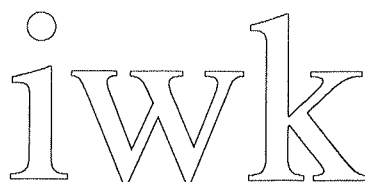


AUSCHWITZ FILMEN

ODER

DIE DARSTELLBARKEIT DER GESCHICHTE



AUSCHWITZ FILMEN

ODER
DIE DARSTELLBARKEIT DER GESCHICHTE

INHALT:

<i>Georg Tillner</i> EDITORIAL	2
<i>Doron Rabinovici</i> DAS VERBOT DER BILDER oder Sichtweise und Anschauung	3
<i>Ruth Beckermann</i> TODESLISTEN – LEBENSLISTEN	8
<i>Christina von Braun</i> DER HAUPTMANN DREYFUS – DIE BRÜDER LUMIÈRE REALER KÖRPER UND SIMULIERTE WIRKLICHKEIT	13
<i>Kurt Pätzold</i> ZWEIERLEI FREIHEITEN: Die Phantasie des Historikers und des Filmemachers beim Umgang mit dem „Holocaust“	24
DIE AUTOR/INN/EN.....	32

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST
50. JAHRGANG 1995, NR. 4, öS 50,-

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit in Zusammenhang stehen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Redaktion, Umbruch, Layout: Dr. Helga Kaschl. Alle: 1090 Wien, Berggasse 17/1, Telefon / Fax: (1) 317 43 42. Druck: Glanz & Hofbauer Ges.m.b.H., 1200 Wien, Treustraße 5, Telefon: (1) 330 73 67.

GEORG TILLNER

EDITORIAL

Unter dem Titel „Filmische Darstellbarkeit der Judenvernichtung“ veranstaltete das IWK am 12. und 13. Mai 1995 einen Workshop. Vier der sechs Vorträge finden sich nun in überarbeiteter Fassung hier veröffentlicht. Die Auswahl folgt rein pragmatischen Gründen: Karl Stuhlpfarrer und Christian Cargnelli legten keine Manuskripte vor, sondern hielten freie Vorträge.

Ausgangspunkt des Workshops war die breite und kontroversielle Rezeption von Steven Spielbergs *Schindlers Liste*, die in zwei Argumente polarisiert war: einerseits der Vorwurf an den Film, die Shoah zu verharmlosen und mit der Heroisierung eines „guten Deutschen“ Fragen von Schuld und Verantwortung zu verabschieden; andererseits das heftige Lob für die gelungene, zu Identifikation und Mitgefühl bewegende Darstellung von Verfolgung und Ermordung. Letzteres Argument zeigte sich von dem didaktischen Nutzen des Films im Dienste der Aufklärung überzeugt. Das Ziel des Workshops war, diese Positionen von Bilderverbot und Erinnerungsgebot zu diskutieren und hinsichtlich der Frage nach der filmischen Darstellung von Shoah und Geschichte im allgemeinen zu erweitern.

Doron Rabinovici fragt, wie man sich überhaupt Bilder machen könne, welches Maß an Sinnproduktion involviert ist und beharrt auf einer Ethik der Abbildung – die aber eben nicht ein generelles Bilder- oder Spielfilmverbot bedeute. Ruth Beckermann entwirft eine zum Teil autobiographische Geschichte der filmischen Darstellungen der Shoah und präsentiert eine überraschende und positive Interpretation von *Schindlers Liste*. Christina von Braun zeigt einen Zusammenhang von Photographie, christlicher Metaphorik und christlichen Projektionen auf Juden, Geschlechterdifferenz und Fil-

men zur Shoah auf. Kurt Pätzold resümiert sowohl die Geschichte der deutschen Historiographie zu Auschwitz als auch jene der filmischen Darstellung von Nationalsozialismus und Konzentrationslagern vor allem im DDR-Spielfilm.

Christian Cargnelli montierte in seinem polemischen Vortrag Ausschnitte aus *Schindlers Liste* mit Zitaten seiner journalistischen Rezeption; Karl Stuhlpfarrer besprach relativ unbekannte Spielfilme über den Holocaust und deren bedeutungsstiftende Implikationen.

Die Diskussionen des Workshops konzentrierten sich auf die angesprochene Kontroverse zwischen didaktischem Nutzen und politisch-ethischer Kritik. Die Trennlinie zwischen den Positionen entsprach dabei der Involvierung der ProponentInnen in konkreter Aufklärungsarbeit: alle, die in der Aufklärung über Faschismus und Judenvernichtung engagiert sind, begrüßen den Film. Die teilweise heftige Emotionalität der Verteidiger von *Schindlers Liste* verdeutlichte den hohen Einsatz der Debatte; umso bemerkenswerter erscheint die Komplexität der Einsichten und Haltungen, die im Verlaufe des Workshops diskutiert und angenommen wurden. Verdeutlichte Christina von Brauns Vortrag die vielfältigen ideologischen Determinanten, die unsere Vorstellungen der Shoah bedingen, so zeigt Kurt Pätzold die historischen Bedingtheiten des geschichtsschreibenden wie des geschichtsfilmenden Unternehmens auf.

So konnte der Workshop nicht zu einer eindeutigen Bestimmung von *Schindlers Liste* führen, sondern, ebenso wie die hier veröffentlichten Beiträge, eine Vielzahl von Perspektiven eröffnen und die Debatte damit weiterführen und zugleich ihre Notwendigkeit hervorheben.

DORON RABINOVICI

DAS VERBOT DER BILDER oder Sichtweise und Anschauung

Läßt sich ein Bild machen von all dem, wovon sich keiner ein Bild machen kann? Wird, wo alles bloß Verbilderung ist, nicht jeglicher Begriff überblendet? Hinter solchen Fragen lauert eine einfache Erkenntnis, ähnlich jener, daß das Dunkelste nicht klargeleuchtet werden kann, ohne es seines Wesens – eben jenes der Finsternis – zu berauben. Auch die Finsternis bloß widerspiegeln, ist kein Ausweg, sondern ein zwielichtiges Schattenspiel. Nichts erhellt sich.

Wer versucht die Massenvernichtung wissenschaftlich oder künstlerisch, in Büchern, Stücken, Bildern oder Filmen darzustellen, muß scheitern. Nicht bloß, weil jegliche Wiedergabe nie – bei keinem Thema – das Reale ersetzen kann, sondern, weil in den Vernichtungslagern Unvorstellbares geschah, weil dort sich ereignete, was alle Rahmen unseres zivilisierten Zusammenlebens sprengt. Den Umstand, daß keine unserer Vorstellungen an das Leid der Opfer des Mordprozesses heranreicht, ficht zudem nicht an, daß uns dennoch Bilder davon beherrschen, sie in uns vorherrschen – jenseits alles Erfahrbaren und Geschehenen.

Diese Bilder: Sie werden aufgerufen als Zeugen gegen politische Entwicklungen, werden angerufen als Schutzpatrone der Weltanschauung, werden abgerufen aus unserem Inneren.

Diese Bilder: Sie geistern durch die Medien der Öffentlichkeit. Wir sehen die wankenden Muselmänner, jene bis auf das Skelett abgemagerten, apathisch hoffnungslosen KZ-Opfer, in einer Belegssendung für die Errichtung von Gedenkstätten, in einem Werbetrailer für *Hitlerjunge Salomon*, in einem kurzen Clip für die Oscarvergabe an *Schindlers Liste*. Sie werden zu Zitaten, zu Ikonen und Götzen unseres Jahrhunderts. Sie sprechen in uns nicht bloß alles Erinnernte an, das uns über die Vernichtungslager bekannt ist, vielmehr rühren sie an unsere Phantasien, unsere Ängste, aber auch geheimen Wünsche.

Die öffentlich vorgebrachten Vorwände gegen fiktional-narrative Filme über die Massenmorde richten sich zumeist bloß gegen den Versuch, den Schrecken der Vernichtungslager nachzeichnen zu wollen. Niemand, so heißt es, könne sich vorstellen, was geschehen sei, niemand der nicht dort war; auch jenen aber, die das Unaussprechliche, das mit den Begriffen „Auschwitz“, „Holocaust“, „Shoah“ verortet ist, überlebten, bekunden, ihnen fehlten die Worte. Dem industriellen Kino wird auch entgegengehalten, es trage zur Relativierung der Verbrechen bei, indem es sie fiktionalisiere, indem es sie der Traumwelt des Lichtspiels zuordne. Das historische Geschehen wird zum Spielfilm, der Holocaust zu Hollywood.

Zuweilen – wie etwa bei *Schindlers Liste* – wird

diesem Vorhalt beigefügt, daß mit dem Entsetzen nun Geschäfte gemacht würden, garniert werden solche Gedanken mit den Schlagworten „Amerikanisierung des Holocaust“ und „Shoahbusiness“. Warum aber die Banalisierung bloß der „Amerikanisierung“ vorwerfen, als würde in Europa, in Bitburg oder in der Wiener Hofburg sorgfältiger mit der eigenen Vergangenheit umgegangen? Keine Angst: Niemand will die Copyrights an den Verbrechen Hitlers und Eichmanns anfechten; Deutschland und Österreich haben da klare Vorrechte. Der Vorwurf der „Amerikanisierung des Holocaust“ überblendet, welchem Wort im Begriffspaar der negativere Charakter zukommt: nicht der „Holocaust“, sondern seine „Amerikanisierung“ scheint mit einem Mal beklagenswert.

Der europäische Kulturbegriff, dessen Ressentiments schon einst in die Gaskammer führten, fürchtet Disneyworld mehr als Auschwitz. Bekämpft wird die mediale Popularisierung wie auch die kommerzielle Banalisierung eines Verbrechens, das in Österreich jahrzehntelang verschwiegen wurde. Einerseits werden so diejenigen Stereotypen bemüht, die zum Grundkanon des nazistischen Amerikabildes gehörten: Den USA wurden Kulturlosigkeit, Materialismus und sogenannte „Verjudung“ vorgeworfen. Andererseits gesellt sich zu diesem Begriff auch jener vom „Shoahbusiness“. Mit der Shoah, so der krude Gedanke, würden große Geschäfte gemacht werden. Wohlgemerkt: „Shoah“ ist die jüdische Bezeichnung für die nationalsozialistische Massenermordung; der Vorwurf ist weder frei von antisemitischen¹ noch – wenn in Europa ausgesprochen – von antiamerikanischen Ressentiments.

Warum gilt es in der Gesellschaft des Verbrauchs, des Vergnügens und des Wachstums als besonders ehrenrührig, mit der künstlerischen Aufarbeitung der nazistischen Verbrechen sein Geld zu verdienen? Die saubere Scheidung zwischen Kunst und Erfolg, Macht und Intellekt beinhaltet die Affirmation bestehender Zustände, in denen bloß der Herrschende etwas zu Lachen haben kann: Das Genie möge ein verkanntes, der berühmte Maler ein anonymer Alkoholiker, der Schriftsteller der Suicide, der Aufklärer ein Unverständener bleiben. Die zentrale Frage, die sich angesichts der filmischen Darstellung der Nazimorde im Massenkino stellt, muß vorerst nach einer anderen Bilanz als jener des Profits forschen, nämlich nach jener, ob die Vorführung auf Kosten der Opfer geht oder – dringlicher formuliert – ob nicht jegliche Vorführung von „historisierten“ Leichenbergen als cineastisches Arrangement auf Kosten der Opfer gehen muß.

Diese Frage wird zumeist bloß dem Spielfilm zugemutet, an ihn wird das allgemeine Problem dele-

giert: Hier wird bald klar, daß das Nachgestellte ein Entstelltes ist, daß das Medium der Identifikation nicht ident sein kann mit dem Authentischen. Was uns hier vorgespielt wird, überspielt gleichzeitig die Grenzen zwischen Spiel und jenem Ernst, der ein blutiger war. Adornos Wort über das Denken nach Auschwitz läßt sich auch zur Problematik der filmischen Darstellbarkeit der Massenvernichtung zitieren:

„Erheischt negative Dialektik die Selbstreflexion des Denkens, so impliziert das handgreiflich, Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken. Mißt es sich nicht an dem Äußersten, das dem Begriff entflieht, so ist es vorweg vom Schlag der Begleitmusik, mit welcher die SS die Schreie ihrer Opfer zu übertönen liebte.“²

Der fiktionale Film, könnte gefolgert werden, müßte, um der Untat der Nazis gerecht zu werden, sich selbst entrechteten können, sich auch gegen seine eigenen Vorgaben zu richten wissen. Doch wie sollte dies geschehen?

Von und mit Adorno war die Rede, und auch wer keine Seite von ihm je gelesen hat, kennt sein Diktum über Kunst, über Lyrik nach Auschwitz, kennt gleichwohl bloß die verkürzt und entstellt wiedergegebene Formel: „... nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch ...“ Dieser Text wurde oft genug – etwa bei Erich Fried – als Verbotsverkündung gegen die Lyrik oder als Verdammung der Kunst als Schöngestiges mißverstanden. Der ganze Satz heißt indes:

„Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“³

So wendet sich das Verdikt gegen die Kunst und gegen sich selbst. Der Satz wird hierdurch der Lyrik gleichgesetzt – ja, wird zu einer Art Dichtung, einer Gegendichtung.

Auf keinen Fall verkündet der Satz ein Verbot, vielmehr erklärt er die Ohnmacht, einen Verlust, ein Dilemma, das alle Versuche der geistigen Auseinandersetzung mit den Massenmorden begleitet: Alle Teile der Gesellschaft und auch alle Formen der Kunst hatten nach Auschwitz ihre Unschuld verloren.

Filme, die nicht bloß nach Auschwitz gedreht wurden, sondern gar den Ort des Verbrechens zur „location“ umformen, werden zum Focus aller bisher geäußerten Vorbehalte, doch andererseits wird ihre Wichtigkeit, ja Unabdingbarkeit, zur politischen Aufklärung hervorgestrichen. Eine merkwürdige Paradoxie kann beobachtet werden: Oft sind es dieselben, die von den Schwierigkeiten der Darstellbarkeit der Massenverbrechen reden und gleichzeitig die allgemeine Vorführung solcher Filme fordern, ihre späte Sendezeit im Fernsehen beklagen. Der Film zwingt, so lautet die Hoffnung, zur Beschäftigung, zwingt zum Schauen, wo wir wegsehen wollen.

Dem Spielfilm wird hierbei abverlangt, möge die Identifikation mit den Opfern ermöglichen, denn das

Verbrechen verschwindet hinter den Massen der Ermordeten. Der Massenmord anonymisiert den individuellen Mord; hinter zahllosen Nullen verschwinden die Einzelnen. Der Historiker sowie der Chronist, der Dokumentarfilmer sowie der Journalist stehen vor der selben Problematik: Sie können bloß mit den Maßstäben der Mörder das Ausmaß der Untat verdeutlichen. Berichtet wird von der Kapazität der Verbrennungsöfen, von seuchenhygienischen Maßnahmen, von der technischen Perfektionierung der Barbarei: Unanschaulich im wahrsten Sinne des Wortes bleibt, daß hiermit die Rationalisierung und die Logik des Mordes widergespiegelt wird.

Während ich diesen Vortrag zu schreiben versuchte, mußte ich zeitweilig die Zettelkartei im Matrikelamt der hiesigen Israelitischen Kultusgemeinde, die über die Verschleppten aus Wien in die Konzentrationslager nach dem Krieg angelegt wurde, in eine Computerdatei tippen. Name, Vorname, Mädchennamen, Geburtsdatum, Geburtsadresse, Wohnadresse, Deportationsort, Deportationsdatum, Verwandtschaftsverhältnisse, Querverweise zu anderen amtlichen Papieren, all das soll festgehalten werden sowie die Frage, ob die einzelne Person überlebte.

Ich ertappte mich nicht bloß dabei, durch die Freude, wie schnell ich an dem einen oder anderen Tag die Menschen eingeben konnte, mich von dem Inhalt der Kartei ablenken zu wollen. Ich begann an Namen haften zu bleiben, über den Klang dieser Namen zu sinnen, mir die Menschen dahinter kreuzfidel lebendig vorzustellen. Ich träumte – nachdem ich einen exotischen Frauennamen geschrieben hatte – von ihrer Schönheit. Zuweilen stellte ich fest, daß eine junge Frau ermordet worden war, während kurz hernach mir eine Greisin unterkam, die die Befreiung um wenige Jahre überlebt hatte. Erst nachdem in mir der Gedanke aufgezuckt war, warum jene umgekommen, die andere aber gerettet worden war, erreichte mich die Scham über meine Überlegungen. Die Beschäftigung mit dem Verbrechen ruft die Logik der Selektion auf.

Ein Täter mußte wegen des unaufhörlichen Geschehens sich mit dem unerhörten Geschehenen nicht auseinandersetzen; eben um weiterzumorden, mußte auch der vorangehende Mord ausgelöscht werden in neuerlichen Morden. Jeder dieser Morde rechtfertigte den letzten, ja, wer von den Tätern, sich an den Qualen der Gemarteten ergötzen wollte, verlor mit dem Tod, mit dem Verbrennen der Leiche, sein unmittelbares Haßobjekt, konnte aber sogleich zum nächsten Opfer übergehen. Wohlgermerkt: Damit soll keine letztgültige Erklärung der Verbrechen geliefert werden, bloß ein Mechanismus unter anderen erwähnt sein, der für manche Täter von Relevanz gewesen sein mochte.

Der Spielfilm, so wird verlangt, soll durch unsere Identifikation mit den Protagonisten, mit den Opfern, den einzelnen Mord wieder ins Bewußtsein rufen. Nicht bloß zerrinnt aber dadurch – gleichsam vor

unseren Augen oder im wahrsten Sinne des Wortes: unversehens – wieder die Anonymität des verwalteten Mordprozesses, vielmehr ist die Identifikation mit den Ermordeten und Zuschauenden vollkommen unmöglich. Unsere schauende Identifikation bei jeder Mordszene enthält neben unserem Entsetzen, neben dem Horror, das ein eigenes Genre speist, neben dem Grauen, die erleichterte Erkenntnis, daß wir nicht zu den Ermordeten gehören. Im Film läßt sich mit den Leinwandfiguren trefflich sterben. Wir, die Betrachtenden, gehen über Leichen. Bei jeder einzelnen denken wir uns genau das, was auch der 'Herr Karl' sich sagt, in jenem allgemein bekannten und zitierten Beispiel, wenn er eine Rettungssirene hört: „Karl, Du bist's nicht.“⁴ In den Spielfilm über den Massenmord rutscht jene Schaulust, die uns ebenso im Thriller überkommt.

Die Möglichkeit, sich mit den Opfern der Konzentrationslager zu identifizieren, wird nicht bloß dadurch erschwert, daß wir hier einem Verbrechen zuschauen, aus dem es als Opfer kein Entrinnen gab, daß wir nichts in uns anrufen können, was wir bereits durchgemacht haben, sondern sogar, daß wir uns eher schlimmstenfalls unbewußt mit den Mördern, bestenfalls aber mit Überlebenden bloß zu identifizieren versuchen können. Eben dieser Umstand wurde etwa *Schindlers Liste* vorgeworfen: Ein Filmende im Happy-End, handle nicht vom Mord, sondern vom Überleben. Just dies kann dem Film jedoch zugute gehalten werden: Er hat sich auch auf der inhaltlichen Ebene gegen die Untat entschieden, weil er weniger die Identifikation mit den Ermordeten verlangt, noch zu einer unbewußten mit den Mördern einlädt, sondern uns zum Schluß mit den Überlebenden triumphieren läßt. Außerdem kann für den Film sprechen, daß er zu einer breiten öffentlichen Diskussion über die Darstellbarkeit des Massenmords zwang, ebenso diese Veranstaltung inspirierte. Er ist der publikumswirksame Stellvertreter einer allgemeinen Problematik.

Das Problem, das aber alle Filme durchzieht, ist weniger auf der inhaltlichen Ebene abzuhandeln, nicht so sehr auf jener der ihnen immanenten Sichtweise, sondern auf jener der Anschauung. Mehr als die Einstellung der Politik entscheidet jene der Kamera. Die Frage lautet: Wie werden die Opfer ins Bild gerückt und wie rücken die Bilder ihnen zu Leibe.

Die Bedingungen der Vorführung widerspiegeln Verhältnisse realer Macht. Wir sehen eine Gruppe von Häftlingen aus einem Konzentrationslager. Sie kommen an uns vorbei und lüften die Kappen. Die Kamera richtet ihren Blick auf die Opfer. Sie richtet unseren Blick auf die Opfer aus. Sie richtet uns aus: Hier gehen in gestreiften Kleidern die Opfer. Die Kamera richtet die Opfer. In jeder Vorstellung seither grüßen uns die Toten pflichtbewußt, gerade so, wie sie ihre Mörder grüßten, grüßen mußten. Sie nehmen ihre Kappen ab, während jene hinter der Kamera auf Film ihr Verbrechen festhielten. Wir schauen mit den Schergen. Die Perspektive der

Kamera beherrscht unsere Sichtweise über jegliche Anschauung hinweg. Joachim Paech erklärt hierzu:

„Was wir sehen, ist bestimmt, durch die Art und Weise, wie wir es sehen. Das Subjekt des Sehens ist immer zugleich Objekt des Systems indem es gesehen wird. Die Dispositive des Sehens haben etwas Gewaltames, sie sind Dispositive der Macht.“⁵

Diese Frage scheint aber Dokumentarfilme mit Spielfilmen zu vereinen, scheint uns nahezulegen, daß zwischen ihnen keine wesentlichen Unterschiede bestünden. Die Differenzen hingegen dürfen nicht vergessen werden, denn der Spielfilm läßt uns gläubig sein, ohne zweifeln zu müssen: Der Fiktion wird mehr Freiheit zugebilligt. Ein Spielfilm entführt uns, die Frage zu vergessen, ob, was erzählt wird, auch wirklich wahr ist; deshalb bezwingt uns ein dokumentarisches Ende, holt uns ein – unvorbereitet. „So war es“, sagen Überlebende, wenn sie mit uns *Schindlers Liste* diskutieren: „Genauso so“; sagen es so oft, bis wir – schamvoll, da wir nicht verstehen, was sie damit sagen, verstummen.

„Hine ma tov u ma naim shevet achim gam jachat“, singt der wirkliche Hitlerjunge Salomon, ein alter Mann aus Israel, am Ende des Films. „Ach wie gut und angenehm, wenn Brüder zusammensitzen“. Beide Filme bedienen sich dieser Wende. In *Schindlers Liste* wirkt das Ende auf dem Jerusalemer Friedhof sicherlich passender, weil einerseits die echten Überlebenden und Schindlers Ehefrau gemeinsam mit ihren Darstellern zu Schindlers Grab pilgern, sowohl also auf die Produktion der Fiktion als auch auf den historischen Hintergrund verwiesen wird. In *Hitlerjunge Salomon* bleibt das Ende ein Effekt – frei nach dem Motto: Die Geschichte von jenem jüdischen Hitlerjungen und stalinistischen Rotgardisten mag zwar unglaublich, unwirklich, untypisch und ein wenig geschmacklos klingen, aber wenn sie auch noch so schlecht erfunden ist, sie ist wahr.

Der Dokumentarfilm zwingt uns zum ungläubigen, entsetzten Zuschauen. Er macht uns nicht gläubig, sondern läßt uns im Zweifel, weil er den Wahrheitsanspruch stellt.

