unübersehbar rekurrierte sein „III.Reich“ auf die Vision einer generalmobilisierten, ausschließlich auf Krieg aus-

gerichteten Gesellschaft, wie sie vor 1918 ansatzweise bereits real existiert hatte. Sein totaler Staat war nicht Selbst-

„... der Krieg aber ist die höchste Äußerung völkischen Lebenswillens“

zweck, sondern Logistik des totalen Krieges. In der sukzessiven Unterwerfung aller gesellschaftlichen Bereiche unter die Anforderungen der Kriegführung, in der Substitution des Privaten durch das Staatliche, des Sozialen durch das Militärische, darin erst sah er seine Utopie verwirklicht. Was Hitler in letzter Konsequenz anstrebte, war ein spartanischer Kriegerstaat unter modernem Vorzeichen, aufgebaut nach dem hierarchischen Muster des einstigen preußischen Heeres, wie er schrieb;<sup>12</sup> ein Kriegerstaat, der seinen Nachwuchs von Kindesbeinen an der staatlichen Militärerziehung auslieferte, eine verwegene Kriegerauslese à la Leonidas züchtend, Schwache und Kranke dagegen von Staats wegen brutal ermordend, um die Widerstandskraft der Gesellschaft insgesamt zu erhöhen; ein Staat, der, wurzelnd in überkommener Schützengrabenphilosophie und inspiriert vom neuen Mythos, Militarismus zum höchsten gesellschaftlichen Wert erhob, dem der Dienst am Krieg Sinn und die Eroberung, Beherrschung und Ausbeutung von Völkern und ihren Territorien zum eigentlichen Daseinszweck würde; ein Staat letztlich, der nach einem permanenten Kriegszustand strebte, um seinen totalitären Machtapparat aufrechterhal-

<sup>7</sup> Oswald Spengler: *Jahre der Entscheidung*. München 1933, S.24.

<sup>8</sup> Erich Ludendorff: *Der totale Krieg*. München 1935, S.10.

<sup>9</sup> ebd.

<sup>10</sup> s. Erich Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär und Wegbereiter Deutscher Volksschöpfung. Meine Lebenserinnerungen 1919 bis 1925*. München 1940.

<sup>11</sup> Adolf Hitler: zit. n. Hermann Rauschning: *Gespräche mit Hitler*. Wien - Zürich - New York 1947, S.12.

<sup>12</sup> s. Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 501.

ten zu können, und der aus eben diesem Grund wie sein Vorbild

Sparta - fast möchte man sagen zwanghaft - einen aussichtslosen Krieg gegen einen übermächtigen Gegner vom Zaun brach, um in letzter Konsequenz daran zu scheitern.<sup>13</sup>

## Die „Fünfte Kolonne“

Das Schicksal des europäischen Judentums band sich für Hitler unlöslich an den Kriegsmythos, wobei er auch dahingehend weniger Schöpfer als Vollstrecker war, besaß doch auch diese fatale Verknüpfung bereits eine einschlägige Vorgeschichte. Die Vorverurteilung des deutschen Judentums als „vaterlandslose Gesellen“

*Judentum als Bauernopfer  
der Fiktion von der  
gesellschaftlichen Einheit*

hatte schon den Ersten Weltkrieg begleitet. Sämtliche Aktivitäten für eine Beendigung des Krieges waren kurzerhand als „jüdisch-marxistische Vergiftung“ der für die totale Kriegsführung dringend nötigen „Deutschen Volk- und Kriegsgemeinschaft“ diffamiert worden. Eine Art überdimensionaler deutscher „Dreyfus-Affäre“ hatte darin ihren Anfang genommen. Dahinter stand der Versuch der Militärs, vor dem Hintergrund einer immer trister werdenden Kriegslage die aufkeimende Friedensarbeit vornehmlich der Linken, die ihren Niederschlag in streikenden Rüstungsarbeitern und letztlich in meuternden Matrosen fand, abzuwehren. Nebenbei bemerkt, verstand sich das preußische Offizierskorps bereits seit dem Aufkommen sozialemanzipatorischer Strömungen Mitte des 19. Jhs. nicht mehr nur

6

*(...) als Beschützer der Monarchie gegen deren äußere Feinde, sondern auch als Garant der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung gegen die zerstörerischen Kräfte, die im Innern wirkten,*<sup>14</sup>

wie der britische Militärhistoriker Michael Howard schreibt.

Nach Kriegsende diente die Schuldzuweisung an die sogenannte „Fünfte Kolonne“, der man die sakrilegen Eigenschaften des „Undeutschen“

<sup>13</sup> Heinrich Berengar: *Sparta und das „Dritte Reich“*. Ein historischer Vergleich. In: *Österreichische Monatshefte*, Jän. 1948, Nr. 4, 3. Jg., S. 164 ff.

<sup>14</sup> Michael Howard: *Der Krieg in der europäischen Geschichte. Vom Ritterheer zur Atomstreitmacht*. München 1981, S. 145.

<sup>15</sup> Erich Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär*, S. 270.

zuschrieb, dazu, die allgemeine Irritation angesichts der kapitalen Niederlage in funktionale Bahnen zu lenken und die Existenz jeglicher pazifistischen Strömung innerhalb der deutschen Bevölkerung zu verleugnen. „Defaitismus“, wie man ihn als Ursache der Niederlage anprangerte, sei kein universelles soziales Phänomen, allenfalls das Ergebnis punktueller „jüdischer“ Subversion, das war die Botschaft, die an die „Deutsche Volksgemeinschaft“ erging. Ethnisch identifizierbar, geriet das Judentum zum Bauernopfer der Fiktion von der gesellschaftlichen Einheit!

Ganz in diesem Sinne erörterte der nach Kriegsende ins Ausgedinge geschickte General Ludendorff nach dem mißlungenen „Marsch zur Feldherrnhalle“ die sogenannte „Judenfrage“ im Zuge seiner perfiden Verteidigungsrede vor dem Volksgericht am

29.2.1924:

*Ich habe die Judenfrage im Kriege kennen gelernt. Ich habe im Kriege und in der Nachkriegszeit mich ernst und gewissenhaft mit dem jüdischen Weltproblem beschäftigt. Für mich ist die Judenfrage eine Rassenfrage, die jüdische Rasse ist der unsrigen entgegengesetzt, sie verdirbt die unsrige physisch, blutmäßig und moralisch. Die Juden sind Fremdkörper im Deutschen Volke.*<sup>15</sup>

Genährt wurden solcherart Ängste des „völkischen“ Generals durch einen in deutschen Ländern vorherrschenden Mangel an „Rassegefühl“,<sup>16</sup> wie er es ausdrückte: „Rassenkampf statt Klassenkampf“, eine billige Vereinfachung, die den Militaristen nur allzu gut ins Konzept paßte und noch schreckliche Folgen haben sollte.

## „Dolchstoß“

Von Ludendorff in den Rang der „höchsten Äußerung völkischen Lebenswillens“ erhoben, interpretierte man den Ersten Weltkrieg als schicksalhaften „Lebenskampf“ des „Deutschen Volkes“, der zwar wegen Verrats frühzeitig beendet worden, deswegen aber noch längst nicht entschieden sei. Durch die Legende vom „Dolchstoß“ in den „Rücken der Front“ wurde diese „völkische“ Lebenslüge des Ersten Weltkrieges forciert. Und es war die Generalität selbst, die solcherart Legenden hochhielt. Ludendorff stellte sich „die ernste Frage“:

<sup>16</sup> ebd., S. 188.

<sup>17</sup> Erich Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär*, S. 13.

(...) woher kam die Zerrissenheit des Volkes, wie war es möglich, daß trotz der ernsten Lebensgefahren, in denen das Volk während des Weltkrieges so offensichtlich stand, in der Heimat eine Revolution entstehen konnte, die die Kraft des Staates brach und dem schwer ringenden Heere in den Rücken fiel?<sup>17</sup>

An anderer Stelle gab er selbst die Antwort:

Wenn sie nicht Sieger blieben, wenn an Stelle der Kraft und Stärke Schwäche, Verzagtheit und Verrat an der eigenen Sache traten, so hatte das allein seinen Grund darin, daß das Heldenvolk der Deutschen die hinterlistigen, sich in Verborgenen haltenden inneren Feinde nicht kannte, die sein Blut hassen und fürchten oder als Deutschblütige Blutspflicht nicht kennen. Sie wollten schon 1914 in ihrer Mehrzahl das Deutsche Volk verbluten lassen, wenn nicht zu ihrer Überraschung das Deutsche Volk in dem Begeisterungsturm des August 1914, ohne sie zu kennen, über sie hinwegschritt, leider ohne sie, die Nattern, zu zertreten.<sup>18</sup>

Analog dazu begründete auch Hitler den „Dolchstoß“ von 1918 banal mit dem „Nichterkennen des Rasseproblems und besonders der jüdischen Gefahr“<sup>19</sup> durch die damalige Führung, obgleich schon Ludendorff seinerzeit eine „schärfere Erfassung der jungen Juden“<sup>20</sup> im Hinterland verlangt hatte. Aber das war Hitler offensichtlich zu wenig, er leitete aus der Verschwörungstheorie radikal ab, daß bereits mit Kriegsausbruch 1914

(...) der Zeitpunkt gekommen gewesen (wäre), gegen die ganze betrügerische Genossenschaft dieser jüdischen Volksvergifter vorzugehen. Jetzt mußte ihnen kurzerhand der Prozeß gemacht werden, ohne die geringste Rücksicht auf etwa einsetzendes Geschrei oder Gejammer. (...) Es wäre die Pflicht einer besorgten Staatsregierung gewesen, nun, da der deutsche Arbeiter wieder den Weg zum Volkstum gefunden hatte, die Verhetzer dieses Volkstums unbarmherzig auszurotten. Wenn an der Front die Besten fielen, dann konnte man zu Hause wenigstens das Ungeziefer vertilgen. (...) Man mußte rücksichtslos die gesamten militärischen Machtmittel einsetzen zur Ausrottung dieser Pestilenz.<sup>21</sup>

Während Ludendorffs metaphorische Diktion vom „Zertreten der Nattern“, die der deutschen Kriegsführung letztlich den „Stich“ in den Rücken versetzt hätten, noch weitgehend offen ließ, wie die implizite Aufforderung gemeint war,

formulierte Hitler direkter. Er sprach aus, was Ludendorff vielleicht nur angedeutet wissen wollte:

Hätte man zu Kriegsbeginn und während des Krieges einmal zwölf- oder fünfzehntausend dieser hebräischen Volksverderber so unter Giftgas gehalten, wie Hunderttausende unserer allerbesten deutschen Arbeiter aus allen Schichten und Berufen es im Felde erdulden mußten, dann wäre das Millionenopfer der Front nicht vergeblich gewesen.<sup>22</sup>

Abgesehen davon, daß Hitler damit bereits systematische Vergasungen vorwegnahm, lassen diese Zeilen durchklingen, daß sein Haß auf das Judentum vorrangig aus dem Bestreben resultierte, aufwieglerische Opposition, wie sie in den eigenen Reihen zutage getreten sei, auszuschalten. Auch Hitler ging es in erster Linie um den „Feind im eigenen Innern“,<sup>23</sup> wie in *Mein Kampf* zu lesen steht, darum, die „Heimatfront zu halten“, um es im zeitgemäßen Militärjargon zu sagen.

Ungeachtet der bluttriefenden Diktion, der sich die Kriegsapologeten bedienten: für sie zielte

die „jüdische Frage“ in erster Linie auf ideologische Faktoren. Es waren Ideen, die sie bekämpften; Ideen, wie

Hitler ging es um den „Feind im eigenen Inneren“

Demokratie, Humanismus, Sozialismus, Liberalismus und vor allem Pazifismus; Ideen, deren verführerischer Versuchung widerstanden werden müßte, um den Primat des durchmilitarisierten Kollektivs, wie es die totale Kriegsführung forderte, aufrechterhalten zu können; Ideen, die dem reaktionären deutschen Militarismus entgegenstanden und deshalb in ein stereotypes jüdisches Feindbild projiziert wurden, wo bei Ludendorff gleich auch „Freimaurer“ und „Jesuiten“, denen man ein gewisses Naheverhältnis zu dem als verwerflich gebranntmarkten Denken nicht absprechen konnte, stilgerecht zu „künstlichen Juden“ erklärte.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Erich und Mathilde Ludendorff: *Tannenberg*. In: *Die Judenmacht. Ihr Wesen und Ende*. München 1939, S. 321.

<sup>19</sup> Adolf Hitler, zit. n. Eberhard Jäckel: *Hitlers Weltanschauung*. Stuttgart 1981, S. 70.

<sup>20</sup> Erich Ludendorff, zit. n. John Toland: *Adolf Hitler*. Bindlach 1989, S. 101.

<sup>21</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 185 f.

<sup>22</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 772.

<sup>23</sup> ebd., S. 775.

<sup>24</sup> s. Erich Ludendorff: *Die Christen sind künstliche Juden*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*.

## Sündenfall

Als Beleg seiner Verschwörungstheorie, wonach Judentum, Freimaurerei und Christentum in mysteriösem Zusammenwirken schon seit jeher darauf abgezielt hätten das Deutschtum zu verführen, um seine Widerstandskraft zu paralisieren, bediente sich Erich Ludendorff eines angeblich aus der Feder einer „Rabbinerfrau“ stammenden Textes. Dieser namentlich ungenannt bleibenden Jüdin verlieh er den Status einer Kronzeugin, ihr tiefe Einblicke in diverse geheime Machenschaften zugestehend, sodaß ihren Aussagen eine geradezu enthüllende Bedeutung zukäme:

*Die Deutschen kommen wahrlich aus dem Walde und den Hainen, sie hatten starke Götter und waren wehrhafte Helden. Sie waren rein, stolz und stark. Gut war es, den Feind zu erschlagen, und Blutrache hieß ihr oberstes Gesetz.*

*Aber all das hat man ihnen rauben wollen - und man gab ihnen das semitische Christentum. Alle ihre Herrlichkeit sollte fortan Sünde sein und ihre Sünden waren nun zu Pforten geworden für das Himmelreich. Wißt ihr, was ihnen geschehen war? Ans Kreuz hatte man sie angeschlagen, ihr Wesen hatte man gekreuzigt, und mit der Geduld, die die neue Lehre sie lehrte, litten sie durch Jahrhunderte am Kreuze.<sup>25</sup>*

Wie Samson von Delila verführt und seiner Kräfte beraubt worden sei, so auch das Deutschtum vom Judentum. Nach Jahrhunderten der „jüdischen“ Unterwanderung habe es seine einstige „Herrlichkeit“ nunmehr völlig verloren, wie die Weltkriegsniederlage deutlich zeige; so der Tenor der Ludendorff'schen Theorien.

Hinter solchen Ängsten stand nichts anderes als die Unfähigkeit der Rechten, den Niedergang des traditionellen preußischen „Machtstaates“<sup>26</sup> zu akzeptieren, für den man den „jüdischen Intellekt“ verantwortlich machte. Dieser Kurzschluß wurde möglich, nachdem die gesellschaftliche Emanzipation des Judentums mit dieses „Machtstaates“ unaufhaltsamem Niedergang einhergegangen war, sodaß das Judentum im Austausch von Ursache und Wirkung als Auslöser dieser Entwicklung denunziert werden konnte.

<sup>25</sup> Zit. n. Erich Ludendorff: *Die Christen sind künstliche Juden*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*, S. 148.

<sup>26</sup> s. Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 687.

Die Dolchstoßlegende barg also weit mehr als nur einen Versuch der Militärs, die Niederlage zu kaschieren. Im „Dolchstoß“ zelebrierte man einen modernen Sündenfall: Die Abkehr vom „Machtstaat“ wurde als Verrat am deutschen Wesen, als Naschen an der verbotenen Frucht, die von der Schlange - den „Nattern“ - angeboten worden sei, gelesen. Die Folge dieses Nachgebens gegenüber der „jüdischen“ Versuchung sei die Niederlage - eine Vertreibung aus dem Paradies - gewesen und die Unterwerfung unter „jüdische Knechtung“. Infolgedessen laufe man nun Gefahr, vernichtet zu werden, schließlich würde jeder ermordet, der sich weigere, „die Gesetze Noahs“ anzunehmen, so die Generalgattin und Religionsphilosophin Mathilde Ludendorff.<sup>27</sup> Womit nicht nur angedeutet wäre an wem, sondern auch wie die Sühne der aufgeladenen Schuld zu vollziehen sei. Als Antithese des Autoritarismus, geriet das Judentum buchstäblich zum Todfeind des Nationalsozialismus, der das Verbrechen am Judentum begehen mußte, um sein Heil (wieder) zu erlangen:

„(...) mit der Judenvernichtung soll, symbolisch,“ so Christian von Krockow,

*der Sündenfall der Moderne ausgelöscht, die Last der Vereinzelung getilgt und alles Unheil der neueren Geschichte ins übermenschliche, herrschaftlich befestigte Heil zurückverwandelt werden. So zielt die ‚Endlösung der Judenfrage‘ tatsächlich auf Erlösung; sie ist: das Heilsverbrechen - und nichts außerdem.<sup>28</sup>*

## „Weltgericht“

Die Verabsolutierung des Krieges zu einem religiösen Mythos zog die Formulierung eines entsprechend bellizistischen Evangeliums nach sich. Dafür griff Hitler im Sinne des Lanz von Liebenfels auf den mittelalterlichen Dualismus von Gottesreich und Satansreich zurück: „Zwei Welten stehen einander gegenüber! Der Gottesmensch und der Satansmensch! Der Jude ist der Gegenmensch, der Antimensch!“<sup>29</sup>

Schließlich sei es - ganz im Sinne Ludendorffs - das „internationale Judentum“ gewesen, das schon den Ersten Weltkrieg gegen das „Deutsche

<sup>27</sup> Mathilde Ludendorff: *Jüdische Mission*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*, S. 179.

<sup>28</sup> Christian v. Krockow: *Die Deutschen in ihrem Jahrhundert 1890-1990*. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 498f.

<sup>29</sup> Adolf Hitler: zit. n. Hermann Rauschning: *Gespräche mit Hitler*, S. 227.

Reich“ angestrengt hätte, es seien Juden gewesen, die - den Bolschewismus versinnbildlichend - in weiterer Folge der deutschen Front in den Rücken fielen, und auch in der Gegenwart des „III.Reiches“ seien es Juden überall in der Welt, die, als Verkörperung der „plutokratischen“ Westalliierten, Deutschland in den „Ketten von Versailles“ hielten, mit dem Ziel, es zu vernichten und eine „jüdische Weltherrschaft“ zu errichten, die zu verhindern der Erlöser Hitler zu seiner Mission erklärte.

Ausgehend vom „Dolchstoß“, wie ihn Ludendorff der Niederlage von 1918 zugrunde gelegt hatte, entwickelte Hitler eine Wiederauferstehungslegende, die, ausgehend von den Tiefen der Weimarer „Wirrmisse“, in die Deutschland nach der Niederlage gestürzt worden sei, eine Wiedergeburt deutscher „Kriegsgemeinschaft“ im „III. Reich“ und letztendlich eine „Erlösung im Endsieg“ beschwor. Die Erlösungsvision stilisierte den wiederaufzunehmenden Krieg in mythisch-heroische Höhen, ließ ihn berechtigt und gerecht, ja geradezu als „heiliger“ Krieg erscheinen. Es ginge in diesem „heiligen“ Krieg um des Deutschtums „Arterhaltung“, meinte Ludendorff, um einen Kampf, hinter den alle Kämpfe, „die das Deutsche Volk seit etwa 1000 Jahren geführt hat“<sup>30</sup> an Bedeutung zurückträten, was Hitler in *Mein Kampf* mindestens ebenso bombastisch prophezeite:

*Sicher aber geht diese Welt einer großen Umwälzung entgegen. Und es kann nur die eine Frage sein, ob sie zum Heil der arischen Menschheit oder zum Nutzen des ewigen Juden ausschlägt.*<sup>31</sup>

Der ewige Kampf zwischen Gut und Böse mutierte in der Hitler'schen Heilslehre zu einem apokalyptischen „Weltgericht“ zwischen dem „arischen Gottesmenschen“ und dem „jüdischen Satan“. Von ihm hinge „Sein oder Nichtsein“ der deutschen „Rasse“<sup>32</sup> ab, wie Hitler noch im Februar 1945 postulieren sollte. Im Zuge dieses ultimativen „Weltgerichts“ müsse man den Todfeind ein für allemal besiegen, wolle man nicht selbst von ihm besiegt werden: Erlösung durch die „Endlösung“!

<sup>30</sup> Erich Ludendorff: *Tannenberg*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*, S. 323.

<sup>31</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 475.

<sup>32</sup> Hitlers Proklamation zum Parteigründungstag: 24. Februar 1945: zit. n. Günter Böldeker: *Der Untergang des Dritten Reiches*. Frankfurt a.M. - Berlin 1995, S. 333.

**A**nfang 1939 verkündete Hitler dem Judentum seine ureigensten Kriegsgelüste unterstellend - vor dem „Großdeutschen Reichstag“:

*Ich will heute wieder ein Prophet sein: Wenn es dem internationalen Finanzjudentum inner- und außerhalb Europas gelingen sollte, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann würde das Ergebnis nicht die Bolschewisierung der Erde und damit der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa.*<sup>33</sup>

Damit war das Todesurteil über den Antitypus gefällt. Der satanische Erzfeind müsse vernichtet werden als Strafe für seine frevelhaften Gelüste,

### Erlösung durch die „Endlösung“

so die kriegsreligiöse Offenbarung. Noch am Vorabend des Zusammenbruchs seines „III.Reiches“, als in den Vernichtungslagern bereits Millionen Menschen ermordet worden waren, betonte Hitler, daß der „jüdisch-internationale Weltfeind“ „(...) bei diesem Versuch, Europa zu vernichten und seine Völker auszurotten, nicht nur scheitern, sondern sich die eigene Vernichtung holen“<sup>34</sup> werde.

Auf diesen Zusammenhang zwischen Krieg und Holocaust verweist auch Eberhard Jäckel. Hitlers Antisemitismus ging demnach

*(...) vom Kriege aus, verlangte kriegerische Methoden, sollte im Kriege verwirklicht werden, und es war daher folgerichtig, daß er im nächsten Kriege, der ja von Anfang an vorgesehen war, seinen blutigen Höhepunkt erreichte.*<sup>35</sup>

So fadenscheinig Hitlers Begründung für das Todesurteil über das Judentum - die unterstellte Kriegstreiberei - auch gewesen sein mag, so unerbittlich hielt er zuletzt an dessen Vollstreckung fest. Darin kommt Hitlers äußerst zwiespältiges Verhältnis zum Judentum zutage. Einerseits war er wagnerianischer Rassen-theatraliker, für den das Feindbild lediglich Mittel zum Zweck war. Als solcher bediente er sich des diffusen Bedrohungsbildes einer „jüdi-

<sup>33</sup> Adolf Hitler: *Reichstagsrede vom 30.1.1939*. zit. n. Wolfgang Michalka (Hg.): *Das Dritte Reich, Bd. 1, „Volksgemeinschaft“ und Großmachtpolitik*. München 1985: S. 266 f.

<sup>34</sup> Hitlers letzter Neujahrsaufruf an das deutsche Volk, 1. Januar 1945, zit.n. Günter Böldeker: *Der Untergang des Dritten Reiches*, S. 310.

<sup>35</sup> Eberhard Jäckel: *Hitlers Weltanschauung*, S. 72.

schen Weltverschwörung“, um eine Wiederauflage des „Weltkrieges“ zu erreichen, und zwar als Präventivkrieg nach Westen und als total und fanatisch geführter Eroberungs- und Ausrottungskrieg nach Osten; dazu kreierte er ein überaus plakatives Feindbild Judentum, das man, wie er gegenüber Hermann Rauschning einmal andeutete, erfinden hätte müssen, wenn es es nicht schon gegeben hätte.<sup>36</sup> Zweifellos war Hitler andererseits aber auch pathologischer Rassist, besessen von der Idee, den kulturellen Einfluß des Judentums eliminieren zu müssen, sodaß er den angekündigten Genozid am europäischen Judentum tatsächlich in Gang setzte...

„Rasse“ galt weniger als biologisches Erbe...

## Völkische Mission und jüdischer Geist

Der unentwegt proklamierte „Rassenkampf“ reduziert sich jedoch auf ein bloßes Spiegelgefecht, zieht man mit in Betracht, daß sich die Aggressionen der Rechten im Grunde genommen gegen die moderne Aufklärung richteten. Ludendorff führte die vor sich gehende „Zersetzung“, wie man die gesellschaftlichen Emanzipationsbestrebungen zu benennen pflegte, auf ideelle Faktoren wie ein „internationales, pazifistisches und defaitistisches Denken“<sup>37</sup> zurück. Der in kernvölkischen Kreisen verbreitete biologische Ansatz erschien ihm zu „materialistisch“, er bevorzugte im Sog der skurrilen Religionsphilosophie seiner Gattin „seelische“<sup>38</sup>

Ansätze und sah demgemäß für das gefallene „Deutsche Volk“ auch eine erzieherische Therapie vor.

Ebensowenig war „Rasse“ für den Nationalsozialismus unbedingter Ausdruck eines biologischen Erbes, so mokierte sich Hitler bisweilen über manch „bezopften völkischen Theoretiker“,<sup>39</sup> der sich allzusehr in Altgermanismen verlor. Auch Hitler verstand unter „Rasse“ eher eine erzieherische Kategorie und sprach von der „Erziehung des Willens“ als einer der wich-

tigsten Aufgaben des „völkischen Staates“.<sup>40</sup> Der Historiker Martin Broszat resümiert, auf das nationalsozialistische Schrifttum verweisend, „(...) daß selbst der Rassebegriff keineswegs einheitlich und eindeutig definiert war.“<sup>41</sup> Rasse galt oftmals „(...) weniger als etwas naturhaft Gegebenes, als erst durch Erziehung und völkische Disziplin Herzustellendes“.<sup>42</sup>

Wie sein Mentor Ludendorff begriff Hitler auch das Judentum primär als ideelles Phänomen: „Die jüdische Rasse ist vor allem eine Gemeinschaft des Geistes“,<sup>43</sup> dozierte er. Sein „Kampf“ galt also in erster Linie dem verruchten, jüdischen Denken, worin sich für ihn die aufklärerisch inspirierte Geistesgeschichte der europäischen Moderne kristallisierte. Ob russischer „Bolschewismus“ oder westliche „Plutokratie“, ob „Pazifismus“ oder „Demokratie“, überall witterte er „jüdischen“ Intellekt, der seiner Vision vom deutschen Kriegerstaat entgegenstand. Symptomatisch dafür war die demonstrative Bücherverbrennung „wider den jüdischen Geist“, worin der Nationalsozialismus bald nach der Machtergreifung jenem „Ketzerium“ den Kampf ansagte, indem er dessen intellektuelle Manifestationen im Zuge eines inquisitorischen Rituals den Flammen opferte. Der Rückgriff auf den katharsischen Feuerritus war dabei kein zufälliger, sollte der jüdische Einfluß doch spurlos aus dem deutschen (Geistes-)Leben eliminiert werden, doch: Wo immer man Bücher verbrennt, wird man früher oder später auch Menschen verbrennen, hatte Heinrich Heine geschrieben.

Ziel der „völkischen“ Mission war es, das „Deutsche Volk“ von den Einflüssen des fremden Denkens - laut Hitler: dem „Fluch des Sinai“,<sup>44</sup> die „sogenannten Zehn Gebote“<sup>45</sup> - zu befreien und mit Hilfe eines streng gehandhabten, preußischen Militarismus, der auch Ludendorff als einziges „Heil für die Freiheit“<sup>46</sup> galt, zu echter

<sup>40</sup> ebd., S. 464.

<sup>41</sup> Martin Broszat: *Das weltanschauliche und gesellschaftliche Kräftefeld*. In: Martin Broszat/Norbert Frei (Hg.): *Das Dritte Reich im Überblick*. München 1989, S. 102.

<sup>42</sup> ebd.

<sup>43</sup> Albert Speer: *Erinnerungen*. Frankfurt a.M. - Berlin - Wien 1969, S. 483.

<sup>44</sup> Adolf Hitler: zit. n. Erwin Leiser: „*Deutschland, erwache!*“ Reinbek bei Hamburg 1989, S. 71.

<sup>45</sup> ebd.

<sup>46</sup> Erich Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär*, S. 288.

<sup>36</sup> s. Hermann Rauschning: *Gespräche mit Hitler*, S. 223.

<sup>37</sup> Erich Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär*, S. 188.

<sup>38</sup> ebd., S. 182.

<sup>39</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 395.

„Volksgemeinschaft“,<sup>47</sup> zurückzuführen. Erst durch die Rückerziehung zu einem derartigen anachronistischen Militarismus sei das verlorene Paradies wiederzugewinnen; erst durch einen neuen Glauben an „das unsterbliche Gesetz des Kampfes“,<sup>48</sup> wie Hitler schrieb, und an ihn als den Propheten, der dieses Gesetz unaufhörlich predigte, würde in nicht allzu ferner Zukunft phönixgleich der Asche des Krieges ein gereinigtes Menschentum entsteigen:

*Als der Weltkrieg ausging, sahen wir als Schlimmstes vor uns eine verderbte Jugend. Wenn dieser Krieg sein Ende finden wird, legen wir den Sieg in die Hände einer jungen Generation, die, in tausendfachem Leid und Feuer gestählt, das Beste ist, was Deutschland je sein eigen nannte.<sup>49</sup>*

Ludendorff hatte die Wiedergeburt eines derartigen kriegerischen Selbstverständnisses, wie es der deutschen Gesellschaft einst in grauer Vorzeit zu eigen gewesen sei, ebenfalls gefordert.<sup>50</sup>

## Germanenmaske

Während man dem nicht uneitlen Ludendorff noch ein gewisses echtes Bemühen zugestehen mag, die Geschehnisse rund um den Ersten Weltkrieg, an denen er als preußischer General, „Feldherr“ und zuletzt Militärdiktator Anteil hatte, durch die rege Beschäftigung mit „völkischen“ (Verschwörungs-)Theorien in ihrem Wesen zu begreifen, oft freilich auch nur zu rechtfertigen, so benutzte Hitler die „völkischen“ Parolen weitaus freizügiger. Für Ludendorff, so scheint es, besaß das archaische Germanentum, zu dem man die deutsche Bevölkerung rückzuerziehen beabsichtigte, noch ein - wenn auch überaus abstruses - ideengeschichtliches Fundament. Der Propagandist Hitler dagegen ließ sich auf langatmige wissenschaftliche Beweisführung erst gar nicht ein, für ihn war das anvisierte Altgermanentum weitgehend nur historistische Kulisse, die seinen Staat buchstäblich im richtigen Gewand erscheinen lassen sollte; ein schillernder Prospekt, voll von Bildern aus der germanischen Mythologie, der nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen, je-

denfalls aber das angebliche Kriegererbe bezeugen mußte. Siegfried Kracauer verwies darauf, daß man für die pathetischen Arrangements der „Reichsparteitage“<sup>51</sup> ungeniert Anleihe bei Fritz Langs monumentaler Nibelungen-Verfilmung nahm. So gesehen, ließe sich Ludendorff durchaus als Theoretiker dessen begreifen, was sein Epigone Hitler praktisch umzusetzen sich anschickte.

Aus mythologischem Stoff, so ließe sich formulieren, schneiderte Hitler ein passendes Kleid für seine Kriegsgesellschaft, ein Kostüm buchstäblich, eine germanische Maske, die auf öffentlicher Bühne dramatisch in Szene gesetzt werden sollte. Dem konform hieß es im SS-Blatt *Das Schwarze Korps*, daß Politik „wie nichts anderes schöpferische Gestaltung“,<sup>52</sup> also Theater sei, die damit den Ansprüchen an die Bühne unterlag, über die Rainer Schlösser, der im „III. Reich“ den vielsagenden Titel „Reichsdramaturg“ trug, 1935 schrieb: „Die Sehnsucht geht nach einem die historischen Vorgänge zur mythischen, allgemeingültigen, eindeutigen Überwirklichkeit steigenden Drama.“<sup>53</sup>

Nachdem aber Politik schlicht als Theater galt, läßt sich auch das an den Nürnberger Parteitagen wie im gesamten öffentlichen Leben des „III. Reiches“ dramatisch in Szene gesetzte Real-

tätskonzept als „Überwirklichkeit“ eines altgermanisch inspirierten Krieger-tums begreifen, an dem das Publi-

Schillers Schaubühne  
als „völkische Anstalt“

kum über Generationen hinweg sozialisiert würde, auf daß man künftig an den neuen Mythos zu glauben beginne und sich Hitlers militante Vision vom „germanischen Staat“<sup>54</sup> verwirkliche. „Schillers ‚Schaubühne als moralische Anstalt‘ erfährt damit eine ungeheure Ausweitung zum Theater als ‚völkische Anstalt‘“,<sup>55</sup> hieß es im *Schwarzen Korps*.

