

■ KOBİ KABALEK

## Erinnern durch Scheitern

### Erfolglose Versuche zur Rettung von Juden in Film und Literatur der deutschen Nachkriegszeit, 1945–1960<sup>1</sup>

45

Wer Erinnerung untersucht, untersucht fast immer auch eine gewisse Art von Scheitern.<sup>2</sup> Die genaue Art des zu analysierenden Scheiterns variiert nach disziplinären Interessen und spezifischen Fragestellungen. Manche Forschungen verstehen unter gescheitertem Erinnern einen ungenauen und oft unbewusst mangelhaften Abruf der Vergangenheit. So erforschen einige Wissenschaftler die alltäglichen Fehler oder »Sünden« des persönlichen Erinnerns,<sup>3</sup> prüfen, wie und ob sich vergangenes Geschehen in historiografischen und gerichtlichen Kontexten realitätsgetreu rekonstruieren lässt,<sup>4</sup> und ergründen die kulturellen Bedeutungen, sozialen Funktionen und die politische Nutzung von »falschen« Erinnerungen oder von solchen, die man nicht selbst erlebte, sondern aus anderen Quellen »entliehen« hat.<sup>5</sup>

Andere Studien konzentrieren sich auf bewusste und intendierte »Fehlrekonstruktionen« der Vergangenheit und verweisen dabei auf ein *moralisches* Scheitern. Da Erinnern eine wichtige Rolle in der Aufrechterhaltung und Regulierung von ethischen Verhältnissen und Identitäten spielt, zieht es oft auch bestimmte gesellschaftliche Verpflichtungen nach sich.<sup>6</sup> So wird ein verfehltes oder »unangemessenes« Erinnern explizit oder implizit als ein moralisches Scheitern interpretiert. Eine solche Verurteilung findet vor allem dann statt, wenn das erinnerte Ereignis selbst von moralischer Bedeutung ist, sodass man von einem doppelten moralischen Scheitern sprechen kann. Im Kontext der Erinnerung an die NS-Zeit wird dementsprechend Verschweigen, Vergessen oder

- 1 Für ihre sehr hilfreichen Kommentare auf einen ersten Textentwurf möchte ich mich bei Judith Poppe, Katharina Morawek und Georg Wamhof bedanken.
- 2 Paul Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge 1989, S. 35.
- 3 Daniel L. Schacter, *The Seven Sins of Memory. How the Mind Forgets and Remembers*, Boston 2001; Sina Kühnel/Hans J. Markowitsch, *Falsche Erinnerungen. Die Sünden des Gedächtnisses*, Heidelberg 2009.
- 4 Paul Thompson, *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford 2000; Johannes Fried, *Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik*, München 2004; Alison Winter, *Memory. Fragments of a Modern History*, Chicago 2012.
- 5 Mark Roseman, *Erinnern und Überleben. Wahrheit und Widerspruch im Zeugnis einer Holocaust-Überlebenden*, in: *BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 11 (1998) 2, S. 263–279; Marianne Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in: *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001) 1, S. 5–37; Kobi Kabalek, *Spuren vergangener Geschichte/n. Die ›NS-Zeit‹ in Interviews mit jungen Deutschen aus der ehemaligen DDR*, in: Julia Obertreis/Anke Stephan (Hg.), *Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften*, Essen 2009, S. 121–132.
- 6 Jeffrey Blustein, *The Moral Demands of Memory*, Cambridge 2008; Avishai Margalit, *The Ethics of Memory*, Cambridge, MA 2002. Margalit unterscheidet zwischen Ethik, die uns sagt, wie wir einerseits unsere dichten (*thick*) Verhältnisse (zu Eltern, Freunden, Liebhabern und Landsleuten) regulieren sollen und andererseits Moralität, die unsere dünnen (*thin*) Verhältnisse (zu Mitmenschen) definieren. In diesem Aufsatz betrachte ich allerdings Ethik und Moralität als Synonyme und gehe davon aus, dass sie beide auf sämtliche Aspekte des Lebens in allen sozialen Verhältnissen abzielen.

Verharmlosung der Nazi-Verbrechen im Nachkriegsdeutschland häufig als eine »zweite Schuld« begriffen.<sup>7</sup> Erinnerung wird dann in diesem Zusammenhang als gescheitert bezeichnet, um Bedenken über die Lage des moralischen Kollektivs<sup>8</sup> auszudrücken (eine Einstellung, die vor allem mit der 68er-Bewegung in der Bundesrepublik assoziiert wird) oder um die fehlende Erinnerung als einen Betrug an den Opfern zu beschreiben.<sup>9</sup>

Ein Scheitern der Erinnerung kann also absichtlich oder unabsichtlich geschehen, aber in der aktuellen Erforschung deutscher Darstellungen der NS-Zeit kommt absichtlichem Verschweigen – und damit moralischem Versagen – die meiste Aufmerksamkeit zu.<sup>10</sup> Wissenschaftler, die diese Darstellungen untersuchen, schauen meist nach dem bewussten Scheitern »der Deutschen«, sich an schwierige Aspekte ihrer Vergangenheit zu erinnern. Häufig betrachten Forscher die 1950er Jahre als Höhepunkt dieses Scheiterns, da in diesem Jahrzehnt antisemitische Vorfälle in West- und auch in Ostdeutschland sichtbar wurden,<sup>11</sup> öffentliche Darstellungen der NS-Zeit hauptsächlich dem Leiden nichtjüdischer Deutscher gewidmet waren und kaum über diejenigen gesprochen wurde, die den Deutschen zum Opfer gefallen waren.<sup>12</sup> Vielen Studien zufolge wurden »[e]rst seit Ende der fünfziger Jahre [...] die Gedächtnisbarrieren und Blickverengungen

7 Ralf Giordano, *Die zweite Schuld oder von der Last ein Deutscher zu sein*, Hamburg 1987.

8 Ein Kollektiv, das religiös, politisch oder anders begriffen wird.

9 Wie Adorno 1959 in einem vielzitierten Aufsatz schrieb: »Die Ermordeten sollen noch um das einzige betrogen werden, was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann, das Gedächtnis.« Theodor W. Adorno, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?* (1959), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, 2, Frankfurt a.M. 1977, S. 555–572, hier S. 557.

10 Das große Interesse an Fragen von Scham, Schuld und Stigma in den deutschen Nachkriegsgesellschaften verdeutlicht den moralischen Fokus vieler Studien. Vgl. dazu beispielsweise: Dan Diner, *Über Schuld diskurse und andere Narrative. Epistemologisches zum Holocaust*, in: Gertrud Koch (Hg.), *Bruchlinien: Tendenzen der Holocaustforschung*, Köln 1999, S. 61–84; Aleida Assmann/Ute Frevert, *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, Stuttgart 1999; A. Dirk Moses, *German Intellectuals and the Nazi Past*, Cambridge 2007. Auch viele Opfer der Nationalsozialisten verschwiegen die traumatische Vergangenheit, aber ihr Schweigen wird selten als moralischer Makel beschrieben. Für beide Arten des Schweigens siehe Dan Bar-On, *The Indescribable and the Undiscussable. Reconstructing Human Discourse after Trauma*, Budapest 1999; Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006, S. 98–103.

11 Diese hatten jedoch unterschiedliche Formen: In der Bundesrepublik gab es vor allem persönliche Angriffe auf Juden, öffentliche Skandale und Schändungen jüdischer Gebäude und Friedhöfe. In der DDR wurde Anfang der 1950er Jahre eine staatlich verordnete Kampagne zur Verfolgung von »kosmopolitischen Elementen« gestartet. Diese Kampagne, die von antisemitischer Sprache geprägt war, betraf auch mehrere Juden. Vgl. dazu Werner Bergmann, *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989*, Frankfurt a.M. 1997; Mario Keßler, *Die SED und die Juden – zwischen Repression und Toleranz. Politische Entwicklungen bis 1967*, Berlin 1995.

12 Vgl. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996; Jeffrey Herf, *Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland*, Berlin 1998; Robert G. Moeller, *War Stories. The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley 2001; Frank Biess, *Homecomings. Returning POWs and the Legacies of Defeat in Postwar Germany*, Princeton 2006; Helmut Schmitz (Hg.), *A Nation of Victims? Representations of German Wartime Suffering from 1945 to the Present*, Amsterdam/New York 2007; Gilad Margalit, *Guilt, Suffering, and Memory. Germany Remembers Its Dead of World War II*, Bloomington 2010.

abgebaut.«<sup>13</sup> In diesen Studien wird zwar nicht behauptet, dass es im ersten Nachkriegsjahrzehnt keine alternativen Vergangenheitsbilder gegeben habe, in denen auch der Judenverfolgung gedacht worden sei, aber bei der Suche nach einem bei der Mehrheit vorherrschenden Bild wird das weniger sichtbare Beweismaterial, das nicht in dieses Bild zu passen scheint, ausgeblendet.

