

Meiner Mutter Renate Ehlers  
In Dankbarkeit

# Inhalt

Kapitelinhalt	Seite
Einleitung	5
1 Die Nachkriegszeit	7
1.1 <i>Morituri</i> (Deutschland 1948)	8
1.1.1 Entstehungsgeschichte	8
1.1.2 Inhalt	11
1.1.3 Interpretation und Resonanz	17
1.1.4 Produktionsdaten	21
1.2 <i>Ehe im Schatten</i> (Deutschland 1947)	22
1.2.1 Inhalt	22
1.2.2 Interpretation und Resonanz	27
1.2.3 Produktionsdaten	29
1.3 <i>Morituri</i> und <i>Ehe im Schatten</i> – ein kurzer Vergleich	30
2 Die Zeit von 1949 bis 1979	31
2.1 Die fünfziger Jahre	31
2.1.1 <i>Das Tagebuch der Anne Frank</i> (USA 1959)	32
2.1.1.1 Produktionsdaten	35
2.2 Die sechziger Jahre	36
2.2.1 <i>Zeugin aus der Hölle</i> (BR Deutschland/Jugoslawien 1965)	36
2.2.1.1 Produktionsdaten	40
2.3 Der „Neue Deutsche Film“	40
2.4 Das neue Medium Fernsehen und der Holocaust	43
2.4.1 <i>Am grünen Strand der Spree</i> (BR Deutschland 1960)	45
2.4.2 <i>Ein Tag</i> (BR Deutschland 1965)	48
2.4.2.1 Produktionsdaten	54
2.5 Die frühen siebziger Jahre	54
3 <i>Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss</i> (USA 1978)	56
3.1 Die Entstehungsgeschichte der Fernsehserie <i>Holocaust</i>	56
3.2 Inhalt	61
3.3 Die Serie <i>Holocaust</i> im deutschen Fernsehen	65
3.4 Zur Authentizität von <i>Holocaust</i>	70
3.5 Auswirkungen des Medienereignisses <i>Holocaust</i>	72
3.6 Produktionsdaten	77

<b>Kapitelinhalt</b>	<b>Seite</b>
4 <i>Schindlers Liste</i>	78
4.1 Entstehungsgeschichte	78
4.2 Inhalt	80
4.3 Interpretation und Kritik	81
4.4 Resonanz	85
4.5 Produktionsdaten	89
5 Filmkomödien über die Shoah	91
5.1 Ein kurzer Rückblick	91
5.2 <i>Das Leben ist schön</i> (Italien 1997)	93
5.2.1 Produktionsdaten	97
5.3 <i>Zug des Lebens</i> (Frankreich 1998)	97
5.3.1 Produktionsdaten	100
6 Der Holocaust im deutschen Gegenwartsfilm	101
7 Holocaustfilme und Erinnerung	105
8 Schlußbetrachtungen	108
9 Literaturverzeichnis	112

## Einleitung

Obwohl die Vergangenheit sich zeitlich immer weiter von uns entfernt, entsteht doch der Eindruck, sie rücke immer näher. Bilder, für Film und Fernsehen produziert, sind mittlerweile an die Stelle von Erinnerungen und Erfahrungen getreten.<sup>1</sup> Die Kapazität des Films als Speicher zeitlicher Vorgänge ist wie die Möglichkeiten seiner Verbreitung schier unbegrenzt. War der Gedächtnisbegriff früher auf das Individuum beschränkt, so haben die bewegten Medien maßgeblich dazu beigetragen, daß sich ein kollektives Gedächtnis herausgebildet hat, dessen wir uns alle bewußt oder unbewußt in unseren Betrachtungsweisen der Geschichte bedienen.<sup>2</sup> Filmbilder konstituieren also einen Deutungsrahmen, innerhalb dessen Menschen Geschichte wahrnehmen und einen sozialen Sinn konstruieren. Die Bedeutung von Geschichtsfilmen ist demnach kaum zu überschätzen: Sie bieten massenkompatible Interpretationen von nationaler und internationaler Geschichte, organisieren das öffentliche Gedächtnis und homogenisieren die Erinnerung.<sup>3</sup> Hieraus ergibt sich die politische Dimension der filmischen Geschichtsdarstellung, da jeder Film, egal ob gewollt oder nicht, einen politischen Beitrag darstellt.

Diese Arbeit beschreibt chronologisch, welche Filme sich mit der Thematik Verfolgung und Vernichtung der Juden im Dritten Reich beschäftigt haben. Ein Anspruch auf Vollständigkeit wird hierbei selbstverständlich nicht erhoben. Die näher betrachteten Filme werden durch Filmkritiken und Zuschauerreaktionen auf ihre rezeptiven Auswirkungen hin untersucht. Die Spielfilme entfalten in ihrer Einordnung in ihren jeweiligen zeitgeschichtlichen Kontext ihre Wirkung als historische Quelle. Die Arbeit zeigt, daß es zwar in der gesamten Zeit von 1940 bis heute Filme gab, die die NS-Zeit und auch den Holocaust zum Thema hatten, daß jedoch nur verhältnismäßig wenige davon von der Öffentlichkeit ausführlicher diskutiert wurden.

Der erste Teil der Arbeit wirft einen Blick auf die Thematisierung des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Zwei Filme, die beim Publikum ganz unterschiedliche Reaktionen hervorriefen werden

---

<sup>1</sup> Kaes, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987. S. 5.

<sup>2</sup> Klippel, Heike: Das „kinematographische“ Gedächtnis. In: Karpf, Ernst u. a. (Hgg.): Once upon a time...Film und Gedächtnis, Marburg 1998, S. 39-43.

näher beschrieben. Die Inhaltsangaben zu *Morituri* und *Ehe im Schatten* fallen hierbei mit Ausschnitten aus Sequenzprotokollen etwas ausführlicher aus, da beide Filme nicht allgemein bekannt sind und in den letzten Jahren nicht mehr im Fernsehen gezeigt wurden. Es folgt ein längeres, zusammenfassendes Kapitel über die Zeit von 1949 bis 1979. In dieser Zeit gab es zwar viele Filme, die den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg zum Thema hatten, doch war deren Bedeutung für die konkrete Beschäftigung mit dem Holocaust meistens eher gering. Einige der wenigen Gegenbeispiele werden dargestellt. Das Medium Fernsehen gewann zusehends an Bedeutung und auch hier nahm man sich auf unterschiedliche Weise des Themas an. Eine Zäsur in der filmischen Beschäftigung mit dieser Thematik fand dann 1978/79 auch nicht im Kino, sondern im Fernsehen statt. Die US-amerikanische Fernsehserie *Holocaust* sorgte für eine politische, publizistische und private Kontroverse, die so weder vorher schon mal da gewesen war noch sich in diesem Umfang und mit dieser Vehemenz wiederholen sollte. Mit *Schindlers Liste* folgte 1993/94 der bis heute wohl bekannteste Film über die Shoah. Einige Jahre später näherten sich die Filme *Das Leben ist schön* und *Zug des Lebens* der Thematik mit den Mitteln der Komödie an. Auch im deutschen Film blieb der Holocaust präsent. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Einfluß des Films auf unsere kollektive Erinnerung und mit seiner zukünftigen Bedeutung für die Bewahrung der Geschichte.

---

<sup>3</sup> Kaes, a. a. O., S. 207.

## 1 Die Nachkriegszeit

Nach der Niederlage Deutschlands im Mai 1945 strebten die vier alliierten Besatzungsmächte eine umfassende Aufklärung der deutschen Bevölkerung über die Verbrechen des Nationalsozialismus an. Dies galt sowohl für den Angriffskrieg als auch für die Verfolgungs- und Vernichtungspolitik gegen die Juden und andere Opfergruppen. Dieser Versuch der Reeducation wurde teilweise auch unter Zwang durchgeführt, indem man Bewohner von Ortschaften in der unmittelbaren Umgebung von Konzentrationslagern vor Ort die Leichenberge in Augenschein nehmen ließ. Auch das Ansehen der Filmaufnahmen aus den befreiten Lagern im Kino wurde für viele Deutsche zur Pflicht gemacht. Es galt, den verbrecherischen Charakter des NS-Regimes zu beweisen und so dem einzelnen Deutschen durch diese Erkenntnis eine innere Abkehr von der früheren politischen Einstellung zu ermöglichen. Das Resultat sollte eine ehrliche Neuorientierung der politischen Auffassungen bei den Deutschen sein. Dieses Vorhaben scheiterte zum einen am Unwillen der Deutschen, nach den Erfahrungen des Dritten Reiches überhaupt politische Stellung zu beziehen, und zum anderen an den materiellen Sorgen, die weite Teile des Alltags bestimmten. Hinweise auf geschehenes Unrecht oder gar persönliche Schuldzuweisungen wurden durch den Verweis auf das gegenwärtige Leiden der Deutschen kompensiert.<sup>4</sup> Ein erkenntnisorientierter Umgang mit der Vergangenheit, aus dem sich zwangsläufig auch Forderungen an die Ausgestaltung zukünftiger deutscher Politik ableiten mußten, war nur wenigen Deutschen möglich.<sup>5</sup> Die Filmschaffenden dieser Zeit unterlagen wie Presse und Rundfunk der alliierten Kontrolle. Innerhalb der vorgegebenen Regeln durch die Besatzungsmächte und unter den wirtschaftlichen Zwängen setzten sie ihre filmischen Bestandsaufnahmen der Nachkriegsgesellschaft in Szene. Überwiegend folgten sie hierbei dem Zeitgeist, das NS-Regime auf wenige Haupttäter zu reduzieren und das deutsche Volk zu viktimisieren. Die Darstellung von Opfern, die außerhalb der von den Nazis definierten deutschen Volksgemeinschaft standen, wie

---

<sup>4</sup> Vgl. Pleyer, Peter: Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. Münster 1965, S. 51 f.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 52.

vor allem die Juden, war eine seltene Ausnahme. Die beiden im folgenden näher betrachteten Filme stellen solche Ausnahmen dar.

## **1.1 *Morituri* (Deutschland 1948)**

### **1.1.1 Entstehungsgeschichte**

Der Film *Morituri*, der unter der Regie von Eugen York und mit Artur Brauner als Produzent in den Jahren 1947 bis 1948 entstand, stellte einen der wenigen Versuche dieser Zeit dar, neben dem Krieg und seinen Verwüstungen auch den Aspekt der Verfolgung zu thematisieren. Ein weiterer Unterschied zu vielen anderen und populäreren Filmen der Nachkriegszeit ist, daß *Morituri* ausschließlich in der Vergangenheit spielt und nicht wie beispielsweise Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* neben den Darstellern auch der Trümmerlandschaft deutscher Städte eine wichtigere Funktion als bloßer Kulisse zuschrieb. Auch war *Morituri* weniger ein Film des Regisseurs Eugen York, sondern vielmehr der Film des damals knapp dreißigjährigen Produzenten Artur Brauner. Der Film entstand nach Brauners Idee und entsprang teilweise seinen eigenen Erfahrungen als Verfolgter des NS-Regimes. Die Realisierung dieses Projekts war für ihn eine „Herzensangelegenheit“<sup>6</sup>, denn er wollte „... ein Denkmal setzen der gehetzten Kreatur, den immer Unterdrückten, gleichviel welcher Nationalität, denen, die immer bezahlen müssen, wenn irgendwo ein Krieg beginnt, die immer auf der Flucht sind, immer Angst haben müssen, denen nie oder doch fast nie Recht wird“<sup>7</sup>. Brauner nahm aufgrund der persönlichen Beziehung zu gerade diesem Film viele Schwierigkeiten in Kauf, um das Projekt vor dem Scheitern zu bewahren. Seine Filmfirma, die Central Cinema Company (CCC) hatte eine französische Lizenz, lag aber im amerikanischen Sektor des viergeteilten Berlins. Aus dieser Tatsache erwuchsen Schwierigkeiten mit dem verantwortlichen US-amerikanischen Filmoffizier, der ihn aufforderte mit seinem Büro und den Produktionsstätten in den französischen Sektor umzuziehen.<sup>8</sup> Da

---

<sup>6</sup> Brauner, Artur, zit. nach Riess, Kurt: Das gab's nur einmal. Der Deutsche Film nach 1945, Bd. 4, Wien, München 1977, S. 199.

<sup>7</sup> Ebenda.

<sup>8</sup> Vgl. Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film: *Morituri*, *Nacht und Nebel*, *Mein Kampf*, *Nackt unter Wölfen*, *Ein Tag, Holocaust*, *Der Prozeß*, *Shoah*, *Schindler's Liste*. Göttingen 2000, elektron.

Brauner dies aus finanziellen Gründen unmöglich war, wurden ihm auf Anweisung der amerikanischen Militärbehörde die Telefonanschlüsse gesperrt. Er zog pro forma in den britischen Sektor um, erhielt jedoch noch immer von keiner der westlichen Militäradministrationen die Dreherlaubnis. Im Juni 1947 wandte sich Brauner an die sowjetische Militärregierung, die ihm schließlich erlaubte, noch immer ohne offizielle Lizenz, mit den Dreharbeiten zu einem Film mit dem Arbeitstitel „Die Namenlosen“ zu beginnen.<sup>9</sup> Im Spätsommer 1947 konnte das Team endlich beginnen, Brauners „Herzensangelegenheit“ in die Tat umzusetzen. Die technischen Rahmenbedingungen gestalteten sich auch in Anbetracht der prekären Wirtschafts- und Versorgungslage im Nachkriegsdeutschland äußerst schwierig. Die Außenaufnahmen drehten York und Brauner in einem Waldstück in der sowjetisch besetzten Zone bei Temperaturen unter Null. Außerdem waren die Stromversorgung und die Verpflegung der Mitarbeiter selten gesichert.<sup>10</sup> Um Kosten und neue bürokratische Schwierigkeiten mit den alliierten Kontrollbehörden zu vermeiden, verzichtete Brauner soweit wie möglich auf Atelieraufnahmen, die Lizenzinhabern vorbehalten waren. Trotzdem bereitete ihm die Kostenentwicklung Sorge, und er appellierte an das Filmteam, kein Material für den Schwarzmarkthandel zu entwenden.<sup>11</sup> Um die ersten Szenen des Films, die in einem Konzentrationslager spielen, authentisch darstellen zu können, bat er die Provinzialverwaltung Sachsen um die Überlassung von Fotomaterial aus Konzentrationslagern, „...d.h. insbesondere von Toren, Zäunen, Wachtürmen, Signalanlagen, Schlafräumen, Dienstzimmern, Sicherheitsanlagen, Arztzimmern und ähnlichen Räumen“<sup>12</sup>.

Obwohl Brauner bemüht war, den Nationalsozialismus als Urheber von Krieg und Verfolgung in *Morituri* anzuklagen, bestand er nicht darauf, daß die Mitglieder seines Filmteams die zwölf Jahre der Diktatur gänzlich unbelastet durchlebt hatten. Der Filmkomponist Wolfgang Zeller etwa hatte unter anderem für die Musik in Veit

---

Publikation der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, S. 140, <http://www.sub.uni-goettingen.de>.

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> Ebenda, S.141 f.

<sup>11</sup> Vgl. Dillmann-Kühn, Claudia: Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogesichte 1946 - 1990, Frankfurt a. M., 1990, S. 31.

<sup>12</sup> Brauner, Artur, zit. n. ebenda, S. 32 f.

Harlans *Jud Süß* verantwortlich gezeichnet.<sup>13</sup> Die meisten anderen Beteiligten, wie die Darsteller Winnie Markus, Karl-Heinz Schroth und Walter Richter, standen vorher ebenfalls in Diensten der UFA oder waren sogar, wie Hilde Körber, eng mit den NS-Regisseuren Harlan und Liebeneiner verbunden.<sup>14</sup> Brauner legte bei der Umsetzung seiner Idee mehr Wert auf technisches Können als auf politische Unbelastetheit.

Probleme ergaben sich beim Verfassen des Drehbuchs. Der Autor Gustav Kampendonk war der zweite, der Brauners Idee umsetzen sollte. Die erste Fassung war verworfen worden, und auch Kampendonks Überarbeitung stellte Brauner nicht zufrieden. Er hielt sie für „zu pathetisch, zu hölzern, zu wenig lebendig“<sup>15</sup>. Der zeitliche und finanzielle Druck erlaubte es jedoch nicht, eine gänzlich neue Fassung des Drehbuchs auszuarbeiten, und so wurden die Änderungen während der laufenden Dreharbeiten eher improvisiert als durchdacht vorgenommen.<sup>16</sup>

Im Frühjahr 1948 endeten die Dreharbeiten zu *Morituri*. Im Rahmen der IX. Biennale in Venedig wurde der Film am 28. August 1948 uraufgeführt. In Deutschland wurde der Film von der Filmverleihfirma des Münchener Kurt Schorcht, der späteren Bavaria Filmverleih GmbH, vertrieben. Die alliierte Militärzensur gab den Film offiziell im September 1948 zur Aufführung frei.<sup>17</sup> Ort der deutschen Uraufführung am 24.9.1948 war allerdings nicht Berlin, sondern das Waterloo-Filmtheater in Hamburg.<sup>18</sup> Ein möglicher Grund dafür könnte die Blockade Berlins durch die Sowjets, die vom 24.6.1948 bis zum 12.5.1949 andauerte, gewesen sein. Der Journalist Peter Edel von der wiedergegründeten und sowjetisch lizenzierten Zeitschrift „Die Weltbühne“ machte jedoch viel mehr die Westalliierten für diesen Ortswechsel verantwortlich, indem er schrieb: „Sollte in gewissen Kreisen die Kriegsverhetzung der Atomjünger schon so weit gediehen sein, daß ein Film, der Russen, Staatenlose, Deutsche, Juden, Polen, Amerikaner und Franzosen zusammen einträchtig auf der Leinwand zeigt, als unerwünscht

---

<sup>13</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 150.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> Brauner, Artur, zit. n. Dillmann-Kühn, Claudia, a. a. O., S. 30.

<sup>16</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 150.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 141.

<sup>18</sup> Vgl. Pleyer, Peter, a. a. O., S 315.

bezeichnet wird?“<sup>19</sup> Schon diese publizierte Aussage vom Dezember 1948 verdeutlicht, daß die ideologische Spaltung Deutschlands zu diesem Zeitpunkt bereits weit fortgeschritten war und die Rezeption jedes politisch ambitionierten Films beeinflusste oder wie bei *Morituri* sogar erschwerte.

### 1.1.2 Inhalt

Diese Inhaltsangabe orientiert sich an dem ausführlichen Sequenzprotokoll von Peter Pleyer.<sup>20</sup> Der Film *Morituri* wurde im deutschen Fernsehen letztmals am 1. August 1993 zu Artur Brauners 75. Geburtstag im ZDF ausgestrahlt.

Die Filmhandlung beginnt in einem deutschen Konzentrationslager im besetzten Polen. Die Kamera verweilt bei den Gefangenen, man sieht ihre eingefallenen Gesichter und die Nummern auf ihren Jacken. Eine Kamerafahrt zeigt zuerst die Füße der Gefangenen, die in Holzschuhen stecken oder einfach nur in Lumpen gewickelt sind. Abschließend zeigt sie geputzte Lederstiefel und daneben einen Schäferhund. Der dienstverpflichtete polnische Lagerarzt Dr. Bronek führt eine Selektion durch, bei der er die Häftlinge in die Kategorien „arbeitsfähig“ und „arbeitsunfähig“ einteilt. Hierbei wird eine Gruppe politischer Gefangener verschiedener Nationalitäten für „arbeitsunfähig“ erklärt und zu einer Baracke im Block 4 des Lagers geschickt. Die Männer unterhalten sich darüber, was vermutlich mit ihnen geschehen wird. Sie ahnen, daß Arbeitsunfähigkeit letztlich ihr Todesurteil bedeutet.

Unterdessen erklärt Broneks deutsche Frau Maria der polnischen Dorfschullehrerin Lydia, die einen kranken, alten Mann auf einem Karren zum Haus des Arztes bringt, warum ihr Mann nicht mehr wie früher für die verfolgten Menschen in einem Waldversteck da sein kann.

Lydia: *Warum kommt Ihr Mann nie mehr zu uns? Jetzt schlepp' ich den todkranken Mann viele Stunden weit hierher!*

Maria: *Mein Mann ... Sie wissen doch, wo mein Mann arbeiten muß! Man verfügt doch einfach über ihn!*

Lydia: *Man kann uns so leicht auf die Spur kommen.*

---

<sup>19</sup> Edel, Peter: Ist der Weg frei? In: Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. 3. Jg., Nr. 49 vom 07.12.1948, S. 1552.

<sup>20</sup> Pleyer, Peter, a. a. O., S. 316-328.

Maria: *Ja, aber euch sucht doch keiner. Ihr seid vergessen. Euch kann doch nichts passieren!*

Lydia: *Hat Ihr Mann wieder ...?*

Maria: *Ich weiß nicht was. Aber seit einigen Tagen ist er wieder so verschlossen. Ich hab' solche Angst um ihn.*

Lydia: *Was kann einer allein schon tun?*

Maria: *Nichts! Und wenn er es dann doch versucht, dann brennen sie zur Strafe wieder ein Haus nieder oder ein ganzes Dorf oder schleppen die Menschen fort, die niemals wiederkommen. Ich red' nicht weiter, Lydia, Sie sehen in mir noch immer die ...*

Lydia: *Sie müßten mich doch verstehen, Sie sind doch eine Frau!*

Maria: *Wir sollten eben nur Frauen sein und nicht Deutsche, Polinnen ...*

Die beiden Frauen wenden sich dem alten Mann auf dem Karren zu und bemerken, daß er inzwischen gestorben ist. Lydia begräbt ihn hinter der Scheune und fährt mit dem Karren aus dem Bild.

Im Lager verhilft Dr. Bronek den Gefangenen zur Flucht, indem er einen Fliegeralarm vortäuscht. Der Film zeigt die unerbittliche Verfolgung durch die Wachmannschaften und den verzweiferten Kampf der Fliehenden. Schließlich sind es fünf, denen der Ausbruch glückt: der Kanadier Roy, der Russe Pjotr, der Staatenlose Eddy, der Franzose Armand und der deutsche Theologe Gerhard. Bronek selbst flüchtet ebenfalls. Er läuft zu seinem Haus, um seine Frau abzuholen, doch diese weigert sich, so plötzlich das Haus zu verlassen. Maria bittet ihn, die Flüchtlinge in das Waldversteck zu führen, und verspricht ihrem Mann, in wenigen Tagen nachzukommen. Bronek trifft am nächsten Morgen auf die Häftlinge und führt sie zu einer Scheune, wo sie von einem alten Polen mit Zivilkleidung versorgt werden.

Im Lager haben die Deutschen mittlerweile den Verrat des Arztes entdeckt, und man schickt eine Motorradpatrouille, um ihn zu suchen. Während der Unterhaltung der SS-Leute ist keiner von ihnen direkt zu sehen. Die Kamera zeigt jeweils nur Körperteile von ihnen.

Bronek führt die Männer zum Waldversteck, wo er Lydia bittet, sie aufzunehmen. Sie hat zwar Bedenken, willigt schließlich aber doch

ein. Im weiteren Verlauf werden die Bewohner des Waldverstecks und ihr Alltag vorgestellt. Es sind Leute unterschiedlicher Nationalität und sozialer Herkunft, die die Verfolgung durch die Deutschen mit einander verbindet. Das Lager rund um einen alten Bunker liegt abgeschieden in einer Senke und wird zusätzlich von einem großen Tarnnetz vor zufälliger Entdeckung geschützt. Die Ausbrecher fügen sich in die Gemeinschaft ein. Der junge Kanadier verliebt sich sogar in die Jüdin Sascha, die Tochter eines ehemaligen Strafverteidigers. Nachdem er sich um die Kranken gekümmert hat, macht sich Dr. Bronek auf den Weg, um seine Frau Maria abzuholen. Als er nach Hause kommt, findet er nur noch brennende Trümmer vor. In seiner Wut und Verzweiflung macht er sich auf den Weg zum Konzentrationslager und wird dort Zeuge, wie seine Frau im Verhör schweigt und zu Tode gefoltert wird. Auch in diesen Szenen bleiben die SS-Leute anonym, sie werden von der Kamera nie ganz erfaßt. Der Arzt schwört Rache und kehrt bewaffnet in das Versteck zurück. Er versucht, die Männer zu überreden, zusammen mit ihm Sabotageaktionen durchzuführen. Dabei stößt er auf den vehementen Widerspruch Lydias.

*Lydia: Daraus wird nichts! Ich verbiete es euch!*

*Bronek: Das geht Sie nichts an!*

*Lydia: Wieso geht mich das nichts an? Ein Jahr lang habe ich die Menschen hier davor bewahrt, entdeckt zu werden. Sollen sie jetzt wieder fliehen müssen? Bloß weil ihr ein paar Wachtposten überfallen wollt? Oder glaubt ihr, damit den Krieg zu beenden?*

*Bronek: Was verstehen Sie vom Krieg?*

*Lydia: Nichts!*

*Bronek: Also!*

*Lydia: Ich will auch nichts vom Krieg verstehen, aber trotzdem rede ich!*

*Bronek: Ich kämpfe für mein Heimatland!*

*Lydia: Kämpfen Sie für oder gegen wen Sie wollen. Ich kämpfe gegen jeden, der die hilflosen Menschen hier in Gefahr bringt!*

In dieser Auseinandersetzung erreicht die Versteckten die Nachricht, daß deutsche Soldaten in der Nähe gesehen wurden. Panik bricht aus, die sich noch steigert, als bei einer

Hochschwangeren plötzlich die Wehen einsetzen. Als man bemerkt, daß der Russe Pjotr noch auf Beobachtungsposten ist, entschließt man sich, den Bunker zu verlassen und sich dem Kampf zu stellen. Kurz darauf hört man eine Reihe von Schüssen. Bronek kehrt zusammen mit Pjotr aus dem Wald zurück, er hat die Soldaten erschossen. Die Furcht der Waldbewohner, entdeckt zu werden, wird immer größer, gleichzeitig verschlechtert sich die Versorgungslage. Es wird immer schwieriger, die polnische Bevölkerung im Umland um Lebensmittel zu bitten, da es ihnen ebenfalls stetig schlechter geht. Einer der letzten, der noch für die Versteckten sorgt, ist der Bauer Sokol. Dieser wird von einem deutschen Soldaten beobachtet, als er einen Sack Mehl in den Wald trägt. Der Deutsche folgt ihm, entdeckt das Lager, wird aber von dem Kanadier Roy gefangengenommen. Die geflohenen Häftlinge können die aufgebrachten Menschen nur mit Mühe davon abhalten, den Gefangenen an Ort und Stelle umzubringen. Die Gemeinschaft muß sich mit der neuen Situation auseinandersetzen.

Der Staatenlose: *Also erschießen?*

Der Pfarrer. *Lydia, Sie wollen wirklich?*

Lydia: *Nein, er ist ja auch ein Mensch!*

Der einbeinige Jude (dessen Frau und Kind von den Deutschen ermordet wurden): *Ein Mensch? Nein! Kein Mensch! Kein Mensch! Er sieht nur aus wie ein Mensch, singt und lacht wie ein Mensch, hat aber Blut an den Händen. Er hat gesehen meine Frau tot in Hof liegen und mein Kind daneben. Er kann singen und lachen und auch töten, aber nicht leben wie wir im Elend, leben wie Ratten, leben wie in Totenwelt. Gib die Waffe, ich schießen!*

Der jüdische Verteidiger: *Nein! Du klagst ihn an, ich klage ihn auch an. Aber, mein Freund, wissen wir denn, ob er je eine solche Tat begangen hat?*

Der Jude: *Der oder sein Bruder oder sein Vater!*

Der Verteidiger: *Er ist ja noch ein halbes Kind, er kann es nicht gewesen sein!*

Der Jude: *Du willst ihn also verteidigen?*

Der Verteidiger: *Ja! Ich habe in meinem Leben viele Menschen verteidigt, nach Gesetz und Recht, und das will ich auch jetzt tun. Es geht nicht um unser oder um sein*

*Schicksal, es geht um das, was Recht ist! Wir halten hier Gericht über einen von denen, die uns so viel angetan haben*

...

Im Verlauf der Ansprache des Rechtsanwalts wird das Bild überblendet, das Waldversteck weicht einem Gerichtssaal. Der einbeinige Jude erscheint als Staatsanwalt, als Ankläger und der Strafverteidiger als Richter. Sie erscheinen jeweils scharf ausgeleuchtet in der linken Bildhälfte, wobei die rechte dunkel bleibt.

Der Verteidiger (fährt fort): *... Vielleicht hat er selber nichts Böses getan, vielleicht ist er einer der Schlimmsten, vielleicht hat er nur marschieren gelernt und singen und schießen, vielleicht hat man ihm jedes Gefühl aus dem Herzen wegkommandiert. Wir wissen es nicht!*

Der Jude: *Wir es nicht wissen? Wir wissen!*

Der Franzose: *Das sein Gesicht aus Lager hinter Stacheldraht!*

Der Staatenlose: *Ich möchte mal für nen Moment der liebe Gott sein, dann würde ich aufräumen. Danach würde uns keiner mehr mit einer Kanone oder ähnlichem Zeug in die Quere kommen. Dann könnten wir Menschen sein, Menschen, wie es sich gehört!*

Der Verteidiger: *Einmal werden auf Erden, die, die leiden, siegreich sein über die, die Macht haben, und dann werden wir und alle unsere Leidensgefährten das Urteil sprechen. Und dieses Urteil wird lauten: Zum Leben verurteilt! Zu einem armen Leben, das nur dann noch einen Sinn haben kann, wenn sich Liebe unter den Menschen verbirgt. – Laßt ihn leben, so wie wir hier leben, das ist schon genug. Oder wollt ihr ihn zum Tode verurteilen, aus Gründen der Sicherheit, aus Angst, daß er uns verrät?*

Nach diesem Plädoyer blendet das Bild zurück ins Waldversteck. Die Menschen im Lager beantworten die abschließende Frage in verschiedenen Sprachen mit Nein. Die ehemaligen KZ-Insassen bleiben zurück.

Der Staatenlose: *Rücken wir enger zusammen!*

Der Pfarrer: *Alle Menschen sollten enger zusammenrücken, denn innerlich frieren alle! Wenn die Mächtigsten auch die Klügsten wären ...*

Der Franzose: *... dann wird nie sein Krieg! Ja!*

Der Staatenlose: *Wenn sich alle so einig sein würden wie wir ...*

Der Franzose: *Nous nous avons compris dans toutes les langues. Wir haben uns verstanden in allen Sprachen!*

Der Staatenlose: *Es wäre schön, wenn's immer so wäre!*

Die Versorgungslage wird nun immer verzweifelter. Die Menschen schlachten das letzte Stück Vieh. Der Franzose stiehlt eine Kiste von einem Lastwagen, in der er Lebensmittel vermutet. Bei der Rückkehr ins Lager stellt sich jedoch heraus, daß der Inhalt aus einigen Flaschen französischen Cognacs besteht. Eines Nachts wird der junge deutsche Soldat von Eddy bewacht. Weil der Gefangene ihm verspricht, Lebensmittel zu organisieren und nichts zu verraten, läßt er ihn gehen. Der Deutsche kommt nicht zurück. Eddy gesteht, daß er ihn hat laufen lassen. Kurz darauf kommen flüchtende Bauern im Waldversteck an, die einen großen Vorrat Lebensmittel dabei haben und so die Versorgung für längere Zeit sichern. Währenddessen haben Broneks Anschläge dafür gesorgt, daß die Deutschen im Lager Befehl erhalten, den Wald systematisch zu durchkämmen. Im Wissen, daß die Rote Armee näher rückt, versuchen Bronek, der Russe Pjotr und der Staatenlose Eddy, einen Weg zu erkunden der zwischen den deutschen Suchtrupps hindurch in Richtung Front führt. Bei diesem Unternehmen werden der Arzt erschossen und Eddy schwer verwundet. Pjotr schleppt ihn ins Versteck zurück, wo sich der Pfarrer um den Sterbenden kümmert.

Der Staatenlose: *Der Glaube versetzt Berge! Das erste Mal, daß ich im Leben geglaubt habe, und jetzt kostet es uns alle das Leben. Ich gehe voraus, Plätze reservieren! Morituri! Wie war es, Pastor, wenn die Menschen vor Nero im Circus sterben mußten? Was sagten sie da?*

Der Pfarrer: *Ave Caesar, morituri te salutant! Caesar, die Todgeweihten grüßen dich!*

In der Überzeugung, keine Überlebenschance mehr zu haben, feiern die Versteckten mit dem zufällig erbeuteten Cognac ein letztes Fest.

Im Verlauf des Festes fängt das Tarnnetz Feuer. Angesichts dieses Fanals sind sich die „Morituri“ sicher, schnell entdeckt zu werden. Sie rücken zusammen und beginnen, jeder in seiner eigenen Sprache, das Vaterunser zu beten. Da ertönt ein Ruf. Es ist der deutsche Soldat, den Eddy freigelassen hatte und der ihnen jetzt den Weg in die Freiheit weist. Am nächsten Morgen brechen die Waldbewohner auf und lassen die mit Birkenkreuzen geschmückten Gräber der Gestorbenen zurück. Die letzten Bilder zeigen, wie die vormals Verfolgten über ein Feld am Waldrand ziehen und in der Ferne verschwinden.

