

Ingo Loose

Die Ambivalenz des Authentischen. Juden, Holocaust und Antisemitismus im deutschen Film nach 1945

1. Einführung und Fragestellung

»Sie sind das schlechte Gewissen Europas. Ihre Ermordung ist der Bankrott des europäischen Humanismus. Ihre Geschichte ist geprägt von Verfolgung, Vertreibung, Vernichtung. Doch das ist nur die halbe Wahrheit. Die Geschichte der Juden in Europa kennt auch goldene Zeitalter, blühende Gemeinden, sagenumwobene Königreiche.«¹ So beginnt die programmatische Annotation der zweiteiligen ARD-Produktion *Der brennende Dornenbusch – Glanz und Elend der Juden in Europa* (2005; Regie: Iris Pollatschek). Sie setzt genau und explizit dort an, wo viele (womöglich sogar die meisten) Menschen in Deutschland die Geschichte des Holocaust nur allzu oft mit der Geschichte der Juden verwechseln. So schief das Bild des Judentums auf diese Weise auch ausfallen mag und so lästig es vielen Juden vor allem in Deutschland ist, schon qua Judesein nur allzuoft auch zum Shoah-Experten gestempelt zu werden, so wenig wird man kritisieren wollen, dass die nationalsozialistische Judenverfolgung und der Holocaust an den europäischen Juden in der Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms und -fernsehens überhaupt eine gewisse Rolle einnimmt.

Diesem Phänomen soll im Folgenden anhand einiger weniger ausgewählter Beispiele – deren Zahl freilich vermehrt werden könnte – aus der Geschichte des deutsch-deutschen Nachkriegsfilms nachgegangen werden. Schon wegen des begrenzten Umfangs kann es hierbei nur um einige Schlaglichter gehen, nicht jedoch um eine umfassende Ausleuchtung der im Folgenden behandelten Thematik. Ausgangspunkt ist der allgemeine Befund, dass nationalsozialistische Filme in Filmseminaren und Veranstaltungen zur politischen Bildung – namentlich Propagandafilme wie ›Triumph des Willens‹ oder ›Jud Süß‹ – einen nach wie vor hohen Aufmerksamkeitsgrad besitzen, wohingegen seltener die Frage gestellt wird, wo das im Nationalsozialismus – bildlich gesprochen – akkumulierte Potenzial des Antisemitismus nach 1945 eigentlich geblieben ist?² Kann man dem überhaupt nachgehen angesichts der Filter, die durch alliierte Reeducation, *political* und *historical correctness* und sicherlich auch durch ehrliche Einsicht nach 1945 zu wirken begannen und bis heute alles in allem funktionieren? Konnte Eduard Fuchs seine vielbeachtete und bis heute unverzichtbare

Sammlung *Juden in der Karikatur* 1921 noch als »Beitrag zur Kulturgeschichte« bezeichnen³, so nahm und nimmt sich dieselbe Thematik nach dem Holocaust zu Recht ungleich heikler aus.

Schaut man sich die Entwicklung des Antisemitismus und Neonazismus sowie ihre Bildersprache nach dem Holocaust an, dann kommt man nicht umhin, nach den Kontinuitäten oder der Anschlussfähigkeit über die Zäsur des Kriegsendes hinaus zu fragen, und zwar insbesondere – wenn auch nicht als monokausale Engführung – für den deutschen Nachkriegsfilm.

Wenn man nach den Nachwirkungen nationalsozialistischer Filmpropaganda fragt, dann meint das jedoch auch, sich nicht nur auf die Suche eines Rest-, Post- oder Neoantisemitismus zu machen, sondern auch danach, mit welchen Mitteln und Methoden – zumal im Film – diesem Problem möglichen oder tatsächlichen Fortbestandes nationalsozialistischer Ikonografien begegnet wurde. Antisemiten oder doch Schlüsselfiguren bei der Propagierung eines von den Nationalsozialisten insbesondere medial forcierten Antisemitismus wie beispielsweise Veit Harlan oder Fritz Hippler konnte man nach dem Kriege dulden oder gar rehabilitieren, mit dem NS-Rassenantisemitismus als solchem ging dies jedoch nicht so ohne weiteres.

Der Konnex zwischen Präsentation von Juden einerseits und dem Antisemitismus im Nationalsozialismus⁴ andererseits bezieht seine Berechtigung aus dem grundlegenden Befund, dass beides im deutschen Film nach 1945 (in der DDR ebenso wie in der Bundesrepublik) bis in die jüngste Vergangenheit untrennbar miteinander verklammert war und ist. Damit verbunden ist zugleich, dass alle fiktionalen *und* dokumentarischen Produktionen einen Authentizitätsanspruch aufweisen, bei dem diese Themen plausibel, politisch und historisch korrekt präsentiert werden sollen, das heißt Regeln zu entsprechen haben, von denen der jeweilige Gedenk- und historische Diskurs in der Gesellschaft geprägt ist. Eine gesellschaftliche Evaluierung solcher Filme erfolgt nicht nur in ökonomischer Hinsicht (Kinoerfolg oder Flop bzw. hoher oder geringer Marktanteil im Fernsehen), sondern auch in einer politisch-moralischen Dimension.

Bekanntlich ist die Attribuierung von Personen im filmischen Medium immer ein größeres Problem als etwa in der Literatur, weil die visuellen Möglichkeiten in vielerlei Hinsicht – auch wegen des oben genannten Regelwerkes – begrenzter sind als die sprachlichen und im Übrigen auch eher Gefahr laufen, entweder Stereotype zu reproduzieren, zu bedienen oder selbige gar erst zu schaffen. Im Film müssen »Juden« irgendwie sichtbar gemacht werden, um sie als Juden präsentieren bzw. thematisieren zu können – wenn es sie denn überhaupt im Film gibt. In gewisser Hinsicht ist dies jedoch eine Aporie, weil eine konstruierte *Sichtbarkeit* stets Gefahr läuft, die visuellen Stereotypen der vergangenen Zeiten zu wiederholen – und das gilt sowohl für das fiktionale wie auch für das dokumentarische Genre.

Erschwerend kommt hinzu, dass ältere visuelle Diskurse über das Jüdische heute schwer nachvollziehbar geschweige denn verwendbar sind. Die Geschichtswissenschaft beispielsweise tut sich sehr schwer mit Tagebüchern und Erinnerungen vieler Shoah-Überlebender aus Osteuropa, in denen

das eigene ›jüdische Aussehen‹, die ›semitische Nase‹ bei anderen etc. regelmäßig als Vorteil oder Handicap beim Überleben (in Verstecken, auf der Flucht, auf der sogenannten ›arischen Seite‹ als Nichtjude verkleidet etc.) thematisiert wird. Dokumentationen stärker noch als Spielfilme setzen sich, wie noch gezeigt werden soll, über diese Aporie nicht selten kurzerhand hinweg, sie zeigen eine abstruse Verzerrung der Wirklichkeit, aber nach der Realität hinter den Bildern – das also, was man landläufig als Quellenkritik bezeichnen würde – fragen sie nur selten. Freilich sind Realität und Wirklichkeit in der Geschichtsschreibung ganz generell (und ergo auch in der Historiographie über den Nationalsozialismus) durchaus nicht unproblematische Begriffe, es bleibt aber doch der im west- ebenso wie im ostdeutschen Film nach 1945 bis heute auffallende Anspruch einer möglichst authentischen Präsentation über den Nationalsozialismus – was immer das im jeweiligen Einzelfall bedeutet.

Chronologisch sollen im Folgenden drei Themenkomplexe mit ausgewählten Filmbeispielen illustriert werden, als da wären die Debatte um die Schuld der Deutschen am Nationalsozialismus und am Holocaust in den ersten Jahren nach Kriegsende, zweitens die Zeit des Holocaust und seine filmische Darstellung im engeren Sinne sowie drittens schließlich das Format der Dokumentation über den Holocaust.

