WerkstattGeschichte 15, Ergebnisse Verlag, Hamburg 1996, S. 55-62

■ FRANK STERN

Die grenzenlosen Grenzen der Visualisierung: Bilder der Vernichtung im Film

Im Prolog zu seinem Theaterstück »Draußen vor der Tür« von 1945 beschreibt Wolfgang Borchert, wie ein Mann nach Deutschland kommt, einen Film sieht und nicht weiß, ob das, was er auf der Leinwand sieht, Realität ist, oder das, was um ihn herum im Publikum passiert. Genauso kann es einem Jahrzehnte später ergehen, sieht man in Deutschland filmische Repräsentationen der nationalsozialistischen Verfolgung der Juden auf der Leinwand. Entsetzen, wiederholbare Betroffenheit und abgewandte Gesichter halten sich die Waage. Im Zweifelsfalle, zumindest wenn es um geschichtliches und ästhetisches Bewußtsein in den Nachfolgestaaten des Dritten Reiches geht, so scheint mir, ist wohl Filmbildern, selbst den ambivalentesten, mehr zu trauen als der Rekonstruktion des filmischen Geschehens in den Köpfen der Zuschauer. Die kulturelle Spannung zwischen den Ereignissen der NS-Vergangenheit einerseits und den Rekonstruktionen oder fiktiven Konstruktionen dieser Vergangenheit in der individuellen Erinnerung wie in kollektiven Bildern andererseits nimmt mit den Jahrzehnten nicht ab, sondern prägt in wachsendem Ausmaß deren bildhaft imaginäre Repräsentationen. Dies hat wesentlich damit zu tun, daß es sich Mitte der neunziger Jahre für die Rückblickenden und Gestaltenden wohl nicht um eine singuläre Vergangenheit handelt, sondern um eine scheinbar unendliche Vielfalt von Vergangenheiten. Deutlicher als nie zuvor, wie etwa Ausstellungen zur Geschichte der Juden in Deutschland, zur Geschichte des Antisemitismus und, nicht zuletzt, die Ausstellungen zur Geschichte der Wehrmacht zeigen, bringt der neugierige Blick auf die Geschichte Varianten der Vergangenheit in Zeitnähe, die unterschiedliche Erfahrungen der Menschen im Damals ins Heute verlängern. Zentrale Interpretationsmuster, feste Säulen vorherrschender Tendenzen im Geschichtsbewußtsein werden in Frage gestellt. Die Distanz schafft Nischen für Perspektiven, die sich der Schulbuchweisheit, den einschlägigen Monographien und den Sonntagsreden entziehen. Das kann außerordentlich produktiv sein oder, durch aktuelle politische, kulturelle und ästhetische Bedürfnisse gefiltert, Bilder historischer Relativierungen etablieren. In der Vielfalt kann es bisweilen scheinen, als ob die Vergangenheiten nur noch aus einer unendlichen Zahl konkurrierender Bilder bestehen. Wo dies dann als postmoderne Unverbindlichkeit mit universalem Anspruch vermarktet wird, ist auf jeden Fall eines erreicht, das NS-Regime und die Verbrechen in seiner Periode scheinen nicht mehr zu sein als auch nur ein dunkles Kapitel der Geschichte wie so viele andere.

Im folgenden geht es um einige Gedanken zu drei Aspekten des künstlerischen und intellektuellen Bemühens um die kulturell relevante Repräsentation der deutschen Enthumanisierung und der, wie Himmler so sachlich betonte, »anständig« durchgeführten Vernichtungspolitik. Erstens möchte ich den Begriff der Grenzen der ästheti-

schen Repräsentation in Frage stellen; zweitens Probleme der cineastischen Imagination in Deutschland ansprechen und drittens die sogenannte Universalität jenes, hierzulande mit dem Begriff Holocaust verharmlosten, historischen Ereignisses mit einem kräftigen Fragezeichen versehen.