Dieser Aufsatz wählt stattdessen eine andere Herangehensweise an die Thematik und widmet sich einem Aspekt, der mehreren Historikern zufolge »bis in unsere unmittelbare Gegenwart hinein verdrängt, verschwiegen, verleumdet« wurde.<sup>14</sup> Untersucht wird die Verbindung von Erinnerung, Scheitern und Moralität in ost- und westdeutschen Filmen und literarischen Darstellungen in den Jahren 1945 bis 1960 und zwar anhand des Topos von der Hilfe für Juden. Die Erinnerung an diese Hilfe wird von Wissenschaftlern auf zwei divergierende Arten als gescheitert beschrieben. Die einen nehmen eine Makroperspektive ein und behaupten, dass die Taten der Judenretter in beiden Deutschlands lange Zeit verkannt worden seien.<sup>15</sup> Die anderen gehen mikroanalytisch vor und konstatieren, dass es sehr wohl literarische und filmische Darstellungen von Rettung gegeben habe, sie verwerfen diese aber als apologetisch, verzerrt und unangemessen.<sup>16</sup> Ein Beispiel für Letzteres lieferte die Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger, die eine kritische Betrachtung zweier Romane anstellte, welche die erfolgreiche Rettung von Juden schildern: Bruno Apitz' *Nackt unter Wölfen* (DDR 1958) und Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* (BRD 1957).<sup>17</sup> Klüger argumentiert, dass die jüdischen Charaktere in diesen Werken als Kinder oder passive Frauen dargestellt und von »guten Deutschen« getragen würden. Deren Anti-Nazi-Verhalten erscheine dabei zudem eher als Norm denn als Ausnahme, die ein solches Verhalten eigentlich war. Dadurch, so Klüger, diene das Bild des geretteten Juden den deutschen Lesern rein als Objekt, das ihnen erlaube, die Schuld an den Naziverbrechen zu leugnen.<sup>18</sup>

Folgt man diesem Gedankengang, wäre es für nichtjüdische deutsche Autoren logisch, sich der Schilderung erfolgreicher Rettungen von Juden zu widmen: weichen doch diese den erwähnten Fragen nach Schuld aus, stellen bequeme und moralische Identifikationsfiguren zur Verfügung und schenken dem Publikum das gute Gefühl eines Happy End. Zwar finden sich

13 Peter Reichel/Harald Schmid/Peter Steinbach, Die »zweite Geschichte« der Hitler-Diktatur. Zur Einführung, in: dies. (Hg.), *Der Nationalsozialismus – Die zweite Geschichte. Überwindung – Deutung – Erinnerung*, Bonn 2009, S. 7–21, hier S. 18.

14 Wolfram Wette, *Verleugnete Helden*, Die Zeit 8.11.2007.

15 Die Abwesenheit des Themas wird als Tatsache gesehen, die keiner weiteren Forschung bedarf. Die Ausnahmen von dieser vermeintlichen Leerstelle werden meist als nebensächliche Erscheinungen betrachtet, die keine breite gesellschaftliche Bedeutung hatten. Peter Steinbach, »Unbesungene Helden« – ihre Bedeutung für die allgemeine Widerstandsgeschichte, in: ders., *Widerstand im Widerstreit: Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen*, Paderborn 2001, S. 215–233; Dennis Riffel, »Unbesungene Helden«. Der Umgang mit »Rettung« im Nachkriegsdeutschland, in: Beate Kosmala/Claudia Schoppmann (Hg.), *Überleben im Untergrund: Hilfe für Juden in Deutschland 1941–1945*, Berlin 2002, S. 317–334; Wolfram Wette, Ein »Mensch« in deutscher Uniform. Wilh Hosenfeld und »der Pianist«, in: *Freiburger Rundbrief* 13 (2006) 1, S. 37–42. Für eine sehr gute Analyse einer solchen Ausnahme siehe Dennis Riffel, *Unbesungene Helden. Die Ehrungsinitiative des Berliner Senats 1958 bis 1966*, Berlin 2007.

16 Es wäre denkbar, die erste Art »quantitative Kritik« (mit dem implizierten Argument, dass es »nicht genug Erinnerung« gab) und die zweite »qualitative Kritik« (»Erinnern war unangemessen bzw. falsch«) zu nennen. Jedoch finden wir auch eine Vermischung von beiden Elementen.

17 Bruno Apitz, *Nackt unter Wölfen*, Halle 1958; Alfred Andersch, *Sansibar oder der letzte Grund*, Olten/Freiburg i. Br. 1957.

18 Ruth Klüger, Gibt es ein »Judenproblem« in der deutschen Nachkriegsliteratur?, in: dies., *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, Göttingen 2009, S. 9–37.

Schilderungen gelungener Rettungen tatsächlich in Entnazifizierungsakten, Prozessberichten, Autobiografien, journalistischen und historischen Narrativen sowie in politischen Reden aus den ersten Nachkriegsjahrzehnten in beiden deutschen Gesellschaften.<sup>19</sup> Doch in deutschen literarischen und filmischen Werken, die zwischen Ende des Krieges und Anfang der 1960er Jahre entstanden, sind Darstellungen gelungener Rettung relativ selten. Die meisten Autoren *fiktionaler* Werke dieser Zeit bevorzugten eine Darstellung, in der der Versuch, Hilfe für Juden zu gewähren, scheitert.

In meinem Beitrag wird die Frage aufgeworfen, warum Autoren es vorzogen, eine misslungene Rettungsgeschichte zu beschreiben, und welche Rolle dabei moralische Überlegungen spielten.<sup>20</sup> Passen Beschreibungen einer *gescheiterten Rettung* zur verbreiteten wissenschaftlichen Auffassung von einer *gescheiterten Erinnerung* an die Rettung von Juden sowie an den Holocaust? Auf den folgenden Seiten werden literarische und filmische Darstellungen erfolgloser Rettungen, die in West- und Ostdeutschland bis Anfang der 1960er Jahre entstanden sind, analysiert. Es wird gezeigt, dass mit der bewussten Entscheidung, keine erfolgreiche Rettung darzustellen, manche Autoren nicht (oder nicht nur) auf eine Entlastung der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung zielten. Vielmehr war ihr Ziel, zur Umerziehung der deutschen Mehrheitsgesellschaft beizutragen und eine Auseinandersetzung mit den Nazi-Verbrechen zu forcieren. Mein Beitrag möchte die Erforschung des öffentlichen Erinnerns an den Holocaust durch Hinweise auf eine bisher unbekannte Verbindung von Erinnerung, Scheitern und Moralität in der Zeit des »großen Schweigens« ergänzen.

Im ersten Teil des Aufsatzes werden fiktionale Werke besprochen, in denen misslungene Rettung die Funktion hat, beim Publikum Empathie und Anteilnahme mit den jüdischen Opfern des Nationalsozialismus zu wecken, um dadurch zur Bekämpfung des Antisemitismus in Deutschland und zur Entnazifizierung der deutschen Bevölkerung beizutragen. Im zweiten Teil werden diejenigen Werke unter die Lupe genommen, die gescheiterte Rettungsversuche schilderten, um nichtjüdische Deutsche mit ihrem (persönlichen, aber auch kollektiven) moralischen Versagen zu konfrontieren, Kritik an ihrem damaligen Handeln zu üben und eine Veränderung von individuellen Haltungen und gesellschaftlichem Konsens gegenüber den stattgefundenen Verbrechen zu bewirken. Der Hauptunterschied zwischen den Werken, die im ersten und denen, die im zweiten Teil behandelt werden, betrifft die angenommenen Handlungsmöglichkeiten der Bevölkerung unter der NS-Diktatur und die Frage, ob »ganz normale Volksgenossen« den Verfolgten helfen konnten oder nicht und welche moralischen Lehren für die Nachkriegszeit man daraus ziehen sollte. Mit der Entscheidung, die Untersuchung nicht in west- und ostdeutsche Darstellungen einzuteilen, möchte ich auf ihre strukturellen Ähnlichkeiten im untersuchten Zeitraum verweisen und so das mehr oder weniger gemeinsame kulturelle Erbe der Autoren betonen.

19 Auch wenn Hilfe für Juden nicht immer im Mittelpunkt von Darstellungen der NS-Zeit stand, erschien das Thema in einer Vielzahl von medialen Repräsentationen und erfüllte wichtige moralische Funktionen in beiden deutschen Gesellschaften. Vgl. Kobi Kabalek, *The Rescue of Jews and the Memory of Nazism in Germany, from the Third Reich to the Present*, Diss., University of Virginia, 2013.

20 Die Rekonstruktion von Autorenintention ist immer eine schwere Aufgabe. Um trotzdem eine fundierte und einleuchtende Antwort auf diese Frage zu geben, verbinde ich die Analyse der untersuchten Werke mit der Rezeption, mit Aussagen der Autoren und mit Vergleichen zu anderen Werken.