### **1.1.3 Interpretation und Resonanz**

Brauner und York stellen in *Morituri* die Opfer von Krieg und Verfolgung in den Mittelpunkt der Filmhandlung und versuchen gleichzeitig, durch die Einbeziehung verschiedener Opfergruppen und Nationalitäten auf einen gewissen Ausgleich zwischen verfeindeten Völkern hinzuwirken.<sup>21</sup> Besonders in seinen Anfangssequenzen vermag der Film zu fesseln. Die Szenen im Lager, das Brauner mit Baracken, Wachtürmen und Stacheldrahtzaun nachbauen ließ, wirken beklemmend, die Flucht der Häftlinge durch schnelle Schnitte, wechselnde Perspektiven und eine bedrohliche Geräuschkulisse mit Motorenlärm, knackenden Zweigen und Hundegebell dramatisch und bedrohlich. Erst nach der Ankunft der Flüchtlinge im Waldversteck entwickelt sich der Dialog-Charakter des Films. Das Motiv des Einanderverstehens trotz unterschiedlicher Herkunft wird hier, noch hervorgehoben durch den bewußten Verzicht auf Untertitel, besonders deutlich. Die Einigkeit der Opfer ist ihre Waffe gegen Krieg und Verfolgung und gleichzeitig die hoffnungsvolle Perspektive auf eine bessere Zukunft.

Trotz Brauners jüdischer Herkunft wird das Thema Antisemitismus lediglich einmal als Besonderheit der nationalsozialistischen Verfolgungspolitik benannt. In einem Gespräch zwischen dem deutschen Pfarrer und dem jüdischen Rechtsanwalt bezichtigt sich der Pfarrer, durch seinen christlichen Antijudaismus selbst zur Diskriminierung und Verfolgung der Juden beigetragen zu haben.

---

<sup>21</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 472.

Der Pfarrer: *Sie sind gejagt und gehetzt worden, während ich noch auf der Kanzel stand und predigte: Herr, vergib ihnen! Und als ihre Kirchen brannten, da schloß ich meine Kirchentür von innen zu und fühlte mich als Werkzeug Gottes. Dabei war auch ich nur ein Werkzeug der Gewalt. – Der fürchterlichste Krieg stürmt über alle Länder und Meere, und wir sitzen hier und sind an den Rand geworfen wie Strandgut und können nichts tun.*

Der Verteidiger: *Doch!*

Der Pfarrer: *Glauben Sie?*

Der Verteidiger: *Ja, denn der Mensch will leben, und er will sich überall in der ganzen Welt mit all den Menschen zusammentun, die gleich ihm an das Kreuz des Krieges geschlagen sind.*

Abgesehen von diesem Dialog wird die Verfolgung und Vernichtung der Juden nicht gesondert thematisiert. In *Morituri* sind alle gleichermaßen Opfer von Krieg und Verfolgung. Der Film beschreibt den Krieg aus der Sicht des „kleinen Mannes“, der sich den Zeitläuften machtlos ausgesetzt fühlt.<sup>22</sup> Widerstand bringt in *Morituri* immer nur noch mehr Unheil hervor. Broneks Bedürfnis, den Tod seiner Frau zu rächen und gleichzeitig sein Heimatland von den Okkupanten zu befreien, steht dem Pragmatismus der Lehrerin Lydia entgegen, die nur das Überleben der ihr anvertrauten Menschen retten will. Die Waldbewohner mögen noch so verzweifelt sein, ihre Stimmung wird nie kämpferisch, ihr einziges Bestreben bleibt es, nicht entdeckt zu werden.

Die Täter in *Morituri* bleiben anonym, ohne Gesicht. Man hört nur ihre Stimmen, geschriene Befehle, sieht ihre Uniformen und Stiefel. Auch wenn diese Darstellung des Bösen filmhistorisch nicht unüblich war, so entsteht doch der Eindruck, York und Brauner wollten so eine Konzession an das Publikum machen, das sich so nicht mit den Tätern identifizieren muß. Der einzige Täter, der uns näher gebracht wird, ist letzten Endes gar keiner, sondern derjenige, der den Flüchtlingen den Weg in die Freiheit zeigt. All das spricht für das Kernmotiv der Versöhnung, unter dem man die Filmhandlung betrachten muß. Die Schlüsselszene dafür ist der Femeprozeß gegen den jungen Wehrmachtssoldaten im Waldversteck. Der jüdische Verteidiger fordert die individuelle Überprüfung der Schuld,

besteht trotz der schrecklichen Verbrechen der Deutschen auf dem Prinzip, im Zweifel für den Angeklagten zu entscheiden. Diese Szene markiert eine klare Absage an die Kollektivschuldthese, die während der Entstehung des Films ein zentrales Thema in Deutschland war.

Die letzte beeindruckende Szene des Films ist die Feier der Versteckten in Erwartung des sicheren Todes. Die HANNOVERSCHE ABENDPOST schrieb seinerzeit dazu: „Alle Gesichte und Gesichter verdichten sich zu einer gespenstischen, makabren Schau, die an Gemälde von Carl Hofer erinnert: Von erbeutetem Schnaps Trunkene tanzen, Marionetten gleich, in Lumpen und auf Krücken einen Totentanz des Lebens. Der suggestive Expressionismus der Schwarz-Weiß-Optik, der im Helldunkel der Nachtaufnahmen den gesamten Film bestimmt, erreicht in dieser visionären Optik des Grauens seinen Höhepunkt.“<sup>23</sup>

Das an diese düstere Szene anschließende Happy-End des Films wirkt aufgesetzt. Das Vertrauen, das der Staatenlose in seinen Gefangenen gesetzt hat, darf offenbar nicht enttäuscht werden. Die naheliegende Befreiung der Versteckten durch die Rote Armee bleibt aus, die Bedrohung durch die Deutschen löst sich geradezu in Luft auf.

Die internationalen Reaktionen auf den Film nach der Uraufführung in Venedig waren eher verhalten, in den drei westlichen Besatzungszonen zunächst wohlwollend. Man lobte gemeinhin die Ambition des Films, versöhnend zu wirken. In den Zeitungen der SBZ wurde der Film, wenn überhaupt besprochen, einhellig verrissen. Es war vermutlich die allzu nachsichtige, deutschfreundliche Tendenz des Films, die dazu führte, daß *Morituri*, obwohl mit Unterstützung der sowjetischen Militärregierung produziert, in der SBZ nicht gezeigt werden durfte.

Noch erheblich negativer als die Kritiken in der Presse fielen die Zuschauerreaktionen aus. In Hannover protestierten die Zuschauer während der Vorstellung lautstark, verließen den Saal und verlangten ihr Geld zurück.<sup>24</sup> Die Thematik des Films schreckte das Publikum ab. Obwohl mit den Deutschen als Tätern im Film nachsichtig umgegangen wurde, verkörperten deutsche Soldaten

---

<sup>22</sup> Ebenda, S. 145.

<sup>23</sup> *Morituri*. Film-Uraufführung in Hamburg. In: Abendpost (Hannover) vom 30.09.1948, S. 3.

doch das Böse. Eine Identifizierung mit den Opfern entfiel für weite Teile der Zuschauer schon aufgrund der Tatsache, daß es sich überwiegend um ehemalige Kriegsgegner handelte. Völkerverständigung auf der Grundlage eines religiös inspirierten Pazifismus entsprach in keinsten Weise dem Zeitgeist der Frühphase des Kalten Krieges. Die heftigen Reaktionen des Publikums veranlassen den Verleiher Kurt Schorch dazu, Artur Brauner zu empfehlen, den Film nur noch im Rahmen von Sonderaufführungen und in Zusammenarbeit mit geeigneten Organisationen wie der Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) zu zeigen.<sup>25</sup>

In einer Zeit, in der ein durchschnittlich erfolgreicher Film in Deutschland etwa vier Millionen Besucher ins Kino lockte, erreichte *Morituri* genau 424.476 Zuschauer in 363 von insgesamt etwa 6.000 Filmtheatern.<sup>26</sup> *Morituri* war für Brauner und die CCC also ein wirtschaftlicher Mißerfolg. In seinen Memoiren schrieb Brauner dazu. „Gekostet hat ‚Morituri‘ anderthalb Millionen Reichsmark und, da uns die Währungsreform überrollt hatte, noch einmal 250.000 DM. Eingespielt hat er knapp 60.000 DM. An meinen Schulden zahlte ich fünf lange, bittere Jahre. Ich habe es trotzdem nie bereut, diesen Film gemacht zu haben. Gelernt habe ich – leider, leider –, daß ein Kino in erster Linie eine Stätte der Unterhaltung sein sollte und keine Stätte der Vergangenheitsbewältigung.“<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Dillmann-Kühn, Claudia, a. a. O., S. 47.

<sup>25</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 152.

<sup>26</sup> Ebenda.

<sup>27</sup> Brauner, „Atze“: Mich gibt’s nur einmal, Rückblende eines Lebens. München, 1976, S. 76.

### **1.1.4 Produktionsdaten<sup>28</sup>**

Originaltitel: Morituri

andere Titel: Die Namenlosen [Arbeitstitel]

Produktionsland: Deutschland

Produktionsjahr: 1947-1948

Regie: Eugen York

Produktion: CCC-Film/Berlin

Produzent: Artur Brauner

Produktionsleitung: Hans Lehmann

Drehbuch: Gustav Kampendonk

Idee: Artur Brauner

Kamera: Werner Krien

Beleuchtung: Bernhard Leischke

Schnitt: Walter Wischniewsky

Ton: Werner Pohl

Bauten: Hermann Warm

Musik: Wolfgang Zeller

Darsteller (Auswahl): Lotte Koch (Lydia), Winnie Markus (Maria Bronek), Hilde Körber (Irre), Catja Görna (Sascha), Josef Sieber (Eddy), Walter Richter (Dr. Leon Bronek), Carl-Heinz Schroth (Armand), Sigmar Schneider (Pfarrer Gerhard Tenborg), Peter Marx (Pjotr), Alfred Cogho (Roy), Josef Almas (Dr. Simon, Anwalt), David Minster (Invalide), Karl Viehbach (Georg, deutscher Soldat), Klaus Kinski (Holländischer Häftling)

Länge: 88'

Format: 35 mm/sw/1:1,37

Zeitangaben:

28.08.1948: Uraufführung, Lido di Venezia

24.09.1948: Deutsche Erstaufführung Hamburg

16.11.1948: Kinostart Berlin

07.04.1991: TV-Erstaussstrahlung ZDF

---

<sup>28</sup> Quelle: Fritz Bauer Institut. Cinematographie des Holocaust.  
<http://www.cine-holocaust.de>.

## 1.2 *Ehe im Schatten* (Deutschland 1947)

Der Regisseur Kurt Maetzig erzählt in *Ehe im Schatten* die Geschichte der Diskriminierung der Juden in Deutschland anhand der Geschichte des Schauspielerehepaars Wieland in den Jahren zwischen 1933 und 1943. Das Drehbuch entstand nach der Novelle „Es wird schon nicht so schlimm“ von Hans Schweikart. Die Handlung des Films wurde frei nach dem Schicksal des Schauspielers Joachim Gottschalk gestaltet, der unter dem Druck des nationalsozialistischen Regimes zusammen mit seiner jüdischen Ehefrau und ihrem gemeinsamen Sohn am 6. November 1941 Selbstmord beging. Maetzig teilt das Geschehen in drei Phasen ein, die in den Jahren 1933, 1938 und 1943 spielen und jeweils mehrere Tage umfassen.<sup>29</sup> Er markiert damit schlaglichtartig die permanente Verschärfung der antisemitischen Verfolgung durch das NS-Regime.<sup>30</sup>

### 1.2.1 Inhalt<sup>31</sup>

Die jüdische Schauspielerin Elisabeth Maurer und ihr Kollege Hans Wieland lernen sich 1933 kennen, als sie gemeinsam an einem Berliner Theater in Schillers „Kabale und Liebe“ auftreten. Hans verliebt sich in Elisabeth, die jedoch mit dem ehrgeizigen Verleger Herbert Blohm liiert ist. Zunächst hindern diesen seine Karrierepläne nicht daran, an der leidenschaftlichen Beziehung zu Elisabeth festzuhalten. Als er jedoch zwischen beruflichem Aufstieg in der Reichskulturkammer und seiner Geliebten wählen muß, zieht er sich von ihr zurück. Kurt Bernstein, ein jüdischer Freund und Kollege von Elisabeth und Hans, befürchtet Ausschreitungen gegen die Juden in Deutschland und flieht vor der drohenden Gefahr nach Wien. Am Abend seiner Abreise bittet Hans Elisabeth, seine Frau zu werden.

Hans (fragt unvermittelt): *Wann heiraten wir?*

Elisabeth blickt ihn erstaunt an.

Hans: *Ja, Elisabeth, wir heiraten, wir hätten es längst tun sollen, schon in Hiddensee wollte ich es dir sagen.*

Elisabeth: *Ich bringe dir Unglück!*

<sup>29</sup> Vgl. Pleyer, Peter, a. a. O., S. 73.

<sup>30</sup> Ebenda.

Hans (schüttelt den Kopf): *Aber nein, Elisabeth, du bringst mir kein Unglück. Schau, Elisabeth, wir lieben uns doch.*

Elisabeth (schaut ihn glücklich an): *Ja!*

In der zweiten Episode, 1938, sind Hans und Elisabeth bereits fünf Jahre verheiratet. Die Ehe scheint nicht glücklich zu sein; zum einen wegen der politischen Umstände, zum anderen auch weil der Beziehung jegliche Leidenschaft zu fehlen scheint. Bevor Hans zu einer Premierenfeier geht, kommt es im Schlafzimmer zum Streit zwischen den Eheleuten.

Hans: *Aber liebes Kind, nun sei doch nicht so nervös ...*

Elisabeth (weinend): *Hans, das wird ja doch nichts und es zieht dich ja auch mal zu vergnügten und heiteren Frauen.*

Hans: *Was sollen diese Hirngespinnste. Ich tu' doch wirklich alles, was ich kann.*

Elisabeth: *Ja. Du tust, was du kannst, aber glaubst du, das genügt mir? (Sie macht ihm den Vorwurf, er habe sie nicht aus Liebe, sondern nur aus seiner übertriebenen Anständigkeit heraus geheiratet.) Nicht, weil du mich liebst, sondern weil du dich verpflichtet fühltest.*

Hans (reagiert scharf): *Und mir ist immer klarer geworden, daß du mich nicht so lieben kannst, wie du den anderen geliebt hast.*

Dann verläßt er schnell die Wohnung. Elisabeth läßt sich weinend auf das Bett fallen.

Als Hans nach der Feier noch mit seiner Kollegin Greta beisammen ist und erwägt, seiner Frau untreu zu werden, hört er von draußen das Splittern von Glas. Eine Stimme ruft: *Sie schlagen den Juden die Scheiben ein!* Hans rennt nach Hause, wo er Elisabeth angstvoll aus dem Fenster blickend vorfindet.

Elisabeth: *Hans, ich muß raus aus Deutschland!*

Hans (bittet sie zu bleiben): *Du bist ja nicht nur meine Frau, du bist mein ganzer Lebensinhalt! Elisabeth, ich brauche dich!*

Elisabeth (mit Tränen in den Augen): *Ich bleibe! Es wird schon nicht so schlimm!*

---

<sup>31</sup> Die Inhaltsangabe bezieht sich auf Artikel und Sequenzprotokoll bei ebenda, S. 72-75 und S. 219-231.

Das Abschlußkapitel beginnt mit einer Bombennacht im Jahre 1943 und den Aufräumarbeiten der Frauen am Morgen danach. Elisabeth lebt mittlerweile allein in Berlin, weil Hans eingezogen wurde. Zur Zeit liegt er an Typhus erkrankt im Lazarett. Bei der Lebensmittelkartenausgabe wird Elisabeths frühere Garderobiere, deren arischer Mann gefallen ist, denunziert und verhaftet. Zurück in der Wohnung wird Elisabeth von Hans erwartet, der vom Militär wegen seiner Krankheit entlassen worden ist. Kurz darauf gehen die Wielands gemeinsam zu einer Filmpremierre. Im Foyer treffen sie auf Blohm, der sich in Begleitung eines Staatssekretärs befindet. Als dieser später erfährt, einer Jüdin, noch dazu in der Öffentlichkeit, die Hand gegeben zu haben, verlangt er von Blohm, den Fall zu bereinigen. Hans wird in Blohms Büro einbestellt, wo ihm der Beschluß zur Deportation seiner Frau mitgeteilt wird, er selbst soll Auftrittsverbot erhalten.

*Blohm: [...] Für ihre Frau kann man jetzt nichts mehr tun, sie kann von der Verschickung nicht mehr zurückgestellt werden.*

Hans schließt bei diesen Worten langsam die Augen. Blohm rät Hans sofort die Scheidung einzureichen, um wenigstens sein Karriere als Schauspieler zu retten.

*Hans (steht auf): Sagen Sie mal, schämen Sie sich eigentlich gar nicht, mir einen solchen Vorschlag zu machen? Sie haben doch vor zehn Jahren einmal erklärt, Sie gingen in die Partei, um Ungerechtigkeiten und Verbrechen zu verhindern. Welche Verbrechen haben Sie inzwischen verhindert?*

*Blohm: Herr Wieland, vergessen Sie nicht, daß ich Sie und mehrere andere jahrelang geschützt habe.*

*Hans: Das soll Ihre Rechtfertigung sein, daß Sie zwei oder drei Personen eine Zeitlang geholfen haben? Herr Dr. Blohm, eines Tages werden Hunderte von Künstlern, denen Sie mit Ihrer Rassenpolitik alles genommen haben, Sie anklagen, Sie persönlich, Herr Dr. Blohm!*

*Blohm: Aber sagen Sie doch selbst, was kann ich als einzelner, als Beamter...*

*Hans: Aber wir sind ja selbst schuld, daß es uns so geht. Wir haben uns nie um Politik gekümmert, wir haben immer geglaubt, es wird schon nicht so schlimm und wir könnten uns der Verantwortung als einzelne, als Künstler, entziehen, wir sind ja genauso schuldig wie Sie.*

Blohm (schreit): *Wie können Sie so etwas sagen!*

Hans: *Sie, Sie stehen jetzt als das Werkzeug der schlimmsten Verbrecher da und werden an Menschen, die Ihnen einmal nahegestanden haben, zum Mörder!*

Blohm (schreit wütend): *Ich verbitte mir diese Redensarten! Vergessen Sie nicht, daß ich als Ihr Vorgesetzter vor Ihnen stehe!*

Hans (will auf Blohm zugehen, hält sich aber zurück): *Als was? Als mein Vorgesetzter? – Sie brauchen Ihre Klingelknöpfe nicht zu drücken, haben Sie keine Angst, ich beschmutze mir meine Hände nicht.*

Er wendet sich ab und geht.

Blohm (schreit ihm nach): *Noch ein Wort, und ich lasse Sie auf der Stelle verhaften!*

Das Telefon läutet.

Blohm (Haltung annehmend): *Jawohl, Herr Minister, ich habe selbst alles veranlaßt, morgen früh ist der Fall bereinigt*

Auf dem Nachhauseweg stellt Hans sich vor, wie SS-Leute Elisabeth aus der Wohnung holen und wie sie in einem Viehwagen abtransportiert wird. Als er bedrückt heimkommt, spielt Elisabeth Klavier. Sie hat den Tisch festlich gedeckt und empfängt ihn herzlich mit einem Glas Wein.

Elisabeth: *Liebster Hans, dies soll ein Dankeschluck sein an das Schicksal, das dich wieder hierhergeführt hat. Die ganze Qual der letzten Jahre war nicht umsonst. Wir sind jetzt wieder zusammen.*

Hans: *Wir bleiben auch immer zusammen!*

Elisabeth: *Du, Hans, das hast du mir schon einmal versprochen, weißt du noch in der schrecklichen Nacht, als die Scheiben eingeschlagen wurden. Und doch hat man dich eingezogen und uns für Jahre getrennt. Versprich mir, daß man uns nie, nie wieder trennen wird!*

Hans (nimmt sie in die Arme und küßt sie): *Ich verspreche es dir.*

Elisabeth (beginnt wieder Klavier zu spielen): *Denkst du noch an „Kabale und Liebe“?*

Hans vergräbt sein Gesicht in den Händen.

Elisabeth: *Aber du siehst müde und abgesehen aus. Paß auf, ich hab' eine Überraschung für dich, wir machen uns einen schönen, starken Kaffee. Er ist schon gemahlen, und das Wasser steht auf dem Herd.*

Hans: *Spiel' nur weiter, Elisabeth, ich mache das schon.*

Er geht in die Küche, bereitet den Kaffee zu und schüttet als er damit fertig ist, ein Röhrchen Tabletten in die Kanne. Elisabeth beobachtet ihn dabei und hört auf zu spielen. Hans gießt den Kaffee in zwei Tassen und setzt sich in einen Sessel.

Elisabeth: *Das hast du gut gemacht!*

Beide trinken ihre Tassen aus

Elisabeth: *Heute sehe ich erst, wie sehr ich dich liebe, Hans. Verfolgung, Angst und Qual haben uns fester zusammengeschlossen als es je zwei Menschen waren ... Ach, Hans, ich bin glücklich mit dir!* Sie legt sich in seine Arme und zitiert: *Die ersten Regenbogen in der Luft, der Himmel öffnet seine goldenen Tore ... kurz sind die Schmerzen, und ewig ist die Freude. – Du, Hans, mir wird so müde, ich glaub' ich hab' mich zu sehr gefreut.*

Sie schließt die Augen und Hans trägt sie zum Bett.

Elisabeth (öffnet die Augen): *Ich danke dir auch dafür!*

Hans: *Du weißt?*

Elisabeth: *Ja!*

Hans legt seinen Arm um sie.

Abblenden.

Auf einem Friedhof werden zwei Särge zu Grabe getragen. Vor diesem Hintergrund wird folgender Schlußtext eingeblendet: *Dieser Film ist dem Andenken des Schauspielers Joachim Gottschalk gewidmet, der im Herbst 1941 mit seiner Familie in den Tod getrieben wurde, und mit ihm zugleich all denen, die als Opfer fielen.*

### 1.2.2 Interpretation und Resonanz

Maetzigs Film gehört zu den wenigen Ausnahmefilmen der Nachkriegszeit, in denen Täter und Opfer des NS-Regimes gleichermaßen erkennbar auftreten.<sup>32</sup> Die Konzentration auf die antisemitische Verfolgung stellt ebenfalls eine Besonderheit dar. Die meisten anderen Nachkriegsfilme neigen zur Nivellierung der verschiedenen Opfergruppen als Leidtragende der Katastrophe des Krieges. Trotz seiner melodramatischen Ausgestaltung, ist *Ehe im Schatten* diesbezüglich viel differenzierter. Im Mittelpunkt der Handlung steht das Ehepaar Wieland, das eine sogenannte Mischehe führt. Die Repressalien, denen sich in erster Linie Elisabeth als Jüdin ausgesetzt sieht, waren bis 1943 zwar schwerwiegend, dennoch ist ihre Stellung als Ehefrau eines prominenten „Ariers“ vergleichsweise privilegiert. Maetzig präsentiert den Zuschauern mit dem Schauspieler Kurt Bernstein und Elisabeths Onkel, dem Arzt Dr. Silbermann, zwei weitere Opfer der Verfolgungspolitik, die noch schlimmer als sie betroffen sind. Beide tauchen im Verlauf des Films immer wieder einmal auf, und Konzentrationslager wie Mauthausen oder Oranienburg werden konkret benannt. Außerdem greift der Regisseur und Autor bereits 1947 mit dem wiederkehrenden Motiv der Bahnsteige und Güterzüge eine heute vertraute Allegorie auf die Massenvernichtung auf. Was *Ehe im Schatten* mit anderen Filmen dieser Zeit gemeinsam hat, ist die Tatsache, daß auch hier die NS-Opfer durch Selbstmord sterben und so die unmittelbare Tötungshandlung durch (deutsche) Täter unterbleiben konnte.<sup>33</sup> Ein weiteres Motiv, das in diesem Zusammenhang Verwendung findet, ist das des „Leichtsinn“ der Verfolgten, der zur Festnahme oder zur Unausweichlichkeit des Freitodes führt.<sup>34</sup> Die Filmgestalt der Elisabeth Wieland ist sich des Risikos bewußt, daß sie eingeht, als sie sich von ihrem Mann überreden läßt, gemeinsam eine Filmpremiere zu besuchen. Es erscheint, als wolle sie nur noch ein letztes Mal in ihr altes Leben zurückkehren. Elisabeth bleibt spätestens seit der zweiten Episode um die Reichspogromnacht

---

<sup>32</sup> Vgl. Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945 – 1949, Pfaffenweiler 1995, S. 173.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 174.

<sup>34</sup> Ebenda.

Greffrath nennt zu diesem Phänomen die Filmbeispiele *In jenen Tagen* und *Zwischen gestern und morgen*.

1938 wider besseren Wissen bei ihrem Mann in Deutschland.<sup>35</sup> Sowohl Kurt Bernstein, den seine vergebliche Flucht vor den Nazis nach Wien geführt hat, als auch ihr Onkel versuchen vergeblich, sie von der Notwendigkeit der Emigration zu überzeugen. Neben diesen ausdrücklichen Warnungen zeigt Maetzig in beiläufigen Szenen, wie antisemitisch die Politik und die Stimmung der Bevölkerung allgemein gewesen sind. Schon in der ersten Episode auf Hiddensee beobachtet das Publikum, wie ein Schild mit der Aufschrift „Juden unerwünscht“ eingeschlagen wird. Dem offenen Angriff auf die deutschen Juden in der sogenannten Kristallnacht folgt die vielleicht bedrohlichste Sequenz aus der letzten Episode, die 1943 spielte. Als Elisabeth Zeugin der Denunziation und Festnahme ihrer ehemaligen Garderobiere wird, ist in der Ausgabestelle für die Lebensmittelkarten ein Schild zu lesen, das die Aufschrift „Für Mischehen und Juden“ trug. Die beiden letzten Worte „...und Juden“ sind durchgestrichen. Maetzig läßt keinen Zweifel daran, daß das NS-Regime die Schritte von der Diskriminierung, über die Verfolgung bis hin zur Vernichtung der Juden mit der Unterstützung von Teilen der „einfachen“ deutschen Bevölkerung vollziehen konnte. Diese erkennbare Kritik geht jedoch einher mit vielfältigen Möglichkeiten der Zuschauer zur Identifikation mit den Personen im Film. Hans Wieland wirkt bescheiden und fürsorglich. Er ist unpolitisch und begehrt erst im Streit mit Blohm auf, als sein Entschluß zum Suizid bereits zu reifen begonnen hat. Elisabeth Wieland liebt zwar einen anderen Mann mehr als ihren Ehemann, dennoch bleibt sie trotz der ihr drohenden Gefahren bei ihm, was durchaus den Wertvorstellungen der damaligen Zeit entsprach. Überhaupt vermittelt die Beziehung der Wielands den Eindruck, vollständig asexuell zu verlaufen, was beim Publikum die Zuordnung beider in die Kategorie der „unschuldigen Opfer“ erleichtert haben dürfte.<sup>36</sup> Die Passivität der Opfer fand seine vermeintliche Entsprechung in der Passivität, oder treffender, der Indifferenz vieler Deutscher.

*Ehe im Schatten* war ein großer Publikumserfolg. Er erreichte bis 1950 mehr als 10 Millionen Zuschauer<sup>37</sup>, Kurt Maetzig selbst sprach sogar von etwa 12 Millionen.<sup>38</sup> Die persönliche Lebensgeschichte

---

<sup>35</sup> Ebenda, S. 180.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 185.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 175.

des Regisseurs wies einige Parallelen zur Filmhandlung auf. Seine Eltern waren im Gegensatz zu den Wielands oder Gottschalks nicht zusammengeblieben, sondern hatten sich pro forma scheiden lassen. Es folgten heimliche Treffen unter teilweise entwürdigenden Umständen. Auf der Flucht vor ihren Verfolgern nahm sich Maetzig's Mutter schließlich das Leben.<sup>39</sup> „Ich glaube, der Film ist deshalb nicht nur ein Gespräch mit dem Zuschauer, sondern ein wenig auch eine Polemik mit meinem Vater geworden.“<sup>40</sup>

### **1.2.3 Produktionsdaten<sup>41</sup>**

Produktionsland: Deutschland (sowjetischer Sektor)

Produktionsjahr: 1947

Originaltitel: Ehe im Schatten

andere Titel: Marriage in the Shadows

Regie: Kurt Maetzig

Produktion: DEFA-Studio für Spielfilme, Potsdam-Babelsberg

Produktionsleitung: Herbert Uhlig

Aufnahmeleitung: Ernst Körner, Gerhard Lücke

Drehbuch: Kurt Maetzig

Buchvorlage: Hans Schweikart

Kamera: Friedl Behn-Grund, Eugen Klagemann

Schnitt: Alice Ludwig

Ton: Karl Tramburg

Bauten: Otto Erdmann, Franz F. Fürst, Kurt Herlth

Kostüme: Gertraude Recke

Musik: Wolfgang Zeller

Darsteller (Auswahl): Paul Klinger (Hans Wieland), Ilse Steppat (Elisabeth Wieland), Claus Holm (Dr. Herbert Blohm), Willy Prager (Dr. Silbermann), Alfred Balthoff (Kurt Bernstein)

Länge: 105'

Format: 35mm/sw/1:1,37

Zeitangaben: 03.10.1947 Uraufführung in Berlin

---

<sup>39</sup> Ebenda, S. 188.

<sup>40</sup> Kurt Maetzig, zit. n. ebenda.

<sup>41</sup> Quelle: Fritz Bauer Institut. Cinematographie des Holocaust. <http://www.cine-holocaust.de>

### **1.3 *Morituri* und *Ehe im Schatten* – ein kurzer Vergleich**

Was Brauner und York mit *Morituri* nicht gelang, schaffte Maetzig mit *Ehe im Schatten*: Er erreichte mit mehr als 10 Millionen Besuchern ein großes Publikum, während die anderen mit ihrem Film nur etwa 0,4 Millionen Menschen in die Kinos locken konnten.<sup>42</sup> Beide Filme thematisieren die Verfolgung und Vernichtung von Opfern während der NS-Diktatur. Ebenso liegt beiden Filmen die persönliche emotionale Betroffenheit der jeweils Hauptverantwortlichen zugrunde. Trotz vieler weiterer Gemeinsamkeiten, wie beispielsweise der Opferperspektive, unterscheiden sich die Filme dennoch grundlegend. *Morituri* bot den Nachkriegsdeutschen keine Identifikationsmöglichkeiten. Die dargestellten Opfer symbolisieren eher die gesamte Bandbreite der Feinde während des Krieges und darüber hinaus die Gegner im heraufziehenden Kalten Krieg. *Ehe im Schatten* setzte hingegen auf Empathie und Überschaubarkeit. Die Charaktere der Hauptfiguren wirken besser entwickelt und ihr Umfeld des bildungsbürgerlichen Künstlermilieus in Berlin vertrauter und präventiöser als die internationale Zwangsgemeinschaft der Verfolgten im Waldversteck in Polen. Maetzigs Interpretation der wahren Geschichte um den Schauspieler Joachim Gottschalk ist zwar durch die Darstellung von Tätern wie Blohm oder der Denunziantin auch Anklage gegen Mittäterschaft oder mangelnde Zivilcourage der Deutschen, präsentierte aber auch mit ehelicher Treue und Fürsorge im Mittelpunkt der Handlung genügend Projektionsflächen für allgemein anerkannte Wertvorstellungen. Durch diese Verknüpfung war es dem Publikum offenbar möglich und „erträglich“, Mitgefühl für die eigentlichen Opfer des Gewaltregimes zu empfinden, ohne die für sich selbst reklamierte Opferrolle deshalb aufgeben oder hinterfragen zu müssen.

---

<sup>42</sup> Diese Zuschauerzahlen finden sich bei Greffrath, Bettina, a. a. O., S. 430 f.

## 2 Die Zeit von 1949 bis 1979

### 2.1 Die fünfziger Jahre

Nach Gründung der beiden deutschen Staaten nahm die Bereitschaft, sich überhaupt mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen, deutlich ab. Trotz der ungeheuerlichen Ausmaße des Krieges, die auch Anfang der fünfziger Jahre noch omnipräsent waren und nicht von den materiellen Ablenkungen des Wirtschaftswunders überdeckt wurden, fand eine gesellschaftliche Debatte über individuelle Verantwortlichkeiten nur erzwungenermaßen, nämlich unter Druck der Alliierten statt. Die ohnehin halbherzigen Entnazifizierungsmaßnahmen in den Westzonen waren eingestellt worden, was für weite Teile der deutschen Bevölkerung gleichbedeutend mit dem Ende der Diskussion über die eigene Vergangenheit sein sollte. Der deutsche Film paßte sich diesem Zeitgeist an. Die Trümmer, die noch immer die Städte prägten, spielten im Film keine Rolle mehr. Mit Hans Deppes *Schwarzwaldmädel* begann 1950 eine regelrechte Flut von erfolgreichen Heimatfilmen, die in ihrer Machart deutlich an die Operettenseligkeit zahlreicher UFA-Produktionen erinnerten.<sup>43</sup> Auch Musikfilme wie *Feuerwerk* von 1953, inszeniert von Kurt Hoffmann, standen beispielhaft für die Verfaßtheit der bundesdeutschen Gesellschaft. Die Hauptmelodie dieses Films hieß „Oh, mein Papa“ und handelte von einem Artisten, der beim Seiltanz zu Tode gestürzt war. Die Schweizerin Lys Assia traf mit diesem Lied den Nerv der „vaterlosen Gesellschaft“. Sie lieh dabei allerdings ihre Stimme der Hauptdarstellerin Lilli Palmer, die nur einige Jahre zuvor in Frankfurt noch von der Bühne gebuht worden war, weil sie Jüdin war.<sup>44</sup> Zwar brachten die fünfziger Jahre auch andere Filme hervor, die sich durchaus mit Krieg und Nationalsozialismus befaßten, doch blieben diese meist nur an der Oberfläche. Helmut Käutners *Des Teufels General* (BRD 1954) oder Frank Wisbars Stalingrad-Drama *Hunde wollt ihr ewig leben* (BRD 1959) bestätigten trotz kritischer Ansätze letztendlich nur die mittlerweile eingeübten Geschichtslegenden des Publikums, für das die Wehrmacht insgesamt ehrenhaft und der Landser schlimmstenfalls

---

<sup>43</sup> Vgl. Glaser, Hermann: Deutsche Kultur 1945-1960. München 1997, S. 162.