<sup>50</sup> s. Erich Ludendorff: *Der totale Krieg*. München 1935.

<sup>51</sup> Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt a.M. 1993, S. 103.

<sup>52</sup> s. Walter Best (Hg.): *Völkische Dramaturgie. Gesammelte Aufsätze*. Würzburg 1940, S.27.

<sup>53</sup> Rainer Schlösser, zit. n. Dieter Bartetzko: *Illusionen aus Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten*. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 133.

<sup>54</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 380.

<sup>55</sup> s. Walter Best (Hg.): *Völkische Dramaturgie*, S. 5.

<sup>47</sup> Ludendorff: *Vom Feldherrn zum Weltrevolutionär*, S. 190.

<sup>48</sup> Adolf Hitler: zit. n. Erwin Leiser: *„Deutschland, erwache!“* S. 71.

<sup>49</sup> Hitlers Proklamation zum Parteigründungstag: 24. Februar 1945: zit. n. Günter Bölddeker: *Der Untergang des Dritten Reiches*, S. 337.

Als Inbegriff dieser „völkischen Anstalt“ galt das Bayreuther Wagner-Germanen-Spektakel - für Hitler nicht weniger als „Gottesdienst“.<sup>56</sup> Richard Wagner war es in seinem Opernwerk bekanntlich auch schon um eine „Erlösung vom Judentum“ gegangen. Sein Festspielhaus hatte er als „Wallfahrtsstätte“ und „überweltliches Heiligtum der Deutschen“<sup>57</sup> verstanden, beseelt von der Mission, ihnen ihr Urwesen näherzubringen.

Hitler vermeinte, in opulenten Inszenierungen, wie er sie in den Wagner-Opern kennengelernt hatte, einen Schlüssel gefunden zu haben, die germanische Kriegermaske an das Publikum heranzubringen. Daß diese Maske, die den Deutschen übergestülpt werden sollte, historisch unhaltbar war, war zwar vielen führenden Köpfen bewußt, störte aber offenbar kaum jemanden. „Reichsführer SS“ Heinrich Himmler, diplomierter Landwirt und brutaler Exekutor des NS-Rasseideals, meinte über den „ganzen zweifelhaften“ Wissenschaftsbetrieb:

*Es ist uns höchst gleichgültig, ob sich die Vorgeschichte der germanischen Stämme in Wirklichkeit so oder anders abgespielt hat.*

*(...) Worauf es uns einzig und allein ankommt (...) sind geschichtliche Vorstellungen, die unserem Volk den notwendigen Nationalstolz stärken.*

*Wir haben bei diesem ganzen zweifelhaften Betrieb nur das einzige Interesse, daß wir das, was wir als Zukunftsbild für unser Volk hinstellen, in die graue Vergangenheit hineinprojizieren.<sup>58</sup>*

Aus dieser Sicht reduzieren sich auch Himmlers ehrgeizige Pläne einer „Reinzüchtung der arischen Rasse“ zum bloßen Versuch, der Maske Leben einzuhauchen. Das Vorhaben, im „SS-Lebensborn“ ein Ebenbild Siegfrieds zu erschaffen, erscheint nur als besonders bizarre Variante von Hitlers Umerziehung, gleichsam als deren biologischer Ausdruck, als Mittel, der Maske jene Wahrhaftigkeit angedeihen zu lassen, an der es ihr von Anfang an ermangelte: der kriegerische Neogermane, geschaffen nach mythologischem Vorbild als Hitlers eigentliches Schöpfungswerk!

<sup>56</sup> s. Hans-Jürgen Eitner: *Hitler: Das Psychogramm*. Frankfurt a.M. - Berlin 1994, S. 84.

<sup>57</sup> s. ebd., S. 87.

<sup>58</sup> Heinrich Himmler, zit. n. Hermann Rauschnig: *Gespräche mit Hitler*, S. 214.

## Siegfriedsweihe im NS-Kino

Erzieherische Aufgaben im Sinne der verordneten Germanisierung stellte sich auch die nationalsozialistische Filmproduktion, die germanische Maske für die breite Masse des deutschen Publikums entwerfend, sodaß sie auch auf der modernsten aller Schaubühnen, dem Kino, ihre Aufgabe erfülle.

Als Joseph Goebbels das Amt des Propagandaministers antrat, entwickelte er den Ehrgeiz, den „nationalen Film“ zu schaffen, einen „Tendenz“-Film, dem er „völkische Konturen“<sup>59</sup> verordnete: „Wir haben die Absicht, dem Film ein deutsches Gesicht zu geben,“<sup>60</sup> verkündete er 1934. Bereits im Jahr davor hatte er anlässlich der Eröffnung der „Reichskulturkammer“ seine fundamentalen Ansprüche formuliert:

*Was wir wollen, ist mehr als dramatisiertes Parteiprogramm. Uns schwebt als Ideal vor eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst.<sup>61</sup>*

Daß Goebbels mit diesem Ansinnen an jenen Regisseur herantrat, der diese altgermanische

Heroenästhetik zwischen Mythos und Pathos bereits erfolgreich realisiert hatte, überrascht insofern nicht. Fritz Lang hatte 1924 mit seinem expressionistischen Nibelungen-Film die germanische Mythologie zu einem monumentalen Filmgemälde arran-

giert und damit den jungen Goebbels begeistert<sup>62</sup> und zwar so sehr, daß dieser noch viele Jahre später, nachdem er deutscher Filmherr geworden war, dem Regisseur trotz dessen jüdischer Herkunft die Leitung über die gesamte deutsche Filmproduktion anbot.<sup>63</sup> Nebenbei bemerkt, sollte Fritz Lang dieses Angebot zum Anlaß nehmen, ins Exil zu gehen. Doch alleine die Absicht, einem „Halbjuden“ die neogermanische Filmkunst anzuvertrauen, mußte ein Sakrileg aus der Sicht einer dogmatischen NS-

<sup>59</sup> Goebbels-Rede im Kaiserhof, Berlin, am 28.3.1933, zit. n. Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart 1969, S. 440.

<sup>60</sup> Joseph Goebbels: Aus: „*Der Kinematograph*“ vom 13. Februar 1934, zit. n. Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 22.

<sup>61</sup> Goebbels-Rede, Berliner Philharmonie, 15.11.1933, zit. n. Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 22.

<sup>62</sup> s. Curt Riess: *Das gab's nur einmal. Das Buch der schönsten Filme unseres Lebens*. Hamburg 1956, S. 183.

<sup>63</sup> Heinrich Fraenkel/Roger Manvell: *Goebbels. Der Verführer*. München 1989, S. 216.

Rassenideologie darstellen. Daß dies dennoch geschehen konnte, erklärt sich einzig darin, als man im Judentum primär eine geistige Haltung verkörpert sah, derer sich Fritz Lang anhand seines Nibelungen-Films wohl kaum bezichtigen ließ. Noch galt er, wenn man so will, als „Träger eines germanischen Geistes“.

Goebbels war sich der Kulissenhaftigkeit des beschworenen Germanentums durchaus bewußt, und wußte sich auch dessen besonderer Funktionalität zu bedienen. Am 28. März 1933 dozierte er über *Die Nibelungen* vor deutschen Filmleuten:

*Hier ist ein Filmschicksal nicht aus der Zeit genommen worden, aber so modern, so zeitnah, so aktuell gestaltet, daß es auch die Kämpfer der nationalsozialistischen Bewegung innerlich erschüttert hat.*<sup>64</sup>

Auf der Suche nach der nazi-germanischen Identität strebte er nach einer Art Siegfriedsweihe für seinen „nationalen Film“. Offensichtlich ging es auch ihm um „Zeitnähe“ - weniger um Vergangenheit als um deren zeitgemäße Interpretation, weniger um Altgermanentum, als um dessen funktionale Mystik. Diverse überkommene Ängste der braven Bürger, der an die Macht gekommene Nationalsozialismus „(...) würde auf der Leinwand die alten Germanen fellbekleidet in immer neuen Spielhandlungen aufmarschieren lassen“,<sup>65</sup> bespöttelte man dagegen in seinem Umfeld, wohl wissend, sich da-hingehend in guter Gesellschaft zu befinden. Man verstand sich schließlich einer elaborierten (Propaganda-)Kunst verpflichtet und nicht einer verbohrtten Rassendogmatik.

## Die epische Form

Die wesentlichste Aufgabe von Goebbels, „nationalem Film“ war es, ein Geschichts- und Gegenwartsbild aus der germanischen Perspektive zu vermitteln, wofür sich das Medium Film in seinen fiktionalen Qualitäten und in seiner enormen Reichweite als besonders geeignet erwies. „Rasse“, „Gemeinschaft“, „Arbeit“, „Wehrwille“ und „Bauertum“<sup>66</sup> waren - laut Peter von

Werder - die vordringlichen Sujets, derer sich der nationalsozialistische Film dazu anzunehmen habe. Dahinter verbarg sich nichts anderes als die Anatomie des totalen Krieges: „Rasse“ stand für die germanische Maske, „Gemeinschaft“ diente als willfährige Umschreibung der militaristischen Gesellschaftsorganisation, „Arbeit“ als Etikette der Rüstung und „Bauertum“ als Ausdruck von Autarkie, womit sich der letzte Themenbereich „Wehrwille“, über den obligaten Körperkult, der

gezielt die Beziehung zwischen Sport und Soldatentum betonte, hinaus, bereits weitgehend deklariert hätte: bedingungs-

los für den „schicksalhaften“ Krieg zu sein. Hinter „Wehrwille“ stand mehr als nur ein Strohflecken kurzfristiger Kriegsbegeisterung wie jenes von 1914, dahinter verbarg sich der Kriegsmythos, wie ihn Hitler seinem „III. Reich“ zugrunde legte und der den künftigen Generationen durch einen ständigen Rekurs auf ein germanisches Kriegererbe zum Dogma gemacht werden sollte.

Eingebettet sollten die geforderten Sujets in die von „nordisch-germanischem Geist“<sup>67</sup> erfüllte Form der Saga werden. Hitlers Erlösungsvision formierte sich nach dem Vorbild klassischer Heldensagen zu einem Epos, einem NS-Nibelungenlied.

Eine der dafür wohl bezeichnendsten Filmproduktionen trug den Titel *Ewiger Wald* und stellte laut Eigendeklaration eine „Allegorie über die Geschichte und das Leben“<sup>68</sup> dar. Beginnend in einem frühzeitlichen Germanentum, über den Teutoburger Triumph der Germanen über die Römer und einer dramatischen historischen Bilderfolge von den Wikingeren, einem mönchischen Mittelalter, Minnesängern, Rittern, Handwerkern, den Bauernkriegen, der Industrialisierung - alle diese Etappen in Beziehung setzend zu einem „ewigen Wald“ -, steuert dieser Auftragsfilm der NS-Kulturgemeinde aus dem Jahr 1936 auf das unvermeidliche Trauma der Niederlage im Ersten Weltkrieg zu:

*Hitlers Erlösungsvision formierte sich zu einem NS-Nibelungenlied*

<sup>64</sup> Goebbels-Rede im Kaiserhof, Berlin, 28. 3. 1933, zit. n. Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 439.

<sup>65</sup> Gerd Eckert: *Filmtendenz und Tendenzfilm*. In: *Wille und Macht. Führerorgan der nationalsozialistischen Jugend*, H. 4 vom 15. 2. 1938, 6. Jg., S. 19, zit. n. Gerd Albrecht: *Nationalsozialistische Filmpolitik*, S. 503.

<sup>66</sup> Peter von Werder: *Trugbild und Wirklichkeit im Film*. Leipzig 1943, S. 26.

<sup>67</sup> ebd., S. 21.

<sup>68</sup> s. Francis Courtade/Pierre Cadars: *Geschichte des Films im III. Reich*. München 1977, S. 65.

„Mir ist eine Szene unvergeßlich,“ schreibt Reinhard Prießnitz,

*in der unter Bewachung eines französischen Neger-soldaten - das Ganze ist natürlich gestellt - dem deutschen Wald die Schmach angetan wird, daß Franzosen ihn roden, noch dazu heimlich.*<sup>69</sup>

Diese Metapher für des Deutschtums Schicksal schließt laut Francis Courtade und Pierre Cadars zuguterletzt eine Apotheose: „(...) eine Hitlerfahne, der Wald so sommerlich wie zu Beginn, ein junger Arier, eine junge Arierin“ und als Kommentar: „Das Volk strebt, wie der Wald, nach der Ewigkeit“.<sup>70</sup>

Der Ewigkeitsanspruch in der Wald-Metapher stellte die bis in mystische Vergangenheit zurückreichende Generationenkette über die Gegenwart. Die durch die verhaßte „Novemberrevolution“ und die Weimarer Republik,

vor allem aber durch die schmachvolle Weltkriegsniederlage korrumpierte Ära sollte klein und nichtig werden angesichts der bedingungslosen Kriegspflicht, wie sie aus dem ahnentreu gezeichneten Vergangenheitsbild resultierte. Und je prekärer sich die Kriegslage zeigte, umso skrupelloser forderte man diese Kriegspflicht ein. Im Jänner 1943, als sich mit dem Untergang der 6. deutschen Armee eine Wende bereits unübersehbar abzeichnete, besang Hermann Göring das „Monument Stalingrad“:

*Es wird eines Tages als die größte Schlacht unserer Geschichte anerkannt werden, eine Schlacht von Helden (...) Wir haben ein gewaltiges Epos über einen unvergleichlichen Kampf, den Kampf der Nibelungen. Auch sie kämpften bis zum Letzten.*<sup>71</sup>

14

Das germanisch-heroische Erbe suggerierte eine ewige Verpflichtung, die zumindest so lange anhalten mußte, bis die überkommenen Generationen den jungen, im NS-Staat sozialisierten gewichen wären und dadurch die krieglerische Maske tatsächlich gelebt würde.

<sup>69</sup> Reinhard Prießnitz: *Die Endlösung der Meinungsfreiheit*. In: Peter Konlechner/Peter Kubelka (Hg.): *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945*. Wien 1972. S. 8.

<sup>70</sup> Francis Courtade/Pierre Cadars: *Geschichte des Films im III.Reich*, S. 66f.

<sup>71</sup> Hermann Göring: Rundfunk-Ansprache vom 30. Januar 1943. zit. n. William E. Craig: *Die Schlacht um Stalingrad*. München 1980: S. 331.

<sup>72</sup> Hitlers letzter Neujahrsaufruf an das deutsche Volk, 1. Januar 1945, zit. n. Günter Böldeker: *Der Untergang des Dritten Reiches*, S.304.

## „Der Weltfeind“

Auf dieser mythologischen Grundlage, wonach sich das „Deutsche Volk“ nach dem Vorbild der altgermanischen Helden dem Kampf mit den „asiatischen Horden“ stelle, fußte auch das Bild eines Urjudentums als eine dumpfe Bedrohung, angesiedelt in einem diffusen geographischen Osten; eine Erscheinung mit dämonischen Zügen, die sich in aller Welt festsetze und an die Macht dränge, mit dem Ziel, eines Tages eine „Weltherrschaft“ zu errichten. Die „britisch-amerikanischen Staatsmänner“ und die „bolschewistischen Machthaber“ beschrieb Hitler gleichermaßen als bloße Marionetten, gelenkt von den „hinter allem stehenden internationalen Juden“.<sup>72</sup>

Für die breite Öffentlichkeit zeichnete das Goebbels-Kino neben den stilisierten Germanenbildern auch ein funktionales Bild dieses „jüdischen Feindes“. Fritz Hippler, als „Reichsfilmintendant“ Goebbels rechte Hand,

realisierte 1940 im besetzten Polen, als sich Hitler-Deutschland bereits erster „urjüdischer“ Originalschauplätze bemächtigt hatte, *Der ewige Jude*. Der *Film-Kurier* besprach den Film im Jänner 1941:

*Durch das Ghetto von Litzmannstadt wanderte damals, noch ehe die ordnende Hand der deutschen Verwaltung eingriff und diesen Augiasstall ausmiste, die Filmkamera, um ein tatsächliches, ein unverfälschtes Bild jenes stinkenden Pfluhes zu erhalten, von dem aus das Weltjudentum seinen ständig fließenden Zustrom erhielt.*<sup>73</sup>

Von der abstoßend präsentierten Figur des Ost-Ghetto-Juden, dessen ärmliche, schmutzige Erscheinung allegorisch auf seinen parasitären Charakter verweisen sollte, führte die Argumentationslinie dann direkt zum „Finanz-“ und „Börsenjuden“, eine Figur, die auf die westlichen Demokratien projiziert wurde. Rechtzeitig für den Überfall auf Großbritannien entstand dahingehend auch der Ufa-Spielfilm *Die Rothschilds*.<sup>74</sup> Die Hauptfigur dieses Films, Nathan Rothschild, laut dem Berliner Lokalanzeiger: „(...) fett, teuflischlistig, ein Parasit, aus der Gosse des Ghettos emporgestiegen zum Finanzgewaltigen Englands.“<sup>75</sup>

<sup>73</sup> *Film-Kurier* v. 20.1.1941.

<sup>74</sup> s. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 4, 1939-1945. Berlin 1992, S. 217.

<sup>75</sup> Berliner Lokalanzeiger vom 18.7.1940, zit. n. Joseph Wulf: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*. Frankfurt a.M. - Berlin 1989, S. 441.

1941, nach dem gewaltsamen Ende des kurzfristigen Burgfriedens des Hitler-Stalin-Pakts, durfte auch die Sowjetunion wieder offen zum Feind erklärt werden, die man letztlich als „jüdisch-bolschewistische Tyrannei“ bezeichnete. Ein bereits 1935 gedrehter Hetzfilm über das angebliche Martyrium eines wolgadeutschen Dorfes mit dem Titel *Friesennot*, den man mit Abschluß des Nichtangriffspakts 1939 zurückgehalten hatte, wurde nun, nachdem die deutschen Armeen in die Sowjetunion eingefallen waren, unter dem Titel *Dorf im roten Sturm* wieder gespielt.<sup>76</sup> 1942 inszenierte man das „bolschewistische Terrorsystem“ in *GPU*,<sup>77</sup> ebenfalls 1942 demonstrierten pseudo-dokumentarische Filmbilder über sowjetrussische Lebensverhältnisse unter dem zynischen Titel *Das Sowjet-Paradies*<sup>78</sup> „(...) die verhängnisvollen Ergebnisse einer über zwanzigjährigen Blutherrschaft einer jüdisch-bolschewistischen Terror-Clique.“<sup>79</sup>

Schließlich wurden auch die USA in die Mär von der „jüdischen Weltverschwörung“ miteinbezogen. 1943 entstand *Herr Roosevelt plaudert*, eine Kompilation, die den „Kriegshetzer Roosevelt“, der „Appetit auf die ganze Welt“ habe, als „jüdischen Weltfeind“ personifizierte.<sup>80</sup>

Damit war das Filmfeindbild Judentum komplett. Deutschland sah sich in seinen Kinos nun buchstäblich der „jüdischen Weltverschwörung“ gegenüber, die alliierten Mächte fungierten sämtlich als „Judenknechte“, wie die Nazi-Nibelungen glauben machen wollten. Noch im April 1945, als der Krieg bereits unwiderruflich verloren war und die „Entscheidungsschlacht“ des prophezeiten „Weltgerichts“ in den Mauern Berlins und nicht, wie geplant, um Moskau tobte, hetzte Joseph Goebbels über den Rundfunk:

*Was wir heute erleben, das ist der letzte Akt eines gewaltigen tragischen Dramas, das mit dem 1. August 1914 begann und das wir Deutschen am 9. November 1918 gerade in dem Augenblick unterbrechen, als es kurz vor der Entscheidung stand. (...) Noch einmal stürzen die Heere der feindlichen Mächte gegen unsere Verteidigungsfronten an. Hinter ihnen geistert als Einpeitscher das internationale Juden-*

*tum, das keinen Frieden will, bis es sein satanisches Ziel der Zerstörung der Welt erreicht hat.*<sup>81</sup>

## Die Exorzitie

Als Teufelsgestalt, die in sämtlichen Masken erscheinen konnte, beschrieb Hitler die jüdische Figur als eine der „infamsten Täuschungen“,<sup>82</sup> die sich denken ließe; die Demaskierung dieser Teufelsgestalt sah er als seine Berufung an: „Das internationale Judentum wird in seiner ganzen dämonischen Gefahr erkannt werden, dafür werden wir Nationalsozialisten sorgen.“<sup>83</sup> Um diesen „Dämon“ zu enttarnen, der Öffentlichkeit gegenüber überhaupt erst als „Feind“ kenntlich zu machen, bediente er sich auch eines so theatralischen Visualisierungsschrittes wie dem „Judenstern“, dessen Bedeutung weit über die einer diskriminierenden Demütigung hinausreichte. Als Begleitmaßnahme zu den anlaufenden Deportationen deklarierte das „III.Reich“ seine inneren „Feinde“ durch das gelbe Stigma und plötzlich, wie von Zaubererhand, war sie sichtbar, die geschmähte „Fünfte Kolonne“, plötzlich durchsetzte sich auch das sonst so vertraut scheinende, heimische Großstadtgewühl mit den vom Kainsmal Gezeichneten. Der Pro-

pagandist Hitler wußte: „(...) man braucht einen sichtbaren Feind, nicht bloß einen unsichtbaren“,<sup>84</sup> schließlich gebe

sich auch die katholische Kirche nicht mit dem Teufel alleine zufrieden.

Dahingehend ist auch Fritz Hipplers *Der ewige Jude* zu begreifen, ein Film, der geradezu investigative Ansprüche erhob, denn, wie es im Originalton hieß:

*Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassischen Eigenart. Dieser Film zeigt Originalaufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns die Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, be-*

*Der Judenstern sollte die „Fünfte Kolonne“ sichtbar machen*

<sup>76</sup> s. Erwin Leiser: „Deutschland, erwache!“, S. 41 ff.

<sup>77</sup> s. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 4, 1939-1945, S. 221 f.

<sup>78</sup> s. Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a.M. 1988, S. 164.

<sup>79</sup> ebd.

<sup>80</sup> ebd., S. 163.

<sup>81</sup> Goebbels-Rundfunkansprache, zit. n. Peter Gosztony: *Der Kampf um Berlin 1945 in Augenzeugenberichten*. Düsseldorf 1970, S. 197.

<sup>82</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 342.

<sup>83</sup> Hitler-Rede im Münchner Löwenbräukeller vom 8. November 1942, zit. n. Eberhard Jäckel: *Hitlers Weltanschauung*, S. 75 f.

<sup>84</sup> Adolf Hitler, zit. n. Hermann Rauschning: *Gespräche mit Hitler*, S. 223.

Die Kamera brachte dabei ihre spezifischen Qualitäten mit ein, um dies auch bildlich nachzuweisen, um - im Originalton - die „Wahrheit über das Judentum“<sup>86</sup> ans Licht der Leinwand zu bringen. Aus Aufnahmen von „markanten Ghettojuden mit Pajes, Bart, Kappe und Kaf-tan“<sup>87</sup> wurde der „zivilisierte Europäer“ herausgeblendet, nachdem dieselben Zwangsdarsteller „(...) geschoren und rasiert, (...) in europäi-sche Anzüge gesteckt und dann wieder in der-selben Art aufgenommen“<sup>88</sup> worden waren.

Die Benennung der Träger des dämonischen Stigmas verlangte auch nach der Zeichnung des Dämons selbst, der seine Träger beherrsche, der freilich erst konstruiert werden mußte. Für *Der ewige Jude* - jene „Symphonie des Ekels und Entsetzens“<sup>89</sup>, wie er selbst ihn charakterisierte, - hatte sich Hippler eifrig bemüht, das nackte Grauen ins Bild zu setzen. Mit „List und Tücke“ hatte er bei der deutschen Militärverwaltung in Lodz erreicht, daß rituelles Schächten, welches als jüdische Kulthandlung mittlerweile verboten worden war, „(...) an einem Tage zum Zwecke der Aufnahme erlaubt“<sup>90</sup> wurde, schließlich

Ghetto-Filmaufnahmen  
als „Dokumente des Dämons“

handelte es sich dabei nicht um irgendwelche Bilder, sondern um bildliche Zeugnisse, ausersehen dazu, künftigen Generationen die „dämonische Wahrheit“ des Judentums vor Augen zu führen. Es ist symptomatisch, daß die Aufnahmen für *Der ewige Jude* von Goebbels ursprünglich für Archiv-zwecke vorgesehen waren - als, wenn man so sagen kann, „Dokumente des Dämons“,<sup>91</sup> die dereinst wohl als schaurige Reliquien gelten sollten:

*Der lächelnde Schlachter hebt das Messer. Ochse an den Füßen gebunden, umgeworfen, augenrollend, Kopf wird festgehalten, Kehlschnitt, Blut raus, alle zurück, röchelt, Kehle klafft, Röhren und Schläuche, Bauch aufgeschlitzt, greift rein. Ochse hebt Kopf, Zunge hängt seitlich raus, Auge bricht. Lächelnde Schlachter, unrasiert.*<sup>92</sup> (Beschreibung nach Siegert)

Obleich authentisch war die dargestellte Szene eine Metapher und sinnbildlich für das „Fressen der Wirtsvölker“<sup>93</sup> zu verstehen, wie Erich und Mathilde Ludendorff die Symbolik des Schäch-tens deuteten:

*Vieh bedeutet ferner in der Bildsprache des Juden auch ‚Reichtum‘ und getreu nach dem Moseswort sind die Wirtsvölker nichts anderes als Quellen des Reichtums durch ihre Arbeit und ihren Besitz, der Jude läßt sie auf Jahwehs Geheiß ausbluten.*<sup>94</sup>

Die gefilmten Schächteszenen appellierten an dieses Ausblutenlassen des „deutschen Volkskör-pers“, ein parasitäres Judentum suggerierend, das aus der Gesellschaft entfernt werden müsse.

Vielsagend diesbezüglich, wenn auch in ein euphemistisches Kleid gehüllt, der Schlußsatz von Veit Harlans *Jud Süß* (1940), eines im 18.Jh. spielenden Historienfilms, den Goebbels - wie

übrigens die anderen antisemitischen Hetzfilme auch - persönlich angeregt hatte. Ein Richter verliert das Urteil, wonach alle Juden das Land zu verlassen hät-ten und endet mit den Worten: „Mö- gen unsere Nachfahren an diesem Gesetz ehern festhalten...“<sup>95</sup>

Joseph Wulf zeigt die Umsetzung der in *Jud Süß* geforderten Exorzitie auf, der in den besetzten Ostgebieten immer dann der Bevöl-kerung gezeigt wurde, „(...) wenn eine Aus-siedlung oder Liquidation im Ghetto bevor-stand“.<sup>96</sup>

Hitler selbst machte sich letzten Endes zum Richter, der das Judentum aus der europäischen Zivilisationsgeschichte verbannte. In seinem politischen Testament, das er kurz vor seinem Tod verfaßte, formulierte er sein „ehernes“ Ver-mächtnis:

<sup>91</sup> ebd.

<sup>92</sup> Michael Siegert: *Der ewige Jude*, S. 79.

<sup>93</sup> Mathilde Ludendorff: *Die jüdische Seele*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*, S. 29.

<sup>94</sup> ebd., S. 30.

<sup>95</sup> Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 4, 1939-1945, S. 215.

<sup>96</sup> Joseph Wulf: *Kultur im Dritten Reich. Theater und Film*, S. 455.

<sup>85</sup> Originalkommentar, zit. n. Erwin Leiser: „*Deutschland, erwache!*“, S. 79.

<sup>86</sup> s. Stig Hornshoj-Moller: *Der ewige Jude*. In: Karl Friedrich Reimers/Christiane Hackl/Brigitte Scherer (Hg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen*. München 1995, S. 70.

<sup>87</sup> s. Fritz Hippler, zit. n. Michael Siegert: *Der ewige Jude*. In: Peter Konlechner/Peter Kubelka (Hg.): *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945*. Wien 1972, S. 68.

<sup>88</sup> ebd.

<sup>89</sup> Fritz Hippler, zit. n. Francis Courtade/Pierre Cadars: *Geschichte des Films im III. Reich*, S. 194.

<sup>90</sup> Fritz Hippler: *Auch ein Filmbuch. Die Verstrickung*. Düsseldorf 1982, S. 187.

Vor allem verpflichte ich die Führung der Nation und die Gefolgschaft zur peinlichen Einhaltung der Rassenetze und zum unbarmherzigen Widerstand gegen den Weltvergifter aller Völker, das internationale Judentum.<sup>97</sup>

## Der Hakenkreuzzug

Den realpolitischen Hintergrund dieser Nazi-Nibelungen bildete die bereits im Ersten Weltkrieg virulente Absicht, „Lebensraum für das deutsche Volk“ zu erobern.<sup>98</sup> und darin erhielt die Legende buchstäblich ein Ziel, schließlich ließ sich Lenins Sowjetunion, das gelobte Land deutscher Lebensraumpolitik, trefflich mit dem Judentum assoziieren. Ludendorff diagnostizierte in der Symbolik des Sowjetsterns die „Vorstufe zur jüdischen Weltherrschaft“.<sup>99</sup> Analog dazu schrieb Hitler:

*Im russischen Bolschewismus haben wir den im zwanzigsten Jahrhundert unternommenen Versuch des Judentums zu erblicken, sich die Weltherrschaft anzueignen.*<sup>100</sup>

Durch diese apokalyptisch drapierte Kulisse erschien der Überfall auf die slawisch besiedelten Länder geradezu als unausweichlich. Hitlers Armeen fielen in der Sowjetunion ein, um, wie es hieß, die „jüdisch-bolschewistische Tyrannei“ zu stürzen, ein Inferno entfaltend, wofür der brennende Etzel-Palast nur eine bescheidene Metapher darstellte. Man erklärte den Krieg im Osten zum Kreuzzug, um den brutalsten Raubzug der Kriegsgeschichte zu legitimieren und bemühte diese Legende umso mehr, je schlechter es um die deutschen Ost-Armeen stand.

Wegmarken der Ausrottung wie der „Kommissar-Befehl“, oder der „Generalplan-Ost“ bilden untrügliche Zeichen dafür, daß man sich mit einem konventionellen militärischen Sieg im Osten nicht zufrieden gab. Vielmehr ging es um Landnahme in gigantischen Ausmaßen, darum, ganze Landstriche zu räumen, als eroberte Terri-

torien in Besitz zu nehmen und auszubeuten, wozu es zumindest eines jahrzehntelangen Partisanenkrieges bedurft hätte; es ging darum, ansässige Ethnien mit den Mitteln überkommener Kolonialkriege zu Helotenvölkern zu degradieren, oder der „Aussiedelung“ zuzuführen, wobei dieses Wort in seiner sprachgeregelten Bedeutung zu verstehen ist, für die Betroffenen anstatt einer neuen Heimat Sterilisation oder gleich die Ermordung vorsehend.

Hitlers Krieg war kein Kreuzzug, wie er und sein Propagandaminister sich mit Fortdauer des Krieges zunehmend eindringlicher zu erklären bemühten, folgte er doch nicht

*Hitlers Krieg  
war kein Kreuzzug*

einer übergeordneten, ideellen Inspiration, wie sie die alten Kreuzfahrer zumindest noch auf den Lippen geführt hatten. Im Zeichen des Hakenkreuzes war der Krieg selbst zum Mythos aufgestiegen, war - mit anderen Worten - nun nicht mehr Mittel, sondern Zweck. Die „Ostsendung“ der nationalsozialistischen Hakenkreuzritter ist daher nicht mehr als Religionskrieg zu begreifen, vielmehr widerspiegelte sich in ihr eine von sektiererischem Fanatismus getragene Kriegsreligion, deren mythologische Ummantelung vergessen machen sollte, daß hinter der Legende lediglich die nüchterne Brutalität einer modernen Kriegsgesellschaft stand; einer Kriegsgesellschaft, die, so Ralph Giordano über die Pläne der Nazis nach dem „Endsieg“, ihre Lebensgrundlage in ewiger Okkupation<sup>101</sup> suchte.