## Empathie

Ab 1945 unternahm eine Reihe von deutschen Intellektuellen, Geistlichen, Künstlern und anderen Personen des öffentlichen Lebens Anstrengungen, die deutsche Bevölkerung umzuerziehen.<sup>21</sup> Viele dieser Bemühungen zielten auf eine moralische Transformation: Die partikuläre Moralität der Nazis (die in allen moralischen Fragen die nationale Gemeinschaft als Priorität hatte) sollte durch ein bestimmtes Modell von humanistischer Moralität ersetzt werden, das die Rechte aller Menschen als grundsätzliches Ideal moralischen Handelns verstand.<sup>22</sup> Der Wunsch nach einer moralischen Umwandlung der deutschen Bevölkerung drückte sich eindeutig in den Gründungsdokumenten beider deutscher Staaten aus – sie versprachen »die Freiheit und die Rechte des Menschen zu verbürgen« (DDR) und deklarierten die Würde des Menschen als »unantastbar« (BRD).<sup>23</sup>

Diese Formulierungen auf politischer Ebene entsprachen nicht der Meinung aller deutschen Bürger, deren Nazi-Einstellungen teilweise jahrelang unverändert blieben.<sup>24</sup> Ende des Zweiten Weltkrieges hatten viele nichtjüdische Deutsche kein Interesse daran über ihre persönliche oder kollektive Schuld bzw. Verantwortung an den Untaten des NS-Regimes offen zu reflektieren. Die Erfahrung extremer Gewalt hatte Soldaten und Zivilisten in einer bisher unbekanntem Weise getroffen und setzte sie katastrophalen Lebensbedingungen aus, die viele dazu veranlassten, sich eher auf ihr eigenes Leiden als auf das anderer zu konzentrieren. Diese Tendenz wurde von beiden deutschen Staaten unterstützt, da sie dazu diente, das jeweilige Feindbild im Kalten Krieg zu untermauern. In Westdeutschland dokumentierten dementsprechend staatliche Projekte das Schicksal derjenigen, die vor der Roten Armee geflüchtet bzw. von ihr vertrieben worden waren. In der DDR wiederum bekam die Zerstörung deutscher Städte durch amerikanische und britische Bomber viel öffentliche Aufmerksamkeit.<sup>25</sup>

In beiden deutschen Staaten dienten Darstellungen des Krieges in erster Linie dazu, Empathie und Anteilnahme mit dem Schicksal von nichtjüdischen Deutschen (in der SBZ/DDR auch mit osteuropäischen Opfern der Nazis) zu erzeugen, aber nicht mit dem Leiden der Juden. Manche

- 21 Zur gleichen Zeit kritisierten sie die Entnazifizierungs- und Umerziehungs-Maßnahmen der Alliierten aufs Schärfste. Vgl. Hermann Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945–1948*, München 1985; Eike Wolgast, *Die Wahrnehmung des Dritten Reiches in der unmittelbaren Nachkriegszeit (1945/46)*, Heidelberg 2011; Stephen Brockmann, *German Literary Culture at the Zero Hour*, Rochester, NY 2004; Jeffrey K. Olick, *In the House of the Hangman. The Agonies of German Defeat, 1943–1949*, Chicago 2005.
- 22 Zur Moralität der Nazis siehe Harald Welzer, *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, Frankfurt a. M. 2005, S. 48–67; Werner Konitzer/Raphael Gross (Hg.), *Moralität des Bösen. Ethik und nationalsozialistische Verbrechen*, Frankfurt a. M. 2009; Richard Weikart, *Hitler's Ethic. The Nazi Pursuit of Evolutionary Progress*, New York 2009; Raphael Gross, *Anständig geblieben. Nationalsozialistische Moral*, Frankfurt a. M. 2010; Wolfgang Bialas, *Nazi Ethics. Perpetrators with a Clear Conscience*, in: *Dapim. Studies on the Holocaust* 27 (2013) 1, S. 3–25. Zur Neuausrichtung in den Nachkriegsjahren siehe Konrad H. Jarausch, *Die Umkehr. Deutsche Wandlungen 1945–1995*, München 2004.
- 23 Diese Formulierungen stehen am Anfang der ostdeutschen Verfassung bzw. des westdeutschen Grundgesetzes. Vgl. [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=2859](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2859); [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_document.cfm?document\\_id=2858](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2858) (letzter Zugriff Januar 2013).
- 24 Vgl. Bergmann, *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten*; Jay Howard Geller, *Jews in Post-Holocaust Germany, 1945–1953*, Cambridge 2005; Christina Ullrich, »Ich fühl' mich nicht als Mörder«. Die Integration von NS-Tätern in die Nachkriegsgesellschaft, Darmstadt 2011.
- 25 Moeller, *War Stories*; Margalit, *Guilt, Suffering, and Memory*.

deutschen Schriftsteller und Filmemacher aber, die in der Einstellung zu Juden einen wichtigen Lackmustest für den moralischen Charakter der deutschen Bevölkerung sahen, integrierten Juden in ihre Darstellungen des Krieges.<sup>26</sup> Unterstützt von den Alliierten und ihren Reeducation-Plänen, produzierten diese Künstler Werke, die eine bisher fehlende Empathie mit dem Leiden von Juden hervorrufen sollten. Viele dieser Künstler waren selbst Opfer des Nazi-Regimes.

Die Beschreibung von Hilfsversuchen von nichtjüdischen Deutschen für verfolgte Juden ermöglichte den Autoren, persönliche Beziehungen zwischen Juden und Nichtjuden aus der Nähe zu betrachten. Dem Publikum wiederum boten die Beschreibungen von *gescheiterter* Rettung die Möglichkeit, sich über die Gründe für dieses Scheitern Gedanken zu machen und moralische Fragen aufzuwerfen. Ein Beispiel dafür stellt der erfolgreiche Film *Ehe im Schatten* dar, der am 3. Oktober 1947 in allen vier Besatzungszonen Premiere feierte. Dieser erste Film des Regisseurs Kurt Maetzig wurde von der ostdeutschen DEFA produziert. Das Drehbuch schrieb Maetzig auf Basis der wahren Geschichte des Schauspielers Joachim Gottschalk und seiner jüdischen Frau Meta Wolff. Gemeinsam mit ihrem Sohn nahmen sie sich das Leben – einen Tag bevor sie nach Theresienstadt deportiert werden sollten.<sup>27</sup> Maetzig kannte Gottschalk zwar nicht persönlich, aber das Thema war ihm nicht fremd: Seine jüdische Mutter nahm sich das Leben, um der Gestapo zu entgehen.<sup>28</sup>

Die ersten Szenen des Films zeigen Elisabeth (Ilse Steppat), eine beliebte Schauspielerin jüdischer Herkunft, auf der Bühne. Nach ihrem erfolgreichen Auftritt trifft Elisabeth Herbert Blohm (Claus Holm), einen jungen Verleger; zwischen den beiden entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Die Zeit ist Anfang 1933, kurz nach der nationalsozialistischen Machtübernahme. Während eines Urlaubs am Meer sehen das junge Paar und ihre Freunde ein Schild auf dem steht: »Juden unerwünscht«. Erschrocken erzählt Elisabeth Herbert, dass sie jüdisch ist, und er, der die bevorstehende »neue Zeit« begeistert begrüßt, reagiert überrascht, sagt ihr aber zunächst, dass dies nichts an seiner Liebe zu ihr ändere. Als Herbert jedoch schließlich eine Stelle im Propagandaministerium annimmt, bricht er die Beziehung ab. Zur gleichen Zeit verlässt Kurt Bernstein (Alfred Balthoff), ein jüdischer Freund Elisabeths, Deutschland, woraufhin Elisabeth überlegt, ob sie seinem Beispiel folgen soll. Aber ihr Kollege Hans (Paul Klinger), ein nichtjüdischer Schauspieler, der heimlich in sie verliebt ist, schlägt ihr eine Heirat vor, um Schutz durch eine »Mischehe« zu bieten, und bringt sie dadurch vom Gedanken an eine Flucht ab.

Nach ihrer Hochzeit zeigt der Film Elisabeths wachsende Isolation: Sie darf nicht mehr im Theater auftreten, verlässt kaum noch das Haus und ist der Frustration von Hans ausgesetzt, der sich nicht sicher ist, ob seine Frau ihn liebt. In einem Moment der Schwäche flirtet er mit einer anderen Schauspielerin, hört aber plötzlich Schreie und das Zerschlagen von Glas. Die »Reichskristallnacht« hat begonnen. Hans eilt besorgt zu seiner Frau und zeigt damit seine Liebe und moralische Verpflichtung zu ihr. An diesem Abend äußert Elisabeth zum zweiten Mal den Wunsch, Deutschland zu verlassen. Aber auch dieses Mal versichert ihr Hans, dass ihr nichts geschehen kann, solange sie zusammen bleiben.

26 Zur symbolischen Funktion »der Juden« in den unmittelbaren Nachkriegsjahren vgl. Frank Stern, *Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg*, Gerlingen 1991.

27 Maetzig bearbeitete die Novelle, die Hans Schweikart, ein Freund von Gottschalk, kurz nach Ende des Krieges geschrieben hatte. Vgl. Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin, TX 2001, S. 213–217.

28 Auch zwei Schauspieler jüdischer Herkunft (Alfred Balthoff und Willy Prager) konnten sich im Film auf ihre eigenen Verfolgungserlebnisse stützen. Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord im Film und Theater*, München 2004, S. 185–186.

Mit der nächsten Szene springt der Film ins Jahr 1943. Hans wird eingezogen, und Elisabeth wird gezwungen, schwere Arbeit mit anderen Frauen aus »privilegierten Ehen« zu leisten. Die Angst vor der Deportation ist in den Gesprächen der Frauen allgegenwärtig, und eines Nachts wirft sich eine von ihnen unter einen fahrenden Zug – so stellt der Film assoziative Zusammenhänge zwischen Zügen und gewalttätigem, dreckigem und hoffnungslosem Tod her, ohne Bilder aus den Lagern »im Osten« zeigen zu müssen.

Als Hans wieder nach Hause kommt, blüht die Liebe des Paares stärker auf als je zuvor. Hans darf wieder spielen aber Elisabeth kann die Isolation in der Wohnung, die ihr zum Gefängnis wird, nicht mehr ertragen. Sie begleitet ihren Mann zur Premiere seines neuen Films, wo ihre Identität entlarvt wird. Daraufhin wird Hans in Herberts Büro im Propagandaministerium gerufen. Herbert informiert ihn darüber, dass Elisabeth am darauffolgenden Tag deportiert werden soll und merkt an, dass Hans sich von seiner Frau scheiden lassen müsse, wenn er sich und seine Karriere retten wolle. Hans will davon nichts hören und tadelt Herbert für seinen kalten Opportunismus. Auf dem Weg nach Hause stellt er sich bestürzt vor, wie SS-Schergen seine Frau mit Gewalt in einen Zug zwingen.