Der Mythos der Grenzen der künstlerischen Repräsentation

Nach Auschwitz ist Lyrik, oder allgemeiner die ästhetische Bezugnahme, nicht nur möglich, sondern direkt und unmittelbar notwendig. Es kann keine gesellschaftlich relevante Erinnerung an dieses zentrale deutsche Ereignis geben, die nicht auch nach einer Ästhetik des Grauens verlangt. Die künstlerische Darstellung repräsentiert darüber hinaus einen Abglanz von Millionen ungeschriebener Gedichte, Geschichten, Romane, die in den Lagern der einverständigen deutschen Vernichtungspolitik nie zu Papier gebracht werden konnten. Diese Tatsache entzieht sich jeglicher kulturellen Verlustrechung, macht jedoch zugleich deutlich, wie wenig repräsentativ etwa das Tagebuch von Anne Frank ist. Die unendliche Vielfalt der Erinnerung, der Übermittlung der Bilder der Vernichtungspolitik im jüdischen Bewußtsein an die folgenden Generationen entzog sich in überwältigendem Maße konkreter Übertragung in kulturelle Produktionen. Was in den fünf Jahrzehnten seit der Befreiung der letzten Überlebenden der deutschen Vernichtungsmaschinerie aus unmittelbarer Erinnerung geschrieben, gedichtet, gezeichnet, gemalt, komponiert und gefilmt wurde, stellt nur einen aufleuchtenden Abglanz des Erlebten dar. Und das gilt um so mehr für Hunderte von Spiel- und Dokumentarfilmen, die wir nie sehen werden. Führen wir uns doch einmal vor Augen: Welche Rollen, Handlungsabläufe, irrwitzigen Szenen, Einstellungen, Kameraperspektiven, Bilder, Konfrontationen mit dem Publikum und welche Dialoge sind vor dem geistigen Auge jüdischer Häftlinge in den Konzentrationslagern im Osten und im Altreich abgelaufen. Wieviele Filme haben die aus den Vernichtungslagern nie mehr in die Filmstudios zurückgekehrten Schauspieler, Künstler, Drehbuchautoren und anderen jüdischen Angehörigen der deutschen Theater- und Filmgemeinschaft in den Jahren, Monaten, Stunden und letzten Sekunden vor ihrer pünktlichen Vernichtung durch ihr ehemaliges Publikum durchlebt?

Der gegenwärtige kulturelle Vergangenheitsdiskurs rotiert fast ausnahmslos um die Filme, die aus der Perspektive der Verfolgten und Vernichteten gedreht und um die wenigen, die aus der Perspektive der Täter gedreht wurden. Über jene Filme, die ich hier Wider-Bilder der Realität nennen möchte, und die nie entstanden sind, wird kein Wort verloren. Gewiß, ein illusionärer Wunsch, aber kann ein deutsches Publikum sich überhaupt vorstellen, welche Filme im Bewußtsein, in der individuellen und kollektiven Erinnerung der Davongekommenen, der Überlebenden und der inneren kollektiven Welt der jüdischen Nachkriegsgenerationen in unablässigen Retrospektiven ablaufen? Da werden keine besonderen Vorstellungen oder Einstellungen benötigt; denn jenes einmalige zwölfjährige deutsche »Programm« kann nicht abgeschaltet, die nachgetragene Projektion nicht verlassen werden. Insbesondere Juden der Nachkriegsgeneration stehen mentalitätsgeschichtlich unter visuellem Wiederholzwang, die Retrospektive ist so alltäglich wie die darin vorkommenden Gesichter der deutschen Gesellschaft. Erinnerung ist nichts anderes als eine extreme historische Nahaufnahme, doch der Erinnernde bestimmt den Blickwinkel, die Perspektive, den Rahmen und die Dauer. Derartige Nahaufnahmen gibt es allerdings viel zu wenig. Ihr

Fehlen läßt die andere Perspektive, die der deutschen Bezugnahme auf die Opfer, als die der Opfer selbst erscheinen. Doch das ist ein grober ästhetischer und intellektueller Irrtum.