Allerdings diente der „Ostfeldzug“ auch einem weitaus irrationaleren Ziel, sollte in seinem Schatten doch das gesamte europäische Judentum richtiggehend ausgelöscht werden: „Der politische Exorzist Hitler ist gebannt davon, den ‚Dämon Judentum‘ austreiben zu müssen“,<sup>102</sup> schreibt Hans-Jürgen Eitner in seinem Psychogramm; deshalb auch sollten die vielzitierten „Brutstätten des Bolschewismus“ wie Leningrad buchstäblich dem Erdboden gleichgemacht und von der Landkarte radiert werden,<sup>103</sup> da sie die „jüdische Dämonie“, mit

<sup>97</sup> Zweiter Teil des politischen Testaments Hitlers. 29. April 1945, zit. n. Günter Böldeker: *Der Untergang des Dritten Reiches*, S. 353 f.

<sup>98</sup> Kriegszielenktschrift vom 8. Juli 1915, von 1347 Intellektuellen unterzeichnet, gerichtet an den Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg, zit. n. Ralph Giordano: *Wenn Hitler den Krieg gewonnen hätte. Die Pläne der Nazis nach dem Endsieg*. München 1991, S. 190f.

<sup>99</sup> Erich Ludendorff: *Der Kabbalahaberglaube des Juden*. In: Erich und Mathilde Ludendorff: *Die Judenmacht, ihr Wesen und Ende*, S. 31.

<sup>100</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 751.

<sup>101</sup> Ralph Giordano: *Wenn Hitler den Krieg gewonnen hätte*, S. 293.

<sup>102</sup> Hans-Jürgen Eitner: *Hitler. Das Psychogramm*, S. 107.

<sup>103</sup> s. John Toland: *Adolf Hitler*. Bindlach 1989, S. 819.

der man die moderne Aufklärung etikettierte, immer wieder hervorbrächten...

## Die Vernichtungsmaschinerie

Hitlers Wahn führte von der Bücherverbrennung zu den Krematorien der Konzentrationslager, womit jene Grenze zwischen ideologisch und biologisch motiviertem Antisemitismus angesprochen ist, die er im Zuge seiner Exorzitie überschritt. Um den „jüdischen“ Geist zu besiegen, verfolgte er letzten Endes die gesamte jüdische Population. In diesem Sinn sind wohl auch seine im ersten Moment im Widerspruch zu seinen erzieherischen Ansätzen scheinenden Proklamationen in *Mein Kampf* zu verstehen, wonach „Rasse“ „ausschließlich im Blute“<sup>104</sup> liege.

Das Judentum verkörperte für ihn den ethnischen Nährboden jenes aufklärerischen Intellekts, der die arische Maske, die man zu errichten sich bemühte, um die deutsche Bevölkerung zu einem martialischen Germanentum rückzuerziehen, in Frage stellte - ja sie buchstäblich demaskierte! Um die eigene Unwahrhaftigkeit zu verleugnen, mußte diese jüdische Antithese liquidiert werden, denn nur dadurch konnte Hitlers arischer Homunkulus erhoffen, irgendwann selbst Wahrhaftigkeit zu erlangen. Erst nach dem Verschwinden der unseligen (jüdischen) Wahrheit würde die „arische Überwirklichkeit“ einzig gültig und somit „wahr“: „In den Augen der Nazis“, schreibt Saul Friedländer, „war die Vernichtung der Juden eine Lebensnotwendigkeit, eine heilige Mission.“<sup>105</sup>

Und auch im Hinblick auf die Verabsolutierung des jüdischen Feindbildes war der Holocaust zwingend, war die Auslöschung der jüdischen Population doch die Grundvoraussetzung dafür, das Judentum unwidersprochen zu einem satanischen „Weltfeind“, dessen Hitlers Kriegsreligion unbedingt bedurfte, erklären zu können. Erst wenn jegliches jüdische Leben zu existieren aufgehört hätte und dadurch der letzte reelle Gegenbeweis verschwunden wäre, ließe sich die Propagandaformel vom „jüdi-

schen Dämon“ zur „Wahrheit“ erheben. Dazu genügte Hitler die Vernichtung jüdischer Menschen alleine nicht, vielmehr bedurfte es eines völligen Verschwindens ihrer Kultur „(...) in Form einer restlosen Ausrottung aber auch des letzten Trägers und der Zerstörung der letzten Überlieferung.“<sup>106</sup> Nicht die geringsten Spuren durften zurückbleiben, um den Begriff Judentum aus profan-menschlichen in mythisch-dämonische Sphären transferieren zu können.

Der beispiellose Massenmord in den Vernichtungslagern vollzog sich deshalb auch in einem Erfahrungsvakuum, ging unter völligem Ausschluß der Öffentlichkeit vor sich. Kein Zeuge sollte je davon berichten können. Heinrich Himmler sprach vor „Reichs-“ und „Gauleitern“ davon als einem „nie zu schreibenden Ruhmesblatt“:

*Von Euch werden die meisten wissen, was es heißt, wenn 100 Leichen beisammen liegen, wenn 500 daliegen oder wenn 1000 daliegen. Dies durchgehalten zu haben, und dabei - abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwächen - anständig geblieben zu sein, das hat uns hart gemacht. Dies,*

so schloß er, „ist ein niemals geschriebenes und niemals zu schreibendes Ruhmesblatt unserer Geschichte“.<sup>107</sup>

Der industriell betriebene Massenmord brachte sein eigenes System hervor, das Zeugenschaft weitestgehend ausschloß: das Todeslager als ein Schwarzes Realitätsloch. Das zur Verwaltung der Todesmaschinerie benötigte Personal rekrutierte man - abgesehen von Hitlers SS-Schergen - aus den Reihen der Häftlinge selbst, welche ihrerseits von Zeit zu Zeit in den tödlichen Zyklus eingereiht wurden. Nach dem Krieg schrieb der ehemalige Freikorpsmann und spätere Kommandant von Auschwitz Rudolf Höss ein umfangreiches Geständnis, worin es über die Gaskammern unter anderem heißt:

*Die grausige Aufgabe, die Toten zu entfernen, ist Häftlingskommandos übertragen, die dafür Sonderzuteilungen an Schnaps, Zigaretten und Lebensmittel erhalten - und die vor allem glauben, dadurch selbst eine Überlebenschance zu haben. Aber in unbestimmten Zeitabständen werden auch sie in die Gaskammern getrieben. Doch bis dahin führen sie selbst die unmittelbare Vernichtungsaktion durch, von der Abnahme der Wertsachen bei der Ankunft*

<sup>104</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 342.

<sup>105</sup> Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München - Wien 1984, S. 107.

<sup>106</sup> Adolf Hitler: *Mein Kampf*, S. 187.

<sup>107</sup> Heinrich Himmler, zit. n. Heinz Höhne: *Der Orden unter dem Totenkopf*. Augsburg 1992, S. 335.

über die Entkleidung und das Sortieren der Kleidung bis zur Räumung der Gaskammern und der Verbrennung der Toten.<sup>108</sup>

Es entstand ein System, das sich selbst liquidierte. Irgendwann würden die letzten Insassen die Krematorien demontiert und die Baracken geschliffen haben, sie selbst wären danach ermordet, ihre Körper verbrannt worden, die Mörder und Mitwisser in den Reihen der SS einen „heldenhaften Tod“ an einer der Fronten gestorben. Der Holocaust würde nie geschehen sein!

## Ästhetik des Verschwindens

Von der angelaufenen Vernichtungsmaschinerie war auf den Kinoleinwänden wohlweislich nie etwas zu sehen, hätten derartige Leidsbilder doch die hehre „III.Reich“-Saga kompromittiert. Stattdessen beschränkte man sich darauf, dem „jüdischen Dämon“ ein Gesicht zu geben, das im Rahmen der Nibelungen-Saga dem Bild des „arischen Gottesmenschen“ gegenübergestellt werden konnte, sowie darauf, die tatsächlich vor sich gehenden Maßnahmen gegen die jüdische Population, die in ihren riesigen Ausmaßen kaum zu verheimlichen waren, euphemistisch - im Sinne der vielzitierten „Ausiedelung“- zu visualisieren.

Noch 1944, also zu einer Zeit, als bereits bedeutende Teile der Weltöffentlichkeit mit den Gerüchten um den Völkermord am europäischen Judentum konfrontiert waren, entstand der Film *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, der, wie dies im Titel schon durchklingt, die nazistische Barbarei verleugnen, die Realität des alltäglichen Mordens hinter der althergebrachten Aussiedlungschimäre zum Verschwinden bringen sollte. Schauplatz war das Vorzeigelager Theresienstadt; ein Lager, in dem sich die Wirklichkeit selbst parodierte. Für den Besuch des Internationalen Roten Kreuzes waren in diesem Privilegierten-Getto ein Kaffeehaus und ein Gemeinschaftshaus eingerichtet worden, und: „In Theresienstadt war Jazz nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich von der Gestapo angeordnet.“<sup>109</sup> Theresienstadt war zur KZ-Kulisse degeneriert, arrangiert für die Blicke der Weltöffentlichkeit. Und bei Bedarf

spielte sogar die SS ihren Part in diesem grausamen Schauspiel: Der SS-Lagerkommandant und sein Gehilfe empfangen höchstpersönlich einen ankommenden Judentransport, halfen Greisen beim Aussteigen, spielten mit den Kindern. Der Judenälteste hielt eine Begrüßungsansprache, Postkarten wurden verteilt; so geschehen im Jänner 1944. Die widerwärtige Szenerie wurde natürlich gefilmt.<sup>110</sup>

Die Dreharbeiten für den eigentlichen Theresienstadt-Film, der unter der Patronanz der SS entstand, begannen im September 1944. Die Darsteller waren hunderte Häftlinge, die sich dafür wohl ihr Überleben erhofften, und auch Regie wurde von einem Häftling, dem Schauspieler Kurt Gerron, geführt. Freibad, Freiluftkabarett, Kinderpavillon, Limonadenschauskank - alles freilich nur für die Aufnahmen - machten Theresienstadt vollends zu einer Art Kurort und in diesem Sinn präsentierte man später der Öffentlichkeit auch einen Filmausschnitt:

*Man sah eine Kaffeehausszene und hörte gedämpfte Musik, dann wechselte das Bild: Schießen, Angriff, verschmutzte Soldaten, Granatexplosionen.<sup>111</sup>*

Und als Kommentar:

*Während in Theresienstadt Juden bei Kaffee und Kuchen sitzen und tanzen, tragen unsere Soldaten alle Lasten eines furchtbaren Krieges, Not und Entbehrungen, um die Heimat zu verteidigen.<sup>112</sup>*

*Die jüdische Wahrheit verschwand hinter der nazistischen „Überwirklichkeit“*

Der Kreis schließt sich: Man variierte wieder das Thema des „Verrats an der kämpfenden Front“ und stilgerecht waren es wieder „die Juden“, die - des Führers Großzügigkeit schmählich mißbrauchend - diesen „Verrat am deutschen Kriegsschicksal“ begingen. Die alte Legende vom „Dolchstoß“ lebte wieder auf, erhielt eine eindringliche Bestätigung - in den Lichtbildern freilich nur. In Wirklichkeit wurden nach Abschluß der Dreharbeiten im Lager die meisten Mitwirkenden inklusive des Regisseurs nach Auschwitz verschickt und ermordet. Die jüdische Wahrheit verschwand hinter der nazistischen „Überwirk-

<sup>108</sup> Rudolf Höss, zit. n. Kurt Zentner: *Illustrierte Geschichte des Dritten Reiches*. München 1965. S. 529.

<sup>109</sup> Hans Guenther Adler: *Die verheimlichte Wahrheit*. Tübingen 1958. S. 251.

<sup>110</sup> ebd., S. 35.

<sup>111</sup> ebd., S. 325.

<sup>112</sup> ebd., S. 325.

lichkeit“. Gerrons Hilfsregisseur Hans Hofer:

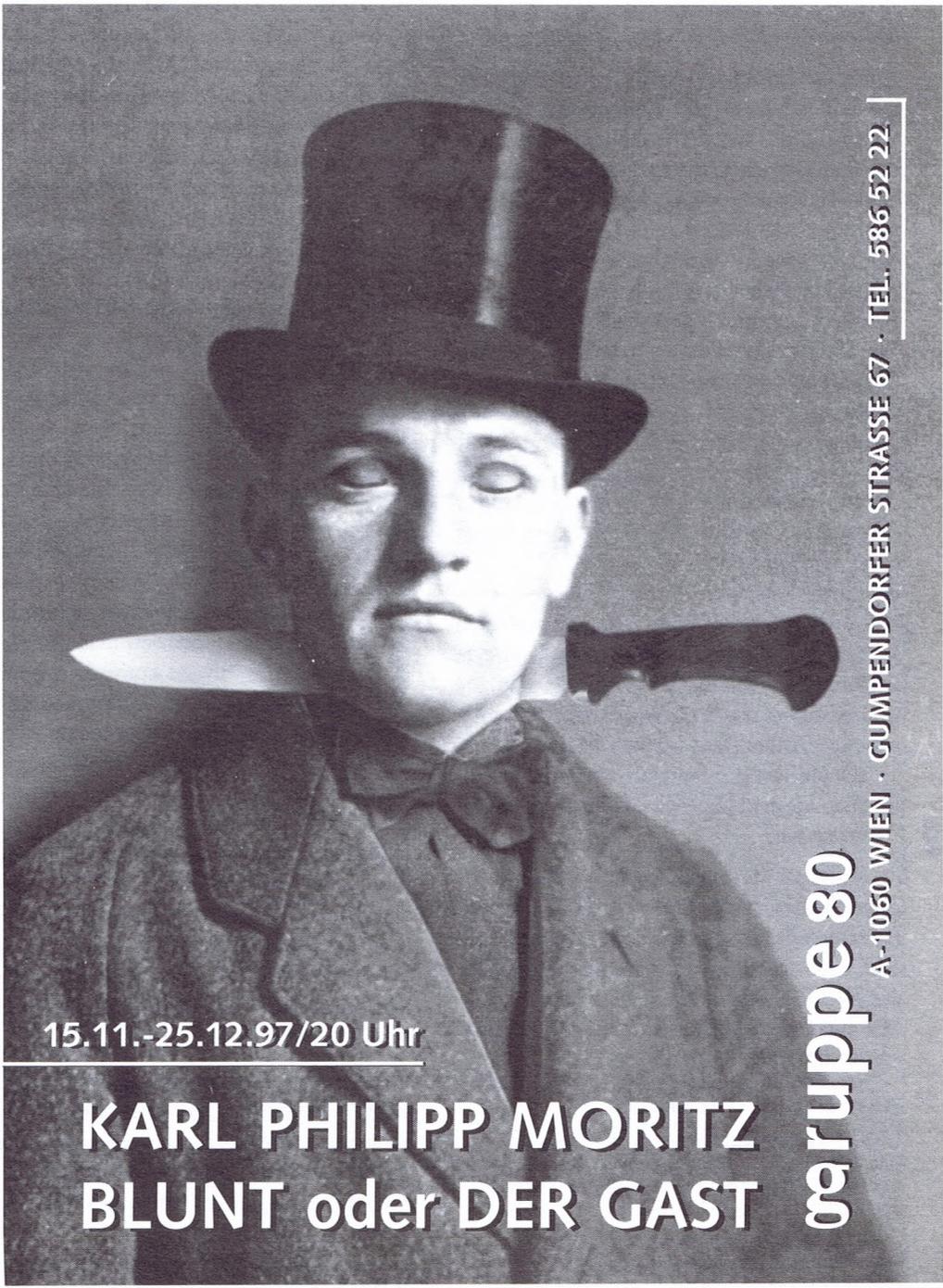
*Da man die 60000 Statisten nicht mehr benötigte, wurde die Gettobevölkerung bis auf 12000 Menschen liquidiert. Die Komparserie erhielt ihre Gage in den Gaskammern von Auschwitz. Die süßen kleinen Kinder, die mit so viel Liebe beim Schlafen, Essen, Spielen und Schaukeln gefilmt worden waren, wurden bei lebendigem Leib in brennende Naphtagruben geworfen.*<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Hans Hofer: *Der Film über Theresienstadt*. In: *Theresienstadt*. Wien 1968, S.198f.

## Der Autor

Mag. Wolfgang Pensold  
(1967)

*Dissertant am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien; Administration einer Pilotstudie über die Einführung des Fernsehens in Ottakring; Mitarbeiter bei einem Forschungsprojekt zur Geschichte des Fernsehens in Österreich.*



15.11.-25.12.97/20 Uhr

**KARL PHILIPP MORITZ  
BLUNT oder DER GAST**

**Gruppe 80**

A-1060 WIEN · GUMPENDORFER STRASSE 67 · TEL. 586 52 22

# Schatten des Grauens

Zur Problematik von Filmen über den Holocaust

EDITH DÖRFLER

## Wider das Vergessen...

*Es ist bekannt, daß der wilde Westen durch die unzähligen amerikanischen Western-Filme zum Mythos geworden ist; wie lange wird es dauern, bis auch die jüngste deutsche Vergangenheit aus dem Bereich der Erfahrung und Erinnerung endgültig ins Reich der Bilder hinübergleitet und zu einem Kino-Mythos wird?*<sup>1</sup>

Seit der Erfindung des Buchdrucks hat sich die Art, Informationen zu gewinnen, ständig verändert. Das meiste, was man von der Welt und den Menschen weiß, erfährt man, ohne es direkt zu erfahren; diese „Sekundär“-Erfahrungen werden abstrakt durch Medien vermittelt, wodurch generell eine Abstrahierung von Bewußtseinsinhalten stattfindet. Somit bieten die Medien einen Input, der eine Realität schafft. Wie diese im Endeffekt aussieht, ist jedoch vom Rezipienten und dessen bisherigen Erfahrungen

abhängig. Sie bieten praktisch eine Vorlage, die verarbeitet wird, was den Erfahrungsschatz bereichert und zur Bildung eines Realitäts-

*Durch künstliche Erinnerung  
wird ein kollektives  
Geschichtsbild konstruiert*

konzeptes führt. Freilich generieren Medien Wirklichkeit auf eine andere Weise als direkte Erfahrung, bei der alle Sinne beteiligt sind. Sie sind bestimmt durch ihr Wesen, ihre Technologie - die Technik der Medien beeinflusst nun sowohl deren Inhalte als auch die Rezeption, wie der Philosoph Günther Anders dargestellt hat.<sup>2</sup>

Marshall McLuhan beschrieb Medien als Ausweitungen der Sinnesorgane des Menschen.<sup>3</sup> Diese erweiterten Sinnesorgane stellen damit eine neue Quelle der Erfahrungsgenerierung dar, sind aber determiniert durch ihre Technik. Mit zunehmendem Perfektionierungsgrad der

Nachahmung der sinnlichen Erfahrungen durch die neuen Medien steigt auch die Illusion von Wirklichkeit, die sie dem Rezipienten bieten. Die durch ein Medium wie dem Film hervorgerufene Erfahrung und die damit verbundene Erkenntnis ist einerseits geprägt von den Eigenschaften des Mediums und andererseits abhängig vom Rezipienten, d.h. seinen Möglichkeiten, die medial vermittelten Erfahrungen in seinen bestehenden Erfahrungsbereich einzugliedern. Die Erkenntnisse, die ein Film hervorbringen kann, sind demnach je nach Rezipient verschieden. Doch durch den massenmedialen Charakter des Films entsteht dennoch die Prädisposition zu einer Art von kollektiver Erfahrung: Die Grundschemata für die Erfahrung sind für alle die gleichen, d.h. ein Film wird von vielen Zuschauern angesehen, der Input ist für alle

gleich, bloß die Verwertung ist individuell. In diesem Zusammenhang kann man annehmen, daß durch die Konzentration von Massenmedien immer mehr Rezipienten die selben Inhalte konsumieren, und somit auch die individuelle Erfahrungsgesamtheit immer ähnlicher wird. Denn

„Massenmenschen produziert man ja dadurch, daß man sie Massenware konsumieren läßt“<sup>4</sup>, wie Günter Anders feststellte. Gerade im Fall von filmisch vermittelter Geschichte tritt das Phänomen einer kollektiven Erfahrung in den Vordergrund, wobei die Erkenntnis, die daraus resultiert, wieder hauptsächlich (abgesehen von möglichen Primärerfahrungen) von anderen bereits rezipierten Geschichtsdarstellungen des einzelnen abhängig ist. Je einheitlicher ein Bild von einer Epoche medial gezeichnet wird, desto kollektiver wird die Erfahrung derselben aussehen, und desto kollektiver wird auch die Erinnerung daran gestaltet werden.

Erinnerung kann man nach Henri Bergson in zwei Erfahrungsbereiche teilen: Den der reinen Erinnerung, die virtuell wahrgenommen wurde, und den des Erinnerungsbildes, das nur in bezug auf die Gegenwart artikuliert zurückkehrt

22

<sup>1</sup> Anton Kaes: *Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987, S. 209.

<sup>2</sup> s. Günther Anders: *Die Welt als Phantom und Matrize*. In: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Bd. I. München 1992, S. 100.

<sup>3</sup> s. Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf/Wien/New York/Moskau 1992, S. 129.

<sup>4</sup> Günther Anders: *Die Welt als Phantom und Matrize*. In: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 103.

und sich auf die reine Erinnerung bezieht.<sup>5</sup>

Demnach ist jegliche Erinnerung an Vergangenes ein Erinnerungsbild, also fiktiv, da das Bild durch die Imagination (im Sinne Sartres) produziert wird und die eigentliche Erinnerung verfremdet. Die durch virtuelle Erfahrungen bedingte Erinnerungen können nun ebenso gut durch die über „Filmbilder“ vermittelte Erfahrung ersetzt werden, und ähnlich diesen als Erinnerungsbild im Gedächtnis aufscheinen. Im Bereich der Darstellung von Geschichte, besonders bei Originalaufnahmen historischer Ereignisse, wird das Bild der reinen Erinnerung

manifestiert. Roland Barthes sieht in dieser Art der durch fotografische Aufnahmen manifestierten Zeit einen bedeutenden Aspekt der Fotografie, welche er nicht als Kopie des Wirklichen, sondern als Emanation des vergangenen Wirklichen betrachtet. Geschichte und Foto seien, so Barthes, gleichermaßen ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, ein Diskurs, der die Zeit in ihrer Vergänglichkeit auslösche. „Die Erinnerung“, schreibt Anton Kaes,

*die auf fotografischen und filmischen Bildern fixiert worden ist, ist ewig präsent, sie vergeht nicht. Die totale Präsenz und Verfügbarkeit von Vergangenheit hat aber einen Verlust der ‚Tiefenperspektive‘ nach sich gezogen: Geschichte wird zu einer Sammlung von stets vorhandenen Images, losgelöst aus Zeit und Raum, in immerwährender Gegenwart, abrufbar durch Knopfdruck und Fernbedienung. Die Geschichte kehrt so ewig wieder - als Film.<sup>6</sup>*

Im Sinne des Erinnerungsbildes nach Bergson reflektiert Gilles Deleuze die zeitliche Komponente in bezug auf Resnais Film *Nuit et Bruillard*: Wenn ein Bild zum „Zeit Bild“ werde, sei die Welt „Gedächtnis, Gehirn, (...) geworden, das Gehirn selbst ist Bewußtsein, (...) und Neuschaffung der Materie.“<sup>7</sup> Durch die manifeste, abrufbare Form der filmisch dargestellten Geschichte wird gleichsam das menschliche Gedächtnis ersetzbar. Wegen der Abstraktion im filmischen Medium wird Geschichte jedoch entsprechend den Gesetzen des Mediums verändert dargestellt, das historische Material wird selektiert, strukturiert und „sinngabend“ als Schlüsselgeschichte dargeboten: Geschichtsfilme

<sup>5</sup> s. Gilles Deleuze: *Kino 2. Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1991, S. 165.

<sup>6</sup> Anton Kaes: *Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987, S. 209.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze: *Kino 2. Das Zeit-Bild*. S. 166.

*interpretieren für breite Bevölkerungsmassen nationale Geschichte, sie organisieren das öffentliche Gedächtnis und homogenisieren die Erinnerung. Neben Wissenschaft und Schule sind die Massenmedien heute zum breitenwirksamsten institutionellen Träger von Geschichtsbewußtsein geworden.<sup>8</sup>*

Wenn Bilder tatsächlich Geschichte schreiben können, ist es gerade bei einem historischen Ereignis wie dem Holocaust von großer Bedeutung, auf welche Art und Weise diese Bilder gestaltet werden.

*Die Aufrechterhaltung der Erinnerung an das Unglaubliche durch Darstellung und Reflexion*

## Die Darstellung des Holocaust

Die Aufarbeitung des Holocaust ist - neben seiner bloßen Behandlung als historisches Faktum - vor allem bestimmt vom Gedanken, das Unglaubliche durch Darstellung und Reflexion zu erinnern, zu verarbeiten, zu beweisen. Wenn man ihn nicht medial aufbereitet vermittelte, würde man ihn dem kollektiven Vergessen preisgeben, und Hitlers Strategie würde aufgehen: Der Holocaust würde nie geschehen sein. Demnach steht zur Debatte, wie den Strategien des Vergessens entgegenwirkt wird. Nur durch konsequente Erinnerungs- und Trauerarbeit - welche traurigerweise hauptsächlich durch die Opfer und kaum durch die Täter geleistet wurde bzw. wird<sup>9</sup> - kann eine kritische Reflexion jener Zeit stattfinden. „Die Aufklärung über das Geschehene muß dem Vergessen entgegenarbeiten“<sup>10</sup> forderte Adorno.

Im Hinblick auf den Darstellungsaspekt wird in der Folge behandelt, welcher verschiedener ästhetischer Mittel sich die Filmemacher bedienen, um den Holocaust filmisch auf-

23

<sup>8</sup> Anton Kaes: *Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film*, S. 207.

<sup>9</sup> Die Problematik der „Unfähigkeit zu Trauern“ seitens der Täter thematisiert Margarete Mitscherlich in: *Erinnerungsarbeit. Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu Trauern*. Frankfurt a. M. 1993. Das weitläufige Scheitern der „Entnazifizierungspolitik“ der Amerikaner in Deutschland als Konsequenz dieser Unfähigkeit/bzw. Unwilligkeit wird u. a. in den Beiträgen der Dachauer Hefte 6 (Wolfgang Benz/Barbara Distel (Hg.): *Erinnern oder Verweigern. Das schwierige Thema Nationalsozialismus*. München 1994.) dargelegt.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno: *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?* In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit*. Frankfurt a. M. 1982, S. 12.

zuarbeiten und eine breiten Masse über eine historische Tatsache aufzuklären, über die es kaum Bilddokumente gibt: Wie versucht man etwas darstellen, von dessen einzigartigem Sein es kaum Aufnahmen gibt? Ein großes Problem der Holocaustdarstellungen ist, daß das Grundmaterial fehlt, d.h., daß die Ereignisse selbst, um ihre Bestimmung zur historischen Nicht-Existenz zu gewährleisten, nicht dokumentiert, also fotografiert oder gefilmt wurden. Die spärlichen Bildzeugnisse, die es vom Holocaust gibt, sind mit wenigen Ausnahmen solche, die nach der Befreiung der KZs entstanden sind.

Gerade aber authentische Aufnahmen besitzen jene Beweiskraft, die zur Aufbereitung eines derart „unglaublichen“ Massenmordes sehr bedeutend wären. - Darin liegt das Hauptproblem des dokumentarischen Holocaust-Films.

Ein weiterer Aspekt, der bei der Untersuchung der Visualisierung des Holocaust von zentraler Bedeutung erscheint, ist jener der Ethik: In welcher Form nähert sich der Filmemacher dem Unbeschreiblichen, wie versucht er, es darstellbar zu machen. Das Problem der (Un-) Darstellbarkeit des Holocaust wurzelt in der Ereignisstruktur selbst, welche die Suche nach adäquaten Beschreibungsformen bedingt.<sup>11</sup>

Jorge Semprun, der selbst die KZ-Realität miterlebt hat, schildert eine Diskussion verschiedener KZ-Häftlinge nach der Befreiung von Buchenwald über zukünftige Aufarbeitungen des Geschehenen mittels der Kunst, wobei der Film zwar als besonders geeignet bewertet wurde, die Schwierigkeiten jedoch vorausgeahnt wurden:

*- Der Film scheint die geeignetste Kunstform zu sein, (...). Aber es wird bestimmt nicht viele Filmdokumente geben. Außerdem sind die bedeutendsten Ereignisse des Lagerlebens vermutlich nie gefilmt worden... Jedenfalls sind dem Dokumentarfilm unüberwindliche Grenzen gesetzt... Nötig wäre eine Fiktion, aber wer wird sich trauen? Das beste wäre, noch heute einen fiktiven Film zu drehen, in der noch sichtbaren Wahrheit von Buchenwald... Dem noch sichtbaren, noch gegenwärtigen Tod. Keinen Dokumentarfilm, sondern wirklich eine Fiktion... Aber das ist undenkbar.<sup>12</sup>*

<sup>11</sup> s. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung*. Frankfurt a.M. 1992, S. 125.

<sup>12</sup> Jorge Semprun: *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a.M., S. 154.

## Kamera - Augenzeugenschaft

Ein Wesensmerkmal der Dokumentarästhetik liegt in der Glaubwürdigkeit des filmischen Dokuments, seiner Beweiskraft.

*Durch die Ableitung vom lateinischen ‚dokumentum‘ wächst dem Terminus des Dokumentarfilms etwas von der Qualität des ‚Beweises‘ und der ‚Begläubigung‘ zu, (...) <sup>13</sup>*

Die dem Dokumentarfilm zugeschriebene Affinität zur Realität und damit seine „Beweiskraft“ ergibt sich daraus, daß diese (normalerweise) nicht extra inszeniert wird. Doch handelt es sich nicht um eine bloße Abbildung physischer Realität, auch der Dokumentarfilm ist ein narrativ gestaltetes Werk. Die Bedeutung des übermittelten Materials wird erst durch Schnitt, Auswahl des Kamerablicks, Schärfeneinstellungen etc., geschaffen, auch in diesem Bereich des Films findet eine „Modellierung“ der Realität statt.

Der Glaube an das fotografische Bild resultiert aus dem Glauben an die Technik und ihre Objektivität, die Technik des fotografischen Abbildens wurde der Aufgabe fähig befunden, die Vergangenheit zu repräsentieren und das Abwesende zu vergegenwärtigen.<sup>14</sup> Roland Barthes ortet demgemäß eine untrennbare Verbindung des Fotos mit dem Fotografierten. Der Referent sei notwendig eine reale Sache, die Realität (Existenz) und die Vergangenheit spielten im Foto zusammen, die Referenz gelte als Grundprinzip. „Das Wesen der Photographie besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt.“<sup>15</sup>

Die Sprache könne für sich selbst nicht bürgen, die Fotografie dagegen vermöge, was die Existenz des Referenten betrifft, nicht zu lügen, lediglich in bezug auf die Bedeutung.<sup>16</sup> Der Aspekt, daß das fotografische Bild die Existenz des Referenten beweist, und nicht wie in literarischen Formen bloß die Möglichkeit der Exi-

<sup>13</sup> Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*. Konstanz 1994, S. 44.

<sup>14</sup> s. Joachim Paech: *Rette wer kann. Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation*. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Der Sprung im Spiegel*. Wien 1990, S. 110.

<sup>15</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M. 1985, S. 95.