In der Wohnung ergeht sich Elisabeth in Erinnerung an schöne Zeiten, die sie und Hans einmal hatten. Hans verspricht ihr: »Wir bleiben zusammen«. Die zwei trinken Gift und legen sich aufs Bett – er trägt einen Anzug und sie ein weißes Abendkleid, als würden sie nochmals heiraten. Ihr Tod ist von stiller, langsamer Ästhetik und wirkt wie ein märchenhaftes Schlafen. So stellt ihr Tod den absoluten Gegensatz zum erwähnten Selbstmord der jüdischen Frau in einer früheren Szene dar.

Der Film erzählt die Tragödie von Juden in Nazi-Deutschland mittels einer einzelnen Geschichte, die auf verschiedene Aspekte der Verfolgung (Diskriminierung, Isolierung, Zwangsarbeit, Deportation und Tod) verweist. Das tragische Ende wird nicht als zwangsläufiges dargestellt, denn im Film gibt es mehrere Momente, in denen Elisabeth sich retten könnte. In einer Zeit, in der dies noch möglich war, überlegt Elisabeth zwei Mal, Deutschland zu verlassen, aber Hans hält sie davon ab. Letztendlich ist es Elisabeths Fehlentscheidung, in den Kinosaal zu gehen, die zu ihrem Tod führt. Warum aber verzichtet Maetzig auf ein Happy End? Wollte er der Geschichte Gottschalks genau folgen (was er in manchen Details nicht tat),<sup>29</sup> oder geht es um etwas anderes? Dass es sich hier wahrscheinlich um keinen Zufall handelt, legt ein Vergleich mit zwei anderen Filmproduktionen nahe. Diese zwei Filme entstanden im gleichen Jahr (1947) in den westlichen Besatzungszonen und zeigen beachtliche Übereinstimmungen mit Maetzig's Film. Sowohl in *Zwischen gestern und morgen* (Regie: Harald Braun) als auch in *In jenen Tagen* (Regie: Helmut Käutner) nimmt sich ein »gemischtes« Paar das Leben. Die identische Entscheidung dieser drei unterschiedlichen Regisseure, eine »Mischehe« durch Selbstmord zu beenden, ist vor allem dann bemerkenswert, wenn man überlegt, dass diese Ehen in der Realität oft zum Überleben des jüdischen Partners führten.<sup>30</sup> Mehr noch, Käutner selbst (anders als Maetzig) kannte einen konkreten

29 Maetzig nahm sich Freiheiten bei der Gestaltung der Geschichte von Joachim Gottschalk und Meta Wolff, beispielsweise wenn er ignorierte, dass das Ehepaar einen Sohn hatte, den es mit in den Tod nahm. Insofern hätte Maetzig auch das Ende der Geschichte ändern können.

30 Beate Meyer, *The Mixed Marriage. A Guarantee of Survival or a Reflection of German Society during the Nazi Regime?*, in: David Bankier (Hg.), *Probing the Depths of German Antisemitism. German Society and the Persecution of the Jews, 1933–1941*, Jerusalem 2000, S. 54–77; Nathan Stoltzfus, *The Limits of Policy. Social Protection of Intermarried German Jews in Nazi Germany*, in: Robert Gellately/Nathan Stoltzfus (Hg.), *Social Outsiders in Nazi Germany*, Princeton 2001, S. 117–144.

Fall, in dem eine jüdische Frau dank ihres nichtjüdischen Mannes überleben konnte, entschied sich aber trotzdem für die Beschreibung einer misslungenen Rettung.<sup>31</sup> Warum also?

Maetzig sagte später, dass er im Film die Fehler des Paares und die Sünden der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung – und so ihren Anteil am Schicksal der Juden – thematisieren wollte.<sup>32</sup> Siegfried Kracauer kritisierte demgegenüber, dass der Fokus des Films auf das private Leben des Paares kaum Platz für Kritik auf gesellschaftlicher Ebene ließe.<sup>33</sup> Andere zeitgenössische Filmkritiker wünschten sich eine schärfere Herausforderung der deutschen Bevölkerung mit der »jüngsten Vergangenheit«.<sup>34</sup> Meines Erachtens unterschätzt Kracauer in seinem Urteil die Nazi-Politisierung des Privatlebens, in deren Mitte die Beibehaltung der »Rassereinheit« stand. Freundschaftliche Verhältnisse wie Liebesbeziehungen zwischen »Ariern« und »Juden« markierten moralische Brüche der sozialen Ordnung im Dritten Reich. In diesem Sinne lieferte der Film eine humanistische Botschaft, die zur ideologischen Umorientierung in der Nachkriegszeit beitragen sollte. Der humanistische Höhepunkt des Films konnte sich nicht so sehr im Überleben als vielmehr im Akt des gemeinsamen Selbstmordes artikulieren. Da die zwei Protagonisten zu ihrer letzten Entscheidung nur aufgrund ihrer Fehlentscheidungen kommen, ist es die misslungene Rettung Elisabeths, die Hans (und die Zuschauer) mit dem ultimativen moralischen Test konfrontiert und die die opportunistische Einstellung brandmarkt, die Herbert verkörpert und die viele Deutsche einnahmen.

Warum aber entschied sich Maetzig, den Film mit einem gemeinsamen Selbstmord enden zu lassen und nicht mit der Ermordung Elisabeths (und vielleicht auch Hans') durch die Nazis? Hier spielen zum einen vielleicht, wie bereits oben angemerkt, persönliche Gründe eine Rolle. Es scheint aber, dass es zum anderen noch eine weitere und breitere Erklärung dafür gibt, stellt doch die Beschreibung des Selbstmords von verfolgten Juden in Literatur und Film in den ersten Nachkriegsjahrzehnten keinen Einzelfall dar. Sehr unterschiedliche Werke wie Hans Falladas Widerstandsroman *Jeder stirbt für sich allein* (SBZ 1947), Gertrud von le Forts christliche Parabel *Das fremde Kind* (BRD 1961)<sup>35</sup> und der Roman *Die Blechtrommel* von Günter Grass (BRD 1959) enthalten Episoden, in denen der Selbstmord von Juden Empathie mit den Verfolgten wecken kann. Denkbar ist, dass manche Autoren die Beschreibung eines Selbstmords favorisierten, um die Thematisierung deutscher Täterschaft zu vermeiden und gewisse Elemente der jüdischen Katastrophe unerwähnt zu lassen.<sup>36</sup> Die Schilderung von Selbstmord konnte aber auch anderen Zwecken dienen, ist diese Schilderung doch in der Lage, dem Publikum vor allem die menschlichen Aspekte des tragischen Schicksals der Juden nahezubringen. Statt eine fremde und für viele unvorstellbare Realität in Ghettos und Lagern darzustellen, konnte man Lesern und Zuschauern Fälle präsentieren, die sich mitten in der Großstadt zutrug und die man vielleicht

31 Vgl. Korrespondenz Käutners mit Alf Teichs, Hamburg 20.6.1946, Akademie der Künste Archiv (AdKA), Käutner Archiv, Akte 59.

32 Kurt Maetzig, *Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, Berlin 1987, S. 54–55; Wolfgang Becker/Norbert Schöll, *In jenen Tagen ... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*, Opladen 1995, S. 55.

33 Siegfried Kracauer, *Der anständige Deutsche. Ein Filmportrait*, in: *Film und Fernsehen 1* (1999), S. 6–8 (zuerst 1949).

34 Robert R. Shandley, *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphia 2001, S. 81–90; Reichel, *Erfundene Erinnerung*, S. 185–191.

35 Gertrud von Le Fort, *Das fremde Kind. Erzählung*, Frankfurt a. M. 1961.

36 Siehe z. B. die möglichen apologetischen Funktionen des Selbstmords in Grass' *Die Blechtrommel*: Ernestine Schlant, *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York 1999, S. 64–65.



selbst gesehen hatte, da die Zahl der Juden, die sich das Leben nahmen, relativ groß war, und dies auch in mehreren Tagebüchern und Memoiren erwähnt wurde.<sup>37</sup> Selbstmord veranschaulicht die Aussichtslosigkeit der Lage und die Angst der Juden im Dritten Reich. Gleichzeitig ermöglichte dieser den Verfolgten einen letzten Akt der Freiheit, einen Freitod, der ihnen ihre Humanität wiedergab – wie eine Broschüre zum Film *Ehe im Schatten* es formuliert.<sup>38</sup> Darüber hinaus stellte das Opfer des nichtjüdischen Ehepartners einen moralischen Weg vor, den nur wenige Deutsche beschritten, und propagierte dadurch die Notwendigkeit eines moralischen Neuanfangs nach dem Krieg.

Um bei den Zuschauern Empathie für die Juden zu erzeugen, verwendete Maetzig im Film Strukturen des Melodramas, die Kinogängern im Dritten Reich geläufig und die bei ihnen sehr beliebt waren. Erfolgreiche Melodramen, die in deutschen Kinos unter den Nazis liefen, schilderten oft Ehekrisen, in denen eine romantische Dreierkonstellation von den Protagonisten forderte, das »Richtige« zu tun, und die Zuschauer dadurch zur Identifikation mit bestimmten moralischen Prinzipien ermutigte.<sup>39</sup> Die moralischen Werte in *Ehe im Schatten* unterscheiden sich zwar sehr von denen in den Melodramen der NS-Zeit, in deren Zentrum »Rassenhierarchien«, Soldatentum und die Loyalität der Frau zu ihrem Mann standen,<sup>40</sup> aber die Dreierkonstellation (Elisabeth-Hans-Herbert) bleibt grundsätzlich bestehen und ermöglicht es Maetzig, das Publikum mit neuen moralischen Inhalten anzusprechen.