Gemeinsam sind aber beiden Gattungen, die Bilder von den Opfern. Sie werden vorgeführt, sind bloßgestellt in ihrem Leid und in ihrer Entwürdigung. Die Obszönität des Verbrechens überträgt sich auf diese Bilder sowie übrigens auf die Sätze dieses Vortrages. Wir schauen auf die Entkräfteten, wie ihre Schergen sie sahen, wie sie sie zugerichtet haben; wir schauen auf die Gequälten, wie ihre Befreier sie aufstellen ließen. Wir kennen diese Bilder, ohne sie erblicken zu müssen; wir haben sie vor Augen, selbst vor geschlossenen. Längst sind die einzelnen Leichen entmenschlich, längst die Szenen bekannt. Der Spielfilm stellt die Dokumentarszenen nach. *Hitlerjunge Salomon* ergötzt sich an dieser Simulation: Die Rotgardisten werden uns im hehren Appell gezeigt, in blitzblauen Blusen und roten Tüchern, die Hitlerjungen sind in ihrer sauberen Kluft, das deutsche BDM-Mädel mit strohblondem Haar

läuft durch das Feld. Der Judenjunge treibt es im Zug mit einer Nazisse (eine – nach Ansicht des Filmmachers – humorvoll arrangierte Grotteske), die anderen Juden sind Opfer. Jede Einstellung beruft sich auf Zitate der Faszination. Nichts fehlt: Nicht die bedauernswerten Juden, nicht die schmucken Täter, nicht die rauhen Soldaten, die Wehrmacht-kameraden vom entjudeten volksdeutschen Jupp alias Salomon, nicht der geile Judenbengel. Keiner der Überlebenden sagt, was es in mir denkt: „Genau so war es. Genau so. Genau so wollten sie die Juden haben.“, und: „Alles schon gehabt.“

Wir schauen, bis uns Hören und Sehen vergeht. Gleichzeitig scheint widerlegt, was einst angenommen worden war: Es wurde möglich, sich an die KZ-Bilder zu gewöhnen, obgleich oder vielleicht weil sie Außergewöhnliches sind, und uns in unserem Dasein nicht berühren. Sie geben oft bloß noch den Hintergrund ab zu Phantasien unseres Inneren. Zum einen verkommen die immer wiederkehrenden Bilder von unzähligen Schuhen, Brillen, Koffern zum großen Schlußverkauf der ethischen Provokation. Zum anderen wird das gesellschaftliche, reale Verbrechen des Massenmords in einer metaphysischen Umkehrung dem schlechthin „Bösen“ als anthropologischer Konstante angelastet, wird – wie Saul Friedländer analysierte – die Faszination des Todes, der die Nazis unterlagen und die sie in ihrer Propaganda beschwörten, ungebrochen widergespiegelt. Das Grauen, das uns bei Darstellungen von Hitler und seinen Schergen überkommt, hat einst auch durchaus fasziniert: Die Inszenierung der Macht der nationalsozialistischen Führer wollte von dämonischer Eindringlichkeit sein. Die Totenköpfe der SS waren eine Zier.

Andererseits ergötzen sich die antisemitischen Massen an Bildern der Erniedrigung, die nun im Sinne des Antifaschismus vorgeführt werden. Das Denkmal auf dem Albertina-Platz von Alfred Hrdlicka will antisemitische Wiener mit einem Judenbild in eben jener Pose schockieren, in der die Nazis die Juden zur Gaudi des Mobs zwangen. Wer – so läßt sich fragen – darf auf mehr Erfolg rechnen: Die Nazis, die auf das Johlen der Antisemiten hofften, oder der antifaschistische Bildhauer, der ihre innere Einkehr einfordert. Der verständliche Zorn, ja wohl Haß, des Künstlers auf das antisemitische Wien zwingt ihn zu einem merkwürdigen Umgang mit dem „Juden“, der als Opfer herhalten muß, der in der künstlerischen Darstellung seiner menschlichen Würde wieder beraubt bleibt.

Ein merkwürdige Sorglosigkeit spricht aus vielen Filmen, in denen die Ghettos und Konzentrationslager zu Kulissen des Sado-Masochismus geraten. Doch soll nicht vom *Nachtportier*, auch nicht wieder vom *Hitlerjungen Salomon* die Rede sein, sondern von jenen Filmen, die unter unseren Lidern und in unserem Kopf ablaufen. Vor einiger Zeit wurde in Wien an vielen Orten der Stadt ein Werbeplakat affiziert – vielseitig diskutiert ob seines frauenfeindlichen Charakters: Eine Frau, nackt, klammgefroren,

mit hilfloser Miene, die Hände teils vor der Brust verschränkt, teils gegen die Scham gepreßt, die Beine überkreuzt, dazu der Text: „Wer *heizt* (Hervorhebung durch den Autor) mir richtig ein?“, und dann die Antwort: „Ihr Installateur“. Zu jener Zeit war die Waldheim-Affaire auf ihrem Höhepunkt und alle in der Stadt stritten über die Vergangenheit. Das Bild erinnerte mich an jene Bilder von den Frauen vor den Erschießungskommandos, vor den Gaskammern unweit der Krematorien.

Manche Filme spekulieren mit diesen Gewaltwünschen und Sexualphantasien, manche wollen aber mit neuen Bildern eben diesen Vorstellungen entgegen, wollen gegen alle ästhetischen Kategorien einem ethischen Diktat folgen, Claude Lanzmann wiederum versuchte, durch die Ausblendung jeglichen historischen Dokumentarmaterials unsere inneren Bilder aufzulösen, wollte unvorstellbar belassen, was unvorstellbar bleibt.

Hier geht es nicht darum, gegen aufklärerische Notwendigkeiten zu argumentieren, sondern die Schaulust zu besprechen. In einer Nummer des österreichischen Nachrichtenmagazins *profil* erschien ein „Foto der Woche“ anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Befreiung des Konzentrationslagers Mauthausen: Ein Bild von nackten ausgemergelten Männern, Muselmänner, preisgegeben der ganze Körper, das Geschlecht, auch der gesenkte oder in sich gekehrte Blick einiger. Bildtext:

„VOR 50 JAHREN BEFREIT. *Concentration camps; Mauthausen; survivors, Locale: Mauthausen, Austria. Date: May 5, 1945. Medium: Color print. Photographer: No photographer recorded.* Unter diesen Stichworten ist dieses Bild im amerikanischen Holocaust Memorial Museum, Washington D. C., registriert. Es ist von absolutem Seltenheitswert, nicht nur, weil es in Farbe, sondern weil es am 5. Mai 1945, dem Tag der Befreiung von Mauthausen, aufgenommen wurde – und auf einen Blick die Dimension dieses KZ klarstellt, die manche in Österreich bis heute nicht wahrnehmen wollen.“

Solche Bilder können nicht vorenthalten werden, aber das eröffnet dennoch die Frage: Wer würde seinen eigenen Großvater so der Öffentlichkeit preisgeben? Wer wollte sich selbst so präsentieren, so in einem Magazin fünfzig Jahre später dargestellt sehen? Vielleicht eben bloß Überlebende, die sich der Zeugschaft, der Pflicht, dem Zwang der Erinnerung, den Gefühlen der Schuld überlebt zu haben, nicht entziehen können; sich den Kameras, den Aufnahmegeräten, den Filmen, den Gedenkveranstaltungen, den Memoiren, den Journalisten, den Wissenschaftlern nicht ent schlagen können. „Genauso war es. Genau so.“

Aber daß es so eben nicht war, diese Erkenntnis, ist von einer skandalösen Banalität, denn die Überlebenden finden sich in diesen Bildern wieder; sie träumen nächtlich wieder von den Ermordungen. Jahre nach der Befreiung holen sie die Konzentrationslager wieder ein. Als Rudi Gelbard über den Film *Schindlers Liste* diskutierte, berichtete er, daß

Simon Wiesenthal ihm nach der Aufführung zu raunte, es sei wie damals, mit einem Mal stehe er wieder auf der Rampe.

Doch für die Allgemeinheit gerät die Massenvernichtung, all das, was mit den Namen Auschwitz, Holocaust oder Shoah verortet wird, zur Passionsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hieraus speisen sich die Ikonen unserer Zeit, und jenem Verbrechen wird ein höherer Sinn eingeschrieben. Die Staaten ziehen verschiedene Lehren aus der Geschichte, und erklären die Opfer zu Märtyrern ihrer Ideologien, begründen ihre Existenz mit der Überwindung der nationalsozialistischen Verbrechen. Die Opfer werden zu pädagogischen Objekten degradiert, werden zu Anschauungsbeispielen einer Heilsreligion, zur Legitimation der eigenen Ideologie, die in Auschwitz ihr Golgatha glaubt. Die Deutung des Massenverbrechens als Passionsgeschichte unseres Jahrhunderts, bedeutet aber dem Massenmord einen höheren Sinn zuzusprechen, und dem Massenmord einen nachträglichen, höheren Sinn zu verleihen, heißt ihn beschönigen.

So wird der Glaube des Nationalsozialismus, der meinte, daß in der Vernichtung ein Heil, in der Auslöschung eine Erlösung zu finden sei, durch seine Gegner oftmals widerspiegelt. Allein das Wort „Holocaust“, Ganzbrandopfer, verweist auf die Vorstellung vom sinnvollen Tod der sechs Millionen. Der Mythos vom gleichsam sakralen, notwendigen Opfer – von der Kreuzigung Christi nämlich – steht auch am Ursprung des christlichen Antisemitismus.

Eben dieser Mythos droht in mancher Verbildung des Massenmords aufzuleben.

Der Tod der Millionen war eben deswegen so schrecklich, weil, wie Bruno Bettelheim ausführte, er ganz und gar „sinnlos“, wenn auch vielleicht für die Mörder nicht zweckfrei, war. Märtyrer sterben freiwillig und für eine Idee. Die Opfer der Nazis waren keine Märtyrer.⁶ Die Opfer wurden nicht ermordet, weil sie Juden sein wollten, sondern vielmehr, weil sie, nolens volens, vom Regime als Juden und Jüdinnen definiert waren. Ob Säugling oder Konvertit: alle wurden verwaltungsmäßig umgebracht.

Den Ikonen des zwanzigsten Jahrhunderts, den Abbildungen des Massenmordes, werden Bilderverbote entgegengesetzt. Im Judentum wandte sich das Verbot der Bilder direkt gegen die Religionen der Götzenbilder und Opferaltäre. Es wird mehrfach in der Thorah erwähnt und richtet sich an mehreren Stellen direkt gegen die Opferrituale, die den früheren Göttern dargebracht wurden. Mehr noch: Das Verbot, das Unvorstellbare, nämlich Gott, abzubilden, sollte diesen Gott vor allen Versuchen ihn greifbar, angreifbar zu machen, schützen. Jegliche Möglichkeit, sich gegen Gott zu wenden, wurde vereitelt, indem sein Name unaussprechbar, sein Aussehen unnachahmbar blieb. Seine Abstraktion machte ihn allmächtig.

Sollte ein Verbot der Bilder in Bezug auf die nationalsozialistische Massenvernichtung eingefordert werden? Wie sollte es denn aufrecht erhalten wer-

den? Haben diese Bilder nicht andererseits ein Anrecht auf Veröffentlichung? Können wir unsere inneren Bilder, die sich uns aufdrängen, die uns bedrängen, zensurieren?

Der Anspruch der Opfer, nicht sensationslüstern in ihrem Elend zur Schau gestellt zu werden, stößt auf das Recht, nicht bloß als Masse und Leichenberg gezählt, nicht unsichtbar zu werden.

Das Verbot der Bilder, das sich im theologischen Sinn gegen die Heilslehren der Opferreligionen wandte, vermag keinen Leitfadens für den Umgang mit den nationalsozialistischen Massenverbrechen zu bieten, da im Bilderverbot die Mythologisierung des Massenverbrechens nicht überwunden wird: Die Bilder des Unvorstellbaren sind in unseren Köpfen. Ob Bilderverbot oder Passion, beides kehrt – ebenso im cineastischen Diskurs – die historische Untat zu einem metaphysischen Problem, beides bezieht sich auf Gott und Teufel, auf Himmel und Hölle, als wäre Auschwitz in einem Jenseits zu finden und nicht ein Ort in Europa.

Wer sich der Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Massenmord stellt, stößt auf Dilemmata – unweigerlich; sie bleiben unüberwindbar. Beruhigendere, befriedigendere, behaglichere Schlüsse sind diesen Fragen nicht zu entlocken.

ANMERKUNGEN:

- 1 Zuweilen wird aber jede Kunstkritik an einer künstlerischen Aufarbeitung der Naziverbrechen als Antisemitismus gebrandmarkt (etwa der Vorwurf Henryk M. Broders in der FAZ gegen die Filmkritik Sigrid Löfflers an Schindlers Liste). In anderen Fällen wird jedoch jeglicher Vorwurf gegen ein antisemitisches Ressentiment mit antisemitischem Unterton als „political correctness“ verleumdet. (etwa Klaus Rainer Röhl gegen Henryk M. Broder) vgl.: Röhl, Klaus Rainer: Broders Liste, in: Wochenpost, 30.3.1994; zitiert nach: Misik, Robert: Was ist PC-Terror und was ist es nicht?; (unveröffentlichtes Manuskript o. J.) Misiks Aufsatz ist zur Problematik sehr hilfreich.
- 2 zitiert nach Clausen, Detlev: Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos; in: Diner, Dan (Hg.): Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz; Frankfurt / M. 1988, S. 59
- 3 Adorno, Theodor: Kulturkritik und Gesellschaft; in: Prismen, Frankfurt 1955; S. 31
- 4 siehe auch: Schindel, Robert: Literatur – Auskunftsbüro der Angst. Wiener Vorlesungen zur Literatur; Frankfurt / M. 1995; der Satz wurde zitiert nach: Merz, Carl und Qualtinger, Helmut: Der Herr Karl. In: dieselben: Das Qualtinger-Buch, Frankfurt / M. - Berlin 1990, S. 210
- 5 Paech, Joachim: Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jhd. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit; Wien 1990, S. 36
- 6 Bettelheim, Bruno: Eichmann – das System – die Opfer; und: Antwort an Richter Musmanno. In: Die Kontroverse Hannah Arendt, Eichmann und die Juden, Hg.: F. A. Krümmacher; München 1964, S. 69 und S. 95

RUTH BECKERMANN

TODESLISTEN – LEBENSLISTEN

Bei unserer Diskussion geht es um Fragen von Film und Moral, die sich durch Spielbergs Film neu stellen. Dieser Film handelt von einem Ereignis – der Massenvernichtung der europäischen Juden –, das sich in Europa zutrug und die Entwicklung des modernen europäischen Films wesentlich beeinflusste. Das moderne europäische Kino, vom Neorealismus bis zur Nouvelle Vague und dem Neuen deutschen Film war auch ein Protest gegen das Kino der Väter, das sich mit dem Faschismus und dem Nazismus ins Bett gelegt hatte. Es war aber auch ein Protest gegen das Hollywood-Kino, das trotz Krieg, Lager und Atombombe weitermachte wie gehabt. Und nun kommt ein Film aus Hollywood, der, und das macht es so schwierig, nicht einfach als Hollywood-Kino rezipiert wurde, sondern wie ein Eindringling in einen europäischen Diskurs des Autofilms.

Lassen Sie mich zuerst ein wenig über diesen europäischen Diskurs sagen, in den ich mein Denken und meine eigene Filmarbeit einschreibe.

Der französische Filmkritiker Serge Daney zitiert in seinem Text *Le travelling de Kapo* Jacques Rivette, der 1961 in den *Cahiers du Cinéma* über den Film *Kapo* von Gillo Pontecorvo einen Artikel mit dem Titel *De l'abjection* (Von der Niedertracht) geschrieben hat. Folgender Satz hat sich ihm, Daney, tief eingepägt:

„Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés: l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soins d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.“ (Denken Sie an die Einstellung in *Kapo*, in der Riva Selbstmord begeht, indem er sich in den elektrisch geladenen Stacheldraht wirft: Der Mann, der in diesem Moment entscheidet, ein Travelling nach vorne zu machen, um die Leiche in Untersicht zu filmen, darauf achtend, die erhobene Hand genau in der oberen Ecke seiner SchlußEinstellung zu plazieren, dieser Mann verdient nichts anderes als tiefste Verachtung. Übers. RB, *Trafic* No.4/Automne 92/p 5)

Als er diesen Satz las, war Daney 17 Jahre alt. Er wurde, sagt er, sein Leitmotiv, trug bei zu seiner grundsätzlichen Einstellung, die er selbst später in dem Satz zusammenfaßte, „das moderne Kino sei aus den Lagern geboren“. Das moderne Kino sei Kino „nach den Lagern“.

Wie wir wissen, hat sich, vielleicht mit Ausnahme der Architektur, keine Kunstform so sehr in den Dienst des Nationalsozialismus gestellt wie der Film. Die ästhetischen Bedeutungen dieser Verstrickung werden jedoch erst heute langsam zu analysieren versucht, wie z. B. in den Arbeiten Hartmut Bitomskys oder in Peter Cohens Film *Ar-*

chitektur des Untergangs. Erst mittels dieser Analysen können wir beginnen, Rückschlüsse auf ästhetische Brüche und Kontinuitäten in der Nachkriegszeit zu ziehen.

Allein in der Literatur wurde die Veränderung der Sprache in großem Ausmaß reflektiert. Die Schriftsteller deutscher Sprache, vielleicht weil sie im Exil oder im Ghetto und noch im Lager in ihrer Sprache, die von den Tätern mißbraucht wurde, weiterschrieben, fragten sich, was mit dieser ihrer Sprache geschehen sei, und ob und wie sie in ihr schreiben dürften und wollten. Paul Celan sagte bei der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1958:

„Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigene Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse totbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutagetreten, 'angereichert' von all dem.“ (Celan, Bd.3, S.186)

Auch das Kino ging hindurch und trat wieder zutage, „angereichert“ von all dem. Der Schock des Nicht-gewußt-Habens, des Nicht-gesehen-Habens traf den Film in seinem Kern, nämlich in seinem Postulat der Sichtbarkeit. Jetzt wurde das Privileg des Sichtbaren vor dem Unsichtbaren in Frage gestellt. Das Nicht-Zeigen und die Nicht-Identifikation wurden zum Ausgangspunkt möglicher Filmsprachen, zum Beispiel für Duras, Godard, Pasolini.

„Man zeigt das Licht über das Fehlen von Licht, das Begehren über den Mangel an Begehren, die Liebe über das Fehlen von Liebe“,

sagt Duras über ihre Art zu filmen. (zit. in Christina v. Braun / *Kunstforum* Bd.128/94/S.164)

Der Text Rivettes kommt aus dieser Erfahrung. Dieser Text, schreibt Daney, sei vielleicht, wahrscheinlich sogar, nur für eine Generation gültig, für die erste Nachkriegsgeneration, die Generation der Kinder der Beteiligten, die Generation der Auflehnung gegen eine Welt, die so bequem schien wie nie zuvor und doch überschattet war von den Lagern und von der Atombombe. Eine, eineinhalb, Generationen europäischer Filme.

Ich wuchs mit diesen Filmen auf, die auf den Neorealismus folgten, die den Kinderglauben ablösten: an die absolut guten Befreier, zu denen in gewisser Weise auch die Italiener gezählt wurden, nicht zuletzt und nicht zu Unrecht wegen ihrer Filme – vor allem *Rom, offene Stadt* – die Gesichter der Anna Magnani und der Simone Signoret. Daß sie keine Jüdinnen darstellten, daß die spezielle Situation der Juden in diesen Filmen nicht vorkam, spielte keine Rolle, im Gegenteil. Das Schicksal der Juden empfanden wir als Teil des universellen An-

tagonismus zwischen Barbarei und Leben. Das Wort „Holocaust“ – das Wort gab es nicht, wie sagte man damals? – ich versuche mich zu erinnern und mir fallen Sätze ein, wie „er war im Lager“, „sie hat ihn im Lager kennengelernt“. Man sprach von „den Lagern“. Die Texte von Arendt, Améry, Sartre, Langbein usw. sprachen vom Universum der Konzentrationslager. Damit waren die Orte exakt benannt, in denen der Gebrauch des Menschen auf die Spitze getrieben wurde.

Die Filme, die wir zur sogenannten Vergangenheitsbewältigung in der Schule sahen, waren klebrige Lügengebilde. Sie fuhren fort, ihr Urteil über mich, über die Juden abzugeben; sich unser Bild nach ihrem jeweiligen Gutdünken zu formen. Ich fühlte mich elend und ausgeschlossen nach dem Besuch von *Der Engel mit der Posaune* mit der Paula Wessely als Jüdin. So muß eine Wiener Jüdin also sein, dachte ich damals und war mir schmerzhaft bewußt, daß niemand aus meinem Bekanntenkreis dieser eleganten Dame glich. Und ganz schrecklich nach dem *Prozeß*, der die Juden nicht viel anders zeigte als der „Stürmer“. Rückständige, arme, fromme, als solche erkennbare Juden. Hilflos ausgelieferte Juden. Für die anderen, die Österreicher, sollte der Film Aufklärung sein, sollte Mitleid heischen für jene hilflos ausgelieferten Juden, die sie doch eben noch gehaßt hatten, gedemütigt, vertrieben, beraubt und ermordet. Die Absurdität eines solchen Appells an das Gute im Menschen, zu einer Zeit, als das Böse sich in seiner ganzen Bandbreite entfaltet hatte, entlarvte Filme dieser Art als Rechtfertigungs- und Reinwaschungsversuche des Täterkollektivs, die nicht die geringste Rücksicht auf die Opfer nahmen.

In dieser Tradition der Darstellung des anderen nach eigenem Gutdünken, des Formens des anderen nach den eigenen Wünschen, steht auch das Denkmal des Straßen-waschenden Juden von Alfred Hrdlicka. Es ist eine im öffentlichen Raum stehende, jederzeit sichtbare Festlegung der Juden auf eine Rolle großer Demütigung, die ihnen in dieser Stadt Wien widerfahren ist. Vielleicht können die Kinder der Täter Juden nur als ewige Opfer sehen, können sie nur in dieser Rolle ertragen. Feststeht, daß die Mehrheit (oder die Mächtigen) ohne Rücksicht auf die Gefühle der in dieser Stadt lebenden Juden, des Opferkollektivs, ihre Macht, die Macht der Mehrheit, die Macht der Kinder der Täter über die Kinder der Opfer ausübt, und sich dabei auch noch antifaschistisch in die Brust schlägt.

Kein Wunder, daß *Exodus*, was das jüdische Selbstbild betrifft, zu einem der wichtigsten Filme unserer Kindheit wurde. Paul Newman als stolzer Hebräer Ari ben Kanaan entsprach genau den Wünschen, ganz anders zu sein als die Opfer, kein Opfer mehr zu sein, niemals wieder Opfer. Mehr noch, auszusteigen aus der Geschichte von Exil und Antisemitismus und anzuknüpfen an jene vor der Zerstörung des Tempels in Palästina. Was *Exodus* auf seine Weise tat, gelingt *Schindlers Liste*

auf andere Art. Er lindert den Schmerz des durch das Ereignis selbst und die brutale Festlegung gedemütigten Selbstbildes.

Spielbergs Film wollte ich lange nicht ansehen. Ich gehöre noch zu denen, die mit Rivettes Satz und mit Godards Filmen im Kopf selbst zu filmen begannen. Die Vorstellung eines Regisseurs, der in Auschwitz „action“ schreit, ist mir unangenehm. Jeder wußte, daß Spielberg im „echten Auschwitz“ gedreht hatte. Es gehörte beinahe zur Promotion des Films. Der Ort Auschwitz als location, als Star.

Als *Schindlers Liste* in die Kinos kam, fühlte ich mich auch nicht moralisch verpflichtet, ihn anzusehen. Ich meinte, den Film ungesehen als rührseliges Identifikationskino und masochistische Seelenmassage ablehnen zu können.

Der Film wurde ein Publikumserfolg und er wurde von mehrheitlich ablehnenden Kritiken empfangen.