2. Die Schulddebatte in Deutschland nach 1945

Die Jahre unmittelbar nach der Befreiung vom Nationalsozialismus zeitigten innerhalb der politisch nicht kompromittierten, künstlerischen Elite Deutschlands eine erstaunliche Debatte über die Schuld der Deutschen am Nationalsozialismus. Über Mitläufer, Terror und den Holocaust wurde vorübergehend offener diskutiert als in den darauf folgenden fünfzehn Jahren, und es entstanden so anspruchsvolle Filme wie *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Die Affaire Blum* (1948) oder *Morituri* (1948), mit dem namentlich Artur Brauner seine Karriere begann. Besondere Aufmerksamkeit verdient auch Kurt Maetzig's in allen vier Besatzungszonen ausgesprochen erfolgreicher Film *Ehe im Schatten* von 1947, der eine – auch aus heutiger Sicht – ebenso beeindruckende wie souveräne Thematisierung einer sogenannten jüdisch-›arischen‹ ›Mischehe‹ im Nationalsozialismus darstellt.⁵ Im Film gerät ein erfolgreiches und bewundertes Künstlerehepaar zunehmend in das Getriebe nationalsozialistischer Diskriminierungs- und Verfolgungsmaßnahmen, in deren Folge erst die jüdische Frau, später dann auch ihr Mann, der sich strikt weigert, sich von seiner Frau zu trennen, sich aber auch dem Gedanken an Emigration entgegenstellt, erst aus dem Theater ausgeschlossen werden und bald darauf auch vor den Ruinen ihrer bürgerlichen bzw. sozialen Existenz stehen. Im Angesicht ihrer drohenden Deportation wählen sie den gemeinsamen Freitod.

Solche Themen nur wenige Jahre nach Kriegsende filmisch aufzugreifen, bedeutete immer auch, Stellung zu nehmen zu der Frage nach den Ursachen der »deutschen Katastrophe« (Friedrich Meinecke): Welche Faktoren und Voraussetzungen ermöglichten den Aufstieg des Nationalsozialismus? Antisemitismus präsentierte Maetzig als eine opportunistische Mischung aus Neid und Karrieresucht, die mit dem politisch verordneten Antisemitismus korrespondierte, den Antisemiten vorübergehend soziale und berufliche Vorteile und dem NS-Regime eine treue Anhängerschaft einbrachte, die auf diese Weise ihr eigenes Schicksal wissentlich und unumkehrbar dem Gedeih und Verderb des Regimes auslieferte.

Bei alledem hielt Maetzig das Konzept ›Jude‹ unscharf. Es bleibt unklar, ob die Protagonisten überhaupt eine eigene jüdische Identität besitzen oder erst von den Nürnberger Gesetzen 1935, die bezeichnender Weise im Film überhaupt keine Erwähnung finden, 1947 jedoch noch als bekannt vorausgesetzt werden konnten, zu ›Juden‹ im Sinne der nationalsozialistischen Rassentheorie gemacht wurden. Für die Rassentheorie war die Selbstdefinition des Einzelnen unerheblich, und sie war es wohl auch für die Botschaft des Films, die ja gerade mit Hilfe der ›Mischehe‹ die vermeintlichen Unterschiede zwischen Juden und Nichtjuden in Frage stellte.

Ehe im Schatten blieb ungeachtet seines Erfolges nicht ohne Kritik – die prominenteste zweifellos aus der Feder Siegfried Kracauers. Maetzigs Entscheidung zugunsten eines Melodramas und seiner formalen Erfordernisse ließ Kracauer vor allem die »politische Unreife« des Films kritisieren, aber auch das in der Schilderung des Einzelschicksals implizierte Entlastungsangebot an die Zuschauer, dass nur Passivität oder aber Selbstmord mögliche Antworten auf den Nationalsozialismus hätten sein können. »Dadurch, daß der Film den Maßstab individueller Ethik unterschiedslos auf alles Menschliche anwendet, schließt er«, so Kracauer, »jedes Verständnis von Hitlers Halt im Massenbewußtsein aus.«⁶ Dies war in der Tat ein beunruhigender Befund in Zeiten, in denen der Antisemitismus in der deutschen Nachkriegsbevölkerung sich erneut zu intensivieren begann, die alliierten Kriegsverbrecherprozesse sich auf nur wenige Täter konzentrierte und die Entnazifizierungspraxis der Spruchkammerverfahren für eine weitgehende Entlastung der deutschen Bevölkerung sorgte. Hinzu kam Kracauers Einwand – der auch von seiner eigenen Situation in der Emigration geprägt war –, der Film zeichne ein rein passives Bild der jüdischen Opfer, denen außer Abwarten und der Hoffnung, es werde schon nicht so schlimm werden, keine anderen Handlungsoptionen (wie etwa Flucht und Emigration) zu Gebote gestanden hätten.

Nach diesen ersten für die Debatte um die deutsche Schuld höchst wichtigen Filmen schlug sich die deutsch-deutsche Teilung nach 1949 sehr rasch auch in der unterschiedlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und Holocaust nieder. Dass jüdisches Schicksal filmisch zu reflektieren sehr bald nicht mehr opportun war oder bestenfalls zum Gestus politischer Vollständigkeit wurde, Antisemitismus dementsprechend zu einem untergeordneten Aspekt des Nationalsozialismus, lässt sich

mit dem Fehlen von Filmen vergleichbaren Anspruchs in der Bundesrepublik der 1950er Jahre zeigen. Zwar lässt sich eine Reihe von Filmen nennen, die sich in der DDR der Zeit des Nationalsozialismus annahmen – zu erwähnen wären etwa *Das Beil von Wandsbek* (DDR 1951), *Rotation* (1949) und *Sterne* (1959) –, aber im Zuge der Herausdrängung jüdischer Holocaustüberlebender aus dem politischen Konzept der ›Opfer des Faschismus‹ in der DDR der 1950er Jahre wurde die Singularität des nationalsozialistischen Judenmordes bis zur (bereits in den 1960er Jahren geplanten, dann jedoch wieder abgesagten) Verfilmung von Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1974) praktisch nicht thematisiert.

3. Der Holocaust im Film

Die Initialzündung für die Darstellung des Holocaust im Film bildete in Deutschland (wie auch in anderen Länder) die US-amerikanische, vierteilige Serie *Holocaust* aus dem Jahr 1978. Sie war begleitet von nicht unerheblichen Kontroversen, deren äußerste Pole zwischen ›bahnbrechend‹ und ›falsch‹ oszillierten, aber ihr Zäsurcharakter steht in der Retrospektive außer Frage.

Allerdings hatte *Holocaust* auch einige Vorläufer im deutschen-deutschen Film, die jedoch – wenn auch ambitioniert – keinen vergleichbaren Erfolg hatten. Zu nennen wäre für Westdeutschland Egon Monks Film *Ein Tag – Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* (1965), der den Lageralltag nachstellte und dabei fiktionale Elemente mit dokumentarischem Material verband und damit gleichsam das in Deutschland erst viel später populäre Genre des Dokudramas begründete. In noch direkterer Weise mit dem Holocaust befasste sich Theodor Kotullas Film *Aus einem deutschen Leben* (BRD 1977), die Verfilmung von Robert Merles Roman *Der Tod ist mein Beruf* über die Person Rudolf Höß, den Kommandanten des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau. Bedingt jedoch durch die Ich-Form, in der Merle seinen Protagonisten im Roman sprechen und handeln lässt, konzentrierte sich auch der Film stärker auf die innere Entwicklung des Lagerkommandanten, wohingegen der Holocaust im engeren Sinne, das heißt die Darstellung jüdischer Opfer und ihrer Perspektive, völlig ausgeklammert blieb.⁷

Für die DDR hingegen könnten einerseits Peter Edels Vierteiler *Die Bilder des Zeugen Schattmann* (1972), aber mehr noch Frank Beyers bereits erwähnter Film *Jakob der Lügner* (1974) genannt werden. Letzter wäre hinsichtlich seines Erfolges in Ost- und Westdeutschland (zzgl. einer Oscar-Nominierung) noch am ehesten mit *Holocaust* zu vergleichen, wohingegen die anderen Filme in ihrer Wirkung zurückblieben. Der stark politische Kontext in *Die Bilder des Zeugen Schattmann*, die spezielle Lagersituation in *Ein Tag* sowie die Innenansichten eines Täters in *Aus einem deutschen Leben* boten in sehr viel geringerem Maße als im Falle von *Jakob der Lügner* und *Holocaust* Möglichkeiten der Identifikationen und Empathie mit den Protagonisten. Nach den wichtigen Prozessen gegen

nationalsozialistische Gewalttäter (wie dem Frankfurter Auschwitz-Prozess Mitte der 1960er Jahre) sowie der Verjährungsdebatte in der Bundesrepublik markierte *Holocaust* damit eine Zäsur, wie sie durchaus ähnlich und praktisch zeitgleich auch in der Geschichtswissenschaft nachweisbar ist: nämlich einen Wandel hin zur Perspektive der Opfer und ihres Erlebens.