Ob es Maetzig tatsächlich gelang, bei nichtjüdischen deutschen Zuschauern Empathie und Anteilnahme mit dem Schicksal der Juden zu wecken, ist schwer zu beantworten. Obgleich der Film ein immenser Erfolg in allen Besatzungszonen war – mehr als zehn Millionen Deutsche sahen ihn im Jahr seines Erscheinens und weitere zwei Millionen innerhalb von fünf Jahren –, bleibt unklar, was die Zuschauer davon mitnahmen. Der Filmkritiker Leo Menter, der im Film einen wichtigen Beitrag zur moralischen Umwandlung der Deutschen sah, versuchte diese Frage zu beantworten:

*»Das Publikum verließ mit feuchten Augen das Theater und hatte Scheu vor den ersten Worten. Man soll aber nach solchem Film auch fragen, ob das genügt. Reicht die Ergriffenheit im Theater denn weiter als zu einer spontanen Äußerung? Oder heißt es nicht richtiger: Ist es für die Menschen nicht nur ein zwar ergreifendes aber eigentlich doch fremdes Schicksal, das da nachempfunden wird?«<sup>41</sup>*

Die Gefahr einer »leeren« Empathie, die beim Publikum keine moralische Reflexion erzeugt, wurde bekanntlich von Adorno bezüglich der Reaktionen auf das Theaterstück *Das Tagebuch der Anne*

37 Vgl. Christine Hartig, »Conversations about Taking Our Own Lives – Oh a Poor Expression for a Forced Deed in Hopeless Circumstances!« Suicide among German Jews 1933–1943, in: Leo Baeck Year Book 52 (2007), S. 247–265; Christian Goeschel, Suicides of German Jews in the Third Reich, in: German History 25 (2007) 1, S. 22–45.

38 Ein Exemplar der Broschüre befindet sich in meinem Besitz.

39 Vgl. Mary-Elizabeth O'Brien, Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich, Rochester, NY 2006, S. 160–205.

40 Diese Elemente finden sich beispielsweise im größten Kassenschlager des Dritten Reiches, *Die Große Liebe* (Regie: Rolf Hansen, 1942). Vgl. Stephen Brockmann, A Critical History of German Film, Rochester, NY 2010, S. 167–179.

41 Leo Menter, *Ehe im Schatten*, in: Die Weltbühne 2 (2.10.1947) 20, S. 895–897, hier S. 897.

*Frank*, das ab 1956 emotionale Erschütterung in West- und Ostdeutschland hervorrief, geäußert.<sup>42</sup> In der Tat, ein einmaliges Weinen um das ermordete Mädchen Anne Frank oder um fiktionale Figuren wie Hans und Elisabeth liegt fern von einer selbstkritischen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Aber die in diesem Aufsatz thematisierten Darstellungen gescheiterter Rettung zielten nicht auf eine kollektive Beschuldigung der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung, wie dies propagandistische Dokumentarfilme wie *Die Todesmühlen* (1945) taten und dadurch eine mehrheitlich ablehnende Einstellung bei ihrem Publikum erzeugten.<sup>43</sup> Sie vertraten vielmehr eine humanistische Haltung, die es nichtjüdischen Deutschen ermöglichte, sich nicht nur auf ihre Not zu konzentrieren, sondern auch die Perspektive von Juden anzunehmen und dadurch die Lehren von zwölf und mehr Jahren antisemitischer Propaganda schrittweise zu verwerfen. Dabei beruhten diese Werke auf einer langjährigen Tradition, die die Wahrung der Menschenrechte durch Anteilnahme am Leiden und Erleben von fiktionalen und realexistierenden Figuren förderte.<sup>44</sup>

Nicht alle Werke gescheiterter Rettung von Juden aus dem untersuchten Zeitraum enden mit einem romantischen Selbstmord, aber in den meisten dieser Werke finden sich Momente, in denen Liebe verschiedener Art mit humanistischer Haltung gleichgestellt wird. Dazu gehören Luise Rinsers Novelle *Jan Lobel aus Warschau* (1948)<sup>45</sup> und Günter Eichs Hörspiel *Die Mädchen aus Viterbo* (1952/1958)<sup>46</sup> aus Westdeutschland und zwei Novellen, die 1958 in der Tschechoslowakei erschienen und kurz danach in der DDR, auf Deutsch, mehrere Auflagen erhielten: Jan Otčenášeks *Romeo, Julia und die Finsternis*<sup>47</sup> und Rudolf Jašíks *Die Liebenden vom St.-Elisabeth-Platz*.<sup>48</sup> *Romeo, Julia und die Finsternis* wurde dem ostdeutschen Publikum auch in einer tschechoslowakischen TV-Produktion (1960), Ballett-Verfilmung (1964) sowie als Hörspiel (1960) und Film (Regie: Jiří Weiss, 1960) vorgestellt.<sup>49</sup> Der Film lief später im westdeutschen Fernsehen (1965) und dort danach auch in den Kinos.<sup>50</sup>

Die früheren unter diesen Werken enthielten Darstellungen gescheiterter Rettung, die als Beitrag zur Umerziehung von Deutschen aller Generationen gelesen werden können – auch wenn ihre Autoren unterschiedliche Gründe für die Integration dieser Darstellungen im jeweiligen Werk hatten. Die späteren Darstellungen gescheiterter Rettung sowie spätere Aufführungen bzw. Auflagen früherer Werke schienen sich hauptsächlich an diejenigen zu richten, die die NS-Zeit nicht oder nur als kleine Kinder erlebt hatten. Was diese dabei lernen sollten, wird offenkundig in

42 Adorno, Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit? (1959). Zur Rezeption des Theaterstücks siehe Wolfgang Benz, *Bilder vom Juden. Studien zum alltäglichen Antisemitismus*, München 2001, S. 86–95; Sylke Kirschnik, *Anne Frank und die DDR. Politische Deutungen und persönliche Lesarten des berühmten Tagebuchs*, Berlin 2009.

43 Vgl. Cora Sol Goldstein, *Capturing the German Eye. American Visual Propaganda in Occupied Germany*, Chicago 2009, S. 51–58.

44 Vgl. Lynn Hunt, *Inventing Human Rights. A History*, New York 2007.

45 Luise Rinser, *Jan Lobel aus Warschau*, Frankfurt a. M. 1956.

46 Günter Eich, *Die Mädchen aus Viterbo*, Frankfurt a. M. 1961.

47 Jan Otčenášek, *Romeo und Julia und die Finsternis*, Berlin 1960.

48 Rudolf Jašík, *Die Liebenden vom St.-Elisabeth-Platz*, Berlin 1961.

49 Vgl. Angela Kuberski, *Romeo und Julia und die Finsternis*, in: *Film und Fernsehen der DDR 13* (22.–28.3.1964), S. 15; Deutsches Rundfunkarchiv, Potsdam, B009985943; Manfred Haedler, *Romeo, Julia und die Finsternis – Bedeutender CSSR-Film, Der Morgen 7.5.1961*, HFF-Zeitungsdokumentation, Akte *Romeo, Julia und die Finsternis*.

50 Wulf Kansteiner, *Entertaining Catastrophe. The Reinvention of the Holocaust in the Television of the Federal Republic of Germany*, in: *New German Critique* 90 (2003), S. 135–162.

einer westdeutschen Rezension von Weiss' Film, der eine Liebesbeziehung zwischen einem nicht-jüdischen Jungen und einer »tschechischen Anne Frank« schildert:

*»Eine kleine Liebesgeschichte unter furchtbarem Druck war für Weiss das taktische Rezept, zumal den Jüngeren, einen guten Denkkzettel zu widmen: Sie sollen sich vorstellen können, welche Schrecken geschahen – verstehen mit Gefühlen, die ihnen genauso geläufig sind wie jenem Romeo, jener Julia auf dem Dachboden.«<sup>51</sup>*

## Kritik

Im Fokus der Darstellungen misslungener Rettung, die bisher besprochen wurden, stand der Aspekt der Herstellung von Empathie und Identifikation mit Juden als Opfern und nicht die Kritik an den nichtjüdischen Deutschen als Tätern oder Mitverantwortlichen. Die beschriebenen Werke zeichnen ein Bild, in dem die deutschen Protagonisten (und damit die nichtjüdische Bevölkerung insgesamt) beschränkte Handlungsfähigkeit hatten und deshalb kaum etwas für eine Rettung von Juden tun konnten. Das gescheiterte Überleben der jüdischen Protagonisten ergab sich demzufolge daraus, dass die deutsche Mehrheitsgesellschaft über die eigentlichen Ziele der NS-Judenpolitik nicht Bescheid wusste und der Macht der Diktatur nicht widerstehen konnte. Der Selbstmord von Hans beweist damit sowohl seine Moralität als auch seine Ohnmacht und die Unmöglichkeit, Elisabeth zu retten. Manche Darstellungen misslungener Rettung aus dem untersuchten Zeitraum erzählten jedoch eine andere Geschichte. Im Folgenden werden diejenigen Werke unter die Lupe genommen, die ihren Protagonisten mehr Handlungsvermögen unter dem NS-Regime einräumen, um nichtjüdische Deutsche dadurch mit ihrem moralischen Scheitern während der NS-Zeit zu konfrontieren.