<sup>44</sup> Vgl. Bartetzko, Dieter: Selten so gelacht – Lasten der Erinnerung. In: Deutsches Filminstitut (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart.

verführt worden war. Die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik mit der Gründung der Bundeswehr wurde zwar von Protesten begleitet, bot aber der Filmindustrie mit den angehenden Soldaten einen potentiellen Markt für Kriegsfilme. Die kritischste Frage, die solche Filme aufwarfen, war die, die man auch Hannah Arendt 1952 auf ihrer Deutschlandreise stellte: „Warum muß die Menschheit immer Krieg führen?“<sup>45</sup> Warum die Deutschen Krieg geführt hatten, fragte man dagegen nicht. Die Selbstinszenierung der Deutschen als Gemeinschaft von Opfern der NS-Herrschaft schloß das Vorhandensein einer Gemeinschaft von Tätern faktisch aus. Die Beschäftigung mit der Verfolgung und Vernichtung der europäischen Juden fand im deutschen Film der fünfziger Jahre nicht statt.

### **2.1.1 *Das Tagebuch der Anne Frank (USA 1959)***

Es war die Geschichte der Anne Frank, die dieses Thema in der Bundesrepublik Deutschland ins Bewußtsein rückte. Die erste deutsche Übersetzung ihrer Aufzeichnungen erschien 1950 mit der eher bescheidenen Auflage von 4.500 Exemplaren.<sup>46</sup> Nachdem sich auch die Taschenbuchausgabe von 1955 zunächst nur moderat verkaufte, brachte das Theaterstück „Das Tagebuch der Anne Frank“ den Durchbruch zum absoluten Bestseller. Das Stück, in den USA im Oktober 1955 uraufgeführt, kam am 1. Oktober 1956 gleichzeitig an sieben deutschen Bühnen zur Aufführung. Der Tragik des Themas wurde dadurch Rechnung zu tragen versucht, daß in einigen Programmheften zum Unterlassen von Beifall aufgefordert wurde. So folgte dem Schlußvorhang oft minutenlanges Schweigen, das aus dem Theatersaal eine Gedenkstätte machte.<sup>47</sup> Dem internationalen Erfolg des Stücks folgte 1959 die Verfilmung. Der fast drei Stunden lange Film von Regisseur George Stevens war in Deutschland ein großer Kinoerfolg. Die Reaktionen glichen denen auf das Theaterstück, deren Kernaussagen man wie folgt zusammenfassen könnte:

---

Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm, Frankfurt a. Main, 2001, S. 21.

<sup>45</sup> Ebenda.

<sup>46</sup> Vgl. Loewy, Hanno: Das gerettete Kind. Die „Universalisierung“ der Anne Frank. In: Braese, Stephan u. a. (Hgg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt a. Main, 1998, S. 20.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 26.

„In der leidenden Jüdin erkennt sich der leidende Mensch schlechthin.“

„Anne Frank war voll Liebe. Das Gute siegt über den Haß.“

„Endlich ein Stück ohne Rachedgedanken.“

„Anne Franks ungebrochener Glaube an das Gute rettet uns.“

„Wir sind gemeinsam schuldig geworden. Die Erinnerung daran stiftet die geistige Wiedervereinigung Deutschlands.“

„Wir litten ähnlich und heute leiden die Menschen auf der anderen Seite des eisernen Vorhangs genauso.“<sup>48</sup>

Aus keiner dieser Aussagen spricht ein ernsthaftes Reflektieren der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik. Das Schicksal Anne Franks wurde problemlos mit der allgemeinen deutschen Selbstwahrnehmung als Opfer und den Feindbildern des Kalten Krieges in Einklang gebracht. Ihr Bekenntnis zum Glauben an das Gute im Menschen wurde mit Absolution verwechselt, andere, anklagende Passagen wie „Ich glaube nicht, daß der Krieg nur von den Großen, von den Regierenden und Kapitalisten gemacht wird. Nein, der kleine Mann ist ebenso dafür“<sup>49</sup> wurden ausgeblendet. Die Popularität der in Stück und Film erzählten Geschichte besonders unter Jugendlichen erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß sie neben der Verfolgung auch von Adoleszenz erzählt. Annes erste Liebe zu Peter und ihr Konflikt mit den Eltern, insbesondere mit ihrer Mutter, boten ein breites Identifikationsspektrum für Heranwachsende. Die Geschichte zweier Liebender, die alle Hindernisse überwinden, um schließlich zueinanderzufinden, ist der klassische Plot einer romantischen Komödie oder Tragödie. Das Gezeigte jedoch entzieht sich beiden Kategorien. Das Genre der Komödie erscheint nicht nur angesichts der bevorstehenden Ermordung der Protagonistin unpassend, sondern auch die Prämisse des Füreinanderbestimmtseins fehlt. Annes und Peters kurze Romanze beruht nicht auf schicksalhaft vorherbestimmter Liebe, sondern schlicht auf Alternativlosigkeit im Hinterhaus-Versteck. Die klassische Tragödie stellt den schuldig gewordenen Helden stets vor eine Wahl, sei es zwischen Gesetz und Moral, zwischen persönlichem Glück und sozialer Verantwortung oder auch zwischen zwei schuldhaften Handlungen. Die Heldin Anne Frank jedoch ist weder schuldig geworden, noch hat sie eine Alternative. Ihre

---

<sup>48</sup> Alle Zitate nach ebenda, S. 27.

Entscheidungen haben keinerlei Einfluß auf ihr Schicksal, sie stirbt einen sinnlosen Tod.<sup>50</sup>

Viele Jugendliche unternahmen, nachdem sie mit der Geschichte Anne Franks in Kontakt gekommen waren, regelrechte Pilgerfahrten nach Bergen-Belsen, wo das Mädchen ermordet worden war. Die Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit organisierte diese Fahrten und trug so zur Entstehung einer neuen Form des Gedenkens bei. Die Stadt Frankfurt beging von 1957 bis 1970 den Geburtstag von Anne Frank als Gedenkfeier in der Aula der Frankfurter Universität. Das ritualisierte Gedenken verschreckte jedoch die Jugendlichen, und so verloren sich bei der letzten Veranstaltung etwa 70 Menschen im Durchschnittsalter von sechzig Jahren im Saal.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Zit. n. Das Tagebuch der Anne Frank. Eintragung vom 03.05.1944.

<sup>50</sup> Dazu wieder Loewy, Hanno: Märtyrerromanzen: Die „gerettete“ Anne Frank. In: Wende, Waltraud (Hg.): Geschichte im Film: Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis, Stuttgart 2002, S. 94-122.

<sup>51</sup> Vgl. Loewy, Hanno, 1998, a. a. O., S. 28.

**2.1.1.1 Produktionsdaten<sup>52</sup>**

Originaltitel: The Diary of Anne Frank

andere Titel: Das Tagebuch der Anne Frank (deutscher Titel)

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1959

Regie: George Stevens

Produktionsfirma: Twentieth Century-Fox Film Corp., Los Angeles, CA/New York, NY

Produzent: George Stevens

Buchvorlage: Anne Frank (Tagebuch), Frances Goodrich, Albert Hackett (Bühnenstück)

Drehbuch: Frances Goodrich, Albert Hackett

Kamera: William C. Mellor

Schnitt: Robert Swink

Ton: William D. Flick

Musik: Alfred Newman

Darsteller (Auswahl): Millie Perkins (Anne Frank), Joseph Schildkraut (Otto Frank), Shelley Winters (Mrs. van Daan), Richard Beymer (Peter van Daan), Gusti Huber (Edith Frank), Lou Jacobi (Mr. van Daan), Diane Baker (Margot Frank), Ed Wynn (Albert Dussell)

Länge: 171`14``

Format: 35 mm/Farbe/1:2,35 (Cinemascope)

Zeitangaben:

17.03.1959: Uraufführung, New York

28.08.1959: Erstaufführung, BR Deutschland

---

<sup>52</sup> Quelle: Fritz Bauer Institut, a. a. O.

## 2.2 Die sechziger Jahre

Die Resonanz, die Anne Franks Tagebuch auslöste, hatte auf die deutschen Filmschaffenden keinen großen Einfluß. Das Thema Judenverfolgung blieb für das Kino vorerst bedeutungslos. Allein der Regisseur Gottfried Reinhardt erzählte in *Liebling der Götter* (BRD 1960) eine Geschichte, die an Kurt Maetzig's *Ehe im Schatten* von 1947 erinnerte. Die junge Schauspielerin Renate Müller, gespielt von der damals sehr populären Ruth Leuwerik, will sich trotz zahlreicher Erpressungsversuche durch die Nazis nicht von ihrer Liebe zu einem Juden (Peter van Eyck) abbringen lassen und nimmt sich 1937 das Leben. Trotz guter Schauspielleistungen, prominenter Darsteller und des ausgefeilten Drehbuchs von George Hurdalek verschwand der Film bereits nach wenigen Wochen aus den Kinos.<sup>53</sup>

### 2.2.1 Zeugin aus der Hölle (BR Deutschland/Jugoslawien 1965)

Am 20. Dezember 1963 wurde in Frankfurt nach mehr als fünfjähriger Vorbereitung das „Strafverfahren gegen Mulka und andere“ eröffnet, das unter der Bezeichnung „Auschwitz-Prozeß“ bekannt wurde. Dieses Verfahren gegen 24 Angeklagte konfrontierte die deutsche Öffentlichkeit zum ersten Mal mit dem konkreten Vollzug der „Endlösung“. Angeklagt waren hier nicht die sogenannten Schreibtischtäter, die Planer und Verwalter des Massenmordes, sondern das Lagerpersonal, die Wachmänner. Die Zeugen schilderten detailliert die grausamen Verbrechen, die in Auschwitz an den gefangenen Juden begangen worden waren, und lösten die Vernichtungspolitik so aus ihrer Abstraktion der Zahlen und Zugfahrpläne. Im Verlauf des Prozesses tauchten immer wieder Fragen nach der Glaubwürdigkeit der Zeugen auf. Die verständlichen Erinnerungslücken, teilweise dem traumatischen Erleben, teilweise den bereits vergangenen 20 Jahren geschuldet, boten den Strafverteidigern immer wieder Angriffspunkte, um diese Unsicherheiten zugunsten der Angeklagten auszunutzen. Dabei ließen sie außer acht, daß es sich hierbei überwiegend um die divergente Wirklichkeitskonstruktion von Opfern und Tätern handelte.<sup>54</sup> Der Film *Zeugin aus der Hölle* (BRD/JUG, 1965) erzählt

<sup>53</sup> Vgl. Bartetzko, Dieter, a. a. O., S. 22 f.

<sup>54</sup> Vgl. Loewy, Ronny: „Zeugin aus der Hölle“ und die Wirklichkeit des Auschwitz-Prozesses. In: DIF, a. a. O., S. 26 ff.

die Geschichte einer Zeugin, die ihre Leiden, die sie in einem Konzentrationslager der Nazis erleiden mußte, in einem Prozeß erneut durchleben soll. Die Dreharbeiten zu diesem Film begannen am 9. August 1965, also fünf Tage vor der Urteilsverkündung im Auschwitz-Prozeß. Die Parallelen zwischen der Filmhandlung und dem realen Prozeßverlauf und seinen Vorbereitungen sind unübersehbar. In der Filmstory besucht der Staatsanwalt Hoffmann von der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg in Belgrad den Schriftsteller Bora Petrovic. Dieser hatte kurz nach Kriegsende, gestützt auf Aussagen der Überlebenden Lea Weiss, ein Buch über die Verbrechen in einem deutschen Vernichtungslager geschrieben. Hoffmann gelingt es schließlich, die Zeugin, die sich nunmehr Lea Clement nennt, in Deutschland ausfindig zu machen. Er versucht sie zu bewegen, ihre Aussage vor einem deutschen Gericht zu wiederholen, um so die Schuld des KZ-Arzttes Berger beweisen zu können. Dieser hatte Massensterilisierungen an weiblichen Häftlingen vorgenommen, Experimente an Menschen durchgeführt und Lea selbst vergewaltigt. Lea hat nicht die Kraft zur Konfrontation und lehnt das Ansinnen des Staatsanwalts ab, indem sie behauptet, ihre früheren Aussagen seien erfunden gewesen.<sup>55</sup> Nach und nach gerät sie jedoch immer mehr unter Druck: unter den moralischen des Staatsanwalts, der den Täter für seine Verbrechen bestraft sehen will, unter den terroristischen von Altnazis, die ihre Aussage verhindern wollen, und auch unter den emotionalen ihres ehemaligen Freundes Petrovic. Der Anwalt, der sie berät, entpuppt sich als Komplize der Altnazis um Berger, der mittlerweile längst seinen privilegierten Platz in der bundesdeutschen Gesellschaft eingenommen hat und in der Pharma-Industrie arrivierte ist.<sup>56</sup> Lea wird mit dieser Situation nicht fertig. Immer wieder erinnert sie sich an ihre Erlebnisse im Lager, ohne jedoch das Trauma verarbeiten zu können. Die Kombination aus schrecklichen Erinnerungen und den Realitäten in der Bundesrepublik der sechziger Jahre ist es schließlich, die Lea nur den Selbstmord als letzte Ausflucht läßt.

Die fiktive Geschichte der Lea Weiss ähnelt auffällig der realen Aussage der Zeugin Dunja Wasserström, die im Frankfurter

---

<sup>55</sup> Vgl. Dillmann, Claudia: Zu bittere Kräuter: Zeugin aus der Hölle. Die Produktion und Rezeption eines „riskanten“ Films. In: DIF, a. a. O., S. 29-35.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 29.

Auschwitz-Prozeß gegen den Angeklagten Boger aussagte.<sup>57</sup> Unmittelbar nach Kriegsende hatte sich Frau Wasserström noch außerstande gesehen, in einer Befragung in Paris das in Auschwitz Erlebte zu berichten. Auch in den darauf folgenden Jahren sprach sie mit niemandem darüber, bis sie sich 1960, ebenso wie Lea Weiss im Film, einem Schriftsteller anvertraute. Die Diskrepanz zwischen ihrer Aussage bei der Einvernahme in Paris und ihrer Aussage in Frankfurt führte mehrfach dazu, daß ihre Glaubwürdigkeit in Frage gestellt wurde.<sup>58</sup> Trotz vieler Parallelen war *Zeugin aus der Hölle* nicht die Schlüsselgeschichte der Zeugin Dunja Wasserström, die weder Opfer einer Vergewaltigung geworden war, noch Selbstmord beging. Die Dramaturgie des Films war in sich widersprüchlich. Die dezidiert politische Handlung wurde durch das Erzählmuster der damals populären deutschen Kriminalgeschichten überdeckt. Die Darsteller, die Produzent Artur Brauner ausgewählt hatte, verstärkten diesen Eindruck noch. Die Schauspieler Heinz Drache als Staatsanwalt und Werner Peters als Lea Weiss' Anwalt waren dem Publikum vor allem aus zahlreichen Edgar-Wallace-Filmen bekannt.<sup>59</sup> Der tragische Plot ließ sich mit den vertrauten Konventionen des Genre-Films nicht in Einklang bringen. Außerdem war dem Film anzumerken, daß die Produktion ein allzu hohes finanzielles Risiko scheute, denn Brauner hatte bereits mit themenverwandten Filmen wie *Morituri* in der Nachkriegszeit und mit *Mensch und Bestie* 1963 Geld verloren.<sup>60</sup> So verpflichtete er vornehmlich aus Kostengründen den Regisseur Zika Mitrovic, der war zwar der Ehemann der Drehbuchautorin, aber im Regiefach ein Nobody war.<sup>61</sup> Eine gute Wahl war lediglich die Besetzung der Titelrolle mit Irene Papas, die mit *Alexis Sorbas* internationales Renommee erworben hatte und so das werbewirksame Element des „Star-Kinos“ verkörpern sollte. Als ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack erscheint die Abänderung des Filmtitels, der bis Dezember 1965 in den Produktionsunterlagen noch „Bittere Kräuter“ lautete, in das eher reißerische *Zeugin aus der Hölle*.<sup>62</sup> Obwohl *Zeugin aus der Hölle* in seiner narrativen Struktur teilweise moderne Wege beschritt, indem

---

<sup>57</sup> Vgl. Loewy, Ronny, a. a. O., S. 27.

<sup>58</sup> Ebenda, S. 27 f.

<sup>59</sup> Vgl. Dillmann, Claudia, a. a. O., S. 32.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>62</sup> Ebenda.

beispielsweise die Erzählebenen abrupt gewechselt werden oder die Erinnerungssequenzen visuell innovativ gestaltet wurden, blieb der Film insgesamt doch zu sehr den Konventionen des zeitgenössischen Kriminalfilms verhaftet.<sup>63</sup> Das Verdienst des Films liegt daher weniger in seiner künstlerischen Qualität, sondern viel mehr in seiner konkreten Benennung der nationalsozialistischen Verbrechen in den Vernichtungslagern und ihren Nachklängen in der Bundesrepublik. Er thematisierte erstmals die Massentötungen in den Gaskammern, die Krematorien, medizinische Experimente an Menschen, das Lagerbordell und die Bedingungen des Überlebens.<sup>64</sup> Die massive Kritik an der Gesellschaft der damals gegenwärtigen Bundesrepublik in bezug auf die Verfolgten des NS-Regimes war ebenfalls neu. Man prangerte sowohl die ungebrochene Nazigesinnung der Täter mit ihren Haßtiraden und Verleumdungen als auch die Indifferenz weiter Teile der Bevölkerung an. Trotz dieser „heißen Eisen“ und der herausragenden Schauspielleistung von Irene Papas wurde auch Brauners nunmehr dritter Versuch der Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen ein wirtschaftlicher Mißerfolg. Schwerer als die finanziellen Einbußen jedoch wog für ihn die zweimalige Weigerung der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), dem Film ein Prädikat zuzuerkennen.<sup>65</sup> Die deutsche Filmkritik lehnte *Zeugin aus der Hölle* unisono ab. Überwiegend rekurrierte man auf die Machart des Films und die vor allem durch Heinz Drache ausgelösten Assoziationen an die Wallace-Verfilmungen. DER TAGESSPIEGEL aus West-Berlin schrieb dazu: „Vergangenheitsbewältigung als Reißer im Edgar-Wallace-Zuschnitt, aber Heinz Drache spielt ja auch die männliche Hauptrolle. [...] Auch wenn es positiv zu beurteilen ist, daß sich endlich ein Film mit diesem menschlich und juristisch so heiklen Thema der NS-Verbrechen beschäftigt: man sollte sich davor hüten, es in billiger Manier als antifaschistischer Krimi anzupacken. Der Film ist eine Geschmacklosigkeit.“<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> Ebenda.

<sup>65</sup> Ebenda, S.32 f.

<sup>66</sup> Sol: *Zeugin aus der Hölle*. In: *Der Tagesspiegel* vom 01.07.1967.

### **2.2.1.1 Produktionsdaten<sup>67</sup>**

Entstehungsland: BR Deutschland/Jugoslawien

Entstehungsjahr: 1965-1967

Originaltitel: Zeugin aus der Hölle/Gorke Trave

Andere Titel: Bittere Kräuter [Arbeitstitel]/Witness out of Hell [GB]

Regie: Zika Mitrovic

Produktion: CCC-Filmkunst GmbH Berlin/Avala Film Belgrad

Produzent: Artur Brauner, Alexander Krstic

Drehbuch: Frieda Filipovic, Michael Mansfeld

Kamera: Milorad Markovic

Beleuchtung: Heinrich Dodzinsky

Schnitt: Katarina Stojanovic, Ursula Kahlbaum

Ton: Fodor Jeler, Max Galinsky, Wolfgang Ernst

Darsteller (Auswahl): Irene Papas (Lea Weiss), Heinz Drache (Hoffmann, Staatsanwalt), Daniel Gelin (Bora Petrovic, Redakteur), Werner Peters (von Walden, Rechtsanwalt), Jean Claudio (Carlos Bianchi), Hans Zesch-Ballot (Dr. Berger)

Länge: 83'16"

Format: 35mm/sw/1:1,37

Zeitangaben: 09.08.1965-09.10.1965: Drehzeit

29.06.1967: Uraufführung Berlin/West („City“-Kino)

### **2.3 Der „Neue Deutsche Film“**

Während der „8. Westdeutschen Kurzfilmtage“ im Februar 1962 erklärten 26 junge Filmmacher den „alten Film“ für tot. In Anlehnung an den Veranstaltungsort nannten sie ihre Resolution „Oberhausener Manifest“. Die beteiligten Regisseure, wie z. B. Alexander Kluge und Edgar Reitz, hatten im Vorfeld zwar nur Erfahrungen mit Kurzfilmen gesammelt, waren sich jedoch in der Ablehnung der Filmkultur in der Bundesrepublik einig. Die filmischen Erneuerungsbewegungen im Ausland, die französische „Nouvelle Vague“ oder das britische „New Cinema“, dienten hierbei als Vorbild. Es dauerte noch einige Jahre, bis die Unterzeichner des Manifests ihre ersten Spielfilme drehen konnten. Die wichtigste

---

<sup>67</sup> Quelle: Fritz Bauer Institut, a. a. O.

Voraussetzung dafür war 1964 die Gründung des „Kuratoriums junger deutscher Film“<sup>68</sup>. Diese Aufsichtsbehörde unterstand zunächst dem Bundesminister des Innern und wurde dann 1968 von den Bundesländern übernommen.<sup>69</sup> Die Mittel des Kuratoriums ermöglichten die Entstehung der meisten Erstlingsfilme der Jungregisseure.<sup>70</sup> Diese finanzielle Konsolidierung war für die Filmkultur insgesamt dringend notwendig, da dem deutschen Kinosystem der Kollaps drohte.<sup>71</sup> Die Anzahl der Kinobesucher reduzierte sich in der Zeit von 1957 bis 1968 von 800 Millionen auf 180 Millionen, während sich gleichzeitig die Anzahl der Fernsehgeräte in bundesdeutschen Haushalten verzehnfachte.<sup>72</sup> Die ab 1965 entstandenen Spielfilme ähnelten sich vor allem im politischen Engagement ihrer Regisseure. Sie zeigten die Bundesrepublik als Land in einer Umbruchsituation. Die dargestellten Generationenkonflikte ließen bereits die Auseinandersetzungen der Studentenrevolte vorausahnen. Der Film diente ihnen als Mittel, Gesellschaftskritik zu üben und beim Publikum ein anderes Bewußtsein herauszubilden. Der Vorwurf an die Generation der Eltern, die Verbrechen der NS-Zeit verdrängt und eigene Verantwortung geaugnet zu haben, war stets zumindest unterschwellig Thema des „Neuen Deutschen Films“, von der Judenverfolgung hingegen finden sich lediglich Spuren wieder. Das vielleicht beste Beispiel dafür lieferte der große Erfolg des Debütfilms von Alexander Kluge *Abschied von gestern* (BR Deutschland 1965/66), der bei seiner Uraufführung 1966 auf den Internationalen Filmfestspielen in Venedig mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Kluge erzählt hier die Geschichte der Anita G., die 1957 aus der DDR in die Bundesrepublik kommt. Als sie wegen Diebstahls vor Gericht gestellt wird, erfährt man, daß sie Halbjüdin ist und als Kind in ein Konzentrationslager deportiert wurde. Nach Verbüßung einer Haftstrafe wird ihr eine Bewährungshelferin zugeteilt, die sie sich ihrer nicht annimmt, sondern sie nur verwaltet. Anita kann ihren Platz in der Gesellschaft nicht finden, sie ist ohne festen Wohnsitz, ohne Beruf. In keiner ihrer Anstellungen hat sie Erfolg. Sie wird wieder straffällig und ist

---

<sup>68</sup> Vgl. Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren. Stuttgart 2000, S. 19.

<sup>69</sup> Vgl. Müller, Heinz (Hg.): Film in der BRD. DDR, Berlin, 1990, S. 15.

<sup>70</sup> Ebenda.

<sup>71</sup> Vgl. Wenzel, Eike, a. a. O.

<sup>72</sup> Ebenda.

ständig auf der Flucht. Erst in einer Beziehung mit einem Ministerialbeamten findet Anita kurzfristig Geborgenheit. Trotzdem stiehlt sie weiter und wird so zu einer Belastung für den Beamten. Er schiebt die mittlerweile schwangere Anita mit 100 DM ab. Völlig heimatlos stellt sich Anita den Behörden und geht freiwillig zurück ins Gefängnis, wo sie ihr Kind zur Welt bringt. Das Thema Judenverfolgung erscheint in *Abschied von gestern* nur am Rande. Fast zufällig erfährt man von Anitas Schicksal im Dritten Reich. Diese Beiläufigkeit verdeutlicht eher die Abwesenheit des Themas in Kluges Film. Es bleibt also dem Publikum überlassen, Rückschlüsse daraus zu ziehen, daß es von Anitas Vergangenheit erfährt, ohne daß darauf Erklärungen folgen. Kluge verzichtete bewußt darauf, die Verfolgung zu visualisieren, weil sich die physische Vernichtung der Opfer für ihn durch ihre Absenz in der Nachkriegsgesellschaft manifestierte.<sup>73</sup> Auch andere Regisseure des Neuen Deutschen Films wie Schlöndorff, Wenders oder Herzog thematisierten zwar die NS-Vergangenheit, sparten den Holocaust dabei jedoch aus. Rainer Werner Fassbinder, der wohl bekannteste deutsche Regisseur der siebziger Jahre, sah sich sogar mit dem Vorwurf des Antisemitismus konfrontiert. Hierfür sorgte insbesondere der Skandal um sein Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod“, in dem die Figur des „reichen Juden“ als skrupelloser Spekulant und als Vollstrecker des Willens der politischen, kapitalistischen Eliten dargestellt wurde. Die Geschichte nahm Bezug auf die Zustände, die Anfang der siebziger Jahre im Frankfurter Westend herrschten.<sup>74</sup> Die Entmietung und Räumung des ehemals bürgerlichen Viertels war eng mit den Namen jüdischer Geschäftsleute verbunden, etwa mit dem des Bauunternehmers Ignatz Bubis. Die publizistischen und politischen Kontroversen um das Stück verzögerten seine Aufführung um zehn Jahre. Auch einer seiner Filme geriet in den Verdacht einem „linken Antisemitismus“ Vorschub zu leisten. *In einem Jahr mit 13 Monden* (BRD 1978) war Fassbinders persönlichstes und radikalstes Werk. Er drehte den Film kurz nach dem Selbstmord seines Freundes Armin Meier. Fassbinder verwirklichte den Film fast im Alleingang. Er zeichnete nicht nur für Drehbuch und Regie verantwortlich, sondern auch für Idee,

---

<sup>73</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: Die Gegenwärtigkeit des Holocausts im Neuen Deutschen Film – am Beispiel Alexander Kluge. In: DIF, a. a. O., S. 55.

<sup>74</sup> Vgl. Töteberg, Michael: Rainer Werner Fassbinder, Hamburg 2002, S. 94 ff.

Produktion, Kamera, Ausstattung und Schnitt.<sup>75</sup> Erzählt werden die letzten fünf Tage im Leben des Transsexuellen Erwin/Elvira Weishaupt in einer Art Passionsgeschichte. Elvira wird zusammengeschlagen, von ihrem Freund gedemütigt und verlassen. Begegnungen aus der Zeit vor der Geschlechtsumwandlung – mit einer Nonne aus dem Waisenhaus, in dem Erwin aufwachsen mußte, mit seiner früheren Ehefrau und ihrer gemeinsamen Tochter und mit dem zwielichtigen Unternehmer Anton Saitz, dem zuliebe sie die Operation hatte vornehmen lassen – erzählen in monologischen Blöcken die Geschichte ihres Lebens.<sup>76</sup> Am Ende des Films steht Elviras Selbstmord, der letzten Endes nur der physische Vollzug der Auflösung ihrer Identität(en) ist. Relevant für den Antisemitismusvorwurf ist die Figur des Immobilienspekulanten Saitz, eines Juden, der vom Opfer zum Täter wird. Seine Position gründet auf seinem Sonderstatus als ehemaliger Verfolgter. Für ihn ist „Bergen-Belsen“ der „Code 1 A“, der seine Handlungen, auch die kriminellen, unangreifbar macht. Sein Aufstieg begann im Frankfurter Bahnhofsviertel, wo er den Bordellbetrieb „wie ein KZ“ organisierte.<sup>77</sup> Die Ähnlichkeiten zwischen Saitz und der Figur des „reichen Juden“ aus „Der Müll, die Stadt und der Tod“ sind offenkundig. Die Notwendigkeit, dem Opfer Elvira das Gegenstück Saitz als Juden zu entwerfen, erschließt sich dem Zuschauer nicht. Er erscheint als „eine Kolportagefigur, die dadurch nicht besser wird, daß Fassbinder einwenden mag, Ähnlichkeiten mit lebenden Personen seien nicht nur zufällig“<sup>78</sup>.

## 2.4 Das neue Medium Fernsehen und der Holocaust

Das Fernsehen in der Bundesrepublik begann erst Ende der fünfziger Jahre sich des Themenkomplexes „Drittes Reich“ anzunehmen. Die verspätete und geringe Thematisierung hing zwar auch mit den technischen Problemen der Einführungsphase des Mediums zusammen, mehr noch aber lag es an den allgemeinen gesellschaftlichen Vermeidungs- und Verdrängungsstrategien.<sup>79</sup> Die

---

<sup>75</sup> Ebenda, S. 112.

<sup>76</sup> Ebenda, S. 113 ff.

<sup>77</sup> Ebenda.

<sup>78</sup> Seybold, Eberhard: Elvira stirbt in Frankfurt – Zu Rainer Werner Fassbinders Film „In einem Jahr mit 13 Monden“. In: Frankfurter Neue Presse vom 18.11.1978.

<sup>79</sup> Vgl. Hickethier, Knut: Der Holocaust im Fernsehen der fünfziger und frühen sechziger Jahre. In: Greven, Michael/von Wrochem, Oliver (Hgg.): Der Krieg

erste Phase des deutschen Nachkriegsfernsehens bis zur Gründung des ZDF 1961 versteht sich also „als eine Phase der Industrialisierung seiner Produktion und Distribution“<sup>80</sup>. Mit der Entwicklung zum Massenmedium Ende der fünfziger Jahre setzte sich bei einigen Programmverantwortlichen die Vorstellung durch, daß dem Fernsehen als öffentlich-rechtliche Einrichtung die Aufgabe zukam, Diskussionsforum zur Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit zu sein.

Das Fernsehen suchte in seiner Anfangsphase bewußt die Distanz zum Kino. Die Ausstrahlung von Filmen galt als eine Art Notbehelf. Fernsehen bedeutete bis zur Einführung der Magnetaufzeichnung (MAZ) 1958/59 vor allem Livesendung.<sup>81</sup> Der Nationalsozialismus wurde bis 1960 überwiegend in fiktionalen Formen, wie dem Fernsehspiel thematisiert. Hierbei griff man meistens auf literarische Vorlagen zurück, und so entstand eine große Nähe zu zeitgenössischen Theaterinszenierungen. Die konkrete Benennung nationalsozialistischer Verbrechen wich hierbei frei interpretierbaren Allegorien über Totalitarismus und Krieg.<sup>82</sup>

Die Dokumentarspiele der sechziger Jahre beschäftigten sich überwiegend mit dem Widerstand gegen den NS-Staat. Häufig war auch die Hilfe für verfolgte Juden Teil der Filmhandlung, wie z. B. in *Geheimbund Nächstenliebe* (ZDF 1964), *Akte Wiltau* (ZDF 1964) oder *Geliebt in Rom* (BR 1963).<sup>83</sup> Ende der Fünfziger wurden die sogenannten Fernsehromane populär. In den Bavaria-Studios wurden für den WDR und den SDR Mehrteiler mit einer Gesamtlaufzeit von fünf bis sechs Stunden produziert.<sup>84</sup> Die erste und bis heute bekannteste Kurzserie war die Verfilmung des Romans „So weit die Füße tragen“ von Josef Martin Bauer. Der gleichnamige Film, 1959 unter dem Regisseur Fritz Umgelter für den WDR produziert, erzählt die Geschichte der Flucht des deutschen Kriegsgefangenen Clemens Forell quer durch die UdSSR in den Iran. Wie in den Kriegsfilmern dieser Zeit ist auch hier der Krieg mit seinen Folgen letztlich ein großes Abenteuer, eine Bewährungsprobe unter extremen Bedingungen. Forell beweist

---

in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik, Opladen 2000, S. 93-112.

<sup>80</sup> Zitat n. ebenda, S. 93.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 97.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>83</sup> Ebenda, S. 105.