Sieht man von diesen Anfängen einmal ab, dann begann sich nach der Zäsur von *Holocaust* Ende der 1970er Jahre erst wieder nach dem Fall der Berliner Mauer und der deutsch-deutschen Vereinigung ein Wandel in der Themenwahl anzubahnen, bei dem sich mit der Überwindung der Ost-West-Konfrontation und den Wandlungen in der Holocaust-Rezeption der Schwerpunkt auf Osteuropa und ›die Ostjuden‹ zu richten begann. Das liberale deutsche Judentum der Oppermanns und Bertinis und mit ihnen der Fokus auf die Jahre zwischen 1933 und 1939 wurde gleichsam ersetzt durch Projekte, die sehr viel stärker auf die filmische Präsentation jüdischen Schicksals in den nationalsozialistischen Lagern und Ghettos im besetzten Ostmitteleuropa abstellten.

Wie aber ließ und lässt sich die monströseste Form des Antisemitismus, der nationalsozialistische Genozid an den europäischen Juden, im Film angemessen darstellen? Da nach *Holocaust* keine Gesamtdarstellungen des nationalsozialistischen Judenmordes mehr im Film realisiert wurden, hatten die Filmemacher einerseits mehr Freiheiten, sich auf Einzelaspekte zu konzentrieren, andererseits aber wuchsen auch die Schwierigkeiten, bei der Reduktion der thematischen Komplexität die Plausibilität und historische Anschlussfähigkeit nicht aus den Augen zu verlieren. Es galt dabei, einen Ausschnitt zu wählen, der stellvertretend für das Ganze stehen konnte, zugleich aber auch sehr spezifisch konkrete Teilaspekte des Holocaust bzw. allgemein des Nationalsozialismus herausgreifen zu dürfen. Aber wie reduziert man Komplexität – moralische wie historische –, ohne dass das Ergebnis Gefahr läuft, inadäquat oder gar falsch rezipiert zu werden? Wie lässt sich Authentizität oder doch wenigstens der Eindruck von ihr mit Mitteln der filmischen Fiktion realisieren? Es sind solche Fragen, die jeder Film zu diesem Themenspektrum beantworten muss, und sie wurden auf durchaus unterschiedliche, nicht selten auch ambivalente Weise beantwortet.

Der Film *Korczak* (PL/D/GB 1990, Regie: Andrzej Wajda, Drehbuch: Agnieszka Holland) konnte zunächst einmal darauf vertrauen, dass viele der Zuschauer wenigstens in groben Zügen davon Kenntnis haben würden, welches Schicksal Janusz Korczak mit seinem Kinderheim im Warschauer Getto erlitten hatte und wie er zusammen mit den Kindern im Sommer 1942 in das Vernichtungslager Treblinka deportiert und dort ermordet wurde.



Zeitgenössische Aufnahme aus dem Ghetto Warschau in *Korczak*
(PL/D/GB 1990). © ARD

So sehr ein Schwarzweißfilm an sich schon einen Authentizitätseffekt erzeugte, so wenig scheint dies für Wajda ausreichend gewesen zu sein: Er ließ zeitgenössische Dokumentaraufnahmen in den Film montieren, die die Nationalsozialisten in antisemitischer Absicht im Warschauer Ghetto aufgenommen hatten – Aufnahmen, die auch in Dokumentationen über den Holocaust immer wieder gezeigt werden (siehe unten). Angesichts der Intention des Filmes mag man

wohl nicht so weit gehen zu sagen, dass dies die Opfer profaniere, aber fragwürdig bleibt, ob derlei Montagen einen fiktiven Film (und er bleibt ungeachtet der historischen Bezüge eine Fiktion) verbessern oder ›authentischer‹ machen – gerade hinsichtlich der Probleme, die ein solcher Anspruch mit sich bringt. Was man in der fiktiven Literatur kritisieren würde, muss im Film noch lange nicht selbstverständlich sein. Anders als im Falle von Egon Monks genanntem Film *Ein Tag* oder auch in Erwin Leisers Kompilationsfilm *Mein Kampf* (SE/D 1959), in denen mittels Originalmaterial die nationalsozialistische Perspektive destruiert wurde, sind die Passagen in *Korczak* zu einer vergleichbaren Absicht bzw. Wirkung nicht geeignet.

Filme werden politisch oftmals als delikater empfunden als Publikationen, wohl wegen ihrer suggestiven Wirkung, was sich auch an dem Antisemitismus-Vorwurf gegen Wajda auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes ablesen lässt, weil er bewusst einen von der Realität abweichenden, allerdings klar als surreal identifizierbaren Schluss gewählt hatte, bei dem die Kinder mit Korczak nicht in Treblinka vergast wurden, sondern auf der Zugstrecke zum Stehen kamen und den Waggon verlassen konnten.

Als ein weiteres Beispiel unter vielen sei die gleichnamige Filmadaption von Joshua Sobols Erfolgsstück *Ghetto* aus dem Jahre 1984 herausgegriffen, das als deutsch-litauische Koproduktion mit Heino Ferch in der Hauptrolle 2006 in die Kinos kam, und zwar mit dem Untertitel *Eine wahre Geschichte* (D/LIT 2006, Regie: Audrius Juzėnas, Drehbuch: Joshua Sobol)⁸, was denn in zahlreichen Rezensionen ebenso gerne wie unreflektiert übernommen wurde. Sobols Stück handelt von der

Duldung eines Theaters im Ghetto Wilna durch die nationalsozialistischen Bewacher und der Bedeutung dieses Theaters für das Leben und Überleben der jüdischen Zwangsgemeinschaft – im Kino-Trailer heißt es plakativ: »Ihr Überleben verdanken sie einzig der Kunst« – bis zur Liquidation des Ghettos im Sommer 1943; ferner von der Auseinandersetzung zweier Personen und ihrer jeweiligen Fraktionen (Judenrat vs. linke Untergrundbewegung) im Ghetto der in der jüdischen Tradition als Jerusalem des Ostens bezeichneten Stadt Wilna. Das groteske Theater, als das Sobol sein Stück verstanden hat, ist hier nicht Gegenstand der Beurteilung.⁹ »In den 80er Jahren erreichten ebenfalls die ersten israelischen Filme und Theaterstücke das deutsche Publikum, wie auch umgekehrt deutsche Filme israelische Cineasten begeisterten. Jehoschua Sobols *Ghetto* – »ein Musical über den Holocaust«, wie es ein zorniger Kritiker spöttisch nannte, wurde 1984 zum Stück des Jahres gewählt.«¹⁰ Wenn jedoch die filmische Adaption eines Musicals mit einem ostentativen Authentizitätsanspruch daherkommt, dann muss sich der Film auch an diesem Maßstab messen lassen.¹¹ Dass sich der genannte Untertitel angesichts der doppelten Illusion eines Theaters in einem Film eigentlich verbietet bzw. bestenfalls ironisch gelesen werden kann, liegt zwar nahe, war jedoch von den Produzenten offenbar nicht intendiert.