<sup>16</sup> Barthes zieht demnach nicht die Verfälschungsmöglichkeiten durch Fotomontage oder Retouchierung in Betracht.

stanz aufwirft, ist im Hinblick auf die Zeugnenschaft von dokumentarischen Aufnahmen der Leichen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern und anderen Bildern vom Holocaust von tragischer Tragweite: Die Lagerrealität war bestimmt durch die Präsenz des Todes, die Auslöschung des Lebens und die damit intendierte Auslöschung der Erinnerung an diese Realität. Durch diese Dokumente konnte man nun auf anerkannt glaubwürdige Weise die historische Existenz der todbringenden KZ-Maschinerie nachweisen, indem man die Folgen auf Zelluloid bannte und somit die physische Realität zu einem bestimmten Zeitpunkt - durch Originalaufnahmen - „errettete“ und somit den Tod durch seine Dokumentation in seiner „Unzeitlichkeit“ relativierte.

Die Aufnahmen, die Kameraleute der Alliierten bei der Befreiung der Lager Bergen-Belsen, Dachau und Ebensee gemacht hatten, wurden als Dokumentarfilm mit dem Titel *Memory of the Camps* nach dem Krieg der Öffentlichkeit zugänglich gemacht<sup>17</sup>; bald wurden jene Bilder des Grauens jedoch als zu grauhaft für eine Vorführung empfunden. Die Eindrücke, die die Kameramänner festgehalten haben, sind wahrhaftig schrecklich: Bilder von Leichenbergen, von überlebenden Menschen, abgemagert bis auf die Knochen und gezeichnet vom erlebten Leid, unbeschreibbare Bilder des Elends und des Todes. Zu schrecklich, um sie ansehen zu können?

Einer, der diese Bilder sah und mit der einstigen Realität verglich, ist der spanische Autor Jorge Semprun. Er beschreibt in dem Buch *Schreiben oder Leben*, in dem er seine Erinnerungen an das KZ Buchenwald und die Zeit danach aufarbeitet, seine Gefühle und Eindrücke, als er in einer Wochenschau erstmals Ausschnitte jener Aufnahmen der Alliierten sah. Für ihn stellten sie gleichsam eine Bestätigung der KZ-Realität und seiner Erinnerung dar („Ich hatte Buchenwald nicht geträumt“<sup>18</sup>), doch gleichzeitig fühlte er sich eines Teils seiner eigenen Erinnerung beraubt. Seine inneren Bilder vom erlebten Grauen hörten auf, sein „Eigentum“, seine „Qual“ zu sein: „Sie waren nur noch,

oder endlich, die radikale, ver-  
äußerlichte Realität des Bösen:  
sein eisiger und dennoch brennender Widerschein.“<sup>19</sup> Dieser „Widerschein des Bösen“ vermochte zwar die Wahrheit seiner Erfahrungen zu bestätigen, machte ihm aber auch die Schwierigkeit der Vermittlung im Sinne von „Mitteilbar-machen“ bewußt. Der Aussagegehalt dieser authentischen Bilder schien ihm als nicht ausreichend:

*Denn die Bilder, auch wenn sie das blanke Entsetzen, den körperlichen Verfall, die Arbeit des Todes zeigten, waren stumm. Nicht nur weil sie, gemäß den damaligen Mitteln, ohne Ton gedreht worden waren. Stumm vor allem deshalb, weil sie nichts Genaueres über die gezeigte Wirklichkeit sagten, weil sie nur Splitter davon vermittelten, wirre Botschaften.*<sup>20</sup>

*Memory of the Camps* ist ein Beispiel für einen Dokumentarfilm, in dem nur mit historischen Originalaufnahmen gearbeitet wird, in dem Bilder und Kommentar Dokumentcharakter haben und nicht den Eindruck einer subjektiven Zugangsweise entstehen lassen. Dadurch kann zwar die physische Wirklichkeit dargestellt

werden, doch der gefühlsmäßige Zugang zu ihr bleibt letztendlich verwehrt. Semprun fordert demgemäß: „Man hätte

„Ich hatte Buchenwald  
nicht geträumt“

die dokumentierte Wirklichkeit letztlich wie einen fiktiven Stoff behandeln müssen“<sup>21</sup>, d.h. sinngebend organisieren, künstlerisch komponieren.

Um dem Dilemma der bloßen unreflektierten Abbildung von physischer Wirklichkeit zu entkommen, gibt es auch innerhalb des dokumentarischen Ensembles einige Versuche, sich dem Holocaust über die Suche nach „Wahrheit“ zu nähern. Auch dokumentarische Filme können vom Stil des Regisseurs geprägte Kunstwerke sein, die sich durch verschiedene Zugangsweisen auszeichnen. Um eine Anbindung an die Gegenwart, und zudem ein höheres Maß an Authentizität, an „Realität“, hervorzurufen, werden beispielsweise im Film *Nuit et Bruillard* von Alain Resnais authentische Aufnahmen der KZs mit aktuellem Bildmaterial kontrastiert; Bilder des damaligen

<sup>17</sup> *Memory of the Camps* (die längere Fassung hat den Titel *A Painful Reminder*) ist ein unkomplettes Dokument über die Zustände in diesen Konzentrationslagern, das bis Mitte der 80iger Jahre als verschollen galt und in London im Imperial War Museum wiedergefunden wurde.

<sup>18</sup> Jorge Semprun: *Schreiben oder Leben*, S. 238.

<sup>19</sup> ebd.

<sup>20</sup> ebd., S. 239.

<sup>21</sup> ebd.

Elends und Grauens werden der heutigen Ruhe der einstigen Mordstätten gegenübergestellt. Einen anderen Weg, dem Schrecklichen zu begegnen, ging Claude Lanzmann in *Shoah*, indem er versuchte, die Vergangenheit mittels der Methode der Oral-Video-History, die mit Zeitzeugeninterviews arbeitet, über die Gegenwart der Betroffenen neu aufleben zu lassen.

Ogleich subjektiv gestaltet und organisiert, zeichnen sich diese dokumentarischen Filme durch ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit aus: sie wirken authentisch. Gerade diese Komponente spielt aber auch bei fiktionalen Werken zu diesem Thema eine maßgebliche Rolle - nicht zuletzt im Hinblick auf die Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses: Denn der Zuschauer rezipiert einen Dokumentarfilm mit einer anderen Erwartungshaltung als einen fiktiven Spielfilm, bewertet ihn folglich auch nach anderen Kriterien. Hierbei steht das Problem der Authentizität im Vordergrund, und zwar im Hinblick auf die Rezeption unter der Annahme, ein Werk mit dem Anspruch auf Authentizität zu konsumieren.

Einerseits liegt die Authentizität in der Quelle, also im Bürgen der filmischen Aufnahme für die objektive „Echtheit“

---

*Der Zuschauer rezipiert einen Dokumentarfilm mit einer anderen Erwartungshaltung als einen Spielfilm*

---

des gefilmten Ereignisses. Dies impliziert die Annahme, daß jenes Ereignis genau so ohne Beeinflussung durch die Kamera stattgefunden habe. Andererseits, und dies widerspricht der ersten Annahme, ist auch Authentizität als Ergebnis filmischer Bearbeitung zu sehen:

*Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption.*

*Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der Rezeption begründet.<sup>22</sup>*

Demnach könnte auch in Spielfilmen der Eindruck von Authentizität vermittelt werden, denn manchmal erscheinen die Grenzen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm fließend.<sup>23</sup> Hierbei ist zu berücksichtigen, daß die Glaubwürdigkeit wesentlich durch die Erfahrung des Rezipienten bedingt ist - Authentizität sei, so Jan Berg, primär nicht durch die Dokumente selbst, also

durch ihre Glaubwürdigkeit als Quelle, gegeben, sondern der Zuschauer generiere sie mit, indem er den Dingen eine bestimmte Qualität, die ihnen zugeschrieben wird, ablese. Der Schein von Objektivität und Faktizität werde durch den Dokumentarcharakter erreicht. Erst durch die Verdeckung der Bedeutung für den Autor und den Zuschauer trete der Authentizitätseffekt ein, der Zuschauer habe gelernt, der Dokumentarästhetik, die eng mit dem Wahrheitsversprechen der audio-visuellen Medien verbunden ist, ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit zuzugestehen. Dies werde manchmal ausgenutzt, um einer fiktionalen Darstellungsweise durch ein nicht-fiktionales Element (oder angeblich nicht-fiktionales) einer fiktionalen Darstellung einen quasi-dokumentarischer Reiz zu geben und die Glaubwürdigkeit zu erhöhen.<sup>24</sup> Diese „künstliche Authentizität“ kann konstruiert werden, indem man sich an Wesensmerkmalen des dokumentarischen Films orientiert und diese kopiert; Filme, die dem dokumentarischen Ensemble zugeordnet werden, unterscheiden sich unter anderem dadurch von fiktionalen Filmen, daß sich

der Zuschauer ein gewisses Bild von der Entstehung des Films macht und ein „reales Ursprungs-Ich“ konstruiert, wogegen der Ursprung im fiktionalen Bereich als fiktiv angenommen wird. Hier spielt zum Beispiel die Person des Kameramanns eine Rolle: Besonders im Reportagefilm verkörpert er den, der durch die Kamera an Ort und Stelle die Ereignisse mit eigenen Augen gesehen hat, gleichsam ein „unbeteiligter Beobachter“, der das Geschehen mit seinem Kameraauge festhält. Ein Merkmal dieses Genres liegt demnach auch in der spontanen, unruhigen Kameraführung: Verschwommene, bewegte oder verwackelte Travellings, abrupte Zooms, brutale Schnitte, schlechte Ausleuchtung usw. markieren die Präsenz des Kameramanns. Vor allem bei historischen Originalaufnahmen wird z.B. der Kamera/bzw. dem Kameramann der Status eines Augen- und Zeitzeugen zugestanden. Demgemäß werden diese Elemente auch gezielt in fiktionalen Filmen verwendet, um die Illusion eines „realen Ursprungs-Ichs“ hervorzurufen und dadurch höhere Glaubwürdigkeit zu bewirken.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> s. Jan Berg: *Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, erfundene Geschichten*. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Der Sprung im Spiegel*, S. 99f.

<sup>25</sup> s. Roger Odin: *Dokumentarischer Film - dokumentarisierende Lektüre*. In: Christa Blümlinger (Hg.): *Der Sprung im Spiegel*, S. 138f.

<sup>22</sup> Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 67.

<sup>23</sup> s. Christa Blümlinger (Hg.): *Der Sprung im Spiegel*, S. 7.

Einen entscheidenden Anteil an der Erlangung einer filmisch intendierten Glaubwürdigkeit besitzt also die formale Gestaltung, wobei die Historizität der dokumentarischen Produktion und deren Wahrnehmung bedeutend sind. *Schindler's List*, der wohl bekannteste Hollywood-Film zur Holocaust-Thematik, ist geradezu ein Paradebeispiel für „künstliche Authentizität“: Der Regisseur Steven Spielberg praktiziert die Kunst der „Inszenierung der Nicht-Inszenierung“<sup>26</sup>, „we're not making a film, we're making a document“<sup>27</sup> soll er bei den Dreharbeiten gesagt haben - und bedient sich eben jener genannten Mittel: In einer perfekt nach dem Vorbild „echter“ Zeitdokumente inszenierten Kulisse wird die Geschichte, - die sich -, wie am Schluß betont wird, wirklich zugetragen hat - in „authentischem“ schwarzweiß gefilmt. Ein Meisterwerk an „Nicht-Inszenierung“ stellt jene Szene dar, die eine äußerst gewalttätige unkoordinierte „Räumungsaktion“ im Krakauer Ghetto zeigt. Durch die unruhige, fahrigere Kameraführung entsteht der Eindruck des „Dabeiseins“, des „Involviertseins“, der die Fernsehreportage kennzeichnet und den Eindrücken des Grauens die formale Authentizität verleihen soll. Steven Spielberg beschreibt seine Arbeitsweise:

*Ich bin immer hinter dem Kameramann mit seiner Handkamera hergerannt, wir waren wie ein Tageschau-Team in einem Kriegsgebiet, Bosnien, und rundherum passiertene Dinge, unmittelbar, wirklich.*<sup>28</sup>

Spielfilme zum Thema „Holocaust“ vermitteln oft den Anspruch, ein Bild von der Realität zu zeigen; sie sind kein Dokument, treten aber auch nicht als reine Fiktion auf. Sie stehen zwischen diesen beiden Polen, indem durch realistische Darstellung die fiktive Komponente in den Hintergrund gestellt wird. Was macht den Realismus im Film aus, was bezweckt er?

## Der Wille zur Ähnlichkeit

Im Hinblick auf das Problem, ob Realität durch künstlerische Medien dargestellt werden kann, stellt sich auch die Frage nach dem Erkenntnischarakter dieser ästhetischen Konstrukte. Vor allem die realistische Kunst erhebt den Anspruch,

Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern auch zu durchschauen und zu deuten. Den meisten Realismuskonzepten liegt, so Ortwin Thal, eine einheitliche Intention zugrunde:

*Realistische Kunst gibt ein künstlerisches Bild eines bestimmten Ausschnitts unserer Realität, eines Bildes, das im allgemeinen Sinne zur begrifflichen Erkenntnis vermittelt gedacht werden muß, dessen vermittelte Erfahrung nicht mit der Anschauung des von ihm repräsentierten Objektbereichs zusammenfällt.*<sup>29</sup>

... sie sind kein Dokument,  
treten aber auch nicht  
als reine Fiktion auf

Einen wesentlichen Aspekt des Kunstwerks sieht Adorno in der „Verdinglichung“, die er als Strukturmerkmal menschlichen Lebens begreift. Die Verdinglichung beginnt für ihn mit der Entzweiung von Natur und Subjekt und bestimmt die Wirklichkeit. Der Dingcharakter an Kunstwerken manifestiert sich doppelt: „zunächst sind Kunstwerke dinglich, weil sie Dinge als Träger haben; zum anderen werden sie kraft ihrer Objektivierung zu Dingen zweiter Stufe.“<sup>30</sup> Diese Verdinglichung widerspricht aber ihrem Wesen als Erscheinendes. Der Scheincharakter der Kunstwerke stehe jedoch in Verbindung mit der Wirklichkeit:

*Offenbar ist der immanente Scheincharakter der Werke von einem Stück wie immer auch latenter Nachahmung des Wirklichen, und darum von Illusion nicht zu befreien. Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch zu dessen Nachbild.*<sup>31</sup>

Die Perfektion der Verdinglichung, die letzte Konsequenz der Mimesis, die nach äußerer Ähnlichkeit drängt, ist der Film. Die Konstruktion erfolgt unter dem Deckmantel der objektiven Wiedergabe der Objekte durch Montage, Inszenierung, Einstellungen etc.; die Bilder treten aber einzeln und in ihrer Gesamtheit, die die Illusion der Bewegung hervorruft, als Abbilder der Realität auf.

<sup>26</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären. Steven Spielbers Film „Schindlers Liste“*. Wien 1995, S. 25.

<sup>27</sup> Richard Schickel. In: *Time Magazin*, 13. Dezember 1993, S. 49.

<sup>28</sup> Interview mit Steven Spielberg. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. März 1994.

<sup>29</sup> Ortwin Thal: *Realismus und Fiktion: literatur- und filmtheoretische Beiträge von Adorno, Lukács, Kracauer und Bazin*. Dortmund 1985, S. 91

<sup>30</sup> ebd., S. 25.

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1993, S. 158.

Für Kunstwerke, die „als Abbilder der Realität“ auftreten, gelte nun, daß sie zur „zweiten Realität“ werden, indem sie auf die erste reagieren, zu deren Reflexion. Dennoch liege in ihnen Vergeblichkeit, denn dadurch, daß der ästhetische Schein vorgebe, zu retten, was er darstellt, werde er dessen Ausdruck und beherrsche es. Durch seine Konstruiertheit aber verändere das Kunstwerk die dargestellte Realität und bringe das Subjekt praktisch zum Verschwinden. Die Folge ist, daß Kunst, und besonders ein wesensbedingt realistisches Medium wie der Film, die eigentliche Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern auch neuzuschaffen vermag. Die reale Welt wird gewissermaßen modelliert, es ist nicht bloßes Abbilden, sondern eher eine Neuschaffung einer eigenen Realität, die als Grundlage zwar die reale Welt nimmt, diese aber determiniert durch das Wesen als Mittler umwandelt, neu konstruiert; die Art der Konstruktion ist von den medialen Eigenschaften des Mittlers abhängig. Im Fall von Literatur und Film sind dies narrative Strukturen, deren fiktionaler Charakter zur Bildung einer Illusion der Wirklichkeit beiträgt.<sup>32</sup>

Der Spielfilm führt durch seine materielle Erscheinungsweise zu einer nachhaltigeren Illusion als der Roman. Im Hinblick auf Filme, die nun authentische Geschichten fiktional aufbereiten, scheint die Wirklichkeitsillusion besonders stark zu sein. Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer meinte, daß die Authentizität durch den Grad, mit dem Filme eine Illusion der Wirklichkeit herstellen, gesteigert werde, daß somit auch fiktionale Filme in der Lage wären, physische Realität aufzudecken. Denn das Kino vermöge den Zuschauer von einem unbewußten Beobachter in einen bewußten Zuschauer umzuwandeln. Nichts könnte legitimer sein als ein Mangel an Hemmungen bei der Darstellung von Vorgängen, die uns außer Fassung bringen. Denn so bewahrt es uns davor, unsere Augen vor dem ‚blinden Treiben der Dinge‘ zu schließen.<sup>33</sup>

Dies zeigt ein zentrales Problem der Kinoästhetik auf - oft wählt fiktional nachkonstruiertes

---

Oft wählt fiktional  
nachkonstruiertes Grauen  
den Zuschauer emotional  
mehr auf als reale Dokumente

---

Grauen den Zuschauer emotional mehr auf als reale Dokumente.

Die Annahme, daß Fiktion geeignet sei, Grauen transparent zu machen, findet sich schon bei Aristoteles. Die Fabel, wie Aristoteles sie definierte, ist generell der fiktionalen Kinosprache verwandt. Und ein Anliegen der Fabel müsse, so Aristoteles, auch die Vermittlung von „Schauererregendem“, von „Jammervollem“ sein, der mimetische Anteil liege darin, daß das Schreckliche so dargestellt werde, daß eine Auseinandersetzung damit möglich werde, als

(...) Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt,<sup>34</sup>

d.h. sich von ihrem Übermaß befreie. Der Zuschauer könne so Greuel nachleben, er erweitere dadurch seinen Erfahrungshorizont, sei aber durch die Fiktionalität des Mediums dem Bühnengeschehen - bei Aristoteles, heute ebensogut dem Filmgeschehen - nicht total ausgeliefert.

In diesem Sinne sah auch Kracauer im Film die Möglichkeit, das Grauen durch dessen Reproduktion sichtbar und somit erfahrbar zu machen. Eine realistische mimetische Refiguration des Grauens könne gleich der Spiegelung der Medusa in Perseus Schild dieses Grauen, das man sonst nicht sehen könnte, weil einen die Angst, die es hervorruft, lähmt und blind macht, erfahrbar machen.<sup>35</sup> Durch diese Bilder soll nun das Grauen überwindbar gemacht werden, als Spiegelbilder, enthoben der Konsequenz der Realität,

(...) locken sie den Zuschauer, sie in sich aufzunehmen, um seinem Gedächtnis das wahre Angesicht der Dinge einzuprägen, die zu furchtbar sind, als daß sie in Realität wirklich gesehen werden könnten. Wenn wir (...) die Haufen gemarterter menschlicher Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken - und das heißt: erfahren, erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleieren der Panik und Fantasie.<sup>36</sup>

Wenn die Fabel Mimesis von Handlungen ist, bedarf sie natürlich eines Vorverständnisses von Handlungen. Der Autor braucht zum Herstellen

<sup>34</sup> Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 19.

<sup>35</sup> s. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, S. 395.

<sup>36</sup> ebd. S. 396.

<sup>32</sup> s. Ortwin Thal: *Realismus und Fiktion*, S. 98.

<sup>33</sup> Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985, S. 93.

einer Fabel adäquate Handlungserfahrungen aus dem Alltag, ebenso der Rezipient, um die Fabel zu verstehen. Bei der Lektüre findet durch den Leser eine „mimetische Refiguration“<sup>37</sup> statt, die sich je nach Rezipient und dessen Erfahrungen unterschiedlich gestaltet. Um das Grauen, das Furchtbare darstellen und nachvollziehen zu können, bedarf es demnach ebenso adäquater Erfahrungen. Die Ereignisse des Holocaust sind zwar nicht wie die der Fabel fiktiver Natur, doch gilt auch für diese historisch realen Ereignisse, daß es für sie normalerweise keine vergleichbare Erfahrung im Alltag gibt. Wie kann man die Schrecken des Holocaust also erfahrbar machen? Gertrud Koch schreibt rekurrend auf die Aussagen Kracauers über die Erfahrbarkeit des Grauens durch seine Visualisierung, daß das Grauen, da es der Welt der physischen Dinge angehören muß, um visualisierbar zu sein, des originär Grauensvollen, der Empfindung, verlustig geht.<sup>38</sup> Was vom Erlebten, das heißt erfahrenen Grauen der Massenvernichtung sichtbar - und im Kracauer'schen Sinne erfahrbar - gemacht werden kann, ist so bloß ein Bild des Grauens, dessen Resultat, aber nicht das Grauen selbst. Das Grauen auf den Bildern ist somit gleichzeitig Selbstzweck der Bilder: Dadurch, daß das Grauenhafte zu einem Bild wird, findet eine Ästhetisierung desselben - der „Selbstzweck der Bilder“ - statt. Susan Sontag schreibt über die Konsequenz dieses Ästhetisierungsprozesses:

*Fotografien können den Betrachter quälen, und sie tun es auch. Aber die letztendlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie bringt es mit sich, daß das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert.<sup>39</sup>*

Insofern stellt sich die Frage, ob nicht das Schreckliche durch seine Nachahmung auf der Ebene der visuellen Darstellung physischer Realität des originär Grauensvollen beraubt würde.

## Die Repräsentation des Holocaust im Spielfilm

Der fiktionale Film vereinigt in sich die vielfältigsten künstlerischen Möglichkeiten, ein un-

greifbares, in der Vergangenheit stattgefundenens Ereignis darzustellen.

Nimmt sich die Unterhaltungsindustrie nun Themen wie dem Holocaust an, die man sensibel und wohlüberlegt behandeln muß, läuft sie Gefahr, durch Simplifizierung und Kreation oder Bestätigung gängiger Klischees im Sinne des Publikumsgeschmacks und dessen Toleranzgrenze ein bestimmtes, vereinfachendes und standardisierendes Bild dieser Ereignisse, die als die größte Barbarei der Geschichte gelten, zu schaffen. Was kennzeichnet eine fiktionale Aufbereitung des Holocaust, ist diese überhaupt möglich, bzw. legitim? Werden Klischees oder Stereotypen aufgegriffen oder geschaffen? Welche Mittel werden verwendet, um den Eindruck von Glaubwürdigkeit und Authentizität herzustellen?

Der fiktionale Film unterscheidet sich vom dokumentarischen vor allem hinsichtlich der Erwartungshaltung des Rezipienten in bezug auf die Authentizität des Gezeigten und sei-

*Bloß ein Abbild des Grauens,  
aber nicht das Grauen selbst*

ner formalen und inhaltlichen Gestaltung, wobei die formale Ebene geprägt ist durch die Gestaltung und Verän-

derung der Wirklichkeit; durch Montage, Einstellungen und kameratechnische Möglichkeiten wird das Material organisiert und mit Bedeutung versehen. Szenen aus dem Leben werden nachgestellt, unter der Anleitung des Regisseurs wird durch Schauspieler und Dekor eine künstliche Welt geschaffen, die im Gegensatz zu der im dokumentarischen Film gezeigten nicht unabhängig von der Kamera existieren würde. Inhaltlich liegt der Spielfilm im epischen Bereich, Geschichten werden erzählt, die Mimesis liegt in der Herstellung einer Fabel (Plot, Story). Gleiches gilt natürlich auch für den Aufbau des klassischen Historienfilms.

Bei Behandlung eines historischen Ereignisses wie dem Holocaust erscheint diese Zugangsweise freilich problematisch. Die Darstellung des Holocaust mittels der Fiktion ist im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit äußerst schwierig, da diese Form nicht geeignet ist, für die Echtheit der Geschehnisse zu bürgen, sondern im Gegensatz dazu sogar durch deren Nachahmung und Neuinszenierung den Eindruck von

<sup>37</sup> Gunter Gebauer, Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*. Reinbeck b. Hamburg 1992, S. 88.

<sup>38</sup> s. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung*, S. 133

<sup>39</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M. 1980, S. 107.

Unechtheit hervorruft. Verschärft wird dies dadurch, daß in Spielfilmen das historische Ereignis reduziert wird, indem es als eine schlüssige Geschichte dargeboten wird, die in ihrem dramatischen Aufbau auf Steigerung der Handlung, Höhepunkt und anschließender Auflösung beruhen, wobei - besonders im Hollywood-Film - melodramatische Elemente eine wesentliche Rolle spielen. Doch hier muß man differenzieren: Wie im herkömmlichen Historienfilm kann man auch beim Holocaust-Spielfilm zwischen Verfilmungen sich tatsächlich zugetragener Geschichten, also Tatsachenfilmen, und Filmen, deren Personen und Handlungen erfunden sind, aber den Holocaust als historisch wahren Hintergrund haben, unterscheiden. Letztere machen den Großteil der Holocaust-Filme aus.<sup>40</sup> Nur relativ wenige Spielfilme haben den Holocaust als bestimmendes Thema, auch in diesen Filmen, z.B. *Judgement in Nuremberg* (Stanly Kramer, USA, 1961), *The Diary of Anne Frank* (George Stevens, USA, 1959), *Voyage of the Damned* (Stuart Rosenberg, GB, 1976) und *Schindler's List* (Steven Spielberg, USA 1993), steht aber eine melodramatische Handlung im Vordergrund. Vornehmlich nehmen sich dieser Thematik auch TV-Produktionen, wie z.B. die Serie *Holocaust* (1978) und *Playing for Time* an. Für diese Produktionen spricht vor allem eines: ihre große Reichweite.

Für Hollywood-Spielfilme  
über den Holocaust spricht vor  
allem ihre große Reichweite

## „Holocaust“ als Massenkultur?

30

Filme, die für ein Massenpublikum bestimmt sind, bereiten die Thematik unter der Berücksichtigung des Publikumsgeschmacks auf, das heißt, sie greifen schon bewährte, kommerziell erfolgreiche Holocaust-Geschichten auf. Es ist bezeichnend, daß Produktionen wie *Sophie's Choice*, *Holocaust*, *The Diary of Anne Frank* und *Schindler's List*, um nur einige zu nennen, die Verfilmung von Bestsellern oder erfolgreichen Theaterstücken sind. Ilan Avisar begründet das folgendermaßen:

*The main reason for this is probably a fear to deal with sensitive issues in an original manner, it is less*

<sup>40</sup> s. Annette Insdorf: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. New York 1993, S. 3.

*risky to draw upon material which had proven successful and appealing in literature or drama. In addition, these movies were often designed to turn a profit by converting a popular literary or dramatic text to the more popular mass medium of the cinema.*<sup>41</sup>

Avisar spricht hier zwei wesentliche Aspekte des Hollywood-Films an: Einerseits den Zwang, kommerziell erfolgreich zu sein, andererseits die enorme Reichweite. In diesem Zusammenhang ist die Frage zu stellen, wieweit diese Aspekte Einfluß nehmen auf den Hollywood-Film als künstlerisches Produkt der modernen Unterhaltungsindustrie. Was spricht für, was spricht gegen eine Aufarbeitung des Holocaust durch Massenkunst? In welcher Beziehung stehen die Massenkunst und das Niveau ihrer Produkte zueinander?

Georg Simmel, ein Kritiker der Massenkultur, ortete einen Zusammenhang zwischen steigender Zahl von Rezipienten und fallendem Niveau des künstlerischen Geschmacks:

*Je mehr Personen zusammenkommen, (...), desto tiefer muß der Punkt gesucht werden, der ihren Antrieben und Interessen gemeinsam ist.*<sup>42</sup>

Bei einer marktorientierten Produktion von Kulturgütern hätte das zweifelloso zur Folge, daß man sich am unteren Niveau zu orientieren hätte, was zu einem generellen Abfall der Qualität der Kunst in der heutigen Massengesellschaft führen könnte und somit nur negative Folgen für die Kunst zeitigen würde. Doch muß man auch das Positive an dieser Entwicklung sehen. Aufgrund des Anwachsens der Bevölkerung, der steigenden Mobilität und der Entwicklung der Kommunikationsgesellschaft bietet sich für immer mehr Menschen die Möglichkeit, überhaupt Kunst zu rezipieren und Anteil an Kultur zu haben. Dies führte auch zu einer „Demokratisierung der Kultur, einer Nivellierung der Werte und eine[r] maßgebendere[n] Rolle des Durchschnittsmenschen im Kulturleben.“<sup>43</sup> Bei der Beurteilung, ob sich dies nun unbedingt positiv auf das Niveau der Kunst auswirke, scheiden sich die Geister - die einen befürchten durch das Ende der „Elitekunst“ einen generellen Verfall der Künste, die anderen sehen diese Entwicklung als Chance, durch eine zunehmende Bildung

<sup>41</sup> Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*. Bloomington-Indianapolis 1988, S. 129.

<sup>42</sup> Georg Simmel. *Soziologie*. 1922. S. 51, zit. n. Arnold Hauser: *Soziologie der Kunst*. München 1988, S. 640.

des „Massenmenschen“ dessen Emanzipation und in der Folge eine neuerliche Hebung der Ansprüche an Kunst zu erreichen. Denn die

*Massenkultur nivelliert nämlich nicht nur die künstlerischen Qualitätskriterien auf einer verhältnismäßig niedrigen Stufe, macht nicht nur denkfaul und unempfindlich, verleitet nicht nur zu Konformismus und zur Verantwortungslosigkeit, sondern öffnet auch vielen erst die Augen für Dinge und Werte, deren sie vorher nicht gewahr wurden.*<sup>44</sup>

Als Ergebnis der Demokratisierung der Kultur entstand das Massenpublikum der Künste, die Massenkunst schlechthin ist der Film. Dieser bietet die Möglichkeit, einer breiten Masse über ein Ereignis wie den Holocaust „die Augen zu öffnen“. So positiv die weitreichende Informations- und Aufklärungsmöglichkeit des Films zu bewerten ist, so problematisch gestaltet sich die Art und Weise der Umsetzung der Thematik: In der Unterhaltungsindustrie wird versucht, ein Schema für die Produktion zu finden, das vom Publikum akzeptiert wird und den Absatz von vornherein absichert. Ein Manko des Spielfilms, und besonders des Hollywood-Films, liegt darin, daß durch die Standardisierung und Vereinfachung beim Geschichten-Erzählen bereits bewährte Klischees vom Holocaust aufgegriffen werden und so zu dessen Trivialisierung beitragen:

*(...) Hollywood has perfected a stock of cliché-ridden narrative actions which have proven to have enduring popular appeal; many of the acts are taken from melodramatic literature emphasizing love stories, protagonist heroics, and happy endings.*<sup>45</sup>

Das Bild vom Holocaust ist demgemäß oft reduziert auf die publikumswirksamen Komponenten wie tragische Liebesgeschichten, Geschichten von mutigen Helden, die sich dem Regime widersetzen, familiäre Tragödien etc. In der den Spielfilm kennzeichnenden Form des Erzählkinos geschieht die Aufbereitung dieser Geschichten durch die Elemente der dramatischen Fabel; die Story wird primär durch die Handlungen der Charaktere repräsentiert, wobei selten zur Vertiefung des Verständnisses der Hintergründe ein beobachtender oder erklärender Kommentator eingesetzt wird:

*Therefore the accounts of the concentration camp universe which always involve depictions of shatte-*

*ring facts and unsettling details and painful reflections on the concrete horrors pose a special problem to those who seek to translate the historical material into a single, unified, dramatic action.*<sup>46</sup>

Die dramatische Narration setzt sich generell aus drei verschiedenen Elementen zusammen. Den Ausgangspunkt für die Handlungen der Personen stellt ein bestimmter, die Story dominierender Konflikt dar, die Entwicklung der Geschichte wird getragen von Entscheidungen, die aufgrund dieses Konflikts gefällt werden und von moralischer Bedeutung sind, das Gesamtbild einer in sich geschlossenen Geschichte entsteht durch den Bezug der Handlungen der einzelnen Personen (im Hinblick auf den leitenden Konflikt und dessen Behandlung) zueinander.