Das ist nun nicht als moralische Anklage zu verstehen, sondern soll auf die Grenzen bestimmter kultureller Repräsentation verweisen, wenngleich selbst deren Wahrnehmung eine Form historisch-gesellschaftlicher Verarbeitung mit sich bringen kann; denn wer nicht ständig in einer erinnerten Gegenwart lebt, gerät in die Gefahr, sich mit einer historisch partiell amputierten Identität in eine fragwürdige nationale Zukunft zu begeben. Zugleich schaffen diese erinnerte Gegenwart der vielen Vergangenheiten und die zahllosen, nie produzierten ästhetischen Repräsentationen, darunter eben unendliche Filmbilder, einen sozialpsychologischen und auch kreativen Druck auf Juden wie Nichtjuden, auf all jene, die schreiben, filmen, Regie führen. Manchen Filmschaffenden in Deutschland war dies unmittelbar nach der Befreiung der Lager und der Besetzung Deutschlands bewußt. Damals entstanden Filme wie *Ehe im Schatten* (1947, Regie Kurt Maetzig nach einer Novelle von Hans Schweikart), *Lang ist der Weg* (1948, Regie Herbert Fredersdorf, Marek Goldstein), *Affäre Blum* (1948, Regie Erich Engel), *Morituri* (1948, Regie Eugen York nach einer Idee von Artur Brauner) und *Der Ruf* (1949, Regie Josef von Baky nach einem Drehbuch von Fritz Kortner), um nur einige Produktionen aus der Zeit unmittelbar nach 1945 zu nennen. Diese Filme setzten in den antisemitischen Voraussetzungen des Dritten Reiches an (*Affäre Blum*), gestalteten die Verfolgung der Juden nach 1933 (*Ehe im Schatten*), beschrieben die Not und Hoffnungen der Überlebenden (*Lang ist der Weg*), repräsentierten eine humanistisch-religiöse Vision, die aus dem Anti-Nazistischen erwuchs (*Morituri*) oder schilderten die beklemmende Rückkehr eines vertriebenen jüdischen Intellektuellen nach 1945 (*Der Ruf*). Die in der frühen Nachkriegszeit begonnene filmische Suche nach adäquaten ästhetischen Repräsentationen wurde in späteren Jahren fortgesetzt durch Filme wie *Sterne* (1959, Regie Konrad Wolf), *Professor Mamlock* (1961, Regie Konrad Wolf), *Jakob der Lügner* (1975, Regie Frank Beyer nach einem Roman von Jurek Becker), *Der Passagier – Welcome to Germany* (1987, Regie Thomas Brasch, Drehbuchmitarbeit Jurek Becker), *Die Schauspielerin* (1988, Regie Siegfried Kühn nach einem Roman von Hedda Zinner) oder *Abrahams Gold* (1990, Regie Jörg Graser). Nicht zuletzt haben auch eine ganze Reihe von Dokumentarfilmen, insbesondere von Erwin Leiser, dazu beigetragen, die individuellen Erinnerungen mit den filmdokumentarischen Rekonstruktionen der Vergangenheiten und deren späteren ästhetischen Repräsentationen wirksam zu verbinden.

An diesen Filmen läßt sich ablesen, wie die filmischen Repräsentationen auf den kulturellen Vergangenheitsdiskurs des jeweiligen Jahrzehnts Bezug nehmen, in dem die Filme produziert wurden. In der deutschen Filmkultur seit dem ersten deutschen Nachkriegsfilm *Die Mörder sind unter uns* (1946, Regie Wolfgang Staudte) gibt es durch alle fünf Jahrzehnte hindurch cineastische Be- und Verarbeitungen der NS-Vergangenheit, die oftmals mehr über das jeweilige historische Zeitbewußtsein aussagen als über das Dritte Reich. Zugleich machen diese und viele andere Filme aber auch deutlich, daß es keine festgeschriebenen Grenzen der ästhetischen Repräsentation gibt oder geben kann. Diese Grenzen sind durch das künstlerische und geschichtliche Zeitbewußtsein bestimmt, durch Genre-Entwicklungen und die stilistische Rückkehr der westlichen Welt in das sich denazifizierende Deutschland, letztlich durch solch schlichte und schwer nur zu kategorisierenden Sachverhalte wie den guten Geschmack oder geschichtliche Glaubwürdigkeit, dokumentarische Nachprüfbarkeit,