Kontextbedingt müssen Juden in diesem Film nicht besonders attribuiert oder sonstwie mit Eigenschaften zur Identifizierung ausgestattet werden, obwohl dies – historisch korrekt – mit den Judensternen an der Kleidung sehr wohl der Fall ist. Hinzu kommen die wenigen Deutschen in SS-Uniformen, so dass eigentlich alle Personen im Film eindeutig kategorisiert sind.

Das Bild, das von dem Ghetto und seinen Bewohnern gezeichnet wird, ist dennoch ebenso unzureichend oder gar falsch wie gleichsam kanonisiert: Die jüdischen Insassen – tatsächlich eine alles andere als homogene Gruppe – allesamt in zerlumpter Kleidung, der jüdische Polizeichef bzw. sein Stellvertreter ein willenloser Kollaborateur, die sozialistische Untergrundbewegung, eine moderne Esther, deren Schönheit die Hoffnung auf Rettung aufrechterhält.¹² Es würde hier zu weit führen, auf die erstaunliche Stereotypendichte in diesem Film näher einzugehen. Es reicht vollkommen aus, sich das zwanzigminütige Interview mit der Überlebenden Schoschana Rabinovici im Bonusmaterial der Kauf-DVD anzusehen (und ihre publizierten Erinnerungen zu lesen¹³), deren Erzählung falsche Bilder und Stereotype im Film gleich in Reihe konterkariert.

Auch im Falle der nationalsozialistischen Täter lässt sich im Vergleich mit dem genannten, psychologisch ambitionierten Film *Aus einem deutschen Leben* aus den 1970er Jahren eine beinahe schon reduktionistisch zu nennende Vereinfachung in der Darstellung erkennen. Besonders augenfällig ist dies bei dem SS-Kommandanten Kittel, dessen charakterliche Ausstattung verdeutlicht, dass man sich im Film nicht mehr nur mit brutalen Mördern zufrieden gibt, sondern zumindest erwartet, dass diese etwas Diabolisch-Geniales an sich haben, also eine Mischung aus Hitler und Mephisto. Wie Gestapobeamte in vielen Filmen immer hager sind, in Lederjacke und Schlapphut gekleidet, so sind

SS-Leute entweder tumbe, aber brutale Dummköpfe oder geistreiche, intellektuelle, aber brutale Feingeister, denen Folter und Mord ebenso liegt wie Wagnermusik bzw. – wie in diesem Falle – Jazzmusik.

Der musische SS-Mann, der erst ein Saxophonsolo aufs Parkett legt und einen Moment später Ghattobewohner eigenhändig erschießt, wird mittlerweile als subtile Psychologisierung und Beitrag zum Verständnis der Täter, des ›Wie konnte das geschehen?‹ verstanden, ohne auch nur einen Funken eines Realitätsbezuges zu besitzen. Wie komplex demgegenüber die Analyse der Täter und ihrer Motivationen ausfällt und wie schwer es der Geschichtswissenschaft noch immer fällt, hierauf valide (wenn schon nicht befriedigende) Antworten zu geben, hat in den letzten Jahren vor allem Harald Welzer einem größeren Lesepublikum nahegebracht.¹⁴

Was dem Film darüber hinaus fehlt, ist eine überzeugende Darstellung der existentiellen Hoffnung, mit Arbeit die Deutschen vom Lebenswert und der Existenzberechtigung der Ghattobewohner überzeugen zu können, und dies lag auch dem Konflikt der Ghattoführung (Gens) einerseits und der Untergrundbewegung (Kruk) andererseits zugrunde. Es würde hier zu weit führen, auf die historischen Personen selbst näher einzugehen, etwa dass Kittel erst in den letzten Wochen vor Liquidation des Ghettos überhaupt vor Ort war und dass man Kruk bzw. seinem erhalten gebliebenen Tagebuch einen ganz erheblichen Teil des Wissens über das Ghetto verdankt.¹⁵



Ghetto (D/LIT 2006). © Sony Pictures Home Entertainment

Besonders hervorstechend ist das sattsam bekannte Bild der ›Geld- bzw. Schacherjuden‹, das im Film gleich zweimal thematisiert wird, einmal als ›reale‹ Szene mit jüdischen Schmugglern, das zweite Mal in einer grotesken, allerletzten Inszenierung des jüdischen Theaters im Ghetto (0:30:45–0:31:43; 1:33:18–1:34:23). Die erste Szene, in der sich ein jüdischer Schmuggler noch im Sterben krampfhaft an seine Geldscheine krallt, könnte einem Film aus der NS-Zeit

entnommen worden sein. Indem der Konnex ›Juden und Geld‹ einmal als reale Szene, das zweite Mal als Stereotyp präsentiert wird, wird der Profit gleichsam zu einem verdeckten Leitmotiv, bei dem die

Juden sogar im Ghetto ihren Reibach machen, an anderer Stelle des Films sogar Orgien zu feiern verstehen, wo man sie systematisch entrechtet und ermordet – mit einer Gewalt überdies, wie sie im Film nur äußerst sparsam angedeutet wird. Verpasst ist damit auch die Chance, einem größeren Publikum zu zeigen, dass es in den Ghettos mehr als Leiden und Sterben gab, dass sich Juden auch im Holocaust ihre Würde bewahrten und in sehr vielen Ghettos beeindruckende Zeugnisse von Bildung und Kultur abgaben. Immerhin lässt der Film keinen Zweifel daran, dass es die Nationalsozialisten waren, die die Bedingungen des Ghettos schufen und kontrollierten, und dass auch das Theater die Aussicht auf Überleben nicht erhöhte: am Schluss des Films werden die Schauspieler alle erschossen. Allerdings hat es nicht nur bei diesem Film den Anschein, als würde der nationalsozialistische, exterminatorische oder auch Erlösungsantisemitismus mittlerweile nicht mehr gebraucht. Die Monstrosität, die Unfassbarkeit und Maßstabslosigkeit des Verbrechens wird zunehmend mit Personen wie dem SS-Mann Kittel, das heißt mit intelligenten, letztlich ideologiefreien Sadisten verbunden, bei denen es schon keine Rolle mehr spielt, ob sie Antisemiten sind oder nicht. Der Antisemitismus wird für Erklärungsversuche des Holocaust daher immer seltener herangezogen. Was aber bedeutet das für unser Verständnis vom Holocaust und vom Antisemitismus und seiner Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten? Indem die ganze Thematik mehr und mehr auf die Ebene des ›Gut gegen Böse‹ transzendiert wird, werden die Opfer letztlich austauschbar, und es ist leicht zu erkennen, wie sehr diese Entwicklung mit den bundesdeutschen Gedenk- und Aufarbeitungsmechanismen der letzten Jahre korrespondiert, wo der Holocaust zusammen mit den deutschen Bombenopfern und den Vertreibungen nach 1945 mittlerweile als beliebige Beispiele menschlicher Abgründe firmieren. Es lässt sich nur vermuten, dass das Sterben der letzten Holocaustüberlebenden und Zeitzeugen in den kommenden Jahren diese problematische Universalisierungstendenz noch verstärken wird, bei der der Holocaust nurmehr eine Metapher oder ein Teilaspekt des ›Bösen‹ schlechthin ist. Sollte der Untertitel des Films *Ghetto – eine wahre Geschichte* verkaufsfördernd gemeint gewesen sein, so wurde dies zumindest vom Publikum nicht geglaubt, denn *Ghetto* wurde zu einem Flop an den Kinokassen.

4. Dokumentationen und ›Docutainment‹ über den Holocaust

Wenn schon dem Film *Ghetto* – wenn auch völlig zu Unrecht – von einer gut meinenden Öffentlichkeit attestiert wurde, »um größtmögliche Authentizität bemüht« zu sein (TV Movie)¹⁶, dann sollte man umso mehr von Dokumentationen über den Nationalsozialismus eine ausreichende Verlässlichkeit erwarten können. Erwin Leisers Filme seit Ende der 1950er Jahre sind hierfür ebenso gute Beispiele wie die berühmte neunstündige Dokumentation *Shoah* von Claude Lanzmann (Frankreich 1985).