Gerade in Österreich lief ein großer Zirkus ab: Mehr oder weniger wohlmeinende Pädagogen verordneten den Film Schülern und Polizisten. Schamlose Politiker verfuhrten mit dem in Mähren geborenen Oskar Schindler wie sie es bei Kafka und Herzl gewohnt sind: Sie machten ihn prompt zum großen Österreicher. Die Kritiker leierten das alte Ritual herunter, man dürfe keine Spielfilme über den Holocaust machen. Nichts leichter, als sich diesem Film gegenüber mit dem Zorn der Gerechten aufzuspielen. Sie, die zu den dümmsten TV-Dokus schweigen, die sich nicht scheuen, die Integrität der Toten durch ständiges Abbilden der Photos von nackten Leichen zu verletzen (zum Beispiel auf dem profil-Titelblatt zu *Schindlers Liste*), gaben sich entrüstet: Hollywood und Holocaust. Wie kann man nur.

Das Entsetzen über den organisierten Massenmord war in den Nachkriegsjahren noch frisch und unschuldig. Darum war es damals richtig und notwendig, die Photographien und Filmberichte aus den Lagern in Zeitungen und Wochenschauen zu veröffentlichen. Diese Photos veränderten Leben, wie Susan Sontag berichtet. Sie meinte, diese Photos würden niemals ihre Frische verlieren und sie irrite. Die Dummheit und Abgestumpftheit tausender Bildredakteure, Fernsehjournalisten und Filmemacher hat diese Dokumente zerschnipselt, vergrößert, verkleinert, nachgestellt. Das Entsetzen über die Bilder selbst ist vom Entsetzen über ihren Gebrauch überlagert. Ohne Zuschreibung und Bezeichnung, ohne Datum und Ortsangabe werden sie auf den Heldenplatz projiziert und auf Zeitungs-covers geklotzt. Ohne Bezeichnung werden sie zu Ornamenten einer unendlichen und nebelhaften Schauergeschichte. Auch die Verbrechen der Nazis haben jedoch Daten, Namen und Orte.

Aber auch die Kritik auf höherem Niveau scheint mir zunehmend ritualisiert immer wieder auf Adornos längst revidiertes Diktum von der Unmöglichkeit des Gedichteschreibens nach Auschwitz, kombiniert mit einem falsch verstandenen Bilderverbot, zu

rekurrieren. Zum Bilderverbot hat Micha Brumlik unmißverständlich erklärt:

„Ohne Bezug auf die biblischen Religionen bzw. auf die Kontroversen zwischen Judentum und Christentum, oder auch nur innerhalb des Christentums, hängt die vermeintlich ästhetische Rede vom 'Bilderverbot' in der Luft. Sie ist ohne diesen theologischen Hintergrund nicht nur nicht zu verstehen, sondern nicht einmal vernünftig zu gebrauchen. Ohne begründeten inhaltlichen Bezug zur Theologie, zur Frage nach Gott, handelt es sich beim 'Bilderverbot' nur noch um eine längst überholte façon de parler, um einen flatus vocis, der konsequenterweise aufgegeben werden sollte.“ (Babylon 12/93/S.7)

Die Frage, ob man die Massenvernichtung darstellen DÜRFE, scheint mir also nicht relevant zu sein. Die Frage ist, ob man das KANN. Ob und WIE sich das Ereignis darstellen läßt.

„Bezogen auf ihre Darstellbarkeit muß man geradezu sagen,“ schreibt Gertrud Koch,

„hat die Massenvernichtung keinerlei einzigartige Bedingungen formaler Art – alle Probleme, die aus ihrer Darstellung hervorgehen und in einzelnen Darstellungen liegen, sind Probleme, die in der ‚Art und Weise‘ der Darstellung liegen, in ihrer Intentionalität ... Die globale Metapher von der Undarstellbarkeit der Massenvernichtung ist primär eine Aussage über die Ereignisstruktur selber, nicht über die spezifischen Probleme der Darstellung.“ (Koch, Die Einstellung ist die Einstellung, S.125)

Was KANN man beschreiben, was kann man denken, und wo übersteigt die Realität unsere Vorstellungskraft? Es scheint mir ganz und gar kein Zufall zu sein, daß diejenigen Autoren, die sich weit vorgewagt haben in dem Versuch einer gedanklichen Durchdringung, schließlich daran verzweifelten, am Leben verzweifelten – Paul Celan, Jean Améry, Primo Levy und nun Sarah Kofman.

Schindlers Liste steht in einer bereits 50-jährigen Geschichte der Darstellung der Massenvernichtung, auch der filmischen Darstellung. Der Film löst Erinnerungen an andere Filme aus. Die öffentliche Debatte rückte ihn in die Nähe der TV-Serie *Holocaust* und setzte ihm als positives Gegenbeispiel Claude Lanzmanns Film *Shoah* entgegen.

Seit vor mehr als 15 Jahren die amerikanische TV-Serie *Holocaust* von Marvin Chomsky ausgestrahlt wurde, hat die Massenvernichtung der europäischen Juden einen angenehm auszusprechenden, weil unverständlichen Namen. Damals wurde die Vernichtung zum ersten Mal zu einem populären Thema. Und populär konnte das Thema nur werden, weil es ab nun mehr und mehr von einem universellen zu einem jüdischen Thema wurde. Es versteht sich von selbst, daß nur Amerika das leisten konnte, daß *Holocaust* nur in Amerika entstehen konnte und nur dieser TV-Film die Massen erreichen konnte. Nicht Resnais' *Nacht und Nebel* oder Pasolinis *Salò*.

Natürlich fügte der TV-Film *Holocaust* gar nichts zum Verständnis der Ereignisse hinzu. Er machte sie in der sentimentalisierten Version einer rührseli-

gen Familiengeschichte zum Gesprächsthema. Er trug aber auch wesentlich zur Festlegung der Juden auf ein einziges Rollenfach bei: das des ewigen Opfers. Das Symbol des Opfers schlechthin, für viele mindestens so beeindruckend wie Jesus auf seinem Kreuz. Und wehe, wenn die Juden mal selber Böses tun. Die unverhältnismäßige Aggression der deutschen Linken und Friedensbewegten gegenüber Israel speist sich auch aus dieser im Land der Täter besonders starken eindimensionalen Festlegung.

Claude Lanzmanns Film *Shoah* hat mit der amerikanischen TV-Serie insofern zu tun, als er das Thema der amerikanischen Unterhaltungsindustrie wieder entriß. Und noch etwas – auch sein Filmtitel wurde benutzt, um der Vernichtung der Juden einen anderen, ebenso unverständlichen Namen zu geben. Statt des griechischen theologischen Terminus nun ein hebräischer: Wer auf sich hält, spricht nun von der Shoah. Lanzmanns Film schließt 40 Jahre später an den Film *Nacht und Nebel* von Resnais an. Eigentlich war Alain Resnais' halbstündigem Film nichts hinzuzufügen, bis Claude Lanzmann uns zeigte, daß das Medium Film noch einen spezifischen Beitrag zur Darstellung der Massenvernichtung leisten kann.

Beide Filme handeln von der jeweiligen Gegenwart. Resnais kombinierte Farbaufnahmen der Gegenwart der Lager und ihrer Umgebung zehn Jahre danach, mit Schwarz-Weiß-Dokumenten. Obwohl diese Form inzwischen oft benutzt wurde, behält *Nacht und Nebel* seine avantgardistische Ausstrahlung. Wahrscheinlich wegen der Präzision der Travellings, aber auch der Scheu, die Resnais während des ganzen Projekts verspürte, das er erst angenommen hatte, als Jean Cayrol, ein Überlebender der Lager, zur Zusammenarbeit bereit war. Resnais wollte niemals Wirklichkeit zeigen. Er bekannte sich zum ästhetischen Code, zur Poesie der Sprache und der kontrapunktisch eingesetzten Musik von Hanns Eisler.

Claude Lanzmann zeigt auch die Orte, die noch etwas von dem Geschehen preisgeben, wie die erhaltenen Lager. Was ihn fasziniert, ist jedoch die Natur, die ewige Natur, die unbeeindruckt war und ist vom Geschehen. Sie verbirgt das Geschehene und macht es unsichtbar. Wer immer wieder, neun Stunden lang, diese Wiesen und Wälder gesehen hat, in all ihrer scheinbaren Unberührtheit, hat gelernt, daß Bilder immer nur das Sichtbare zeigen können, und daß dem Sichtbaren jedoch kein Primat über das Unsichtbare eingeräumt werden darf. Dieses wird durch die Erinnerung, die präzise Ortsbestimmung der Überlebenden zumindest teilweise enthüllt.

In dem österreichischen Film *Totschweigen* gibt es auch blühende Wiesen und Felder, die tote Juden verstecken. Doch kein Überlebender, der den Ort, wo sie wirklich liegen, wo sie verscharrt wurden, bezeichnen könnte, ist da. Und die Bevölkerung des burgenländischen Dorfes behält ihr Wis-

sen für sich. Auch *Totschweigen* ist ein Film über die Gegenwart. Über das fortdauernde verbissene Schweigen, das nicht anders denn als Zustimmung zu den Taten gedeutet werden kann.

Die Intention von *Nacht und Nebel*, *Shoah* und *Totschweigen* ist es, präzise Informationen über die Massenvernichtung der Juden zu vermitteln. Gleichzeitig handelt es sich um Filme über die Gegenwart, die in der Erinnerung stattfindet. Und über die Veränderung der Erinnerung durch die Gegenwart. Ihre Intention und die gewählte Darstellungsweise und vor allem der Verzicht auf Sinnstiftung unterscheidet sie von den unendlich vielen Beziehungsgeschichten, die die NS-Zeit als saftigen Hintergrund und Spannungselement benutzen wie *Au revoir les enfants*, *Nachtportier*, einige Wertmüller-Filme, *Die letzte Metro*, *Hitlerjunge Salomon*, *Sophies Choice* usw. usw.

Wenn ich jetzt nur Spielfilme nenne, dann heißt das nicht, daß die meisten Dokumentarfilme und TV-Dokus nicht genauso falsch wären, sondern nur, daß mir keine einfallen. Wie Gertrud Koch meint auch Camille Nevers in den *Cahiers du Cinéma*, es sei keine Frage des Genres, ob ein Film zu dieser Thematik gelungen sei; Spielfilm sei nicht gleich Lüge, sei nicht Gegensatz zur Realität: Die Fiktion zeigt gerade einen Blick auf die Realität; ob dieser nun wahrhaftig oder verlogen ist, kommt auf nichts anderes als die Klarheit des Blicks an.

Ich sah Spielbergs Film schließlich in einem Pariser Kino, auf englisch mit französischen Untertiteln. Ich sage das dazu, weil ich in der Originalfassung einen in Polen spielenden Film mit deutschen, polnischen, aus vielen europäischen Ländern kommenden Protagonisten sah, die alle mit diversen Akzenten in der einzigen Sprache redeten, die in den Konzentrationslagern nicht gesprochen wurde: Englisch – die Sprache der Befreier. Diese englisch-französische Mischung hatte eine interessante Wirkung: Sie brachte größere Distanz zu der Thematik und größere Nähe zu dem Film als Film.

Ich erinnere mich genau, daß ich nach dem Kino dachte, was schreiben die Leute alle, das ist doch kein Film über die Massenvernichtung, das ist kein Film über den Tod. Das Sichtbare evoziert das Unfilmbare, den Tod, der immer präsent ist, doch außerhalb des Bildes bleibt (*hors champs*). Spielberg hat einen Film über das Leben, die Rettung, das Überleben, die Gegenwart der Erinnerung gemacht. Es geht ihm darum, die Lebenden zu zählen wie nach dem Auszug aus Ägypten, wie an vielen Stellen in der Bibel. Obwohl Gott natürlich weiß, wieviele Juden es gibt, wird gezählt, ist das Zählen ein Zeichen des Bundes zwischen Gott und den Juden.

Zählen, zahlen, handeln, Geschäfte machen. Das Thema dieses Films ist der Antagonismus von Realität auf der einen Seite – zählen, zahlen, handeln, Geschäfte machen, Geld machen – und Religion, Romantik, Ideologie auf der anderen. Spielbergs Gedanken, seine Einstellungen, kreisen um die Nahtstellen, an denen noch die schlimmste,

doch einer Logik dienende Ausbeutung, umkippt in sinnlose Todesideologie der Vernichtung. Zum Beispiel werden Schindlers Juden auf dem Weg zur Arbeit von uniformierten Nazis aufgehalten und zum Schneeschaufeln angehalten. Schindler regt sich auf, er verliere einen Arbeitstag, er zahle für diese Leute ... Der Nazi antwortet, das Schneeschaufeln habe eine rituelle Bedeutung (*ritual significance*): „It has nothing to do with reality“.

Schindlers Liste ist traditionelles amerikanisches Kino. Wie Deleuze definiert:

„Was den Realismus begründet, ist einfach dies: Milieus und Verhaltensmuster. Milieus, die etwas aktualisieren, und Verhaltensmuster, die etwas verkörpern.“

Gegensätze treten auf und verlangen nach einer Entscheidung. Die Figuren werden von den Kräften herausgefordert und den Spannungen einer Situation ausgesetzt. Eine Entscheidung muß gefällt werden. Es kommt zum Duell, in unserem Fall zu dem Handel zwischen Schindler und Goeth um den Kauf der Juden. Schindler gewinnt und eine neue Situation kann entstehen. Alles konzentriert sich in der Aktion und den Akteuren. Und hier, in der Inszenierung des Stoffes und der Zeichnung der Akteure, leistet Spielberg hervorragende und differenzierte Arbeit:

Niemals wird eine psychologische Erklärung für Schindlers Handeln angeboten. Keine Flash Backs, keine Kindheitserlebnisse. Daß Spielberg keinen deutschen Schauspieler für die Rolle des sinnlichen Frauenliebhabers wählte, versteht sich von selbst. Wie er selbst sagte, dachte er bei der Gestaltung der Figur an einen der alten Hollywood-Bosse, einen gefürchteten Tycoon, der, oft aus einer Laune, entschied, ob jemand arbeiten durfte oder nicht.

Wenn es in diesem Film einen Helden gibt, dann ist es nicht Schindler, sondern Itzchak Stern. (Im Hollywood-System ist es beinahe subversiv, eine Nebenfigur zur heimlichen Hauptrolle zu machen.) Noch nach einem Jahr taucht das verschlossene Gesicht des jüdischen Buchhalters auf, der keinerlei Hoffnung hat und daher keine Angst um sein Leben. Der trotzdem nicht aufgibt, sondern nach seinen Möglichkeiten an der, wenn auch vorläufigen und unsicheren, Rettung anderer Juden arbeitet.

Stern handelt und handelt, solange es möglich ist, zu handeln. Nach dem gleichen Prinzip scheint Spielberg jede Figur gestaltet zu haben und sie in einem extrem aufwendigen casting solange gesucht zu haben, bis sie seiner Vorstellung entsprach wie zum Beispiel die beiden alten Juden, die in Schindlers Unternehmen investieren sollen ohne Garantie, ohne Beteiligung. Der Film ist ein groß angelegter Feldzug gegen das Klischee von den Juden, die sich wie Lämmer zur Schlachtbank führen ließen, gegen das stereotype Bild des Juden als Opfers *par excellence*. *Schindlers Liste* steht auch in einer 50jährigen Geschichte, in der die Juden das Bild der Ratten und Läuse, das die Nazis ihnen auf-

drückten, abzuschütteln suchen. Am beeindruckendsten gelingt ihm das dort, wo er sich als Regisseur am sichersten fühlt: in der langen Passage, die von der symbolischen Figur des Mädchens im Purpurmäntelchen (in Farbe) eingeleitet wird und in der Folge die Versuche der Kinder zeigt, sich vor den Nazis zu verstecken. Spielberg benutzt die Kinder nicht als Beweis, daß die Nazis wirklich böse waren, weil sie sogar hilflose Kinder umbrachten. Im Gegenteil: Indem er den Einfallsreichtum und Überlebenswillen der Kinder zeigt, die auch vor der Scheißgrube nicht zurückschrecken, um sich zu retten, wird klar, daß Rettung unmöglich war, wenn nicht einmal die Kinder, die frei sind von Konventionen und klein genug, um in jedes Loch zu schlüpfen, es schaffen. Vielleicht ist das Mädchen im roten Mantel, dieses kleine Rotkäppchen, die Art und Weise, wie sich dieser Regisseur selbst im Film dargestellt hat. Warum sollte man ihm das vorwerfen?

Zu diskutieren ist die Sequenz in Auschwitz. Hier scheitert der Film, hier muß er scheitern, und Spielberg gibt auch zu, daß man das Unvorstellbare nicht filmen kann, indem er fast gar nichts zeigt in Auschwitz, indem er Alpträum-artige Szenen filmt, in denen der Tod präsent ist, ohne gezeigt zu werden. Er gibt es zu und versucht es doch zu verbergen, in den Film sanft einzubetten, und da kommt plötzlich „Stil“ und damit Lüge in diesen Film – die plötzlich so schönen Frauen, die vielen Großaufnahmen, der suspense in dem Duschaum, das Zitat aus Shoah, falsch zitiert: In Shoah bei der Einfahrt des Zuges nach Treblinka, filmt Lanzmann einen Polen, der das Zeichen des Halsabschneidens nachmacht, mit dem die Bauern damals den Juden voller Schadenfreude ihr Schicksal ankündigten. In Spielbergs Auschwitz macht diese Geste ein jüdisches Kind hinter Stacheldraht.

Vorzuwerfen ist ihm eine Sequenz kurz vor dem Ende des Films, in der er nach der Befreiung der Schindler-Juden den Film farbig werden läßt und zu

dem Lied *Jeruschalaim schel Sahav* eine Menschenmenge in einer Totale, die an die revolutionären Bauern in 1900 erinnert, ins heilige Land ziehen läßt. Da verläßt er plötzlich seinen realistischen, pragmatischen, zählenden Standpunkt, der nicht mehr erzählen wollte als die wahre Geschichte von der Errettung von 1100 Juden, einen Standpunkt, den er mit den etwas befremdenden Aufrechnungen an Schindlers Grab wieder einnimmt. Für wenige, aber entscheidende Minuten kippt der Film in simple Sinnstiftung, in religiöse und zionistische Interpretation der Massenvernichtung.

Trotzdem gelingt Spielberg mit der Umkehr der Bedeutung der Listen von Listen des Todes zu einer Liste des Lebens eine Befreiung der Bilder, wie sie im Kino selten ist.

Wir sehen in diesem Film, glaube ich, fünfmal das Anfertigen von Listen. Deportationslisten, Todeslisten. Immer wieder das Tippen der Namen mit den unregelmäßigen Buchstaben mechanischer Schreibmaschinen. In der Szene, in der Schindler und Stern sich an möglichst viele Namen zu erinnern suchen, um sie auf IHRE Liste zu setzen, entsteht eine Lebensliste. Die Todeszüge werden zu Lebenszügen, als die Juden von Plaszow abfahren. Hier und in den darauffolgenden Szenen geschieht etwas. Die abgenutzten Bilder, die bis zum Überdruß benutzten Symbole – Züge, Stempel, Koffer – werden ihres Symbolcharakters entkleidet. Durch den Wechsel in die unerwartete Richtung – von Tod zu Leben – erkennen wir wieder, daß Züge, Koffer, Listen nichts anderes sind, als sie sind. Daß es darauf ankommt, mit welchen Inhalten sie gefüllt werden, mit welchem Blick sie gefilmt werden. Wenn es jemandem wie Spielberg gelingt, sein Können und die finanziellen Möglichkeiten der Filmindustrie dafür einzusetzen, entsteht auch in Hollywood Kino, das wieder einmal zeigt, daß DIE Industrie kein monolithischer Block ist, sondern es darauf ankommt, wer sie wie benutzt und ihr Widerstand leistet.

IWK - DOKUMENTATIONS- UND FORSCHUNGSTELLE
 „ÖSTERREICHISCHE WISSENSCHAFTSEMIGRATION“

Datenbank mit 2257 Kurzbiographien österreichischer Wissenschaftler/innen,
 EDV-Spezialbibliographie mit ca. 4000 Literaturangaben,
 Handbibliothek zu Emigration, Exil, Nationalsozialismus,
 Zeitschriftenartikelsammlung.

ÖFFNUNGSZEITEN: MONTAG – FREITAG, 10.00 – 16.00 UHR

INSTITUT FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST
 A-1090 WIEN, BERGGASSE 17, TEL. 317 43 42

CHRISTINA VON BRAUN

DER HAUPTMANN DREYFUS – DIE BRÜDER LUMIÈRE REALER KÖRPER UND SIMULIERTE WIRKLICHKEIT

In den Jahren 1894/95 findet nicht nur der Prozeß gegen den Hauptmann Dreyfus statt. Zur gleichen Zeit steht in Polna der jüdische Schusterlehrling Hilsner wegen eines angeblichen Ritualmordes vor Gericht. In England wird der Schriftsteller Oscar Wilde wegen Homosexualität verurteilt. Allen drei Prozessen war eigen, daß sie mit einem vorher nicht gekannten Medienaufwand verfolgt wurden und daß die Presse – und mit ihr die Öffentlichkeit – die eigentliche Arena der Ereignisse darstellte. Die Londoner Abendzeitungen verdoppelten ihre Auflage während der Berichterstattung über den Prozeß gegen Wilde.¹ Auf der anderen Seite wurde die Wiederaufnahme des Prozesses gegen Dreyfus erst durch Presseveröffentlichungen herbeigeführt.

Diese drei Prozesse waren nicht das einzig Aufsehenerregende der Jahre 1894/95: Fast zeitgleich führten in Berlin die Skladanowskys und in Paris die Brüder Lumière die ersten Filmstreifen vor. In Wien wiederum veröffentlichten Joseph Breuer und Sigmund Freud ihre *Studien zur Hysterie*. Diese Studien stellen die Geburtsstunde der Psychoanalyse dar, die den Bildern des Unbewußten eine ganz neue Bedeutung verleihen sollte. Anders als in Film und Photographie, konnte man diese Bilder nicht sehen: Sie ließen sich nur über die Sprache, über das Hören mitteilen. Ich möchte hier schon einmal anmerken, daß genau dieser Unterschied – einerseits sehen, andererseits hören – auch dem zwischen Claude Lanzmanns Film *Shoah* und Steven Spielbergs *Schindlers Liste* entspricht, auf den ich zurückkomme.

Während die Verbindung zwischen den drei Prozessen von 1894/95 nicht so schwierig nachzuvollziehen erscheint, möchte ich im folgenden die These vertreten, daß auch zu den beiden anderen Ereignissen, die die Welt der Bilder betreffen, ein nicht nur zeitlicher Zusammenhang besteht.

Zunächst zu den drei Prozessen. Ich erwähnte schon den Eifer, mit dem sich Presse und Öffentlichkeit auf die Vorfälle, die den Angeklagten unterstellt wurden, warfen. Dabei ging es in allen drei Prozessen letztlich um das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit: Bei Dreyfus und Hilsner waren gefälschte Unterschriften, unwahre Zeugenaussagen im Spiel. Im Prozeß gegen Oscar Wilde – bei dem ebenfalls bezahlte Zeugenaussagen eine gewisse Rolle spielten – diente wiederum das 'literarische Werk' zur Stützung der Anklage. Schon während der Verhandlungen verschwanden seine Bücher aus dem Handel, und die z. T. sehr erfolgreichen Bühnenstücke erschienen in England für Jahrzehnte nicht mehr auf den Spielplänen.² Aber auch wenn in allen drei Fällen die Fiktion eine wichtige Rolle spielte, so gab es doch die Wirklichkeit, für die

die drei vor Gericht standen: Bei Dreyfus und Hilsner bestand sie in ihrer jüdischen Herkunft, bei Wilde ging es um seine Homosexualität. Diese andere „Wirklichkeit“ beruhte aber auch ihrerseits auf einer Fiktion, in der sich wiederum einige Gemeinsamkeiten offenbaren: der Fiktion vom jüdischen und vom homosexuellen „Körper“. Letztlich war es die Auseinandersetzung um 'diese' Frage, die die Öffentlichkeit in Erregung versetzte – eine Erregung, die ihrerseits Wirklichkeit schuf: die Wirklichkeit der kollektiven Identität, des nationalen Körpers.