<sup>84</sup> Ebenda, S. 106.

seine Männlichkeit im Fernsehen ebenso wie seine Kameraden im Kino. Die gebrochenen Mitgefangenen Forells im sibirischen Gefangenenlager sind nur Staffage. Die Fragen nach Schuld und Sühne, Ursache und Wirkung werden angesichts der Unmenschlichkeit im Lager bedeutungslos.<sup>85</sup> Nachdem Leutnant Forell die Flucht gelungen ist, wird der Zuschauer zum Beobachter der stalinistischen Unterdrückungspolitik in der Sowjetunion. Der Offizier entgeht der Entdeckung und Gefangennahme durch das allgegenwärtige Militär dank gutmütiger Russen und deutscher Tugenden wie Tüchtigkeit und Zähigkeit.<sup>86</sup> Der Film verdankte seinen bemerkenswerten Erfolg vor allem der Tatsache, daß er sowohl die alten Feinbilder der NS-Propaganda als auch die neuen Ressentiments des Antikommunismus im Kalten Krieg bestätigte. Die Heimat, allgemeiner der Westen, erschien als moderne, humane Antithese zur vorzivilisatorischen Sowjetunion.<sup>87</sup> Der Osten wurde zu dieser Zeit kurz nach dem Chruschtschow-Ultimatum in der Berlin-Frage als existentielle Bedrohung für die westliche Welt begriffen. Umgelters Sechsteiler bestärkte diese Abwehrhaltung, indem er ein rechtsfreies „Reich des Bösen“ kreierte, mit dem ein Dialog zur Entspannung der politischen Lage aussichtslos erscheinen mußte.

#### **2.4.1 Am grünen Strand der Spree (BR Deutschland 1960)**

Dem selben Regisseur gelang mit dem nachfolgenden Mehrteiler *Am grünen Strand der Spree* eine erschreckend realistische Darstellung der Massenvernichtung von Juden im Osten. Wieder handelte es sich um die filmische Umsetzung einer literarischen Vorlage. Hans Scholz' Roman „Am grünen Strand der Spree“ ist eine Episodengeschichte, und Umgelters Film folgt darin seiner Vorlage. Im Jahre 1954 treffen sich in einer Westberliner Kneipe vier alte Freunde wieder, die sich seit der Vorkriegszeit nicht mehr gesehen haben, um die Rückkehr des Spätheimkehrers Major Lepsius zu feiern. Während sie trinken, frischen sie alte Erinnerungen auf und beginnen, einander ihre Erlebnisse der letzten Jahre zu erzählen. Die erste Episode mit dem Titel „Das Tagebuch des Jürgen Wilms“ ist unter den insgesamt fünf Folgen von jeweils etwa 100 Minuten

---

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Ebenda.

<sup>87</sup> Ebenda.

Laufzeit für das Thema Holocaust die interessanteste. Jürgen Wilms, ein weiteres Mitglied des Freundeskreises, befindet sich 1954 noch immer in sowjetischer Gefangenschaft. Lepsius hatte ihn vor seiner Entlassung in einem Lager wieder getroffen und ein Kriegstagebuch von ihm erhalten.<sup>88</sup> Wilms war als Landsers am Überfall auf Polen sowie am Krieg gegen Rußland beteiligt und wurde Zeuge einer Massenerschießung, die er fotografierte und in seinen Tagebuchaufzeichnungen beschrieb. Die Hauptfigur sieht sich im Verlauf der Handlung immer wieder vor die Frage gestellt, wie sie sich angesichts der Verbrechen der SS verhalten soll. Wilms in der Rolle des menschlich gebliebenen Landsers steht für das gesellschaftlich akzeptierte Bild der Wehrmacht, eine verschworene Gemeinschaft mit Werten wie Tapferkeit und Treue gewesen zu sein, in der man sehr wohl zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten zu unterscheiden wußte.<sup>89</sup> Der Unterschied zwischen Wehrmacht einerseits und den fanatischen Vertretern des NS-Regimes andererseits wird besonders in einer Szene deutlich, in der Wilms einem hungernden jüdischen Kind zu essen gibt und daraufhin von dem politischen Offizier Jaletzki gemäßregelt wird. Jaletzki verlangt von Wilms, dem Jungen die Konservendose wieder abzunehmen, und droht ihm, sollte er sich widersetzen, mit ernstesten Konsequenzen.<sup>90</sup> Zahlreiche Kameraden kommen Wilms zu Hilfe und solidarisieren sich mit den Worten: „Die deutsche Wehrmacht ist keine Parteischule!“ Obwohl Wilms und die anderen Soldaten sich in dieser Situation behaupten können, tragen sie durch ihre Zugehörigkeit zur Wehrmacht, die den Tötungskommandos logistisch zuarbeitet, zu dem Verbrechen bei, das am Ende des Films in einer zwanzigminütigen Sequenz gezeigt wird: Wilms schleicht sich ohne Passierschein in ein von der SS abgeriegeltes Gebiet. Dort sieht er, wie Hunderte von Juden von einer Sammelstelle zu einer großen Grube geführt und dort erschossen werden. Unter den Opfern befindet sich auch eine junge Frau, in die sich Wilms bei einer früheren Begegnung verliebt hat.<sup>91</sup> Bevor sie zur Grube gebracht wird, gelingt es Wilms, einen Bewacher zu bestechen, damit er sie laufen läßt. Das Mädchen lehnt diese letzte

---

<sup>88</sup> Vgl. Koch, Lars: Das Fernsehbild der Wehrmacht am Ende der fünfziger Jahre – Zu Fritz Umgelters Fernsehreihe „Am grünen Strand der Spree.“ In: Wende, Waltraud, a. a. O., S. 78-93, hier S. 79.

<sup>89</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>90</sup> Ebenda.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 89.

Gelegenheit zur Flucht ab, weil es seine Familie nicht verlassen will. Bevor sie in den Tod geht, gibt die junge Frau Wilms ein Paßfoto von sich. Schließlich wird Wilms von einem Feldgendarmen entdeckt, der Alarm schlägt. In Panik flieht Wilms und kehrt, nachdem er unerkannt hatte entkommen können, zu seiner Kompanie zurück.<sup>92</sup>

Umgelters Film arbeitete bereits mit der heute geläufigen Ikonographie des Holocaust, beispielsweise mit den aufgetürmten Schuhen der Ermordeten oder der letzten Demütigung des Nacktausziehens im Schnee.<sup>93</sup> Die scheinbar endlos lange Darstellung der Massenerschießung wird so dargestellt, daß der Zug der Opfer auf dem Weg zur Grube auf die lettischen Hilfstruppen trifft, die ihre Waffen laden und oberhalb der Grube Aufstellung nehmen. Dort warten sie auf den Befehl eines jungen SS-Offiziers, der mit baumelnden Beinen am Rand der Todesgrube sitzt. Der Befehl zum Schießen besteht im Abschnippen der Asche von seiner Zigarette. Zuvor hat der Offizier lange Blickkontakt mit einem Jungen, der auf sein Ende wartet.<sup>94</sup> Zusammen mit dem Mädchen, das Wilms vergeblich zu retten versucht, ist dieser Junge das zweite Opfer, das aus der Anonymität der Masse herausgelöst wird. Für die Frau gilt hierbei noch die Besonderheit, daß sie zwar der physischen Vernichtung nicht entgeht, aber durch das einfache Verschenken ihres Fotos bewußt oder unbewußt die totale Auslöschung ihrer Existenz verhindert.

Die erste Folge von *Am grünen Strand der Spree* hinterließ beim Publikum und bei der Kritik einen starken emotionalen Eindruck. Der Westberliner TAGESPIEGEL schrieb dazu: „Die entsetzliche, die furchtbare, grauenhafte, zu schnell vergessene Wahrheit sprang die Menschen vor dem Bildschirm an.“ Der TELEGRAF ergänzte: „Die Darstellung der Panzerkämpfe, des Massenmordes, des Leidenszuges der noch in der Stunde des Todes Verhöhnerten, Gedemütigten war so stark, daß der Schlaf später nicht kommen wollte. Im Gehirn blieben die anklagenden Augen eines kleinen jüdischen Jungen, die stumme Ergebenheit eines Mädchens, der Kinder, die Erschießen spielten, und die Brachialgewalt des

---

<sup>92</sup> Ebenda, S. 90.

<sup>93</sup> Vgl. Hickethier, Knut: Die Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik von 1960 – 1980. In: Kramer, Sven (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003, S. 117-132, hier S. 125.

<sup>94</sup> Ebenda, S. 126.

‚Ordnungsdienstes‘ gegen die eigenen Glaubensgenossen.“<sup>95</sup> Die Vorteile, die das Medium Fernsehen damals gegenüber dem Kino hatte, traten bei diesem Mehrteiler deutlich hervor. Zum einen war da die relative Unabhängigkeit vom Zuspruch des Zuschauers. Die Finanzierung des Programms über Gebühren und nicht über Einspielergebnisse ermöglichte den für damalige Verhältnisse hohen Kostenaufwand von etwa 1,5 Mio. DM.<sup>96</sup> Zum anderen transportierte das Fernsehen die emotionale Handlung in die Nicht-Öffentlichkeit des Wohnzimmers. Der Film- und Fernsehkritiker des Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL Martin Morlock, genannt „Telemann“, stellte dazu fest: „Das Fernsehen kann politisch unbequem sein, ohne Gefahr zu laufen, vor leere Stuhlreihen oder in den Wirkungsbereich von Stinkbomben und weißen Mäusen zu geraten. Zumindest kann es die Vorstellungskraft derer beleben, die millionenfachen Mord für eine Frage der Arithmetik halten.“<sup>97</sup> Obwohl *Am grünen Strand der Spree* an der Dichotomie der „ehrenhaften Wehrmacht“ und der „verbrecherischen SS“ festhielt, gelang dem WDR mit dieser Produktion ein neuer Realismus in der filmischen Darstellung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik während des Rußlandfeldzuges. Dieser fiktionalen Annäherung an das Thema Holocaust folgte die 14teiligen Dokumentationsreihe „Das Dritte Reich“, die wiederum gemeinschaftlich von den Sendern WDR und SDR produziert wurde.<sup>98</sup>

#### **2.4.2 Ein Tag (BR Deutschland 1965)**

Neben diesen beiden Sendern wandte sich auch der NDR in den sechziger Jahren intensiv der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zu. Der seit 1959 amtierende Leiter der dortigen Fernsehspielredaktion Egon Monk sah es als vordringliche Aufgabe des öffentlich-rechtlichen Fernsehens an, nicht nur zu zeigen, was im Dritten Reich geschehen war, sondern auch, wie es dazu hatte kommen können. Der Rückhalt der NS-Diktatur in der Bevölkerung wurde thematisiert und widerlegte die oftmals dargestellte Machtlosigkeit der „kleinen Leute“. Monk fiel auf, daß es einen westdeutschen Film, der das System eines Konzentrationslager

<sup>95</sup> Beide Zitate nach Hickethier, Knut, 2000, a. a. O., S. 108.

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Der Spiegel vom 30.3.1960, zit. n. ebenda, S. 108.

detailliert beschrieb, bisher noch nicht gegeben hatte. Auch die DEFA-Produktion *Nackt unter Wölfen* (DDR 1963, Regie: Frank Beyer) schilderte eine bestimmte Episode aus dem Lager Buchenwald, ohne den Lageralltag an sich zu thematisieren. Zusammen mit dem KZ-Überlebenden Gunther R. Lys entwickelte Monk das Konzept zu dem Film *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939*. Die Dreharbeiten zu *Ein Tag* im Studio und in dem nachgebauten Lager dauerten von Januar bis März 1965. Ausgestrahlt wurde die 92minütige Schwarzweiß-Produktion am 6. Mai 1965 in der ARD.<sup>99</sup> Der Film schildert den Tagesablauf in dem fiktiven deutschen „Schutzhaftlager Altendorf“ zwei Monate nach dem Novemberpogrom 1938 und acht Monate vor Beginn des Zweiten Weltkrieges.<sup>100</sup> Monk unterteilte sein Fernsehspiel in sieben Kapitel, die er jeweils mit Zwischentiteln ankündigte und im einzelnen „Ankunft“, Appell“, „Alltag“, „Geschäfte, Schwierigkeiten, Sorgen“ „Tod des Anwalts Katz“, „Appell“ und „Unter ordentlichen Menschen“ nannte.

#### Ankunft

Ein mit Gefangenen überfüllter LKW hält vor dem Lagertor. Die Namen werden aufgerufen und die Männer gezwungen, eine militärische Haltung einzunehmen. Während der SS-Scharführer sie verspottet, sehen die Neuankömmlinge im elektrischen Lagerzaun einen toten Häftling.

#### Appell

Wie beim Militär beginnt der Tag im Lager mit einem Appell. Die Häftlinge werden schikaniert und ihre schäbige Lagerkleidung auf „Ordnung und Sauberkeit“ hin überprüft. Der Versuch zweier älterer Häftlinge, sich mit einem Schal bzw. einem Papiersack gegen die Kälte zu schützen, wird bemerkt; ihnen drohen schlimmste Strafen.

#### Alltag

Als der Tote aus dem Zaun zum Krematorium gebracht wird, erfolgt eine Überblendung und man sieht einen Empfang Hitlers für das Diplomatische Korps und begeisterte, „Heil Hitler“ rufende Massen. Rückblende. Den Häftlingen wird befohlen eine Grube auszuheben, die so groß ist, daß sie als Massengrab dienen könnte. Während ein

---

<sup>98</sup> Vgl. ebenda, S. 109.

<sup>99</sup> Vgl.: Thiele, Martina, a. a. O., S. 268.

<sup>100</sup> Ebenda.

Gefangener einen SS-Offizier rasiert, werden den Neuankömmlingen der Kopf geschoren und die Sträflingskleidung ausgehändigt. Die Häftlinge sind aus verschiedenen Gründen in „Schutzhaft“. Einer wurde wegen Wilderei verhaftet, ein anderer, weil er einen politischen Witz erzählt hatte. Ein SS-Wachmann zwingt letzteren, wieder einen Witz zu erzählen, und schlägt ihn anschließend nieder. Der ehemalige Spanien-Kämpfer Springer versucht, seine Überlebenschancen durch Anbiederei bei den Bewachern zu verbessern, und wird von den anderen mit Mißtrauen bedacht.

#### Geschäfte, Schwierigkeiten, Sorgen

Der Lagerkommandant organisiert vom Schreibtisch die weitere Verwertung des abgeschorenen Männerhaares und bestellt neue Krematorien. Während im Offizierskasino gepflegt zu Mittag gegessen wird und Tischgespräche geführt werden, hungern die Häftlinge bei Schwerarbeit in der Kälte. Beim Ausheben der Grube werden sie mit Schlägen angetrieben. Sie erfahren nicht, zu welchem Zweck sie graben müssen und fürchten, daß man plant, viele Häftlinge zu exekutieren. Nach dem Mittagessen tritt der Kommandant vor die Häftlinge und befiehlt die Grube „vorerst“ wieder zuzuschütten. Diese Arbeit muß bis zum Abend erledigt sein. Die unterschiedlich eingefärbten Dreiecke an der Sträflingskleidung zeigen die unterschiedlichen Kategorien der Gefangenen an. Im Lager Altendorf gibt es „Politische“, „Asoziale“, „Homosexuelle“ und auch „Juden“. Die Umstände im Lager führen dazu, daß die Häftlinge einander denunzieren, um sich Vorteile zu verschaffen. Das dadurch ständig vorhandene Mißtrauen erschwert die ohnehin unmenschlichen Haftbedingungen noch weiter. Die beiden Lagerältesten gehören in die Gruppe der politischen Gefangenen. Der Kommunist Karl Hermann und der Sozialdemokrat Alwin Reusch müssen in ihren Funktionen mitentscheiden über das Leben und Sterben ihrer Mitgefangenen. Sie vergeben die härtesten Arbeitseinsätze bevorzugt an diejenigen, die nach den Gesetzen des Lagers kaum Überlebenschancen haben. Auf diese Weise hoffen sie, sich und andere zu retten.

### Tod des Anwalts Katz

Der Häftling, der beim Morgenappell mit dem Papiersack unter der Jacke erwischt worden war, ist der jüdische Anwalt Katz. Seine angedrohte Strafe besteht zunächst in der Demütigung, einen Gefangenenchor dirigieren zu müssen, der „Und Juda den Tod“ singen muß. Beim Singen stampfen sie die Erde auf der eben wieder zugeschütteten Grube fest. Anschließend wirft der Blockführer die Mütze des Anwalts in den elektrischen Zaun und befiehlt ihm, sie zurückzuholen. Katz weiß, was dieser Befehl bedeutet. Er zieht seine Schuhe aus, da sie einem seiner Leidensgenossen noch nützlich sein können, stellt sie sorgfältig nebeneinander und geht in Richtung Zaun. Auf dem Weg trifft ihn eine Maschinengewehrsalve vom Wachturm. Der Vermerk auf dem Protokoll lautet „Auf der Flucht erschossen“, der Schütze vom Wachturm bekommt Sonderurlaub.

### Appell

Vor dem Abendappell versuchen die Häftlinge notdürftig ihre blutigen und verschmutzten Hände zu reinigen. Überblende. Außerhalb des Lagers finden Tanzmeisterschaften statt. Fröhliche und gut gekleidete Menschen strömen in einen Festsaal, um sich zu vergnügen. Rückblende. Gleichzeitig versammeln sich die Gefangenen wieder auf dem Appellplatz. Beim Durchzählen ergeben sich Unstimmigkeiten. Erst als die „Abgänge“, wie der ermordete Anwalt Katz, erfaßt sind, geht die Rechnung der Bewacher auf. Die letzten Schikanen dieses Tages treffen diesmal einen Geistlichen, der „Gott ist ein Schwein“ sagen soll. Als er sich weigert, wird er mit den Händen auf dem Rücken an einen Pfahl gebunden und so aufgehängt, daß seine Füße über dem Boden hängen. Der Scharführer sagt nach dieser Folter zum Abschluß des Abendappells: „Es gibt einen Weg in die Freiheit. Seine Meilensteine heißen: Gehorsam, Fleiß, Ehrlichkeit, Ordnung, Sauberkeit, Nüchternheit, Wahrheitssinn, Opfermut und Liebe zum Vaterland.“

### Unter ordentlichen Menschen

Für die Wachmannschaften und ihre Kommandierenden ist Dienstscluß oder einfach Feierabend. Der KZ-Kommandant verläßt mit seinem Auto das Lagergelände und kehrt in der nahegelegenen Stadt in ein Lokal ein. Dort herrscht Normalität, wie zuvor in der Überblende zur Tanzveranstaltung. Die Leute unterhalten sich

angeregt und essen. Im Hintergrund hört man jedoch die Drohungen und Befehle aus dem Lager, die immer lauter werden und die Geräuschkulisse des Restaurants nach und nach überdecken. Währenddessen sitzt der Kommandant in seiner Uniform am Tisch und ist eins mit den Bürgern der Stadt.<sup>101</sup>

Schon der von Monk gewählte Untertitel für sein Fernsehspiel mit der Gattungsbezeichnung „Bericht“ verweist auf seinen Anspruch, sich des behandelten Sujets möglichst objektiv und authentisch anzunähern. Monk versucht in seinem Film, den Lageralltag nicht nur darzustellen, sondern zu erklären. Er beschreibt die Soziologie des Lagers mit den unterschiedlichen Häftlingsgruppen und ihren ebenso unterschiedlichen Strategien des Überlebens. Neben den Opfern, deren Verschiedenheit auch durch Dialekteinfärbung betont wird, werden auch die Täter differenziert dargestellt.<sup>102</sup> Man kann sowohl die Brutalität beobachten, die man aus Sadismus oder Karrierestreben den Gefangenen angedeihen läßt, als auch den Beziehungsproblemen junger Wachsoldaten zuhören. Die Lagerbürokratie nimmt bei Monk eine wichtige Rolle ein, was möglicherweise Resultat des Eichmann-Prozesses war. Das Konzentrationslager wird im Büro des Kommandanten zum Unternehmen, wo verkauft wird, was die noch Arbeitsfähigen erwirtschaften und verwertet wird, was von den Toten übrig blieb. Dieser subtile Hinweis auf das bürokratisierte und industrialisierte Morden, das wenige Jahre nach der Spielhandlung in den Vernichtungslagern im Osten seinen Höhepunkt erreichen sollte, stellt indirekt einen Zusammenhang zwischen Nationalsozialismus und Kapitalismus her.<sup>103</sup> *Ein Tag* ermöglicht eine Vorstellung davon zu erhalten, was „Vernichtung durch Arbeit“ bedeutet hatte. In einem Interview sagte Monk: „Mich interessiert an der Vergangenheit nur das Noch-Gegenwärtige.“<sup>104</sup> Dieser Gegenwartsbezug war entscheidend für die zeitliche Ansiedlung der Filmhandlung von *Ein Tag* in der Vorkriegszeit. Anfang 1939 war das öffentliche Leben in Deutschland noch nicht von Bombenangriffen und Durchhalteparolen geprägt. Es herrschte eine

---

<sup>101</sup> Diese Inhaltsangabe beruht auf den Angaben von Thiele, Martina, a. a. O., S. 269-272.

<sup>102</sup> Vgl. Hickethier, Knut, 2003, a. a. O., S. 128.

<sup>103</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 274.

<sup>104</sup> Vgl. Prümm, Karl: Was unsere Zeit noch in Bewegung hält. Ein Interview mit Egon Monk über „Die Geschwister Oppermann“. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Heft 21, Marburg 1995, S. 73.

konsensuelle Diktatur. Dieses Einverständnis der deutschen Gesellschaft mit dem NS-Regime war untrennbar mit dem Einverständnis zum Lagersystem verbunden. Monk drückte es selbst so aus: „...das Konzentrationslager erwies sich, wenn auch in maßlos verzerrter Weise, als ein Spiegelbild der Gesellschaft, die es erbaut hatte. Das Konzentrationslager war als eine staatliche Einrichtung darzustellen, als die Perversion der noch allen Zeitgenossen bekannten Ordnung im Lande, als Behörde, die sich von anderen Behörden nur dadurch unterschied, daß dort die Grundsätze des Nationalsozialismus brutaler als anderswo praktiziert wurden.“<sup>105</sup> Monk wollte demnach also nicht nur Aufklärungsarbeit leisten, sondern erwartete vom Publikum, die Lehre aus dem Gesehenen zu ziehen, daß Indifferenz gegenüber politischen oder wirtschaftlichen Strukturen verheerende Folgen haben kann – sowohl 1939 als auch 1965.

Die Kritik nahm *Ein Tag* einhellig positiv auf. In einem Beitrag der HANNOVERSCHEN ALLGEMEINEN ZEITUNG wurde das Fernsehspiel als „nicht nur glaubwürdig, sondern glaubhaft“ gelobt und darüber hinaus konstatiert, daß der NDR mit dieser Produktion „Maßstäbe gesetzt“ und „den Bann gebrochen“ hätte.<sup>106</sup> Auch der KÖLNER STADTANZEIGER zählte den Film nach seiner Ausstrahlung „... zu den ganz wenigen gelungenen Versuchen, die Banalität und Bestialität des Bösen in ihrer historischen Gestalt noch einmal zu vergegenwärtigen“<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Monk, Egon: „Ein Tag“ – ein Film für, nicht gegen die Zuschauer. In: Wiebel, Martin (Hg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel, Frankfurt a. M., 1999, S. 83 ff., hier S. 83.

<sup>106</sup> Vgl. Viele sollten das sehen. Ein Tag im Konzentrationslager. Heute im Ersten. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 06.05.1965.

<sup>107</sup> Vgl. Banalität des Bösen. In: Kölner Stadtanzeiger vom 08.05.1965.

### **2.4.2.1 Produktionsdaten<sup>108</sup>**

Herstellungsland: BR Deutschland

Herstellungsjahr: 1965

Regie: Egon Monk

Produktion: Norddeutscher Rundfunk (NDR) Hamburg

Produktionsleitung: Günther Handke

Drehbuch: Gunther R. Lys, Klaus Hubalek, Egon Monk

Kamera: Walter Fehdmer

Schnitt: Irene Brunhöver

Ton: Hans Diestel

Musik: Ernst Fischer

Szenenbild: Herbert Kirchhoff

Kostüme: Brigitte Dankwardt

Darsteller (Auswahl): Gerd Haucke (Rüttig, Lagerführer), Ernst Jacobi (Pfarrer), Conny Palme (Eichner, Rapportführer), Josef Schaper (Katz), Josef Fröhlich (Hans Neumann), Hartmut Reck (Ernst Springer), Peter Lakenmacher (Paschke, SS-Mann), Heinz Giese (Karl Hermann, Lagerältester), Ernst Ronnecker (Alwin Reusch, Lagerältester), Mennes (Eberhard Fechner)

Länge: 92'

Format: 16mm/sw/1:1,37

Zeitangaben: Erstaussstrahlung: 6.5.1965 ARD

Wiederholungen: 17.1.1967, 9.11.1979 jew. ARD

Letzte Ausstrahlung: 9.11.1989 Eins Plus

## **2.5 Die frühen siebziger Jahre**

Film und Fernsehen der siebziger Jahre waren geprägt von aktueller Gesellschaftskritik. Die intellektuellen Debatten im Zuge der Studentenrevolte in den westlichen Industrienationen thematisierten zwar den Völkermord während des Dritten Reiches, doch handelte es sich im Grunde mehr um eine Systemdebatte als um individuelle oder kollektive Verantwortlichkeiten. Die deutschen Fernsehspiele dieser Zeit gingen mehr auf das Problem der entstehenden Massenarbeitslosigkeit ein. Beispielhaft dafür waren

---

<sup>108</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 275 f.

*Rote Fahnen sieht man besser* (WDR 1970, Regie: Theo Gallehr und Rolf Schübel) oder auch *Liebe Mutter, mir geht es gut* (WDR 1972, Regie: Christian Ziewer). Auch das deutsche und internationale Kino gingen nur in Ausnahmefällen auf die Verfolgung der Juden ein. Bob Fosses Musical *Cabaret* (USA 1972) spielt im Berlin vor der Machtübernahme der NSDAP. Der Aspekt der Diskriminierung und Bedrohung der jüdischen Bevölkerung taucht allerdings nur in einer Nebenhandlung, einer Liebesgeschichte, auf. Anders Fred Zinnemanns Film *Julia* (USA 1977), in dem sich eine amerikanische Schriftstellerin an ihre von den Nazis ermordete Freundin erinnert. Basierend auf den autobiographischen Aufzeichnungen von Lillian Hellman, beschreibt der Film den Versuch zweier Frauen, Mitte der dreißiger Jahre Widerstand gegen das sich etablierende NS-Regime zu leisten.<sup>109</sup> Obwohl beide Filme mehrere Auszeichnungen erhielten und international beachtet wurden, lösten sie in der Bundesrepublik keine gesellschaftliche Debatte über die Entstehung oder die Verbrechen des Nationalsozialismus aus.

---

<sup>109</sup> Vgl. Doneson, Judith E.: *The Holocaust in American Film*, New York 2002, S. 132-139.

### **3 Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss (USA 1978)**

#### **3.1 Die Entstehungsgeschichte der Fernsehserie *Holocaust***

Die Fernsehserie *Holocaust* entstand von 1977 bis 1978 unter Voraussetzungen, die in den Vereinigten Staaten durchaus üblich waren, in der Bundesrepublik Deutschland jedoch auf weit verbreitetes Unverständnis stießen. Im Gegensatz zu europäischen und im speziellen deutschen Vorstellungen vom volkspädagogischen Auftrag eines öffentlich-rechtlichen Fernsehens, stand in den USA die Quote, also die Werbewirksamkeit, stets im Vordergrund der Senderinteressen. Diese Prämisse galt grundsätzlich auch für die Darstellung der Vernichtung der Juden in Europa.

Ende der siebziger Jahre konkurrierten im wesentlichen drei große Sendeanstalten, ABC, CBS und NBC, um Marktanteile und Einschaltquoten. Um diese Zeit entstanden in den USA die sogenannten Mini-Series, die alternativ auch als „Novel for Television“ bezeichnet wurden und an die deutschen „Fernsehromane“ der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre erinnerten. Das vormals übliche Serienformat in den Vereinigten Staaten waren die „Daily Soaps“. Die klassische Seifenoper entstand im US-amerikanischen Hörfunk Ende der zwanziger Jahre. Die Idee einiger Werbetreibender war es damals, das Programm den Bedürfnissen der Werbung anzupassen und nicht umgekehrt. Da die meisten Firmen, die Sendezeit kauften Seifenfabrikanten waren, entstand der Name Soap-Opera. Die Akzeptanz bei der werberelevante Zielgruppe der nicht berufstätigen Hausfrauen war phänomenal. Dieses Publikum blieb dem Genre auch mit der Verbreitung des Fernsehens treu. Die Geschichten, die in Seifenoperen erzählt werden, sind einfach strukturiert. Es gibt meistens drei parallel verlaufende Handlungsstränge, wobei sich der eine in der Entwicklungsphase befindet, der andere dem Höhepunkt zustrebt und der letzte am Ausklingen ist.<sup>110</sup> Das Erzähltempo ist darüber hinaus eher langsam und erfordert kein allzu hohes Maß an Aufmerksamkeit. Es ist sogar möglich, Folgen zu versäumen oder ganz neu einzusteigen, ohne der Handlung nicht in Kürze wieder folgen zu können. Weitere typische Merkmale für Soap-Operas sind ein Autorenteam, die Produktion im Studio, der Sendetermin am

---

<sup>110</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 303.

Vor- oder Nachmittag, die theoretische Möglichkeit, sie endlos fortzusetzen, und die Themenauswahl. Bevorzugt werden Liebe, Ehe und Familie in den Vordergrund gestellt, deren Weiterbestehen von Kriminalität, Krankheit und sozialen Problemen bedroht werden.<sup>111</sup> Auch die in den achtziger Jahren entstandenen Soaps für das Abendprogramm wie *Dallas* oder *Dynasty* folgten dem Gesetz der (Endlos-) Serie und fesselten die Zuschauer trotz der unglaublichen Handlung, weil ihnen die „Gesellschaft“ der Protagonisten nach und nach zur lieben Gewohnheit geworden war. Das Fernsehen ist also zumindest für das Genre der Seifenopern „...nicht so sehr ein Medium der Geschichten, sondern vielmehr eines der Stimmung und der Atmosphäre“<sup>112</sup>. Die Mini-Series unterschieden sich in vielerlei Hinsicht von den klassischen Soaps. Im Gegensatz zu diesen gab es immer einen Anfang und ein Ende. Die behandelten Themen, wie Krieg oder Sklaverei, kamen in Seifenopern nicht vor. Das Erzähltempo war ebenfalls hoch, *Holocaust* zum Beispiel faßte in knapp acht Stunden den Zeitraum von zehn Jahren zusammen, und die Außenaufnahmen überwogen die Studiosequenzen, was ebenfalls untypisch für Soaps war. Parallelen zwischen Mini-Series und Soaps waren lediglich in der klaren Figurenkonzeption zu sehen, die Gut und Böse klar trennte und für jeden Zuschauer, egal welchen Geschlechts oder Alters, Identifikationsangebote machte. Der später in Deutschland oft erhobene Vorwurf gegen *Holocaust*, eine Seifenoper zu sein, war faktisch also unberechtigt. Nachdem in den sechziger Jahren erstmals Kinofilme im US-Fernsehen ausgestrahlt worden waren, setzte beim Publikum schnell eine dauerhafte Nachfrage nach ihnen ein. Das Reservoir aus dem die Sender schöpfen konnten, begann in den Siebziger zu versiegen, und so ging man dazu über, den „Movie of the Week“ in Eigenregie zu produzieren.<sup>113</sup> Im Unterschied zu den Hollywoodproduktionen waren diese MOWs den Zuschauern jedoch nicht bekannt und mußten von den Sendern auf eigene Kosten beworben werden. Die Verwendung von historischen Sujets hatte den gewünschten Effekt, daß eine gewisse Vertrautheit mit dem Filmthema beim Publikum vorausgesetzt werden konnte.<sup>114</sup> Die ersten Eigenproduktionen handelten von der Kubakrise (*The*

---

<sup>111</sup> Ebenda.

<sup>112</sup> Zit. n. Monaco, James: Film verstehen, Hamburg 2000, S. 499.

<sup>113</sup> Vgl. ebenda, S. 500-503.

<sup>114</sup> Ebenda.

*Missiles of October*, 1974) und vom Schicksal eines Journalisten während der McCarthy-Ära (*Fear on Trial*, 1975).<sup>115</sup> Die Mini-Series waren die Weiterentwicklung des Films der Woche und verknüpften geschickt die Genres Spielfilm und Serie miteinander. Den beeindruckendsten Erfolg mit diesem TV-Format konnte der Sender ABC für sich verbuchen, als er die Verfilmung von Alex Haleys Roman „Roots“ als Achteiler ausstrahlte und damit die bis dahin besten Zuschauerzahlen der amerikanischen Fernsehgeschichte erzielte. Etwa 130 Millionen Amerikaner verfolgten 1977 das Drama um den afrikanischen Sklaven Kunta Kinte; übrigens mehr, als 1976 zur Präsidentschaftswahl gegangen waren.<sup>116</sup> Die Konkurrenz von NBC benötigte nun dringend einen prestigeträchtigen Zuschauererfolg, besonders, nachdem eine Kurzserie über Martin Luther King beim Publikum durchgefallen war und der Sender auf dem Markt der Werbekunden den Anschluß zu verlieren drohte. Inspiriert durch das Erfolgsrezept von ABC, mit *Roots* ein trauriges Kapitel der amerikanischen Geschichte darzustellen, beschloß man in der Chefetage von NBC, ein anderes historisches Thema aufzugreifen, das ebenfalls emotional stark beladen war; die Vernichtung der europäischen Juden. Man verpflichtete mit Gerald Green einen Drehbuchautor, der bereits Literatur über das Dritte Reich veröffentlicht hatte, und mit Marvin Chomsky einen Regisseur, der nicht nur über einen reichen Schatz an Erfahrungen als Spielleiter (z. B. *Operation Entebbe*), sondern auch für etwa die Hälfte der *Roots*-Episoden verantwortlich zeichnete. Der zuständige Produzent, Herbert Brodtkin, verlangte von Green und Chomsky, daß das Drama den Vorzug vor der Dokumentation erhalten müßte. Er erwartete „... lebende, atmende Charaktere, die alle Stationen des Holocaust durchleben“ sollten.<sup>117</sup>

Die Außenaufnahmen fanden in der Bundesrepublik Deutschland, West-Berlin und Österreich statt. Anfragen der Produktionsleitung an die zuständigen Behörden in Ungarn, der Tschechoslowakei und Jugoslawien waren einhellig mit der Begründung abgelehnt worden, das Drehbuch enthielte „zionistische Elemente“<sup>118</sup>. In Polen und der DDR hatte man gar nicht erst um eine Drehgenehmigung

---

<sup>115</sup> Ebenda.