Bezugnahme auf das zu erwartende oder erwünschte Publikum, vor allem aber filmisches und schauspielerisches Können.

Die kollektive Erinnerung kennt keine Grenzen der ästhetischen Visualisierung. Ein jüdisches Kind lebt die Selektionen täglich. Warum haben, so läßt sich im Hinblick auf manche Kritik an Spielbergs Film zugespitzt fragen, manche deutschen Intellektuellen moralisch verkleisterte ästhetische Bedenken, wenn es um den singulären deutschen Beitrag zur Moderne geht? Ein Beispiel dafür ist die Duschraumszene in *Schindlers Liste*, die von vielen intellektuellen Kritikern, doch nicht von Stimmen überlebender Juden, abgelehnt wird. Im Vergleich mit dieser Szene kann ein Beispiel von 1948 zeigen, daß die Grenzen der Visualisierung nicht feststehen, nie feststanden. Artur Brauners Film *Morituri*, produziert unter der unmittelbaren Erfahrung der Verfolgungs- und Vernichtungspolitik im Osten, beginnt mit einer Szene der Selektion. Doch die vermeintlich für die Vernichtung Selektierten sind – wie der Verlauf der Spielfilmhandlung zeigt – für das Entkommen, die Flucht, das Überleben selektiert worden. Die Wahrnehmung, Erwartung der Zuschauer und der Widerspruch der filmischen Realität entsprechen eher der Wirklichkeit als eine quasi-dokumentarische Einstellung in den Köpfen der Zuschauer, die durch eine kommunikativ mehr oder weniger feststehende und oft undifferenzierte Bildfolge bestimmt ist. Die Szene in *Morituri* wurde 45 Jahre vor der vieldiskutierten Duschraum-Szene in Steven Spielbergs *Schindlers Liste* gekonnt auf die Leinwand gebracht. Der Film Morituri als solcher jedoch, der sich expressionistischer Stilmittel bedient, einer ethischen Botschaft verpflichtet ist, die vielen intellektuellen und künstlerischen Debatten Ende der vierziger Jahre entsprach, entzog sich dem Filmmarkt und den sich verändernden Zuschauerbedürfnissen mit dem Übergang zu den fünfziger Jahren.

Die Problematik der cineastischen Imagination in Deutschland

In den siebziger und achtziger Jahren wurde aus Anlaß einer Reihe von Spielfilmen viel über die Ästhetik des Faschismus und die von ihr ausgehende Faszination gesprochen. Die Kategorien schienen klar. Zehn Jahre später scheint diese Debatte der Vergangenheit anzugehören. Wenn man drei vieldiskutierte deutsche Dokumentarfilme der jüngsten Zeit betrachtet – *Die Macht der Bilder – Leni Riefenstahl* (Ray Müller, 1993), *Beruf Neonazi* (Winfried Bonengel, 1993) und *Balagan* (Andreas Veiel, 1993) – so kann man das Gefühl nicht loswerden, daß sich eine unbeschwerte postmoderne Naivität auf der Leinwand breit macht.