In jedem Fall hing der Körper, der den Beschuldigten zugewiesen wurde, eng mit seinem Gegenbild zusammen: Die Ritualmordbeschuldigungen von Polna stellten das traditionellste der drei Beispiele dar. Versuchte sich die Donaumonarchie als katholischen Staat zu konstituieren, so waren die Anschuldigungen gegen Hilsner dem Arsenal christlicher Feindbilder entnommen. Frankreich imaginierte sich – nach der Niederlage gegen die Preußen – als modernen, militärisch unverwundbaren Staat; also wurde gegen einen jüdischen Offizier der Vorwurf des Landesverrats erhoben. England hatte weder mit religiöser Spaltung noch mit nationalen Niederlagen zu kämpfen. Aber es litt mehr als die anderen beiden Staaten an den Bedrohungen der Moderne und den mit ihnen einhergehenden Umwälzungen alter Sozialstrukturen: In England waren 1851 die ersten gewerkschaftlichen Organisationen entstanden; Frauen begannen, um das Wahlrecht zu kämpfen – eine Auseinandersetzung, die schon bald nach 1895 in militante Konflikte übergehen sollte. So schien es naheliegend, daß in England ausgerechnet ein Homosexueller, der die Geschlechtsidentität – und mit ihr Fragen der sozialen Ordnung – in Frage stellte, als nationale Gefahr gesehen wurde: Die Gesetze gegen Homosexualität, nach denen Wilde verurteilt wurde, waren erst zehn Jahre zuvor erlassen worden; und sie waren strenger als irgendwo sonst in Europa.³ In jedem Fall wurde der individuelle Körper einer Desexualisierung unterworfen: Die Sexualität galt als verunreinigend für den Nationalkörper.⁴ Die nationalen Allegorien – egal, ob sie sich in einer männlichen oder in einer weiblichen Statue präsentierten – entsprachen einem Ideal von geschlechtsloser Regelmäßigkeit oder einer „Schönheit ohne Sinnlichkeit“.⁵ Während sich der allegorische nationale Frauenkörper – ob als Marianne, Britannia oder Germania – in dieser Hinsicht nur wenig unterschied, nahm der Vorgang der Desexualisierung des männlichen Körpers sehr verschiedene Ausdrucksformen an: In Deutschland stand eher der gestählte männliche Körper des Kriegers im Vor-

dergrund, in England hingegen ein männlicher Leib, der auf Vergeistigung verwies.⁶ Wilde war ein Ire, und sein Körper war schon deshalb dem englischen Volkskörper nicht einzuverleiben. Umso mehr wurde die Unbekümmertheit, mit der er in seinen modischen Auftritten diesen Körper, der so gar nicht dem Ideal des ätherischen, asexuellen Leibes entsprach, ins Blickfeld rückte, als infam empfunden. Eve Kosofsky Sedgwick spricht in diesem Zusammenhang nicht durch Zufall von Wildes „Chuzpah“⁷.

Einer seiner Biographen hat geschrieben, daß Wilde die „Ethik des reinen Individuums“ vertrat⁸ – eine Ethik, die Roland Barthes zum Grundgedanken des Dandytums erklärt hat.⁹ Die Ethik des Individuums ist aber auch oft als Charakteristikum jüdischer Traditionen bezeichnet worden. Daß eine solche auf die Selbstverantwortung des Individuums gerichtete Ethik der Entstehung des Kollektivkörpers zuwiderlief, ist zweifellos richtig. Fraglich erscheint mir jedoch, ob sich das Dandytum tatsächlich so grundlegend von den geistigen Strömungen der Zeit unterschieden hat, wie es zunächst den Anschein haben mag.

DIE BILDER DES „JUDEN“ UND DES „HOMOSEXUELLEN“

Aber zunächst zur Frage, warum gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Stereotypen des „Juden“ und des „Homosexuellen“ soviel Ähnlichkeiten aufweisen. Gemeinsam ist Juden und Homosexuellen eigentlich nur die Tatsache, daß sie sich äußerlich nicht von den anderen unterscheiden. Eben das ist ja der Vorwurf der Antisemiten gegen die assimilierten Juden: Sie seien nicht erkennbar.

Die Begriffe, mit denen die Angeklagten in allen drei Prozessen beschrieben wurden – bzw. die Juden und die Homosexuellen ganz allgemein – besagten: Furcht vor Krankhaftigkeit, Angst vor Infektion. Sowohl die Charakterisierung der Juden als auch die der Homosexuellen dienten der Gegenüberstellung von „gesund“ und „krank“, die an die Stelle der Kategorien von „schön“ und „häßlich“ trat.¹⁰ (Wilde hatte diese Kategorien schon durch das Bild des schönen *und* verdorbenen Dorian Gray in Frage gestellt). Galt der Jude Dreyfus als eine Gefahr für den französischen Volkskörper, so hieß es von den Homosexuellen in England, sie seien „ansteckend“. Allein die Berichterstattung über den Prozeß gegen Wilde, so erklärte der Premierminister Salisbury 1896 vor dem House of Lords, habe zu einer „Epidemie“ ähnlicher Vergehen geführt.¹¹

Desgleichen im Antisemitismus: Das rassistische Stereotyp des „Juden“ war durchsetzt von Sexualbildern, die unterstellten, daß der Jude – als Sexualtriebtäter und Rassenschänder – den gesunden Volkskörper vergifte.¹² Auch der Jude galt als „injury of national truth“, wie ein englischer Geistlicher von den Homosexuellen schrieb.¹³ Dabei entsprach wiederum die Vorstellung, daß der männli-

che Jude über die „Rassenschande“ den männlichen Arier infiziere, einer homosexuellen Phantasie, bei der die Frau nur die Rolle eines imaginären Bindeglieds einnahm.¹⁴

Juden wie Homosexuelle, so schreibt Mosse, wurden von ihren Gegnern als „Staat im Staate“ angesehen.¹⁵ Auch die Körpermerkmale, die Juden wie Homosexuellen zugeschrieben wurden, wiesen eine erstaunliche Ähnlichkeit auf, wobei schwer zu entscheiden ist, was zuerst kam: das Bild des „entarteten“ Homosexuellen oder das des „entarteten“ Juden. (Nicht durch Zufall entstanden die beiden Begriffe „Antisemitismus“ und „Homosexueller“ fast zeitgleich um 1860. Beide Worte zielten darauf ab, dem fiktiven Körper, auf den sie sich bezogen, den Anschein wissenschaftlicher, physiologischer Authentizität zu verleihen). Juden wie Homosexuellen wurde nicht nur eine exzessive Sexualität nachgesagt – sie verkörperten auch in dieser Hinsicht das Gegenmuster zum Ideal des desexualisierten Volkskörpers. Man unterstellte ihnen auch eine Form von „weiblicher“ Sinnlichkeit, die durch Zügellosigkeit gekennzeichnet sei und bei der „Wollust“ an die Stelle von „Liebe“ trete.¹⁶ Insgesamt galten die Juden wie die Homosexuellen als unmännlich, effeminiert. Dabei wurden ihnen Eigenschaften zugewiesen, in denen das „Weibliche“ mal als Infekt und mal als Defekt zutage trat.¹⁷

Das Vokabular zur Charakterisierung von Homosexuellen und Juden verwies auch auf erhöhte Sterblichkeit. Das kommt in den zentralen Begriffen „schlaff“, „dekadent“, „entartet“ zum Ausdruck – pseudomedizinische Begriffe, mit denen auf Degeneration und frühen Verfall angespielt werden sollte. Juden und Homosexuellen wurde also nicht nur unterstellt, Krankheiten zu verbreiten, sondern – aufgrund ihrer schwächlichen Konstitution – auch selber früh zu sterben. Auf das Bild des Juden in den Werken von Gustav Freytag und Edouard Drumont verweisend, schreibt Mosse:

„Erschöpfung spielte eine wichtige Rolle innerhalb dieser Ikonographie, im Gegensatz zu jener jugendlichen Energiegeladenheit, welche die Gesellschaft brauchte und so hoch schätzte. Juden und sogenannte Perverse wurden oft als hinfällig, dem Tode nahe und als Opfer frühzeitigen Alterns dargestellt.“¹⁸

Der Ort der Niederlassung dieser „Krankhaftigkeit“ war wiederum die Großstadt mit all dem, was sie symbolisierte: die Moderne, die Industrialisierung und die sogenannte Dekadenz. Sie galt als die Heimat der Juden und der Homosexuellen – und mit ihnen der Künstler und der „Intellektuellen“. Der Begriff „Intellektueller“ war seit der Dreyfus-Affäre fast zu einem Synonym für „Jude“ geworden¹⁹ (vor allem in Deutschland, wo er in der antisemitischen Propaganda eine wichtige Rolle spielte), während der Künstler zunehmend mit dem Homosexuellen gleichgesetzt wurde – auch im Selbstbild von beiden. „Homosexualität ist die vornehme Krankheit des Künstlers“, schrieb etwa Théophile Gautier.²⁰

Gleichzeitig wurde das Bild des Juden wie das

des Homosexuellen „orientalisiert“, wie Sedgwick es ausdrückt,²¹ künstlich in die Fremde verlegt – eine Entwicklung, die der Idealisierung der orientalischen Frau im Fin de siècle ebenso entsprach wie der Charakterisierung der Stadt als einer Opium- und Lasterhöhle. Zu diesen Bildern gaben natürlich die Werke und die Selbstdarstellung der sogenannten „dekadenten“ Künstler reichlich Anlaß. So schreibt Sedgwick über Wildes „Bildnis des Dorian Gray“:

„In der zutiefst exotisierten und verherrlichten Opiumware verdichten sich viele der Paradigmen, die in der Gegenüberstellung „natürlich“ und „unnatürlich / künstlich“, „Selbstbestimmung“ und „Suchtabhängigkeit“, das „Eigene“ und das „Fremde“ enthalten sind und deren Grundmotiv mit der Art zusammenhängt, wie der Roman männliche homosexuelle Identität definiert.“²²

Aber hier zeigen sich auch schon die ersten *Widersprüche* zwischen dem Bild des „Juden“ und dem des „Homosexuellen“: Den Verfechtern der neuen bürgerlichen Moral erschien die Stadt als Ort des Lasters, der „unnatürlichen“ und der „unechten Zivilisation“, dem sie das „gesunde Landleben“ oder den sportlich gestählten Körper gegenüberstellten. Den Künstlern der Dekadenz erschien wiederum die Stadt – gerade wegen ihrer Sündigkeit – als der Ort der „echten“, oder einer „existentiellen“ Erfahrung.²³ In gewisser Weise griffen die Künstler der Dekadenz also die Feindbilder der Verderblichkeit, die sich gegen den Homosexuellen – und mit ihm gegen den Künstler – richteten, auf und machten sie sich zu eigen, um in diesen Bildern das „wahre Leben“ zu suchen. Eine solche Aneignung und Idealisierung – man möchte fast sagen: Erotisierung – antisemitischer Bilder vom Juden gibt es nicht in den von Juden geschriebenen Texten. Gewiß, es gab Autoren wie Otto Weininger, die die Feindbilder vom „Juden“ aufgriffen und gegen das eigene Jude-Sein richteten, aber in diesen Texten, die von dem diktiert waren, was Theodor Lessing mit dem Begriff des „jüdischen Selbsthasses“ umschrieb, trat keine Idealisierung oder Erotisierung des „sündigen“ und „zersetzenden“ jüdischen Körpers zutage. Das wiederum hat Gründe, die eng mit ästhetischen Fragen der Zeit zusammenhängen.

DER „FALSCHER KÖRPER“

Der Körper des Juden und der des Homosexuellen – beide gleichgesetzt mit Weiblichkeit – wurden als „andere Körper“, als fremd und widerständig betrachtet. Gleichzeitig wurde ihnen unterstellt, „falsche“ Körper zu haben. Das heißt, im Zentrum dieses Diskurses stand die Frage nach der Echtheit. Der Homosexuelle verlange nach „Pose, Publikum und Theater“, so schreibt Weininger. Oder: Er brauche das Leben in der Stadt, weil er in einer artifizialen Welt lebe.²⁴ Ähnlich heißt es vom Juden, er verfüge über keine „echte schöpferische Potenz“, ihm fehle jenes „An- und Fürsich-Sein, aus wel-

chem allein höchste Schöpferkraft fließen kann.“²⁵ Unfähig, originale Werke zu schaffen, könne der Jude nur nachahmen, die Werke anderer reproduzieren.

Solche Vorstellungen sind im Zusammenhang zu den Debatten zu sehen, die die Entstehung der Photographie ausgelöst hatte. 1859 hatte Baedelaire die Photographie als „seelenlose“, materialistische Wiedergabeteknik des Industriezeitalters geißelt.²⁶ Er umschrieb sie mit Worten, die sich fast wörtlich auf das Bild des Juden, dem die „Schöpferkraft“ zum „echten Kunstwerk“ fehle, übertragen lassen. Das heißt: Hinter dem Vorwurf der „Unnatürlichkeit“, der mangelnden „Echtheit“ und des „Entarteten“ verbirgt sich auch eine Auseinandersetzung um die „Echtheit“ des Bildes, das auf den Juden und den Homosexuellen projiziert wurde. Das zeigt sich an vielen Erscheinungen. Seine Zeitgenossen nahmen Wilde seine „wandelbare Persönlichkeit“ übel. Man machte ihm zum Vorwurf, die „geschmeidige(n), anpassungsfähige(n) Natur“ eines „Schriftsteller-Komödianten“ zu haben.²⁷ Den assimilierten Juden wiederum wurde unterstellt, daß ihre Assimilation nur eine „Maske“ darstelle. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden diese Vorwürfe immer deutlicher formuliert: Der Prozeß gegen Dreyfus war auch ein Prozeß gegen die Assimilation, die dazu geführt hatte, daß Juden nicht mehr als Juden „zu erkennen“, sondern zu französischen (oder deutschen) Staatsbürgern geworden waren. (Eben weil sie sich vom Stigma des „Fremden“ befreien wollten, hatten sich viele französische Juden freiwillig für die Armeelaufbahn entschieden, und einige waren auch zum Rang von Offizieren aufgestiegen.)²⁸

In diesen Kontext einer besonderen „Verstellungskunst“ gehört auch der Vorwurf, daß der Jude und der Homosexuelle besonders anfällig seien für hysterische Symptombildungen: Die Hysterie galt als die Krankheit der „Simulation“ par excellence, weil sich für ihre Symptome keine organischen Ursachen finden ließen. Gerade die Geschichte der Hysterie offenbart aber, wie eng das Bild vom „Verstellungskünstler“ seinerseits mit der Verbreitung der Photographie zusammenhing. Charcot, der sich selbst als „Künstler“ betrachtete und sein Krankenhaus ein „lebendiges Museum der Pathologie“ nannte,²⁹ hatte zwischen 1870 und 1880 in der Salpêtrière regelrechte Photolabors eingerichtet, in denen die hysterischen Symptome auf die Platte gebannt wurden. Auf diese Weise wurden die hysterischen Symptome „reproduzierbar“ in jedem Sinne des Wortes: Einerseits zirkulierten Abzüge der Aufnahmen in ganz Europa; andererseits wurden die hysterischen Anfälle durch den Akt des Photographierens überhaupt erst erzeugt. Oft genügte schon das Einschalten einer Lampe, um bei den Patientinnen den gewünschten Anfall auszulösen, und dieser verlief immer nach demselben Schema, das Charcot festgelegt hatte. Die Photos, die den Vorgang zeigten, galten wiederum als

Beweis dafür, daß es sich bei der Hysterie um ein „echtes“, ja sogar erbliches und unveränderbares Symptom – also eben nicht um Simulation – handelte. „Unter bestimmten Bedingungen“, so schreibt Charcot über hysterische Paralysen,

„können wir sie künstlich reproduzieren. Das ist das Erhabenste der Art und das Ideal der physiologischen Pathologie. Einen pathologischen Zustand reproduzieren zu können, ist die Perfektion selbst, denn man hält die Theorie in den Händen, wenn man über die Mittel verfügt, die Krankheitssymptome zu reproduzieren.“³⁰

Nach dem Tod Charcots verschwand diese Symptombildung der Hysterikerinnen schlagartig: Keinem seiner Nachfolger gelang es, bei den Patientinnen die Anfälle herbeizuführen, die der „Meister“ als typischen Verlauf der Krankheit beschrieben hatte. Das medizinische Lehrgebäude Charcots beruhte also auf Photos, die er selber inszeniert hatte – und es brach zusammen wie ein Kartenhaus, als er starb.

Die Photographie, durch die man zum ersten Mal meinte, die „Echtheit“ der Symptome unter Beweis stellen zu können, brachte also gerade den Beweis dafür, daß es sich um ein „unechtes“ – weil suggeriertes – Symptom handelte, und dieses Wechselspiel zwischen „echt“ und „falsch“ ist einer der Schlüssel für die Faszination des Fin de siècle mit der Hysterie. In den Auseinandersetzungen über die Hysterie spiegelten sich die Widersprüche der Zeit über den Begriff der „Wirklichkeit“ wider – Widersprüche, die engstens mit der Entstehung der Photographie zusammenhingen und die zu sehr unterschiedlichen Lösungsversuchen führten. Auch Freud verdankte vor allem Hysterikerinnen seine Entdeckung des Unbewußten. Aber anders als Charcot (von dem er in seinem Nachruf sagte, er sei eine „künstlerisch begabte Natur ..., ein ‚visuel‘, ein Seher“³¹), behandelten Sigmund Freud und Joseph Breuer ihre Patientinnen nicht durch das Bild, sondern durch das Wort: ein Unterschied, in dem sich erneut der Gegensatz zwischen der jüdischen Tradition des Hörens und der christlichen Tradition des Sehens widerspiegelt.

Natürlich unterstelle ich nicht, daß der Diskurs über das „Echte“ und das „Falsche“ – oder über Wirklichkeit und Simulation – von der Geburt der Photographie ausgelöst wurde. Vielmehr war die Entstehung der Photographie eines von vielen Symptomen für das Aufkommen dieses Diskurses, der der christlichen Kultur von Anfang inhärent ist: Die Geschichte des Christentums läßt sich auch verstehen als dialektischer Prozeß, der sich zwischen den beiden Polen eines „verklärten“ oder „virtuellen“ göttlichen Körpers und eines menschlichen, sterblichen Leibes bewegt, der in den blutenden Wunden am Kreuz seinen deutlichsten Ausdruck findet. Mosse hat das 19. Jahrhundert ein „visuelles Zeitalter“ bezeichnet, und den Rassismus als eine „zentral visuell ausgerichtete Ideologie“ umschrieben.³² Dasselbe sagt auch Sander Gilman,

wenn er schreibt:

„The Act of seeing is the act of the creation of historically determined (and therefore socially acceptable) images that permit a distinction to be made between the observer and the Other.“³³

Die rassistischen Bilder vom „Juden“ entsprachen dem Versuch, den alten christlichen Feindbildern eine neue „wissenschaftliche“ Form zu verleihen. Dabei war aber die neue „Wissenschaftlichkeit“ selbst vom Paradigma der Sichtbarkeit geleitet.³⁴ So bietet gerade die Photographie einen Schlüssel, um die Auseinandersetzung dieser Zeit mit dem Begriff der „Wirklichkeit“ zu verstehen.

Nicht durch Zufall sind die Theoretiker des rassistischen Antisemitismus wie auch die, die nach äußeren Merkmalen für den Homosexuellen, den „Entarteten“ oder den „devianten Typ“ suchen, von der Vorstellung besessen, daß die Photographie fähig sei, ihnen die notwendigen Beweise für die „Wahrheit“ ihrer Thesen zu liefern. Francis Galton, der Erfinder der modernen Eugenik, kopierte Photos übereinander, um einen „Typus“ nachzuweisen, den er für die Essenz des psychischen und physischen Wesens des Juden hielt. Die Photographie stützte die Vorstellung, daß es möglich sei, „das Typische“ (der Rasse oder des „devianten“ homosexuellen Körpers) zu definieren. Sie diente damit auch der Vereinheitlichung des Individuums im Prozeß der Kollektivierung – bzw. seiner Überführung in den Kollektivkörper des Nationalstaates, der seinerseits die Entsexualisierung einforderte. Die Stereotypisierung des Anderen diente also auch dem Ziel, die Existenz des Typus an sich zu etablieren.

Die Parallelen zwischen Photographie und Stereotypie zeigen sich auf vielen Ebenen: Indem sich der Rassismus auf eine „Natur“ beruft, bringt er die Zeit zum Stillstand.³⁵ Er schafft die Illusion von Beständigkeit. Dasselbe gilt auch für die Photographie, die der Zeit und dem Verfall Einhalt zu gebieten scheint, also gleichsam dem Tod widersteht. Christian Metz schreibt in seinem Aufsatz „Foto, Fetisch“, daß „Unbeweglichkeit und Stille Merkmale des Todes“ wie der Photographie seien.³⁶ Auf der anderen Seite: Wenn Dorian Gray wünscht, die Stelle seines Abbildes einzunehmen, so drückt sich in diesem Wunsch das Bewußtsein von der eigenen Zeitlichkeit aus – und zugleich eine Hoffnung, die erst durch das Photo, das der Zeit Einhalt zu gebieten scheint, entstanden war:

„Wie traurig! flüsterte Dorian und hielt die Augen noch immer auf das Bild gerichtet. ‚Wie traurig! Ich werde alt werden und häßlich und widerlich. Aber dieses Bild wird immer jung bleiben. Es wird nie über den heutigen Junitag hinaus altern Wenn es doch umgekehrt sein könnte! Dafür – dafür – gäbe ich alles! Ja, nichts auf der Welt wäre mir dafür zuviel! Ich gäbe meine Seele dafür hin!“³⁷

Das heißt, die Photographie vermittelt sowohl die Vorstellung, den Tod zu geben, wie auch die Phantasie, durch einen Rollentausch mit dem eigenen Abbild dem Verfall und der Sterblichkeit Einhalt

gebieten zu können. In diesem Kontext sind auch wiederum die Bilder von Verfall und Tod zu sehen, die dem Juden, dem Homosexuellen und dem „Entarteten“ zugewiesen werden: Der Jude stirbt, so besagt diese Vorstellung; aber das nationale oder arische Ich, das sich in dem entsexualisierten „Photo“ widerspiegelt, überwindet den Tod.

Die Querverbindungen zwischen Rassismus und Photographie sind vielfältig und paradox: Auf der einen Seite werden dem Juden die Eigenschaften zugewiesen, die an der Photographie „unecht“ erscheinen – das Industrielle, die Reproduzierbarkeit –, während ihm auf der anderen Seite die Eigenschaften abgesprochen werden, die der Photographie ihre Macht zu verleihen scheinen: die Herrschaft über Zeit und Verfall.