Die meisten jüdischen Figuren in ost- und westdeutschen Romanen, Theaterstücken und Filmen bis in die 1960er Jahre waren passive Nebenfiguren, die oberflächlich und stereotyp skizziert wurden.<sup>52</sup> Gleichzeitig aber rückte diese eindimensionale Darstellung der Juden als handlungsunfähig, schwach und hilflos die Einstellungen und Taten der (nichtjüdischen) deutschen Protagonisten in den Mittelpunkt. So konnten diese Werke dennoch dazu dienen, moralische Fragen aufzuwerfen. Wenige Autoren übten direkte Kritik an der Untätigkeit der deutschen Mehrheitsgesellschaft angesichts von Verfolgung und Ermordung der Juden. Aber in den Werken derjenigen, die das versuchten, finden sich Darstellungen gescheiterter Hilfe für Juden – Darstellungen, die, wie gezeigt wird, für diese Kritik besonders geeignet waren.

Als Beispiel für das kritische Potential von Darstellungen gescheiterter Rettung kann Carl Zuckmayers Theaterstück *Des Teufels General* und die Verfilmung herangezogen werden.<sup>53</sup> Zuckmayer, dessen Stücke in der Weimarer Zeit sehr erfolgreich waren, schrieb das Drama während des Krieges im schweizerischen Exil. Im Zentrum steht der Fliegergeneral Harras, ein im Ersten Weltkrieg gefeierter Pilot, der im Dritten Reich für die Produktion neuer Flugzeuge für die Luftwaffe zuständig ist. Harras, ein eindrucksvoller und witziger Charmeur, der viel feiert und

51 Vs. »Romeo, Julia und die Finsternis« am Olivaer Platz, Der Abend 28.3.1967, HFF-Zeitungsdokumentation, Akte Romeo, Julia und die Finsternis.

52 Vgl. Christiane Schmelzkopf, Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, Hildesheim 1983; Heidi M. Müller, Die Judendarstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa (1945–1981), Königstein 1986; Anat Feinberg, Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama, Köln 1988; Shandley, Rubble Films; Reichel, Erfundene Erinnerung.

53 Carl Zuckmayer, *Des Teufels General*. Drama in drei Akten, Frankfurt a. M. 1982 [1946].

seinen Ruhm als Kriegsheld genießt, macht kein Geheimnis aus seiner Abneigung gegen die Nazis, obwohl er ihren Kriegszielen dient. Seine sorgenfreie Stellung wird ihm genommen, als er für die Sabotage neuer Flieger, die den Tod deutscher Piloten verursachen, verantwortlich gemacht und von der SS verhaftet wird. Harras verbringt eine Zeit lang in Haft und wird schließlich unter der Bedingung, die Saboteure aufzudecken, freigelassen. Oderbruch, einer seiner verlässlichsten Ingenieure, übernimmt die Verantwortung für die Sabotage und erklärt seine Taten als Widerstand gegen das NS-Regime. Vor die Wahl gestellt, entscheidet sich Harras, weder Oderbruch zu verraten noch dessen Sache beizutreten. Stattdessen steigt er in ein defektes Flugzeug und stürzt in den Tod.

Zuckmayer selbst beschreibt das Stück folgendermaßen:

*»Es handelt [sich] hier um die Tragödie des ›unpolitischen Menschen‹ überhaupt, – dessen der[b]er politischen und moralischen Entscheidung um seines Berufs, seines Spezialistentums, seiner sportlichen Leidenschaft willen ausweicht, und für die der Fliegergeneral nur die stärkste Symbolisierung ist.*

*Das ganze Stück ist die Darstellung eines Gewissenskonfliktes – der eigentliche ›Gegenspieler‹ des Harras ist [...] sein eigenes Gewissen, das er zunächst noch mit [...] gelegentlichen menschlichen anständigen Aktionen zu überdecken versucht, das ihn aber [...] immer mehr in die Enge treibt und schließlich zu Fall bringt.«<sup>54</sup>*

Die von Zuckmayer benannten »gelegentlichen menschlichen anständigen Aktionen« scheinen sich vor allem auf Harras' Versuch zu beziehen, einen jüdischen Mann (Dr. Bergmann) und dessen nichtjüdische Frau, die für das Delikt der »Rassenschande« verfolgt werden, zu retten. Harras verspricht dem Ehepaar, sie aus Deutschland auszufliegen, wird aber von der SS verhaftet, bevor der Plan realisiert werden kann. Nachdem das Ehepaar lange auf die verzögerte Rettung gewartet hat, verlässt es das Versteck und nimmt sich auf einer Parkbank das Leben. Eine Freundin von Harras, Olivia, die am Hilfeversuch teilnimmt, überreicht dem gerade freigelassenen Fliegergeneral einen an ihn adressierten Abschiedsbrief von Dr. Bergmann. Der Text präsentiert dasselbe Muster eines Selbstmords, das uns auch in *Ehe im Schatten* begegnete:

*»Mein lieber Freund – Wenn dieser Brief Sie erreicht, habe ich den Schritt in die Freiheit getan. Dies ist der einzige Weg zur Freiheit, der mir nach dem, was ich erlebt habe, noch gangbar erscheint. Wir beschritten ihn ruhig, ohne Schmerz. Für das, was man ein ›neues Leben‹ nennt, hätte ich keine Kraft mehr gefunden, und ich hätte zu wenig damit anfangen können, um es mit Freundesopfern erkaufen zu dürfen. Ich weiß, was Sie bereit waren, für mich zu tun. Sie haben es für andere, Unglücklichere, getan [...] – Der Gedanke, daß es noch Menschen wie Sie –«.<sup>55</sup>*

Harras hört mit der Lektüre des Briefes an dieser Stelle auf – die Auflösung dieser Szene in emotionalem Kitsch wird unterbrochen. Olivia lobt sein Verhalten und sagt ihm, er solle stolz sein. Aber anders als in den oben besprochenen Werken lässt Zuckmayer seinen Helden nicht mit dem Versuch, Juden zu helfen, zufrieden sein. Statt zu behaupten, er hätte helfen wollen, die SS hätte

54 Brief Carl Zuckmayer an Helmut Käutner, 20.2.1949: »Grundsätzliche und grundlegende Erwägungen über die Verfilmung meines Stücks ›Des Teufels General‹«, AdKA, Käutner Archiv, Akte 2070. Zuckmayer äußerte sich in einer öffentlichen Diskussion in Frankfurt am Dezember 1947 in ähnlicher Weise. Vgl. Karin Weingran, »Des Teufels General« in der Diskussion: Zur Rezeption von Carl Zuckmayers Theaterstücks nach 1945, Marburg 2004, S. 54–55.

55 Zuckmayer, *Des Teufels General*, S. 98.

ihn aber seiner heroischen Tat beraubt, weigert sich Harras, die Verantwortung für den Tod der Juden allein »den Nazis« zuzuschreiben:

*»Jetzt sollen wir mal in den Spiegel gucken und über uns selbst gerührt sein. Was wir für edle Menschen sind. So schauen wir aus. Jeder hat seinen Gewissensjuden, oder mehrere, damit er nachts schlafen kann. Aber damit kauft man sich nicht frei. Das ist Selbstbetrug. An dem, was den tausend anderen geschieht, die wir nicht kennen und denen wir nicht helfen, sind wir deshalb doch schuldig. Schuldig und verdammt in alle Ewigkeit. Das Gemeine zulassen ist schlimmer, als es tun.«<sup>56</sup>*

Zuckmayer spricht hier zwar nicht von einer aktiven Täterschaft und wie andere Darstellungen seiner Zeit unterscheidet er eindeutig zwischen »Nazis« und der Mehrheit der Deutschen. Harras' Worte über die Schuld der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung bleiben jedoch ungewöhnlich für die unmittelbare Nachkriegszeit. Unüblich war auch seine Kritik an denjenigen, die sich öffentlich an kleine Gesten alltäglicher Menschlichkeit für Juden erinnerten, um damit ihre »innerlich« anti-nazistische Einstellung zu beweisen, obwohl sie Mitglieder nationalsozialistischer Organisationen waren.<sup>57</sup> Die Selbststilisierung als »Judenfreund/in« oder »Judenretter/in« war eine häufige Erscheinung in Entnazifizierungsverfahren und Autobiografien in der deutschen Nachkriegszeit (in Ost und West), und Zuckmayers Beschreibung einer *Fast*-Rettung entlarvte diese verbreitete Apologetik als unzureichend.<sup>58</sup> So werden Harras und seine engsten Freunde einerseits als »gute Deutsche« beschrieben, die Solidarität und Empathie mit Juden mehrmals ausdrücken, so dass Leser bzw. Zuschauer sich mit dieser Einstellung identifizieren können.<sup>59</sup> Andererseits zeigt uns Zuckmayer, dass man im Dritten Reich nicht zwischen zwei Stühlen sitzen konnte; statt sich mit »gelegentlichen menschlichen anständigen Aktionen« zu trösten, hätte man versuchen sollen, den Nationalsozialismus zu Fall zu bringen. In dieser Botschaft ist die Aussage inbegriffen, dass man nur durch bedingungslosen Widerstand gegen das NS-Regime die Juden und andere Opfer nationalsozialistischer Verfolgung hätte retten können. So *musste* der Hilfsversuch in diesem Stück scheitern, um das moralische Scheitern der nichtjüdischen deutschen Bevölkerung während der NS-Zeit zu thematisieren.