*Der Film als „Massenkunst“ kann Bewußtsein zum Thema „Holocaust“ schaffen*

## Geschichten aus dem Leben ...

Geschichten über den Holocaust sind nun weniger Geschichten über das Ereignis selbst, als über die Schicksale derer, die vom Holocaust betroffen waren. Die Fokussierung auf die Darstellung von Einzelschicksalen birgt die Gefahr, daß das Ereignis als solches aus dem Blickfeld gerät. Problematisch daran ist außerdem, daß aufgrund von Simplifizierung und narrativer Dominanz Klischees und Stereotypen aufgegriffen, geschaffen oder bestätigt werden. Vorherrschende Klischees sind „Opfer“ und „Täter“, „Gute“ und „Böse“, wobei in den meisten Hollywood-Filmen wie in den klassischen Märchen letztendlich das „Gute“ triumphiert. Ausschlaggebend für diese Schwarzweiß-Malerei ist auch der Wille zu einer klaren Identifikationslinie: Es soll von vornherein offensichtlich sein, wer „gut“ ist, d.h. mit wem man sich identifizieren soll, und wer „schlecht“ ist, d.h., von wem man sich zu distanzieren habe; deshalb erfolgt häufig bei der Charakterisierung einer Person der Rekurs auf schon bewährte „gut“ und „böse“-Klischees, wobei meist fast alle „gut“-Attribute auf eine Person oder Personengruppe projiziert werden und umgekehrt. Gerade das Verbrechen wird oft, um dem Anspruch der Positionierung

<sup>43</sup> Arnold Hauser: *Soziologie der Kunst*, S. 641.

<sup>44</sup> ebd., S. 674.

<sup>45</sup> Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*, S. 35.

<sup>46</sup> ebd., S. 47.

gerecht zu werden, einseitig und plump dargestellt:

*Sobald wir mit einer offensichtlich kriminellen Person konfrontiert werden, wird sie durch Betonung ihrer speziellen Charakterzüge isoliert und eher in dem Bereich des Dämonischen als in dem des Menschlichen angesiedelt (...)*<sup>47</sup>,

so Saul Friedländer. Dies führt oft zu einer undifferenzierten Charakterzeichnung, einer Überzeichnung einer Seite der menschlichen Persönlichkeit, wodurch die Gefahr gegeben ist, unglauwbüdig zu wirken.

Besonders bei der Judendarstellung werden Stereotypen geschaffen - die Repräsentation jüdischer Charaktere im Kontext der Holocaust-Erfahrung beinhaltet nach Avisar zwei Probleme:

*Die Visualisierung des Holocaust anhand von Einzelschicksalen macht den Holocaust nachvollziehbar*

*if the prototype is manifestly Jewish, he or she might turn out to be a stereotype, usually with the derogatory implications; on the other hand, if the central character is an archetype individual of universal significance, the jewish dimension of his or her identity is usually deemphasized and lost.*<sup>48</sup>

Dietmar Pertsch, der untersuchte, wie jüdische Filmfiguren in Spielfilmen und Fernsehspielen gezeichnet werden,<sup>49</sup> wirft die Frage auf, ob und wieweit diese Stereotypen geprägt waren von herkömmlichen, zum Teil auch antisemitischen Klischees, die von den Filmemachern unbewußt übernommen worden waren. Demnach resultieren auch positive Klischees, wie das der schönen, geheimnisvollen Jüdin oder das des weisen, alten Juden aus antisemitischen Vorurteilen, ebenso wie (je nach Geschmack auslegbare) Klischees vom schlauen, intelligenten, in finanziellen Angelegenheiten begabten, künstlerischen oder frommen Juden.<sup>50</sup>

Die Verwendung oder Bestätigung von Klischees - geschieht sie auch unmotiviert - ist darauf zurückzuführen, daß die einzelnen Charaktere mit Bedeutung besetzt werden, um eine klare, für

den Zuschauer nachvollziehbare, d.h. seine bisherigen Erfahrungen bestätigende Trennlinie zwischen den einzelnen Typen zu ziehen.

Ein Beispiel für die Visualisierung des Holocaust anhand von Einzelschicksalen ist die TV-Serie *Holocaust*. Günther Anders schrieb, geprägt von den ersten Eindrücken dieser Serie in sein Tagebuch: „Nur durch fictio kann das factum, nur durch Einzelfälle das Unabzählbare deutlich und unvergeßbar gemacht werden.“<sup>51</sup>

Damit behauptet er, daß das Medium Film prinzipiell geeignet wäre, eine Thematik wie den Holocaust aufzugreifen und auch durch Fiktion zu vermitteln. Verwandt der Fabel im Sinne von Aristoteles, die dem Zuschauer ermöglichen soll, das Schreckliche durch die „Nachahmung von Handlungen und nicht durch Bericht“ nachvollziehen zu

können, greift auch der fiktionale Film zum Mittel der Nachahmung. Auch der Holocaust-Film zeichnet realistische Handlungsstrukturen, die von den einzelnen Personen getragen werden. So ergab sich die Wirkung von *Holocaust* hauptsächlich durch die einzelnen Figuren, mit denen man sich identifizieren konnte. Das Potential dieses Filmes ist emotional geprägt, eine Personalisierung des Holocaust findet statt, d.h. repräsentativ für das Ereignis stehen einige Personen, die es erleben. Dadurch fußt die Konfrontation mit der Vergangenheit auf sehr persönlichen Gefühlen. Durch die Personalisierung wird ein subjektives Bild vom Holocaust gezeichnet, durch die Vereinfachung, damit Reduktion des Ereignisses auf die Erlebnisse einer oder mehrerer Personen, werden Holocaust-Schicksale bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar. Die Fabel als mimetische Grundlage des Spielfilms bedeutet in diesem Kontext, durch Universalisierung gewisser den Holocaust prägender Phänomene Handlungs- und Inhaltsstrukturen auf eine nachvollziehbare Ebene zu transferieren. Im Gegensatz zu dokumentarischen Zugangsweisen,<sup>52</sup> deren Stärken einer-

<sup>51</sup> Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. In: Ders.: *Besuch im Hades*. München 1979, S. 181.

<sup>52</sup> Jene Filme, die sich zwar dokumentarischer Mittel zur Aufarbeitung oder Darstellung der Holocaust-Realität bedienen, aber diese künstlerisch bearbeiten, wie z.B. die bereits angesprochenen Filme *Shoah* und *Nuit et Bruillard*, beinhalten neben jenem Beweis- oder Zeugenschaftscharakter auch das reflexive Moment, indem in beiden Fällen eine Verschmelzung von Kunst und Dokumentarismus erreicht wird. Besonders *Shoah* ist ein subjektiv geprägtes Dokument von Zeitzeugen, die exemplarisch den Holocaust „personalisieren“, dies geschieht aber durch ihre Erzählungen

<sup>47</sup> Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München/Wien 1984, S. 83.

<sup>48</sup> Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*, S. 91.

<sup>49</sup> s. Dietmar Pertsch: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*. Tübingen 1992.

<sup>50</sup> Eine Auflistung der wesentlichsten antijüdischen Topoi und Stereotypen findet man in: Dietmar Pertsch: *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*, S. 27.

seits - im Fall von authentischen Aufnahmen der Greuel oder deren Folgen - im Beweis der historischen Tatsachen, und andererseits - bei der dokumentierten Erinnerung - in der Glaubwürdigkeit und Zeugenschaft des Erzählenden liegen, können fiktionale künstlerische Aufarbeitungen ein exemplarisches Bild erarbeiten, das gleich dem aufklärerischen Theater und der fiktionalen Literatur nicht durch bloße Abbildung oder „objektiven“ Bericht, sondern durch Reflexion der Realität diese durchdringt. Ernst Iros forderte für den Film, daß die abgebildete Wirklichkeit von einem gegenständlichen Ding zu einer „geistig bezogenen Erscheinung“ werde.<sup>53</sup> Um dies zu erreichen, muß die Wirklichkeit mit Bedeutung versehen, d.h. in einen Kontext gesetzt werden, zum Beispiel durch Symbolik. Zum Verständnis einer symbolischen Besetzung eines Gegenstandes bedarf der Rezipient einer dementsprechenden Konnotationsfähigkeit, er benötigt Vorwissen, um z.B. in einem Holocaust-Film einen rauchenden Schlot als bedeutungsbesetztes Zeichen decodieren zu können. Dieser Prozeß, der sich im Kopf des Zuschauers als Imaginationsleistung vollzieht, bedeutet, daß er einem Gegenstand (z.B. dem Schlot) über die generelle Bedeutung (Fabriksschlot, Kaminhäusliche Wärme etc.) hinaus eine kontextuelle Bedeutung zuweist (Krematorium, Tod, Auslöschung, Vernichtung, Inferno etc.), die aus seiner bisherigen Erfahrung mit der Holocaust-Thematik resultiert. Ist dieses Vorwissen nicht vorhanden, muß es durch den Film geschaffen werden, der Zuschauer muß durch die vorhergegangene Handlung jene Erkenntnis vermittelt bekommen, die es ihm ermöglicht, die Symbolik in den richtigen Kontext zu setzen und dadurch ein imaginäres Bild zu erzeugen, das über das Gesehene hinausgeht - und sich so dem Undarstellbaren durch die Vorstellung zu nähern.

Das Potential des Spielfilms liegt unter anderem darin, daß er durch das Geschichtenerzählen

und Nachspielen, und nicht wie im Spielfilm durch das direkte Nachspielen mittels Schauspielern

<sup>53</sup> Ernst Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*. Zürich 1957, S. 55.

<sup>54</sup> Ortwin Thal: *Realismus und Fiktion*, S. 98.

<sup>55</sup> Arnheim nannte diese Illusionswirkung in bezug auf die Flüchtigkeit des filmischen Bildes einschränkend „partielle Illusion“, welche bis zu einem gewissen Grad den Eindruck wirklichen Lebens zu vermitteln vermag; s. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. In: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1979, S. 196f.

len ein Ereignis in seinem chronologischen Ablauf visuell darstellen und durch die Darstellung der Ereignisse „im Lauf der Zeit“ eine Illusion vom „Leben“ erreichen kann. Wie schon bei der Diskussion um den Realismus angesprochen wurde, steht das Fiktionale zur Realität in einer besonderen Beziehung:

*[Das Fiktionale] ist nicht die Realität, sonst könnte es nicht deren Schein imaginativ erzeugen, und es wird nicht restlos als Konstruiertes rezipiert, denn in diesem Fall könnte es nicht den illusionären ‚als-ob‘-Charakter des fiktionalen Gebildes erzeugen.*<sup>54</sup>

Gerade im fiktiven Charakter liegt deshalb die Möglichkeit, eine illusionistische „als-ob“ Aura zu vermitteln, die Erkenntnis, daß es so gewesen sein könnte. Dabei spielt weniger die historische „Wahrheit“ der Handlungen oder der Personen eine Rolle, als die potentielle Nachvollziehbarkeit und der exemplarische Charakter im Rahmen der historisch realen Ereignisse. Ein Spielfilm ist niemals eine authentische Abbildung der historischen Wirklichkeit, was auch vom Rezipienten nicht erwartet wird.

Dennoch kann eine Illusion von Wirklichkeit hervorgerufen werden.<sup>55</sup> Durch die künstlerische Aufbereitung der

*Der Spielfilm kann durch die Darstellung der Ereignisse „im Lauf der Zeit“ eine Illusion vom „Leben“ erreichen*

Wirklichkeit sollen Empfindungen hervorgerufen werden, die Illusion des Kunstwerks dient dazu, ein Bild des Lebens zu schaffen, das dem „individuellen Inhalt einen überindividuellen Sinn verleiht.“<sup>56</sup>

Werden nun die Greuel des Holocaust auf eine individuelle Ebene umgelegt, d.h. durch subjektive Erlebnisse des Schreckens dargestellt, müßten diese Erlebnisse so beschaffen sein, daß sie im Hinblick auf den Holocaust als repräsentativ angesehen werden können, um dem Anspruch einer überindividuellen Sinngebung<sup>57</sup> gerecht zu werden. Doch Ruth Klüger schreibt: „Auch das Schreckliche bedarf näherer Untersuchung. Hinter dem Stacheldraht-Vorhang sind nicht alle gleich, KZ ist nicht KZ. In Wirklichkeit war auch diese Wirklichkeit für

<sup>56</sup> Ernst Iros: *Wesen und Dramaturgie des Films*, S. 56.

<sup>57</sup> „Sinngebung“ soll in diesem Kontext nicht auf die (Un-)Möglichkeit, Sinn im Holocaust zu suchen, verstanden werden, sondern als aufklärerische Repräsentationsfunktion z.B. eines individuellen Schicksals als Bewußtmachung des Schreckens der Massenvernichtung.

jeden anders.“<sup>58</sup> Somit wird die Schwierigkeit der Darstellung des Schrecklichen als universalisierendes exemplarisches Motiv klar: Hinter all den verschiedenen Wirklichkeiten müßte praktisch eine Metaebene dieser Wirklichkeiten transparent gemacht werden, um dem Ereignis auch nur annähernd gerecht werden zu können. Unter diesem Aspekt ist die Personalisierung als ein wesentliches, aber auch sehr problematisches Element der filmischen Geschichtsschreibung zu begreifen.

Den Begriff „Personalisierung“ kritisiert Günther Anders unter Berücksichtigung der extremen Bedingungen während des Holocaust und bezieht ihn auf die Opfer als vom NS-System entmenslichte Personen: Es müsse demgemäß „Repersonalisierung“ heißen, da nur Nichtpersonales personalisiert werden könne, im Falle von Auschwitz-Opfern, denen zuerst von den Nazis ihr „Menschsein“ abgesprochen wurde und die durch die Verbrennung praktisch gänzlich ausgelöscht wurden, also depersonalisiert wurden, können diese nur repersonalisiert werden.<sup>59</sup> Die Vollstrecker der Endlösung schufen in den Lagern ein System der gezielten Dehumanisierung und Anonymisierung derer, die ermordet werden sollten. Die technokratische Todesmaschinerie benötigte auch Menschen, die bereit zur Durchführung der Vernichtungsaktionen waren. Zygmunt Baumann nennt drei Grundlagen für den Abbau der Hemmungen gegen Gewalt in der NS-Todesmaschinerie:

„Hinter dem Stacheldraht-Vorhang sind nicht alle gleich, KZ ist nicht KZ“

Die Gewalt muß durch Befehl von oben autorisiert sein, (...), die Handlungen müssen Routine-sache sein (durch eine regelbestimmte Praxis und exakte Aufgabenzuweisung) und die Opfer müssen einem Prozeß der Dehumanisierung unterliegen (durch ideologische Definition und Indoktrination).<sup>60</sup>

Die Entmenschlichung der Juden sollte einerseits dadurch erreicht werden, daß sie verwaltungssprachlich auf „quantitative Einheiten“, die in der uniformierten Masse aufgingen, reduziert wurden, andererseits dadurch, daß sie in

den Konzentrationslagern in menschenunwürdigen Zuständen leben und sterben mußten. Uniformiert durch einheitliche Erscheinung, d.h. geschoren und in Häftlingskleidung, uniformiert durch das gleiche ausweglose Schicksal sollten sie ihres Selbstwertgefühls beraubt werden. Viktor Frankl schreibt basierend auf seiner eigenen KZ-Erfahrung über das Gefühl der Entwertung des „eigenen Ich“:

*Der Mensch im Konzentrationslager, sofern er sich nicht in einem letzten Aufschwung des Selbstwertgefühls dagegen stemmt, verliert das Gefühl, überhaupt noch Subjekt zu sein, geschweige denn ein geistiges Wesen mit innerer Freiheit und persönlichem Wert. Er erlebt sich selbst nur mehr als kleinsten Teil einer großen Masse, sein Dasein fällt herab auf das Niveau eines Herdendaseins.*<sup>61</sup>

Insofern liegt eine Funktion des Spielfilms darin, das „Menschsein“ dieser bewußt „entmenschlichten“ Personen aufzuzeigen.

Doch eine Kritik an der Personalisierung des Holocaust richtet sich nicht dagegen, daß die Opfer als Einzelpersonen im Vordergrund stehen, sondern vielmehr dagegen, daß sie das

Gesamtereignis repräsentieren und aufgrund der Elemente, die bereits ansatzweise als kennzeichnend für den Spielfilm aufgeführt wurden, trivialisieren. Dennoch muß man die Kritik von Anders zum Anlaß nehmen, die Kategorie der Personalisierung in

zwei Bereiche zu teilen: Jenen der „Personalisierung“ als Kennzeichen der Repräsentation des Holocaust als nichtpersonales, von Abstraktion geprägtes historisches Ereignis durch Einzelschicksale, und jenen der „Repersonalisierung“ als Gegenpart zur Dehumanisierung der einzelnen Personen. Ob man, im Sinne von Anders, Personen, im KZ depersonalisiert wurden, nun durch Personen, die außer als Schauspieler und auf Zelluloid nicht existieren, wieder repersonalisieren kann, sei dahingestellt. Die Leistung einer filmischen Repersonalisierung besteht vielmehr darin, daß dem Zuschauer durch die dargestellten Personen, die zwar fiktiv sind, deren Schicksale sich aber vor einem historischen wahren Hintergrund abspielen, vermittelt werden kann, daß es sich um menschliche Individuen handelte, die vom Holocaust betroffen waren, und ihn zwingt, die Zahl 6.000.000 als sechs Millionen Einzelschicksale zu erkennen, von denen man nun einige, wenn auch nur fik-

<sup>58</sup> Ruth Klüger: *weiter leben*. Göttingen 1955, S. 83.

<sup>59</sup> s. Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. In: Ders.: *Besuch im Hades*, S. 182 f.

<sup>60</sup> Zygmunt Baumann: *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*. Hamburg 1992, S. 35.

<sup>61</sup> Viktor E. Frankl: *...trotzdem Ja zum Leben sagen*. München 1995, S. 83f.

tive, über den Film miterleben konnte.<sup>62</sup>

## Grenzen der Fiktion

Wieweit kann oder muß der Rezipient zwischen Fiktion und Tatsachen unterscheiden? Verliert das Faktische durch die Vermischung mit dem Fiktiven seine Glaubwürdigkeit? Ist in Anbetracht der Komplexität und Grausamkeit des Holocaust als industrieller Massenmord eine fiktive Darstellung überhaupt legitim? - Claude Lanzmann geht soweit, jegliche Inszenierung des Geschehens auf fiktiver Ebene zu verurteilen, die fiktionale Rekonstruktion der Schrecken im Fernsehfilm *Holocaust* kritisierte er mit folgenden Argumenten:

*Der Holocaust ist insofern beispiellos, als er einen Flammenkreis um sich herum errichtet, eine Schranke, die nicht überschritten werden kann, weil ein bestimmtes absolutes Entsetzen nicht vermittelt werden kann. Wer vorgibt, diese Linie zu überschreiten, macht sich eines schweren Verbrechens schuldig.<sup>63</sup>*

Lanzmann spricht hier ein Problem an, das bezeichnend ist für die Personalisierung des Holocaust in Spielfilmen: die Undarstellbarkeit des absoluten Entsetzens. Jenes ist nicht - im Sinne von „erfahrbar machen“ - vermittelbar, man muß aber Wege finden, einen Zugang dazu zu ermöglichen. Durch die Personalisierung des Holocaust findet einerseits eine Reduktion auf die individuelle Erlebnisebene statt, was die Gefahr der Trivialisierung impliziert, andererseits vermindert sie als Repersonalisierung den abstrakten Charakter der Massenvernichtung. Auf dieser reduzierten Ebene wird eine Annäherung an die Möglichkeit von Erfahrungsvermittlung geschaffen, obgleich das originär Grauensvolle des Holocaust nicht vermittelt werden kann, da man auch zum Verständnis einer Fabel einer adäquaten Erfahrung bedarf. Die Leistung der Fabel kann darin liegen, daß über Strategien der Imagination zumindest ein Bewußtsein dafür geschaffen wird, daß etwas unvorstellbar Grauensvolles stattgefunden hat, auch wenn dies über eine für den Rezipienten vorstellbare Geschichte geschieht.

Eine wesentliche Rolle im Holocaust-Schicksal des Einzelnen spielt der Tod. Auch diejeni-

gen, die den Holocaust überlebt haben, waren damit konfrontiert, daß in ihrer Umgebung Menschen ermordet wurden oder an den Folgen der schweren Arbeit, der Unterernährung und Seuchen starben. Sie selbst standen lediglich an der Schwelle des Todes. Der Tod nun ist eine Erfahrung, die man nicht im Leben machen kann, zumindest nicht die eigentliche Erfahrung: den eigenen Tod. Wohl kann man die Leidenserfahrung, den Prozeß des Sterbens miterleben, und so den Hauch des Todes spüren.

Der Holocaust ist ein Ereignis des Todes, das Überleben war die Ausnahme: Ruth Klüger, die selbst verschiedene KZs durch- und

überlebte, schreibt über das Verhältnis der Überlebenden zu den Toten: „Die Waagschale mit den Toten hebt sich nur sehr

*Der Holocaust ist ein Ereignis des Todes, das Überleben war die Ausnahme*

unbeträchtlich durch das geringe Gewicht solcher wie ich, die hoch oben in der anderen Schale sitzen“,<sup>64</sup> das Problem liegt nun darin, daß jene, die vom Holocaust berichten können, gleichzeitig ihr Überleben beschreiben und das Ereignis vom Überleben geprägt erscheint. „Dokumentation“ in diesem Sinne erscheint also auch nicht unproblematisch...

Durch die Fiktion nun böte sich auch die Möglichkeit, den Tod als bestimmendes Element zu thematisieren. Die massenhafte Tötung durch Vergasung und die restlose Auslöschung der Existenz als Menschen, die in den Krematorien stattfand, stellen die abstrakteste Form des Todes im Holocaust dar und bestimmen das Bild der Todesmaschinerie.

Fiktionale Filme, die den Tod visualisieren, rücken aber gemäß ihrer narrativen Strukturen den Tod als tragisches Einzelschicksal - im Sinne von „Repersonalisierung“ - in den Vordergrund. In vielen Filmen, so Ilan Avisaar, wird bei der Dramatisierung des Todes das Motiv der Märtyrerschaft aufgegriffen,

*for they present protagonists death by overwhelming forces of evil, while, at the same time, they show that the physical defeat is a testimony to a spiritual triumph of superior values or the victory of a noble cause.<sup>65</sup>*

<sup>62</sup> s. Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. In: Ders.: *Besuch im Hades*, S. 183.

<sup>63</sup> Claude Lanzmann, zit. n. Simone de Beauvoir in „Le Monde“ vom 28.4.1985, Übersetzung in: Stadtkino Filmprogramm 244: *Der Holocaust*.

<sup>64</sup> Ruth Klüger: *weiter leben*, S. 141.

<sup>65</sup> Ilan Avisaar: *Screening the Holocaust*, S. 49.

Das Bild des Märtyrers ist in seinem Pathos nicht adäquat zur Sinnlosigkeit dieses Todes; der methodisch durchgeführte Massenmord an sechs Millionen Menschen schloß eine individuelle, auf bewußtem Protest beruhende Märtyrerrolle geradezu aus. Das Ziel der Endlösung war die totale physische Liquidation aller Juden. Im Gegensatz zum Märtyrer, der den Tod als Alternative zur Unterdrückung seiner persönlichen Überzeugung wählt und damit ein Zeichen dagegen setzt, hatten die Opfer der Vernichtungsaktionen keine Wahl.

Ihnen blieb verwehrt, sich offen für einen Tod aus Überzeugung zu entscheiden, da ihr Tod schon beschlossen war. Sie sollten sterben, weil sie Juden waren, und nicht aufgrund irgendeiner Überzeugung, wie z.B. politische Häftlinge. Emil Fackenheim schrieb:

*Das Bild des Märtyrers ist  
in seinem Pathos nicht adäquat  
zur Sinnlosigkeit des Todes  
im Holocaust*

*Within the Nazi universe, what mattered was only that Jews existed; as for their beliefs or on their deeds, even, and indeed especially, when they were saintly or heroic, they were of no account. As for us who come after, of all things unbearable about the Holocaust, the most unbearable, and most necessary to remember and therefore to bear, are not the prayers of the martyrs or the heroes' death of the fighters but rather the cry of innocence that comes to us from all those who did not, or could not, or would not choose heroism or martyrdom or any of the ways in which men and women throughout the ages have managed to give meaning to suffering and death.*<sup>66</sup>

Legt man bei der filmischen Erzählung Hauptaugenmerk auf den Tod eines oder mehrerer Juden unter dem Aspekt des Märtyrertums, läuft man Gefahr, den Tod zu heroisieren, ihm einen Sinn zu verleihen, der in der Regel den Holocaust-Opfern verwehrt blieb. Durch solche Filme wird eine Geschichte des Todes im Sinne einer „Sinnggebung des Sinnlosen“ geschrieben, was man aber vielmehr herausstreichen sollte, ist gerade die Absurdität des Holocaust, die Sinnlosigkeit dieses Todes, keiner hatte die Wahl, keiner wollte sterben.

Durch eine sinnSuchende Visualisierung des Todes findet dessen Ästhetisierung statt. Die Nachstellung von Greuelthaten birgt die Gefahr,

das Publikum abzustumpfen, Distanz zum Gesehenen, Abblockung zu erreichen, oder gar Faszination heraufzubeschwören. Jürgen Syberberg entsagt in seinem Film *Hitler - ein Mann aus Deutschland* jeglichem Realismus und sucht nach neuen Wegen, das Undarstellbare darzustellen. Er sieht Kino als eine Erkenntnisweise, die das Denken zur Selbstreflexion anregt, und nicht durch den Realismus, der wenig Interpretationsmöglichkeiten offenläßt, das Denken einschränkt. Susan Sontag schreibt über seine Methode, Geschichte als „Spektakel“ mit einer

Vielzahl dramatischer Stile wie „Märchenspiel, Zirkus, Moralität, Allegorie, magische Zeremonie, philosophischer Dialog, Totentanz“<sup>67</sup> zu inszenieren:

*Seine Überzeugung, daß der Filmemacher sich auf moralisch (wie ästhetisch)*

*stimmige Art und Weise mit dem Nazismus auseinanderzusetzen habe, verbietet es Syberberg, sich irgendeiner der stilistischen Konventionen der Fiktion zu bedienen, die gemeinhin als Realismus gelten. Ebensowenig kann er auf dokumentarisches Material zurückgreifen, um etwa zeigen zu können, wie es ‚wirklich‘ war. Wie mit deren Nachbildung in der Fiktion läuft man auch mit der Zurschaustellung von Greuelthaten auf authentischem Filmmaterial Gefahr, heimliche Pornographie zu treiben.*<sup>68</sup>

Der Absage an jegliche Form des Realismus und der Verwendung von authentischem Material muß entgegengehalten werden, daß nicht allein die Methode bestimmend ist für die Wirkung, (z.B. *Nuit et Bruillard* kann sicher nicht als „pornographisch“ bezeichnet werden), sondern die Art der Gestaltung des Materials. Werden die Schrecken auf eine ästhetisch-symbolische Ebene transferiert, um dem Imaginären und der Phantasie des Rezipienten die Möglichkeit offenzuhalten, das Schreckliche in seinem undefinierbaren Sein zu erkennen, können sich die Vorzeichen jedoch umkehren und die Aufmerksamkeit auf das ästhetische Element legen. Erwin Leiser kritisiert Syberbergs Zugangsweise in diesem Sinne:

*Syberberg will „der Historie entkommen“ und verzichtet auf die üblichen Mittel des Dokumentarfilms, er riskiert durch eine Häufung von Bildern, Assoziationen und Effekten beim Aufzeigen des Ästhetischen im Nationalsozialismus selbst ästhetischen Spielereien zu verfallen und den alten Mythos durch einen neuen zu steigern. Bei Syberberg erhält das Irratio-*

<sup>66</sup> Emil L. Fackenheim: *Reflections on Aliyah*. In: *Midstream* 31:7 (August/September 1985) S. 25 - 26, zit. n. Ilan Avisar: *Screening the Holocaust*, S. 50.

<sup>67</sup> Susan Sontag: *Syberbergs Hitler*. In: Susan Sontag: *Im Zeichen des Saturn*. München/Wien 1981. S. 149.

<sup>68</sup> ebd., S. 150.

nale einen Eigenwert, er sieht nicht ein, daß das Böse auch böse bleibt, wenn es als banal dargestellt werden soll.<sup>69</sup>

Wider der Intention fände in der Ästhetisierung eine Neutralisierung des Gegenstandes statt - nicht nur im Realismus, sondern auch in der Ästhetisierung kann die Methode, die den Gegenstand nahezubringen vorgibt, zu dessen Verfremdung führen.

## Reduktion auf das Enorme

Für eine fiktionale Darstellung des Holocaust im Spielfilm spricht, wie bereits angesprochen, die große Reichweite. Von *Holocaust* wurde ein wesentlich größeres Publikum erreicht als von *Shoah* oder *Nuit et Bruillard*, da ein Spielfilm zum Erreichen von Massen geeigneter ist als ein klassischer Dokumentarfilm. Der Umstand, daß Dokumentarfilme zu diesem Thema keine kollektive „Erinnerungsarbeit“ beim Massenpublikum bewirkten, liege neben seinem fehlenden Unterhaltungswert, so Anders, darin, daß eben keine Personalisierung stattfinde. Anders folgert, daß

*die Bilder zu viele Leichen zeigten und das Grauen vor dem Tode, auch vor dem Morde, mit der zunehmenden Zahl der abgebildeten Leichname abnimmt; und deshalb nicht, weil man auf den Bildern immer nur die Ergebnisse von Verbrechen, also die Leichenberge, gezeigt hatte (und nichts anderes habe zeigen können), aber nicht die Verbrechen in actu, und nicht die Opfer in actu, richtiger: ‚in passione‘ ihres ‚Behandeltwerdens; und immer nur anonyme Tote, nicht Tote, die man als Lebende gekannt oder denen man gar nahegestanden hatte.<sup>70</sup>*

Dadurch finde jene „Reduktion auf das Enorme“ statt, die den Zuschauer emotional überfordere. Erst durch den Film habe eine Auseinandersetzung mit den Schicksalen der Ermordeten stattgefunden. Anders meint, daß es dieser „verhöhten Reduktion“ - er dachte dabei wohl an die Reduktion auf das Nachvollziehbare - zu verdanken sei, daß die „Reduktion auf das Enorme“ rückgängig gemacht wurde. Eine Reduktion bedeutet aber immer auch, daß dem Wesentlichen etwas abhanden kommt, im Fall von Holocaust-Darstellung kann das nur bedeuten, daß die Vergangenheit auf eine erträgliche

Dimension zurückgedrängt wird, also dem Wesen des Holocaust

widersprechen muß. Die erträgliche Dimension erscheint in realistisch-fiktionalen Filmen als Einzel- oder Familientragödie, Holocaust sei hierfür wieder als Beispiel angeführt: Anhand einer fiktiven Familiengeschichte soll die reale politische Geschichte erfahrbar gemacht werden. Die Filmfamilie Weiß durchlebt exemplarisch die Stationen der systematischen Judenverfolgung und -vernichtung in Deutschland zwischen 1935 und 1945. Die einzelnen Personen erleben die Wirkungen der Nürnberger Gesetze, das Euthanasieprogramm, das Konzentrationslager in Theresienstadt, einen Aufstand in Auschwitz, die Gaskammern, die Flucht aus dem KZ. Als dramaturgischer Gegenpart der „Opfer“-Familie Weiß wird die „Täter“-Familie Dorf gezeichnet.<sup>71</sup> Um einen Authentizitätseffekt hervorzurufen, werden verschiedene dramaturgische Mittel, die zur Dokumentarästhetik gehören, angewandt:

*Der realistische Darstellungsstil, die nachkonstruierten historischen Sets und die gelegentliche, immer*

*Nicht nur im Realismus, sondern auch in der Ästhetisierung kann die Methode, die den Gegenstand nahezubringen vorgibt, zu dessen Verfremdung führen*

*vom Handlungszusammenhang her motivierte Einblendung dokumentarischer Foto- und Filmaufnahmen aus den Konzentrationslagern geben*

*dem Film einen Realitätseffekt, der noch dadurch verstärkt wird, daß an das historische Bildgedächtnis des Zuschauers appelliert wird. Kaum jemand, der nicht vor dem Film schon Bilder von KZs gesehen hätte und der sich nicht daran erinnerte. Beim Wiedersehen dieser Bilder im Film stellt sich ein *déjà-vu*-Effekt ein, der die historische ‚Richtigkeit‘ insgeheim bezeugt.<sup>72</sup>*

Wo liegen nun die Grenzen zwischen Fiktion und Fakten? Wird das Faktum überlagert durch die Fiktion? Elie Wiesel kritisierte das Verwischen der beiden Ebenen in *Holocaust* vehement:

*Er [der Film Holocaust] versucht, das darzustellen, was sich selbst der Vorstellungskraft entzieht. Er verwandelt ein ontologisches Ereignis in eine Seifen-Oper. (...) Erdachte Situationen, sentimentale Episoden, unglaubliche Zufälle: Wenn sie Sie weinen machen, weinen Sie aus falschem Anlaß. (...) Holo-*

<sup>69</sup> Erwin Leiser: „Deutschland erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek b. Hamburg 1989, S. 11

<sup>70</sup> Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. In: Ders.: *Besuch im Hades*, S. 187.