Die Photographie verlieh der Phantasie eines „anderen“, „besseren“ Körpers Nachdruck. Aber das allein genügt noch nicht zur Erklärung für die Veränderungen, die sich im 19. Jahrhundert vollzogen. Die Rolle des Sehens an sich unterlag einem Wandel. Anders als in der Tradition der jüdischen Religion, galt Sehen seit der griechischen Antike und im christlichen Abendland als der höchste der fünf Sinne, weil er – im Gegensatz zum Tasten oder Hören – Distanz vom betrachteten Objekt voraussetzt, also der Ratio am nächsten stehe. Der Sinn des Sehens diene gleichsam zur Disziplinierung der anderen Sinne (was sich u. a. daran zeigt, daß sich der Begriff der „Ästhetik“ für uns fast nur auf das bezieht, was man sehen kann, während er sich für Aristoteles noch auf die Gesamtheit der Sinne bezog). Diese disziplinierende Macht des Sehens hat sich auf die Vorstellung von Eros und auf die Geschlechterrollen ausgewirkt. Das „universelle Subjekt“ des Abendlandes hat sich zunehmend als ein „sehendes Subjekt“ konstituiert, das das Selbst und den Anderen mit den Augen definiert. Männlichkeit, die immer mit dem universellen Subjekt gleichgesetzt wurde, wurde als betrachtend definiert, während Weiblichkeit, das Andere des Selbst, mit dem betrachteten Objekt identifiziert wurde.³⁸ Mit diesen Kategorien, die sich wie ein roter Faden durch die visuelle Kunst von der Entstehung der Zentralperspektive in der Renaissance bis zur Geburt der Photographie im 19. Jahrhundert ziehen, hängen wiederum die Definitionen des „jüdischen“ oder „entarteten“ Körpers zusammen: Durch den Vorgang der Betrachtung an sich verwandelt das sehende Subjekt den Anderen in ein „betrachtetes Objekt“ – und diese Rollenverteilung bestimmt sich über die Bilder, die dem Juden und dem „Entarteten“ Weiblichkeit, Passivität und Blindheit zuordnen. In der Aufklärung zeigte sich die Konstitution des Subjektes über die Augen nicht nur im Bereich der Ästhetik: Auch die Naturwissenschaften und die Medizin gerieten in den Bann eines Blicks, der Forschen mit Sehen und Wissen mit einer „Penetration“ des Blicks gleichsetzte: Es war gleichsam ein Sexualakt, bei dem die Augen des Mannes die Funktion seiner Geschlechtsorgane

übernahmen – ein Vorgang, der der Doppelbedeutung des biblischen „Erkennens“ entspricht. Hier aber ist die „Erkenntnis“ einseitig, denn dieses sehende Subjekt, das sich hinter dem photographischen Auge verbirgt, kann sehen, aber nicht gesehen werden.

Mit der Geburt der Photographie entsteht ein Auge, dessen Blicke nicht erwidert werden können. Es ist ein Auge, das – wie Gott – selber und den anderen definieren kann, ohne das Selbst den Blicken der anderen auszusetzen. So lassen die Erfindungen von Talbot und Niépce also tatsächlich das universelle Subjekt, das bis hierher nur einer Wunschvorstellung entsprochen hatte, Realität werden.

„Meine Seele sehen?“, murmelte Dorian Gray, stand vom Sofa auf und wurde beinahe weiß vor Angst.

„Ja,“ antwortete Hallward ernst, und ein tiefer schmerzlicher Klang bebte in seiner Stimme, „deine Seele sehen. Aber das kann nur Gott.“

Ein bitterhöhnisches Gelächter schrillte aus dem Mund des Jüngeren.

„Du sollst sie sehen, noch heute nacht,“ rief er aus und nahm die Lampe vom Tisch. (...)

„Ja,“ fuhr er fort und trat näher an ihn heran und blickte ihm starr in die ernstesten Augen, „ich werde dir meine Seele zeigen! Du sollst das Machwerk sehen, von dem du glaubst, daß nur Gott es sehen kann.“³⁹

Diese Entwicklung sollte die Entstehung des Films gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch verstärken. Dabei entsprechen die Selbst- und Fremdbilder, die das filmische Auge hervorbringt, einem anderen Muster, das ich hier nur sehr verkürzt skizzieren kann. Während das photographierende Ich sich als Herrscher über den anderen – über seine Definition, seine Existenz und seinen Verfall – phantasiert, identifiziert sich das Ich im Kino sowohl mit dem photographierenden Auge wie auch mit dem photographierten Objekt der Betrachtung. Es erlebt sich sowohl als Subjekt als auch als Objekt des mechanischen Auges – damit aber auch als männlich *und* weiblich, passiv *und* aktiv etc. Die dem Film eigene Art des Sehens entwickelt die Vorstellung weiter, daß das Selbst über eine universelle Macht verfügt, und zugleich vermittelt sie die Phantasie, daß die Geschlechterrollen in diesem Machtgefüge austauschbar seien. So ist hier ein weiterer Grund für die Entstehung der „zwei Körper“ zu suchen und damit auch für den immer dringlicher werdenden Konflikt um die Frage, welches der „echte“ und welches der „künstliche“ Körper sei.

VERFALL

Mario Praz hat neben dem „ennui“ – der Langeweile – den Sadismus als das spezifische Kennzeichen des 19. Jahrhunderts bezeichnet.⁴⁰ Tatsächlich erscheint das eine untrennbar vom anderen: Der Lebensüberdruß, das Gefühl, keine Wirklichkeit erfahren zu können, scheint untrennbar von einer Faszination für den Tod als der letzten echten oder

„sinnlichen Erfahrung“.⁴¹ So verwundert es nicht, daß das Motiv eines erotisch besetzten Todes sowohl in den literarischen Werken des „soldatischen Mannes“ wie in denen der Dekadenz zutage tritt.⁴²

In seinem Buch *Über die Photographie* hat Vilém Flusser „Wirklichkeit“ als das definiert, „wogegen wir uns auf unserem Weg zum Tode stoßen.“⁴³ Man könnte hinzufügen, daß die Unterscheidung zwischen den Geschlechtern, die zugleich eine Erfahrung des Mangels und damit der Sterblichkeit beinhaltet, in diese Definition von „Wirklichkeit“ gehört. Die technischen Bilder – Photographie und Film – stellen aber beides, die Vergänglichkeit und die Geschlechterdifferenz, in Frage. So erfährt auch die Wechselbeziehung zwischen den beiden Formen der „Wirklichkeitserfahrung“ – Sexualität und Tod – im Zeitalter von Photographie einen Wandel. Er zeigt sich u. a. am Wandel des Sadismus-Motivs, auf den Praz hinweist:

„Die Funktion der Flamme, die anzieht und verzehrt, übt in der ersten Jahrhunderthälfte der dämonische Mann (der Byronsche Held), in der zweiten Jahrhunderthälfte die dämonische Frau aus; der zum Untergang verurteilte Falter ist zunächst die Frau, später der Mann. Doch es handelt sich nicht nur um Konventionen und literarische Einflüsse; auch in der künstlichsten Form spiegelt die Literatur stets irgendwie das zeitgenössische Leben wider. Es ist interessant, das Nebeneinander der Geschlechter im 19. Jahrhundert zu verfolgen: Die Vorliebe für den androgynen Typus gegen Ende des Jahrhunderts beweist deutlich, daß sich Funktionen und Ideale in einem Zustand trüber Verwirrung befinden. Der anfangs zum Sadismus tendierende Mann neigt am Ende des Jahrhunderts zum Masochismus.“⁴⁴

In dieser Entwicklung spiegelt sich kein Wandel der realen (oder sozialen) Geschlechterrollen wider, sondern vielmehr die Phantasie einer Austauschbarkeit der Geschlechter. Praz, der in Swinburne (dessen Hauptwerke zwischen 1859 und 1881 erscheinen) eine der Schlüsselfiguren dieses Wandels sieht, schreibt über die Frauengestalten des Autors:

„sie stellen lediglich die Projektion seiner eigenen gestörten Sinnlichkeit dar: Sie sind mehr Idole, das heißt (...) Trugbilder, als wirkliche Wesen aus Fleisch und Blut.“⁴⁵

Swinburne selbst unterstellt dem Mann das Bestreben, im dichterischen Werk „das willenlose Opfer der rasenden Wut einer schönen Frau zu sein.“⁴⁶ So entsprechen die Gestalten der grausamen Frauen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Literatur und bildende Kunst bevölkern – die Salomes, Judiths, Dalilahs und Herodias, die Rachels, Ruths und Esthers – letztlich der Phantasie, daß es möglich sei, durch die Kunst ein Du zu schaffen, das dem Ich – über Wollust und über Grausamkeit – das existentielle Gefühl, real zu sein, verschaffen könne. Daß viele dieser Frauengestalten alttestamentarischen Figuren entsprechen, verweist wiederum auf das Bild des „Juden“, dem Tod und Verfall zugewiesen werden: Es ist eine Zuweisung, die

hier ambivalent erotisch gezeichnet ist und auf das Orientalische, das Abenteuer und das Unbekannte verweist. In einem frühen Liebesgedicht von Baudelaire kommt deutlich die Vermischung von Eros, Jüdin und Verfall zum Ausdruck. Es ist an eine junge Jüdin gerichtet, die er als „Flittchen“, als eine früh gealterte „arme Unreine“ beschreibt und „meine Perle, mein Juwel, meine Königin“ nennt:

„Sie schielt, und die Wirkung dieser seltsamen Augen, / welche von schwarzen Wimpern beschattet sind, länger als die eines Engels, / ist derart, daß alle Augen, zu denen man verdammt ist, / für mich ihr von Ringen umgebenes Judenaugen nicht aufwiegen.“⁴⁷

Egal ob „arme Unreine“, Sphinx oder Medusa (eine Gestalt, die bei den Künstlern der Dekadenz ebenfalls hohen Kurs hat): Die Macht dieser Frauen geht oft von ihren Augen aus. Dabei phantasiert sich der Künstler gern als erblindendes Opfer dieses Blicks. So schreibt Swinburne in einem Jugenddrama:

„Your beauty makes me blind and hot, I am
Stabbed in the brows with it.“⁴⁸

„Deine Schönheit macht mich blind und heiß, sie durchbohrt mir die Stirn.“ Wenn also die „grausamen Frauen“ ein auf den weiblichen Körper projiziertes Du darstellen, so ist mit diesem Du auch der Blick selbst gemeint. In der Macht, die dem Auge der erotisch-grausamen Frau zugewiesen wird, und in der Passivität, mit der die Schriftsteller sich diesen Blicken aussetzen, spiegelt sich also ein Selbstbild wider, das dem Ich des filmischen Blicks entspricht: ein Ich, das zugleich Subjekt wie Objekt, männlich wie weiblich ist. Es ist ein Ich, das in eine simulierte – von den Augen bestimmte – Welt regrediert, vergleichbar dem Kino, das oft mit einer Rückkehr ins Stadium des Imaginären verglichen wird, in dem das Ich sich nicht vom Rest der Welt „verschieden“ erlebt. Diese virtuelle Wirklichkeit aber fordert ein, die „wahre“ Welt zu repräsentieren. Und so wie sich aus genau diesem Grund der „ennui“ mit dem Sadismus paart, so werden auch hier Fäulnis, Siechtum und Verfall zum Mittel, den „künstlichen Welten“ den Anschein von Wirklichkeit zu verleihen.

DER „JUDE“ ALS VERKÖRPERUNG DES VERFALLS

Wilde sollte am eigenen Leib erfahren, was Wirklichkeit bedeutet. In gewisser Weise suchte er sogar die Bestrafung und das Unheil. Nicht nur in der Liebesbeziehung zu Lord Douglas, die bei näherer Betrachtung viele Elemente eines Verhältnisses zur „grausamen Frau“ aufweist. Wilde verzichtet auch darauf, sich seiner Verhaftung durch die Flucht nach Frankreich zu entziehen. Er hatte die Möglichkeit, seine Freunde rieten ihm dazu. Er setzte sich dem Unheil aus – und es erscheint fast, als versuchte er, „die Wirklichkeit“ am eigenen Leibe zu erfahren. In *De Profundis* und in der *Ballade vom Zuchthaus zu Reading* hat er dieser Erfahrung von

Wirklichkeit Ausdruck verliehen. „Ich erinnere mich“, so schreibt er in *De Profundis*,

„als ich bei der letzten Verhandlung auf der Anklagebank saß und Lockwoods schändliche Verleumdungen über mich hörte (...) und krank wurde vor Entsetzen über das, was ich hörte, da kam es plötzlich wie eine Erleuchtung über mich: wie herrlich wäre es, wenn ich dies alles über mich selbst aussagen würde.“⁴⁹

Andere, etwa Baudelaire, versuchten, die „Wirklichkeit“ im Elend oder in der Begegnung mit der Krankheit zu erfahren – sie setzten sich bewußt der Gefahr einer syphilitischen Infektion aus. Im Bild der Syphilis verdichteten sich für die Dekadenz die Vorstellungen eines Eros, der mit Siechtum und Verfall einhergeht.⁵⁰ In dieser Krankheit trat deutlich die Wechselbeziehung zutage, die zwischen den beiden Möglichkeiten der Wirklichkeitserfahrung – Sexualität und Tod – besteht.

Wieder andere versuchten, einer „Wirklichkeit“ zu begegnen, die sie nicht am eigenen Leibe zu erfahren brauchten. Für sie erschien der „infizierende“ Körper des „Juden“ wie prädestiniert für dieses Ziel. Im Konstrukt vom „jüdischen Leib“ – seiner angeblichen Hinfälligkeit, den Sexualbildern, mit denen er besetzt wurde,⁵¹ und den Vorstellungen von Allmacht, die dem Juden unterstellt wurden (das Bild des „Rassenschänders“ erscheint wie eine andere Variante der „grausamen“ Frau), – kurz, in diesen Projektionen auf den Körper des Juden konnte der eigene Leib als der des Gekreuzigten und damit als Wirklichkeit gewordenen „Wort“ erfahren werden.

Insgesamt stellt die Literatur dieser Epoche einen bedeutenden Rückgriff auf die Metaphorik des Christentums dar. Das gilt sowohl für die der Nationalisten als auch für die der Dekadenz – auf unterschiedliche Weise. Bei den Nationalisten, beim Typus des soldatischen Mannes, für den die Volksgemeinschaft einen säkularen „corpus dei“ darstellt, spiegelt sich das christliche „Reinheits“-Ideal der Keuschheit in der individuellen und kollektiven Desexualisierung wider. Die Sehnsucht des Dekadenten nach Leiden, seine Lust am Blut hingegen verweist auf die christliche Passionsgeschichte, die auch als eine Geschichte der Leibwerdung zu beschreiben wäre. Die „Reinheit“ und das „Opfer“ sind die beiden zentralen Begriffe der christlichen Heilslehre – und sie stehen in einem ähnlichen Verhältnis zueinander wie Ennui und Sadismus⁵²: Der Reinheit entspricht ein „virtueller“ Leib, dem das Blut-Opfer wiederum den Anschein von Wirklichkeit verleiht. So betet Swinburne zu *Our Lady of Sensual Pain*:

„Ich bin vom äußersten Portal / zu dem Heiligtum vorgedrungen, wo Sünde ein Gebet ist: / Was tut es, ob der Gottesdienst tödlich ist? / O, unsere Liebe Frau der Qualen, was tut es? / Dir allein gehört der letzte Wein, den ich ausgieße, / der letzte in dem Kelch, den wir leeren, / o, grimmige, brünstige Dolores, / Unsere Liebe Frau der Schmerzen.“⁵³

Diese Vermischung von Eros und Faszination mit

physischem Leiden entspricht einer Tradition, die im Christentum tief verwurzelt ist und gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur eine metaphorische Bedeutung annimmt: Viele Autoren der Dekadenz waren vom Katholizismus sehr angezogen (der gerade im Verhältnis zum Blut weniger Askese verordnete als der Protestantismus): Swinburne erlebt mit zwölf Jahren, während er die Eucharistie empfängt, eine „Anbetungsekstase“⁵⁴; Wilde bekennt sich in *De Profundis* zum franziskanischen Katholizismus;⁵⁵ und ebenso legen Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aureville und Joris-Carl Huysmans Formen von tiefer Frömmigkeit an den Tag, die Huysmans bis zum Eintritt ins Kloster führten.

Praz deutet das Interesse der Dekadenz-Autoren am Sadismus damit, daß die

„Hemmungslosigkeit bei der Behandlung lasterhafter und grausamer Motive, die mit der Romantik in der Literatur Eingang fand, ein günstiges Klima für die Entwicklung individueller Empfindungen schuf.“⁵⁶

Dem ließe sich hinzufügen, daß das Bedürfnis nach Steigerung der Empfindungsfähigkeit seinerseits eng mit dem Verlust an Wirklichkeit zusammenhing – also mit der Einsicht in die Virtualität der eigenen Existenz.

Für die Künstler des späten 19. Jahrhunderts war diese Erscheinung eines Lebens in simulierter Realität mehr Ahnung als Alltag. Für die meisten Menschen in den Industrieländern ist diese Ahnung zur Alltagsrealität geworden. In einem Dokumentarfilm über einen Zwölfjährigen, der wegen Gewalttätigkeit straffällig geworden ist, sagt sein älterer Bruder über ihn: „Ich glaube, er hat das getan, weil er irgendwie fühlen wollte, daß es ihn gibt.“⁵⁷ Anders als im 19. Jahrhundert, betrifft das Gefühl, nicht zu existieren (als moderne Form des „ennui“), heute nicht nur einige Schriftsteller und Künstler, sondern breite Teile der Bevölkerung – und so muß die Bereitschaft zur Gewalt (die natürlich nicht neu ist, wohl aber neue Motive haben könnte) als Mittel begriffen werden, diesem Gefühl der „virtuellen Existenz“ zu begegnen.⁵⁸

Die bisher beschriebene Entwicklung bedeutet, daß das Christentum – in dem durch die Bedeutung, die dem Sehen zugewiesen wurde, auch die Entwicklung der technischen Sehgeräte vorprogrammiert war – zugleich auch die Metaphorik lieferte – das Opfer, das Blut und der Tod –, von der sich diese Autoren eine Aufhebung des Gefühls der Unwirklichkeit ihrer Existenz erhofften. So ist es nicht erstaunlich, daß sich für die Künstler der Dekadenz ausgerechnet im Bild des „Juden“ die „Wirklichkeit“ verdichtete. An Barrès, der erst mit der Dreyfus-Affäre „von der Raserei der antisemitischen Verfolgung erfaßt“ wurde, wie Poliakov schreibt,⁵⁹ zeigt sich der Zusammenhang besonders deutlich: Zwischen seinem Werk *Vom Blut, der Wollust und dem Tod* (in dem von Juden noch nicht die Rede ist) und seinen späteren antisemitischen Positionen besteht eine enge Beziehung, deren gemeinsamer Nenner eine säkularisierte christliche

Tradition bildete: Der Antisemitismus stellt nur eine andere Form der Lust am Leiden dar – eines Leidens, das zu seiner Befriedigung des Feindbildes bedarf:

„Vom Sadismus zum Kultus einer sublimierten Kraft, die sich in den Dienst des Vaterlandes oder der Menschheit stellt – diese Entwicklung,“

so schreibt Praz, „ist Swinburne, Barrès und D'Annunzio gemeinsam.“⁶⁰ Nicht durch Zufall waren fast alle Autoren der Dekadenz leidenschaftliche Anhänger Wagners,⁶¹ der sich der Schöpfung einer arischen Christusfigur verschrieben hatte.

Freilich war diese neue Religiosität ihrerseits nicht ganz „echt“. Das durchschauten auch schon Zeitgenossen wie Antole France, der über die neokatholischen Impulse einiger Künstler schrieb: „Ces esprits dans leur frêle nouveauté se plaisent à croire qu'ils croient.“ („Diesen Geistern mit ihrem zerbrechlichen Sinn für das Neue gefällt es zu glauben, daß sie glauben.“) Auch gehe es den bekehrten Schriftstellern darum, *andere* glauben zu machen, daß sie glauben.⁶² Eine solche Erkenntnis von „simulierter Gläubigkeit“ mußte freilich die Erfahrung der Irrealität – und damit auch die Virtualität der eigenen Existenz – noch verstärken. Diesem Wirklichkeitsverlust konnte nur die Anbindung an eine reale Figur entgegenwirken. Der Jude aber war – anders als die „grausame Frau“, eine literarische Fiktion – real. Die Existenz von realen Juden erlaubte es, das Konstrukt vom „Juden“ als der Wirklichkeit entsprechend zu denken. „Der Jude“ war nicht sichtbar, aber er konnte sichtbar gemacht werden: durch die visuelle Stereotypisierung und durch die Rassentheorien. Die Auseinandersetzung um die Schuld oder Unschuld des Hauptmanns Dreyfus war deshalb auch zugleich eine Auseinandersetzung zwischen zwei verschiedenen ästhetischen Formen: auf der einen Seite die Partei derer, in deren Ästhetik sich die „Fleischwerdung des Wortes“ offenbarte; und auf der anderen Seite die Ästhetik eines Zola, der sich der Sozialkritik (also der Anbindung an eine wahrnehmbare Wirklichkeit) verschrieben hatte.

SIMULIERTE ERINNERUNG

Im ausgehenden 20. Jahrhundert nimmt die Frage nach der Ästhetik eine völlig neue Dimension an. Die Realität der nationalsozialistischen Vernichtungslager verleiht der Rolle des Juden als Repräsentanten der „Wirklichkeit“ eine Bedeutung, die jede Frage nach der Ästhetik zu verbieten scheint. Dennoch ist sie entscheidend: im Zusammenhang mit der Frage nach der *Erinnerung* an den Genozid. Warum, möchte ich am Beispiel von Spielbergs *Schindlers Liste* darstellen.

Es geht mir nicht nur um die Debatte, ob der Film von Claude Lanzmann oder der von Spielberg die angemessene Repräsentationsform für Auschwitz gefunden hat. Tatsächlich ist die Kritik Eric

Santners, daß Lanzmann, indem er die Unrepräsentierbarkeit des Genozids behauptet, das Vernichtungslager mit Gott gleichsetzt, nicht ganz von der Hand zu weisen.⁶³ Ich würde freilich Lanzmann so nicht interpretieren. Mir scheint eher, daß in den beiden Filmen eine unterschiedliche religiöse Tradition zum Ausdruck kommt: bei Lanzmann die jüdische des Hörens; in Spielbergs Film die christliche des Sehens. Aber es gibt noch mehr Gründe, weshalb mir Spielbergs Film christlichen Mustern zu entsprechen scheint und, wie ich meine, auch so rezipiert wird.

Spielberg hat die Ereignisse nicht nur visuell darzustellen versucht, er tat es auch mit den Mitteln des Dokumentarischen. Eben das, was diesem Film seine „Glaubwürdigkeit“ verleiht – die historische Genauigkeit, die exakte Rekonstruktion der Orte und der Ereignisse, die von Überlebenden bestätigt wird; das Stilmittel der beweglichen Kamera, das sonst dem Dokumentarfilm vobehalten bleibt (40% des Films hat Kameramann Janusz Kaminski mit Handkamera gedreht); auch das Widersprüchliche der Hauptfigur selbst – diese ganzen Elemente lassen den Eindruck entstehen, als seien diese Szenen „vor 50 Jahren gedreht und jetzt erstmals gezeigt worden.“⁶⁴ Das war auch die erklärte Absicht des Films. Spielberg sagte zu seinem Team vor Beginn der Dreharbeiten:

„Wir produzieren keinen Film, sondern ein Dokument. Praktisch alles, was ich je in Dokumentarfilmen oder Büchern über den Holocaust gesehen habe, ist mir als eine Folge von schwarzweißen Bildern in Erinnerung geblieben.“⁶⁵

Von „Realismus“ ist auch dann die Rede, wenn Andreas Kilb in diesen Bildern „nicht die Ästhetik der alten Wochenschauen, die da wiederkehrt“, sieht, „sondern das Prinzip der Fernsehreportage, die Schnappschuß-Realität der Straßenbilder aus Sarajevo und Phnom Penh, zurückgespiegelt in eine Vergangenheit, in der es kein Fernsehen gab.“ Auf diese Weise habe „Spielberg den Kampf um die Erinnerung gewonnen, den er in *Schindlers Liste* ausficht.“⁶⁶ Vor allem die Tatsache, daß Spielberg darauf bestand, an den *Originalschauplätzen* in Krakau und Umgebung, in Schindlers alter Fabrik und in seiner Krakauer Wohnung zu drehen, daß er den Set für die Szenen in Auschwitz direkt neben der Gedenkstätte bauen ließ (er hatte nicht die Genehmigung erhalten, *in* der Gedenkstätte selbst zu drehen, und deshalb ist die Schrift auf dem Eingangstor, „Arbeit macht frei“, im Film auch als Schrift, die nach außen führt, zu lesen) – all diese Faktoren weisen daraufhin, daß die eigentliche „message“ von *Schindlers Liste* die „Wirklichkeit“ selbst ist.⁶⁷ Diese message wird vermittelt durch die realistische Darstellung des realen Genozids an den Juden.