<sup>116</sup> Vgl. *Der Spiegel* 09/1978, S. 184.

<sup>117</sup> Ebenda.

<sup>118</sup> Vgl. *Der Spiegel* 16/1978, S. 179.

nachgesucht.<sup>119</sup> Das Team benötigte 18 Wochen zwischen Juli und November 1977, um mit Hilfe von 150 Schauspielern und etwa 1.000 Statisten 150 Kilometer Film zu drehen.<sup>120</sup> Im Berliner Stadtteil Wedding entstanden die Kulissen des Warschauer Gettos und in dem in Österreich gelegenen früheren Lager Mauthausen drehte man die Szenen, die in Auschwitz-Birkenau spielten. Erst nach Abschluß der Dreharbeiten wurde bekannt, daß es während dieser 18 Wochen zu Zwischenfällen mit Deutschen und Österreichern gekommen war: Filmrollen verschwanden, Aufnahmegeräte wurden mit Hakenkreuzen beschmiert, und ein alter Mann soll gebrüllt haben: „Ich habe euch Juden schon einmal getötet, ich werde euch noch einmal töten.“<sup>121</sup> Über Details zu diesen Vorkommnissen wollten sich die Sprecher des Senders nicht äußern.

Die Verfilmung des Genozids sorgte in den USA für eine kontroverse Diskussion über die Darstellbarkeit der nationalsozialistischen Verbrechen an den Juden. Der produzierende Sender NBC war aufgrund der thematischen Brisanz bemüht, möglichst breite und prominente Unterstützung für das Projekt zu erlangen. Besonders viel Wert legte man auf die Einbindung jüdischer Organisationen. Zusammen mit mehreren jüdischen Verbänden verschickte man vor der Ausstrahlung über 50 verschiedene Expertisen zum Themenkomplex „Das Dritte Reich und die Ermordung der Juden“ in einer Millionenaufgabe an amerikanische Haushalte.<sup>122</sup> Die jüdische „Anti-Diffamation-League“ ließ eine Sonderschrift in zehn Millionen Zeitungen beilegen, und die NBC selbst erstellte einen Viewers Guide für zwei Millionen Haushalte.<sup>123</sup> Die Vorab-Kritiken in den USA waren gespalten. Das Bewertungsspektrum reichte von „ein anmaßendes Unterfangen“ (NEW YORK TIMES) bis „der kraftvollste Film, der je fürs Fernsehen gemacht wurde“ (NEW YORK POST).<sup>124</sup> Die fundamentalste Kritik äußerte der jüdische Historiker, Literat und Shoah-Überlebende Elie Wiesel in der NEW YORK TIMES. Das Blatt veröffentlichte am Ausstrahlungstag des ersten Teils der Serie („The Gathering Darkness“) Wiesels Einschätzungen zu *Holocaust*

---

<sup>119</sup> Ebenda.

<sup>120</sup> Ebenda.

<sup>121</sup> Ebenda.

<sup>122</sup> Vgl. Der Spiegel 05/1979, S. 21.

<sup>123</sup> Ebenda.

<sup>124</sup> Ebenda, S. 26.

unter der Überschrift „Die Trivialisierung des Holocaust“<sup>125</sup>. In der selben Ausgabe fand sich auch eine ganzseitige Anzeige der NBC, die Zitate von 24 Fachleuten und Geistlichen verschiedener Religionen enthielt, die den Film positiv bewerteten. Wiesel hingegen lehnte die Darstellung des Völkermordes mit Hilfe des Spielfilms kategorisch ab. Er bezeichnete den Film als „... eine Beleidigung für die, die umkamen und für die, die überlebten“<sup>126</sup>. Er reklamierte für sich und die wenigen anderen Überlebenden der Todesfabriken das alleinige Vorrecht, die Greuelthaten darzustellen, die sich millionenfach in den Lagern zugetragen hatten. Obwohl Wiesel die Zwänge der filmischen Präsentation eines jeglichen historischen Themas konstatierte, so ließ er diese Notwendigkeiten gerade für die Darstellung des Holocaust nicht gelten, denn „... der Holocaust ist einzigartig, nicht nur irgendein Ereignis“<sup>127</sup>. Er anerkannte zwar die schauspielerischen Leistungen der Darsteller und nannte die Aussage des Films „zwingend“, dennoch blieb die Serie für ihn „unwahr verletzend, billig.“ Wiesel sprach *Holocaust* nicht nur generell die notwendige Authentizität ab, er entdeckte auch im Detail eine Reihe von Ungenauigkeiten und handwerklichen Fehlern in der Handlung: Jüdische Flüchtlinge konnten auch vor der Invasion 1941 die sowjetische Grenze nicht problemlos überqueren, Juden tragen nachts keine Gebetschals, Auschwitz-Gefangene durften keine Besitztümer bei sich behalten (hier: Notenblätter, Fotos, etc.), der Rabbi spricht bei einer Hochzeit den falschen Segen usw. Schwerer noch wog für Wiesel die seiner Ansicht nach stereotype Darstellung der Täter und der Opfer. Er sprach der Fernsehserie und dem Medium Spielfilm insgesamt die Fähigkeit ab, dem Zuschauer zu einem Erkenntnisgewinn bezüglich der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik verhelfen zu können. Die Quintessenz seines Artikels kam einem Bilderverbot gleich. Wiesel sah sich außerstande, den Widerspruch zwischen der Pflicht zur Aufklärung über den Völkermord und der Nichtdarstellbarkeit der „unfaßlichen“ Ereignisse aufzulösen. Der Autor des Drehbuchs zu *Holocaust* und des gleichnamigen Buches zum Film, Gerald Green, sah sich nicht zuletzt aufgrund der teilweise polemischen Abfassung

---

<sup>125</sup> Wiesel, Elie: Die Trivialisierung des Holocaust. Halb Faktum und halb Fiktion. In: New York Times vom 16.04.1978. Aus: Märtelheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hg.): Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt a. M. 1979, S. 25-30, hier S. 26.

<sup>126</sup> Zit. n. ebenda.

<sup>127</sup> Zit. n. ebenda, S. 29.

von Wiesels Artikel veranlaßt, ebenfalls in der NEW YORK TIMES eine Rechtfertigung zu formulieren.<sup>128</sup> Hierin berief er sich auf renommierte Wissenschaftler und Autoren, wie Raoul Hilberg, Eugen Kogon und Primo Levi, die ein ähnliches Schicksal erlitten hatten wie Elie Wiesel, dessen Urteil sie jedoch nicht teilen konnten.<sup>129</sup> Andere Kommentatoren in den USA beurteilten *Holocaust* überwiegend positiv, wobei die Problematik der Kommerzialisierung des Themas, kulminierend in den zahlreichen Werbeunterbrechungen, zwar bedauert, jedoch als notwendiges und vertrautes Übel des amerikanischen Fernsehsystems hingenommen wurde.

### **3.2 Inhalt**

Der vierteilige Fernsehfilm *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss* erzählt die Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgungs- und Vernichtungspolitik gegen die Juden am Beispiel zweier Familien, die sich kennen, aber unterschiedliche Seiten einnehmen. Die Familie des Arztes Josef Weiss steht stellvertretend für die Opfer, während die Familie Dorf die Täter repräsentiert. Der anfangs erfolglose Jurist Erik Dorf entwickelt sich vom unpolitischen Mitläufer zum einflußreichen Mitarbeiter Reinhard Heydrichs im RSHA und bestimmt so mit über das Schicksal der jüdischen Opfer, besonders über das der Familie Weiss. Der Film zeigt die Anfänge der Diskriminierung und zahlreiche Schauplätze der NS-Verbrechen an den Juden Europas bis hin zur Niederlage des Regimes.

#### Teil 1:

##### „Die hereinbrechende Dunkelheit“ („The Gathering Darkness“)

Im Jahr 1935 feiern die jüdische Familie Weiss und die katholische Familie Helms die Hochzeit des jungen Künstlers Karl Weiss mit Inga Helms. Noch während der Feierlichkeiten macht ein guter Bekannter der Eheleute Helms, Heinz Müller, die Bemerkung, daß solche „Mischehen“ nicht mehr lange erlaubt bleiben würden.

Gleichzeitig sorgt sich das Ehepaar Dorf um die gemeinsame Zukunft. Erik Dorf, ein arbeitsloser Jurist, äußert sich resigniert über seine beruflichen Perspektiven. Seine Frau Martha macht ihm

---

<sup>128</sup> Green, Gerald: Zur Verteidigung von „Holocaust“. In: New York Times vom 23.04.1978. Aus: Märtzheimer Peter/Frenzel, Ivo, a. a. O., S. 31-34.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 31.

Mut und rät ihm zu einer Bewerbung bei der SS. Dorf hält sich zunächst aufgrund seiner unpolitischen Einstellung für ungeeignet, gibt aber dem Drängen seiner Frau nach und bewirbt sich. Wider Erwarten wird er eingestellt und beeindruckt darüber hinaus seinen neuen Dienstherrn Heydrich durch bürokratische Sachlichkeit so nachhaltig, daß er schnell dessen persönlicher Referent wird. Eines Tages erhält Dr. Weiss in seiner Praxis, in der mittlerweile nur noch Juden behandelt werden dürfen, Besuch von seinem ehemaligen Patienten Dorf. Zunächst in der Annahme dieser wolle alte Schulden bezahlen, beginnt der Arzt ein Gespräch mit Dorf. Anstelle des Geldes bekommt Weiss den Ratschlag, möglichst bald mit der Familie Deutschland zu verlassen. Als er seine Frau Berta davon in Kenntnis setzt, weigert diese sich, „nur“ wegen der momentan vorherrschenden Diskriminierungen die Heimat und die bürgerliche Existenz aufzugeben. Sie sieht die Schikanen auf ihrem Höhepunkt angekommen und glaubt daran, daß Deutschland „wieder zur Vernunft“ kommen werde. Diese Hoffnung erweist sich während der Ereignisse der „Reichskristallnacht“ 1938 endgültig als Illusion. Der Vater von Berta Weiss, ein konservativer ehemaliger WKI-Offizier, Heinrich Palitz, wird an diesem 9. November zum Opfer des Nazi-Mobs. Er wird geschlagen und gedemütigt, seine Buchhandlung wird verwüstet. Später nimmt er sich gemeinsam mit seiner Frau das Leben. Karl Weiss wird verhaftet und nach Buchenwald gebracht. Dr. Josef Weiss wird gezwungen, Deutschland zu verlassen, und in sein Geburtsland Polen zurückzukehren. Dort wird er von seinem Bruder, dem Apotheker Moses Weiss, in Empfang genommen. Anna, die jüngste Tochter der Familie, wird vergewaltigt und verfällt darauf in eine tiefe Depression. Diese psychische Erkrankung führt dazu, daß sie in eine „Heilanstalt“ eingewiesen wird, wo sie im Rahmen des „Euthanasie-Programms“ ermordet wird. Rudi Weiss ist aus Deutschland entkommen und befindet sich im besetzten Prag, wo er durch die Hilfe der tschechischen Jüdin Helena seiner Verhaftung entgehen kann. Die beiden verlieben sich und beschließen, weiter in Richtung Osten zu fliehen.

## Teil 2:

### „Die Straße nach Babi Yar“ („The road to Babi Yar“)

1941. Inga Weiss versucht verzweifelt, Kontakt zu ihrem noch immer inhaftierten Ehemann Karl zu bekommen. Egon Müller, der Freund der Familie Helms, der auch auf Ingas Hochzeit zu Gast war,

ist inzwischen Aufseher in Buchenwald und nutzt die Gelegenheit, um sich Inga durch Erpressung gefügig zu machen. Er erklärt sich bereit, Karl ihre Briefe zu überbringen und seine Haftbedingungen zu erleichtern, wenn sie ihm zu Willen ist. Inga geht Karl zuliebe auf das „Angebot“ ein.

Rudi und Helena sind auf ihrer Flucht in Kiew angelangt, wo sie in deutsche Gefangenschaft geraten. In einer endlosen Kolonne marschieren sie mit anderen Juden in Richtung Babi Yar. Erik Dorf befindet sich indessen ebenfalls in der Ukraine und begutachtet im Auftrage Heydrichs die Massenexekutionen. Bei einer solchen Erschießung gerät er mit dem Führer des Sonderkommandos Paul Blobel aneinander, der ihn zwingt, ein Opfer, das die erste Maschinengewehrsalve schwer verletzt überlebt hat, eigenhändig zu erschießen. Rudi und Helena können fliehen und beobachten die Ermordung Tausender Juden in der Schlucht von Babi Yar.

Schließlich muß auch Berta Weiss Deutschland verlassen. Sie wird nach Warschau deportiert, wo sie im Getto ihren Mann Josef wieder trifft. In der Elend des Gettos beginnt sie bald, als Lehrerin zu arbeiten. Zusammen mit Moses Weiss entschließt sich das Ehepaar, die Widerstandsbewegung im Warschauer Getto zu unterstützen.

Daheim in Deutschland feiert die mittlerweile gut situierte Familie Dorf ein idyllisches Weihnachtsfest. In ihrem Wohnzimmer steht der Bechstein-Flügel, der früher der Familie Weiss gehört hatte. Wenige Wochen später nimmt Dorf an der „Wannsee-Konferenz“ teil, auf der die „Endlösung der Judenfrage“ besprochen wird.

Hinter der deutschen Ostfront schließen sich Rudi und Helena einer Gruppe jüdischer Partisanen an.

### Teil 3:

#### „Die Endlösung“ („The Final Solution“)

1942. Karl Weiss ist von Buchenwald nach Theresienstadt verlegt worden. Im „Vorzeigelager“ der Nazis werden er und andere Künstler gezwungen, Propagandabilder zu erstellen, die den Vertretern des Internationalen Roten Kreuzes die vermeintlich heile Welt des Lagers zeigen sollen. Im Verborgenen malen sie allerdings auch Bilder, die die grausame Realität widerspiegeln.

Helena und Rudi treffen bei den Partisanen auf einen Rabbi, der sich bereit erklärt, die beiden zu vermählen. In ihrem Versteck im Wald

feiern sie eine jüdische Hochzeit. Im Gefecht mit ukrainischen Milizen erschießt Rudi zum ersten Mal einen Menschen.

Die Mitglieder der jüdischen Widerstandsbewegung in Warschau schmuggeln Waffen ins Getto und bereiten sich auf den Kampf gegen die Deutschen vor.

Unterdessen bemüht sich Dorf, die Vernichtungsmaßnahmen weiter zu perfektionieren. Auf den Rat einiger Wissenschaftler hin entschließt er sich für den Einsatz eines Blausäuregases namens Zyklon B in den Vernichtungslagern im Osten.

Inga läßt sich von Müller denunzieren, um zu Karl nach Theresienstadt zu gelangen. Ihr Plan gelingt, doch wird sie schon kurz nach ihrem Wiedersehen Zeugin, wie ihr Mann und zwei weitere Künstler gefoltert werden, damit sie das Versteck der verbotenen Bilder und Zeichnungen preisgeben.

In Prag fällt Heydrich einem Attentat zum Opfer und Dorf steht plötzlich ohne Protektion da. Der neue Chef des RSHA Kaltenbrunner verachtet ihn als Protegé seines Vorgängers und setzt ihn ständig unter Druck.

In Warschau wird bekannt, daß die 6.000 Menschen, die täglich mit dem Zug das Getto verlassen, in die Vernichtungslager deportiert werden.

#### Teil 4:

##### „Die Überlebenden“ („The Saving Remnant“)

Berta und Josef Weiss werden zusammen mit vielen anderen Juden, teilweise mit alten Freunden aus Deutschland, nach Auschwitz deportiert. Die Angehörigen des Widerstandes beginnen mit dem Aufstand im Warschauer Getto. Moses Weiss gehört zu den letzten, die von den Nazis erschossen werden. Karl Weiss hat der Folter standgehalten und erhält vor seiner Deportation nach Auschwitz ein letztes Mal Gelegenheit, seine Frau zu sehen. Inga eröffnet ihm, daß sie ein Kind von ihm erwartet. Berta kommt nach einem kurzen Zusammentreffen mit ihrem Mann in der Gaskammer ums Leben. Josef Weiss arbeitet in einer Straßenbaukolonne, die von dem Ingenieur Kurt Dorf, Eriks Onkel, geleitet wird. Als Erik bei einer Inspektion des Lagers seinen Onkel trifft, äußert dieser unverhohlen Kritik an den Verbrechen des NS-Regimes und auch an Eriks persönlicher Beteiligung daran. Aus Ärger über diese kritischen

Bemerkungen sorgt er dafür, daß die jüdischen Arbeiter getötet und durch russische Kriegsgefangene ersetzt werden.

Helena stirbt bei einem Überfall der Partisanengruppe auf einen deutschen Militärkonvoi, und Rudi gerät in Gefangenschaft. Er kommt ins Lager Sobibor, wo er zusammen mit sowjetischen Mithäftlingen an einem Ausbruch teilnimmt. Nachdem dieser geglückt ist, entschließt er sich, nach seiner Familie zu suchen.

Die Deutschen haben den Krieg verloren und kapituliert. Erik Dorf gerät in amerikanische Kriegsgefangenschaft, in der er mit seinen Verbrechen konfrontiert wird. In einem Moment der Unachtsamkeit seiner Bewacher nimmt er sich das Leben. Bis zum Schluß hält er an der Idee der Notwendigkeit des Mordes an den Juden fest. Seine Frau Martha und seine Kinder trauern um ihn als einen heldenhaften Soldaten, der sein Leben uneigennützig für das Vaterland hingab. Als Kurt Dorf die Familie seines Neffen besucht, widerspricht er Marthas Auffassung über Erik vehement. Obwohl er beschimpft wird, bleibt er bei seiner Meinung und übernimmt seinen Teil der Verantwortung für die nationalsozialistischen Verbrechen. Er postuliert die Schuld der deutschen Bevölkerung insgesamt und kündigt an, die Greuelthaten, die er beobachtet hat, nicht zu verschweigen.

Das Ende der deutschen Fassung von *Holocaust* unterscheidet sich von der amerikanischen darin, daß nicht der optimistische Ausblick auf einen jüdischen Staat den Abschluß bildet. Rudi Weiss gelangt nach Theresienstadt, wo er seine Schwägerin Inga trifft. Sie will mit ihrem Kind nicht nach Deutschland zurückkehren. Gemeinsam mit einer Gruppe junger Juden brechen sie in Richtung Palästina auf. Die deutsche Fassung endet mit dem Aufruf Kurt Dorfs zur Ehrlichkeit im Umgang mit der Geschichte.

### **3.3 Die Serie *Holocaust* im deutschen Fernsehen**

Die Debatte um den Fernsehreihe *Holocaust* gestaltete sich in der Bundesrepublik Deutschland noch kontroverser als in den Vereinigten Staaten. Zwar wurde schon der Tatsache, daß überhaupt unter großem Aufwand ein Fernsehfilm über den Völkermord an den Juden in den USA produziert wurde, publizistisch Rechnung getragen, jedoch sorgte erst der Ankauf der Serie durch den WDR für ein lauterer Echo in der westdeutschen Medienlandschaft. Schon das Zustandekommen der finanziellen

Transaktion zwischen dem öffentlich-rechtlichen WDR und der kommerziellen NBC sorgte für einen Skandal. Am 2. Juni 1978 erschien die Kolumne „Tele-Biss“ der Wochenzeitung DIE ZEIT unter der Überschrift „Drama aus zweiter Hand“.<sup>130</sup> Darin wurde, wenn auch konjunktivistisch, behauptet, daß der Entschluß der WDR-Redaktion für Fernsehspiel und Unterhaltung unter der Leitung von Günter Rohrbach, die Serie zu erwerben, nur auf eine Weisung der SPD zurückzuführen gewesen wäre. Eine sozialdemokratische Delegation hätte in den USA eine Sondervorführung von *Holocaust* gesehen und nach ihrer Rückkehr über die Parteifreunde in den Gremien der Sendeanstalt WDR den Kauf anordnen lassen. Die erheblichen Investitionen von insgesamt etwa 1,4 Millionen DM aus Fernsehgebühren und die vermeintliche, direkte Einflußnahme einer politischen Partei auf die konkrete Programmplanung bildeten bereits ein brisantes Politikum. Die Thematik des erworbenen Materials tat ein übriges, um bereits über ein halbes Jahr vor seiner Ausstrahlung aus einem Fernsehfilm ein Fernsehereignis werden zu lassen. Die Verantwortlichen des WDR standen unter großem Rechtfertigungsdruck. Allerdings gelang es Rohrbach zusammen mit Peter Märtzheimer zu belegen, daß ihre Redaktion und damit ihr Sender nicht auf Weisung, sondern vielmehr aus eigenem Impetus und Überzeugung die Senderechte an *Holocaust* erworben hatten.

Der nächste Tagesordnungspunkt auf der Agenda der Sendeanstalten im Verbund der ARD war die Entscheidung über die Bearbeitung des Films und seinen Sendeplatz. Einige Fernsehdirektoren, wie z. B. Helmut Oeller vom Bayrischen Rundfunk, verweigerten ihre Zustimmung, die Serie im Gemeinschaftsprogramm des Ersten Deutschen Fernsehens ausstrahlen zu lassen. Nach langen Diskussionen ergab sich schließlich eine knappe Mehrheit für die Ausstrahlung im Ersten. Im Interesse der künftigen Zusammenarbeit einigte man sich auf einen Kompromiß. Man beschloß die erstmalige Gleichschaltung aller Dritten Regionalprogramme zur zeitgleichen Ausstrahlung des Vierteilers im Januar 1979 innerhalb einer Woche. Erneute Unruhe stifteten Pressemeldungen, die besagten, man beabsichtigte einen 90minütigen Zusammenschnitt des mehr als acht Stunden langen Films im Programm des WDR zu plazieren. Nachdem diese Fehlinformationen dementiert und ausgeräumt waren, begannen bei

---

<sup>130</sup> Nachzulesen bei Märtzheimer, Peter/Frenzel, Ivo, a. a. O., S. 42 ff.

der ARD die Vorbereitungen, die Serie mit einem Begleitprogramm zu versehen, das der emotionalen Ebene des Spielfilms einen sachlich-dokumentarischen Unterbau hinzufügen sollte. Die Vorbereitung der Fernsehzuschauer sollte über zwei Dokumentationen erfolgen. Das erste Feature beschäftigte sich mit der Geschichte des Antisemitismus in Deutschland und Österreich (*Antisemitismus*, Regie: Erhard Kloess, 11. Januar 1979, ARD, 20.15 Uhr, 45 min.). Das zweite trug den Titel *Endlösung* (Regie: Paul Karalus, 18. Januar 1979, ARD, 20.15 Uhr, 90 min.) und handelte explizit vom Schicksal der Juden im Dritten Reich. Darüber hinaus war man bemüht, die zu erwartenden Reaktionen auf *Holocaust* in angemessener Weise aufzufangen. Die Anmerkungen und Fragen der Zuschauer sollten in der Sendung „Anruf erwünscht“, die jeweils direkt im Anschluß an jede der vier Folgen gesendet wurde, in einer Expertenrunde diskutiert und beantwortet werden.

Der rechte Protest gegen die Thematisierung der nationalsozialistischen Gewaltverbrechen im Massenmedium Fernsehen manifestierte sich in seiner radikalsten Form in zwei Sprengstoffanschlägen am Abend des 18.1.1979 auf Sendeanlagen bei Koblenz und Münster. Hunderttausende Zuschauer waren dadurch vom Empfang der Dokumentation „Endlösung“ ausgeschlossen. Allerdings führte diese Tat nicht etwa zur Absetzung der Serie, sondern erhöhte vielmehr das ohnehin bereits große Interesse der deutschen Öffentlichkeit an *Holocaust*. An vier Abenden zwischen dem 22. und 26. Januar verzeichnete der Film einen Erfolg, der besonders in Anbetracht des Sendeplatzes im Dritten Programm und der Sendezeit von jeweils 21.00 Uhr enorm war. Die Einschaltquoten stiegen von 31% am Montag bis auf 40% am Freitag.<sup>131</sup> Die relativ niedrige Quote für den ersten Teil „Die hereinbrechende Dunkelheit“ ging vermutlich auf eine teilweise parallel ausgestrahlte Folge der Serie *Liebe zu Lydia* zurück. Als diese zu Ende war, stieg die Sehbeteiligung für *Holocaust* signifikant an.<sup>132</sup> Etwa 20 Millionen Deutsche hatten das Drama um die Familie Weiss mit verfolgt. Bereits die Dokumentation „Endlösung“ konnte 20% Einschaltquote verzeichnen und belegte dadurch, daß nicht ausschließlich die Machart der Serie, sondern auch das Thema

---

<sup>131</sup> Vgl. Magnus, Uwe: Die Einschaltquoten und Sehbeteiligungen. In: ebenda, S. 221-224, hier S. 221.

<sup>132</sup> Ebenda.

selbst auf das rege Interesse der Zuschauer traf. Das Diskussionsforum „Anruf erwünscht“ blieb im Anschluß an die vier Folgen noch bei durchschnittlich 14,3% des Publikums eingeschaltet.<sup>133</sup> Die Einschaltquoten differierten in den unterschiedlichen Sendegebietten. So war die Quote im Einzugsbereich des WDR besonders hoch, in denen des Saarländischen und Hessischen Rundfunks eher niedrig.<sup>134</sup> Pro Folge saß nicht etwa die Mehrheit der Nation vor dem Fernseher, sondern etwa ein Viertel bis ein Drittel. Die Gesamtreichweite war jedoch sehr hoch. Fast jeder zweite Bundesdeutsche über 14 Jahre hatte zumindest einen Teil von *Holocaust* verfolgt.<sup>135</sup> Relativierend muß aus heutiger Sicht aber die damalige Fernsehlandschaft erwähnt werden, die den Empfang von vier bis fünf Sendern umfaßte und häufiger hohe Quoten generierte. *Roots* hatte im Vergleich sogar eine Gesamtreichweite von 60% erreicht<sup>136</sup>, wobei diese Serie im deutschen Fernsehen zwölf Teile hatte, in der ARD ausgestrahlt wurde und eine Folge den „goldenen“ Sendeplatz am Sonntag um 20.15 Uhr in Anspruch nehmen durfte. Die genauere Aufschlüsselung der Zuschauergruppen ergab, daß die Älteren (> 50 Jahre) mit etwa 24% deutlich unterrepräsentiert waren.<sup>137</sup> Die jüngeren Jahrgänge (14 bis 29 Jahre) bewegten sich mit ca. 28% im Durchschnitt, die mittleren (30 bis 49 Jahre) mit ca. 35% darüber. Auch Kinder hatten teilweise *Holocaust* sehen dürfen und zwar in steigendem Maße. Die erste Folge sahen 4%, die zweite schon 7%, die dritte 9% und die letzte am Freitag abend sogar 15%.<sup>138</sup> Die grobe Unterteilung der Zuschauer nach Bildungsgrad ergab, daß die beiden oberen Bildungsschichten (Volksschule mit Lehre und weiterführende Schule und Hochschule) verstärkt *Holocaust* sahen, während die untere Bildungsschicht (Volksschule ohne Lehre) tendenziell nicht einschaltete.<sup>139</sup> Aussagekräftiger als die Quoten war das Interesse der Leute, sich in dieser Sendung zu Wort zu melden. Die Funkhäuser registrierten etwa 30.000 Anrufe, die NBC verzeichnete seinerzeit nur ungefähr ein Viertel. Eine Minderheit ließ ihren antisemitischen Ansichten freien Lauf,

---

<sup>133</sup> Ebenda.

<sup>134</sup> Vgl. Der Spiegel 05/1979, S. 18

<sup>135</sup> Vgl. Magnus, Uwe, a. a. O., S. 223.

<sup>136</sup> Ebenda.

<sup>137</sup> Ebenda.

<sup>138</sup> Ebenda, S. 224.

<sup>139</sup> Ebenda.

verfluchte den „linkslastigen Rotfunk“ und verlangte eine Gegenrechnung mit alliierten Kriegsverbrechen und deutschen Opfern aufzumachen.<sup>140</sup> Ein anonymes Anrufer verstieg sich gar, die Ermordung des Leiters der Jüdischen Gemeinde Berlin, Heinz Galinski, anzukündigen, falls die Serie nicht abgesetzt würde.<sup>141</sup> Eine dieser antisemitischen Äußerungen, („Man hätte alle Juden umbringen sollen“) wurde in der Sendung zitiert. Viele Anrufer meldeten sich, um ihre Fassungslosigkeit über solch eine Aussage zum Ausdruck zu bringen.<sup>142</sup> Die überraschend große Mehrheit jedoch war tief betroffen vom Gezeigten und wollte mehr über die Naziverbrechen erfahren.<sup>143</sup> Andere zeigten sich beschämt und bekannten sich zur eigenen Verantwortung, durch Tun oder Unterlassen, zur Verfolgung und Vernichtung der Juden beigetragen zu haben.<sup>144</sup> Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Telefonzentralen der Sender gaben später an, bei der Entgegennahme der Anrufe „seelsorgerische Dienste“ geleistet zu haben.<sup>145</sup> Je länger die Filme liefen, bzw. je mehr Teile bereits ausgestrahlt worden waren, desto geringer wurde der Anteil derer, die streng revisionistisch den Massenmord an sich in Abrede stellten.<sup>146</sup> Größer jedoch wurde die Zahl derer, die beteuerten, von den Lagern und der Vernichtungspolitik, teilweise bis zur Ausstrahlung der Serie, nichts gewußt zu haben.<sup>147</sup> Vermutlich waren es Diskussionen innerhalb der Familien, die *Holocaust* gemeinsam gesehen hatten, die dafür sorgten, daß auch Detailfragen nach Unterschieden zwischen Wehrmacht, Sonderkommandos und SS häufig gestellt wurden.<sup>148</sup> Der Aufklärungsbedarf war in jedem Fall sehr groß und dokumentierte, wie wenig dieser zentrale Teil der deutschen Geschichte knapp 35 Jahre nach Kriegsende im Bewußtsein der Gesellschaft verankert oder überhaupt vorhanden war.

---

<sup>140</sup> Vgl. Der Spiegel 05/1979, S. 19.

<sup>141</sup> Ebenda.

<sup>142</sup> Vgl. Schoeps, Julius H.: Angst vor der Vergangenheit? Notizen zu den Reaktionen auf „Holocaust“. In: Märtzheimer, Peter/Frenzel, Ivo, a. a. O., S. 225-230, hier: S. 227.

<sup>143</sup> Vgl. Frenzel, Ivo: Anruf erwünscht – „Holocaust“. In: Märtzheimer, Peter/Frenzel, Ivo, a. a. O., S 219 f.

<sup>144</sup> Vgl. Schoeps, Julius H., a. a. O., S. 226.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 228.

<sup>147</sup> Ebenda.

### 3.4 Zur Authentizität von *Holocaust*

Im März 1979 ergab eine Umfrage in der Bundesrepublik, daß die Personen, die *Holocaust* verfolgt hatten, das Gesehene nicht mit frei erfundenen Spielfilmhandlungen assoziierten, sondern eher mit dokumentarischen Berichten über humanitäre Katastrophen.<sup>149</sup> Diese Einordnung rührte nicht zuletzt daher, daß *Holocaust* keine erfundenen Schauplätze zeigte und die fiktiven Familien Weiss und Dorf mit realen historischen Personen des NS-Regimes interagierten. Das Publikum war demnach der Auffassung, daß sich der Völkermord wenigstens so ähnlich abgespielt hatte, wie die Serie es erzählte. Einzelne Fehler, wie das Tragen falscher Uniformen oder, schwerwiegender, die falsche Inschrift am Tor zum Lager Buchenwald, fielen jedoch nur bei genauer Betrachtung auf. Anders verhält es sich bei der Ausweisung von Dr. Weiss nach Polen, die insgesamt zu reibungslos verläuft, um der historischen Wahrheit nahezukommen. Noch gravierender ist die ungenaue Thematisierung des „Euthanasie-Programms“, dem das Mädchen Anna Weiss zum Opfer fällt. Die Tötungsanstalt Hadamar wurde erst im Januar 1941 eingerichtet, nachdem Grafeneck kurz zuvor geschlossen worden war.<sup>150</sup> Die Tatsache, daß die Patienten in Hadamar auch mit Giftgas ermordet wurden, ist unstrittig. Die Tötung erfolgte jedoch nicht wie im Film gezeigt in einer Baracke mit Abgasen aus einem Dieselmotor, sondern in einem Kellerraum der Anstalt mit CO-Gas aus Druckflaschen.<sup>151</sup>

Ein weiteres Authentizitätskriterium war die Zeichnung der Charaktere und die Glaubwürdigkeit ihrer Handlungen. Die Figuren in *Holocaust* agierten beinahe ausschließlich in einer krassen Schwarz-Weiß- oder Gut-Böse-Konstellation. Zwar gebot schon die Rollenverteilung in Täter und Opfer diese Konstellation, doch hätten mehr gebrochene Charaktere wie der des zweifelnden Mitläufers Kurt Dorf die Glaubwürdigkeit der Serie insgesamt erhöht. *Holocaust* gehorchte den Gesetzen, die für alle mehrteiligen Fernsehfilme gelten. Nach diesen Regeln durften die handelnden Personen keine allzu großen Entwicklungen durchmachen, ihre charakterlichen Grundzüge nicht verändern. Ein Zuschauer, der

---

<sup>148</sup> Ebenda.