Jeder von uns ist ausgestattet mit einem bestimmten Setting von Bildern und Stereotypen, so auch von Juden, und zwar weitgehend unabhängig davon, ob wir diese Bilder gutheißen oder nicht. Andernfalls könnten wir beispielsweise den antisemitischen Charakter etwa einer Karikatur – ob nun aus dem *Simplicissimus* oder aus dem *Stürmer* – gar nicht als das erkennen, was sie ist. Dies ist der Grund, weshalb auch und gerade das Filmformat der Geschichtsdokumentation (bzw. des Docutainments) eine zentrale Bedeutung einnimmt, wenn es um die Ikonographie des Jüdischen geht.

Die Wirkmächtigkeit von Bildern soll dabei nicht überschätzt oder absolut gesetzt werden; auch spielt das jeweilige gesellschaftliche und politische Klima sowie nicht zuletzt der Antisemitismus innerhalb der Bevölkerung eine wichtige Rolle, die allein unter Verweis auf filmische Traditionen bzw. Bildproduktionen nicht erklärt werden kann.

Durch die flächendeckende Ausstrahlung von Dokumentationen über den Nationalsozialismus und den Holocaust seit den 1990er Jahren – vor allem aus der ZDF-Werkstatt Guido Knopps – ist jedoch die imaginierte Physiognomie ›des Juden‹ auch heute noch bestens bekannt.¹⁷ Beim sogenannten Docutainment kann zwar authentisches Material nationalsozialistischer Provenienz präsentiert werden, es muss zugleich aber darauf geachtet werden, dass die damit verbundene Aussage unterbunden bzw. konterkariert wird. Allerdings ist kritisch danach zu fragen, wie erfolgreich bzw. wie vollständig Produkte der nationalsozialistischen Propaganda tatsächlich ihrer ursprünglichen Intention entkleidet werden können. Ist es nicht gerade das nicht nur negative Schauern vor dem Authentischen, was die Faszination solcher Filme und ihrer modernen Derivate ausmacht und was insbesondere im Zusammenhang mit Knopps Filmproduktionen so kontrovers debattiert worden ist?

Die Ambivalenz des Dokumentarischen ergibt sich schon daraus, dass der ganz überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung die antisemitische Ikonographie der Nationalsozialisten eben nicht mehr aus zeitgenössischem Material oder Erzählungen der Zeitzeugengeneration, nicht aus antisemitischer Schmuddelliteratur der Nachkriegszeit, sondern aus Dokumentarfilmen kennt, die sich beliebig aus dem Arsenal des Goebbels'schen Propagandaministeriums bedienen, ohne nach der positiven oder negativen Anschlussfähigkeit dieser Ideologeme oder nach der Perpetuierung der diesbezüglichen Bilder zu fragen. Angesichts der erschreckend stabilen Umfragewerte den Nachkriegsantisemitismus in Deutschland betreffend wäre deshalb zu fragen, ob das – wenn auch kommentierte und kontextualisierte – Zeigen antisemitischen NS-Filmmaterials nicht vielleicht größeren Schaden mit sich bringt denn aufklärerischen Nutzen.

Dieser These lässt sich freilich entgegenstellen, dass die Rezeptionsfelder hierfür höchst unterschiedlich ausfallen können – im Fernsehen, im Kino, in Schulen oder in Veranstaltungen der politischen Bildung etc. Demgegenüber spricht aber namentlich in Deutschland der restriktive Umgang mit Filmen aus der NS-Zeit dafür, dass der Wirkung von Bildern im Sinne der ursprünglichen nationalsozialistischen Intention von politischer und pädagogischer Seite ein nach wie vor hohes

Potenzial beigemessen wird. Hinzukommt, dass im Zeitalter digitaler Vervielfältigung und eines internationalen Marktes nationalsozialistischer Devotionalien die Kontrollierbarkeit der Rahmenbedingungen praktisch kaum noch gegeben ist. Wie zudem die Debatte um das Projekt ›Zeitungszeugen‹, bei der ausgewählte Artikel aus der NS-Presse wiederabgedruckt und von erklärenden Kommentaren namhafter Historiker eingerahmt werden, und die gerichtlich angeordnete Beschlagnahme einer Ausgabe recht deutlich zeigen, sind derlei Bedenken durchaus kein Monopol des Filmgenres.¹⁸

Antisemitische Karikaturen im Nationalsozialismus kopierten oftmals nur den Phänotyp, wie ihn bereits Wilhelm Busch mit der Figur des *Schmulchen Schievelbeiner* geschaffen hatte. Die Nationalsozialisten wandelten seinerzeit das Jüdische Museum in Prag in ein ›Museum einer untergegangenen Rasse‹ unter SS-Ägide um, damit nach der Ermordung der Juden das Jüdische nicht gänzlich in Vergessen geraten würde. Damit wäre auch eine nationalsozialistische ›Errungenschaft‹ nicht mehr wahrgenommen worden, und es scheint, als hätten die Dokumentationen über den Holocaust *volens volens* ein Stück weit genau diesen Part übernommen – wenn auch mit einem anderen Vorzeichen.¹⁹ Die Dokumentation verspricht bzw. verbürgt die Wahrheit der gezeigten Bilder, die nicht mehr nur Illustration sind, sondern selbst Evidenzcharakter aufweisen. Gerade in den letzten Jahren ist es jedoch verstärkt zum Einsatz einer Fiktionalisierung des Faktischen gekommen, wobei in Docutainments ganze Szenen dort nachgespielt werden, wo keine Originalaufnahmen vorliegen. Es ist in den letzten Jahren verschiedentlich darüber diskutiert worden, ob man überhaupt alles Furchtbare zeigen müsse (vgl. im Kontrast dazu beispielsweise Claude Lanzmanns *Shoah*) oder dies nicht gerade einen Verdrängungsmechanismus erst in Gang setze, die eigene Verstrickung in bzw. – für die Nachgeborenen – die eigene Haltung zum Holocaust gar nicht erst näher zu reflektieren. Der Fokus auf das Extreme birgt zumindest die Gefahr, dass alles unterhalb dieser Ebene banal, unwichtig sowie moralisch unanstößig erscheint. Wir gehen jedoch – und darin mag ein Widerspruch liegen – wie selbstverständlich davon aus, dass die dokumentarisch sich gerierende Präsentation von NS-Propaganda gleichsam immun dagegen mache und von vornherein nur Grauen erwecken könne. Man überlege sich jedoch einmal für einen kurzen Moment, dass diese Grundannahme falsch oder vielleicht nur zum Teil richtig sein könnte: Die Konsequenzen daraus wären womöglich beträchtlich. Wie naiv und leichtfertig man jahrzehntelang in der historischen Forschung an Bildmaterial des Nationalsozialismus und des Holocaust herangegangen ist, lässt sich nicht nur an der ersten Wehrmachtsausstellung illustrieren, sondern auch an dem entsprechenden Output der Holocaustleugner, die genau dieses Feld als das womöglich schwächste der Empirie schon vor vielen Jahren ausgemacht haben.