Spielberg nannte seine Dreharbeiten in Krakau „vier Monate auf dem Friedhof“.⁶⁸ Wenn ich zum Vergleich Barrès zitiere, der sagte:

„Was habe ich in Toledo, in Venedig und Sparta vor allem geliebt? Was zog mich an Persien besonders an? Die Friedhöfe.“⁶⁹

so will ich damit nicht unterstellen, daß Spielberg den Ort Auschwitz mit der Wollust eines Barrès besetzt hat. Dennoch ist der christliche Hintergrund einer Bildersprache, bei der sich der Begriff Wirklichkeit mit dem Bild des Juden – eines toten Juden – überlagert, unübersehbar. Ich bin der Überzeugung, daß sich bei den Zuschauern, die in der christlichen Symbolwelt aufgewachsen sind, das fließende Blut, das in mehreren Einstellungen in Großaufnahme zu sehen ist, oder der rote Mantel des ermordeten Mädchens – und nicht die Vernichtungslager – der Erinnerung einschreiben werden.

Mit anderen Worten: Diese Bilder haben eine große Glaubwürdigkeit, aber die Glaubwürdigkeit selbst nimmt sehr unterschiedliche Formen an, je nachdem ob es sich um die der Überlebenden oder die von Menschen handelt, die in einer christlichen Symbolwelt aufgewachsen sind: Für die einen mögen diese Bilder tatsächlich die Bewahrung einer Erinnerung beinhalten. Für die anderen aber besteht die Anziehungskraft dieses Films in der Begegnung mit der „Wirklichkeit“. Das heißt, daß der Jude – der ermordete oder existentiell gefährdete Jude – auch für sie zur Repräsentationsfigur des Wirklichen geworden ist und mithin Auschwitz zum Ort einer „existentiellen Erfahrung“: eben dieser Erfahrung, die die Autoren der Dekadenz in Krankheit und Verfall suchten und die in den Texten der Antisemiten dem jüdischen Körper eingeschrieben wurde.

Mag sein, daß *Schindlers Liste* mehr Menschen erreicht hat als Lanzmanns *Shoah*.⁷⁰ Mir geht es um etwas Anderes: die Gefahr, daß die *Erinnerung* an das Reale zu einer *Ästhetik* des Realen wird, die das Gegenteil von dem bewirkt, was Erinnerung bedeutet.

In der ZEIT vom 25. 3. 1994 schrieb Andreas Kilb:

„Claude Lanzmann, der Regisseur der epochalen Dokumentation *Shoah*, hat diesen Einspruch gegen Spielberg formuliert: ‚Er hat Bilder eingesetzt, wo in *Shoah* keine waren, und Bilder töten die Imagination.‘ Das ist wahr.

Wahr ist aber auch, daß die wenigen Überlebenden, die noch das Grauen bezeugen können, allmählich aussterben und daß nur Bilder imstande sind, ihre Erinnerungen wenigstens in Bruchstücken einer fernseh-süchtigen Nachwelt zu überliefern. Die Menschen, die in *Schindlers Liste* strömen, wollen nicht vergessen, sie wollen das Vergessen überwinden. Das war Spielbergs Ziel. Er hat es erreicht.“

Ich meine, daß die Menschen, „die in *Schindlers Liste* strömen“, vielleicht weniger „das Vergessen“ als das „Irreale“ zu überwinden suchen – und daß der Film dieses Ziel erreicht, indem er ihnen eine christliche Symbolik und Metaphorik anbietet: eine Symbolik, die mit der Rolle des Blutes und der Wunden im Christentum ebenso zusammenhängt

wie mit dem Juden als Symbolfigur von „Wirklichkeit“. In einem ähnlichen Sinne scheinen mir auch die Attentate gegen die Gedenkstätte von Sachsenhausen oder gegen die Synagogen in Lübeck und Essen (um nur diese zu nennen) etwas mit der Suche nach „Wirklichkeit“ zu tun haben: einer „Wirklichkeit“, die diesen Orten – als Orten „des Juden“ – zugewiesen wird und die ihnen als Orten des realen Genozids eigen ist. Repräsentiert der „Jude“ zunächst in der Imagination des Antisemiten die Wirklichkeit, so scheinen die Vernichtungslager und zerstörten Synagogen den Wirklichkeitsgehalt dieser Phantasie zu beweisen.

Mit anderen Worten: Ob Spielberg es will oder nicht, dieser Film könnte zu einem Kultfilm des Christentums werden und damit auch Auschwitz im christlichen Sinne „besetzen“. Anders besetzen als das Karmeliterinnenkloster, das den Ort in eine christliche Märtyrerstätte zu verwandeln suchte. Vielmehr besetzt *Schindlers Liste* die Erinnerung an Auschwitz mit einer Bild – und „Gefühlswelt“, die aus dem Christentum kommt und die nur im Kontext der christlichen Heilsbotschaft verständlich ist und ihren „Sinn“ findet.

Dabei offenbart der Film zugleich ein Problem, das seit der Entstehung der technischen Bilder über jede Form von kulturellem Gedächtnis bestimmt: die Frage, ob nicht gerade das Medium, dem heute zunehmend die Erinnerung an die Wirklichkeit des Grauens anvertraut wird, zugleich das Medium ist, das die Lust am Grauen befriedigt.

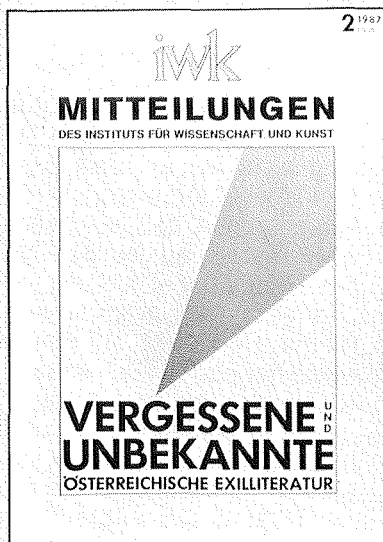
ANMERKUNGEN:

- 1 vgl. Richard Davenport-Hines, *Sex, Death and Punishment. Attitudes to sex and sexuality in Britain since the Renaissance*. Fontana Press, London 1991, S. 138
- 2 Ebda.
- 3 Ebda., S. 132
- 4 George Mosse, *Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen*. Carl Hanser, München 1985, S. 151
- 5 Ebda., S. 176
- 6 Ebda., S. 61
- 7 „Wildes entfremdende physische Erbschaft einer körperlichen Unförmigkeit von der nationalirischen Mutter und einer Schwerfälligkeit vom keltisierenden Vater unterstrich mit jeder Bewegung, mit der er sich und seinen Typus in den Vordergrund rückte, die Zerbrechlichkeit, Unwahrscheinlichkeit und Fremdheit – und zugleich die Macht, neue Wahrnehmungsmuster herbeizuführen – der neuen homo-homosexuellen Bildhaftigkeit männlich-männlichen Begehrens. Eben dadurch betonte sie auch auf dramatische Weise, daß sich der englische Nationalkörper nicht mit dem britischen oder dem irischen gleichsetzen ließ – eine Gleichsetzung, auf deren Boden national/imperiale Beziehungen geknüpft werden sollten.“ Eve Kosofsky-Sedgwick, *Nationalisms and Sexualities in the Age of Wilde*, in: *Nationalisms & Sexualities*, hg. v. Andrew Parker, Maryy Russo, Doris Sommer, Patricia Yaeger. Routledge, New York / London 1992, S. 242f

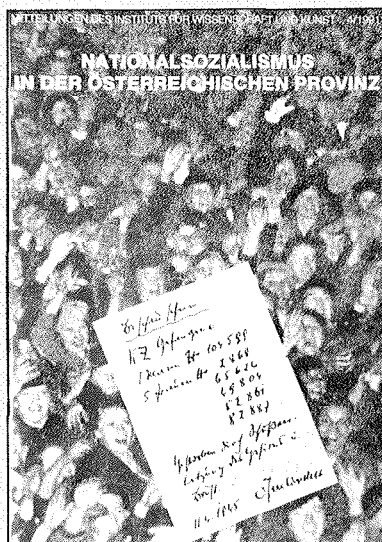
- 8 Edouard Roditi, Oscar Wilde. Dichter und Dandy. Verlag H. Kluger, München 1947, S. 137
- 9 Roland Barthes, Das Dandytum und die Mode (1972), in: Riten der Selbstauflösung, hg. v. Verena v. d. Heyden-Rynsch, Matthes und Seitz, München, S. 304
- 10 vgl. Davenport-Hines (s. Anm. 1), S. 140
- 11 Ebda., S. 139
- 12 vgl. Christina v. Braun, „Der Jude“ und „Das Weib“ – zwei Stereotypen des „Anderen“ in der Moderne, in: Deutsch-Jüdische Geschichte. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von L. Leid und J. H. Knoll, Burg Verlag, Bonn / Stuttgart 1992
- 13 vgl. Davenport-Hines (s. Anm. 1), S. 127
- 14 vgl. Sander Gilman, in: Christina v. Braun, Böses Blut. Mythen und Wirkungsgeschichte der Syphilis. Film, Köln (WDR) 1994
- 15 George Mosse (s. Anm. 4), S. 176
- 16 vgl. Mosse (s. Anm. 4), S. 49. Ähnlich auch Otto Weininger, der schreibt: „Männer, die kuppeln, haben immer Judentum in sich; und damit ist der Punkt der stärksten Übereinstimmung zwischen Weiblichkeit und Judentum erreicht. Der Jude ist stets lüsterner, geiler, wenn auch merkwürdigerweise, vielleicht im Zusammenhange mit seiner eigentlich unmoralischen Natur, weniger sexuell potent, und sicherlich aller großen Lust weniger fähig als der arische Mann.“ Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Wien, Leipzig (16), 1917, S. 423
- 17 Dieselben weiblichen Eigenschaften wurden auch dem „Intellektuellen“ zugewiesen – ein Begriff, der vor allem im deutschen Antisemitismus fast zu einem Synonym für „Jude“ wurde. Vgl. Christina v. Braun, Der Mythos der Unversehrtheit in der Moderne. Zur Geschichte des Begriffs „Die Intellektuellen“, in: Martina Kuoni et al. (Hg.) Theorie – Geschlecht – Fiktion. Stroemfeld, Basel 1994
- 18 George Mosse (s. Anm. 4), S. 172
- 19 vgl. Dietz Bering, Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes. Klett-Cotta, Stuttgart 1978
- 20 zit. n. Marion Luckow, Die Homosexualität in der literarischen Tradition. Stuttgart 1962, S. 29. Während der Psychiater Richard v. Krafft-Ebing 1898 von einem medizinisch erwiesenen Zusammenhang zwischen „homosexueller Dekadenz“ und künstlerischer Empfänglichkeit schrieb, (ebda.), verkündeten die Künstler der Dekadenz, daß „der Mensch immer verfeinerter, immer weiblicher, immer göttlicher wird.“ Zit. n. Mosse (s. Anm. 4), S. 59
- 21 Eve Kosofsky-Sedgwick, (s. Anm. 7) S. 238
- 22 Ebda., S. 242
- 23 vgl. Christina v. Braun, „Böses Blut“ (s. Anm. 14)
- 24 vgl. Mosse (s. Anm. 4), S. 185
- 25 Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, (s. Anm. 16), S. 443
- 26 Charles Baudelaire, Le public moderne et la photographie, Salon de 1859, in: Baudelaire, Oeuvres, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris 1932, Bd. II, S. 220f
- 27 vgl. Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik (3). dtv, München 1988, S. 223
- 28 vgl. Léon Poliakov, Geschichte des Antisemitismus, Bd. VII. Athenäum, Frankfurt / M. 1988, S. 68
- 29 J.-M. Charcot, Leçons sur les maladies du système nerveux, in: Oeuvres Complètes. Bd. III, S. 4
- 30 J.-M. Charcot, Leçons du mardi à la Salpêtrière. Policlinique 1887/88, Bd. 1, S. 178
- 31 vgl. S. Freud, GW Bd. I, S. 22
- 32 George Mosse (s. Anm. 4), S. 19 u. 171
- 33 „Der Akt des Sehens ist der Akt der Schöpfung historisch determinierter (und deshalb gesellschaftlich annehmbarer) Bilder, die es erlauben, zwischen dem Betrachter und dem Anderen zu unterscheiden.“ Sander L. Gilman, Depicting Disease, in: ders. Disease and Representation, Images of Illness from Madness to AIDS. Cornell University Press, Ithaca u. London 1991, S. 7
- 34 vgl. Ludmilla Jordanova, Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisc. 1989; s. a. Christina v. Braun, Vom Sinn des Sehens, Augen-Blicke der Geschlechter, Film, Köln (WDR) 1994
- 35 vgl. Mosse (s. Anm. 4), S. 191
- 36 In: Kairos, 4. Jg. Nr. 1 u. 2, 1989, S. 5. Philippe Dubois, der von der Photographie als „Thanatographie“ spricht, sagt von der fotografierten Person, daß sie gestorben sei, „weil sie gesehen wurde“. Vgl. L'Acte photographique. Nathan / Labor, Paris / Brüssel 1983. Für Peter Wollen wiederum bewahrt das Photo die Fragmente der Vergangenheit „wie der Bernstein die Fliegen“, in: Le Feu et la glace, in: Photographies (Paris), Nr. 4 1984, S. 17–21
- 37 Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray. Emil Vollmer, Wiesbaden o. J., S. 26
- 38 Vgl. Christina v. Braun, „Ceci n'est pas une femme“. Blick und Berührung, in: Lettre International, Berlin, Juni 1994. S. a. dies., „Vom Sinn des Sehens“ (s. Anm. 34)
- 39 Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray, (s. Anm. 37), S. 120
- 40 Vgl. Mario Praz (s. Anm. 27), S. 147. Oder auch: „Das einzig Schreckliche in der Welt ist die Langeweile,“ so sagt Lord Henry zu Dorian, „Das ist die einzige Sünde, für die es keine Vergebung gibt.“ Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray (s. Anm. 37), S. 167
- 41 George Mosse (s. Anm. 4), S. 59
- 42 In seinem Einleitungsgedicht „Au Lecteur“ zu den „Fleurs du Mal“ schreibt Baudelaire:
„Doch unter den Schakalen, den Pantheren, den Hetzhündinnen, den Affen, den Skorpionen, Geiern, Schlangen, den Untieren allen, die da belfern, heulen, grunzen, kriechen in der ruchlosen Menagerie unserer Laster
Ist eines häßlicher, und böser noch, und schmutziger!
Ob es gleich keine großen Glieder reckt, noch laute Schreie ausstößt, zertrümmerte es gern die ganze Erde, und gähnend schluckt es die Welt ein;
Die Langeweile ists! – Das Auge schwer von willensloser Träne, träumt sie von Blutgerüsten, ihre Wasserpfeife schmauchend; du kennst es, Leser, dieses zarte Scheusal...“.
In: Baudelaire, Die Blumen des Bösen (1857), deutsch v. Friedhelm Kemp, Frankfurt/M. 1966, S. 6f
- 43 Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen (European Photography) 1991, S. 77
- 44 Mario Praz (s. Anm. 27), S. 183f
- 45 Ebda., S. 195
- 46 The Whippingham Papers, vgl. G. Lafourcade, La Jeunesse de Swinburne (1837–1867) 2 Bde. Paris (Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg) 1928, Bd. 2, S. 132
- 47 zit. i. d. Übersetzung n. Praz (s. Anm. 27), S. 61f
- 48 zit. n. Praz (s. Anm. 27), S. 197
- 49 zit. n. Roditi (s. Anm. 8), S. 158

- 50 vgl. Christina v. Braun, „Böses Blut“ (s. Anm. 14)
- 51 vgl. Christina v. Braun, „Der Jude“ und „das Weib“ – Zwei Stereotypen des Anderen in der Moderne (s. Anm. 12)
- 52 Über Rémy de Gourmont z. B. schrieb sein Arzt: „Er ist ein sinnlicher Mensch, zugleich pervers und keusch; beide Eigenschaften ergänzen einander.“ vgl. P. Voivenel, Rémy Goncourt vu par son médecin. Essais de physiologie littéraire, Paris 1924, S. 99; ähnlich auch die Mischung von Perversität und Keuschheit bei Swinburne, vgl. Praz (s. Anm. 27), S. 195
- 53 zit. in der Übersetzung n. Praz (s. Anm. 27), S. 211
- 54 vgl. Praz (s. Anm. 27), S. 194
- 55 vgl. Roditi (s. Anm. 8), S. 143
- 56 vgl. Praz (s. Anm. 27), S. 344f
- 57 Raymond. Der Junge mit dem Engelsgesicht. Film von Wilfried Huisman, ARD 23. 8. 1993
- 58 Beim Verlust von Wirklichkeit spielen natürlich nicht nur die Medien eine wichtige Rolle: Die Entstehung des sozialen Wohlfahrtsstaats, der als „Mutter Staat“ mit seiner Armee von Fürsorgeeinrichtungen oft an die Stelle der realen Eltern tritt, die Aufhebung der geschlechtlichen Differenz, die in der sexuellen Leistungsgesellschaft des 20. Jahrhunderts vielleicht ihren deutlichsten Ausdruck gefunden hat, diese ganzen Faktoren spielen eine wichtige Rolle. Aber auch sie stehen, wie ich vorher darzustellen versuchte, in enger Beziehung zu den medialen Selbst- und Fremdbildern. Auch die Tatsache, daß Gewalt gegen Ausländer keineswegs (wie zunächst behauptet) eine Erscheinung unter den sozial benachteiligten Schichten ist und viele der Täter in ökonomisch gesicherten Verhältnissen leben, spricht eher dafür, daß es sich bei diesen Entwicklungen um die Suche nach einem Bezug zur Wirklichkeit handelt.
- 59 vgl. Léon Poliakov (s. Anm. 28), Bd. VII, S. 66
- 60 Praz (s. Anm. 27), S. 329
- 61 vgl. Ebda. S. 351
- 62 „Sie glauben nicht, aber sie möchten glauben. (...) Diesen Geistern mit ihrem zerbrechlichen Sinn für das Neue gefällt es zu glauben, daß sie glauben.“ zit. n. René Ternois, Zola et son temps. Paris 1961, S.166
- 63 Eric L. Santner, persönliche Mitteilung, s. a. ders. History beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma, in: Saul Friedlander (Hg.), Probing the Limits of Representation. Harvard University Press, Cambridge 1992, S. 143ff
- 64 Dietmar Kanthak in: Der Generalanzeiger v. 2. 3. 1994
- 65 zit. ebda.
- 66 Andreas Kilb, in: DIE ZEIT v. 4. 3. 1994
- 67 Der Mythos des Realen ergriff auch den Schöpfer selbst: Es sei ihm nicht möglich gewesen, mit Schauspielern, die sich im Kostüm eines Obersturmbannführers auf dem Set bewegten, small talk zu betreiben, sagte Spielberg bei der Pressekonferenz, vgl. Kanthak (s. Anm. 64)
- 68 Manfred Riepe u. Stefan Müller, in: Die Tageszeitung v. 3. 3. 1994
- 69 Maurice Barrès, Cahiers II, Paris 1930, S. 216
- 70 Wobei mir an dieser Behauptung Zweifel kommen. Eine Ausstrahlung im Fernsehen erreicht leicht mehr als die drei Millionen Zuschauer, die „Schindlers Liste“ in Deutschland gesehen haben. Allein die Sicherheitsmaßnahmen, die die Sendeanstalten während der ersten Ausstrahlung von „Shoah“ ergriffen (einige verwandelten sich geradezu in Festungen), zeigt, daß man durchaus mit einer Wirkung dieses Films rechnete – allerdings mit anderen Wirkungen als bei „Schindlers Liste“.

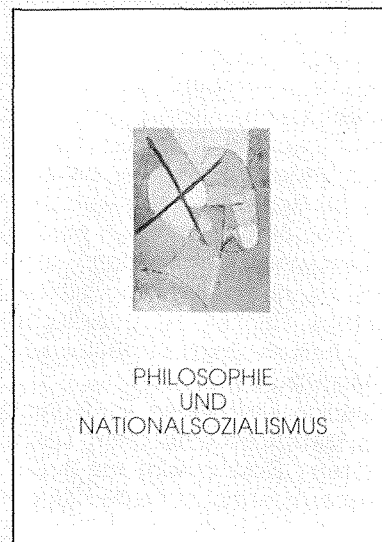
„MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST“:
THEMENHEFTE ZU NATIONALSOZIALISMUS UND EMIGRATION



NR. 2/1987:
VERGESSENE UND UNBEKANNTE



NR. 4/1991: NATIONALSOZIALISMUS
IN DER ÖSTERR. PROVINZ



NR. 2/1992: PHILOSOPHIE UND
NATIONALSOZIALISMUS

KURT PÄTZOLD

ZWEIERLEI FREIHEITEN: Die Phantasie des Historikers und des Filmemachers beim Umgang mit dem „Holocaust“

I.

Es existiert kein zweites Feld in der Geschichte des deutschen Faschismus und des Zweiten Weltkrieges, das von der internationalen Historiographie so intensiv erforscht worden wäre wie der Massenmord an den europäischen Juden. Allerdings haben die Geschichtsforscher das Thema vergleichsweise erst spät angenommen. Gerald Reitlinger war mit seiner profunden Arbeit *The Final Solution – The Attempt to Exterminate the Jews in Europe 1939–1945*, die 1953 in London erschien, ein einsamer Vorreiter.¹

Selbst in dem Staat, in dem die größte Gruppe von Bürgern jüdischer Religion bzw. Herkunft lebt, in den USA, machte sich über Jahrzehnte kein gesellschaftliches Interesse geltend, die Erforschung des „Holocaust“ besonders zu fördern oder sie als einen Schwerpunkt wissenschaftlicher Anstrengungen zu favorisieren. Der Mann, der durch seine Forschungsarbeit über Jahre und Jahrzehnte und – ohne Übertreibung läßt sich sagen – bis auf den heutigen Tag das Niveau der Forschung bestimmte, war Raul Hilberg. Er wurde 1926 in Wien geboren und konnte mit seinen Eltern rechtzeitig über Frankreich und Kuba in die USA gelangen. Nachdem er in der amerikanischen Armee gedient hatte, gegen Kriegsende auch nach Europa kam, begann er in New York Politik und Staatswissenschaften zu studieren. Schon während seines Studiums wählte er die Geschichte des Massenmords an den Juden als sein Forschungsthema. Das blieb es bis auf den heutigen Tag.

Hilbergs Hauptwerk *The Destruction of the European Jews* kam 1961 gleichzeitig in Chicago, in einem kleinen Verlag, und in London heraus. Es dauerte zwanzig Jahre bis es wiederum ein sehr kleiner Verlag, der später bankrott ging, in Berlin-West in deutscher Übersetzung herausbrachte.² Diese Verspätung hob sich merkwürdig von der im kapitalistischen Deutschland inzwischen geübten Praxis ab, namentlich englisch- und amerikanischsprachige Bücher zu gesellschaftswissenschaftlichen Themen rasch in deutscher Übersetzung auf den Markt zu bringen.

Kürzlich erschienen in deutscher Ausgabe Hilbergs Memoiren unter dem Titel *Unerbetene Erinnerungen*.³ Erzählt wird mit äußerster Sachlichkeit und unter Verzicht auf jede Klage, daß und mit welchen faulen Argumenten sich in den fünfziger Jahren in den USA Druckereien von Universitäten weigerten, das Resultat von Hilbergs Forschungen zu publizieren. Auch ein Versuch, die obendrein preisgekrönte Arbeit in Zusammenarbeit von amerikani-

schen und israelischen wissenschaftlichen Institutionen herauszubringen, scheiterte. Hilberg benennt die Gründe und Faktoren, die diese Blockaden verursachten. In den USA war das Interesse an dem Thema so unausgebildet, daß Hilbergs Lehrer und Mentor ihm schon am Beginn seiner Forschungen glaubte voraussagen zu müssen, daß er mit seiner Wahl sich jede wissenschaftliche Laufbahn verbauen würde.