<sup>71</sup> s. Lawrence Langer: *Holocaust on Stage and Screen*. In: S. B. Cohen (Hg.): *From Hester Street to Hollywood*. Bloomington 1983, S. 213-230, S. 228.

<sup>72</sup> Anton Kaes: *Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film*, S. 37.

caust, ein Fernseh-Drama. Holocaust, halb Faktum, halb Fiktion. Ist es nicht genau das, was so viele moralisch verwirrte ‚Experten‘ überall auf der Welt in jüngster Vergangenheit geltend machten? Daß der Holocaust nicht mehr war als eine ‚Erfindung‘?<sup>73</sup>

Auf die Kritik, dieser Film wäre ein „sentimentales und merkantiles Hollywood-Profit-Produkt“ reagiert Anders, indem er auf den Erfolg verweist, darauf, wie das Publikum den Film aufgenommen hat, was er bewirkt hat: Betroffenheit, Entsetzen, Scham,... . Dies sei vor allem den Möglichkeiten der Fiktion zu verdanken, denn der „Schein des Grauenhaften“ werde nicht durch die wahrgenommene Wirklichkeit, sondern vielmehr durch die (Film-)Kunst vermittelt. Anders folgert:

*Und es ist kein ‚Schein‘, was wir entgegennehmen, sondern die damalige Realität, die, um aufgefaßt zu werden, erst einer Verwandlung in ‚fiktion‘ bedurfte. Trotzdem wäre, von ‚Realismus‘ zu sprechen, sinnlos, da es sich ja nicht um eine ‚Abbildung‘ eines (sichtbar) Realen handelt, dieses vielmehr für uns erst durch das Bild (das ‚picture‘) zu etwas geschichtlich Realem und Sichtbaren wird.<sup>74</sup>*

Dieser Gedanke macht die große Verantwortung transparent, die der Filme-

*Der Film ist die Gedächtnismaschine, die Bilder vom Holocaust schafft, bewahrt und vermittelt*

macher als Konstrukteur von Geschichte innehat. Die Darstellung des Holocaust im Spielfilm ist bestimmt von der Bestrebung, ein möglichst realistisches Bild der Ereignisse zu zeichnen; der realistische Spielfilm verbindet dabei zwei verschiedene Mimesis-Ansprüche: Einerseits den quasi-dokumentarischen Anspruch durch eine realistische Nachgestaltung der äusseren Wirklichkeit, andererseits den ästhetischen Anspruch der Fabel auf der Inhaltsebene. Gerade darin liegt aber auch die Gefahr der Verfälschung des Gegenstandes, wie Adorno bemerkte: „Indem das Kunstwerk selbst sich zu einem Anderen, gegenständlichen Gleichen machen will, wird es zu dessen Ungleichem.“<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Elie Wiesel: „Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion“. In: New York Times, 16. April 1978, zit. n. Anton Kaes: *Deutschlandbilder: die Wiederkehr der Geschichte als Film*, S. 35.

<sup>74</sup> Günther Anders: *Nach „Holocaust“*. In: Ders.: *Besuch im Hades*, S. 200.

<sup>75</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 424.

<sup>76</sup> Günther Anders: *Die Welt als Phantom und Matrize*. In: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*, S. 105.

## Sein oder Schein?

Durch seine bildliche Version der Vergangenheit schafft der Film ein bestimmtes Bild der Geschichte, eine historische Wirklichkeit wird neuinszeniert. In *Die Welt als Phantom und Matrize* geht Günther Anders auf die Konstruktion des Weltbildes durch audio-visuelle Medien ein. Die Welt werde durch ihre bildhafte Vermittlung, die geprägt ist von der Technologie des Mediums, zum Phantom ihrer selbst, d.h., daß die Welt, da ihr Phantom als Form, die als Ding auftritt, Wirklichkeitsansprüche erhebt, in der Folge ihrer selbst verlustig wird, denn: „Wenn das Phantom wirklich ist, wird das Wirkliche phantomhaft.“<sup>76</sup> Wenn nun die filmische Geschichte als Realität auftritt, den Wahrheitsanspruch geltend macht, tritt die eigentliche Geschichte - als vergangene, ungreifbare - hinter sie zurück. Baudrillard beschreibt diesen Vorgang des Verschwindens der Geschichte in seinem Essay *L'histoire: un scénario rétro*: Durch die Neofiguration (Neugestaltung) der historischen Ereignisse werden diese durch ihre realistische filmische Repräsentation, die den Eindruck von Ähnlichkeit hervorruft, zum Verschwinden gebracht und die filmische Realität werde somit zu einer Hyperrealität. Durch die

„Hyperähnlichkeit“, die in aktuellen Historienfilmen vorherrsche, werde erreicht, daß diese Realität eigentlich nichts mehr ähnlich ist, die Figur bar jeder Ähnlichkeit, die Form bar der Repräsentation. Baudrillard sieht dies als Frage von Leben und Tod: Die Objekte seien weder lebendig, noch sterblich. Durch ihre Exaktheit bewirken sie den Verlust der Realität, die sie repräsentieren: Sie sind zu perfekt in der Nachahmung, um das Nachgeahmte bestehen zu lassen:

*„Toute une generation de films se leve, qui seront à ceux qu'on a connus ce que l'androïde est à l'homme: artefacts merveilleux, sans défaillance, simulacres geniaux à qui ne manque que l'imaginaire, et cette hallucination propre fait le cinéma.“<sup>77</sup>*

Diese neofigurativen Filme, die in ihrer Perfektion der Geschichte keinen imaginären Freiraum mehr lassen, neigen dazu, sich in die Absolutheit der Realität einzuschleichen, das Reale werde absorbiert von der kinematografischen Hyperrealität. So wird ein Phantom der Geschichte geschaffen: eine androide Geschichte.

<sup>77</sup> Jean Baudrillard: *L'histoire: Un scénario rétro*. In: Ders.: *Simulacres et Simulation*. o.O. 1981, S. 73.

Die Beziehung zwischen der Realität des Holocaust und seiner neofigurativen Repräsentation im Film liegt nun darin, daß die Neofiguration zwar mit dem Anliegen der detailgerechten, authentischen Nachstellung (durch Dekor, äussere Ähnlichkeit zu historischen Figuren, Originalschauplätze, etc.) passiert, diese aber letztendlich als manifestierte, anschauliche Wirklichkeit ablöst. Die historische Wirklichkeit wird zu der, als die sie abgebildet ist, der Schein wird zum Sein. Für die Darstellung des Holocaust hätte diese Entwicklung fatale Folgen: Jegliche Reproduktion von Ereignissen des Holocaust drängt nach Bestätigung der einstigen Realexistenz des Reproduzierten, soll als „Zeugnis“ für die Wahrheit der Massenvernichtung gelten und strebt nach Glaubwürdigkeit. Wenn die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion nicht mehr offensichtlich wäre, wenn sie schließlich einmal nicht mehr möglich wäre, könnte man auch zwischen „wahr“ und „falsch“ nicht mehr unterscheiden, beide Kategorien gingen in einer historischen Hyperrealität auf. Gerade aber im Wahrheitsbeweis, im Bekämpfen der revisionistischen Behauptungen, der „Auschwitz-Lüge“, und dem Versuch, einem möglichen neuerlichen Aufkeimen der Faszination des Faschismus und Nazismus entgegenzuwirken, liegt das Anliegen der verschiedenen Darstellungen des Holocaust. Und sieht man nun diesen Absorptionsaspekt des realistischen Filmmediums im Hinblick auf die Intention der Planer und Vollstrecker der „Endlösung“, den Holocaust nach dessen Vollstreckung als „nicht-existent“ aus der Geschichtsschreibung auszulöschen, da keiner mehr Zeugnis ablegen könnte, erkennt man, welcher Stellenwert einer künstlichen, besonders der filmischen Erinnerung in der Geschichtsschreibung zukommt: Ihr Kampf gilt der Verleugnung und dem Vergessen. Jenes Medium, das die Vergan-

genheit auslöscht, ist zugleich deren Rettung: Die filmischen Bilder vom Holocaust werden in Erinnerung bleiben; der Film ist die Gedächtnismaschine, die diese Bilder schafft, bewahrt und vermittelt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß man sich heute generell einer künstlichen Erinnerung bedient, um dem Vergessen entgegenzutreten, was zu einer Fixierung und schließlich einer Vereinheitlichung der Erinnerung führt. Vereinheitlichung deshalb, weil auch die künstliche Erinnerung auf anderen künstlichen Erinnerungen basiert, nur was schon in manifester Erinnerungsform vorhanden ist, kann als Ausgangspunkt einer weiteren Behandlung des Themas verwendet werden. So werden zum Beispiel in Holocaust-Filmen manchmal Passagen aus anderen Filmen imitiert. Das bewußte Anlehnen an eine andere - wenn auch authentisch wirkende, aber dennoch geschaffene - Holocaust-Realität verschärft noch die Fixierung von standardisierten Bildern; die kinematographische Realität referiert auf eine andere kinematographische Realität, wodurch letztendlich eine medienimmanente Mimesis entsteht: Nicht mehr das Verhältnis von Wirklichkeit und Bild prägt hier die Kunst, sondern das Verhältnis von Bild und Bild; was hier entsteht ist eine kinematographische Hyperrealität. Was auf der Strecke bleibt, ist das Ungesagte, das Ungefilmte: das Unvermittelte. Durch die künstliche Erinnerung

wird ein Exorzismus des Unsagbaren, Unvermittelbaren des Holocaust betrieben: Sollte er einst seiner gesamten historischen Realität beraubt werden, droht das Unvermittelbare des Holocaust nun in einem Schwarzen Loch des Vergessenen zu verschwinden.

## Die Autorin

Mag.

**Edith Dörfler**  
(1971)

*Dissertantin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien. Mitarbeiterin bei einem Forschungsprojekt zur Geschichte des Fernsehens in Österreich.*

# Shoah nach Spielberg

Holocaust und Hollywood, oder *Schindlers Liste*

PATRIZIA TONIN

Der kommerziell erfolgreichste Fantasy-Filmer aller Zeiten, Steven Spielberg, liefert 1994 mit *Schindlers Liste* die bislang kassenträchtigtste Holocaust-Darstellung. Der Film über Oskar Schindler und dessen Rettung jüdischer KZ-Häftlinge ist scheinbar alles, was die fiktive, phantastische Spielbergsche Welt nicht ist und nicht sein will: realistisch, ohne Spezial-Effekte, ohne Farbe, ein „wahrhaft dokumentarisches Meisterwerk“, so das Lob der Kritik.<sup>1</sup>

Spielberg, dem es in seinen Filmen erklärmaßen immer um eine eskapistische Wirkung ging, reklamierte für *Schindlers Liste* eine aufklärerische Funktion. Die folgende Analyse will das Aufklärungspotential dieses Films, der mit den bewährten Mitteln des klassischen Erzählkinos, sprich Hollywoods, gemacht ist, aufzeigen.

*Die Realität der Schauplätze geriet für Spielberg zur Obsession*

## **Schindlers Liste - Dokument oder Fiktion?**

Spielbergs Ziel war es, *Schindlers Liste* möglichst authentisch zu gestalten. Eine ganze Reihe von Authentizitätseffekten sollten den dokumentarischen Charakter des Films herausstreichen. Mittels schriftlicher Einblendungen - ein in Filmen mit dokumentarischem Charakter häufig verwendetes dramaturgisches Mittel - informiert Spielberg den Zuschauer über Zeit, Ort und historischen Hintergrund, vor dem sich die Geschichte entwickelt.

Zur Steigerung der Authentizitätswirkung in der filmischen Darstellung spielt die Kameraführung eine wichtige Rolle: Spielberg führte die Kamera mit der Hand, um den Bildern hektische Bewegung im Stil der Fernseh-Reportagen zu geben: „Wir stürzten uns mit der Kamera mitten ins Geschehen, als wären wir ein CNN-Team bei einer Live-Re-

portage“<sup>2</sup>, beschreibt Spielberg die Dreharbeiten für Szenen, wie etwa die brutale Räumung des Krakauer Ghettos durch SS-Scher-gen.

Die Realität der Schauplätze geriet für Spielberg zur Obsession. Das Zwangsarbeitslager Plaszów mußte zwar andernorts nachgebaut werden und daneben detailgetreu auch die Villa des Lagerkommandanten Amon Göth. Der Lagerzaun sowie der eckige Torturm von Auschwitz-Birkenau jedoch sind echt. Genau so die Straßenfront von Schindlers Emailwarenfabrik mit den Initialen DEF über der Einfahrt, und Schindlers Filmwohnung ist genau jene, in der er damals lebte. Spielberg stellt Szenen nach authentischen Photodokumenten nach, z. B. die, in der Amon Göth vom Balkon seiner Villa „Gewehrübungen“ macht: Die Filmfigur gleicht dem historischen Amon Göth aufs Haar.

Der Verzicht auf Farbe war eine weitere wichtige Maßnahme, um die dokumentarische Qualität (die Wahrhaftigkeit) der Erzählung herauszustreichen, wie Spielberg betonte:

*Alles Dokumentarmaterial, das ich aus der Zeit des Nationalsozialismus kenne, ist in Schwarzweiß. Daher wäre es für mich einer Lüge gleichgekommen, Farbe zu verwenden. Schwarzweiß wirkt gerade bei diesem Thema wahrhaftiger. Farbe hätte die Wirkung des Films abgeschwächt.*<sup>3</sup>

Der Zuschauer wird aufgefordert, die dargebotene Fiktion als reproduzierte Realität, als dokumentarisches Zeugnis zu akzeptieren. Spielberg versetzt den Zuschauer nicht unvermittelt in die Vergangenheit, sondern führt ihn zuerst in die Realität einer Sabbat-Feier ein, die noch in Farbe gefilmt ist, weil sie wie auch dann die Schlußszene, in der die Überlebenden „Schindler-Juden“ am Grab ihres Retters zu sehen sind, lebendige Gegenwart darstellen wollen. Der Übergang von der Ge-

<sup>2</sup> Scott Orlin: *Haß auf Hitler*: Interview mit Steven Spielberg. In: *Cinema* 3/94, S. 55

<sup>3</sup> ebd., S. 57

genwart in die Vergangenheit und wieder zurück in die Gegenwart wird mittels Überblendungen gestaltet: Die religiöse Feier führt durch den Rauch einer erlöschenden Kerze in das Schwarzweiß der Vergangenheit. Trotz der dokumentarischen Charakter beanspruchenden Schwarzweiß-Photographie verweist Spielbergs dramatische Lichtführung weniger auf authentisches Material als auf die Hollywood-Tradition des „Film Noir“, wo, wie in *Schindlers Liste*, Hell-Dunkel-Effekte zur Spannungssteigerung vorherrschen.

In diesem kontinuierlichen, düsteren Schwarzweiß setzt Spielberg zweimal einen Farbeffekt ein: In der Sequenz der Liquidierung des Krakauer Ghettos sieht Schindler ein kleines hilfloses Mädchen, das durch das Chaos aus Gewalt und Mord schreitet. Der Mantel des Kindes ist rot koloriert und sticht stark hervor. In der Szene der Räumung des Arbeitslagers Plaszów erkennt Schindler das Kind später wieder, d. h. vielmehr erkennt er dessen rot schimmernden Mantel. Diesmal ist das Kind bereits tot und auf dem Weg zur Verbrennung. Die rote Kolorierung markiert diese Szenen als Schlüsselszenen, an denen Schindler seinen Wandel vom Profiteur zum „Gerechten“ vollzieht. Der Einsatz von Farbe soll erkenntnisgenerierend sein, meint Almond White:

*(...) it attest to Spielberg`s postmodern interest in activating viewers consciousness, and to his still-estimable creativity.*<sup>4</sup>

Wäre Schindlers Wandel ohne diesen Kunstgriff nicht glaubwürdig nachvollziehbar gewesen?

Andererseits paßt es zu Spielberg<sup>5</sup>, daß er als Auslöser für den wunderbaren Wandel seines Helden das Motiv des Kindlichen wählt:

*But does the panorama require one red coat to carry Oskar over the top of tolerance? Does he not see everything else that is going on? Or do we have to abide by the Spielbergian notion - the whimsy - that the unspeakable is only reached if it is happening to a child?*<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Almond White: *Toward a Theory of Spielberg History*. In: *Film Comment* 30/2 1994, S. 52

<sup>5</sup> Diesem Artikel liegt meine Diplomarbeit *Von Träumen und Alpträumen - Steven Spielbergs Werkbiographie von ‚Duell‘ bis ‚Schindlers Liste‘*, die vor dem Hintergrund des gesamten filmischen Werks des Regisseurs den Film *Schindlers Liste* zu beleuchten versucht, zugrunde.

Tatsächlich kann das ganze „Panorama“ der Gewalt nicht an die emotionale Aussagekraft heranreichen, welche das Kind vermittelt. Das Kind bewegt sich als Chiffre für das Leid und den Schmerz des jüdischen Volkes. Das liebeliche Kind erinnert an Rotkäppchen, das nichtsahnend im Rachen des Wolfs landet. Es fungiert als eine magisch-märchenhafte Figur, die Schindler den Weg zum Guten hin weist. Das Kindliche rührt mehr als jedes Bild von Gewalt, das hier geboten wird. Das Leiden der Kinder ist

deshalb auch ein ständig wiederkehrendes Leitmotiv:

*Sie werden von den Eltern gerissen und müssen früh Ent-*

*scheidungen treffen, früh den Kampf ums eigene Überleben vor die Solidarität setzen. Danka Dresner und ihre Mutter werden von einem kleinen Jungen in der Uniform der Ghettopolizei gerettet; die Kinder verstecken sich in geheimen Nischen, in der Kloake schließlich will sich einer verbergen, aber da stehen schon andere, bis zum Hals: „Verschwinde, das ist unser Versteck“. Wenn sie von ihren arbeitsfähigen Müttern getrennt und für das Todeslager selektiert werden, ertönt aus dem Lautsprecher „Mamatschi, schenk` mir ein Pferdchen“. Und als Göth von seinem Balkon aus, nachdem er für kurze Zeit mit der von Schindler gepriesenen Gnade kokettiert hat, einen kleinen Jungen erschießt, ist jegliche Hoffnung zerstört, den Faschisten zum Besseren zu überreden.*<sup>7</sup>

## Die Reproduktion des klassischen Erzählkanons

Die Verwendung der eben genannten, spezifisch dokumentarischen Stilmittel gibt *Schindlers Liste* den Anschein von Authentizität, doch von seiner Grundstruktur her gehorcht der Film konsequent den semiologischen Mechanismen des Erzählkinos, dessen narrativen Prinzipien er verpflichtet ist.<sup>8</sup> Spielberg wollte eine strin-

<sup>6</sup> David Thompson: *Presenting Enamelware*. In: *Film Comment* 30/2 1994, S. 47

<sup>7</sup> Georg Seeßlen: *Natural Born Nazis. Faschismus in der populären Kultur*. Berlin 1996, S. 162f.

<sup>8</sup> Das Hollywood-Kino wird im filmkritischen Jargon als Erzählkino bezeichnet, weil die Filme, für die es steht, Geschichten erzählen. Das Erzählkino hat sich bereits früh gegen andere mögliche Ausdrucksformen durchgesetzt. Hollywood war seit jeher dem narrativen Prinzip verpflichtet, wohl weil diese Art der semiotischen Realisierung als Konsequenz eines kulturellen und sozialen Faktums die

gente und anschauliche Geschichte erzählen, denn „wenn Leute ins Kino gehen, dann, weil sie wissen, daß ihnen dort eine schlüssige Geschichte erzählt wird, im Falle von Schindler eine wahre Geschichte“, so derselbe und weiter:

*Die Leute vertrauen der dramatischen Erzählung des Spielfilms, weil sie das Gefühl haben, daß sie jemand durch die Geschichte führt. Bei „Schindlers Liste“ habe ich versucht, den Schrecken so weit wie nur möglich sichtbar zu machen, dem Zuschauer genauso viel wie mit einem Dokumentarfilm zuzumuten, vielleicht sogar mehr. Hinzu kommt: Dokumentarfilme können oft keine Zusammenhänge herstellen. Spielfilm, das heißt, Zusammenhang, Szenen und Ereignisse sind miteinander verbunden.<sup>9</sup>*

„Schindlers Liste“ weist einen klassisch-narrativen Sequenzaufbau auf

Die Ereignisse werden chronologisch linear, entlang der historischen Entwicklung erzählt. Nur einmal wird diese Chronologie unterbrochen in Form einer Rückblende, die dazu dient, die Erzählung eines der Protagonisten zu illustrieren. Häufige Anwendung findet die Parallelmontage bzw. das sogenannte chronologische alternierende Syntagma,<sup>10</sup> das aus zwei oder mehreren Serien von Einstellungen besteht, die abwechselnd eingeblendet werden, um eine Beziehung der Bildinhalte zueinander oder den Eindruck der Gleichzeitigkeit zwei oder mehrerer Handlungsabläufe zu suggerieren.

*Schindlers Liste* weist einen klassisch-narrativen Sequenzaufbau auf, der sich dadurch kennzeichnet, daß jede Sequenz in sich abgeschlossen und logisch-kausal mit der nächsten verbunden ist. So hat jede Sequenz ihre Erklärung in der vorangegangenen. Auch innerhalb der Sequenzen hängen die einzelnen Segmente inhaltlich und zeitlich linear zusammen. Dazu ein Beispiel: Eine junge Frau fleht Schindler an, ihre Eltern zu befreien. Schindler weist sie ab. Im nächsten Segment hat derselbe eine Unterre-

dung mit seinem Buchhalter Itzhak Stern, dieser unterrichtet ihn von Amon Göths willkürlichen Hinrichtungen. Im letzten Segment dieser Sequenz sehen wir mit dem Blick der jungen Frau, wie deren Eltern in Schindlers Fabrik Zuflucht finden. Jede Sequenz weist auf diese Weise einen geschlossenen Spannungsaufbau auf, der einen neuen Nebenhandlungsstrang enthält: Eine Person oder Situation wird eingeführt, ein Konflikt bahnt sich an und löst sich am Ende derselben Sequenz wieder auf. Meist initiiert ein Motiv, das am Ende einer Sequenz auftaucht, den Spannungsbogen der darauffolgenden oder einer späteren Sequenz.

Zur Verstärkung des Eindrucks einer runden, in sich geschlossenen Geschichte gehört neben der (glücklichen) Auflösung der Haupthandlungsstränge im Happy-End auch das Wiederaufgreifen eines für die Handlung wichtigen Motivs. Gegen Ende des Films hält Schindler die goldene NSDAP-Nadel in der Hand und sinniert, wie er mit diesem Gold noch ein paar Menschenleben hätte retten können. Diese Anstecknadel trägt er bereits in der Einführungsszene demonstrativ zur Schau. Sie fungiert als Symbol für seine Stellung in elitären Nazikreisen. Mit der Entfernung der Nadel zum Schluß signalisiert er seine Reue und zugleich seinen Austritt aus ebendiesen Kreisen.

Ein Film, der wie *Schindlers Liste*, ein komplexes historisches Phänomen in eine, nach allen Regeln des klassischen Erzählkanons, schlüssige Geschichte verpackt, bedeutet stets Reduktion: Spielberg konstruiert Bilder des Holocaust, die in ihrem Realismus Anspruch auf Absolutheit erheben und das Grauen auf seine darstellbaren Komponenten festlegen. Claude Lanzmann ging mit seinem Holocaust-Dokument *Shoah* genau den entgegengesetzten Weg. In der Annahme, daß die Greuel des Holocaust nicht darstellbar seien, suchte er andere Vermittlungsweisen: Er ließ

beliebteste Rezeptionsform darstellte. Die Themen und Geschichten des Kinos haben sich im Laufe der Zeit gewandelt, die Art und Weise aber, wie diese Geschichten präsentiert werden, ist seit Hollywoods Anfängen bis heute unverändert geblieben. Der Stilbegriff „klassisch“ resultiert aus der Gleichförmigkeit und Stabilität der hollywoodschen Erzählstruktur. Siehe dazu: David Bordwell: *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. In: Philip Rosen (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 17-33

<sup>9</sup> Hellmuth Karasek: *Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß*. Interview mit Steven Spielberg. In: *Der Spiegel* 8/94, S. 183f.

<sup>10</sup> Der Filmtheoretiker Christian Metz bezeichnet die Montage-Typen, die er für den Film herausgearbeitet hat, in Anlehnung an sprachwissenschaftliche Terminologie als syntagmatische Kategorien, weil sie wie ein Syntagma aus einer bestimmten Anordnung unbestimmter Elemente bestehen. Siehe dazu Christian Metz: *Semiologie des Films*. München 1972.

den Holocaust durch die Erinnerung von Augenzeugen rekonstruieren. Die Bilder, die durch die Erzählung entstehen, gestehen der Imagination einen Freiraum zu, den es im Spielfilm aufgrund der festgelegten Bilder nicht gibt. Lanzmann gibt den Zuschauern Fragmente des Grauens, um das absolute Grauen erahnen zu lassen. Spielberg hingegen arbeitet die Greuel des Holocaust in eine schlüssige Geschichte ein, er gibt den Blick auf das Grauen vor und läßt den Zuschauer in ein „schauerromantisches Gruseln“ (Susanne Friedrich)<sup>11</sup> verfallen. Was in *Schindlers Liste* zudem vermittelt wird, ist die Geschichte des Überlebens, nicht die des Holocaust: „Als die ‘Schindlerjuden’ wie einzigartig Privilegierte den Zug aus Auschwitz heraus anstelle anderer wieder besteigen können“, schreibt Detlev Claussen, „vergiftet der Zuschauer das Elend von Auschwitz wie ein geretteter Schiffbrüchiger das todbringende Meer.“<sup>12</sup> Im „Holocaust“-Kino verkehrt sich die reale Welt:

*Das, was man erklären kann - nämlich, wie die Nationalsozialisten an die Macht kamen, wie und warum das nationalsozialistische Deutschland seine Feinde im Innern zu vernichten suchte und nach außen seine Nachbarn überfiel, und welche Rolle der Antisemitismus dabei spielte - wird im Kino als völlig unverständliche, verdinglichte Tatsache vorausgesetzt, während das, was im Universum der Konzentrations- und Vernichtungslager geschah und jeden Sinn von menschlichem Zusammenleben in Frage stellt, jedes Vertrauen in Geschichte und Gesellschaft zersetzt, nach den Schemata der Unterhaltungsindustrie gefiltert wird. Das, was sich nicht ertragen läßt, gibt es nicht, und das, was gezeigt wird, macht das Unerträgliche erträglich, das Inkommensurable kommensurabel, indem es der dem Publikum vertrauten Vorstellungswelt von massenmedial erzählten Mythen ähnlich gemacht wird: starker Held, schwaches Volk, tödliche Bedrohung durch fremde Übermacht, lange Leidenstrecke, Erlösung, Versöhnung.<sup>13</sup>*

Spielberg war sich bewußt,

<sup>11</sup> Susanne Friedrich: „Schindlers Liste“ - Ein Traum vom Dritten Reich. In: Initiative Sozialistisches Forum (Hg.): *Schindlerdeutsche. Ein Kinotrauma vom Deutschen Reich*. Freiburg 1994, S. 62

<sup>12</sup> Detlev Claussen: *Fortsetzung der Lichterkette mit anderen Mitteln? Zur Bedeutung von „Schindlers Liste“ als Medien-Welt ereignis*. In: *Schindlerdeutsche*, S. 130

<sup>13</sup> Detlev Claussen: *Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus*. Frankfurt am Main 1994, S. 15f.

*daß das Publikum bei diesem Thema das Ausmaß des Bösen nicht würde ertragen können, wenn es nicht dagegen den Maßstab des Guten gäbe.<sup>14</sup>*

Darum hat er die Figur des guten Menschen Schindler gewählt.

## Kino der Gefühle

„Mir kam es an“, so Spielberg,

*die Grauen der Judenverfolgung so realistisch wie möglich zu rekonstruieren, sie so abzubilden, daß dem Zuschauer keine Fluchtmöglichkeit bleibt und er fast am eigenen Leib fühlt, was Millionen von Juden erleiden mußten.<sup>15</sup>*

„Fühlen“ ist eine Prämisse, die Spielberg allen seinen Arbeiten voranstellt. *Schindlers Liste* ist daher in der Kontinuität des Spielbergerschen Gefühlskinos zu sehen. Der Film läßt uns mitfühlen mit den Protagonisten des Films, so wie auch *E. T.* Mitgefühl hervorruft. Jede Gewaltszene ist schockierend, doch das größte Schauern fühlen wir, wenn es um das Schicksal jener Figuren geht, die uns eine

Identifikationsmöglichkeit bieten.

Der Regisseur verleiht den Tötungsszenen einen erschrecken-

*Im „Holocaust“-Kino verkehrt sich die Welt*

den Naturalismus: Einem Hingerichteten zuckt in der Todesagonie noch das Bein, aus einem Einschubloch pulsiert sekundenlang das Blut usw. Solcherweise bekommt der Tod eine dokumentarische Form, er wirkt „statisch“.<sup>16</sup> Die SS tötet emotionslos, die Körper der Opfer sacken lautlos zusammen, der Regisseur läßt keine Zeit für eine gefühlsmäßige Reaktion. Der Schrecken solcher Szenen spielt sich vielmehr in den verstörten Gesichtern der Protagonisten ab, die diese Gewalt mit ansehen müssen, letztendlich aber als Überlebende daraus hervorgehen.

Große emotionale Wirkung erzielt ein Sujet, daß in Spielbergs Filmen immer wieder auftaucht: die Trennung der Familie:

*200 mothers running after their abducted child-*

<sup>14</sup> Karasek: *Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß*, S. 186

<sup>15</sup> Orlin: *Haß auf Hitler*, S. 55

<sup>16</sup> s. Camille Nevers: *Schindlers's List: One + One*. In: *Cahiers du Cinéma* 478/1994, S. 51

*ren belongs to a most powerful artistic vision. It's a moment in which Spielberg has successfully reimagined the terror of the Holocaust in an original way. In that scene, the literal rush of emotion kills you without the nicety of taste and „truth“. It is passion made essential, kinetic, made into cinema.<sup>17</sup>*

Dieses Bild ist Bewegung, es bewegt, wie Armond White feststellt. Die Kamera heftet sich an das verzweifelte Gesicht einer Mutter, die mit den Frauen nach ihrem Kind rennt. Solche Szenen, in denen Spielberg am wenigsten um Authentizität bemüht ist, gehören zu den stärksten, zu den berührendsten im Film. Sie lösen Trauer und Wut aus, sie gehören, um mit Siegfried Kracauer zu sprechen, zu den Ereignissen, die das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen, sie rufen Erregungszustände und Ängste hervor, die eine sachlich-abgelöste Beobachtung unendlich erschweren.<sup>18</sup>

Spielberg entwickelt einen dramaturgischen Spannungsbogen, der dort seinen Höhepunkt erfährt, wo eine Steigerung zum Schlimmen nicht mehr vorstellbar ist, nämlich in Auschwitz.