Der gemeinsame Nenner aller drei Filme ist die ästhetisch-filmische Wiederherstellung einer ungebrochenen deutschen Identität: Die NS-Vergangenheit wird vermeintlich kritisch-souverän ad acta gelegt, und ein über allem stehender geistig-jungdeutscher Gestus neuer Unschuld und Unverbindlichkeit macht sich frisch-fröhlich auf der Leinwand breit. Da läßt Müller, ohne energisch kritisch nachzufragen, Riefenstahl ihre bekannten Legenden wiederholen und hilft auch zeitgerecht bei der Vermarktung der englischen Übersetzung der geschichtsklitternden Memoiren mit der Präsentation des Films in New York. Da inszeniert Bonengel rein zufällig den Besuch eines Nazis in Auschwitz, dessen filmische Repräsentation von der Riefenstahl auch nicht besser hätte gefilmt werden können und die weniger den bundesrepublikanischen Jungnazi entlarvt als vielmehr den ästhetisierenden Filmmacher. Da mißbraucht man junge Israelis und deren Auseinandersetzung mit israelisch-arabischen

Problemen, um sich vermeintlich zeitgemäß der deutschen Täter-Opfer-Perspektive zu entledigen und die Vernichtungspolitik zu einem sozialpsychologischen Problem der Juden zu verfälschen. Selten ist die Grenze zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm unübersichtlicher als in diesen drei Filmen. Sie sind, abgesehen von allen thematischen und stilistischen Unterschieden, farbenfrohe mise-en-scènes deutscher Befindlichkeiten nach der Vereinigung, durch die cineastische Vergangenheitsdiskurse jenseits von Verantwortung und historischer Reflexion intellektuell und ästhetisch entschärft werden. Allen drei Filmen ist gemeinsam, daß sie über den gefilmten Stoff vorgeben, einen eher distanzierten Blick auf die Gegenwart der NS-Vergangenheit zu werfen, doch der vermeintliche kritische Abstand verringert sich durch die Kamera und läßt eher einen Blick auf die Stereotype in den Köpfen der Filmemacher zu.

In diesen Filmen schlägt sich nicht originelle filmische Imagination nieder, sondern repräsentiert sich der Stand des historischen Bewußtseins eines Teils der deutschen Bevölkerung. Der Film über Leni Riefenstahl wirkt wie eine scheinkritische Abdeckung der sich in Kaufhäusern und Video-Geschäften vollziehenden Ufa-Renaissance. Die durch Riefenstahl mitgeprägte cineastische Ästhetik, schauspielerisches und technisches Können haben längst nicht ihre Attraktion verloren und fügen ein nostalgisch deutschnationales Flair den grassierenden, unübersichtlich intellektuellen Sehnsüchten hinzu. Über die Riefenstahl-Filme kann eine des Verbrechens entledigte Ästhetik des Nazismus nahezu klassizistisch und historisiert in unser fin-de-siècle integriert werden, indem die Ablehnung der Marschbilder in Olympiarausch und romantisch *Blauem Licht*, so der Titel des von Goebbels und Hitler hochgelobten Riefenstahl Werks, vergeht. Doch letztlich erliegt der diese Bilder integrierende Film von Ray Müller der unverwüstlich berechnenden Naivität der Selbstdarstellerin. Auf ihre Mitarbeit zielend und damit ihre erneuerte kulturelle Integration forcierend, versäumt der Regisseur, eine Distanz zu schaffen, die nach fünf Jahrzehnten vielleicht auch einen kritischen ästhetischen Blick auf die Filmmacherin, die kulturelle Verbindung von Klassizismus, Paganismus und Romantik und damit auf die Ufa ermöglichen könnte.

Das trifft in noch stärkerem Ausmaße auf *Beruf Neonazi* zu. In der zentralen und hochgradig inszenierten Auschwitz-Sequenz des Films, verfällt Bonengel in das nahezu ewige deutsche Stereotyp seit dem Dritten Reich, in dem stets der Antagonismus Nazis-Juden als historisches Grundmuster auftaucht. In der Gaskammer und dann im Freien konfrontiert der Regisseur den Jungnazi mit einem amerikanischen Juden, womit sich die deutsche Generation des Filmmachers dann in den unschuldigen Stand historischer Beobachter versetzen kann. Im Film *Balagan* wiederum schlüpfen die Filmemacher dann gleich völlig in die junge israelische Generation und machen deren Probleme in der Auseinandersetzung mit der Rolle der deutschen Vernichtungspolitik und dem israelisch-arabischen Verhältnis zu einer Art Metapher deutscher Unschuld. Auschwitz heute als ein jüdisches Problem, und der geographische Ort der historischen Konfrontation liegt außerhalb der historischen Schädelstätte Deutschland.