Die Drucklegung kam über Jahre aber deshalb nicht zustande, weil die Resultate der Forschungen mehreren Gutachtern nicht behagten. Das betraf insbesondere die Darstellung der Haltung von Juden und jüdischen Organisationen in den Jahren der Verfolgung und der Ausrottung. In den sechziger Jahren waren es ausschließlich politische Befürchtungen, die renommierte deutsche Verlage davon abhielten, sich des Werkes anzunehmen. Heute mag die Erinnerung an diese Tatsachen aus den Anfängen der „Holocaust“-Forschung wie eine Meldung aus grauer Vorzeit erscheinen. Das Einwirken politischer und ideologischer Interessen auf diesen Zweig der geschichtswissenschaftlichen Arbeit hat sich abgeschwächt.

Eine Gruppe von Forschern, die ihre wichtigsten institutionellen Basen in den USA, in Großbritannien, Israel, Frankreich und in der Bundesrepublik und auch hier in Österreich besitzt, hat das eingangs erwähnte Resultat hervorgebracht, ohne daß irgend jemand der Meinung wäre, die Arbeiten seien zu einem auch nur vorläufigen Abschluß gelangt. Die Ergebnisse wissenschaftlicher Arbeit sind verkürzt in Nachschlagwerken leicht (und neuerdings auch billig in Paperback-Ausgaben) zugänglich.

In der Bundesrepublik zeigt das Hervortreten von Spezialisten einer jüngeren Generation in der „Holocaust“-Forschung nicht nur an, daß das Begonnene und Weitgetriebene fortgesetzt wird. Es läßt sich auch deutlich erkennen, daß gleichsam die Scheinwerfer an neuen Plätzen aufgestellt werden. Die Ausleuchtung des Feldes hat sich damit verändert, sie ist tiefschärfer und vor allem breiter geworden. Wer das Thema „Holocaust“ auf Hitler eingrenzt, diese Sichtweise hat freilich noch immer ihre Vertreter, wirkt in der Gruppe der Spezialisten eher als ein Exot. Mehr noch: es lassen sich Tatsachen anführen, die davon zeugen, daß in der Frontstellung gegen diese Art von monokausaler personalistischer Geschichtsauffassung der Antisemit Hitler und seine Rolle eher zu weit aus dem Blickfeld geraten sind. Doch dürfte die Korrektur dieser „Abweichung“ leichter zu bewirken sein als die Überwindung der apologetischen Darstellung von

Hitler als dem Alleintäter.

Die Erforschung des Massenmords an den europäischen Juden hat in vielen europäischen Staaten zu einer bis in die Regional- und Lokalgeschichte reichenden Rekonstruktion der Verfolgungen von ihren Anfängen bis zur Deportation der Opfer geführt. Ungleich weniger genau wurden die Geschichte der Vernichtungsstätten und -lager von der Geschichtswissenschaft erforscht. Über den Mordkomplex Auschwitz, über die Vernichtungsstätten Kulmhof (polnisch Chelmo) im Reichswarthegau und die der „Aktion Reinhard“ in Belzec, Sobibor und Treblinka im Osten des Generalgouvernement existieren keine annähernd so detaillierten Monographien wie etwa über Organisationen und Institutionen der Täter.

Die internationale „Holocaust“-Forschung war und ist seit Jahrzehnten von der Frage geleitet, ja beherrscht: Wie konnte es geschehen? Diese Frage hatte die Konzentration der Recherchen und der Interpretationen auf die Seite der Täter zur Folge, denn die Geschehnisse waren von ihnen und nicht durch die Opfer bestimmt worden. Die Täter planten, entschieden, befahlen, ordneten an, deportierten, mordeten, informierten, registrierten. Was waren deren Antriebe, was ihre Ziele? Welche Rolle hatten Personen, welche die politischen, militärischen und ideologischen Machtzentren des deutschen Faschismus gespielt, als das Verbrechen vorgedacht, geplant und verübt wurde?

In der deutschen Historiographie prägte sich diese Fragerichtung besonders aus. Das erscheint ebenso verständlich wie gerechtfertigt. Unter den Opfern waren zu Tausenden und Zehntausenden Deutsche jüdischen Glaubens und/oder jüdischer Herkunft. Sie waren den Verfolgungen am längsten ausgesetzt. Deutsche vor allem waren die Täter und keiner ihrer nichtdeutschen Mittäter hätte vollbringen können, was er zu dem Gesamtverbrechen beitrug, hätte ihm nicht die Einladung oder Forderung zur Kollaboration dazu die Gelegenheit gegeben. Aus dieser Grundtatsache ergab sich eine besondere Pflicht der Historiker in den beiden deutschen Staaten, sich mit der Erforschung der beispiellosen Untat auseinanderzusetzen. Mit einigen Ausnahmen waren es vor allem Wissenschaftler, die der später sogenannten Hitlerjugend-Generation angehörten oder die gegen Kriegsende eben noch in den Volkssturm oder die Wehrmacht gezwungen wurden, die sich des Gegenstands annahmen.

In das Zentrum ihrer Aufmerksamkeit traten zwei Themenkomplexe: Der eine betraf den Übergang von der Politik der Vertreibung der Juden aus dem deutschen Machtbereich zur Vernichtung der Juden. Dessen Untersuchung mündete in die vielumstrittene Frage, wann und wie der Entschluß zum Judenmassenmord getroffen worden war. Der andere galt der Struktur der Täterschaft und vor allem dem Anteil der „deutschen Eliten“ an dem Verbrechen. Er erforderte die Beschäftigung mit den Rollen der Beamtschaft, insbesondere der Reichs-

ministerialbürokratie, der Wissenschaftler und der Juristen, des Generals- und Offizierskorps, der Wirtschaftsführer.

Der erstgenannte Themenkomplex – der Übergang des Regimes von der Vertreibung zur Vernichtung der Juden – bot und bietet den Forschenden eine beträchtlicher Anzahl von Tücken, Stolper- und Fallstricken. Schlüsseldokumente, die Antworten erleichtern könnten, sind rar und manche von geradezu irreführendem Inhalt. Nachdem die Idee oder auch die Hoffnung mancher Spezialisten, es würde sich ein Hinweis auf eine an Ort und Zeit festzumachende Entscheidung Hitlers und seiner engsten Vertrauten und Ratgeber auffinden lassen, vollständig aufgegeben wurde, tat sich erst vollends eine Menge ungeklärter Probleme auf. Sie wurden 1984 auf einer internationalen Konferenz in Stuttgart diskutiert.⁴ Ihr Verdienst war es, den Wissensstand zu bilanzieren und die Zonen voneinander abzugrenzen, in denen sich „Holocaust“-Forscher bewegen. In der ersten können die gefundenen Antworten als fix und gewiß gelten, die zweite stellt eine Art Grauzone dar, in der abweichende oder kontroverse Antworten konkurrieren, und die dritte ist die Dunkelzone.

In den zweiten Themenkomplex der Forschungen – die Bestimmung des Anteils der „deutschen Eliten“ – wirken nach wie vor politische Interessen forschungshemmend hinein. Das zeigte sich dieser Tage besonders deutlich, als im Zusammenhang mit dem 50. Jahrestag der Befreiung wieder versucht wurde, die deutsche Wehrmacht von dem durch massenhafte Tatsachen gestützten Urteil freizusprechen, eine verbrecherische Organisation gewesen zu sein. Diese wissenschaftsfremden Einflüsse erinnern an die Hindernisse, die Hilberg zu überwinden hatte. Sie verlangsamten den Erkenntnisfortschritt vor allem dadurch, daß sie auf jüngere Forscher abmahnend wirken. Doch folgen manche den Spuren Hilbergs und lassen ihre Entscheidungen nicht durch Karrierebeflissenheit bestimmen.

Unter den „Holocaust“-Forschern herrschte 1995 nahezu ausnahmslos Übereinstimmung darüber, daß sie sensationelle Quellenfunde nicht mehr zu erwarten haben. Was sich in einstmaligen sowjetischen Archiven finden lassen wird, mag insbesondere weiteren, aber kaum grundstürzenden Aufschluß über die Rolle der SS, des Reichssicherheitshauptamtes und des SD liefern können. Ergiebiger erscheint demgegenüber die systematische, aber äußerst aufwendige, weil langwierige Auswertung von „Massenakten und -daten“ wie etwa den überlieferten Beständen der Oberfinanzdirektionen oder auch die vollständige Durchsicht von Archivalien, welche die Rolle einzelner Institutionen im Prozeß der Judenvernichtung aufklären können.

Kontroversen und Streit in der Geschichtswissenschaft knüpfen sich heute vor allem an voneinander abweichende Interpretationen von Dokumenten, Tatsachen und Abläufen. Die Debatten ereignen sich vor allem auf jenen Feldern, wo sich die

Phantasie des Forschers betätigen kann und muß. Diese richtet sich zum einen auf die überlieferten schriftlichen Dokumente und ist an sie gebunden. Schon während der Universitätsjahre macht die Unterweisung im Umgang mit Quellen einen erheblichen Teil der Ausbildung der künftigen Geschichtswissenschaftler aus. In ihrem Verlauf wird sowohl gelehrt, wie die Schriftstücke zum „Sprechen“ zu bringen sind, und gleichzeitig davor gewarnt, der eigenen Phantasie einen allzu ungehemmten Lauf zu lassen.

Kurzum: die Phantasie des Historikers ist einerseits quellengebunden und andererseits – das betrifft freilich nur den Zeithistoriker – kann und soll sie sich auch quellenschöpfend betätigen. Das letzte ist der Fall, wenn der Forschende sich durch Befragungen von Zeitzeugen mündliche Quellen erschließt und ihnen eine autorisierte schriftliche Form gibt. Doch richtet sich die Vorstellungskraft unvermeidlich darüberhinaus. Einem Sog gehorchend, bewegt sie sich auch auf den gleichsam quellenfreien Felder der Vergangenheit. Denn: Bevor sich ein Forscher zu dem Eingeständnis entschließt: Non possumus, fragt er seine geschulte Vorstellungskraft, wie es gewesen sein könnte, und erwägt, ob sich nicht mit dem Anspruch auf einen mehr oder weniger hohen Grad von Wahrscheinlichkeit sagen ließe, wie es „wirklich gewesen ist“.

Indessen grenzt sich die Historiographie längst nicht mehr auf das Wie des Geschehenen ein, sondern konzentriert sich auf das Woher und das Warum. Da die Handelnden nur in den wenigsten Fällen ihre Motive und Antriebe selbst preisgeben und, wenn sie es tun, häufig Selbsttäuschungen unterliegen und/oder Fremdtäuschung betreiben, erweist sich die Leistungskraft der Geschichtswissenschaft erst, wenn sie mit raffinierten Mitteln und Methoden über das Wie und das Wer hinausgelangt.

In welcher Weise der einzelne Forscher dieser Forderung genügt, unterliegt einer doppelten Abhängigkeit: der schon erwähnten von den Quellen und deren Aussagewert sowie der handwerklichen Versiertheit des Historikers und – zweitens – der hier hinzuzufügenden Gebundenheit an die jeweils eigenen theoretischen Vorstellungen vom allgemeinen Gang der Geschichte. Diese Vorstellungen machen sich im Streit der Meinungen zumeist stärker geltend, als die Kontrahenten es sich und voreinander eingestehen.

Um vom Allgemeinen zum Konkreten zurückzukehren: Die Auseinandersetzung um den Übergang von der Politik der Vertreibung zur Praxis der Vernichtung, bei der sich die „Intentionalisten“ und die „Funktionalisten“ gegenüberstanden, war und blieb auf beiden Seiten von den jeweiligen Vorstellungen über den Charakter des Naziregimes und seinen bewegenden Kräften bestimmt. Wer Hitler als den Allesbeweger ansah, konzentrierte seine Aufmerksamkeit auf dessen Rolle. Das trug der Wissenschaft die ziemlich lückenlose Sammlung der Äuße-

rungen Hitlers zu Antisemitismus und Judentum (Reden, Befehle, Gesetze, Entscheidungen, gesprächsweise Bemerkungen u. a.) ein, führte aber am Ende nur zurück in die von der Mehrheit der Forscher längst als unbefriedigend erkannte Denkweise des deutschen Historismus, der die großen Männer als die Schöpfer des Geschichtsprozesses ansah. Der Entschluß zum Judenmord konnte demnach aus dem Kopfe des „Führers“ hervorgewachsen; alle weiteren Fragen konzentrierten sich nur noch darauf, wann er sich entschlossen hatte.

Forscher, die das Regime hingegen als eine Polykratie betrachteten, in der sich verschiedene, gleichgerichtete und widerstreitende Interessen durch ihre Träger geltend machten, forschten nach deren Rolle im Prozeß dieses Übergangs. Sie stießen dabei auf die intellektuellen Wegbereiter, die Organisatoren und Koordinatoren der Judenverfolgung, die Praktiker der Besatzungsherrschaft während des Krieges, die Kommandeure der Konzentrationslager und der Ghettos, die Mitarbeiter von wissenschaftlichen Einrichtungen, die sich mit Generalplänen, insbesondere mit dem „Generalplan Ost“ befaßten.

Ihr Fazit lautete: Der Massenmord an den europäischen Juden war ein Gemeinschaftswerk nicht erst auf der Stufe seiner Verwirklichung, sondern schon vordem auf der Stufe der Planung, die sich mit der Ingangsetzung des Verbrechens fortsetzte und spezialisierte. Die „Holocaust“-Forschung, sofern sie die Seite der Täter untersucht, wurde von den Vorstellungen über den Charakter des Naziregimes beeinflusst, und sie wirkte mit ihren Ergebnissen auf diese Vorstellungen selbst wieder zurück, sie verfestigend oder korrigierend.

Dabei blieb die Frage, wie und wann und wodurch der point of no return erreicht worden war. Bei aller Blickerweiterung über Hitler hinaus war unvorstellbar, daß der Reichsführer SS, Heinrich Himmler, oder der Chef des Reichssicherheitshauptamtes (RSHA), Reinhard Heydrich, auf eigene Faust befohlen hatten, mit der systematischen Ausrottung der Juden auf dem eroberten Territorium der UdSSR zu beginnen, wo das Massaker am 24. Juni 1941 unmittelbar hinter der ostpreußisch-litauischen Grenze einsetzte. Es blieb unvorstellbar, daß die Massentötung von Juden seit dem 9. Dezember 1941 in Kulmhof hinter des „Führers“ Rücken ins Werk gesetzt wurden. Solchen Annahmen widersprachen, um nur einige Tatsachen aufzuzählen, der mehrfach erhobene Anspruch Hitlers, in Sachen des Antisemitismus der Spezialist schlechthin zu sein, seine bestimmte Erklärung, ihn mit ungeforderten Ratschlägen gerade auf diesem Gebiet zu verschonen, seine Rolle bei der Auslösung des Pogroms am 9./10. November 1938, auch seine Unterschrift unter den auf den 1. September 1939 rückdatierten „Euthanasie“-Befehl, schließlich auch seine nachweisbare Unterrichtung über die einzelnen Phasen der Judenvernichtung und endlich seine aktive Rolle bei der Forderung, den deut-

schen Mördern die letzte große Gruppe der im faschistischen Einflußbereich lebenden Juden auszuliefern, die Ungarns, des noch verbündeten Staates, in dem einflußreiche Kreise schon einem Absprung aus dem Bündnis suchten.

Wie also könnte es gewesen sein, als die Entscheidung fiel, über die alle Quellen jede Auskunft oder auch nur einen Hinweis verweigern? Denkbar wäre, daß Hitler sich über das Vorhaben, zur Ausrottung der Juden überzugehen, mit Göring besprach. Dafür steht die Tatsache, daß Göring 1941 sein engster Vertrauter und Ratgeber, sein verlässlicher und verschwiegener Paladin war. Dafür könnte sprechen, daß Göring am 31. Juli 1941 die von Heydrich erbetene Generalvollmacht für die „Vorbereitung“ aller Maßnahmen der „Endlösung der Judenfrage“ unterschrieb, denn der Chef des RSHA brauchte ein solches Dokument, um es gegenüber den anderen Obersten Reichsbehörden vorweisen zu können. Denkbar wäre auch, daß Hitler das Vorhaben mit Göring und Himmler gemeinsam erörterte und dabei oder danach seine Entscheidungen traf, aufgrund eigenen Überlegens oder entsprechend ihm unterbreiteten Vorschlägen. Jedenfalls wurde Himmler von Hitler früh mit der Gesamtleitung des Massenmordens beauftragt.

Wer das Geschehen in einem historischen Film darstellen wollte, könnte sich für eine der genannten Möglichkeiten entscheiden oder seiner Phantasie eine weitere Richtung geben. Dem Historiker steht das nicht zu. Er hat Gewißheit auszudrücken oder Zweifel anzumerken. Und im Zweifelsfall muß er im Konjunktiv bleiben und den Wahrscheinlichkeitsgrad kenntlich machen. Jedes andere Verfahren verstößt gegen die strikten Gebote der Zunft.

Dieses Verhalten wird mitunter als hochgradig unbefriedigend empfunden. Zum einen durch die Forschenden selbst, die nicht selten dazu neigen, ungesicherte Forschungsergebnisse durch die Art ihrer Darbietung aufzuwerten. Zum anderen auch durch die sich mit der Geschichte befassenden Laien und dies zumal dann, wenn der Wunsch nach abschließenden Antworten sich geltend macht, die ein Geschichtsbild gleichsam abrunden sollen. Wie die Öffentlichkeit in solchen Fällen reagiert, war und ist noch immer auch im Fall des Entscheidungsprozesses über den Übergang zur Judenvernichtung zu beobachten. Die These, derzufolge diese Vernichtung am 20. Januar 1942 auf der „Wannsee-Konferenz“ beschlossen worden sei, ist von einer ungeheuren Zählebigkeit, obwohl sie von der Geschichtsschreibung seit langem als falsch nachgewiesen wurde. Daß der Legende im öffentlichen Bewußtsein dennoch nicht der Garaus gemacht werden konnte, liegt wohl daran, daß die Historiker außerstande sind, eine überzeugende und einprägsame Alternative zur falschen Vorstellung zu bieten. Das Publikum aber wünscht eine Entscheidung von diesem Ausmaß an Personen, Ort und Stunde zu binden, und die Konferenz in der Villa am Wannsee gibt dazu bequeme Gelegenheit.

Schon eine „dokumentarische Inszenierung“ von geschichtlichen Ereignissen im Film oder auf dem Theater eröffnet – verglichen mit dem Historiker – Möglichkeiten eines freieren Umgangs mit der Vergangenheit. Solche Inszenierungen – wie beispielsweise die (weniger gelungene und im folgenden nicht weiter erörterte) des Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozesses von 1945/1946 oder des Jerusalemer Eichmann-Prozesses von 1961/1962⁵ (beide wurden unter anderem vom Deutschen Theater in Berlin aufgeführt) – machen ungeachtet aller Kommentare in Programm und von Erläuterungen in der Presse den Eindruck, es werde hier Geschichte nachgestellt und dem Publikum vor Auge und in das Ohr gebracht, „wie es wirklich gewesen ist“. In beiden Fällen mußten, was jeder bemerkte und als unvermeidlich hinnahm, die authentischen Texte der Prozeßprotokolle gekürzt und bearbeitet werden. In „Bruder Eichmann“ hatte der Autor die Kürzungen so angelegt, daß das Bild dieses Haupttäters charakteristisch verzeichnet wurde. Der SS-Obersturmbannführer erschien einzig als ein Rädchen in einem Befehlsgefüge. In Jerusalem aber hatte sich Hauptmann Avner Less, der die polizeiliche Vernehmung Eichmanns vornahm, stundenlang geschunden, um unwiderlegbar nachzuweisen, daß der vor ihm sitzende Mann nicht nur Befehle ausgeführt hatte, was schändlich und barbarisch ohnehin war, sondern auch eigene Entscheidungen getroffen hatte und es sein persönlicher Ehrgeiz war, keinen Juden entkommen zu lassen.

Eine dokumentarisch-künstlerische Rekonstruktion in einem vielgesehenen (west-) deutschen Fernsehfilm erfuhr auch die bereits erwähnte Wannsee-Konferenz. Er gestaltete die Szenerie vom Eintreffen der Teilnehmer am Tor der Villa bis zur Verabschiedung Heydrichs von seinen Untergebenen, dem Gestapo-Chef Heinrich Müller und Eichmann. Filmautor und -regisseur konnten sich in diesem Falle auf ungleich weniger authentisches Material stützen, als es in Gestalt der Nürnberger und Jerusalemer Prozeßakten vorlag. Sie verfügten über die von Eichmann gefertigte Konferenz-Niederschrift, von der sich in den Akten des Auswärtigen Amtes ein einziges Exemplar erhalten hatte, über die einsilbigen Aussagen von Teilnehmern der Konferenz, die von Robert M. W. Kempner vernommen worden waren, und über die Schilderungen Eichmanns, der sich noch in Argentinien gegenüber einem niederländischen Journalisten geäußert hatte und dann vor Avner Less und dem israelischen Gericht Rede und Antwort stehen mußte.

Die Filmemacher folgten der Version Eichmanns vor Gericht und verschärften sie noch zu dessen Gunsten. Er, der sich im Rahmen seiner generellen Verteidigungsstrategie neben den großen Männern, die um Heydrich versammelt waren, nur als „kleinen Dreck“ dargestellt hatte, wurde im Film an einen Nebentisch abseits der Staatssekretäre und SS-Generäle und -Offiziere plaziert. Die Figur Eich-

mann wurde auf den Rang einer neben ihn gesetzten Sekretärin herabgestuft. Deren Anwesenheit während der Beratungen ist nicht erwiesen. In der Inszenierung erhielt sie im Kreis der Männer eine besondere Rolle und Funktion. Dem Stück sollte die auf germanisch-blond aufgeputzte Nazistin eine pikante Note beifügen. Das mag als unwesentliches Detail erscheinen, ist es auch und soll hier nicht mehr plausibel machen, als die legitime Existenz von zweierlei Freiheiten im Umgang mit dem geschichtlichen „Stoff“.

Wesentlicher war, daß die Filmemacher aus Eichmanns Zeugnis, er habe nach der Veranstaltung mit Heydrich und Müller bei einem oder zwei Gläsern Cognak zusammengesessen, eine dem Alkohol reichlich zusprechende Runde von Konferenzteilnehmern werden ließen. Dadurch wurde der Eindruck erweckt, von den Staatssekretären bis zu den schießenden Haufen der Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des SD sei der Judenmord eine Sache einer alkoholisierten Bande gewesen. Schließlich wurden in einer Szene einem Staatssekretär tiefe Zweifel „unterschoben“. Tatsächlich aber spricht kein Dokument dafür, daß es eine Person dieses Typus am Wannsee gegeben habe. So entstehen Bilder von der Regimespitze, die zu zerstören die Geschichtswissenschaft sich bemüht.

Diese Bemerkungen wären mißverstanden, wenn sie als Generalurteil über die erwähnten „dokumentarischen Inszenierungen“ zur Geschichte des „Holocaust“ verstanden würden. Beider Verdienst – und es ist durch seine Wirkung weit größer als das vergleichbare der Geschichtswissenschaft – besteht im Bewußtmachen oder Bewußthalten des verbrecherischen Charakters des deutschen Faschismus. Das kann zum wenigsten in einer Zeit gering geschätzt werden, in der von verschiedenen Seiten der deutschen Gesellschaft, nicht nur von ihrem rechten Rande her, sondern auch aus ihrer Mitte Versuche unternommen werden, die Nazivergangenheit zu schönen, – von den einen, um irgendeine Nazizukunft vorzubereiten, von anderen, um hinter einem blankgeputzten deutschen Schild eigene politische, ökonomische und geistige Interessen besser verfolgen zu können.