Die Verbindung von Widerstand und Rettung wird nicht in Oderbruchs Figur verkörpert, sondern im jungen Offizier Hartmann. Hartmann, der sich im ersten Teil des Stücks begeistert bereit erklärt, den »Heldentod« für den Nazikrieg zu sterben, berichtet später entsetzt über die Ermordung von Zivilisten durch seine Kameraden. Seine Meinung über den Krieg und das Regime ändert sich drastisch, und Harras hilft ihm, einen neuen Weg unter der Leitung von Oderbruch zu finden. Während der junge Offizier eine neue moralische Richtung in einem Widerstandskreis einschlägt, gibt es diese Option für den älteren Harras nicht, weil er sich durch seine Komplizen-

56 Ebd., S. 98–99.

57 Ähnliche Kritik findet sich beispielsweise in einem Leserbrief, dessen Autor über »innerliche Gegner« des NS-Regimes schrieb: »wir wissen auch, daß jeder von ihnen sich durch mannhafte Guttaten an jüdischen Freunden eigentlich eine Auszeichnung verdient hat«. Karl Lerbs, Rand Bemerkung, Süddeutsche Zeitung 30.5.1946, S. 5. Siehe auch Marie Dubois, Die ›Große Stunde‹ der ›Kleinen Leute‹, in: Die Weltbühne 2 (1.4.1947) 7, S. 298–300; Willy Brandt, Verbrecher und andere Deutsche. Ein Bericht aus Deutschland 1946, Bonn 2007, S. 181.

58 In dem Sinne ähnelt seine Kritik den Kategorien von politischer und moralischer Schuld, die kurz nach dem Krieg von Karl Jaspers entwickelt wurden. Vgl. Karl Jaspers, Die Schuldfrage, Heidelberg 1946.

59 Positive Aussagen über Juden finden sich mehrmals im Stück. Vgl. Zuckmayer, Des Teufels General, S. 27, 56, 91–92, 107, 114–115 u. 123–124.

schaft mit dem NS-Regime schuldig gemacht hat.<sup>60</sup> Für die Nachkriegsrealität konzipiert, weist Zuckmayers Stück auf den Opportunismus hin, der das Verhalten vieler nichtjüdischer Deutscher unter Hitler charakterisierte, und präsentiert Hartmann als Vorbild für die moralische Transformation der deutschen Jugend nach dem Krieg.<sup>61</sup>

Zuckmayer wollte ein komplexes und kritisches Bild des Lebens im Dritten Reich zeigen, aber das Stück weist auch Elemente auf, die dieser Absicht nicht entsprechen.<sup>62</sup> So bleibt die Figur Oderbruchs, der eigentliche »gute Deutsche«, unterentwickelt und blass, während die Identifikation mit dem charmanten Harras leichter fällt. Die Besatzungsmächte befürchteten daher, dass das Stück dazu beitragen könnte, die Wehrmachtsgeneräle, die zeitgleich in Nürnberg vor Gericht standen, zu rehabilitieren, und waren sich unsicher, ob der Selbstmord von Harras vom Publikum als Zeichen seines moralischen Scheiterns oder als Beweis für seine begrenzte Handlungsmöglichkeit verstanden werden würde – denn wenn selbst Generäle den Nazis nicht widerstehen konnten, was konnte man dann von den »einfachen Leuten« verlangen?<sup>63</sup>

Die Tatsache, dass das Stück bereits bei seiner Premiere im November 1947 in den westlichen Besatzungszonen ein großer Erfolg war, deutet darauf hin, dass die Bedenken der Alliierten nicht unbegründet waren.<sup>64</sup> Zuckmayer versuchte, in einer Reihe von öffentlichen Veranstaltungen die »richtige« Deutung seines Werks zu erklären – ob dies gelang, ist schwer zu ermitteln.<sup>65</sup> Ein Grund für das mögliche Auseinanderklaffen zwischen Rezeption und Intention lag wahrscheinlich in der mangelnden Identifikation mit Oderbruch und mit den Taten der Widerstandskämpfer überhaupt, da diese in der Bundesrepublik lange als Landesverräter galten. Beides änderte sich, als das Stück 1955 unter der Regie von Helmut Käutner verfilmt wurde. Oderbruchs Figur wurde zugänglicher gemacht,<sup>66</sup> zudem erlangte der Widerstand gegen die Nazis bis Mitte der 1950er Jahre mehr politische und öffentliche Legitimität.<sup>67</sup> Auch andere Filme aus dieser Zeit lobten den militärischen Widerstand gegen Hitler und sorgten damit für eine größere öffentliche Akzeptanz.<sup>68</sup>

Andererseits aber schwächte die Verfilmung das kritische Potenzial des Stücks, da der Film den Handlungsspielraum von Harras (gespielt von Curd Jürgens) minderte. Zwar beschreibt auch der Film die misslungene Rettung des (jetzt jüdischen und nicht »gemischten«) Paares als Harras' Misserfolg, doch bekommt nun seine Haft mehr Aufmerksamkeit, wodurch die Ohnmacht des

60 Harras' Tod entspricht damit dem klassischen tragischen Model, in dem ein Mann stirbt, nachdem er seine Sünden erkannt hat. Damit entlarvt er die Gründe seines Scheiterns und erweckt Angst und Mitleid beim Publikum.

61 Carl Zuckmayer, Persönliche Notizen zu meinem Stück ›Des Teufels General‹, in: Die Wandlung 3 (1948) 4, S. 331–333; Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft, Wien 1966, S. 562.

62 Vgl. Mariatte C. Denman, Nostalgia for a Better Germany. Carl Zuckmayer's *Des Teufels General*, in: The German Quarterly 76 (2003) 4, S. 369–380.

63 Reichel, Erfundene Erinnerung, S. 55; Weingran, »Des Teufels General« in der Diskussion, S. 29–65.

64 Bis 1955 erschien das Stück mehr als 5000 Mal auf westdeutschen Bühnen. Die Sowjets ließen es in ihrer Besatzungszone nicht zu. Vgl. Reichel, Erfundene Erinnerung, S. 53.

65 Über diese Versuche des Dramatikers siehe Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir, S. 560–563 sowie Weingran, »Des Teufels General« in der Diskussion, S. 29–65.

66 Auf diese Veränderung des Charakters verweisen auch Rezensionen des Films. Siehe z. B. Dora Fehling, Quartier in der Hölle. Der Zuckmayer-Film ›Des Teufels General‹ im Gloria-Palast, Der Telegraph (Berlin) 31.3.1955, AdKA, Käutner Archiv, Akte 2422.

67 Vgl. Norbert Frei, 1945 und wir. Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen, München 2005, S. 129–144.

68 Darunter waren: *Canaris* (Regie: Alfred Weidenmann, 1954), *Der 20. Juli* (Regie: Falk Harnack, 1955) und *Es geschah am 20. Juli* (Regie: G.W. Pabst, 1955).

Generals betont wird.<sup>69</sup> Mehr noch, im Film betrachtet Harras aus sicherer Entfernung das tote jüdische Paar und sieht ihren Tod als ein Zeichen für die Gefahr, die auch ihn und ihm Nahestehende bedroht. Manuel Köppen schreibt, dass »[t]he reference to the persecution of Jews has shifted its function from the question of guilt (in the play) to the condemnation of an inhuman regime (in the film).«<sup>70</sup> So passte sich der Film der in der Bundesrepublik weitverbreiteten Totalitarismus-Interpretation an, die im Nationalsozialismus und im Kommunismus Schwesterphänomene sah. Damit verschwand ein Teil der Kritik des Theaterstücks zugunsten einer Kritik, die nach Außen gerichtet war und den nichtjüdischen Deutschen Entlastung für ihre Verantwortung im Dritten Reich anbot.

Warum stellte Zuckmayer eine widerspruchsvolle Hauptfigur in den Mittelpunkt seines Stücks und keine einfacher zuzuordnende Figur wie einen Widerstandskämpfer oder Nazi-Täter? In einer Korrespondenz mit Käutner erklärte er seine Absicht: »Das Stück [...] konfrontiert das deutsche Publikum unmittelbar mit seiner Vergangenheit, d.h. mit sich selbst, und zwingt es zur Auseinandersetzung damit, ohne es zu kränken, zu verletzen oder durch Einseitigkeit abzustossen.«<sup>71</sup>

In der ersten Hälfte des Stücks sollte das Publikum den charmanten Harras mögen und sich mit ihm identifizieren. Der Fliegeneral ist nicht nur witzig und attraktiv, sondern seine Haltung »den Nazis« gegenüber und seine Einstellung zu Juden zeigt ein Bild eines »guten Deutschen«, das viele in der Nachkriegszeit sich nur zu gerne anzueignen versuchten. Ein nichtjüdischer Deutscher, der versucht Juden zu retten, liefert einen positiven Anknüpfungspunkt, der die Zuschauer und Leser nicht mit dem Vorwurf der Kollektivschuld entfremdet und abschreckt. Nachdem aber die Identifikation des Publikums mit Harras hergestellt wurde, scheidet der Rettungsversuch, womit die Mehrheit der deutschen Bevölkerung für ihre moralischen Kompromisse kritisiert und die Konsequenzen ihrer Haltung veranschaulicht werden.