<sup>149</sup> Vgl. Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie, Bd. 8, 1978-1983, S. 552.

<sup>150</sup> Vgl. Kogon, Eugen u. a. (Hgg.): Nationalsozialistische Massentötungen durch Giftgas, Frankfurt a. M. 1986, S. 35.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 46 ff.

beispielsweise den ersten Teil einer Fortsetzungsgeschichte gesehen, den zweiten aber verpaßt hatte, mußte in der Lage sein, sich im dritten Teil zurechtzufinden und die Personen wieder zuordnen können. Diesem Prinzip folgt auch *Holocaust*, indem sich Helden und die Schurken treu bleiben. Dr. Josef Weiss bleibt der diplomatische, hilfsbereite Mediziner, seine Frau Berta die würdevolle, tapfere Bildungsbürgerin, Inga die aufopferungsbereite Ehefrau, die gegen alle Zwänge bedingungslos liebt, und Rudi bleibt der kämpferische Rebell, vom Berliner Fußballplatz bis zum Lageraufstand in Sobibor. Der Täter Erik Dorf verharrt in seiner bürokratischen Teilnahmslosigkeit, unterstützt und getrieben von seiner berechnenden Frau, einer modernen Lady Macbeth. Diese prototypische Charakterzeichnung führt zwar nicht zu unangemessener Oberflächlichkeit, doch nimmt der Eindruck von klischeehafter Darstellung im Verlauf des Films zu. Der Stolz, die Stärke und die Würde, die alle Mitglieder der Familie Weiss bis zum Tode beweisen, wirkt unglaubwürdig. Karl Weiss widersteht der Folter in Theresienstadt, Berta Weiss nimmt sich noch in der Gaskammer eines verängstigten Mädchens an, und Josef Weiss verliert bis zum Schluß kein böses Wort. Dramaturgisch nachvollziehbar, aber historisch unvollständig ist die Darstellung der verfolgten Opfer als westlich-assimilierte, städtische Juden. Die überwiegende Mehrzahl der Ermordeten waren verarmte, streng orthodoxe Juden aus den ländlichen Gebieten Osteuropas. Sie kommen in *Holocaust* jedoch nicht vor. Unglaubwürdig wirkt ebenfalls die Kumulierung der Schrecken des NS-Regimes, mit denen die Familie Weiss konfrontiert werden. Wie vom Produktionsleiter Herbert Brodtkin eingefordert, durchlaufen die Charaktere tatsächlich nahezu alle traurig berühmten Schauplätze der Unterdrückung und Vernichtung: „Reichskristallnacht“ 1938, „Aktion T4“/Hadamar, Buchenwald, Theresienstadt, Warschauer Getto, Massenexekution in Babi Yar, Auschwitz-Birkenau und Häftlingsaufstand in Sobibor. Ähnliches gilt auch für den Täter Erik Dorf. Er hat Einfluß auf so viele historische Ereignisse, daß beim Zuschauer die reale Gefahr bestehen kann, die fiktive Figur Dorf als Urheber zahlreicher Verbrechen an den Juden auszumachen und erst in zweiter Linie die realen Täter wie Heydrich, Himmler oder Kaltenbrunner, mit denen er gemeinsam dargestellt wird. Trotzdem merkte man der Serie zumindest das Bemühen um ein gewisses Maß an geschichtlicher Wahrheit an. Der von Gegnern des Films

erhobene Vorwurf der Verfälschung historischer Tatsachen war nicht haltbar. Die Befürworter, wie Peter Märtzheimer, nahmen Fehler im Detail im Dienste einer „höheren Wahrheit“ billigend in Kauf. „Aber es kann doch nicht im Ernst gegen die historische Wahrhaftigkeit ein ästhetischer Rigorismus ins Feld geführt werden, der die Uniformknöpfe der Barbaren nachzählt und seine Ergebnisse zum Maßstab dafür macht, ob die Barbarei glaubwürdig dargestellt sei.“<sup>152</sup> Relevanz gestanden Märtzheimer und andere den Defiziten von *Holocaust* in bezug auf die pädagogische Verwertung des Films zu. Die Aufgabe von Lehrern wäre es, überzeugende Antworten auf die Fragen zu geben, die *Holocaust* nicht behandelte. Zu diesen Fragen gehörten beispielsweise die nach der Vorgeschichte und den Umständen der Machtübernahme 1933, nach weiteren Opfergruppen oder nach einer genaueren Zuordnung der Täter, auch über Uniformen und Rangabzeichen.<sup>153</sup>

### **3.5 Auswirkungen des Medienereignisses *Holocaust***

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit war in der Bundesrepublik Deutschland auch noch am Ende der siebziger Jahre gesellschaftlich und individuell ein heikles Thema. Alexander und Margarete Mitscherlich diagnostizierten 1967 bei den Deutschen nicht nur die „Unfähigkeit“ um ihre nunmehr offiziell geächteten Wertvorstellungen und Ideale „trauern“ zu können, sondern auch die Tendenz, sich von der jüngsten Vergangenheit nicht betroffen zu fühlen.<sup>154</sup> Diese Phase der Derealisierung endete erst durch die Konfrontation mit den unbequemen Fragen der 68er-Generation. Diese Fragen nach der Verstrickung von Familienmitgliedern und Eliten jedweder Provenienz in das NS-System standen jedoch oft im Kontext der Desavouierung der Bundesrepublik als faschistoidem Staat. Wissenschaftlich war die Analyse totalitärer politischer Systeme und der Diskurs um ihre Komparabilität von größerem Belang als die Sozialgeschichte der Täter und Opfer. Relevant waren vor allem die realen oder putativen Wechselwirkungen zwischen kapitalistischer Wirtschaftsordnung und faschistischen Staatsstrukturen. Das Erinnern an konkrete Schicksale spielte auf

---

<sup>152</sup> Märtzheimer; Peter: Das muß er schon selbst vertreten. Leserbrief. In: Die Zeit, Nr. 27 vom 30.06.1978.

<sup>153</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 325.

<sup>154</sup> Mitscherlich, Alexander u. Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967.

dem faschismustheoretischen Experimentierfeld keine entscheidende Rolle.<sup>155</sup> Der Film und das öffentlich-rechtliche Fernsehen hatten, wie bereits dargestellt, das Thema zwar nicht völlig ausgespart, doch wandte man sich dabei ähnlich wie die Wissenschaft überwiegend den Strukturen und prominenten Verantwortlichen des NS-Regimes zu oder verklausulierte das Thema der Judenvernichtung wie z. B. der Neue Deutsche Film. Weder Dokumentationen wie „Das Dritte Reich“ Anfang der Sechziger, noch Theodor Kutallas Spielfilm *Aus einem deutschen Leben* (BR Deutschland 1976), der im Rahmenprogramm von *Holocaust* ausgestrahlt worden war, verliehen den Opfern Gesicht und Stimme.<sup>156</sup> Die NBC-Produktion war in vielerlei Hinsicht anders. Sie setzte in klassischer Hollywood-Manier stärker auf Emotionen, als auf unbedingte historische Faktizität. Das Melodram verließ den bis dahin meist üblichen Standpunkt des neutralen, analytischen Betrachters, der stets die großen Zusammenhänge im Auge behielt. *Holocaust* machte durch das Schicksal einer fiktiven Familie die Schicksale aller ermordeten Juden greifbar. „Nicht der Mord an sechs Millionen Menschen wurde da gezeigt, sondern wie sechs Millionen Mal ein jüdischer Mensch umgebracht wurde.“<sup>157</sup> Erst dieser Perspektivenwechsel ermöglichte die Empathie mit den Opfern, die aus ihrer Anonymität befreit waren. Die Serie löste Diskussionen über Mitschuld und Verantwortung auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen aus. Man diskutierte innerhalb der Familie, auf dem Arbeitsplatz, in der Schule oder in eigens eingerichteten Foren. Die Zentralen für politische Bildung erhielten nach der Ausstrahlung etwa 450.000 Anfragen nach Informationsmaterial, und auch die Volkshochschulkurse über die NS-Zeit stießen plötzlich im Gegensatz zu früheren Jahren auf reges Interesse.<sup>158</sup> Umfragen belegten, daß die Einstellung vieler Deutscher zu Fragen der Vergangenheitspolitik eine markante Veränderung erfahren hatte. Die damals aktuelle Debatte um die Verjährbarkeit von NS-Verbrechen erschien nun offenbar in einem

---

<sup>155</sup> Dazu auch Assmann, Aleida/Freivert, Ute: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit*, Stuttgart 1999, S. 263–271.

<sup>156</sup> Ebenda, S. 266 f.

<sup>157</sup> Zit. n. Schneider, Richard C.: *Fetisch Holocaust*, München 1997, S. 12.

<sup>158</sup> Vgl. Weiss, Matthias: Die Filme „Holocaust“ und „Schindler’s Liste“. In: Frei, Norbert/Steinbacher, Sybille (Hgg.): *Beschweigen und Bekennen*, Göttingen 2001, S. 77.

anderen Licht.<sup>159</sup> Vor der Ausstrahlung hatten sich noch 51% für die Einstellung der Strafverfolgung von NS-Tätern ausgesprochen, danach waren es nur noch 35%.<sup>160</sup> Nun stellte sich die Frage, inwieweit das Medienereignis *Holocaust* dazu geführt hatte, daß sich Einstellungen in bezug auf diesen Teil der deutschen Geschichte auch dauerhaft veränderten. Schon im Herbst 1978 hatten der WDR und die Bundeszentrale für Politische Bildung gemeinsam eine Begleitstudie in Auftrag gegeben, die auf diese und ähnliche Fragen Antworten finden sollte.<sup>161</sup> Das ausführende Institut, die Offenbacher Marplan-GmbH, erhob zwei Wochen vor dem Sendetermin eine repräsentative Umfrage mit Fragen zu Nationalsozialismus, Antisemitismus und Judenverfolgung und zwar ohne dabei einen Bezug zur Fernsehserie *Holocaust* herzustellen. Eine Woche nach der Sendung wurden einige der Fragen erneut gestellt und neue, diesmal mit Bezug zu *Holocaust*, hinzugefügt.<sup>162</sup> Die letzte Befragung 14 Wochen nach der Ausstrahlung sollte die mittelfristigen Auswirkungen überprüfen. Die Ergebnisse der Studie wurden bereits im Frühjahr 1979, u. a. in der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG veröffentlicht.<sup>163</sup> Die Zuschauer beurteilten den Film überwiegend sehr positiv, nur 9% fühlten sich als Deutsche verunglimpft. Eine Mehrheit gab an, durch ihn Neues über die NS-Zeit erfahren zu haben.<sup>164</sup> Diese Aussage kam nicht nur von jungen Zuschauern, was die Frage aufwarf, ob die Aufklärungsarbeit durch Bildungseinrichtungen, Politik und Medien in den seit Kriegsende vergangenen 35 Jahre durchgehend mangelhaft gewesen war oder ob die Angaben der Älteren Bestandteil automatisierter Exkulpationsstrategien, also schlicht gelogen waren. Denkbar wäre aber auch, daß die besondere Leistung von *Holocaust* darin bestanden haben könnte, durch die Kombination von relativer Geschichtstreue und trivialer, sentimentaler Machart, Erinnerungsblockaden aufgebrochen und so zumindest für einen

---

<sup>159</sup> Sogar in den abschließenden Debatten im Deutschen Bundestag bezog man sich auf *Holocaust*. Vgl. Dubiel, Helmut: Niemand ist frei von der Geschichte. Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages, München 1999, S. 160-174.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>161</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 314.

<sup>162</sup> Ebenda.

<sup>163</sup> Schwarze, Michael: Die Wirkung von „Holocaust“. Ergebnisse einer Begleituntersuchung des Westdeutschen Rundfunks. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04.05.1979, S. 25.

<sup>164</sup> Ebenda.

begrenzten Zeitraum Verdrängungsmechanismen lahmgelegt zu haben. Die Studie zeigte auch, daß die Zahl derer, die die Ansicht vertraten, „der Nationalsozialismus hatte auch gute Seiten“ nach der Sendung zurückgegangen war. Außerdem bewerteten mehr Menschen die vorher oft bestrittenen Opferzahlen des Völkermordes als realistisch.<sup>165</sup> Trotzdem sorgte die Serie nicht bei allen für signifikante Einstellungsveränderungen. Es wurde festgestellt, daß bereits vorhandene Meinungen bestärkt und verfestigt wurden. Dies galt für die Befürworter ebenso wie für die Gegner der Serie.<sup>166</sup> Interessanter war die nähere Betrachtung der Gruppe, die vor *Holocaust* noch keine gefestigten Ansichten über die Thematik hatte. Hier hatte der Film in bezug auf Widerstand, Entschädigungszahlungen und kollektive Schuld oder Verantwortung eine Meinungsbildung in Gang gesetzt.<sup>167</sup> Beispielsweise hielten nach der Sendung 63% das Attentat vom 20. Juli 1944 für gerechtfertigt, vorher waren es lediglich 14% gewesen.<sup>168</sup> Diese Untersuchung belegte, daß Massenmedien, zumindest mittelfristig, einstellungsprägend oder sogar begrenzt einstellungsverändernd wirken können. Dies widersprach der in der damaligen Medienwirkungsforschung weit verbreiteten Theorie der kognitiven Dissonanz.<sup>169</sup> Dem politischen Streit um *Holocaust* folgte nun eine wissenschaftliche Auseinandersetzung über die Methoden der empirischen Kommunikationsforschung und die Interpretation der ermittelten Zahlen.<sup>170</sup> Medienforscher, die der Serie ablehnend gegenüberstanden, sahen in den Reaktionen der Zuschauer weniger Anzeichen eines neu begründeten Geschichtsbewußtseins, sondern eher kurzfristige Emotionen.<sup>171</sup> Diese Kritiker sahen sich dadurch bestätigt, daß die Serie bei ihren Wiederholungen im November 1982 in der ARD und im Januar 1991 im Privatsender Tele 5 nur noch ein schwaches Publikumsinteresse wecken konnte. Allerdings fehlte den Wiederholungen der publizistische Diskurs und die politische Debatte rund um die Erstausstrahlung.

---

<sup>165</sup> Ebenda.

<sup>166</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 315.

<sup>167</sup> Ebenda.

<sup>168</sup> Ebenda, S. 316.

<sup>169</sup> Ebenda.

<sup>170</sup> Ebenda.

<sup>171</sup> Dazu beispielsweise Prokop, Dieter: Der politisierende Effekt von US-Fernsehserien. Wie man durch „Begleitstudien“ alles beweisen kann. In: *medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse*, 10. Jg., Heft 1/1980, S. 6 f.

Obwohl das Interesse an *Holocaust* nach und nach abnahm, bleibt die Serie dennoch eine der international erfolgreichsten TV-Produktionen. Etwa 500 Millionen Zuschauer in mehr als dreißig Ländern haben *Holocaust* gesehen. Der Begriff „Holocaust“ hat sich neben „Shoah“ als Bezeichnung für die Vernichtung der europäischen Juden im allgemeinen Sprachgebrauch etabliert. In der Bundesrepublik Deutschland wurde das Wort „Holocaust“ 1979 vom Deutschen Bibliographischen Institut zum „Wort des Jahres“ gewählt.<sup>172</sup> Für das Vorliegen einer geschichtspolitischen Zäsur, die *Holocaust* für die bundesdeutsche Geschichte markiert, sprechen nicht nur die breite gesellschaftliche Aufmerksamkeit, die der Serie zuteil geworden ist oder die Kontroversen über die Vereinbarkeit von Inhalt und Form. Die Zäsur manifestiert sich vielmehr darin, daß erst nach *Holocaust* die Geschichte des Dritten Reiches in erster Linie die Geschichte des industriellen Massenmordes an den Juden wurde. Davor war der Völkermord als Teilaspekt der Kriegsgeschichte beschrieben worden. Selbst ein viel beachtetes Werk über die NS-Zeit wie William L. Shirers „Aufstieg und Fall des Dritten Reiches“ widmete den Themen „Endlösung“ und „Vernichtungslager“ nur zwölf von mehr als 1.000 Seiten.<sup>173</sup> Der Fernsehreihe *Holocaust* verschob die Wertigkeiten innerhalb der unterschiedlichen Bemühungen um Aufarbeitung der NS-Geschichte.

---

<sup>172</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 318.

<sup>173</sup> Shirer, William L.: Aufstieg und Fall des Dritten Reiches, Köln 1961.

### 3.6 Produktionsdaten<sup>174</sup>

Originaltitel: Holocaust. The Story of the Family Weiss

deutscher Titel: Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss

Produktionsland und -Jahr: USA 1977-1978

Produktionsfirma: Titus Productions, Inc., New York/NBC

Produktionsleitung: Herbert Brodtkin

Produktion: Robert Berger

Regie: Marvin Chomsky

Drehbuch: Gerald Green

Kamera: Brian West

Musik: Morton Gould

Ton: John Stevenson

Szenenbild: Theodor Harisch

Schnitt: Brian Smedley-Aston

Darsteller (Auswahl): Fritz Weaver (Dr. Josef Weiss), Rosemary Harris (Berta Palitz-Weiss), Joseph Bottoms (Rudi Weiss), Blanche Baker (Anna Weiss), Sam Wannamaker (Moses Weiss), James Woods (Karl Weiss), Meryl Streep (Inga Helms-Weiss), Werner Kreindl (Herr Helms), Nina Sandt (Frau Helms), Michael Beck (Hans Helms), Marius Goring (Heinrich Palitz), Nora Minor (Frau Palitz), Michael Moriarty (Erik Dorf), Deborah Norton (Martha Dorf), Robert Stephens (Kurt Dorf), David Warner (Reinhard Heydrich), Ian Holm (Heinrich Himmler), John Bailey (Hans Frank), Tom Bell (Adolf Eichmann), David Daker (Rudolf Höss), Anthony Haygarth (Heinz Müller), Hans Meyer (Ernst Kaltenbrunner), Tovah Feldschuh (Helena Slomova)

Drehorte: BR Deutschland, Österreich, USA

Drehzeit: Juli-November 1977

Länge: Folge 1: 135'37"/2: 94'52"/3: 91'08"/4: 106'27"

Erstsendung in den USA: 16., 17., 18. und 19.4.1978 NBC

Erstsendung in der BR Deutschland: 22., 23., 25. und 26.1.1978 in den zugeschalteten Dritten Programmen der ARD (eine Sendung des WDR)

Wiederholungen: 14., 16., 17. und 21.11.1982 in der ARD und im Januar 1991 im Privatsender Tele 5<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Quelle: Fritz-Bauer-Institut, a. a. O.

## 4 *Schindlers Liste*

### 4.1 Entstehungsgeschichte

Bevor sich Steven Spielberg 1992 definitiv entschloß, die Geschichte Oskar Schindlers zu verfilmen, waren bereits einige vor ihm von diesem Vorhaben zurückgetreten. Den ersten dieser Anläufe unternahm Fritz Lang, der 1951 durch Leopold Pfefferberg, einem der ca. 1.200 geretteten Juden, von der Geschichte um Schindler erfahren hatte. Den Kontakt zwischen Schindler und Fritz Lang belegen Fundstücke aus dem Nachlaß Emilie Schindlers, die 1998 in Hildesheim aufgetaucht sind.<sup>176</sup> Die Korrespondenz gab leider keinen Aufschluß darüber, woran eine Zusammenarbeit letztlich gescheitert war. Außerdem hatte die US-amerikanische Filmfirma MGM Mitte der sechziger Jahre die Filmrechte an Schindlers Biographie erworben und ein Projekt entwickelt, das sich jedoch ebenfalls zerschlug.<sup>177</sup> Auch in Deutschland gab es von seiten Artur Brauners zweimal Bestrebungen, die Geschichte filmisch umzusetzen. Sowohl 1984 als auch 1992 kurz vor Spielbergs Drehbeginn scheiterten dessen Bemühungen an der fehlenden Kooperationsbereitschaft der Berliner Filmförderungsanstalt (FFA) und letzten Endes auch an Brauners mangelnder Risikobereitschaft. Insgesamt waren die deutschen Filmschaffenden und mehr noch die Vergabestellen für die Filmsubventionen der Ansicht, daß gerade die Heroisierung des „guten“ Deutschen Oskar Schindler der Darstellung der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik abträglich wäre und dem Ansehen des deutschen Films eher schaden würde.<sup>178</sup>

Im Jahre 1982 veröffentlichte der australische Schriftsteller Thomas Keneally den Roman „Schindler's List“, den ein zufälliges Zusammentreffen mit dem schon erwähnten Leopold Pfefferberg dazu inspiriert hatte. Die deutsche Illustrierte STERN druckte den

---

<sup>175</sup> Anmerkungen dazu von Zielinski, Siegfried: Aus dem Ereignis wird ein Ladenhüter. Seifenwerbung zur Seifenoper: Die Ausstrahlung von „Holocaust“ in Tele 5. In: Süddeutsche Zeitung vom 17.01.1991.

<sup>176</sup> Vgl. Keller, Claudia: Oskar Schindler und die Verfilmung seiner Geschichte. In: DIF, a. a. O., S. 68-71, hier S. 68.

<sup>177</sup> Vgl. Vom großen Morden. Spiegel-Titelgeschichte. In: Der Spiegel, Nr. 8 vom 21.02.1994, S. 179.

<sup>178</sup> Vgl. „Engel aus der Hölle.“ Die Filmförderung boykottierte ein deutsches Schindler-Projekt. In: Der Spiegel, Nr. 8 vom 21.02.1994, S. 174.

Roman, den der Autor selbst als „non-fiction-novel“ bezeichnete,<sup>179</sup> 1983 in 15 Fortsetzungen ab. Das Buch, das zeitgleich erschien, verkaufte sich in Deutschland allerdings nur mäßig. In den USA erwarb der Filmproduzent Sid Sheinberg die Filmrechte an dem Roman und bot sie Steven Spielberg an, der sich sofort zum Kauf entschloß. Spielberg hatte damals gerade mit *Raiders of the Lost Ark (Jäger des verlorenen Schatzes)* 1981 und *E:T: - The Extra-Terrestrial (E:T: - Der Außerirdische)* 1982 zwei Welterfolge abgedreht und befand sich auf dem frühen Gipfel seines Erfolges. Daß der Film doch nicht Anfang der 80er Jahre entstand, lag vor allem am Widerstand der Manager der Universal-Studios, für die Spielberg arbeitete. Man glaubte dort nicht an die Möglichkeit eines kommerziellen Erfolges, sondern schlug sarkastischerweise vor, den vorprogrammierten Verlust an ein Holocaust-Museum zu spenden.<sup>180</sup> Auch Spielberg selbst fühlte sich nach eigenem Bekunden damals noch nicht reif genug, diesen brisanten Stoff filmisch umzusetzen.<sup>181</sup> Erst die Verfilmungen tragischer Geschichten vor historischem Hintergrund, wie in *The Color Purple (Die Farbe Lila)* 1985 und *Empire of the Sun (Das Reich der Sonne)* 1987 bereiteten ihn auf diese anspruchsvolle Arbeit vor. In diesen beiden Filmen kamen für Spielberg erstmals „die Figuren vor der Geschichte.“<sup>182</sup> Seine letzten Bedenken, sich an die konkrete Umsetzung des Buches von Keneally zu wagen, überwand Spielberg 1992 bei einem Besuch in Krakau, dem Schauplatz der Geschichte um Oskar Schindler, den er zusammen mit dem Drehbuchautor Steven Zaillian unternahm. Anderen Regisseuren, die sich für das Projekt interessiert hatten, wie Billy Wilder und Martin Scorsese, wurde endgültig abgesagt. Über Spielbergs letztlich ausschlaggebende Motivation läßt sich nur mutmaßen. Nachdem ihm für seine ambitionierten Filme, besonders für *The Color Purple* der schon fast sicher geglaubte Oscar nicht verliehen worden war, stellte *Schindler's List* durchaus einen weiteren vielversprechenden Anlauf dar. Ein weiterer Grund mag in seiner Lebensgeschichte zu suchen sein. Spielberg verstand es bis dahin, seine jüdische Herkunft soweit wie möglich auszublenden oder teilweise sogar zu

<sup>179</sup> Vgl. Keneally, Thomas: *Schindler's List*, New York 1982, S. 8.

<sup>180</sup> Vgl. Vom großen Morden, a. a. O., S. 182.

<sup>181</sup> Vgl. Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Spiegel-Gespräch mit Steven Spielberg. In: *Der Spiegel*, Nr. 8, vom 21.02.1994, S. 185.

<sup>182</sup> Ebenda.

verleugnen.<sup>183</sup> *Schindler's List* war demnach auch als ein verspätetes Bekenntnis zu seiner eigenen jüdischen Identität zu verstehen.

Anfang März 1993 begann Spielberg in Polen mit den Dreharbeiten. Das Team bestand vornehmlich aus Europäern, weniger aus Amerikanern. Die Entscheidung, besonders bei der Besetzung einen größtmöglichen Abstand von Hollywood zu nehmen, war von Spielberg bewußt getroffen worden. „Das Publikum sollte sich beim Sehen der Schauspieler nicht an andere Filme erinnern. Ich wollte, daß das Publikum auf die gleiche, direkte Weise in den Stoff gestoßen wird, wie es mir in Polen bei der Arbeit passierte. Ich wollte nicht, daß es sich in die Sicherheit seiner Erinnerung an andere abgesicherte Filme retten konnte.“<sup>184</sup> Die Dreharbeiten fanden an Originalschauplätzen statt: im alten Stadtkern von Krakau, in dem Haus, das Schindler bewohnt hatte, auf dem Bahnhof Krakow Główny und vor dem Lager Auschwitz-Birkenau. Lediglich das Lager Plaszow mit der Göth-Villa mußte nachgebaut werden. Über die psychische Belastung am Set berichtete Spielberg: „Es gab Tage, die ich als so unerträglich empfand, daß ich um ein Uhr weggehen und jeden zurück ins Hotel schicken wollte, ich wollte den Film nicht mehr drehen.“<sup>185</sup> Für das Lager Auschwitz-Birkenau selbst erhielt Spielberg keine Drehgenehmigung. Außerhalb der Umzäunung drehte er eine Sequenz, die die Ankunft eines Transportes und eine Selektion zeigte. Insgesamt dauerten die Dreharbeiten in Polen 72 Tage.

## 4.2 Inhalt

Spielberg erzählt in seinem Film die Geschichte des sudetendeutschen Fabrikanten Oskar Schindler, der während des Zweiten Weltkrieges in Polen erfolgreich Geschäfte mit den deutschen Besatzern macht. Schindler ist ein typischer Kriegsgewinnler, der die politischen Konsequenzen seines Handelns ausblendet und nur seinen Profit im Auge behält. Mit Bestechungen und Inszenierungen von Feiern erkaufte sich Schindler das Recht, jüdische Arbeiter in seinem Betrieb zu beschäftigen. Seinen

---

<sup>183</sup> Ebenda, S. 186.

<sup>184</sup> Ebenda.

<sup>185</sup> Steven Spielberg, zit. n. Leiser, Erwin: Ein Film verändert sein Leben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Magazin) vom 31.03.1994, S. 14.

wirtschaftlichen Erfolg verdankt er nicht zuletzt diesen jüdischen Zwangsarbeitern, die in seiner Emaillewarenfabrik zunächst Kochgeschirr und später Helme herstellen. Sein Buchhalter Itzhak Stern erarbeitet eine Liste von Personen, die mit Papieren ausgestattet und so den willkürlichen Schikanen der Besatzungstruppen weitgehend entzogen werden. Die ohnehin gefährliche Situation spitzt sich zu, als 1942 im nahegelegenen Plaszow ein Arbeitslager entsteht, das von dem SS-Offizier Amon Göth geleitet wird. Jedoch gelingt es Schindler durch geschicktes Taktieren, Bestechung und sein Talent zur Verbrüderung, seine Fabrik und seine jüdischen Arbeiter vor dem Zugriff Göths zu schützen. 1943 wird Schindler Zeuge der Liquidierung des Krakauer Ghettos. War vorher der Schutz seiner Arbeiter nicht zuletzt Selbstzweck gewesen, so erkennt er angesichts dieser Brutalität das Ausmaß der Verbrechen an den Juden. Er versucht nun, möglichst viele Juden unter seine Obhut zu bringen, um sie vor der Vernichtung zu bewahren. Er schafft es sogar, Frauen und Kinder aus seiner Fabrik, die versehentlich nach Auschwitz deportiert worden sind, in letzter Sekunde freizubekommen. Als 1944 die deutsche Ostfront zusammenbricht, gelingt es ihm durch gezielte Korruption und Aufwendung seines gesamten Kapitals seine Fabrik mit mehr als 1.000 jüdischen Arbeitern ins zunächst noch sichere Sudetenland zu verlagern. Dort erfährt Schindler von der deutschen Kapitulation und entschließt sich als NSDAP-Mitglied und Unternehmer, der Zwangsarbeiter beschäftigt hatte, zur Flucht. Der Film endet mit der Ankunft der Roten Armee. Die Überlebenden fragen den sowjetischen Soldaten, ob es noch Juden in Europa gebe und wohin sie nun gehen sollen. Er kann ihnen darauf keine Antwort geben. Er kann ihnen nur erklären, daß der Krieg zu Ende sei und sie somit frei seien.

#### **4.3 Interpretation und Kritik**

Spielberg erzählt seinen Film geradlinig, indem er der Chronologie der Ereignisse in Polen folgt. Allerdings faßt er die Handlung zwischen einen Prolog und einen Epilog ein und stellt die Handlung unter das Motto des Talmud-Zitats „Wer nur ein einziges Leben rettet, rettet die ganze Welt“. Im Prolog werden wir Zeugen einer Sabbatfeier. Wir hören Gesänge und Gebete, sehen wie Kerzen angezündet werden. Als sie verlöschen, wird vom Kerzenrauch zu

einer rauchenden Lokomotive übergeblendet, von der ein schriller Pfiff ertönt. Die Texteinblendung: „September 1939, die deutsche Wehrmacht besiegte in zwei Wochen die polnische Armee“ führt die Zuschauer in die Filmhandlung ein. Fast der gesamte Film ist in schwarzweiß gedreht. Lediglich der Prolog und der Epilog sind farbig. Eine Szene der Handlung bildet jedoch eine Ausnahme. Als Schindler die brutale Räumung des Krakauer Ghettos beobachtet, fällt ihm ein kleines Mädchen auf, das einen schwach eingefärbten roten Mantel trägt. Das Herauslösen des Kindes aus der Masse der Verfolgten durch dieses Stilmittel symbolisiert die Individualisierung des einen Opfers, welches später bei der Exhumierung der Ermordeten auf einem der Karren wieder als einziges klar identifizierbar ist. Es ist letztlich die Schlüsselszene, die Schindlers Wandlung innerhalb des Films markiert. Spielbergs genereller Verzicht auf die Kolorierung seines Films hat mehrere Ursachen. Zum einen erklärt Spielberg, daß sämtliche von ihm gesichteten Dokumente schwarzweiß gewesen seien, und so „war es in Wahrheit gar nicht mehr meine Wahl, den Film in schwarzweiß zu drehen.“<sup>186</sup> Zum anderen ist die allgemeine, die „kollektive“ Erinnerung an den Holocaust so sehr durch schwarzweiße Dokumentarfilme und Fotografien geprägt, daß der Glaube der Zuschauer an die Authentizität der Spielfilmhandlung durch das Verharren in der vertrauten Darstellungsform bestärkt wird. Einige Filmszenen nutzen den Bekanntheitsgrad bestimmter Bilder bewußt aus, um den realen Hintergrund stetig zu betonen. So basiert die Szene, in der Wehrmachtssoldaten einem alten jüdischen Mann lachend Bart und Schläfenlocken abschneiden, auf häufig publizierten Fotoaufnahmen. Wie andere Regisseure vor ihm nutzt also auch Spielberg die dem Publikum geläufige Ikonographie des Holocaust und verleiht dem Geschehen zusätzlich Glaubwürdigkeit. Des weiteren sind die Grautöne auch eine Allegorie auf die Traurigkeit, die Melancholie, die, obwohl *Schindlers Liste* die Geschichte einer Rettung zeigt, vorherrschende Gefühle des Publikums sind und sein sollen. Nachdem die eigentliche Handlung endet, wechselt der Film von Schwarzweiß im Epilog zu Farbe. Diese klare Abgrenzung im Übergang von der Vergangenheit zur Gegenwart erklärt der Kritiker Eike Geisel für mißlungen, indem er schreibt: „Das Happy-End kommt farbig daher. Der rosige

---

<sup>186</sup> Steven Spielberg zit. n. Spiegel-Gespräch a. a. O., S. 185.