Diese Filme und nicht die zahlreichen Debatten und Kommentare zu Spielbergs Film stellen die wirkliche deutsche Alternative zu *Schindlers Liste* dar. Den problematischen Bildern der Gegenwart dieser drei Filme will ich hier nur ein einzelnes wirkliches Abbild der Vergangenheit aus Spielbergs Film entgegensetzen, das zeigt wie dokumentarische Assoziation und narrative Imagination zusammenwirken können. Mit dem Bild eines kleinen Mädchens, durch die Straßen Krakóws rennend und den irritierend roten Mantel in unsere Wahrnehmung gepreßt, werden wir auf uns

selbst zurückgeworfen. Die historische Illusion auf der Leinwand läßt emotionale Distanz kaum mehr zu; doch die ästhetische Kraft der in sich gebrochenen Bilder, in denen das Rot des Mantels die schwarz-weiße Illusion des Dokumentarischen zerstört und dadurch zugleich das historische Ereignis in die heutigen farbigen Filmsehgewohnheiten holt, ermöglicht zeitlichen Abstand und unmittelbare Verarbeitung – wenn wir denn bereit sind für eine solche kulturelle Verarbeitung und individuelle Akzeptanz.

Die fragwürdige These der Universalität

Dokumentar- und Spielfilme, Publikationen aller Art, die, wie vermittelt auch immer, die Diskriminierung der Juden und die deutsche Vernichtungspolitik betreffen, werden in keinem kulturellen Niemandsland produziert und keinem erinnerungslosen Publikum vorgelegt. Man kann ja ganz schlicht beim Blick auf die Leinwand oder den Fernseher fragen: Wessen Erinnerung, wessen Bewußtsein, wessen Schmerz und welche Perspektive kommen hier zum Ausdruck? Und damit möchte ich abschließend einen umstrittenen Aspekt theoretischer Debatten und ästhetischer Repräsentationen andeuten, auf den ich eingangs bereits kurz verwiesen habe. Manche Filmemacher, Künstler, Intellektuelle und deren jeweilige Kritiker mühen sich – entgegen der eben skizzierten Tendenz – die Sisyphusarbeit des historischen Perspektivwechsels zu vollenden, endlich alles aus der Perspektive der Opfer zu sehen, sich mit dem Opfer zu identifizieren – kurz gesagt, sich mental, je nach Alter und emotionaler Disposition, entweder Anne Frank oder Walter Benjamin anzunähern. Die kulturelle Metamorphose wird dann zumeist mit Kleszmer-Musik untermalt, und die deutsch-jüdische Illusion scheint perfekt, der innere Friede wieder hergestellt.

Mir scheint, hier liegt ein kollektiver Irrtum vor, ein Problem der künstlerischen und intellektuellen Durcharbeitung historischer Erfahrung nach Hitler. Natürlich ist es schwierig, sich dazu zu bekennen, daß die Großmutter immer noch auf dem Sessel des jüdischen Nachbarn sitzt. Man denke nur an all die wohlmeinenden Dokumentarfilme über die ehemaligen jüdischen Nachbarn. Ich habe nie verstanden, warum Filmemacher oder Wissenschaftler, die mit Interviews arbeiten, sich selbst, ihren Familien und ihrer Gesellschaft ausweichen. Sie befragen posthum die Ermordeten, die wenigen Überlebenden in Amerika oder Israel und tragen dadurch zur Anonymisierung der Tätergeneration bei. Dafür gibt es dann auch Gelder und Preise. Nur wenige wie Erwin Leiser mit *Deutschland Erwache* (1968), Theodor Kotulla mit *Aus einem deutschen Leben* (1977) oder Eberhard Fechner mit *Der Prozeß* (1984) haben in ihren Dokumentarfilmen andere Wege beschritten und uns die banalen Gesichter der Täter und Mitläufer vor Augen geführt. Es sind aber eben außerordentlich wenige Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren, die die in Deutschland heute einzig relevante Perspektive wählen, und das ist die der Täter, Mittäter, Mitschweiger. In diesem Punkt ist das umstrittene Buch von Daniel J. Goldhagen ein wesentlicher Beitrag zur Zeitgeschichtsschreibung. Einzig die Durcharbeitung dieser umfassenden deutschen Perspektive, die offensichtlich überhaupt erst begonnen hat, kann dazu beitragen, daß die Erinnerung an die Vernichtung Millionen europäischer Juden zu einem festen Bestandteil der deutschen Identität wird.