Diese Beschreibung einer gescheiterten Rettung von Juden vollzieht also meines Erachtens einen *Balanceakt* zwischen Entlastung und Kritik. Sie erlaubt Verfassern fiktionaler Werke, Zweifel am Verhalten der deutschen Mehrheitsgesellschaft unter dem NS-Regime auszudrücken, ohne die Grenzen der Vergangenheitsbilder in den späten 1940er und 1950er Jahren, die Deutsche vornehmlich als unschuldig zeigten, zu sprengen. So findet man kurze Episoden misslungener Rettung von Juden sogar in Werken, die sich darauf konzentrierten, die Deutschen als Opfer zu präsentieren. Ein Beispiel dafür ist Frank Wisbars Film *Nacht fiel über Gotenhafen* (BRD 1959), der die Versenkung des deutschen Flüchtlingsschiffs *Wilhelm Gustloff* am 30. Januar 1945 dramatisiert, gleichzeitig aber eine kleine Szene enthält, in der nichtjüdische Deutsche für ihre Untätigkeit bei der Verhaftung von versteckten Juden getadelt werden. In ähnlicher Weise stellt Hans Scholz' Roman *Am grünen Strand der Spree* (1955)<sup>72</sup> und seine TV-Adaptation (Regie: Fritz Umgelter, 1960, ARD) einfache Wehrmachtssoldaten als Menschen dar, die Verfolgten helfen könnten, dies aber nicht tun oder mangels Engagement daran scheitern, ohne dass das populäre Bild einer »sauberen Wehrmacht« dadurch zerstört wird.<sup>73</sup>

69 Vgl. dazu Reichel, *Erfundene Erinnerung*, S. 58.

70 Manuel Köppen, *The Rhetoric of Victim Narratives in West German Films of the 1950s*, in: Paul Cooke/Marc Silberman (Hg.), *Screening War. Perspectives on German Suffering*, Rochester, NY 2010, S. 56–79, hier S. 59.

71 Brief Carl Zuckmayer an Helmut Käutner 20.2.1949: »Grundsätzliche und grundlegende Erwägungen über die Verfilmung meines Stücks »Des Teufels General«, AdKA, Käutner Archiv, Akte 2070.

72 Hans Scholz, *Am grünen Strand der Spree*, Hamburg 1955.

73 Vgl. Kobi Kabalek, *Das Scheitern und die Erinnerung. Über das Nicht-Retten von Juden in zwei deutschen Nachkriegsfilmen*, in: Lisa Bolyos/Katharina Morawek (Hg.), *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*, Wien 2012, S. 92–103.

Sowohl ost- als auch westdeutsche Werke versuchten, durch die Anerkennung der Fehler und Teilverantwortung der deutschen Mehrheitsgesellschaft für die Verbrechen des NS-Regimes eine kritische Reflexion bei ihrem Publikum zu erzeugen, um so zur moralischen Umorientierung in der Nachkriegszeit beizutragen. Neben diesen Gemeinsamkeiten in den Werken aus West- und Ostdeutschland gibt es allerdings auch einige signifikante Unterschiede. Der Hauptunterschied zwischen den Transformationsnarrativen in Darstellungen gescheiterter Rettung aus BRD und DDR liegt im geschilderten Spielraum der beschriebenen Handlungen und der erwünschten Reaktionen. Die westdeutschen Werke sind sehr abgeneigt, das Opferimage der Deutschen allzu sehr zu gefährden. Nicht immer wird dabei deutlich, was die Protagonisten gegen das NS-Regime hätten machen können. Während in der Bundesrepublik Themen wie Desertion negativ konnotiert waren und auch Widerstand über lange Jahre keine breite Akzeptanz genoss, verzichteten manche ostdeutsche Werke auf die Beschreibung nichtjüdischen deutschen Leidens und zeichneten den Kampf gegen die Nazis und sogar gegen die deutschen Kameraden als die richtige Entscheidung.<sup>74</sup> Die aktivere Einstellung ostdeutscher Werke verband sich mit der Behauptung, dass der Kampf gegen den Faschismus in der Gegenwart weiter geführt werde. So verkündete die ostdeutsche Zeitung *Neues Deutschland* die bevorstehende Premiere des DEFA-Films *Sterne* (Regie: Konrad Wolf, 1959), der eine Reihe von Taten misslungener Hilfe für Juden thematisierte, mit den folgenden Worten:<sup>75</sup> »Er ist ein aufrüttelnder Ruf an alle diejenigen, die heute wiederum glauben, untätig zusehen zu können, wie in Westdeutschland die Militaristen einen noch schrecklicheren Krieg vorbereiten.«<sup>76</sup>

Diese und andere ostdeutsche Stellungnahmen zu dem Film folgen also den DDR-Propagandakampagnen seit 1956, die die Bundesrepublik (dargestellt als Staat, der ehemaligen Nazi-Funktionären Zuflucht gewährt und eine imperialistisch-faschistische Politik betreibt) von der Deutschen Demokratischen Republik (dem antifaschistischen Staat und Hort des sozialistischen Humanismus) unterschied.<sup>77</sup>

### Schlussbemerkung: Erinnern durch Scheitern

Im ersten Teil dieses Aufsatzes wurden fiktionale Darstellungen misslungener Rettung besprochen, die beim nichtjüdischen deutschen Publikum Empathie und Anteilnahme mit den jüdischen Opfern des Nationalsozialismus zu erwecken versuchten. Diese Werke schildern eine beschränkte Handlungsfähigkeit ihrer nichtjüdisch-deutschen Protagonisten, die von Loyalität, Liebe und Menschlichkeit den Juden gegenüber geprägt ist, ohne dass diese Haltung die Juden retten könnte. Es scheint, dass die Entscheidung für ein tragisches Ende den dramatischen Effekt dieser Werke erhöhen und die emotionale Teilnahme am Schicksal der Juden ermöglichen sollte. Diese Entscheidung kann auch als Ausdruck davon verstanden werden, dass die Autoren einen optimistischen Abschluss der Geschichte und das Überleben der jüdischen Protagonisten so kurz

74 Vgl. Kabalek, *The Rescue of Jews and the Memory of Nazism in Germany*, S. 198–207.

75 Zur Funktion der gescheiterten Rettung in *Sterne* vgl. Thomas Elsaesser, *Vergebliche Rettung. Geschichte als Palimpsest in STERNE*, in: Michael Wedel/Elke Schieber (Hg.), *Konrad Wolf – Werk und Wirkung*, Berlin 2009, S. 73–92; Kabalek, *Das Scheitern und die Erinnerung*.

76 »Sterne«: Eine Gemeinschaftsproduktion der Volksrepublik Bulgarien und der DDR. Von unserer Sofioter Korrespondentin Cläre Einhorn, *Neues Deutschland* 1.11.1958. Konrad Wolf Archiv, AdKA, Akte 345.

77 Vgl. Jutta Illichmann, *Die DDR und die Juden. Die deutschlandpolitische Instrumentalisierung von Juden und Judentum durch die Partei- und Staatsführung der SBZ/DDR von 1945 bis 1990*, Frankfurt a. M. 1997, S. 136–148.



nach dem Holocaust nicht ertragen konnten. Daher konnten sich diese Werke auf die Anerkennung jüdischen Leidens konzentrieren, ohne dabei ernsthaft ein moralisches Scheitern der nicht-jüdischen deutschen Bevölkerung zu konstatieren.

Im zweiten Teil wurde gezeigt, dass nicht alle Darstellungen gescheiterter Rettung diese Form von Schicksalshaftigkeit und Ohnmacht widerspiegeln. Manche Werke geben ihren Protagonisten mehr Handlungsvermögen unter dem NS-Regime und verweisen damit auf ihr moralisches Versagen. In diesen Werken sollten misslungene Hilfsversuche die Ungültigkeit von »innerlicher« Ablehnung des Dritten Reichs kritisieren und sie als Selbstbetrug bloßstellen, um letztendlich eine moralische Transformation in der Nachkriegszeit zu bewirken.

Um ihre aufklärerischen Ziele zu erreichen, zeigen alle hier erwähnten Werke eine Wechselwirkung von kritischen und entlastenden Perspektiven in Bezug auf die NS-Zeit, in denen auch der Holocaust, der mindestens bis Anfang der 1960er Jahre ein unpopuläres Thema war, seinen Platz fand. Das komplexe (und manchmal widerspruchsvolle) Bild, das diese Werke zeichneten, und der emotionale Anreiz, den viele von ihnen hatten, wurde durch die Darstellung misslungener Rettung erleichtert und gefördert. Es wurde aber auch gezeigt, dass die Botschaft von Anteilnahme und Empathie sowie von Kritik und Transformation, oft zu komplex oder undeutlich inszeniert war, sodass Zuschauer und Leser sie wahrscheinlich nicht immer so wahrnahmen, wie manche Verfasser dieser Werke es intendierten. Gerade in diesen widersprüchlichen Tendenzen und Botschaften aber veranschaulichen diese Werke die verschiedenen erinnerungspolitischen Neigungen ihrer Zeit. Um 1960, als öffentliche Diskussionen der NS-Zeit immer mehr die Täter in den Mittelpunkt stellten, entstanden fast keine neuen fiktionalen Darstellungen gescheiterter Rettung. Das Sprechen über den Holocaust veränderte seine Form und damit verwandelte sich auch das Bild der Hilfe für Juden – ein Thema, das Autoren fiktionaler Werke nunmehr entweder ganz ignorierten oder ihm mit Darstellungen von erfolgreichen Rettungen eine andere Wendung gaben.<sup>78</sup>

78 Vgl. Kabalek, *The Rescue of Jews and the Memory of Nazism in Germany*.