Der Einwand des Historikers richtet sich im Kern jedoch gegen alle Darstellungen, die dem deutschen Faschismus – wie an Beispielen der Inszenierung der „Wannsee-Konferenz“ gezeigt – eine besondere Exotik andichten. Denn mit ihr werden Interessen bedient, die das Regime weit aus allen Kontinuitätslinien deutscher Geschichte herauslösen und es durch die Verabsolutierung seiner unstrittigen Besonderheiten letztlich als Produkt eines Zufallsspiels der Geschichte erscheinen lassen möchten. So wenig es Sache des Geschichtsforschers sein sollte, den Abstand zwischen seiner Sicht und jener, die sich in einer künstlerischen Inszenierung ausdrückt, mit der Elle nachzumessen, so sehr bleibt ihm die Pflicht, Differenzen zu bezeichnen. Zudem bleibt der Historiker derjenige, der

von den Wirkungen des Theaters und des Films profitiert. Sie erhöhen auch seine Einflußmöglichkeiten, denn in einer nicht nachprüfaren Zahl von Fällen gehen die Anstöße zu eingehender Beschäftigung mit der Geschichte von der Kunst aus. Ihre geistigen und emotionalen Anregungen sind zumeist die ursprünglicheren – verglichen mit jenen der Geschichtswissenschaft, die auch von ihren strengen Vertretern gelegentlich und besonders bei feierlichen Anlässen die Muse Klio genannt wird.

II.

In Deutschland ist jüngst ein Streit darüber entstanden, wie sich Geschichtswissenschaft und Kunst zueinander verhalten dürften, – ein Streit, der von vielen für nicht revitalisierbar gehalten wurde. Er erwuchs aus einer politischen Situation, die sich seit 1990 entwickelt hatte, und ist eine Begleiterscheinung der Konstituierung der größeren Bundesrepublik, in deren Verlauf die „neuen Bundesländer“ nach dem sozialen, wirtschaftlichen, politischen, moralischen und kulturellen Zuschnitt der „Altbundesrepublik“ gestaltet werden. Dazu gehört, daß das in dieser Republik dominierende Geschichtsbild den Neubürgern angetragen und – wie man an der Einführung der Schulbücher erkennen kann – auch verordnet wird. Da jedoch das Geschichtsbild der DDR nicht allein durch die Historiographie und Geschichtspublizistik unter die Leute gebracht wurde, geht dessen Liquidierung mit einer breitangelegten systematischen Kampagne gegen alle Personen und Sachen einher, die es erzeugten und verbreiteten. Dazu gehören Kunstwerke der verschiedensten Art, Denkmäler, Romane und auch Filme. An sie werden „Wahrheitskriterien“ gestellt, die – abgesehen von ihrer inhaltlichen Fragwürdigkeit – auch alle Eigenständigkeit von Wissenschaft und Kunst ignorieren. Der verbreitetste Vorwurf lautet, es handele sich bei den Erzeugnissen der DDR-Kunst nur um Produkte, die ein politisches Legitimationsinteresse bedient hätten. Dies wiederum wird als dasjenige eines „Unrechtsstaates“ denunziert.

Der Vorgang läßt sich an einem begrenzten Gebiet besonders klar verdeutlichen: dem Streit um die Geschichte des Konzentrationslagers Buchenwald bei Weimar. An ihrer Darstellung und Vergegenständlichung waren Historiker ebenso beteiligt wie – und dies ungleich wirkungsmächtiger – ein Romanautor, ein Filmemacher und ein Bildhauer. Fritz Cremer, der Bildhauer, der den Besuchern von Mauthausen durch das Denkmal nach dem Brecht-Diktum von „Deutschland, der bleichen Mutter“ bekannt sein kann, schuf die beherrschende Skulpturengruppe im Denkmal-Komplex auf dem Ettersberg. In ihr drückte sich das Leiden und Sterben aller und auch der Kampf der politisch aktivsten Häftlinge des Lagers aus.

Bruno Apitz schrieb den Roman *Nackt unter*

Wölfen, der 1958 erschien, in der DDR Auflage um Auflage erlebte und durch seine vielsprachigen Übersetzungen das Bild von der Geschichte dieses Konzentrationslager weltweit mitprägte. Dieser Roman wiederum bildete die literarische Vorlage für einen Spielfilm, den Frank Beyer gedreht hatte, und der in der DDR 1964 in die Lichtspieltheater kam. In ihm übernahm Erwin Geschonneck die Hauptrolle, der selbst einst Gefangener eines Konzentrationslagers gewesen und bei Kriegsende dem Tode in der Kieler Bucht nur knapp entronnen war.

Die Anklage, die sich gegen das Denkmal, den Film – übrigens auch die (aus DDR-Zeiten stammende, inzwischen beseitigte und ersetzte) museale Ausstellung in Buchenwald – und gegen den Roman richtet, behauptet die Verfälschung, Heroisierung und Beschönigung der Rolle der deutschen und ausländischen Kommunisten, besonders aber der deutschen, die es verstanden hatten, im Lager entscheidende Häftlingsfunktionen an sich zu bringen. Als Korrektoren dieser behaupteten Verzeichnungen und mit dem Anspruch, der „Rettung“ des Bildes vom Widerstand in Buchenwald, treten der nach Jena neuberufene Geschichtswissenschaftler Lutz Niethammer⁵ und ein ebenfalls neuberufener Direktor der Gedenkstätte auf dem Ettersberg auf. Die Auseinandersetzung reicht mit ihrem Wellenschlag über die deutschen Grenzen weit ins Ausland. *Germania docet* – diesmal den Umgang mit dem kommunistischen Widerstand gegen das Naziregime. Echos bleiben nicht aus. Ernst Federn, sieben Jahre Buchenwald-Häftling, nachdem er wie viele nach dem „Anschluß“ verhaftete Österreicher in Dachau gefangengehalten wurde, hält Apitz in einem Interview wieder entgegen: So sei es ja nicht gewesen.⁷

Der Einwand, nach Charakter und Kontext mehr ein Protest, mutet merkwürdig an. Apitz hatte seine Arbeit als Roman geschrieben und deklariert, sie ausdrücklich nicht als seine Memoiren bezeichnet, wengleich in dessen Handlung viel persönliches Erleben und Erfahren eingegangen war. Zudem besaß Apitz' literarisch-künstlerisches Interesse eine Vorgeschichte. Der gelernte Stempelschneider, der in den Jahren des Weimarer Staates im Buchhandel und als wissenschaftlicher Antiquar sein Geld verdiente, war 1927 in die Kommunistische Partei Deutschlands eingetreten und drei Jahre später in den Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller.

Die Romanhandlung *Nackt unter Wölfen* besitzt eine breite Beziehungsfläche zur Vernichtung der Juden, wengleich sie in Buchenwald spielt, das kein Vernichtungslager war und in dem dennoch mehr als 50 000 Menschen umgebracht wurden. Das am 18. Januar 1941 im deutsch-besetzten Krakau geborene jüdische Kind, Stefan Zweig mit Namen, dessen – noch einmal: literarisch gestaltetes – Schicksal die eine der beiden Hauptachsen des Romans bildet, kam aus einem Nebenlager von Auschwitz am 5. August 1944 nach Buchenwald. Sein Vater, ein promovierter Jurist und Rechtsan-

walt, hatte seinen Sohn und sich selbst bis dahin retten können, während die weiblichen Mitglieder der Familie von den Mördern umgebracht worden waren. Der Junge wurde im Lager von kommunistischen Häftlingen der Registrierung entzogen, von dem Vater getrennt und versteckt. Willi Bleicher, ein Mitglied der Kommunistischen Partei Opposition und Häftlingsfunktionär in der Effektenkammer, erwarb sich ein besonderes Verdienst um das Überleben des Kindes.⁸

Der geschichtliche Hintergrund dieser Episode ist breit. Den 11. April 1945 erlebten in Buchenwald 904 Kinder und Jugendliche, und viele von ihnen hätten das – als die schwächsten unter allen Gefangenen – kaum tun können, wäre ihnen nicht die Hilfe der Stärkeren zuteil geworden. Zu denen, die sie gewährten, gehörte der österreichische Häftling und Kommunist Franz Leitner, der eine Zeitlang Blockältester im Kinderblock 8 war.⁹ Die Helfer aber gewannen wiederum aus dem Durchhalten und Durchbringen der Kinder und ihrer anderen sozial jüngeren Leidensgefährten Zuversicht, die Nazi-herrschaft zu überleben. Solidarität mit den jüngsten Lagerinsassen ließ sie vielfach zusätzliche Kräfte mobilisieren, die sie sich womöglich selbst nicht mehr zugetraut hatten.

Gestatten Sie mir hier eine persönliche Erinnerung einzuflechten: Der Winter 1945/1946 führte mich in einer Internatsschule in einem Zimmer mit einem dieser Jugendlichen zusammen. Daniel Klowski, heute Professor für Physik in Samara, war mit seiner gesamten Familie in Grodno den deutschen Judenmördern in die Hände gefallen. Seine Mutter wie alle seine jüngeren Geschwister wurden aus dem Ghetto in Bialystok deportiert und in Gaskammern getötet. Er und sein Vater überlebten das KZ Stutthof, dann Auschwitz-Monowitz und schließlich Buchenwald. Daß Daniel in Monowitz der Selektion entging, verdankte er einem deutschen Häftlingsfunktionär im Krankenbau. Sein Name war Stefan Heymann. Er entstammte einer bürgerlichen jüdischen Familie in Mannheim. Während des Ersten Weltkrieges wurde er Jagdflieger und mit dem Eisernen Kreuz Erster Klasse dekoriert. Im Weimarer Staat schloß er sich den Kommunisten an und arbeitete als Redakteur ihrer Zeitungen. In den zwölf Jahren der Nazidiktatur befand er sich nur wenige Wochen auf freiem Fuße. Heymann hatte Daniel Klowski, der an einer Knochentuberkulose schwer erkrankt war, gerettet. Später hörte ich ihn sagen, er habe seit Monowitz zwei Väter, denen er das Leben verdanke: den leiblichen David und jenen Stefan Heymann, der Botschafter der DDR in Warschau wurde. Nach seinem Tode war in Thüringen eine Schule nach ihm benannt worden. Sie hat diesen Namen inzwischen wieder verloren.

Die Überlebensgeschichte des „Juschu“ Zweig, der später in Wien lebte, ist ein Extrem-, aber eben keineswegs ein Einzelfall, dem andere nicht an die Seite gestellt werden könnten. Im Roman wie im Film ist sie frei gestaltet. Das Kind gelangt nicht mit

seinem Vater nach Buchenwald, sondern mit einem ihm nicht verwandten Häftling, der an dem Kind liebevoll hängt. Dieser und sein Schützling werden schmerzlich voneinander getrennt. Das geschieht aus Sicherheitsgründen für alle Beteiligten. Unter ihnen, den vorwiegend kommunistischen Häftlingsfunktionären, entstehen unüberbrückbare Gegensätze über ihr weiteres Verhalten. Während die einen, um die illegale politische Organisation nicht zusätzlich zu belasten und der Enttarnung auszusetzen, was den Tod von vielen bedeutet haben würde, das Kind samt dem Pflegevater auf einen Transport in ein anderes Lager schicken und damit einem womöglich noch ungewisseren Schicksal preisgeben wollen, setzen andere sich durch, die es im Lager behalten und dort über die schwer absehbare Zeit bis zur Befreiung durchbringen möchten. Das gelingt ihnen schließlich.

Am Beispiel dieser Auseinandersetzung um ein Kind und dessen Überleben hat vor allem der Film *Nackt unter Wölfen* anschaulich gemacht, welche Entscheidungs- und Handlungsspielräume die Häftlingsfunktionäre besaßen, in welche Konflikte sie in ihren Funktionen gestürzt wurden und wie unterschiedlich sie sich in ihnen, je nach der persönlichen Abwägung des „höheren Gutes“ entschieden und verhielten. Denn die Romanhandlung um den kleinen und hilflosen Jungen ist ebenso wie die des Films unauflöslich mit einem zweiten Hauptstrang verbunden: der Vorbereitung der illegalen Organisation der Häftlinge für das Herannahen ihrer Befreier. Die Lagerinsassen müssen befürchten, in einem Exzeß ihrer Bewacher allesamt doch noch umgebracht zu werden. Mehrfach und auch heißblütig wird im illegalen Komitee über den Moment gestritten, da die Häftlinge selbst zu den wenigen und unter äußerster Lebensgefahr in das Lager gebrachten oder dort zusammengebauten Waffen greifen sollen.

Wie die kommunistischen Häftlingsfunktionäre 1994 – zum wievielten Male eigentlich? – einer nur auf sie gerichteten Überlebensstrategie bezichtigt werden, der gegenüber die Rettung anderer Häftlinge nur als Zufalls- und Nebenprodukt erscheint, so wird auch ihr Verdienst um die Durchkreuzung der Maßnahmen der SS im Augenblick der Befreiung in Zweifel gezogen. In Wahrheit kam der weitgehend durchgesetzte bzw. befolgte Boykott der geplanten und eingeleiteten Maßnahmen zur Evakuierung der Gefangenen und der Sturm auf Wachttürme und das Lagertor, unternommen als die SS-Herrschaft schon zerfiel, Tausenden und Abertausenden von Häftlingen zugute, die selbst am politischen Widerstand im Lager nicht teilgenommen hatten oder daran nicht teilnehmen konnten.

Im Film ist diese Aktion in einer szenischen Überhöhung dargestellt, aber die steht turmhoch über dem scholastischen Streit, ob es unter kommunistischer Führung eine Selbstbefreiung der Buchenwälder KZ-Insassen gegeben habe oder nicht.

So gewiß, wie es zu einer gewalttätigen Aktion der Häftlinge nicht hätte kommen können, solange die US-Truppen am Rhein standen, sondern erst, als der Donner ihrer Geschütze hinter den Stacheldrähten bereits hörbar war, so gewiß hätten die Kämpfer in Buchenwald den eintreffenden Befreier nicht mehr als 200 SS-Leute übergeben können, die sie gefangengesetzt hatten, wären sie nicht zur Tat geschritten.¹⁰

Im Mittelpunkt des DDR-Films nach dem Apitz-Roman steht die Rettung eines Menschen, eines Kindes, vor dem Tod in Auschwitz, denn die Entdeckung des Knaben hätte ihn zu einem Zeitpunkt, da die Gaskammern und Krematorien von Birkenau noch nicht gesprengt waren, dahin zurück und zu seinen Mördern geführt. Häftlinge, die wie Vater und Sohn Zweig – um nun zu den realen Personen zurückzukehren, die hinter den Romanfiguren stehen – während der Räumung von Auschwitz und seiner Außen- und Nebenlagern nach Buchenwald verschleppt wurden, berichteten später, daß das KZ Buchenwald selbst noch in dieser späten Phase der Naziherrschaft verglichen mit dem Mordkomplex Auschwitz nahezu eine andere Welt darstellte. Die Situationen unterschieden sich vor allem als Folge der Tätigkeit der politischen Häftlingsfunktionäre im Lager. Ihr Verdienst ist vielfach bezeugt, u. a. von Benedikt Kautsky, der sich der letzten Phase des Lagers erinnerte und 1948 schrieb:

„Das Lager wahrte im allgemeinen Disziplin und ordnete sich freiwillig den deutschen Politischen unter, die in diesen letzten Tagen in meisterhafter Weise, Mut und Klugheit richtig mischend, das Lager geführt und 21 000 Häftlingen das Leben gerettet hatten. Ich als Sozialdemokrat lege auf diese Feststellung um so größeren Wert, als es sich in den verantwortlichen Stellen fast ausschließlich um Kommunisten handelte, die in vorbildlicher internationaler Solidarität allen Antifaschisten ohne Unterschied der Partei, Nation oder Konfession halfen.“¹¹

Und trotz dieser vielfach lebensrettenden Unterschiede zwischen dem Konzentrationslager Buchenwald und dem Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz: Wer sich die Bilder des Films *Nackt unter Wölfen* ansieht und sie sich wieder und wieder vor das geistige Auge stellt, kann sich schwerlich des Eindrucks erwehren, daß selbst die Hinzugabe äußerster, an vielen Tatsachen gebildeter Vorstellungskraft doch an die Wirklichkeit auch dieses Lagers nur sehr entfernt heranführt. Die in Rezensionen gelegentlich zu lesende Behauptung, es ließe sich durch das Ansehen von Filmen über die faschistische Barbarei und den Massenmord an Juden, Zigeunern, Slawen und Angehörigen weiterer Völker und Nationen das Schicksal der Opfer „nacherleben“, wird – was schlimm genug ist – entweder gedankenlos niedergeschrieben oder bezeugt einen auch ziemlich widerwärtigen Selbstbetrug. Es gibt keine Möglichkeit, die Wirklichkeit der Lager – hießen sie Buchenwald oder Auschwitz, Mauthausen oder Neuengamme – auch nur annä-

hernd in Spielfilme zurückzuholen. Das Abgleiten in „pseudo-naturalistische“ Szenen des Leidens und Sterbens mag echte Tränenstürze bewirken, die mit dem falschen Empfinden verbunden sein können, nun habe man gesehen, wie es gewesen sei.

Im Film *Nackt unter Wölfen*, der die Gefühle aufwühlt und Meinungen herausfordert, wurden Rührszenen vermieden. In seinem Zentrum stehen Entscheidungs- und Konfliktsituationen von Menschen an der Grenze von Leben und Tod. Geschonneck, der einstige KZ-Häftling, vermochte die inneren Kämpfe deutlich zu machen, die Häftlinge an der Spitze der sogenannten Lager-Selbstverwaltung immer aufs Neue zu bestehen hatten. Wer bin ich denn, fragt er sich, daß ich solche Entscheidungen über Menschen, meine Mitgefangenen, treffe? Wenn Kunstwerke, die den „Holocaust“ und im weiteren Sinne die Barbarei des deutschen Faschismus sich zum Thema wählen, den Zuschauer einzig mit dem Empfinden entlassen: Das möchte ich nicht erleben, und das soll auf der Welt nirgendwo ein Mensch mehr erleben müssen, erwerben sie sich gewiß ein Verdienst um die Verbreitung von humaner Gesinnung. Wenn sie jedoch Menschen abbilden, die in Grenzsituationen sich gegen Brutalität und Barbarei nicht nur entschieden, sondern auch dagegen aufstanden, wie begrenzt ihre Mittel und wie beschränkt ihre Erfolge auch immer gewesen sein mochten, dann kann von ihnen eine gedankliche und praktische Mobilisierung ausgehen.

Diese Überlegung führt auf anderem Wege auch an eine Grenze, die der filmkünstlerischen Darstellung des Leidens und des Sterbens in den Fängen der faschistischen Massenmörder gesetzt ist. Die Möglichkeit, sich zu entscheiden, zu handeln, der Gefahren sich zu erwehren, lagen zumeist lange vor der Zeit, da die Menschenjäger zuschlugen. In dieser Frühzeit waren sie von den späteren Opfern nicht erkannt, nicht ernst genommen, jedenfalls nicht genutzt, auch vertan worden. Die Wahrheit, daß es Widerstand von Juden gab, und die Wahrheit, daß ihre Mehrheit, als die deutschen Faschisten ihr „Endlösungs-Programm“ begannen, keine

Chance des Widerstands mehr besaß oder zu sehen vermochte, sind keine Konkurrenten. Beide Aussagen spiegeln die Wirklichkeit.

ANMERKUNGEN:

- 1 Die deutsche Übersetzung erschien in der Bundesrepublik bezeichnender Weise mit einem veränderten Untertitel: „Hitlers Versuch der Ausrottung der Juden Europas 1939–1945“. Sie charakterisierte die dominierende Tendenz, die Verbrechen des Faschismus auf Hitlers Urheberschaft und Alleinverantwortung zu verkürzen. Diese ist bis heute nicht überwunden.
- 2 Raul Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Die Gesamtgeschichte des Holocaust, Berlin 1982
- 3 Raul Hilberg, *Unerbetene Erinnerungen, Der Weg eines Holocaust-Forschers*, Frankfurt a. M. 1994
- 4 Ihr sehr stark verkürztes Protokoll s.: *Der Mord an den Juden im Zweiten Weltkrieg*. Herausgegeben von Eberhard Jäckel und Jürgen Rohwer, Stuttgart 1985
- 5 Heiner Kipphardt, *Bruder Eichmann*, Schauspiel, Berlin 1985
- 6 Der „gesäuberte“ Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald. Dokumente. Herausgegeben von Lutz Niethammer unter Mitarbeit von Karin Hartewig, Harry Stein und Leonie Wannemacher. Eingeleitet von Karin Hartewig und Lutz Niethammer, Berlin 1994
- 7 *Nackt/Wolf unter Wölfen?* Interview mit Ernst Federn, in: „Ich“, Berlin, Jahrgang 1995, Nr. 1. Das Interview stammt vom Oktober 1994 und fand in Berlin statt.
- 8 Näheres im Abschnitt: „Juschu, ein Buchenwaldkind“ in: *Buchenwald, ein Konzentrationslager*. Bericht der ehemaligen Häftlinge Emil Carlebach, Paul Grünewald, Helmuth Röder, Willy Schmidt, Walter Vielhauer, Berlin 1986, S. 88ff
- 9 Ebenda, S. 87
- 10 Siehe dazu die entgegengesetzten Thesen von Ernst Federn, a. a. O.: „Und die Geschichte vom Aufstand, die der Apitz erzählt, ist auch ein Märchen. In Wirklichkeit sind die Amerikaner mit ihren Tanks gekommen und dann wurden ein paar Waffen, die von den Häftlingen versteckt worden waren, verteilt. Aber befreit worden ist das Lager von den Amerikanern ...“
- 11 Zitiert in: *Buchenwald – ein Konzentrationslager*, a.a.O., S.156

DIE AUTOR/INN/EN

RUTH BECKERMANN:

Filmschaffende und Autorin. Arbeitet zur Zeit an „Land der Väter“, einem Film über Soldaten der Wehrmacht an der Ostfront. Mit Christa Blümlinger Herausgeberin von „Ohne Untertitel. Fragmente einer Geschichte des österreichischen Kinos“ (erscheint 1996 im Sonderzahl Verlag).

CHRISTINA VON BRAUN:

Kulturtheoretikerin und Filmemacherin. Über vierzig Filmdokumentationen und Fernsehspiele zu kulturgeschichtlichen Themen; zahlreiche Bücher und Aufsätze über das Wechselverhältnis von Geistesgeschichte und Geschlechterrollen. Lehrtätigkeit an verschiedenen deutschen und österreichischen Universitäten in den Fachbereichen Philosophie, Literatur- und Erziehungswissenschaften. Seit Mai 1994 Professorin für Kulturwissenschaften an der Humboldt-Universität, Berlin. Veröffentlichung u.a. „NICHT ICH. Logik – Lüge – Libido“, Frankfurt 1985.

KURT PÄTZOLD:

Professor für Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts an der Humboldt-Universität Berlin bis 1992. Zuletzt erschien (gem. mit Manfred Weißbecker) „Adolf Hitler. Eine politische Biographie“, Miltzke Verlag, Leipzig 1995. In Vorbereitung (gem. mit M. Weißbecker u. a.): „Stufen zum Galgen. Die elf Gehenkten des Nürnberger Hauptkriegsverbrecher-Prozesses“

DORON RABINOVICI:

Geb. 1961 in Tel Aviv, lebt seit 1964 in Wien. Autor und Historiker. Vorstandsmitglied des Republikanischen Clubs. 1994 erschien bei Suhrkamp „Papirnik. Stories“; schreibt derzeit an einem Roman.

GEORG TILLNER:

Historiker und Filmwissenschaftler. Publikationen zu massenkulturellen Konstruktionen von Männlichkeit und filmischer Darstellbarkeit von Geschichte. Konzipierte den IWK-Workshop „Filmische Darstellbarkeit der Judenvernichtung“. Forscht zu Emigration und Vernichtung österreichischer Filmschaffender.



bm:wvk