Daß Spielberg die Handlung in das KZ führt, trifft zunächst den Zuschauer genauso unerwartet wie die im Film be-

troffenen Frauen, die sich noch kurz davor als gerettet betrachtet hatten. Hier hat der Dramaturg Spielberg ein retardierendes Moment eingebaut, das er als wahren Thrill inszeniert. Die Frauen werden für die „Dusche“

vorbereitet, dann, als sie die „Duschkammer“ betreten und die Tür hinter ihnen zugesperrt wird, geht das Licht aus. Angst, es handle sich um eine der Gaskammern, von denen man gerüchteweise bereits gehört hat, macht sich breit. Dadurch, daß sich die Perspektive der Opfer mit dem Blick des Zuschauers deckt, schwebt auch dieser sozusagen einen Augenblick zwischen Leben und Tod. In der Folge geht das Licht jedoch wieder an und aus den Duschen fließt Wasser. Die Spannung löst sich auf, als die Frauen

*Spielberg inszeniert die „Duschszene“ als wahren Thrill*

erleichtert das Wasser auf ihre Körper fließen spüren.

Das Happy-End des Films, das mit dieser Szene eingeleitet wird, suggeriert, daß am Ende die Ordnung wiederhergestellt sei, daß alles wieder gut wäre. Dramaturgisch wird der Erzählbogen mit einer Szene geschlossen, die an die Anfangssequenz erinnert: Die Wiederaufnahme des Motivs der Sabbatfeier markiert symbolisch die Befreiung der Juden.

*Schindlers Liste* gehorcht einer Dramaturgie, die geradezu auf ein glückliches Ende zutreibt. In diesem Sinn folgt der Regisseur nicht dem Pfad der Wahrhaftigkeit, sondern dem geradlinigen Weg einer klassisch-narrativen Konstruktion. Doch im Zusammenhang mit der Thematik des Holocaust ist dieses Erzählschema und die Präsentation eines glücklichen Endes fragwürdig. Am Happy-End von *Schindlers Liste* steht Befreiung, obwohl in Wirklichkeit Vernichtung war. Die „Traumgestalt Schindler“, sagt Willy Krüger, „ermöglicht (...) das geschichtliche Faktum Aus-

schwitz in eine Rettungsvision umzudeuten.“<sup>19</sup> *Schindlers Liste* ist ein Film über die Ausnahme, ein Film über das Unwahrscheinliche und über das hilfreiche Handeln eines Menschen, der, wie Eike Geisel meint, „unter den obwaltenden Um-

ständen wie ein Außerirdischer erscheinen mußte.“<sup>20</sup>

## Die Protagonisten

Auch hinsichtlich der Hauptfiguren weist *Schindlers Liste* alle Züge des Hollywood-Unterhaltungskinos auf: Die Personen sind stark individualisiert, aber psychologisch rudimentär charakterisiert. In der Einführungssequenz lernen wir Oskar Schindler kennen, der zuerst seine eleganten Anzüge prüft, dann eine Bar betritt. Die Nadel, die er sich an den Rock steckt, signalisiert, daß er NSDAP-Mitglied ist und in der Nazi-Gesellschaft stetig höher aufsteigt. Dennoch, von Anfang an, wird er als Spieler vorgeführt, der der Partei

<sup>17</sup> Armond White: *Toward a Theory of Spielberg History*. In: *Film Comment* 30/2 1994, S. 55.

<sup>18</sup> s. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1964, S. 91.

<sup>19</sup> Willy Krüger: „*Schindlers Liste*“ - Ein Traum vom Dritten Reich. Protokoll einer Diskussion. In: *Initiative Sozialistisches Forum: Schindlerdeutsche*, S. 20.

<sup>20</sup> Eike Geisel: *E. T. bei den Deutschen oder Nationalsozialismus mit menschlichem Antlitz*. In: *Initiative Sozialistisches Forum: Schindlerdeutsche*, S. 119.

nicht aus innerer Überzeugung angehört, sondern zu eigennützigen Zwecken. Diese Haltung verleiht ihm Distanz zu den Nazis, sie macht ihn auf Antrieb zu einer positiven Figur. Schindler steigt nicht aufgrund irgendwelcher Verdienste für das Regime in die Gesellschaftselite der Parteianhänger auf, vielmehr erkaufte er sich einen privilegierten Platz, indem er Schwachstellen des Systems gekonnt für sich ausnutzt: Bestechung ist das Instrument, das er für seinen Weg nach oben einsetzt. Die gespielte Selbstsicherheit und die Unehrlichkeit, mit der er sich in die höheren Kreise hinaufschwindelt, wirken durchaus als charmante Züge seiner Persönlichkeit. Der Zuschauer weiß, daß er nicht Nazi aus Überzeugung ist, im Gegenteil, Schindler ist eine subversive Figur, daher ist es am Ende nur konsequent, daß er tatsächlich versucht, das Regime durch Fehlproduktionen in seiner Munitionsfabrik zu sabotieren.

Schindler ist ein Profiteur und Frauenheld. Doch sogar als ihn seine Frau Emilie mit seiner Geliebten erwischt, weiß er das Beste aus der eigentlich peinlichen Situation zu machen. Die unverblühte Offenheit, die er an den Tag legt, wirkt entwaffnend.

Der Gegenpol zu Oskar Schindler ist Amon Göth. Er ist eine Figur, die das Hollywood-Kriegsgenre typologisiert und bis zum Vietnamfilm reproduziert hat: Der Feind, respektive das Böse, so Georg Seeßlen, gewinnt immer nur Gestalt im sadistisch folternden, in blütenreiner Uniform auftretenden Offizier,

*der ohne Redundanz und ohne Widersprüche durch den sadistischen SS-Offizier zu ersetzen wäre, der in hunderten von amerikanischen Kino- und Fernsehfilmen auftritt, ohne daß er die deutsch-amerikanische Freundschaft bedrohte. Er ist dem erfolgreicheren Kollegen am Arbeitsplatz ähnlicher als irgendeiner historischen Erfahrung.<sup>21</sup>*

Göths Sadismus wird herausgestellt, das fängt damit an, daß schon sein Morgensport sadistischer Natur ist: dieser besteht darin, wahllos auf Menschen zu schießen. Göth profitiert vom System, insofern als er seine mörderische Vergnügung unsanktioniert ausleben darf.

Die Informationsredundanz, wie sie für den klassisch-narrativen Stil typisch ist, ergibt sich in *Schindlers Liste* unter anderem aus dieser Porträtierung der Akteure: Ihr Verhalten ist statisch. Jede Figur steht in Verbindung mit einer bestimmten Atmosphäre: In jenen Szenen, in denen Göth Hauptfigur ist, herrscht Gewalt vor. Schindlers Auftreten signalisiert hingegen Sicherheit und Erlösung, immer wieder taucht er in letzter Minute auf, um ein Unglück zu verhindern.

Itzhak Stern ist die dritte Hauptfigur und steht ebenso im Kontrast zu Schindler. Er verkörpert den pedantisch genauen, korrekten und asketischen Buchhalter, der selbst ein

*Das innere Drama  
des Films spielt sich zwischen  
Schindler und Göth ab*

von Schindler angebotenes Glas Wein ablehnen muß. Der Bonvivant Schindler und der Asket Stern könnten

nicht gegensätzlicher gezeichnet sein und doch entwickeln sie Freundschaft, sogar Zuneigung zueinander, was sich vor allem durch ihre Blicke subtil ausdrückt. Die beiden schätzen an ihrem Gegenüber die Qualitäten, die ihnen selbst fehlen: Schindler schätzt Sterns Loyalität, seine absolute Verlässlichkeit und Klugheit in organisatorischen Belangen. Stern schätzt Schindlers Courage und Großzügigkeit, mit einem Augenzwinkern sieht er über Schindlers Leichtsinns und Frohsinn hinweg.

## Der dramatische Konflikt

Das innere Drama des Films spielt sich zwischen Schindler und seinem fanatischen, amoralischen, darum korrumpierbaren Gegenspieler Göth ab. Aus dieser Beziehung entwickelt sich das psychologische Duell, der Kampf zwischen Gut und Böse, der, wie Urs Jenny befindet, seine eigene Dialektik hat:

*Denn die beiden jungen Männer, gleichaltrig, beide aus katholisch-bürgerlichem Haus, sind in ihren Lebensvoraussetzungen ähnlicher als ihnen lieb sein kann: zwei Glücksritter in einem beuteverheißenden Krieg, beide gierig, leichtsinnig, rücksichtslos. Wie der eine sich, Schritt um Schritt zum Regimegegner wandelt, auch wenn er nach außen hin weiter mit dem Parteiabzeichen auftrumpft, erzählt der Film. Doch welche kleine innere Dif-*

<sup>21</sup> Georg Seeßlen: *Der Aufklärer im Kino und die Bilder des Krieges*. Nachwort in: Stefan Reinecke: *Hollywood goes Vietnam. Der Vietnamkrieg im US-amerikanischen Film*. Marburg 1993, S. 155f.

ferenz den anderen zum pathologischen Killer macht, bleibt beunruhigend unerklärlich.<sup>22</sup>

Die Differenz, über die Urs Jenny rätselt, findet ihren Niederschlag in der Gegenüberstellung von Schindlers produktivem Kapitalismus und Göths unproduktivem Menschenverschleiß. In der Person Schindlers taucht der Kapitalismus in einem moralischen Gewand auf: Die kapitalistische Ausbeutung wird zum rettenden Prinzip erhoben. Damit verkehrt der Regisseur die historischen Tatsachen, denn der industrielle Massen-

*Göth ist Schindler  
in seiner Genußsucht  
zutiefst verwandt*

mord wurde durchaus mit betriebswirtschaftlicher Effizienz durchgeführt. Zwangsarbeitslager wie Plaszów waren geradezu die Konsequenz einer auf die Spitze getriebenen Ausbeutung von Arbeitskräften. Doch Spielberg präsentiert mittels seines Helden die Ideologie des schaffenden Kapitals als Garant gegen den faschistischen Völkermord. Diese Darstellung ist wesentlich affirmativ in bezug auf den Kapitalismus: Nur in ihm (nicht im Aufstand, oder in der Revolution gar) scheint das Potential zur Errettung zu stecken. Diese affirmative Haltung ist freilich, bei einem Regisseur, der mit Hollywoods kapitalistischen Verwertungsmechanismen arbeitet, nur konsequent.

In Göth führt Spielberg eine Figur ein, die in ihrer verschwenderischen Genußsucht Schindler zutiefst verwandt ist:

*Was sie verbindet ist eine Brüderlichkeit, die über den Spiegel funktioniert. nicht nur, daß Schindler Göth, in einer Auseinandersetzung mit Stern, mit einer Beschreibung seiner selbst verteidigt - er trinkt gern, er liebt die Frauen, er ist ein Schlitzohr -, sie werden auch über eine Spiegelbildbeziehung eingeführt. Am Beginn der Sequenz, in der die zwei zum erstmalig aufeinander treffen, wenn auch nur per distance, bei der Ghettoräumung, sehen sie sich in parallelen Einstellungen in den Spiegel, sie rasieren sich.<sup>23</sup>*

Diese Parallele wird weitergeführt, aber nicht mehr um die Ähnlichkeit, sondern um den Kontrast herauszustreichen. So sehr Schind-

ler Göth in Sachen Verschwendung gleicht, so sehr - und das wird im Laufe der Handlung immer deutlicher - ist er gerade darin verschieden von ihm. Denn Schindlers Verschwendung ist, ökonomisch betrachtet, riskante Investition, die Göths dagegen unproduktive Destruktion.

Ebenso erweist sich das erotische Verhalten der beiden als invers. Während Schindler die Frauen mit Charme und Galanterie verführt, muß Göth sie bezahlen oder mit Gewalt zwingen. Meist begegnet er ihnen in alkoholisiertem Zustand. Da Schindler die Nazi-Ideologie nicht verinnerlicht hat, kann er frei genießen, deshalb küßt er spontan ein jüdisches Mädchen. Göth hingegen ist gehemmt, in letzter Sekunde weicht er vor seinem jüdischen Hausmädchen, in das er sich verliebt, zurück. Dazu kommt, daß Göth als Mann präsentiert wird, der der Liebe unfähig ist. Dies erweist sich aus der Beziehung zu seiner Geliebten, mit der er einen kalten und autoritären Umgangston pflegt.

Das Widerspruchspaar Schindler/Göth ergibt keine Symmetrie, was durchaus beabsichtigt ist, denn die Dynamik des Films entspringt gerade aus der Opposition dieser zwei Figuren. Im Prinzip kämpft Oskar Schindler gegen die Bestie Amon Göth, der als Verkörperung des Bösen die Chiffre für Gewalt schlechthin ist. Das Hausmädchen drückt gegenüber Schindler ihre Furcht vor dem Lagerkommandanten aus, weil er in völliger Regellosigkeit und totaler Willkür handelt. Die Gefangenen in Plaszów verzweifeln mehr an der Art, wie Göth das Lager führt, als an der Tatsache, daß sie in einem Lager leben müssen.

## Die Katharsisstruktur

*Schindlers Liste* gliedert sich in drei Phasen, die wiederum aus mehreren abgeschlossenen Sequenzen bestehen. Diese drei großen Abschnitte werden nicht durch die Jahresangaben markiert, wie es etwa auf den ersten Blick scheinen mag, auch wenn sie zum Teil damit korrespondieren. Jeder Abschnitt zeigt einen Teil von Schindlers Entwicklung.

Schindler beginnt als opportunistischer, wenn auch charmanter Schwindler und profitorientierter Geschäftsmann, um sich zum Schluß als eindeutig Guter in der Selbstanklage zu ergehen, daß er noch mehr Menschen hätte

<sup>22</sup> Urs Jenny: *Vom großen Morden*. In: *Der Spiegel* 8/94, S. 174.

<sup>23</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären. Steven Spielbergs Film „Schindlers Liste“*. Wien 1995. S. 58.

retten müssen. „Dazwischen liegt seine Verwandlung, eine Phase der Ambivalenz“, schreibt Werner Beiweis.<sup>24</sup>

In der langen Sequenz der Räumung des Krakauer Ghettos vollzieht sich Schindlers erster Wandel. Er beobachtet die entfesselte Gewalt aus einer sicheren Entfernung von einer Anhöhe herab. Dann fällt sein Blick auf das kleine Mädchen in rot, ein Symbol für Unschuld und zugleich für unendliches Leid. In diesen Momenten des gebannten Blickens beginnt seine Wandlung vom amoralischen Unternehmer zum moralischen Menschenretter.

In der zweiten Phase findet sich Schindler nur langsam in seine Rolle als Menschenfreund ein, noch sträubt er sich dagegen. Er versucht die Idee abzuwehren, daß seine Fabrik in einem Zufluchtsort mutiert, und er bemüht sich, den berechnenden Geschäftsmann herauszukehren. Doch seine elegant durchgeführten Schmieraktionen haben nun bereits den Zweck, Menschen aus dem Zwangsarbeitslager herauszuholen. Schindlers endgültiger Wandel erfolgt, als Amon Göth die Leichen aus dem Ghetto-Massaker zu riesigen Haufen stapeln und verbrennen läßt, damit nichts mehr an sie erinnert. Hier taucht der Leichnam des rotgekleideten Kindes auf. In dieser Szene finden wir in Schindlers Gesicht wieder jenes stille Entsetzen und Be-greifen:

*Konfrontiert mit dem erhabenen Anblick dieser grauenvollen, brennenden Berge, die die Unfaßbarkeit des „Brandopfers“, des Holocaust veranschaulichen sollen, beginnt sich Schindler zu dem zu bekennen, was ihm während der zweiten Stunde schon dauernd gesagt wurde: daß er ein guter Mensch sei.<sup>25</sup>*

Werner Beiweis beschreibt Schindlers Blick als erhaben im Sinne Kants. Demnach erweist sich als erhaben nicht das Betrachtete, sondern der Betrachter. Das Gesehene ruft Rührung hervor, die sich zu einem Gefühl der Erhabenheit verdichtet:

*Das moralische Gefühl, das einen überwältigt, verweist weder auf Mitleid noch auf irgend eine andere ethische Verpflichtung gegenüber dem, was dort vernichtet wird, sondern auf die machtvolle Begeisterung, ein guter Mensch zu sein.<sup>26</sup>*

Aus dieser Sicht sind die guten Taten und die damit verbundenen Opfer bloß Selbstinszenierungen des Guten. Aber wo auch immer der Impuls des Guten herrühren mag, ist schlußendlich gleichgültig. Was zählt, sind die Taten. Und diese machen den historischen und den im Film imaginierten Schindler zum Helden.

Beiweis' Überlegungen zur Erhabenheit sind auch auf die Rezeptionsebene, auf den Zuschauer, anzuwenden. Dessen Gefühle von Wut und Schmerz resultieren nicht aus dem Blick, der das subjektive Erleben der Opfer imaginiert, sondern aus jenem Schindlers, der ein objektiver Blick ist. Denn Schindler steht als Betrachter außerhalb des Geschehens. Das Gesehene erweckt Mitgefühl, weil der Zuschauer sieht, was auch Schindler sieht.

Der zweite „erhabene“ Blick signalisiert den Beginn der letzten Phase, in der Schindler, ohne weiter zu zögern, seine Rolle als „erhabener Repräsentant der Menschlichkeit“<sup>27</sup> übernimmt. Spielbergs Figur ist kon-

*Am Ende  
steht Schindler  
für eine Ikone des Guten*

sequent ausinszeniert: Szene für Szene agiert Schindler menschlicher, am Ende, als der Höhepunkt die-

ser Entwicklung zum Helden und Heiligen erreicht ist, steht er gleichsam für eine Ikone des Guten. Spielberg präsentiert eine Figur, die sich und ihre Menschlichkeit permanent und aufdringlich in Szene setzt, meint Werner Beweis:

*Schindler tritt nicht nur in Brünnlitz auf eine - tatsächlich über die Opfer erhabene - Bühne, er tut das schon vorher, z.B. im Zuge der Überführung nach Brünnlitz, wo er eine Bahnhoftsrampe zur Bühne umfunktioniert. In dieser letzten Stunde findet sich Spielbergs Schindler immer wieder Bühnen, auf denen er sich in seiner ganzen menschlichen Herrlichkeit zeigen kann. In diesen Momenten arbeitet er an seinem Ruhm. Schindler holt ein, was er noch ziemlich am Anfang des Filmes, angekündigt hatte: Am Ende werde der Name „Schindler“ unvergeßlich sein, denn „er wird etwas getan haben, was vor ihm noch nie einer geschafft hat“.<sup>28</sup>*

<sup>24</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären*, S. 38.

<sup>25</sup> ebd., S. 44.

<sup>26</sup> ebd., S. 42.

<sup>27</sup> ebd., S. 44.

<sup>28</sup> ebd., S. 44f.

## Die ästhetische Aneignung des Holocaust

*Soll ein Photo oder ein Film berühren, soll ein Gefühl vermittelt werden, dann muß die Materialität des Berührenden vorgängig distanziert und einer adäquaten Formalisierung unterworfen werden. Nur wenn die formale Übersetzung „ästhetisch überzeugend“ ist, ist das Bild „gelingen“, und das heißt „schön“.<sup>29</sup>*

Der Film muß gewissen Formgesetzen gehorchen, um seine Botschaft vermitteln zu können. Tut er das nicht, kann das Berührende die trennende Distanz zum Zuschauer nicht überwinden - es berührt nicht, wirkt „unschön“ und wird als peinlich und unangenehm empfunden.

Spielberg bebildert den Holocaust teilweise mit Szenen, die detailgenau authentischen Photos entsprechen. Andererseits gelingt es ihm, nach dem Prinzip der Fernsehreportage, die Schnapsschuß-Realität der Straßenbilder zurückzuspiegeln in eine Vergangenheit, in der es kein Fernsehen gab; dennoch oder gerade deshalb wirken seine Bilder nicht als Dokumente des Holocaust:

*Das Grauen wird einerseits in der ästhetischen Teilnahme am Geschehen als unwirklich distanziert, und zugleich kommt es zu einer narzisstischen Einverleibung des Gezeigten. Der Zweck des Filmes besteht also ganz im Gegenteil darin, die Realität des Holocaust vergessen zu lassen. Reale*

*Erinnerung wird durch imaginäre ersetzt, das leistet die Verschiebung der Erinnerung vom Wort zum technischen Bild.<sup>30</sup>*

Die Qualität von *Schindlers Liste* liegt in der Vermittlung des subjektiven Erlebens der Opfer. „In allem Bemühen um größtmögliche formale Authentizität“, so Werner Beiweis, „geht es dem Film letztlich um die materiale Dimension, um das Berührende am Holocaust.“<sup>31</sup> Das Berührende ist hier das Schreckliche, das die Opfer erlebt haben. Am intensivsten geschieht dies in dem Moment, als die Frauen mit ihren Kindern die vermeintli-

che Gaskammer betreten. Die Kamera übernimmt ihren Blick und zwingt den Zuschauer in die Perspektive der Opfer.

Der Film ist so konstruiert, daß er auf Identifikation aufbaut, und zwar Identifikation mit den geretteten Opfern einerseits und Identifikation mit dem Retter Schindler andererseits. Der Blick des Zuschauers ist zweigeteilt: Einmal sieht er die Räumung des Ghettos mit einem objektiven Blick und dann wieder mit dem Blick Schindlers. Stellvertretend für den Zuschauer empfindet dieser eine Mischung aus Entsetzen und Mitgefühl. Wenn aber der Kamerablick in die Perspektive der Opfer führt, leidet der Zuschauer unmittelbar mit.

Spielbergs genuin künstlerische Leistung liegt in der filmisch-formalen Auflösung dieses Schreckens, deren emotionale Wirkung ein authentisches Dokument kaum erreicht. Die Bilder des Grauens, die Spielberg imaginiert, führen, wie Verena Lueken befindet, „in einen Bereich historischer Wahrheit, in den keine Dokumentation vordringt.“<sup>32</sup>

Die ästhetische Form des Films lädt zur Identifikation mit den Helden ein, darum kann er auch Sinn stiften. Der Zuschauer kann sich mit

Schindler und gleichzeitig mit den Opfern identifizieren:

*Auch er (der Zuschauer, Anm. P. T.) wird den filmischen Rückblick in die Hölle, dessen Zentrum Spielberg gekonnt und seiner visuellen Mittel wohlbedacht nur am äußersten Rande berührt, überleben und kann an sich die kathartische Wirkung spüren, die ein Melodrama ebenso wie eine antike Tragödie erzeugen kann.<sup>33</sup>*

Die Sinnlosigkeit des Holocaust wird in der sinnstiftenden Rettungsgeschichte vergessen gemacht, deshalb bezeichnet Detlev Clausen *Schindlers Liste* als einen „Triumph des guten Glaubens.“<sup>34</sup>

Spielberg hat die realitätshältigen Berichte und Erzählungen der Überlebenden Schindler-Juden in formal „schöne“ Bilder zum allgemeinen ästhetischen Genuß umgesetzt, er hat kraft seiner Imagination dem Grauen (frei-

---

*Die Sinnlosigkeit des Holocaust wird in der sinnstiftenden Rettungsgeschichte vergessen gemacht*

---

<sup>29</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären*, S. 10f.

<sup>30</sup> ebd., S. 21.

<sup>31</sup> ebd., S. 25.

<sup>32</sup> Verena Lueken: *Ein Gerechter*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.3.1994, S. 33.

<sup>33</sup> Detlev Clausen: *Fortsetzung der Lichterkette mit anderen Mitteln?* S. 129f.

lich nicht in dessen ganzen Dimension) Plastizität verliehen. Doch Spielberg setzt den Holocaust in den optimistischen Kontext einer Rettungsgeschichte und führt an die Stelle des Todes die Botschaft der Hoffnung ein oder wie Werner Beiweis es formuliert,

*die lichte Utopie selbstverfügtens Lebens. (...) Spielberg gelingt die glückliche Aufklärung des Holocausts durch die gelungene Suggestion, daß die Opfer des Holocausts Perspektive gehabt hätten.<sup>35</sup>*

Ausschwitz kommt folgerichtig im glücklichen Kontext der Rettung ins Bild. Durch einen unglücklichen Zufall landen die Frauen, die auf Schindlers Liste stehen, im Todeslager und gehören kurzfristig zur anonymen Masse der zahllosen Todgeweihten. Doch zeigt die Szene der Frauen im Duschaum etwas an, das Claude Lanzmann als Verrat an denen empfindet, die keine Chance hatten zu überleben und denen angeblich der Film ein Denkmal setzen wollte. „In *Schindlers Liste*“, so Lanzmann,

*gibt es etwas, was nicht ehrlich ist, weil Spielberg den Eindruck hinterläßt, als habe man die Gaskammer lebend verlassen können: Es gibt da ein Spiel zwischen Gaskammer und Duschaum, das nicht akzeptabel ist.<sup>36</sup>*

Die Gefühle der Zuschauer werden so geleitet, daß sie, wenn sie mit dem Blick der Frauen Wasser statt des erwarteten Gases aus den Brausen strömen sehen, und wenn sie schließlich im Zug wieder von Auschwitz wegfahren, nur noch die Erleichterung mit diesen Geretteten spüren können. Das „absolute Grauen“ tritt so vollständig in den Hintergrund, weil „auf dieser emotionalen Ebene, mit der Spielberg operiert“, keine Einfühlung möglich ist, meint Rolf Diemel.<sup>37</sup>

Spielberg führt die Hoffnung und die Chance zu überleben über eine Ausnahmesituation vor, als sei diese optimistische Variante wahrscheinlicher als der Tod.

*So gelingt es ihm, zu suggerieren, daß die Ma-*

*schine KZ keine Maschine gewesen sei, denn Maschinen, zumindest herkömmliche, kennen keine Ausnahmen. Sie kennen nicht Glück und schon gar nicht Gnade. Wenn es zu Ausnahmen in technisch-maschinellen Abläufen kommt, dann bislang durch die, die die Maschine bedienen. Und genau darauf verschiebt sich in Schindlers Liste der Akzent unter Voraussetzung dieser „Gaskammer“-Szene. Die Kehrseite der Unterschlagung der Herrschaft der Maschine, des technisch-anonymen Todes ist die Personalisierung des Bösen.<sup>38</sup>*

**D**as Böse des Holocaust erscheint verdichtet in der Person Amon Göths. Da durch wird der Eindruck erweckt, daß bestialische, eines „normalen“ Lebens unfähige SS-Schergen, wie

*Göths Hinrichtung suggeriert einen Sieg über den Holocaust*

Göth einer war, die eigentlichen Urheber des Massenmordes gewesen wären. Entscheidend waren aber nicht sie, sondern eine ganze Heerschar von Technokraten, die für den funktionalen Ablauf der Vernichtungsmaschinerie Sorge trugen: für eine gesichtslose, unpersönliche industrielle Produktion des Todes. Punktuell gelingt es Spielberg, den bürokratisch organisierten Massenmord ästhetisch darzustellen, nämlich in den Einstellungen, wo Beamte (deren Gesichter er konsequenterweise nicht ins Bild rückt) mit Schreibtischen, Schreibmaschinen, Stempeln und Listen anrücken. In diesem Sinne schafft Spielberg eine Ahnung vom industriellen Völkermord, doch der tatsächliche Massenmord in Auschwitz bleibt bar jeder Vorstellung. Vielmehr erscheint der Tod im Schicksal Göths fast als überwindbar. Göths Hinrichtung nach der Befreiung der Schindler-Juden suggeriert einen Sieg über den Holocaust. Die reale Struktur, die dem Holocaust zugrunde liegt, wird auf diese Weise nicht aufgedeckt, ja nicht einmal hinterfragt.

Abgerechnet wird *Schindlers Liste*, der als repräsentative Darstellung eines Völkermordes gelten soll, mit einem sentimental Happy-End, das keinen Raum läßt für das letztlich Unbegreifbare und den Zuseher in der Illusion entläßt, im Dritten Reich hätte irgendwann das Gute den Sieg über das Böse davongetragen.

<sup>34</sup> Detlev Claussen: *Fortsetzung der Lichterkette mit anderen Mitteln?* S. 132.

<sup>35</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären*, S. 34.

<sup>36</sup> Claude Lanzmann: „Man hat kein Recht, den Holocaust zu zeigen.“ In: *Der Standard*, 4.3.1994, S. 29.

<sup>37</sup> Rolf Diemel: „Schindlers Liste“ - Ein Traum vom Dritten Reich. *Protokoll einer Diskussion*. In: *Schindler-deutsche*, S. 57.

<sup>38</sup> Werner Beiweis: *Zur Realität des Imaginären*, S. 36.

Im Gegensatz zu Lanzmanns *Shoah* gerät der Holocaust in *Schindlers Liste* zur Kulisse für die Rettung der Schindler-Juden. Spielberg inszeniert vor dem Hintergrund des Holocaust eine Geschichte, in der es einen „guten“ Helden, dessen „bösen“ Gegenspieler, Opferfiguren und eine Entwicklung der Handlung, die auf ein schlüssiges Ende zielt, gibt.

Der historische Oskar Schindler ist als eine sich zum Guten wandelnde Gestalt denkbar gut geeignet, weil er als Kriegsgewinnler ein Mann war, von dem man Menschlichkeit anfangs eigentlich nicht erwarten konnte. Von der ersten Szene an korrumpiert Schindler mit Geld und Geschenken, wo immer er nur kann. Er beutet Menschen aus und verschleudert das Geld, das er nicht selbst erarbeitet hat. „Schindler muß derart ambivalent dargestellt werden, d. h. eine ausgeprägt spekulative Ader haben“, sagt Joachim Bruhn,

*In „Schindlers Liste“  
spiegelt sich Spielbergs  
Glaube an das Gute*

*damit seine Lehr- und Wanderjahre, damit die Katharsis auf dem Höhepunkt des Entwicklungsromans glaubwürdig ausfällt.*<sup>39</sup>

Der genußsüchtige, egozentrische Emporkömmling und Frauenheld Oskar Schindler wandelt sich zum idealistischen, selbstlosen Menschenretter.

In *Schindlers Liste* geht es vor allem um diesen kathartischen Wandel der Hauptfigur, und darauf ist die Rettungsgeschichte aufgebaut. Der Höhepunkt dieses Wandels vollzieht sich in der Szene, in der Schindler Abschied nimmt. Er nimmt sein Parteiabzeichen ab und meint, er hätte auch dieses verkaufen müssen, weil er damit noch ein weiteres Menschenleben hätte retten können. Diese Abschiedsszene beinhaltet freilich auch die Spielbergsche Sentimentalität, die sich Erlösung immerzu in einer Art von „Familie“ erhofft:

*Die Zufallsgruppe Kinopublikum erlebt auf der Leinwand die Konstitution eines Kollektivs, eben den erfolgreichen „Schindlerjuden“, die sich von den realen Juden, die in Auschwitz vernichtet werden, unterscheiden. Die universale message, die*

*fast wie ein Evangelium erfahren werden kann, lautet: Als Mitglied eines glücklichen Kollektivs kann jeder, von wem auch immer er abstammt, erlöst werden - eine trivialisierte Gnadenwahl.*<sup>40</sup>

In *Schindlers Liste* spiegelt sich Spielbergs profunder Optimismus, sein Glaube an das Gute, für den Schindlers Wandel steht. Der Regisseur greift ein Sujet wieder auf, daß er in seinen größten Gefühlsfilmen, in *Unheimliche Begegnung der Dritten Art*, in *Die Farbe Lila*, und vor allem in *E. T.* erprobt hatte. Leon Wieseltier sieht darin einmal mehr die Bestätigung dafür, daß Spielbergs referentieller Kosmos eigentlich das Kino selbst ist.

Schindlers´s List

*proves again that, for Spielberg, there is a power in the world that is greater than good and greater than evil, and is the movies. He is hardly alone in this cinéaste's theodicy.*<sup>41</sup>

## Schlußfolgerung

Geschichten zu erzählen war von jeher das Anliegen des Hollywood-Kinos. Dafür hat es eine eigene Sprache und eigene Stilmittel entwickelt, die sich zusammenfassen lassen als Hollywoods klassischer Erzählkanon. Für die Wahrhaftigkeit seines Rohmaterials hat sich dieses Kino nie interessiert. Im Mittelpunkt stand und steht die psychologische Dimension der Filmwirkung. Der Zuschauer soll sich in Geschichten wiederfinden, die ihn aus seiner Alltäglichkeit herausheben. Die suggestiven Erzählungen geben den Zuschauern die Möglichkeit, sich in den Rollen der Helden wiederzufinden, die sie selbst kaum jemals spielen werden.