Fritz Hippler als Interviewpartner über den Holocaust. © ZDF

Neben dem kontinuierlichen Fortschreiben von Juden als Opfer ist an vielen Dokumentationen zweierlei auffällig, und zwar einerseits eine gewisse ›Ostjuden-Romantik‹ und andererseits die Gleichberechtigung der Täter und Opfer bzw. ihrer Aussagen. Zweifellos stellt es einen Bruch grundlegender Standards dar, wenn Knopp in seiner sechsteiligen Serie *Holokaust* aus dem Jahre 2000 beispielsweise den Regisseur und Reichsfilmintendanten Fritz Hippler seinen

vulgärrantisemitischen Propagandafilm *Der ewige Jude* (1941) kommentieren lässt (*Holokaust*, Folge 3: *Ghetto*, D 2000, 0:02:41–0:04:54).²⁰ Dies hat bei Knopp System, wobei Antisemitismus nachgerade zu einer Meinung degeneriert und der Nationalsozialismus durch die Parallelisierung von Tätern und Opfern als ein Pro und Contra inszeniert wird: Die bewusste Schaffung einer kontrollierten Rezeptionssituation beim Fernsehzuschauer sieht sicherlich anders aus. So kann Hippler nicht nur mehrfach von »diesen Juden« sprechen und seinen persönlichen Beitrag zu diesem Film ausführlich herunterspielen, vielmehr werden Überlebende, die zumeist ihre ganze Familie in der Shoah verloren haben, und ältere freundliche Herren, die im Reichssicherheitshauptamt zufällig alle im Innendienst tätig und insgeheim natürlich Nazigegner gewesen sein wollen, munter hintereinander geschnitten. Als abstraktes Opferkollektiv sind Juden als Holocaustopfer für Knopp gleichsam die Ratio der Serie, als individuelle Zeitzeugen werden sie mit den Tätern auf eine Stufe gestellt – nach dem Motto: ›die Zeiten waren eben schwierig‹... Man wird abwarten müssen, wie sich der (neo)nazistische Revisionismus weltweit in den nächsten Jahren entwickeln wird, wenn man im staatlichen Fernsehen die Täter für interviewfähig hält und damit gleichsam rehabilitiert.²¹ Dabei geht es gar nicht darum, auf die Täterperspektive per se zu verzichten. Es tut dem Dokumentarischen jedoch keinen Abbruch, dies in einem Kontext zu tun, bei der jede Ambivalenz vermieden bzw. der Rezipient nicht mit ihr alleine gelassen wird. Claude Lanzmann, der in *Shoah* auch Täter interviewte, verdeutlicht, dass dies durchaus keine Aporie sein muss.

Der zweite Aspekt ist die mittlerweile weit verbreitete Vorstellung, die jüdische Welt in Osteuropa sei vor 1939 gleichsam noch in Ordnung gewesen und der Alltag habe nur aus Beigel und Klezmer-Musik bestanden. Ein ursprünglich antisemitisch motivierter Fokus auf ›die Ostjuden‹ hat sich als erstaunlich langlebig erwiesen, auch wenn er heute bevorzugt in einem modischen Interesse am Jiddischen, jüdischen Kulturfestivals u. a. zum Ausdruck kommt.



Szene aus *Der ewige Jude* (1941), die für die ZDF-Serie *Holokaust* zusätzlich mit Klezmer-Musik untermalt wurde. © ZDF bzw. Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Streng genommen waren Juden – wenige prominente Juden einmal ausgenommen – bereits vor der Shoah in Deutschland so gut wie unsichtbar gewesen, wenn man einmal die überwältigende liberale Mehrheit der deutschen Juden ins Zentrum stellt. Was mit dem Novemberpogrom 1938 in erster Linie unwiederbringlich zerstört und in den folgenden Jahren vernichtet wurde, war in Deutschland vor allem das liberale Judentum. Die Sichtbarkeit des Jüdischen war also bereits in der Weimarer

Republik in erster Linie auf die sogenannten ›Ostjuden‹ beschränkt, deren Kleidung, Äußeres, sozialer Status bzw. auch deren Wohnschwerpunkte in den Großstädten (z. B. Scheunenviertel in Berlin) Anschauungsmaterial bot, das im Nationalsozialismus, aber mit bestimmten Einschränkungen und Brechungen auch nach 1945 als die Insignien des erkennbar Jüdischen galt.

Besonders deutlich wird dies beispielsweise in Veit Harlans antisemitischem Machwerk *Jud Süß* (1940): Die Häufigkeit, mit der Oppenheimer zusammen mit seinem sehr negativ und zugleich vermeintlich ›sehr jüdisch‹ dargestellten Sekretär Levy auftritt, mag mit der Absicht zusammenhängen, Levy als das ›jüdische Alter ego‹ immer mit zu präsentieren, zumal der von Ferdinand Marian gespielte Oppenheimer selbst nicht genügend ›jüdische Attribute‹ an sich hat. Zwar wird auch Jud Süß eingangs mit einer vermeintlich ›jüdischen Physiognomie‹ eingeführt, aber offenbar schien dies Harlan angesichts der Popularität Marians nicht genug zu sein, barg sie doch potenziell die Möglichkeit einer Identifikation mit Jud Süß in sich. Levy vertritt in diesem Fall zugleich stets die Welt, aus der

Oppenheimer gekommen ist, und bei der Prozessszene, die seiner Hinrichtung vorangeht, nähert sich Oppenheimer in seinem äußeren Verfall infolge der Haft auch optisch dem Äußeren Levys an.²²

Ganz ähnlich *Der Ewige Jude*: Der erste Satz des Films lautet »Die zivilisierten Juden, welche wir aus Deutschland kennen, geben uns nur ein unvollkommenes Bild ihrer rassischen Eigenart. Dieser Film zeigt Original-Aufnahmen aus den polnischen Ghettos, er zeigt uns Juden, wie sie in Wirklichkeit aussehen, bevor sie sich hinter der Maske des zivilisierten Europäers verstecken.« Es ist immer wieder zu lesen, dass die Propagandafilme die Deportationen gefördert und die Vernichtung der europäischen Juden unterstützt hätten. Nun mag man einige Zweifel an der empirischen Beweisbarkeit einer solchen Hypothese haben, richtig ist aber zweifellos, dass einerseits Goebbels und das Reichspropagandaministerium solchen Filmproduktionen eine solche *Wirkungsmöglichkeit* beimaßen und andererseits beispielsweise Teilen der Einsatzgruppen tatsächliche antisemitische Filme vor Einsätzen, das heißt vor Massenmordaktionen, gezeigt wurden.

In der Überführung des Jüdischen in einen visuellen Diskurs waren die Nationalsozialisten insgesamt ausgesprochen erfolgreich und es wäre ignorant, nicht zu sehen, dass die NS-Filme hieran ihren gewichtigen Anteil hatten: Ihre Bilder stammen überwiegend aus Ost(mittel)europa, weil sie propagandistisch für die Nazis besser ausgeschlachtet werden konnten. Die deutschen Juden dagegen waren für den NS-Film propagandistisch weitgehend wertlos, und diese ›antisemitische Grundsatzentscheidung‹ zugunsten der ›Ostjuden‹ tragen wir *volens nolens* noch heute mit uns herum. Dass Darstellungen der Geschichte des Holocaust in der Forschung üblicherweise mit dem Jahr 1933 (oder früher), mitnichten aber erst mit dem Zweiten Weltkrieg einsetzen, ist im Dokumentarfilm schon lange kein Thema mehr: Während die großen Spielfilmproduktionen der 1970er und 1980er Jahre – *Geschwister Oppermann*, aber auch *Holocaust* und andere – den deutschen Antisemitismus der 1930er Jahre thematisierten, reicht dies heute schon lange nicht mehr aus. Greift man also heute auf Material aus der Zeit des Weltkrieges zurück, dann liegt für die Lage der Juden im sogenannten ›Altreich‹ so gut wie gar nichts vor, sondern praktisch nur Filmaufnahmen aus den Ghettos und den *killling fields*.