Schimmer am Horizont der Massenvernichtung heißt Israel.[...] Wenn die Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit ihre kühnsten Träume verfilmen dürfte, sie sähen aus, wie die Schlußpassage des Films: Eine Woge der Brüderlichkeit mit Kreuz, Kipa und Kieselstein.“<sup>187</sup> Neben der sparsamen Farbgebung verzichteten Spielberg und sein Team ebenfalls auf kameratechnischen Aufwand und setzen bei 40% der Aufnahmen auf die Handkamera.<sup>188</sup> Das erkennbare Bemühen, dadurch dem Spielfilm einen dokumentarischen, wochenschauähnlichen Charakter zu verleihen, stößt sowohl auf Zustimmung als auch auf Kritik. Ein Spielfilm müsse eindeutig als ein solcher zu identifizieren sein, besonders wenn es sich, wie Manuel Köppen meint, um die Verfilmung eines Romans, also um die „Fiktion einer Fiktion“ handle.<sup>189</sup> Andere Kritiker wie der US-Amerikaner Jeffrey Olick gehen sogar davon aus, daß die Kameraführung und die Schwarzweiß-Verwendung dazu dienen, die kitschigen Züge des Films zu unterstreichen, Sentimentalität zu wecken und darauf angelegt seien künstlich Alter und Historizität vorzutäuschen.<sup>190</sup>

Die Person Schindler bleibt während des Films rätselhaft. Trotz der Schlüsselszene mit dem Mädchen im roten Mantel bleiben sein Handeln und seine Motive geheimnisvoll. Am ehesten erschließt sich die Figur, wenn man *Schindlers Liste* mit der Aufstellung seiner Charaktere dem Genre des „Zockerfilms“ gegenüberstellt.<sup>191</sup> Der Glücksritter Oskar Schindler zieht seinen Lustgewinn weniger aus dem finanziellen Profit seiner Unternehmungen. Als er endlich kofferweise Bargeld besitzt, hat er seinem ungeliebten Vater und sich selbst bewiesen, daß er als Unternehmer erfolgreich sein kann und braucht es jetzt nicht mehr. Es ist die Manipulation seiner Geschäftspartner bzw. Gegenspieler, die ihn reizt. Die größte

---

<sup>187</sup> Zit. n. Geisel, Eike: E.T. bei den Deutschen. Nationalsozialismus mit menschlichem Antlitz. In: Ders.: Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer. Die Nationalisierung der Erinnerung. Hrsg. von Klaus Bittermann, Berlin 1998, S. 101.

<sup>188</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 430.

<sup>189</sup> Köppen, Manuel: Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust. In: Ders./Scherpe, Klaus (Hgg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, 1997, S. 150.

<sup>190</sup> Olick, Jeffrey: Spielberg's Holocaust. The Politics of Schindler's List. In: New Politics vol. 5, n. 1, S. 164.

<sup>191</sup> Vgl. Loewy, Hanno: Ein Märchen vom Zocker. Zur Rezeption von Steven Spielbergs Film „Schindler's List“. In: Köbler, Gottfried: Entscheidungen. Vorschläge und Materialien zur pädagogischen Arbeit mit dem Film „Schindlers Liste“, Frankfurt a. M., 1995.

Herausforderung für den Spieler Schindler ist der Kommandant des Lagers Plaszow, Amon Goeth. Dieser erscheint in einigen Szenen als eine Art „böser Zwilling“ Schindlers, indem man beide in einer Parallelmontage beim morgendlichen Rasieren oder in gleicher Sitzhaltung gegenüber am Tisch zeigt. Obwohl er Goeths sadistische Persönlichkeit durchschaut, mißlingt ein Versuch Schindlers, den Zufall auszuschalten und dessen Verhalten zu berechnen. Schindler versucht Goeth klarzumachen, daß wahre Macht, vergleichbar der der römischer Cäsaren, nicht in der Bestrafung sondern der Begnadigung fehlbarer Untertanen liegt. Goeth gefällt sich zunächst in der Pose des generösen Herrn über Leben und Tod, der Gnade vor Recht ergehen läßt. Trotzdem entschließt er sich nur Augenblicke später, seiner routinierten Mordlust freien Lauf zu lassen. Der Junge, um dessen Leben der Zuschauer bangt, liegt nur etwas später erschossen in einer Blutlache, von Spielberg fast nur beiläufig in Szene gesetzt, während die Kamera Itzhak Stern begleitet. Das Duell mit Goeth und der moralische Druck seines personifizierten Gewissens Stern bestimmen nun Schindlers Handeln. Er will helfen, aber mindestens genauso sehr will er gewinnen, über Goeth triumphieren. Nur die Genregestalt des Spielers kann in Spielbergs Film die eigentlich aussichtslose Rettungstat vollbringen. Die Überlebenden der Vernichtungslager berichten oft über die ihnen unerträglich erscheinende Zufälligkeit des eigenen Überlebens<sup>192</sup> Diese Zufälligkeit findet sich in Schindlers Spiel um Menschenleben wieder. Der Zuschauer folgt gebannt den Partien, die Schindler gegen Goeth oder Höß aufnimmt, obwohl der Einsatz längst verloren scheint. Filme über Spieler kennen gemeinhin zwei Varianten. In der ersten verliert der Spieler alles, gewinnt aber seine Menschlichkeit zurück und ist geläutert. In der zweiten gewinnt der „kleine“ Zocker gegen die übermächtige Bank, wobei hier meist die Frage offen bleibt, ob er nicht doch wieder seiner Natur nachgibt und weiter spielt, bis alles verloren ist. *Schindlers Liste* enthält beide Varianten. Obwohl der Held seinen ganzen Einsatz verliert, nimmt er doch seinen „Gewinn“ von 1.200 Menschen mit nach Hause. Dennoch hat die „Bank“, in dieser Allegorie die NS-Vernichtungsmaschinerie, gewonnen. Den Verlust von 1.200 Opfern kann sie verschmerzen.

---

<sup>192</sup> Als beispielhaft dafür sei genannt Levi, Primo: Die Untergegangenen und die Geretteten, München 1986.

Eigentlich hätte der Film mit der Auflösung des Lagers Plaszow zu Ende gehen können. Schindler und sein Buchhalter Stern sitzen beisammen, und der Kreis schließt sich. Bei ihrem ersten Treffen hatte Stern sich geweigert, mit dem NS-Unternehmer anzustoßen. Diesmal ist es anders. Ihre Aufgabe ist erfüllt und aus Gegnern sind Verbündete geworden. Der Schluß in der Fabrik im böhmischen Brünnlitz wirkt übertrieben. Aus dem Retter Schindler wird der Widerständler Schindler, der absichtlich defekte Granathülsen produzieren läßt. Die Freiheit von Ideologie, die Schindlers Charakter vorher so glaubwürdig gemacht hatte, bekommt zum Ende hin Risse. Seine Rede zur Befreiung in der Fabrik, die in dieser Szene einer Synagoge ähnelt, oder sein Abschied mit den Selbstvorwürfen, doch zu wenig getan zu haben, sind zwar anrührend, doch wirken sie hölzern und wenig authentisch.

Im Epilog legen die Überlebenden und ihre Nachkommen Steine auf Schindlers Grab in Jerusalem. Eine Einblendung besagt, daß in Polen nur noch 4.000 Juden leben, während die „Schindlerjuden“ 6.000 Nachkommen hätten. Dieses Insert bekräftigt das Motto des Films „Wer ein Leben rettet, rettet die ganze Welt“. Allerdings konterkariert es Spielbergs Absicht, kein positives Ende drehen zu wollen. „Schindlers Juden sind der Hölle entkommen. Aber ist das ein Happy-End? Keiner von allen, die ich kennengelernt habe, ist wirklich glücklich geworden, keiner hat sich aus dem Bann der Geschichte freimachen können. Wenn sie sich treffen, sprechen sie nur darüber, denn ihr Leben ist davon überschattet.“<sup>193</sup> Wenn schon nicht am Ende, so findet sich diese Tragik des Überlebens aber in der Szene wieder, die den Gang der „Schindlerjüdinnen“ in das Desinfektionsgebäude vom Lager Auschwitz zeigt. Die Hoffnung des Zuschauers, die Duschen mögen Wasser und kein Giftgas versprühen wird nicht enttäuscht. Im Nebengebäude aber verschwinden andere auf einer Kellertreppe, denen Schindlers Arbeiterinnen hinterher blicken. Die „Geretteten“ schauen auf die „Untergegangenen“ und werden davon nicht mehr frei.

#### **4.4 Resonanz**

In den USA lief *Schindler's List* im Dezember 1993 an. Die Premierenfeier fand im Holocaust-Museum in Washington statt. Der damalige Präsident Clinton rief seine Landsleute am

darauffolgenden Tag mit den Worten „Go see it!“ zum Besuch des Films auf.<sup>194</sup> Insgesamt 7,5 Millionen US-Bürger leisteten seiner Aufforderung Folge. In Deutschland hatte der Film am 1.3.1994 im Frankfurter Schauspielhaus Premiere. Regisseur Spielberg und Hauptdarsteller Liam Neeson waren anwesend, ebenso zahlreiche Prominente, wie Marcel Reich-Ranicki, Michael Verhoeven, Iris Berben, Artur Brauner, Michel Friedman, der hessische Ministerpräsident Hans Eichel und Richard von Weizsäcker, der sich nach der Vorstellung außerstande sah, sich zum Film zu äußern.<sup>195</sup> Der damalige Vorsitzende des Zentralrats der Juden In Deutschland Ignatz Bubis sagte: „Genauso war es, selbst die Details stimmen, wie sie in ihren Verstecken aufgestöbert und erschossen wurden. Mir ist, als ob es gestern war.“<sup>196</sup> Der Erfolg von *Schindlers Liste* in Deutschland war beeindruckend. Nach nur zwei Monaten hatten bereits 3,4 Millionen Zuschauer den Film gesehen. Im Jahre 1994 stand *Schindlers Liste* mit 6,1 Millionen Besuchern auf Platz 3 der Kinocharts.<sup>197</sup> Auch das Buch von Thomas Keneally wurde zum Bestseller, allein die Taschenbuchausgabe wurde mehr als 1.000.000 Male verkauft.<sup>198</sup> Kurz nach der Deutschland-Premiere fand in Los Angeles die Oscar-Verleihung statt. Nach den Enttäuschungen, die er mit *The Color Purple* und *Empire of the Sun* erlebt hatte, wurde diese Veranstaltung zum Triumphzug für Spielberg. *Schindler's List* erhielt sieben Academy-Awards: als bester Film, für die beste Regie, das beste Drehbuch nach Fremdvorlage, die beste Kamera, die beste Filmarchitektur, den besten Schnitt und die beste Musik. Auch Spielbergs zweiter Film im Wettbewerb, *Jurassic Park*, erhielt noch drei Auszeichnungen.<sup>199</sup>

Die Filmkritik in Deutschland bewertete *Schindlers Liste* überwiegend positiv. Die Diskussion über die Darstellbarkeit des Völkermordes verlief überwiegend sachlich. Zumindest eine Kritik fiel jedoch aus dem Rahmen und verursachte einen Streit über die Salonfähigkeit antisemitischer Ausfälle in der deutschen Presselandschaft. Unter der Überschrift „Indiana Jones im Getto von

---

<sup>193</sup> Vgl. Holocaust mit Happy-End? In: Der Spiegel 21/1993 vom 24.05.1993.

<sup>194</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 431.

<sup>195</sup> Vgl. Premierengäste kämpfen mit den Tränen. In: Die Welt vom 03.03.1994.

<sup>196</sup> Zit. n. ebenda.

<sup>197</sup> Vgl. Kinohits 1994. Quelle: VDF. In: Süddeutsche Zeitung vom 17.02.1995, S. 25.

<sup>198</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 432.

Krakau“ veröffentlichte Will Tremper in der Tageszeitung DIE WELT einen polemischen Verriß.<sup>200</sup> Der Kritiker reklamierte für sich und damit für die gesamte ältere Generation, die das Dritte Reich noch bewußt erlebt hatte, genug über die Judenvernichtung zu wissen und keinesfalls Nachhilfeunterricht aus Hollywood zu benötigen. Kernaussage Trempers ist seine Weigerung eine unterstellte Kollektivschuld der Deutschen anzunehmen. „Es ging mir, dem bei Kriegsende 16 Jahre alten, wie fast allen Deutschen, die 1945 erst von Auschwitz gehört hatten und es als Zumutung empfanden, sich nachträglich mit Blut beflecken zu lassen.“<sup>201</sup> Tremper zitierte weiterhin ausführlich aus Heinrich Himmlers Posener Rede aus dem Oktober 1943 und bestritt die Authentizität der brutalen Räumung des Gettos in Spielbergs Film. Derartige Gewaltaktionen wurden laut Tremper „so unauffällig wie möglich“ durchgeführt.<sup>202</sup> Sexuelle Nötigungen und Vergewaltigungen jüdischer Frauen durch SS-Angehörige gehörten für ihn ebenfalls ins Reich der Phantasie des Regisseurs: „Was Spielberg uns im Film aber an sexuellen Intimitäten zwischen SS-Männern und nackten Jüdinnen vorführt, ist reines Hollywood. [...] Sich eine Jüdin ins Bett zu holen, das hieß bei der SS eindeutig rassereines Blut mit unreinem zu vermischen.“<sup>203</sup> Auch die Berichte der überlebenden „Schindlerjuden“ zog er, wenn auch gönnerhaft, in Zweifel. „Niemand kann ihnen verübeln, daß sie ihre Leidenszeit in Krakau hier und da etwas dramatisieren, die Verbrechen der SS überstiegen ja jede Vorstellung.“<sup>204</sup> Zum Schluß berief er sich auf jüdische Kritik an Spielbergs Film, was markant an das beliebte Verfahren bei Antisemiten erinnerte, für die eigenen Vorurteil gegnerische „Leumundszeugen“ zu benennen. Die Reaktionen auf Trempers Rezension verzögerten sich dadurch, daß sein Beitrag bereits vor der Filmpremiere erschienen war und die Artikel sich zunächst auf das Medienereignis selbst bezogen. Die erste Antwort auf Will Tremper gab Elisabeth Bauschmid in der SÜDDEUTSCHEN

---

<sup>199</sup> Ebenda.

<sup>200</sup> Vgl. Tremper, Will: Indiana Jones im Getto von Krakau. In: Die Welt vom 26.02.1994.

<sup>201</sup> Ebenda.

<sup>202</sup> Ebenda.

<sup>203</sup> Ebenda.

<sup>204</sup> Ebenda.

ZEITUNG<sup>205</sup> Sie empfand es als geschmacklos, ausgerechnet Heinrich Himmler als Kronzeugen für die Ahnungslosigkeit der deutschen Bevölkerung im Hinblick auf den Völkermord zu benutzen. Das Anzweifeln der Erinnerungen von Holocaust-Überlebenden bezeichnete sie als infam. Sie vermutete, daß es Tremper störte, daß die Opfer ihre Geschichte nicht verschweigen wollten. „Das also ist es: Schweigend hätte man ihn gern, den Juden, denn das Schweigen der einen begünstigt das Verschweigen der anderen.“<sup>206</sup> Henryk M. Broder ging in mehreren Beiträgen noch härter mit der Kritik Trempers ins Gericht.<sup>207</sup> Er kritisierte Trempers Vertauschen der Täter und Opfer als antisemitisch und wunderte sich, daß Trempers Artikel überhaupt veröffentlicht werden konnte. „Getrieben von dem Wunsch, die Nazis schönzureden und Spielberg zum eigentlichen Schurken zu erklären, darf Will Tremper seine Antisemitismen in einer Zeitung verbreiten, die sich sonst auf ihren Philosemitismus viel zugute hält.“<sup>208</sup> Unter dem Pseudonym Sarah Silberstein griff Broder den Kritiker Tremper in ironisch-sarkastischer Weise auch persönlich an. „Klar, es mußte Sie wurmen, daß dieser Judenlummel aus den USA mit einem einzigen Film mehr Anerkennung einheimst, als Sie mit Ihrem ganzen Lebenswerk. [...] Warum sonst hätten Sie als Zeugen gegen Spielberg ausgerechnet Heinrich Himmler aufgerufen? [...] Von so viel Liebe zur historischen Genauigkeit beeindruckt, dachten wir daran, Ihnen einen kleinen Preis zu überreichen – den kleinen Stürmer, modelliert von Arno Breker und fotografiert von Leni Riefenstahl.“<sup>209</sup> Nun ging diese harsche Kritik an Tremper anderen Publizisten wiederum zu weit, so daß sich die publizistische Kontroverse bis Ende April hinzog. Erst die Ausstrahlung im Fernsehen ließ die Streitereien um die Form der Darstellung kurz wieder aufleben. In den USA nahm man die TV-Premiere von *Schindler's List* 1997 auf NBC zum Anlaß, grundsätzlich darüber zu streiten, ob Gewalt und Sex im Fernsehen zur Hauptsendezeit

---

<sup>205</sup> Vgl. Bauschmis, Elisabeth: Kronzeuge Himmler. Der neue Relativismus der „Geistigen Welt“: Schindler, Spielberg und die Zumutung des Erinnerens. In: Süddeutsche Zeitung vom 03.03.1994, S. 3.

<sup>206</sup> Ebenda.

<sup>207</sup> Vgl. Broder, Henryk M.: Kritik der dummen Kerls. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.03.1994, S. 33, und Silberstein, Sarah (= Henryk M. Broder): Ziemlich schlau, Will Tremper! Eine Ehrenrettung. In: Die Woche, 12/1994 vom 17.03.1994, S. 40.

<sup>208</sup> Broder, Henryk M., a. a. O.

<sup>209</sup> Silberstein, Sarah, a. a. O.

präsentiert werden dürfte.<sup>210</sup> In Deutschland zeigte der Privatsender Pro Sieben Spielbergs Film am Karfreitag 1997 zum ersten Mal im Fernsehen.<sup>211</sup> Der Sender hatte im Vorfeld angekündigt, den Film ohne Werbeunterbrechungen auszustrahlen. Dieses Versprechen wurde jedoch nicht eingehalten. Der Lizenzvertrag mit Spielberg erlaubte zwei Unterbrechungen und so entschloß man sich bei Pro Sieben, den dreistündigen Film in zwei Teilen zu senden. In der „Pause“ wurden Kurznachrichten gesendet, die von Werbeblöcken und der Nennung des Hauptsponsors zum Erwerb der Filmrechte, der Handelsgruppe Rewe, eingerahmt wurden.<sup>212</sup> Einer der Hauptvorwürfe, die man 18 Jahre zuvor der Fernsehserie *Holocaust* besonders bei ihrer Ausstrahlung in den Vereinigten Staaten gemacht hatte, nämlich die allzu offenkundige Verquickung von Kommerz und größtem menschlichen Leiden, war nun auch in der Bundesrepublik Realität geworden. Einige Fernsehkritiker nahmen zu den Werbeunterbrechungen zwar ironisch Stellung, doch blieb der Aufschrei der Empörung aus. Der eigentliche Tabubruch war 1978/79 vollzogen worden. *Schindlers Liste* hatte es leichter. Ein zweites mal bedurfte es einer vergleichbaren Anstrengung zur Verteidigung eines Films zum Thema Shoah nicht.

#### **4.5 Produktionsdaten<sup>213</sup>**

Produktionsland: USA

Produktionsjahr: 1993/94

Originaltitel: Schindler's List

deutscher Titel: Schindlers Liste

Regie: Steven Spielberg

Produktion: Amblin Entertainment/Universal International Pictures

Produzent: Steven Spielberg, Gerald M. Molen, Branko Lustig

Ausführende Produzentin: Kathleen Kennedy

Drehbuch: Steven Zaillian

Buchvorlage: Thomas Keneally

Kamera: Janusz Kaminski

Kameraführung: Raymond Stella

---

<sup>210</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 433.

<sup>211</sup> Ebenda.

<sup>212</sup> Ebenda.

<sup>213</sup> Fritz Bauer Institut, a. a. O.

Schnitt: Michael Kahn

Musik: John Williams

Musikschnitt: Kenn Wannberg

Tonmischung: Ron Judkins

Ausstattung: Alan Starski

Kostüme: Anna Biedrzyckz-Sheppard

Beratung: Leopold Page (= Leopold Pfefferberg)

Darsteller (Auswahl): Liam Neeson (Oskar Schindler), Ben Kingsley (Itzhak Stern), Ralph Fiennes (Amon Goeth), Caroline Goodall (Emilie Schindler), Jonathan Sagalle (Poldek Pfefferberg), Embeth Davidtz (Helene Hirsch), Malgoscha Gebel (Victoria Klonowska), Shmulik Levy (Wilek Chilowicz), Mark Ivanir (Marcel Goldberg), Beatrice Macola (Ingrid), Friedrich von Thun (Rolf Czurda), Harry Nehring (Leo John), Adi Nitzan (Mila Pfefferberg), Michael Schneider (Juda Dresner), Miri Fabian (Chaja Dresner), Anna Mucha (Danka Dresner), Michael Gordon (Herr Nussbaum), Aldona Grochal (Frau Nussbaum), Bettina Kupfer (Regina Perlman), Hans-Jörg Assmann (Julius Madritsch), Ludger Pistor (Josef Liepold), Hans Michael Rehberg (Rudolf Höß), Jochen Nickel (Wilhelm Kunde), Martin Semmelrogge (Waffen-SS Mann), Oliwia Dabrowska (Red Genia), Dieter Witting (Bosch), Beata Nowak (Rebecca Tannenbaum), Rami Hauberger (Josef Bau)

Länge: 195'

Format: 35mm/sw/farbe

Zeitangaben:

15.12.1993: Uraufführung, Los Angeles

01.03.1994: Erstaufführung BR Deutschland, Frankfurt am Main (Schauspielhaus)

03.03.1994: Kinostart Deutschland

Karfreitag 1997: TV-Erstaussstrahlung Deutschland, Pro Sieben

## 5 Filmkomödien über die Shoah

### 5.1 Ein kurzer Rückblick

Schon der antifaschistische Widerstand fragte sich in den dreißiger Jahren, ob es statthaft sei, über Hitler und seine NS-Bewegung zu lachen oder ob der Ernst der Lage dies verbiete.<sup>214</sup> Die Versuchung, Hauptfiguren wie Hitler, Goebbels oder Göring der Lächerlichkeit preiszugeben, war groß, schon deshalb, weil es so einfach war. Allerdings ließ sich der Konflikt zwischen ihrer äußerlichen Prädestination zu erstklassigen Witzfiguren und dem realen Schrecken ihrer Taten nicht adäquat lösen. Das Verdikt, das Lachen den Respekt vor den Opfern vergessen machte, galt bereits für die Zeit, bevor das ganze Ausmaß der Verfolgung und Vernichtung bekannt wurde, um so mehr galt es danach. In den USA entstanden jedoch während des Krieges zwei Filme, die als Klassiker des „Lachens über Hitler“ Geltung erlangten. Im Jahre 1940 inszenierte Charlie Chaplin die satirische Verwechslungskomödie *The Great Dictator* (*Der große Diktator*). Chaplin spielt hier in einer Doppelrolle einen jüdischen Friseur, der seit dem Ersten Weltkrieg unter Gedächtnisschwund leidet, und den Diktator Hynkel, der mittlerweile das Land regiert. Nach der Entlassung aus dem Lazarett kehrt der Friseur zu seinem Geschäft zurück, das inzwischen im jüdischen Getto liegt. Während sich die anderen Einwohner des Gettos mit den alltäglichen Schikanen abgefunden haben, begehrt er auf, indem er einfach nur die vermeintlich selbstverständlichen Rechte einfordert, die vor seiner Amnesie gegolten haben. Auf der Flucht vor der neuen Ordnungskräfte lernt er Hannah kennen, in die er sich verliebt. Unterdessen empfängt Hynkel, eine Karikatur Hitlers, den verbündeten Diktator Benzino Napaloni. Die beiden liefern sich absurde Konkurrenzkämpfe, während sie heuchlerisch ihre gegenseitige Bündnistreue beschwören. In einer Allegorie auf den Größenwahn jongliert Hynkel in seinem Arbeitszimmer mit einer Weltkugel und läßt kurz darauf seine Truppen im Nachbarland Austerlich einmarschieren, wohin Hannah mit ihrer Familie geflohen war. Der kleine Friseur wird verhaftet und in ein KZ gebracht, aus dem er jedoch mit Hilfe eines Freundes aus dem Ersten Weltkrieg

---

<sup>214</sup> Vgl. Frölich, Margrit u. a. (Hgg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. Edition text+kritik, 2003, S. 11.

entkommen kann. Die Verfolger erwischen Hynkel, der bei der Entenjagd aus dem Boot gefallen war und halten ihn für den flüchtigen Friseur. Allen Beteuerungen und Drohungen zum Trotz landet er an dessen Stelle im Lager. Der richtige Friseur indessen findet sich unvermittelt auf einer Bühne vor einer riesigen Menschenmenge wieder, die den siegreichen Diktator erwartet. Zunächst verunsichert, dann immer überzeugter hält er eine Rede, die zu einem Plädoyer für Freiheit und Menschlichkeit wird.

Nur zwei Jahre später entstand unter der Regie von Ernst Lubitsch die Komödie *To Be Or Not To Be (Sein oder Nichtsein)*. Die Mitglieder eines Theaterensembles im besetzten Polen müssen sich als wagemutige Unterstützer der Widerstandsbewegung erweisen. Dabei kommt ihnen zugute, daß sie vor dem Einmarsch der deutschen Truppen ein Antinaziststück geprobt hatten und so über einen reichlichen Fundus an passenden Kostümen verfügen. Der Verräter Professor Siletsky ist in Warschau, um dem dortigen Kommandanten, „Konzentrationslager-Erhardt“, die Namen maßgeblicher Widerstandskämpfer zu übermitteln. Der polnische Exil-Offizier Sobinski, der ein Techtelmechtel mit Maria, der Ehefrau des Theaterbesitzers und Schauspielers Joseph Tura hat, soll ihn aufhalten. Turas Eifersucht muß zurückstehen, denn nun ist sein schauspielerisches Können gefordert. Er schlüpft zuerst in die Rolle des Gestapo-Offiziers Erhardt, um Siletsky zu täuschen und dessen Informationen abzufangen. Der Spion wird jedoch mißtrauisch, versucht zu fliehen und wird erschossen. Tura muß nun die Rolle wechseln und als Siletsky Schriftstücke vor den Besatzern in Sicherheit bringen. Die komischen Verwicklungen kumulieren im Besuch Hitlers in Warschau. Die Theatertruppe täuscht ein Attentat vor und flieht mit dem Schauspieler Bronski als Hitler verkleidet aus der Oper, wo der echte Hitler ahnungslos in seiner Loge sitzt. Der falsche Hitler übernimmt zusammen mit dem Rest der Truppe, die als Leibstandarte fungiert, Hitlers Flugzeug und entkommt nach England. Lubitsch persiflierte in *To Be Or Not To Be* besonders häufig die Untertanenmentalität der Deutschen. Sobald ihnen die Argumente ausgehen und sie keine einfachen Antworten mehr parat haben, was aufgrund ihrer Beschränktheit schnell der Fall ist, flüchten sie sich in ein zackiges „Heil Hitler“. Die Sonderstellung der Juden in bezug auf die Verfolgung durch die Deutschen fand bei Lubitsch nur am Rande statt. Beim letzten großen Auftritt der Truppe in der Oper darf ein jüdischer Kumpare mit Shylocks

Monolog aus dem „Kaufmann von Venedig“ seine Traumrolle spielen.

Weder Chaplin noch Lubitsch wußten von den Vernichtungslagern, als sie ihre Filme drehten. Chaplin sagte 1964 rückblickend: „Hätte ich damals von dem tatsächlichen Horror der deutschen Konzentrationslager gewußt, hätte ich mich nicht über den mörderischen Wahnsinn der Nazis lustig machen können.“<sup>215</sup> Der Emigrant Lubitsch begriff seinen Film als eine satirische Hommage an das Theater.<sup>216</sup> So war es auch die Entlarvung der Nazis als Chargen, als Schmierendarsteller, die mit ihren eigenen Waffen geschlagen wurden. Nach dem Bekanntwerden der industriellen Massenvernichtung durch die Nazis wuchs die Vorsicht unter den Filmemachern im Umgang mit der Darstellung des Dritten Reiches und allen Aspekten seiner Geschichte. Das Gefühl, die Würde der Opfer schon dadurch zu verletzen, daß man über die Täter lacht, blieb lange vorherrschend. Zwar gab es z. B. mit *Me And The Colonel (Jakobowsky und der Oberst, USA 1958, Regie: Peter Glenville)* und den Mel Brooks-Produktionen *The Producers/Springtime For Hitler (Frühling für Hitler, USA 1968, Regie: Alan Johnson)* sowie dem gleichnamigen Remake des Lubitschklassikers aus dem Jahre 1983 immer Filme, die sich der NS-Zeit komödiantisch oder wie Brooks auch respektlos annahmten, doch fehlte die direkte Kontextuierung mit dem Holocaust.

## **5.2 Das Leben ist schön (Italien 1997)**

Der besonders in seinem Heimatland sehr populäre Regisseur und Schauspieler Roberto Benigni brachte 1998 seinen Film *La Vita E Bella (Das Leben ist schön)* in die internationalen Kinos. Bis dahin verdankte Benigni seine Berühmtheit Filmkomödien und intelligenten Clownerien. Mit diesem Film wagte er die Darstellung des Holocaust in der Form einer Tragikomödie. Dabei verzichtete er bewußt auf den Anspruch, sich einem hohen Maß an Authentizität oder Realismus in der Abbildung historischer Fakten verpflichtet zu

---

<sup>215</sup> Das Zitat findet sich unter anderem bei McCabe, John: Charlie Chaplin, London 1978, S. 197.

<sup>216</sup> Vgl. Loewy, Ronny: Der Lächerlichkeit preisgegeben. Nazis in den Anti-Nazi-Filmen Hollywoods. In: Frölich, Margit u. a., a. a. O., S. 125-132, hier S. 127.

fühlen.<sup>217</sup> Trotzdem recherchierte Benigni zwei Jahre lang gründlich, wobei er Fachleute befragte und zahlreiche Interviews mit Überlebenden führte.<sup>218</sup> Der Filmtitel ergab sich aus einem Zitat Trotskis, der einst seiner Frau aus dem Exil schrieb, daß das Leben schön sei. Außerdem war er eine Anspielung auf Frank Capras rührseligen Weihnachtsklassiker *It's A Wonderful Life (Ist das Leben nicht schön, USA 1946)*.<sup>219</sup> Der Film erzählt von dem italienischen Juden Guido, der im Jahre 1939 in das Provinzstädtchen Arezzo kommt. Er arbeitet als Kellner im Hotel seines Onkels, um das Geld zur Eröffnung eines Buchladens zusammenzubekommen. Guido verliebt sich in die Lehrerin Dora, die eine unglückliche Beziehung mit dem Faschisten Rodolfo führt. Seine originellen Versuche, ihr Herz zu gewinnen, haben schließlich Erfolg. Vier Jahre später sind die beiden verheiratet und Guido ist Besitzer seiner Buchhandlung. Als der gemeinsame Sohn Giosué seinen vierten Geburtstag feiert, werden Guido, sein Onkel und auch der Junge von Soldaten abgeholt und deportiert. Die Nichtjüdin Dora besteht darauf, bei ihrer Familie zu bleiben und wird mit dem gleichen Zug in ein deutsches Konzentrationslager transportiert. Auf der Fahrt erzählt Guido seinem kleinen Sohn, daß die ganze Aktion eine Geburtstagsüberraschung für ihn sei. Nach der Ankunft erklärt er ihm die Welt des Lagers wie eine Spielanleitung. Ziel des Spiels sei das Erreichen von 1.000 Punkten und der Hauptgewinn ein Panzer. Als Guido die Flucht aus dem Lager für sich und seine Familie vorbereitet, wird er von einem deutschen Wachsoldaten ertappt und abgeführt. Kurz zuvor hatte er das Kind in einem Elektrokasten versteckt und ahnt, daß sein Sohn die Szene beobachtet. Er improvisiert eine groteske Verkleidung als Frau mit Kopftuch und imitiert das Marschieren im Stehschritt, um bis zum Schluß die Illusion des Spiels aufrechtzuerhalten. Der Posten führt ihn in eine abgelegene Ecke des Lagers. Ein Maschinengewehr rattert, Guido ist tot. Giosué klettert am Morgen aus seinem Versteck und steht verloren auf dem Lagerhof. Dann rücken die amerikanischen Befreier ein, auch ein Panzer ist dabei. Der Junge fährt auf dem Panzer aus dem Lager und entdeckt schließlich seine Mutter.

---

<sup>217</sup> Vgl. „Die Reinheit schützen“. Der italienische Komiker und Regisseur Roberto Benigni über Tragik und Gelächter. In: Der Spiegel 46/1998, S. 284.

<sup>218</sup> Vgl. Oster, Anja/Uka, Walter: Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren. In: Kramer, Sven, a. a. O., S. 249-266, hier: S. 256.

<sup>219</sup> Ebenda.