Bis heute mangelt es an relevanten wissenschaftlichen und cineastischen Darstellungen der deutschen Kommandos an Gaskammern und Krematorien, gibt es keine

filmische Repräsentation deutscher Gesichter beim Einschütten der Zyklon-B-Kristalle. Warum nicht? Wovor haben deutsche Filmemacher Angst? Die zentrale Szene in Jörg Grasers beeindruckendem Film *Abrahams Gold* (1990), in der ein ehemaliger SS-Offizier nach Jahrzehnten unbeschwerten Lebens die am Stacheldrahtzaun von Auschwitz einst vergrabenen Goldzähne sucht und, nachdem er sie gefunden hat, von dem Automodell spricht, das er sich nun kaufen kann, räsonnierend ob mit Automatik oder ohne, ist in ihrer Banalität und Fürchterlichkeit im deutschen Film bisher unübertroffen.

Anders gesagt, was mich am deutschen Diskurs über die Ästhetik des Schreckens vor allem stört, das ist das bekennerhafte Moralin, mit dem die Perspektive der Vernichteten eingenommen wird. Selbstverständlich gibt es Gegenbeispiele. Der Beginn von Konrad Wolfs Film *Sterne* (1959) zeigt das Verladen von Deportierten in Güterwaggons. Die Szene endet mit dem Bild des deutschen Offiziers, der gelangweilt das Ende der Aktion erwartet. Schichtwechsel. Derartige Bilder sind es denn auch, die Steven Spielberg in *Schindlers Liste* aufnimmt. Literatur und Film haben in unseren Generationen Aufgaben, die Wissenschaftler oft nur erahnen können. Vorläufig kommt ganz offensichtlich insbesondere der ästhetischen Reflexion die Würde der Unmittelbarkeit zu. Und das ist entscheidend für Deutschland; denn hier gilt es – und Filme wie *Abrahams Gold, Leni* (1994, Regie Leo Hiemer), *Drei Tage im April* (1995, Regie Oliver Storz) beweisen, daß es möglich ist – den Produzenten der *deutschen Distanz* zu widerstehen. Leni, ein auf einem Bauernhof im Bayerischen untergebrachtes jüdisches Baby, wird denunziert, der Obrigkeit in Auschwitz überantwortet. Der Film ist eine schlicht bestechende Antwort auf die Endlosspirale der Heimatserien der achtziger und neunziger Jahre. Es gibt auch heute vielschichtige und zu diskutierende Beispiele für eine Ästhetik des Widerstehens. Diese Ästhetik sollte es sich jedoch versagen, das deutsch-jüdische Verhältnis in kitschig-romantisierender Versöhnungsgeste als eine Art historischen Stoßdämpfer zu mißbrauchen.