Ob die Präsentation des nationalsozialistischen Antisemitismus nicht wiederum die nötige Aktualität schafft, um in anderen Kontexten Antisemitismus zu aktivieren bzw. bestehenden zu verstärken bzw. anschlussfähig werden zu lassen, ist eine offene Frage. Auch hier ist einmal mehr die Wirkung von Kino- und Fernsehproduktion nicht zu verabsolutieren, weil für antisemitische Tendenzen und Einstellung stets auch andere Faktoren sowie die jeweilige gesellschaftliche Gesamtsituation berücksichtigt werden müssen. Natürlich ist ebenso wenig gemeint, dass man durch das Verschweigen des Nationalsozialismus gewissermaßen seine Geschichte überwindet, und dennoch haben die Spezifika von NS-Dokumentationen Rückwirkungen darauf, wie man sich Antisemitismus überhaupt vorstellt bzw. rezipiert und umgekehrt im Film darstellt – eben nur in Form manifester Gewalt, weil man

bei dieser einigermaßen sicher davon ausgehen kann, dass sie in der modernen Gesellschaft sanktioniert ist. Die vielen Vor- und Zwischenstufen auf dem Wege zu manifester antijüdischer Gewalt im Nationalsozialismus bleiben auf diese Weise nur mehr unausgesprochen und werden nicht thematisiert. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass der Empathiezuwachs für die Opfer in Film und Literatur seit den 1970er Jahren einherging mit einer sukzessiven (wenn auch nicht reibungslosen) Externalisierung der Schulddebatte. *Cum grano salis* könnte man beinahe behaupten, man sei wieder an dem Punkt angelangt, den Siegfried Kracauer seinerzeit an *Ehe im Schatten* kritisierte, dass der Film nämlich den Nationalsozialismus nicht als Massenphänomen im Deutschland der 1930er Jahre, sondern vielmehr als eine Art Verschwörung weniger Nazis skizzierte und dem Zuschauer ein Exkulpierungsangebot mache, wo moralische Reflexion am Platze gewesen wäre. Ebenfalls ein nationalsozialistisches Erbe ist in Deutschland die Rezeption von Juden als orthodoxe ›Ostjuden‹. Die Anwesenheit der wenigen Ultraorthodoxen wird auf diese Weise zu einem Schibboleth bzw. Qualitätsetikett für die ›Normalität‹ bzw. ›Normalisierung‹ jüdischen Lebens in Deutschland gemacht, was ähnlich unsinnig ist, wie wenn man die Zahl der Trappistenklöster oder Kartausen in Deutschland als Ausweis für die ›Normalität‹ oder ›Qualität‹ christlichen Lebens nehmen wollte. Das ist ein Diskurs der Sichtbarkeit, der mit den Realitäten des deutschen Judentums vor dem Holocaust wenig bis gar nichts zu tun hatte und ebenso wenig mit der heutigen Realität jüdischen Lebens in Deutschland. Die Vorstellungswelt darüber, wie ein Jude aussieht oder aussehen sollte, ist also viel stärker von Filmen und Dokumentationen aus früheren Zeiten – nicht genuin aus antisemitischen Filmen, aber von Filmen aus jener Zeit – geprägt, und Ähnliches wäre auch für Photographien zu sagen.

Wer nun glaubt, die skizzierte ›jüdische Physiognomie‹ sei ein Monopol des Nationalsozialismus und seiner (damaligen und/oder späteren) Anhänger, der irrt nicht unbeträchtlich. Bei der Einrichtung der sogenannten jüdischen Baracke 39 in der Gedenkstätte Sachsenhausen war in der DDR-Zeit das Faksimile einer Sonderausgabe der ›Roten Fahne‹ vom November 1938 zu sehen, in der die Ausschreitungen des Novemberpogroms von der KPD scharf verurteilt wurden. Korrespondierend gab es eine Zeichnung, auf der sich ein proletarisch typisiertes Paar stark und schützend vor einen verschreckten Menschen stellte, der einen jüdischen Arzt darstellen sollte. Der Arzt erschien auf dieser Zeichnung mit Brille, Hut, Hebammenkoffer, in geduckter Haltung, aber eben auch mit einer ausgeprägt gebogenen Nase. Das kommunistische Paar hingegen erschien aufrecht mit markanten Zügen, einer geraden Nase, man möchte beinahe sagen: perfekte ›arische Typen‹.²³

Überhaupt wurde das Problem der Sichtbarkeit von Juden in totalitären Staaten auf sehr spezifische Weise gelöst: im ›Dritten Reich‹ durch die Zwangszusätze ›Israek‹ und ›Sara‹ zum Vornamen seit Januar 1939, in den nationalsozialistisch besetzten Gebiete während des Zweiten Weltkrieges durch unterschiedliche Kennzeichen an der äußeren Kleidung, wie sie im Oktober 1941 – zeitgleich mit dem

Beginn der Deportationen reichsdeutscher Juden – auch im sogenannten Altreich übernommen wurden. In der Sowjetunion beließ man es bei Namenszusätzen in der Presse – vor allem während der ›Säuberungen‹ in den 1930er Jahren und erneut im Rahmen der Antikosmopolitismuskampagne unter Ždanov nach dem ›Großen Vaterländischen Krieg‹, ein weiteres Mal in der antizionistischen Kampagne im gesamten Ostblock nach dem für Israel siegreichen Sechstagekrieg 1967. Überall identisch war das Muster, vermeintliche ›Kryptojuden‹ demaskieren zu müssen, und ein ›jüdischer Name‹ konnte auch in anderen totalitären Systemen als dem Nationalsozialismus ein Stigma und Grund für Diskriminierung sein. Noch unseliger war die massive Verwendung antisemitischer Karikaturen in der antiisraelischen Propaganda des Ostblocks nach dem Juni 1967: Zahlreiche Vergleiche Israels mit dem Nationalsozialismus, seiner Armee mit der Wehrmacht und Moshe Dayans mit Adolf Hitler machten deutlich, wie präsent die diesbezüglichen Bilder zuvor gewesen sein müssen, um von den Zeitungslesern sofort erkannt und interpretiert werden zu können.²⁴

5. Zusammenfassung

Es ist für den vorliegenden Zusammenhang eine grundlegende Aporie, bei der die Sichtbarmachung von Juden einerseits die Grundlage jeder bildlichen Darstellung und jedes optischen Mediums ist, andererseits jedoch diese Visualisierung lange Zeit im Kontrast zur äußerst geringen Sichtbarkeit der Juden in Deutschland nach 1945 stand. Dies führte zur Wahl von Ersatzthemen wie Antisemitismus, Holocaust – und zwar vor allem im dokumentarischen Format.

Juden haben ergo ein vergleichsweise kleines Betätigungsfeld im deutschen Film, als Opfer, als moralische Instanz, als das »schlechte Gewissen Europas«, aber in erster Linie als Opfer oder gar homogene Opfergruppe der nationalsozialistischen Judenverfolgung. Bis auf einige wenige Komödien der letzten Jahre, vor allem *Alles auf Zucker* (BRD 2004) und *Zores* (BRD 2006), wird man schwerlich einen Film finden, der Humor mit Jüdischem verbindet; aber auch die Darstellung jüdischen Lebens, jüdischer Bräuche und Religion, so sie nicht der Präsentation des Vergangenen oder des Zerstörten dient, ist eine ausgesprochene Seltenheit. »Für die überwiegende Mehrheit in unserem Lande und nicht nur für die Antisemiten ist der Jude ein Fremder – ein Überbleibsel des tausendjährigen Reiches.«²⁵ Wie ich zu zeigen versucht habe, ist die Formensprache zur Darstellung von Juden – Namen, Physiognomien, Stereotypen – und wichtiger noch ihre Erkennbar- und Lesbarkeit seit dem Nationalsozialismus weitgehend unverändert geblieben. Dieser Befund sollte nachdenklich stimmen, wobei sogleich hinzuzufügen ist, dass ältere Filmproduktionen mit diesem Problem nicht unbedingt weniger reflektiert umgegangen sind als moderne Filme – beinahe das Gegenteil scheint der Fall zu sein, wenn man nur die Filme Erwin Leisers mit denen von Guido Knopp vergleicht. Entgegen der Hoffnung vieler Holocaustüberlebender hat das Wissen um den Holocaust den Antisemitismus nach

1945 nicht überwunden, und die Verstörung über diesen Sachverhalt ist in der Formulierung des ›Antisemitismus nach Auschwitz‹ sinnfällig impliziert. Die These, dass die Formensprache bei der Darstellung von Juden sich nach dem Holocaust nicht oder nur sehr wenig geändert habe, mag man für überzogen halten. Es bleibt aber der Befund, dass die Möglichkeiten dieser Formensprache begrenzt sind, es schon von daher zur Übernahme und Adaption früherer Muster und Bilder kommt und die Wirkung dieser Adaptionen und Bilder in einer Reihe von Filmen einschließlich (oder gar insbesondere?) der Dokumentationen nur ungenügend reflektiert wird. Eben weil auch das Dokumentarische ohne Kontextualisierung seine Rezeption nicht zu kontrollieren vermag, bleiben also sowohl fiktionale wie auch faktographische Elemente filmischer Narrative stets in einer allgemeinen Ambivalenz gefangen.