Trotzdem bleiben Hollywoods imaginäre Welten weitgehend kompatibel mit dem politischen Diskurs des puritanischen Amerikas, dessen Werte ihren Inhalt festlegen: Familie, Leistung, Individualismus, Profit.

Spielberg hebt in seiner Biographie dieses charakteristische, buchstäblich fantastische Potential hervor, das ihn schon in seiner Kindheit faszinierte und schließlich zu seiner Profession wurde. Spielbergs Inszenierungen kreisen um die Möglichkeit, die Alltäglichkeit in

<sup>39</sup> Joachim Bruhn: „Schindlers Liste“ - Ein Traum vom Dritten Reich, S. 40.

<sup>40</sup> Detlev Claussen: *Grenzen der Aufklärung*, S. 15.

<sup>41</sup> Leon Wieseltier, zit. n. David Thompson: *Presenting Enamelware*, S. 44.

eine Traumwelt zu suspendieren. So verwebt sich auch seine Darstellung des Holocaust mit dem Märchen vom kapitalmächtigen Guten, das hier in der Person des Oskar Schindlers angelegt ist, aber im wesentlichen das „integre“ Amerika referiert. Überdies hat sich Spielberg immer zu einem profitablen Medienbetrieb bekannt, der sich einerseits am Konventionellen orientiert und andererseits die konventionelle Erwartungshaltung der Masse der Rezipienten durch seine Produkte fortschreibt. Schließlich haben seine Ambitionen, als Produzent ökonomisch weitgehend unabhängig zu agieren, seine Auffassung von Kino geprägt.

Im Gegensatz zu jener Filmkritik, die in *Schindlers Liste* einen Reifungsprozeß des Künstlers verortet hat, der nicht zuletzt durch einen Oskar für Regie und Besten Film honoriert wurde, kann behauptet werden, daß sich dieser Film in die Reihe Spielbergs fantastischer Erzählungen nahtlos fügt. Denn im wesentlichen kann man auch an *Schindlers Liste* jene Strukturmuster belegen, die für Spielbergs Werk charakteristisch sind: Die Welt des Fantastischen, der Glaube an das Gute, die Affinität zum

Kindlichen, die Katharsisstruktur auf der einen, der massive Einsatz von technischen Tricks und das Spiel mit den Genres auf der anderen Seite. In *Schindlers Liste* findet sich auch die fernsehtypische Episodenstruktur, mit der Spielberg den dramatischen Zusammenhang in dramaturgische Sequenzen zerlegt, eine Aneinanderreihung von in sich geschlossenen Erzählungen, die den Zuschauer kontinuierlich mit Spannung versorgen.

Das im historischen Kontext an sich marginale Ereignis der engagierten Rettungsaktion eines einflußreichen Unternehmers inszeniert Spielberg als paradigmatisches Schaubild, das dem moralischen Abgrund des Holocaust gerecht werden soll. Die Katharsis, in die der Zuschauer schlußendlich geführt werden soll, vollzieht sich vor seinen Augen an der gerafften Biographie eines pragmatischen Mannes, der sein Kapital in altruistischer, couragierter Weise für das Leben seiner jüdischen Schützlinge einsetzt. Das historische Ereignis Holocaust gerät so zur Kulisse des historischen Ereignisses Oskar Schindler.

## Die Autorin

Mag.

**Patrizia Tonin**  
(1968)

*Absolventin des Instituts für  
Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien.*

## Hitler - eine Karriere, Schindlers Liste und die Tücken der Sozialwissenschaften

HEINZ P. WASSERMANN

Ach ja, wäre es doch nur so einfach! Man setze Schulklassen in ein Kino, serviere ihnen dort einen sowohl pädagogisch wertvollen als auch politisch korrekten Film, und im Handumdrehen hätte man - na sagen wir einmal - die bravsten Antifaschisten herange- und erzogen. Daß dem nicht so ist, braucht nicht des Langen und Breiten diskutiert werden. Trotzdem bleibt die Frage unbeantwortet, inwiefern „die Medien“ Konstituenten von Geschichtsbildern sind, beziehungsweise inwiefern sie - ein wie auch immer ausgeprägtes und verortetes - Geschichtsbewußtsein (mit)prägen.

Im Folgenden sollen zwei Untersuchungen anhand ihrer Methodik und ihrer Ergebnisse, die sich mit dem Medium Film auseinandersetzen, genauer, die einmalige filmische Reize

*Bewirkt der Film  
mehr als eine  
kurzfristige Betroffenheit?*

und deren Auswirkungen zu analysieren trachten, vorgestellt werden. Somit stellt sich die Frage, was können Filme - ganz allgemein - bewirken, und was im Besonderen haben *Hitler - Eine Karriere* und *Schindlers Liste* bewirkt. Letzterer Thematik gingen die beiden Sozialwissenschaftlerinnen vom Institut für Konfliktforschung (Wien), Helga Amesberger und Brigitte Halbmayr,<sup>1</sup> nach. Sie konzentrieren sich auf Schüler/-innen aus den Bundesländern Wien und Oberösterreich und das durchaus zu Recht, stellten diese - unter dem Aspekt der quantitativen Repräsentativität - doch rund zwei Drittel aller Schüler/-innen, die 1994 kostenlos *Schindlers Liste* sahen.

Die beiden Forscherinnen orientieren sich an drei Leitfragen, nämlich

*Kann ein Spielfilm dieser Art zu Sensibilisierung bzw. zu Immunisierung gegen antidemokratische Tendenzen in der Gegenwart führen?*

*Und vor allem, was bewirkt der Film bei den Schülern und Schülerinnen? Bewirkt der Film mehr als eine kurzfristige Betroffenheit?*

*Können mit einem Spielfilm Einstellungen gegenüber Menschen mit anderer Religion, anderer Weltanschauung, anderer Herkunft und anderen Lebensweisen geändert werden?*<sup>2</sup>

Um darauf Antworten zu finden, bedienten sich die Forscherinnen eines Methodenmixes aus quantitativen und qualitativen Elementen. Auf einer ersten Ebene wurde mit einem standardisierten Fragebogen gearbeitet,

*um unter anderem die kognitive Ebene, die Breite und auch Gewichtung vorherrschender Einstellungen zu erfassen. In den Phasen II und III suchten wir mit Verfahren der qualitativen Sozialforschung (Tiefeninterviews und Gruppendiskussionen) primär den Zugang zur affektiven Ebene.*<sup>3</sup>

wobei die Autorinnen den qualitativen Zugang eindeutig favorisieren.

Bevor auf die methodische Vorgangsweise eingegangen wird, sollen einige Ergebnisse der Untersuchung referiert werden:

1.

*Die Jugendlichen können also einerseits die Unmenschlichkeit und Bestialität des NS-Regimes kaum fassen, andererseits werden sofort die typischen Argumente zur Entlastung der Regime-AnhängerInnen ins Feld geführt. Dies ist sicherlich auch daraus zu erklären, daß die Jugendlichen ihre Großeltern als potentielle TäterInnen sehen müßten, was aber meist in einem krassen Widerspruch zu ihrem Bild von den Großmüttern und Großvätern steht.*<sup>4</sup>

2. Nahezu

*alle Jugendlichen unserer Untersuchung [sehen] Parallelen zwischen der Zeit des Nationalsozialismus und heute. Vor allem in der Zunahme rechtsextremer Tendenzen, dem fremdenfeindlichen Klima und in den rassistischen Übergriffen auf und Gewalttätigkeiten gegen AsylantInnen und Flüchtlingen werden die Übereinstimmungen geortet. (...) Die politische Stimmungsmache gegen AusländerInnen und vor allem die Briefbombenattentate als Anzeichen einer eventuellen Wiederholung jüngerer Vergangenheit - beide wurden im Fragebogen sehr häufig angekreuzt - kamen jedoch bei den Tiefeninterviews kaum mehr*

<sup>1</sup> Amesberger, Helga und Halbmayr, Brigitte: „*Schindlers Liste*“ macht Schule. *Spielfilme als Instrument politischer Bildung an österreichischen Schulen*. Wien: Braumüller 1995 (= Studienreihe Konfliktforschung, Bd. 9). 144 S., ÖS 280,-.

<sup>2</sup> ebd., S. 18.

<sup>3</sup> ebd., S. 21.

<sup>4</sup> ebd., S. 73.

vor. (...) Eine weitere Ähnlichkeit sehen einige SchülerInnen im Genozid an den bosnischen Moslems und an den systematischen Vergewaltigungen bosnischer Frauen im ehemaligen Jugoslawien.<sup>5</sup>

3.

Gemäß den Aussagen der SchülerInnen haben sie vom Besuch des Films insbesondere eine Erkenntnis mitgenommen: Jetzt wissen sie endlich, wie es damals wirklich war.<sup>6</sup>

4.

Die Studie zeigt für die Mehrzahl der SchülerInnen, daß der Film „Schindlers Liste“ sehr wohl Betroffenheit erzeugt und Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem Film bewirkt hat. Einen [sic!] Meinungsumschwung (in welche Richtung auch immer) konnte jedoch nicht festgestellt werden.<sup>7</sup>

5.

Der Wissensstand der Jugendlichen über den Nationalsozialismus und Holocaust ist sehr unterschiedlich. Nur wenige SchülerInnen können den Begriff „Nationalsozialismus“ definieren, manche können ihn nicht einmal einer bestimmten Zeit zuordnen. Der Nationalsozialismus wird zudem als „Weltanschauung“ nicht durchgehend abgelehnt.<sup>8</sup>

Es erfolgt „eine deutliche Abgrenzung zur Person Hitler, aber keine eindeutige Ablehnung des Nationalsozialismus.“<sup>9</sup>

6.

Was der Film jedoch nicht leisten konnte, war die Vermittlung von „neuem Wissen“ im Sinne von Hintergrundinformationen. Ebenso wenig konnte der Film dazu anregen, über eigene Vorurteile (ausgenommen das Aussehen von Juden und Jüdinnen) und/oder über Ausgrenzungspraktiken in Österreich nachzudenken. Wenig Greifbares bietet der Film auch für das Wahrnehmen von Widerstandsmöglichkeiten.<sup>10</sup>

7.

Der Film kann sicherlich keinen profunden Geschichtsunterricht ersetzen., „Schindlers Liste“ ist im Sinne der notwendigen Vielfalt von Unterrichtsmaterialien jedoch sicherlich eine sinnvolle Ergänzung.<sup>11</sup>

**Amesberger und Halbmayr argumentieren,** ihr Methodenmix diene, wenngleich „grob vereinfacht“, einer stufenweisen „Validierung der Ergebnisse.“ Sofern es die Stichproben betrifft wurde auf Kontinuität geachtet: Die Fragestellungen der einzelnen Ebenen der Untersuchung bauen auf

<sup>5</sup> ebd., S. 91f

<sup>6</sup> ebd., S. 115.

<sup>7</sup> ebd., S. 117.

<sup>8</sup> ebd., S. 122.

<sup>9</sup> ebd.

<sup>10</sup> ebd., S. 126.

<sup>11</sup> ebd., S. 127.

die jeweiligen vorhergehenden Erhebungsphasen auf. Die GesprächspartnerInnen für die einzelnen [Tiefen]-interviews sind SchülerInnen derjenigen Klassen, denen auch der Fragebogen zum Ausfüllen vorgelegt wurde. Ebenso wurden die fünf Gruppendiskussionen mit bereits in die Untersuchung einbezogenen Klassen geführt“,<sup>12</sup>

was von der Vorgangsweise absolut schlüssig ist. Die Vorgangsweise sah so aus, daß in der quantitativen Erhebungsphase 465 SchülerInnen aus 22 Klassen aus den beiden erwähnten

Bundesländern erfaßt wurden. Aus diesen wurden fünfundzwanzig für die Einzelinterviews ausgewählt (Erhebungs-

phase II) und für die Erhebungsphase III wurden fünf Klassen herangezogen.

Dabei stand das Bestreben im Vordergrund, die Klassen bzw. Personen nach Schultyp, Alter, Geschlecht und Bezirk bzw. Stadt/ Land möglichst breit zu streuen.<sup>13</sup>

Besieht man sich die Schnittfläche bzw. den Übergang zwischen der ersten und der zweiten Erhebungsphase, so bleibt der Rezensent etwas ratlos. Der Grund der Fragebogenerhebung ist nämlich nicht wirklich nachvollziehbar, sofern man sich an dem von den Autorinnen vorgelegten 3-Stufenmuster orientiert. Sollte nämlich die qualitative Beforschung der SchülerInnen einen höheren Erkenntnisgewinn erzielen lassen, so hätten aus der quantitativen Erhebung wohl „Idealtypen“ hinsichtlich ihrer Meinung (zum Beispiel Einstellung zum Nationalsozialismus, Täter- Opferkategorien oder anderer Kriterien) „gewonnen“ werden müssen, um diese einer qualitativ orientierten „Untersuchung“ zu unterziehen. Dem war aber nicht so. Die 25 SchülerInnen mit denen Tiefeninterviews (die zweiten „Erhebungsphase“) geführt wurden, rekrutierten sich nach dem bestehenden Interesse und dem Versuch „die gewünschte Streuung nach Schultyp, Alter, Geschlecht und Bundesland zu erreichen.“<sup>14</sup> Ob diese gewünschte Streuung gelungen ist, sei in Anbetracht der Tatsache, daß lediglich sechs von fünfundzwanzig Interviews in Oberösterreich geführt

„Jetzt wissen wir,  
wie es damals war“

<sup>12</sup> ebd., S. 22.

<sup>13</sup> ebd., S. 23.

<sup>14</sup> ebd., S. 24.

wurden, angezweifelt. Anzuführen ist, daß diesem Verhältnis von rund eins zu drei die für die Untersuchung relevanten Schüler/-innenzahlen 46.000 (Oberösterreich) bzw. 53.000 (Wien) gegenüberstehen. Ob diese, von den Autorinnen angeführten Parameter glücklich gewählt sind, darüber weiter unten. Diese Art der sonderbaren „Repräsentativität“ fand in Erhebungsphase III ihre Fortsetzung. Aus „terminlichen Gründen“ kam es nämlich nicht dazu, ein Gruppeninterview mit einer weiterführenden, höheren Schule in Oberösterreich zu führen. Um es zusammenzufassen: Um die von den Wissenschaftlerinnen avisierte „breite“ Streuung bleibt es schlecht bestellt. Es entsteht eher der Eindruck, es wurde gerade genommen, was erreichbar war bzw. zur freiwilligen Mitarbeit motiviert - ein freilich nicht zu unterschätzender Faktor - werden konnte.

---

*Die Untersuchungen  
werden den Ansprüchen  
an Repräsentativität  
nicht gerecht*

---

**Weiters stellt sich die Frage**, ob diese (schlußendlich nicht wirklich berücksichtigten) Parameter wie Alter, Geschlecht, Schultyp und regionale Herkunft genau die Parameter sind, auf die der Faktor „Auswirkung von *Schindlers Liste*“ tatsächlich „läßt“. Amesberger und Halbmayr fallen in eine „black box“, die sie unausgesprochen ergründen wollen, sich aber selbst gegraben haben. Auch wenn für einen Teil der Befragten „*Schindlers Liste*“ wirklich die erste Konfrontation mit dem Thema Nationalsozialismus gewesen sein sollte (was selbst eine „Experimentalgruppe“ darstellen würde), ist wohl nicht anzunehmen daß ihr Bewußtsein zu diesem Thema „jungfräulich“ war. Hier könnten Parameter wie elterliche, schulische und außerschulische Sozialisation zu „verwandten“ Themen beispielsweise, mit „laden“.

**Ein letzter Punkt:** Besieht man sich die von den Autorinnen eingangs gestellten und als Basis der Untersuchung dienenden Leitfragen sowie ihren Ansatz, die Wirkung von *Schindlers Liste* zu ergründen, so stellt sich die Frage, wie sie zu ihren Schlußfolgerungen kommen. 25 Einzelinterviews und fünf, höchstens dreistündige Gruppendiskussionen, um deren Repräsentativität es in den Augen des Verfassers nicht wirklich gut bestellt ist, können wohl nicht der Weisheit letzter Schluß sein. Auch die quantitative Erhebung ist durch die Fragebogenkon-

struktion wohl nur bedingt geeignet, das Thema tiefer auszuleuchten. Was aber schwerer wiegt: Will man - noch einmal - die (kurz- oder langfristige) Wirkung zumindest abschätzen, muß man wohl eine Eingangsmessung und zumindest eine Nachmessung auf quantitativer oder/und qualitativer Grundlage durchführen, um zu aussagekräftigen Resultaten zu gelangen. Ansonsten erweckt der Fragebogen eher den Anschein einer - überflüssigen - Fleißaufgabe. In der vorliegenden Studie wurden die 465 Fragebögen erst nach der Vorführung den Schüler/-innen vorgelegt. Sie stellen damit bestenfalls einen Ist-Zustand post festum dar, sind aber nicht geeignet, etwas über die Wirkung von *Schindlers Liste*, sofern diese überhaupt „sauber“ zu isolieren ist, auszusagen bzw. diese auch nur annähernd stichhaltig zu dokumentieren. Auch die - wiederum nach dem Kinobesuch - durchgeführten Interviews können dieses Dilemma nicht beheben. Das setzt sich in der nicht vollzogenen Unterteilung in Kontroll- und Experimentalgruppe (zum Beispiel Schüler, die den Film sahen und die ihn nicht sahen) und bei der Untersuchung fort. Dies hätte zumindest - wengleich dafür der Fragebogen hätte anders gestaltet sein müssen - einen Aufschluß darüber gegeben, ob *Schindlers Liste* nun tatsächlich „Schule“ gemacht hat.

**An diese Stelle soll - gewissermaßen als Kontrastprogramm** - eine, wengleich schon ein wenig „angegraute“ und mittlerweile vergriffene bundesdeutsche Studie vorgestellt werden.<sup>15</sup> Obwohl der Titel in Anbetracht der Resultate und der vom Autor getroffenen Einschränkungen (dazu siehe weiter unten) zu dick aufträgt, scheint - und das sei an dieser Stelle vorweggenommen - diese Untersuchung ein Musterbeispiel für einen zumindest möglichen Weg gut abgesicherter empirischer Sozialforschung. Rainer Geißler untersucht die Auswirkung(en) des 1977 in bundesdeutschen Kinos ausgestrahlten Filmes *Hitler - eine Karriere* auf die einschlägigen Kenntnisse und Einstellungen von Bundeswehrrekruten und Offiziersstudenten. Die Stichprobe bestand aus 93 Studienanfängern der Fachrichtung Diplompädagogik an der Hochschule der Bundeswehr in Hamburg und aus 96 Wehrpflichtigen einer Hamburger Rekrutenkom-

---

<sup>15</sup> Geißler, Rainer: *Junge Deutsche und Hitler. Eine empirische Studie zur historisch-politischen Sozialisation*. Stuttgart 1981 (= Anmerkungen und Argumente zur historischen und politischen Bildung).

panie. In die Endauswertung kamen 44 Studenten und 66 Rekruten, weil der Rest entweder an der zweiten Befragungsrunde nicht teilnahm, die Fragebögen zu unvollständig ausgefüllt wurden oder der Film zuvor bereits gesehen worden war. Der Autor deklariert seine Studie explizit als - Vorsicht ist die Mutter der Porzellankiste und Bescheidenheit keine Untugend - „empirische Arbeit (...), die eher den Charakter einer Pilotstudie hat, als daß sie gut abgesicherte Hypothesen auf breiter empirischer Grundlage anbietet.“ Auch was die Schlußfolgerungen betrifft, herrscht die selbe Zurückhaltung: Die „Aussagekraft von Wirkungsanalysen zu einzelnen Medien“ und somit auch die seiner Studie sei „nur sehr beschränkt“.<sup>16</sup>

**Die Vorgangsweise basiert genau auf dem,** was an Amesbergers und Halbmayrs Studie bemängelt wurde, nämlich unter anderem auf die Frage der Veränderung zwischen „Davor“ und „Danach“.<sup>17</sup>

*Die Filmwirkung wird durch ein Vorher-Nachher-Experiment mit Experimental- und Kontrollgruppen überprüft. Beide Gruppen mußten jeweils zweimal Fragebögen ausfüllen, deren wesentliche Teile - die Fragen zu Hitler und zum Nationalsozialismus identisch waren. Bei der ersten Befragung wurden weder die Studenten noch die Rekruten über den gesamten Versuchsplan informiert. Eine Woche nach der ersten Umfrage wurden Studenten und Rekruten nach dem Zufallsprinzip in Experimental- und Kontrollgruppe unterteilt; die Kontrollgruppe wurde ohne Filmbesuch zum zweiten Mal befragt, die Experimentalgruppe sah den Film und bekam unmittelbar nach dem Filmbesuch den Fragebogen zum zweiten Mal vorgelegt.<sup>18</sup>*

**Der erste Teil der Studie,** die dem Thema Geschichtsbewußtsein der „zweiten Generation nach Auschwitz,“ gewidmet ist, soll „Kenntnisse über und Einstellungen zu Hitler und zum Nationalsozialismus“ ausleuchten. Diese - so der Autor - gehören „zu den wichtigsten Prädispositionen, auf die der Film bei seinen Zusehern trifft.“ Der zweite Teil „überprüft die Auswirkungen des Filmes auf das Geschichtsbild“<sup>19</sup>

und geht in diesem den Fragen nach, ob der Film historische Kenntnisse, das Hitler-Bild, die Bewertung von Hitler und des Nationalsozialismus veränderte und wie die Zuschauer den Film bewerteten.

## Ergebnisse:

1. *Es läßt sich [aufgrund eigener und übernommener Forschungsergebnisse] verallgemeinern: Gut gemachte Filme über die Zeit des Nationalsozialismus steigern das Interesse an dieser Epoche, insbesondere bei der jüngeren Generation.<sup>20</sup>*

2. *Die Zahl richtiger Nennungen [auf fünf offene Fragen] ist bei allen Filmbesuchern signifikant gestiegen.<sup>21</sup>*

3. *Ein Teil der Zuschauer, insbesondere Studenten, wird durch den Film zu einer personalisierenden bzw. psychologisierenden Geschichtsbetrachtung verleitet.<sup>22</sup>*

4. *Auch die Kenntnisse über die Kreise und Personen, die sich dem Aufstieg Hitlers entgegenstellten, haben sich verbessert. Die Gruppe der Uninformierten ist von zwei Dritteln auf ein Drittel zurückgegangen. Bei den Studenten steigt der Anteil derjenigen, die richtige Antworten über die Gegner Hitlers machen können von 50% auf*

*Gut gemachte Filme über die Zeit des Nationalsozialismus steigern das Interesse an dieser Epoche*

*92%, bei den Rekruten von 21% auf 46%.<sup>23</sup>*

5. *Die Kenntnisse über die Kreise und Personen, die den Aufstieg Hitlers begünstigten, haben sich hauptsächlich bei den Studenten verändert. Der Film hat die Mitverantwortung der konservativen Rechten für den Aufstieg Hitlers etwas verdeutlicht (Trend), auch die Unterstützung Hitlers durch den Mittelstand, durch Teile der Arbeiterschaft und durch die Arbeitslosen wird etwas häufiger als vorher genannt (nicht signifikant). Die Polemik des Filmkommentars gegen die „linke Faschismustheorie“ hat allerdings von der Komplizenschaft einiger Kreise aus Schwerindustrie und Hochfinanz abgelenkt. Während vor dem Filmbesuch noch 38% der Studenten von der Unterstützung Hitlers durch Industrie, Wirtschaft, Kapital oder Großbürgertum überzeugt waren, sind es nach dem Filmbesuch nur noch 25%.<sup>24</sup>*

6. *Über die Opposition gegen Hitler haben die Besucher so gut wie nichts gelernt. (...) Kirchliche, mili-*

<sup>16</sup> ebd., S. 9.

<sup>17</sup> „Da der Beitrag des Films zur historisch-politischen Sozialisation nicht zuletzt davon abhängt, auf welche historischen Kenntnisse und Einstellungen der Film bei seinem Publikum trifft, haben wir auch diese ‚Prädispositionen‘ der Zuschauer (...) untersucht“ (ibd., S. 9)

<sup>18</sup> ebd., S. 75.

<sup>19</sup> ebd., S. 47.

<sup>20</sup> ebd., S. 77.

<sup>21</sup> ebd., S. 78.

<sup>22</sup> ebd., S. 80.

<sup>23</sup> ebd.

<sup>24</sup> ebd., S. 81.

türische und sozialdemokratische Kreise der Opposition werden nach dem Filmbesuch noch weniger erwähnt als

vorher. Lediglich der Widerstand der Intelligenz ist etwas deutlicher geworden.<sup>25</sup>

7. „Der Film verdeutlicht die Schuld Hitlers am Ausbruch[!] des Zweiten Weltkrieges“. Vor allem die Rekruten haben diesbezüglich „durch den Film“<sup>26</sup> dazugelernt.

8. Der Film hat kurzfristig nicht nur das Interesse an der Epoche des Nationalsozialismus gesteigert, sondern auch die Kenntnisse über diesen Abschnitt der deutschen Geschichte erweitert. (...) Ob durch den Film „neue“ historische Kenntnisse bzw. Einsichten vermittelt wurden oder ob der Film lediglich geschichtliche Tatbestände in die Erinnerung zurückholt, die man bereits einmal gewußt und wieder vergessen hatte, muß offen bleiben. Mit unseren Methoden ist die Frage nach „Neuerwerb“ oder „Aktualisierung“ von Geschichtswissen nicht zu beantworten.<sup>27</sup>

9. Eine Feinauswertung des Gegensatzpaares ‚sympathisch-unsympathisch‘ zeigt, daß Hitler insgesamt etwas an Sympathie gewinnen konnte. (...) Unter dem Strich macht der Film bei beiden Gruppen Hitler etwas sympathischer, bei den Rekruten schwächt die vergleichsweise stark antinationalsozialistisch eingestellte Gruppe ihre Antipathie etwas ab.<sup>28</sup>

10. Der Film ändert an den Vorstellungen der Rekruten über die positiven Seiten des Nationalsozialismus nichts.

Der Film  
„Hitler - eine Karriere“  
macht Hitler  
etwas sympathischer

(...) Die Studenten zeigen dagegen deutliche Reaktionen. Die Zahl derjenigen, die dem Nationalsozialismus keine guten Seiten zubilligen, schrumpft. (...)

Auch am Negativbild des Nationalsozialismus ändert der Film nur wenig. (...) Von den Verbrechen der Nationalsozialisten lenkt der Film dagegen eher ab. Bei den Studenten schrumpft der Anteil derer, die Rassismus oder Judenvernichtung auf dem Schuldkonto der Nationalsozialisten verbuchen, von 71% auf 58% (...). Ebenso wenig gelingt es dem Film, das NS-Regime als Gegenbild eines freiheitlich-demokratischen Rechtsstaates zu verdeutlichen. Die Anzahl derjenigen, die dem Nationalsozialismus Diktatur, Gleichschaltung, Unterdrückung oder Terror vorwerfen, schrumpft in beiden Gruppen geringfügig, bei den Studenten von 63% auf 58% und bei den Rekruten von 32% auf 25%.<sup>29</sup>

wobei beide Werte allerdings nicht signifikant sind.

11. Wer aufgrund relativ guter historischer Kenntnisse der Person oder dem Staatsmann Hitler relativ distanziert gegenübersteht, kann dem Nationalsozialismus nach dem Film eher positive Seiten abgewinnen als vorher.<sup>30</sup>

12. 21% der Studenten und der Rekruten geben an, der Film habe an dem Bild Hitlers, das sie bisher hatten, etwas geändert; 79% vermeinten einen Einfluß des Films.<sup>31</sup>

13. Die Richtung der Beeinflussung durch den Film ist widersprüchlich: Bei der einen Hälfte der Items verringert sich die Distanz zu Hitler, bei der anderen Hälfte vergrößert sie sich. Nach dem Filmbesuch ist man eher bereit, Hitler herausragende staatsmännische Fähigkeiten zu bescheinigen und das Ausmaß des Schadens, den seine Politik den Deutschen bereitet hat, kleiner einzuschätzen. Zugleich hat Hitler bei den „Beeinflussten“ etwas an Sympathie gewonnen. Diesem Abbau an Distanz zu Hitler stehen eine deutlich schlechtere Einstufung in der Geschichte und eine stärkere moralische Verurteilung seiner Person gegenüber. Es wird auch stärker an seiner Fähigkeit gezweifelt, mit den heutigen Problemen besser fertig zu werden als unsere Politiker. Vergleicht man das Ausmaß der Zunahme an Distanz zu Hitler mit dem Ausmaß an Distanzabnahme, so überwiegen geringfügig die Veränderungen hin zu einer schlechteren Bewertung Hitlers.<sup>32</sup>

14. Vor dem Film distanziierten sich die Studenten etwas stärker von Hitler als die Rekruten; nach dem Film sind diese Unterschiede eingeebnet oder die Rekruten sind etwas distanzierter eingestellt als die Studenten.<sup>33</sup>

15. Die überwiegende Mehrheit der Zuschauer schätzt den Informationswert des Filmes hoch ein. 68% der Studenten und 57% der Rekruten sind der Ansicht, daß der Film durch seine objektive und ausgewogene Darstellung ein angemessenes Bild von der Karriere Hitlers vermittelt.<sup>34</sup>

<sup>25</sup> ebd., S. 82.

<sup>26</sup> ebd., S. 83.

<sup>27</sup> ebd., S. 83f.

<sup>28</sup> ebd., S. 85.

<sup>29</sup> ebd., S. 86-88.

<sup>30</sup> ebd., S. 89.

<sup>31</sup> ebd.

<sup>32</sup> ebd., S. 90.

<sup>33</sup> ebd., S. 91.

<sup>34</sup> ebd., S. 97.



## NEUERSCHEINUNG

Wolfgang Duchkowitsch: *Verstellte oder heilsichtige Blicke? Zeitungskunde und Zeitungskultur*. - Fritz Fellner: *Die Zeitung als historische Quelle*. - Edith Walter: *Ökonomische Bedingungen der Wiener Presse um 1900*. - Lorelies Ortner: *Der Stil der Anzeigen in der Wiener Presse um 1900*. - Sigurd Paul Scheichl:

„Im großen Styl der Kaiserlichen Redeweise“. *Beobachtungen zu Form und Stil der Leitartikel Moriz Benedikts in der „Neuen Freien Presse“*. - Arno Maierbrugger: *Das „historische“ Zeitungs-Feuilleton. Forschungsprobleme aus der Sicht der Kommunikationsgeschichte*. - Monika Kollmann: *Essayistinnen und Feuilletonistinnen der Wiener Jahrhundertwende. Eine Forschungslücke*. - Ilona Sármány-Parsons: *Auftakt zur Moderne. Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894*. - Christine Adriaenssen: *Die „antimodernistische“ Tätigkeit Max Nordaus*. - Peter Leisching: *Hugo Wittmann. Prosopographie eines eingewienerten Schwaben pariserischer Prägung*. - Hannes Haas: *Eduard Pötzl - Korrekturen am Klischee*. - Ulrike Lang: *Die Wiener Literaten und die Zeitungen*. - Ladislaus Lang: *Die Österreichische Zeitschriften-datenbank an der Österreichischen Nationalbibliothek*. - Eckart Früh: *Das Tagblatt-Archiv*. - Eckart Früh: *Jugend in Wien um 1900*. - Hermann Sagl: *Wiener Tageszeitungen 1890-1914*.



Zeitungen im Wiener Fin de Siècle. Herausgegeben von Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Duchkowitsch, Verlag für Geschichte und Politik Wien, R. Oldenburg Verlag München, 1997, öS. 348,-. Erhältlich im Buchhandel.

Bei Unzustellbarkeit  
bitte zurück an:

**medien & zeit**

A-1014 Wien, Postfach 208

P.b.b.,  
Erscheinungsort Wien,  
Verlagspostamt 1090 Wien,  
2. Aufgabepostamt 1010 Wien