Die mit der Perspektive verbundenen Probleme weisen darüber hinaus auf einen viel grundlegenderen Zusammenhang hin. In zahllosen Debatten über die Vernichtung der europäischen Juden wird mit kosmopolitisch-philosophischem Gestus die Universalität des organisierten Massenmordens betont. Das mag überall auf der Welt angehen. Doch hier in Deutschland ist es der effektivste intellektuelle Weg, sich jeglicher kritischen individuellen und kollektiven Selbstbefragung zu entledigen. Wenn – so wird einem zu verstehen gegeben – doch das Verbrechen in der Welt allerorten existiert, warum soll sich dann eine vereinigte deutsche Nation noch Gedanken über die spezifische Bedeutung der deutschen Banalität des Bösen machen? Die Betonung der Universalität der Erfahrung mit der deutschen Vernichtungspolitik ist in Deutschland jedoch nichts anderes als eine moderate liberale und konsenstragende Variante der Abwehr, der Verneinung. Oder anders formuliert: Die Betonung der universalen Bedeutung der Vernichtungspolitik hierzulande ist die höflich-aufgeklärte Form einer Haltung, die in anderen politischen Kreisen als rechtsextreme Propaganda derjenigen in Erscheinung tritt, die stets von der sogenannten Auschwitz-Lüge reden. Die deutsche Vernichtung der Juden ist ein einzigartiges deutsches Thema und sollte sich auch so in der literarischen Verarbeitung, in künstlerischen und vor allem filmischen Repräsentationen wiederfinden.

Wenn im Jahr 1996 Goethes *Erlkönig* im filmischen Rückblick zupackt, die unschuldigen Kinder nicht mehr aus der Geschichte läßt und der Zuschauer, ihren Tod erahnend, widerstrebend in den nationalen Idealismus gezogen wird, so konfrontiert

uns Volker von Schlöndorff mit einem unbequemen, aber um so notwendigeren Thema. Sein Film *Der Unhold* (Premiere in Venedig im Herbst 1996), ebenso umstritten wie Goldhagens Buch über Hitlers willfährige Helfer, bedeutet eine Absage an den dokumentarischen, vermeintlich historisch argumentierenden Realismus in den filmischen Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus. Der Unhold praktiziert sein Geschäft in den nebeligen Wäldern Ostpreußens, und Schlöndorff produziert Bilder, die einen Jahrhundertkreislauf schließen. Der Jäger kindlicher deutschen Unschuld reitet durch Eichen- und Mischwald wie weiland *Siegfried* in Fritz Langs epochalem Werk nationaler Wiedergeburt gleichen Namens von 1924. Der Film, kein wissenschaftliches Werk, zielt auf die destruktive und auch auf die subversive Kraft kultureller Bilder und Assoziationen. Die Ästhetik der idealistischen Verführung des Nationalsozialismus kann sich hier heute jeglicher Didaktik entziehen und der Filmsprache gemäß die Mythen der deutschen Moderne ins visuelle Zentrum stellen. Jetzt fasziniert das Schaudern in den Reihen der Zuschauer. Der Untergang scheint unaufhaltsam, das faszinierende Elend unüberwindbar, doch dann kommt zu guter Letzt die Lehre aus Hollywood. Der Unhold rettet ein Kind, ein jüdisches Kind. Katharsis.

Wie sagte ein namhafter Historiker jüngst auf einer Konferenz über Widerstand in Deutschland? Über *die* Schindlers haben wir noch viel zu wenig nachgedacht. Wird künftig etwa jeder deutsche Film über das Dritte Reich mit der Rettung eines Juden abblenden? Vielleicht sollten wir doch eher auf ästhetische Repräsentationen hoffen, in denen der Erlkönig, getreu der literarischen Imagination, dem vermeintlich geretteten Kind keine Lebenschance läßt und die Unholde, was von ihrem Idealismus auch immer die Sprengung der Reichskanzlei überlebt haben mag, selbst als mythische Helden aus ihrer Verantwortung zumindest narrativ nicht entlassen werden. Kurz, nicht um Grenzen der Visualisierung oder um eine Ästhetisierung des Schreckens geht es, sondern um dringend notwendige künstlerische Repräsentationen des Banalen insbesondere für jene Generationen, deren Geschichtsbilder vor allem *Bilder* sind.