Nicht minder problematisch als der nach wie vor nur selten aufgebrochene bzw. erweiterte Konnex zwischen Juden und Holocaust ist der Umstand, dass man reales jüdisches Leben nach wie vor in Filmen vergeblich sucht. Wenn man denn von einer Normalisierung als einem einstmals zu erreichenden Ziel sprechen möchte und dieses auf die Darstellung von Juden im Film anwendet, dann wäre schon viel gewonnen, von einer eindimensionalen Viktimisierung abzugehen – und Filmschaffende würden entdecken, dass es dabei noch vieles im Judentum zu entdecken gibt, ohne dass man darüber die Vergangenheit vergessen müsste.

Angaben zum Autor:

Dr. Ingo Loose, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Zeitgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Dozent für Holocaust Studies am Touro College Berlin.

¹ http://www.phoenix.de/content/phoenix/die_sendungen/dokumentationen/34872?id=34872 [22.1.2009].

² Vgl. Rentschler, Eric: *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge/Mass.–London 1996; Rupnow, Dirk: Die nationalsozialistische Konservierung des Jüdischen und unsere Erinnerungskultur, in: Hödl, Klaus (Hg.), *Der ›virtuelle Jude‹. Konstruktionen des Jüdischen*, Innsbruck–Wien–Bozen 2005 [Schriften des Centrums für Jüdische Studien, Bd. 7], S. 13-22.

³ Fuchs, Eduard: *Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, München 1921.

⁴ *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Hg. von Cilly Kugelmann und Fritz Backhaus, Sigmaringen 1996 [Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, Bd. 2].

⁵ *Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film*, Berlin (Ost) 1951; Maetzig, Kurt: *Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987.

⁶ Kracauer, Siegfried: *Der anständige Deutsche. Ein Filmportrait (1949)*, in: *Film und Fernsehen* 27 (1999), Nr. 1, S. 6-8, Zitat S. 7; vgl. Schweinitz, Jörg: Zu Siegfried Kracauers Artikel über ›Ehe im Schatten‹, in: *Film und Fernsehen* 27 (1999), Nr. 1, S. 9-11. Vgl. Thiele, Martina: *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Diss. Göttingen 2001, S. 93; Kannapin, Detlef: *Dialektik der Bilder. Der Nationalsozialismus im deutschen Film. Ein Ost-West-Vergleich*, Berlin 2005, S. 61f. (bes. Fn. 112).

⁷ Merle, Robert: *Der Tod ist mein Beruf*, Berlin 1957, ¹¹2008; EA: *La mort est mon métier*, Paris 1952.

⁸ Sobol, Joshua: *Ghetto. Schauspiel in drei Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen*. Hg. von Harro Schweizer, Berlin 1984.

⁹ Auf die politischen Bezüge kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Sobols Stück, namentlich die Auseinandersetzung zwischen Jakob Gens und Hermann Kruk vermeinten einige Kritiker immerhin als Parabel auf die israelische Innenpolitik der 1980er Jahre lesen zu können.

¹⁰ Feinberg, Anat: Einleitung, in: dies. (Hg.): Wüstenwind auf der Allee. Zeitgenössische israelische Autoren blicken auf Deutschland, Berlin 1998, S. 16.

¹¹ Sobols Stück *Ghetto* (1984) inszenierte Peter Zadek an der Berliner Volksbühne mit großem Erfolg als Musical. Dem Hyperbolisch-Grotesken des Stückes stellte man in einem eindrucksvollen Programmheft jedoch ganz bewusst eine mit vielen Dokumenten angereicherte »Wirklichkeit« des Wilnaer Ghettos entgegen. Vgl. Sobol, Joshua: *Ghetto*. Programmheft des Theaters der Freien Volksbühne, Berlin 1984.

¹² Vgl. Grözinger, Elvira: Die schöne Jüdin. Klischees, Mythen und Vorurteile über Juden in der Literatur, Berlin 2003.

¹³ Rabinovici, Schoschana: Dank meiner Mutter. Ein Bericht vom Überleben der Wenigen im Ghetto, Frankfurt/M. 2002; vgl. Arad, Yitzhak: *Ghetto in Flames. The Struggle and Destruction of the Jews in Vilna in the Holocaust*, New York 1982.

¹⁴ Welzer, Harald: Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden, Frankfurt/M. 2005.

¹⁵ Kruk, Hermann: *Togbukh fun vilner geto*, New York 1961; Kruk, Hermann: Bibliothekar und Chronist im Ghetto Wilna (1941-1943), Seelze 1990.

¹⁶ <http://www.tv-movie.de/Ghetto.83.0.html?detail=5269568> [26.5.2008].

¹⁷ Vgl. Kansteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das »Dritte Reich« in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp, in: *ZfG* 51 (2003), Nr. 7, S. 626-648; vgl. ders.: *In pursuit of German memory: History, television, and politics after Auschwitz*, Athens/Ohio 2006.

¹⁸ Der Zentralrat der Juden in Deutschland bezeichnete »Zeitungszeugen« in einer Presseerklärung vom 22.1.2009 als »Kopiervorlagen für Nachwuchs nazis« (<http://www.zentralratjuden.de/de/article/2195.html>) [9.3.2009].

¹⁹ Rupnow, nationalsozialistische Konservierung, 2005, S. 13-22.

²⁰ Vgl. Charman, Terry: Fritz Hippler's *The Eternal Jew*, in: Haggith, Toby/Newman, Joanna (Hg.): *Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933*, London–New York 2005, S. 85-92; Hippler, Fritz: *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden*. Auch ein Filmbuch, Düsseldorf 1981. Zu den Aufnahmen im besetzten Łódź im Oktober 1939, die Hippler persönlich vor Ort begleitete, vgl. Hippler, *Verstrickung*, 1981, S. 187, 189.

²¹ Vgl. Elm, Michael: *Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust*, Berlin 2008.

²² Arns, Alfons: *Fatale Korrespondenzen. Die Jud-Süß-Filme von Lothar Mendes und Veit Harlan im Vergleich*, in: *Jüdische Figuren in Film und Karikatur*, S. 97-134; Mannes, Stefan: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm: »Jud Süß« und »Der ewige Jude«*, Köln 1999; »Jud Süß«. Propagandafilm im NS-Staat. Katalog zur Ausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart, 14. Dezember 2007 bis 3. August 2008, Stuttgart 2007.

²³ zur Nieden, Susanne: *Das Museum des Widerstandskampfes und der Leiden des jüdischen Volkes*, in: Morsch, Günter (Hg.): *Von der Erinnerung zum Monument. Die Entstehungsgeschichte der Nationalen Mahn- und Gedenkstätte Sachsenhausen*. Berlin 1996 [Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, Nr. 8], S. 272-278, hier S. 276 (Abbildung S. 278).

²⁴ Vgl. Loose, Ingo: 1968. Antisemitische Feindbilder und Krisenbewußtsein in Polen, in: Satjukow, Silke/Gries, Rainer (Hg.): *Unsere Feinde. Konstruktionen des Anderen im Sozialismus*, Leipzig 2004, S. 481-502; Nir, Yeshayahu: *The Israeli-Arab Conflict in Soviet Caricatures 1967–1973*. Tel Aviv 1976.

²⁵ Bubis, Ignatz: *Ich bin ein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens. Ein autobiographisches Gespräch mit Edith Kohn*, Köln 1997, S. 115.