„Abbiamo vinto!“ ruft er ihr triumphierend zu – „Wir haben gewonnen!“

In Italien löste *La Vita E Bella* einen erbitterten publizistischen Streit aus, der jedoch überwiegend parteipolitisch motiviert war. Besonders Giuliano Ferrara, Chefredakteur des rechten Blattes IL FOGLI machte polemisch Front gegen den bekennenden Linken Roberto Benigni.<sup>220</sup> Harsche Kritik formulierte auch David Denby am 15.3.1999 im Magazin THE NEW YORKER. Er vermißte die reale Darstellung der Lager, fand das Geschehen überhaupt unglaublich. Er entdeckte bei Benigni „Selbstverliebtheit“ und eine „sinnlose Prahlerei mit der Kraft der Komik“<sup>221</sup> Insgesamt konzentrierte Denby seine Kritik weniger auf den Film, als auf die Person des Regisseurs und Hauptdarstellers. Wenige Tage vor der Oscar-Verleihung zog er die Schlußfolgerung: „ ‚La Vita E Bella‘ ist eine freundliche Version der Holocaust-Leugnung. Das Publikum kommt erleichtert und glücklich aus der Vorstellung und verleiht Benigni Preise dafür, daß er ihm endlich einen Fluchtweg eröffnet.“<sup>222</sup> Denby gestand den Versuch auch Komik in der Darstellung des Holocaust einzusetzen, nur absoluten Größen wie Chaplin zu.<sup>223</sup> Benigni verehrte Chaplin sehr und trug als Hommage an ihn auf seiner Häftlingsuniform dieselbe Nummer wie der kleine Friseur in *Der große Diktator*.<sup>224</sup> Der spätere ungarische Literaturnobelpreisträger und Holocaust-Überlebende Imre Kertész sah den Film ganz anders als Denby. Er bezeichnete Benigni als „Vertreter einer neuen Generation, die mit dem Gespenst von Auschwitz ringt und den Mut und auch die Kraft hat, ihren Anspruch auf dieses traurige Erbe anzumelden“<sup>225</sup>. Den Kinoerfolg in Deutschland verdankte der Film nicht zuletzt der Publicity um die Oscar-Verleihung. Benignis exaltierter Auftritt nach seiner Ehrung erhöhte die Anzahl der Kopien für die Lichtspielhäuser von 100 auf 250.<sup>226</sup> Insgesamt sahen etwa zwei Millionen Zuschauer *Das Leben ist schön* in den deutschen Kinos. Der Film zeigt uns einen Vater, dessen ganzes Umgehen mit der Realität kindlich erscheint. Er

---

<sup>220</sup> Ebenda, S. 257.

<sup>221</sup> Vgl. Laster, Kathy/Steinert, Heinz: Eine neue Moral in der Darstellung der Shoah? Zur Rezeption von „La Vita E Bella“. In: Frölich, Margit u. a., a. a. O., S. 181-197, hier S. 191.

<sup>222</sup> Zit. n. ebenda, S. 192.

<sup>223</sup> Ebenda.

<sup>224</sup> Vgl. Witzig bis in den Tod. In: Der Spiegel 46/1998, S. 284.

<sup>225</sup> Vgl. Die Zeit vom 19.11.1998, S. 48.

verweigert die Rolle des Erwachsenen bis zu dem Zeitpunkt, als sein Sohn auf ihn angewiesen ist. Das Besondere ist, daß er sich in der Identifikation mit dem Kind trotz des vollzogenen Rollenwechsels treu bleiben kann.<sup>227</sup> Obwohl Guido im Lager stirbt, überlebt sein Prinzip, die Realität wie ein Spiel zu gestalten. Er konnte seinen Sohn nur retten, indem er das eigene Kindsein niemals aufgab. Sogar im zweiten Teil des Films, der im Lager spielt, bleibt dem Publikum das Lachen möglich und zwar, ohne daß es ihm im Halse stecken bleibt. Das liegt weniger an Benignis Slapstickeinlagen oder der Naivität Giosués, es ist vielmehr die Auflösung der Realität des Lagers durch die konsequente Inszenierung des mutigen Vaters, der die Illusion aufrechterhält, daß der Junge unangetastet bleiben wird.<sup>228</sup> Benigni macht mit *Das Leben ist schön* dem Zuschauer das Angebot: Er kann über die Witze, die der Vater für Giosué aufführt und ihn wie das Kind faszinieren, obwohl er sie durchschaut, einige Hemmungen überwinden, die das Thema auferlegt.<sup>229</sup> Die Verwendung des Formprinzips der Komödie bei *Das Leben ist schön* ignoriert keinesfalls die Ernsthaftigkeit der Thematik, möglicherweise aber begründet der Film eine neue Stufe im Umgang mit der Geschichte des Holocaust.

---

<sup>226</sup> Vgl. Oster, Anja/Uka, Walter, a. a. O., S. 258.

<sup>227</sup> Vgl. Schneider, Christian: Wer lacht wann? In: Frölich, Margit u. a., a. a. O., S. 135-154, hier: S. 144.

<sup>228</sup> Ebenda, S. 148.

<sup>229</sup> Ebenda, S. 150.

### 5.2.1 Produktionsdaten<sup>230</sup>

Originaltitel: La Vita E Bella

deutscher Titel: Das Leben ist schön

Herstellungsland: Italien

Herstellungsjahr: 1997

Regie: Roberto Benigni

Produzenten: Elda Ferri, Gianluigi Braschi

Produktionsfirma: Melampo Cinematografica

Drehbuch: Roberto Benigni, Vincenzo Cerami

Musik: Nicola Piovani

Kamera: Tonino Delli Colli

Ausstattung: Danilo Donati

Schnitt: Simona Paggi

Kostüme: Danilo Donati

Ton: Tullio Marganti

Darsteller (Auswahl): Roberto Benigni (Guido Orefice), Nicoletta Braschi (Dora), Horst Buchholz (Dr. Lessing), Giorgio Cantarini (Giosué), Sergio Bustric ( Ferruccio Papini), Giustino Durano (Onkel), Amerigo Fontani (Rodolfo)

Länge: 121`

### 5.3 *Zug des Lebens* (Frankreich 1998)

Der französische Regisseur rumänischer Herkunft Radu Mihaileanu drehte seinen Film *Zug des Lebens* auch um seine Familiengeschichte zu verarbeiten. Seine Eltern wurden Opfer der Vernichtungspolitik. Das von ihm verwendete Motiv des Zuges ging zurück auf den „Zug von Lasi“, der 1941 ziellos durch Rumänien fuhr. In den Waggons befanden sich jüdische Gefangene, von denen 2.000 auf dieser Fahrt verhungerten. Der Film erzählt von einem jüdischen Shtetl irgendwo in Osteuropa. Der Dorfnarr Schlomo berichtet den Einwohnern von ihrer bevorstehenden Deportation. Niemand weiß einen Ausweg, nur Schlomo hat eine Idee. „Wir deportieren uns selbst!“ Die Dorfbewohner organisieren einen falschen Deportationszug und teilen sich in zwei Gruppen ein: Nazis und Gefangene. Der Holzhändler Mordechai wird zum

---

<sup>230</sup> Quelle: [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

„Kommandanten“ erklärt. Zusammen mit seiner „Wachmannschaft“ muß er lernen, Deutsch ohne jiddischen Akzent zu sprechen. Schließlich macht sich der „Zug des Lebens“ auf den Weg nach Palästina. Er wird von den Nazis und von Partisanen gesucht und verfolgt, doch dem passionierten Schachspieler Elie Grosmann gelingt es, den Fahrplan so geschickt zu konzipieren, daß er zunächst unentdeckt bleibt. Die Konflikte entstehen im Inneren des Zuges. Viele Mitfahrer können plötzlich nicht mehr zwischen den Rollen, die sie als Nazi oder Gefangener spielen, unterscheiden. Es entsteht eine kommunistische Zelle, die den „Faschisten und Imperialisten“ an Bord des Zuges den Kampf ansagt. Einige „Kommunisten“ fallen den Deutschen in die Hände, doch können sie von Schlomo und Mordechai befreit werden. Später trifft der Zug auf eine deutsche LKW-Kolonie mit einer Gruppe von Roma auf den Ladeflächen. Es stellt sich heraus, daß auch diese Verfolgten ihre eigene Deportation vortäuschen und man tut sich zusammen. Während eines gemeinsamen Festes verbrüdet man sich und diskutiert Fragen wie die, ob ein Stahlhelm am Schabbat als rechtmäßige Kopfbedeckung gelten würde. Als der Zug die Grenze erreicht, gerät er unter Beschuß, doch es scheint, als könne die Flucht gelingen. Schlomo erzählt, daß die Juden und Roma sich in Palästina und vielen anderen Ländern niedergelassen hätten. Es ist seine Wunschvorstellung. Am Ende sieht man Schlomo in gestreifter Häftlingskleidung, hinter Stacheldraht.

Während Benignis Film über den US-Verleiher Miramax weltweit vermarktet wurde, fand *Zug des Lebens* bis 1999 in Deutschland keinen Verleiher.<sup>231</sup> Es gab im Vorfeld einen Plagiatsvorwurf an die Adresse Benignis, der nach den Angaben von Mihaileanu bereits 1996 das Drehbuch von ihm erhalten hatte und die Rolle des Schlomo spielen sollte.<sup>232</sup> Die deutschen Kritiker bezogen sich häufig auf diesen Vorwurf und verglichen die beiden Filmemacher miteinander. Obwohl auch *Zug des Lebens* ähnlich wie *Das Leben ist schön* allgemein als gelungener Versuch der komödiantischen Bearbeitung des Themas bewertet wurde, blieb der große Erfolg beim Publikum aus. Erst zwei Jahre nach seiner Fertigstellung lief der Film in den deutschen Kinos an und erreichte 230.000 Zuschauer.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. Oster, Anja/Uka, Walter, a. a. O., S. 259.

<sup>232</sup> Ebenda.

<sup>233</sup> Ebenda.

Mihaileanu verändert in seinem Film die Erzählerposition. Der Dorfnarr Schlomo beginnt als Ich-Erzähler, weicht dann im Verlauf der Handlung einer auktorialen Erzählweise, um am Ende wieder zum Ich-Erzähler zu werden.<sup>234</sup> Besonders die Schlußsequenzen beeindrucken. Der Zug mit den Flüchtenden liegt unter heftigem Beschuß, bleibt aber unversehrt. Zu diesem Zeitpunkt scheinen die Menschen der Realität der Verfolgung entrückt. In einer Überblende wird Schlomos Gesicht wie am Anfang des Films erkennbar und der Zug verschwindet gleichzeitig in einer Rauchwolke. Die Kamera zieht auf, und man erkennt Schlomo als Gefangenen eines Konzentrationslagers. „Dies ist die wahre Geschichte meines Shtetls“, sagt er, „oder sagen wir beinahe die wahre Geschichte“. Der Regisseur faßte sein Wechselspiel von Imagination und Realität folgendermaßen zusammen: „ ‚Zug des Lebens‘ ist kein Film über Juden, die fliehen, sondern über einen Menschen, der träumt, daß alle noch am Leben sind.“<sup>235</sup>

---

<sup>234</sup> Ebenda, S. 263.

<sup>235</sup> Ebenda.

### **5.3.1 Produktionsdaten**

Originaltitel: Train de Vie

deutscher Titel: Zug des Lebens

Produktionsland: Frankreich

Produktionsjahr: 1998

Regie: Radu Mihaileanu

Produzenten: Frederique Dumas, Marc Baschet

Produktionsfirma: Tiberius Film

Drehbuch: Radu Mihaileanu

Musik: Goran Bregovic

Kamera: Yorgos Arranitis

Ausstattung: Christi Niculescu

Schnitt: Monique Rysselinck

Kostüme: Viorica Petrovici

Ton: Pierre Excoffier

Darsteller (Auswahl): Lionel Abelanski (Schlomo), Rufus (Mordechai), Clement Harari (Rabbi), Michel Muller (Yossi), Bruno Abraham-Kremer (Yankele), Agathe de la Fontaine (Esther), Johan Leysen (Schmecht), Marie-Jose Nat (Sura), Gad Elmaleh (Manzatou), Zwi Kanar (Lilienfeld), Bebe Bercovici (Joshua), Robert Borremans (Hauptsturmführer)

Länge: 103'

## 6 Der Holocaust im deutschen Gegenwartsfilm

Ein Blick in die Kinoprogramme der letzten Jahre zeigt, daß der neueste deutsche Film die nationalsozialistische Vergangenheit sehr häufig als Thema aufgegriffen hat. Auffällig ist, daß die meisten dieser Filme die Kinder und Enkelkinder der Täter-Opfer-Generation in den Mittelpunkt stellen. Die Vergangenheit der Eltern oder Großeltern erscheint oft als dunkles Geheimnis, das gelüftet werden muß, obwohl man weiß, daß hinterher nichts mehr so sein wird wie vorher. Schon Ende der achtziger Jahre wurden solche „Familiengeheimnisse“ in zwei Filmen aufgelöst. In *Land der Väter, Land der Söhne* (BR Deutschland 1988, Regie: Nico Hoffmann) ging es um einen Vater-Sohn-Konflikt. Der Sohn, ein Journalist, versucht mehr über seinen Vater und dessen Geschäfte während der NS-Zeit zu erfahren. Er findet heraus, daß der Vater im besetzten Polen eine Fabrik übernommen hatte, in der dann KZ-Häftlinge durch Arbeit vernichtet wurden. Als der Sohn sich zur Veröffentlichung entschließt, obwohl außer ihm niemand in seiner provinziellen Heimatstadt noch über die Vergangenheit reden will, nimmt sich der Vater das Leben. Dieses ultimative Schuldeingeständnis gleicht einer Befreiung für den Sohn.<sup>236</sup> Der Selbstmord durchbricht das Schweigen und ermöglicht einen Fortbestand der Familie ohne die Last der Schuld. Eine andere Familiengeschichte erzählte der zweite Film. Jörg Grasers *Abrahams Gold* (BR Deutschland 1989) bezog hier zum ersten Mal die dritte Generation handlungsrelevant mit ein. In der bayerischen Provinz lebt die 14jährige Annamirl allein bei ihrem Großvater, dem Gastwirt Hunzinger, den sie für den „besten Opa der Welt“ hält. Eines Tages taucht ihre Mutter, ein Alt-Hippie, wieder auf und beschimpft ihren Vater als Nazi. Annamirl glaubt ihr nicht, doch nach und nach bekommt die Fassade vom gütigen, alten Mann Risse. Hunzinger macht sich eines Tages mit dem jüngeren Bierfahrer Karl Lechner auf den Weg nach Auschwitz, um eine Kiste Zahngold zu holen, die er in seiner Zeit als KZ-Wächter dort vergraben hatte. Wenig später erfährt Karl, daß er auch Jude ist und beschimpft seinen früheren Freund Hunzinger als Mörder. Dieser versucht nun, seine Enkelin zu überreden, den jetzt verhaßten Juden Lechner der sexuellen Nötigung zu bezichtigen.

---

<sup>236</sup> Vgl. Reinecke, Stefan: Nachholende Bewältigung oder: It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger. In: DIF, a. a. O., S. 76-83, hier S. 79.

Annamirl erkennt den wahren Charakter des vormals geliebten Menschen und weigert sich, mitschuldig zu werden. Sie entflieht dem Konflikt an dem sie zu zerbrechen droht, indem sie sich erhängt.

Die Figuren in *Abrahams Gold* wirken übermäßig typisiert. Der unverbesserliche Altnazi und seine rebellische Hippie-Tochter repräsentieren überdeutlich die 68er-Konfiguration.<sup>237</sup> Interessant ist die Figur Annamirls. Sie blieb bei ihrem Großvater an Stelle der Mutter zurück und stirbt letztlich nicht nur wegen des Nazi-Ersatzvaters, sondern auch stellvertretend für ihre Mutter. Annamirls Tod aber hat keine kathartische Wirkung. Der Film endet ohne Zukunft und ohne Hoffnung, er bestätigt am Ende das Vorhandensein einer deutschen Schicksalsgemeinschaft, aus der es kein Entrinnen geben kann.<sup>238</sup>

Ende der Neunziger kamen Filme wie *Aimée und Jaguar* (Deutschland 1998, Regie: Max Faberböck), die Geschichte einer lesbischen Liebe zwischen einer Jüdin und einer Deutschen, oder *Gloomy Sunday – Ein Lied von Liebe und Tod* (Deutschland/Italien/Ungarn 1999, Regie: Rolf Schübel) in die Kinos. Beide Filme nutzten die NS-Zeit mit dem Aspekt der Judenverfolgung als Hintergrund für ungewöhnliche Liebesgeschichten. Während Faberböcks Filmhandlung ohne den geschichtlichen Hintergrund des Holocaust nicht denkbar ist, wirkt die erotische Vierecksgeschichte in *Gloomy Sunday* vor dem selben Hintergrund deplaziert. Trotz der guten Darsteller (u. a. Joachim Król und Ben Becker) entsteht der Eindruck eines Kostümfilms, der den Holocaust wie eine Kulisse verwendet, die der Handlung mehr Dramatik und mehr Tiefe verleihen soll.

Daniel Levys Film *Meschugge* (Deutschland/Schweiz 1997/98) erzählt wiederum eine komplizierte Familiengeschichte mit Elementen des Kriminalfilmgenres. Lena Katz (Maria Schrader) ist in Deutschland als Jüdin aufgewachsen und lebt mittlerweile in New York. Durch Zufall entdeckt sie, daß ihre Mutter in den Tod einer Frau verwickelt ist, die Lena auf einem Hotelflur entdeckt. Sie verliebt sich in den Sohn dieser toten Frau, David (Daniel Levy), einen New Yorker Juden. Lena findet jedoch keine Ruhe. Sie versucht weiter herauszufinden, worin die Verbindung zwischen

---

<sup>237</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>238</sup> Ebenda.

ihrer eigenen Familie und der ihres Freundes besteht. Schließlich erfährt sie, daß ihre eigene Identität auf einer perfiden Lüge beruht. Ihr geliebter Großvater war kein jüdischer Fabrikant, sondern Kommandant in einem Konzentrationslager. Nach dem Krieg hatte er die Identität eines seiner Opfer angenommen, um sich zu bereichern und um der Verfolgung zu entgehen. Ihre Mutter hat Davids Mutter unabsichtlich getötet, um dieses Familiengeheimnis zu bewahren. Am Schluß nimmt sich Lenas Mutter das Leben und Lena und David gehen einer offenen Zukunft entgegen. Auch hier mußte es wieder ein Opfer geben. Der Selbstmord der Mutter war nicht nur das Eingeständnis der eigenen Tat, sondern noch mehr das Schuldeingeständnis, den Vater gedeckt zu haben.<sup>239</sup> Der Identitätswechsel des Kriegsverbrechers erschließt sich auch als Metapher auf den bundesdeutschen Philosemitismus, der mehr verordnet, als gelebt und gedacht wurde.<sup>240</sup>

Mit *Nichts als die Wahrheit* (Deutschland 1998/99, Regie: Roland Suso Richter) versuchte sich auch das deutsche Kino am Genre des Courtroom-Dramas vor dem Hintergrund des Holocaust. Der junge Anwalt Rohm (Kai Wiesinger) wird nach Südamerika entführt und trifft dort auf einen alten Mann, der niemand anderes ist als Josef Mengele (Götz George). Dieser will nach Deutschland zurückkehren und sich einem Gerichtsverfahren stellen, in dem Rohm ihn vertreten soll. Schließlich bekommt Mengele seinen Prozeß, und der ehrgeizige Rohm übernimmt die Verteidigung und folgt zunächst der Argumentation seines Mandanten, in Auschwitz den Patienten nur das Sterben erleichtert zu haben. Als sich Rohm mit seiner Frau Rebekka überwirft und er immer stärkere Zweifel an den Aussagen Mengeles bekommt, will er den Fall abgeben. Mengele hatte jedoch seine Gründe, warum er sich ausgerechnet für Rohm entschieden hatte, denn er weiß, daß seine Mutter als Krankenschwester an Euthanasieaktionen beteiligt gewesen ist. Trotz der Erpressung distanziert sich Rohm im Schlußplädoyer von Mengele und fordert eine lebenslängliche Haftstrafe für ihn. Die Verteidigung der Mutter, die 1942 Behinderten Injektionen verabreicht hatte, ohne zu wissen, was in den Spritzen war, verteidigt er bei dieser Gelegenheit gleich mit: „Es gab die Täter, die Mengeles, - und Menschen wie meine Mutter, die schuldig wurden, ohne zu wissen, was sie taten.“ Spätestens mit diesem Satz war *Nichts als die*

---

<sup>239</sup> Ebenda, S. 81.

*Wahrheit* ideologisch wieder in den fünfziger und sechziger Jahren angekommen, in denen Konsens darüber herrschte, daß letzten Endes nur die Führungsschicht der Nationalsozialisten, die Verführer wirklich schuldig waren. Das deutsche Volk bzw. der „kleine Mann“ und die „kleine Krankenschwester“ wußten nicht, was sie taten.<sup>241</sup>

Das wiederkehrende Motiv der „Familiengeheimnisse“ prägte den deutschen Gegenwartsfilm in bezug auf die Darstellung und Verarbeitung des Holocaust bisher am nachhaltigsten. Das familiäre und gesellschaftliche Beschweigen der Geschichte kontaminiert das Verhältnis zwischen den Generationen in Deutschland.<sup>242</sup> In Täter-Familien wurden die Kinder und sogar die Enkelkinder mit dem Konflikt beladen, daß geliebte und geachtete Menschen gleichzeitig Verbrecher waren. Diese Ambivalenz findet sich in den Filmen *Land der Väter*, *Land der Söhne*, *Abrahams Gold* und *Meschugge* wieder. Die verdrängte Schuld verschwand nicht einfach, sondern vermittelte sich unterschwellig über die Generationen hinweg.<sup>243</sup> Weniger gelungene Filme wie *Gloomy Sunday* oder besonders *Nichts als die Wahrheit* nutzen den Holocaust überwiegend als Dekor. Beim Betrachten dieser Filme scheint die Historisierung des Holocaust abgeschlossen. Sie waren Normalisierungsversuche im Sinne eines ästhetisch-dramaturgischen Umgangs mit diesem Teil der Geschichte.<sup>244</sup> Dezidiert politisch waren diese Filme nicht. Sie sind vielmehr Ausdruck einer zu unverkrampften Annäherung an die Thematik. Ein Film wie *Nichts als die Wahrheit* ist ein Beispiel dafür, wie schnell gut gemeinte Ahnungslosigkeit die Grenze zur gefährlichen Geschichtsverklärung überschreiten kann.

---

<sup>240</sup> Ebenda.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 83.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 81.

<sup>243</sup> Ebenda.

<sup>244</sup> Ebenda, S. 83.

## 7 Holocaustfilme und Erinnerung

Es gibt zahlreiche Parameter, nach denen sich die Resonanz eines Films ermitteln läßt. Es gibt die Zuschauerzahlen, die Einschaltquoten, die Anzahl der Kopien, die Laufzeiten, die Anzahl der verkauften Bildträger und nicht zuletzt der Umfang der Rezensionen. Über die Langzeitwirkung eines Films läßt sich aber bislang nur spekulieren. Medienereignisse wie *Holocaust* können aufgrund der sie begleitenden öffentlichen Debatte durchaus Meinungen und Einstellungen prägen oder sogar eingeschränkt verändern, doch lassen sich solche Phänomene nur für eher kurze Zeiträume belegen. Der stets postulierte Anspruch an die Holocaustfilme, aufklärerisch zu wirken, entbehrt also einer empirischen Grundlage.<sup>245</sup> Wenn das Publikum das Kino verläßt oder der Zuschauer den Fernseher ausschaltet, sind viele der Erinnerungsmomente, die eben noch tief bewegt haben mögen, bereits wieder vergessen. Zwischen Film und Erinnerung besteht demnach also keine lineare Beziehung.<sup>246</sup>

Der geschichtspolitische Konsens, die Erinnerung an den Zivilisationsbruch aufrechtzuerhalten, wird mit dem Verschwinden der Zeitzeugen immer schwerer. Auch das massenhafte Anfertigen von Video-Zeugnissen ersetzt nicht das aufklärende Gespräch oder den Streit mit denen, die beteiligt gewesen waren. Nach und nach droht das Vergangene, seine Faktizität einzubüßen und historische Wahrheiten und Gewißheiten müssen bestätigt und verteidigt werden. Die Vielzahl von Gedenktagen und Gedenkfeiern wirkt bereits heute floskelhaft und ritualisiert. Die Glaubwürdigkeit des öffentlichen Erinnerns an den Holocaust schwindet. Zumindest gilt das für das spezifisch deutsche Gedenken, bei dem das Bekenntnis zu Schuld und Verantwortung im Mittelpunkt steht. Für die jungen Generationen ist die alljährlich demonstrierte Betroffenheit oft wenig nachvollziehbar, schon weil sich in vielen ihrer Familien kein Kriegsteilnehmer mehr finden läßt. Der Holocaust gewinnt allerdings als Schlüsselereignis für eine andere Erinnerungsform an Bedeutung. Das gegenwärtige Zeitalter der Globalisierung ist auch eine Zeitalter der Ungewißheiten. Der Holocaust wird in der Interpretation der Weltpolitik zum moralischen Maßstab, an dem universell gültige Ansprüche an Humanität und Menschenrechte

---

<sup>245</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 487.

<sup>246</sup> Vgl. Karpf, Ernst u. a., a. a. O., S. 7.

gemessen werden.<sup>247</sup> Das Ende der Ost-West-Konfrontation und das damit verbundene Ende des Widerstreits zwischen Kapitalismus und Sozialismus erforderte die Herausbildung eines neuen universell verständlichen Gut-Böse-Schemas. Die Bedeutung nationaler Erfahrungen nimmt demnach zugunsten anerkannter, gemeinsamer Bezüge auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts ab.<sup>248</sup> Der Holocaust wird mehr und mehr zum Allgemeingut und zur Bezugsgröße. Besonders an letzterem wird die Geschwindigkeit der Zeitläufte erkenntlich. Noch 1986 hatte sich der Historikerstreit in der Bundesrepublik daran entzündet, ob der Holocaust ein singuläres Ereignis war, der sich jeden Vergleiches entziehe, da Vergleichen einer Relativierung gleichkomme. Vor dem Hintergrund der Jugoslawienkrise, vor allem im Kosovokonflikt 1998, konnte die rot-grüne Bundesregierung den militärischen Beitrag der Deutschen mit dem Argument „Nie wieder Auschwitz“ legitimieren, ohne daß eine nennenswerte publizistische Kontroverse entstand.

Der Film hat zum Entstehen eines „internationalen Gedächtnisses“ in bezug auf den Holocaust entscheidend beigetragen. Selbst wenn die Nachhaltigkeit des Informationstransfers über dieses Medium zweifelhaft ist, so bietet doch kein anderes Medium auf dem komplexen Feld der Geschichte so ausgeprägte Möglichkeiten zur Identifikation. In seinen populären Varianten nutzt der Spielfilm seine suggestive Kraft, um die vielschichtigen Wechselwirkungen geschichtlicher Abläufe vergessen zu machen und sich der symbolischen Repräsentation der Historie zu widmen. Dieser bewußte Verzicht auf die Darstellung von schwer zu durchschauenden Ambivalenzen garantiert dem Kino universale Verständlichkeit.<sup>249</sup> Die identifikationsgeleiteten Zugänge zur Geschichte über den Spielfilm haben jedoch oft den Nachteil, daß man zum leichteren Verständnis der Handlung auf holzschnittartige Charaktere setzt und die historische Tiefendimension allzu sehr vernachlässigt.<sup>250</sup> Die narrative Form des Spielfilms stellt eine strukturelle Verbindung zwischen den Erfahrungen des Erwachsenen und der kindlichen Vorstellungskraft her. Die Ratio tritt zurück und macht den Emotionen Platz, für die man vorher

---

<sup>247</sup> Vgl. Levy, Daniel/Szaider, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt a. M., S. 15.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>249</sup> Vgl. Middel, Reinhard: Erzählter Mythos, erinnerte Geschichte. In: Karpf, Ernst u. a., a. a. O., S. 105-113, hier. S. 105.

<sup>250</sup> Ebenda.

bereits unempfindlich schien.<sup>251</sup> Diese Fähigkeit, faktisch Abwesendes mit Hilfe des Films gegenwärtig zu machen, gilt es zu konservieren, ohne zu vergessen, daß man auf der Leinwand keine echten Erinnerungen sieht, sondern nur bewegte Bilder, deren Wahrheitsgehalt stets zu überprüfen ist. Angesichts des alltäglichen Überangebots an Bildern und Informationen, die sich oft mit menschlichem Leiden befassen, laufen wir Gefahr, zu desensibilisieren. Die permanente mediale Konfrontation mit jeglichen Akten von Verletzung, Trauer und Gewalt generiert beim Zuschauer die Haltung, noch während des Beklagens putativ unabwendbarer Ereignisse wieder zur Tagesordnung überzugehen.<sup>252</sup> Erstaunlicherweise hat diese „Produktion moralischer Indifferenz“<sup>253</sup> bislang noch nicht auf die Rezeption von Holocaustfilmen durchgeschlagen. Die seriösen Fernsehdokumentationen und die wissenschaftliche Geschichtsschreibung vermitteln zwar die authentischeren Informationen über die Vernichtung der europäischen Juden, doch sie können das beschriebene und erklärte Unglück nicht mit emotional nachvollziehbarer Bedeutung versehen. Die Aufgabe des Holocaustfilms wird es zukünftig sein, der national wie international postulierten Politik der Geschichtsbewahrung einen tragfähigen emotionalen Unterbau zu verschaffen und das Interesse an weitergehender Beschäftigung mit dem Thema entweder zu erhalten oder auch neu wachzurufen.

---

<sup>251</sup> Vgl. Hartman, Geoffrey: Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust, Berlin 1999, S. 151.

<sup>252</sup> Ebenda, S. 157.

<sup>253</sup> Ebenda.

## 8 Schlußbetrachtungen

Die Geschichte der Rezeption von Spielfilmen in der Bundesrepublik Deutschland, die das Thema Holocaust zum Inhalt haben, muß in die unterschiedlichen Phasen des gesellschaftlichen und politischen Umgangs mit der NS-Vergangenheit eingeordnet werden. Die erste Phase, die Nachkriegszeit, war geprägt von der Frage nach der Schuld an der Katastrophe, die sich angesichts der Trümmerlandschaften der Städte täglich neu stellte. Diese Schuldfrage bezog sich aber in erster Linie auf das eigene Unglück, wobei unterstellt wurde, daß die Deutschen als Verlierer des Krieges in erster Linie Opfer des Nationalsozialismus waren. Diese Geisteshaltung fand sich auch im deutschen Nachkriegsfilm wieder, der überwiegend die Zeit bis 1938/39 ausblendeten, in der in Deutschland eine konsensuelle Diktatur geherrscht hatte. Die Filme *Morituri* und *Ehe im Schatten* waren nicht repräsentativ für diese Zeit. Sie zeigten jedoch auf unterschiedliche Weise, welche Auswirkungen der nationalsozialistische Antisemitismus und Rassismus auf die Opfer gehabt hatte. Aus der Sicht der Alliierten war die Nachkriegszeit eine Phase der Umerziehung der Reeducation der Deutschen, die in ihrer Mehrheit überzeugte Anhänger eines verbrecherischen Regimes gewesen waren. Eine offizielle deutsche Gegenposition zur Notwendigkeit der Reeducation gab es schon deshalb nicht, weil es kein deutsches politisches Handlungssubjekt gab.<sup>254</sup> Das änderte sich nach der Gründung der Bundesrepublik. Die fünfziger und frühen sechziger Jahre, die Adenauer-Ära, wurde oft als eine Phase der Restauration charakterisiert. Der angebliche Neuanfang, die „Stunde Null“ erwies sich als Makulatur. Die junge Bundesrepublik machte angesichts der bevorstehenden Auseinandersetzung mit dem Kommunismus so schnell wie möglich den „großen Frieden mit den Tätern“<sup>255</sup>. Diese Phase ließ sich am ehesten als eine „Doppelstrategie“<sup>256</sup> charakterisieren, die nach außen Verantwortung für die NS-Zeit übernahm, diese individuell jedoch negierte. Die Filme, die in dieser Zeit entstanden, waren überwiegend Kriegs- oder Heimatfilme,

---

<sup>254</sup> Vgl. König, Helmut: Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik, Frankfurt a. M., S. 20.

<sup>255</sup> Giordano, Ralph: Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein, München 1990.

<sup>256</sup> Vgl. König, a. a. O., S. 24.

wobei erstere überwiegend die Akzeptanz der Wiederbewaffnung fördern halfen. Der Holocaust war kein Thema für den deutschen Film zu dieser Zeit. Wie sehr die filmische Darstellung und die darauf folgenden Affekte von seiten der bundesdeutschen Regierung abgelehnt und gefürchtet wurden, belegte das Beispiel des französischen Dokumentarfilms *Nacht und Nebel* von Alain Resnais aus dem Jahr 1956.<sup>257</sup> Die Dokumentation über den Massenmord in den Vernichtungslagern führte zu diplomatischen Verwicklungen zwischen Deutschland und Frankreich, weil man in Bonn der Ansicht war, der Film gefährdete den deutschen Ruf.<sup>258</sup> Die erste Popularisierung des Themas brachten die verschiedenen Adaptionen der Anne-Frank-Tagebücher, allerdings ohne daß dem Interesse an dem Einzelschicksal des Mädchens eine generelle Frage nach den Strukturen der Verfolgung und Vernichtung folgen sollte. Anfang der sechziger Jahre nahm sich das neue Massenmedium Fernsehen der Thematik an. Zahlreiche Fernsehfilme und Dokumentarreihen sollten dazu beitragen, dem volkspädagogischen Bildungsauftrag der Sendeanstalten gerecht zu werden. Im Kino begann der „Neue Deutsche Film“, Konturen anzunehmen. Die Regisseure und Autoren sahen ihre Aufgabe darin, die bundesdeutschen Realitäten abzubilden und diese in einen Kontext zur nationalsozialistischen Vergangenheit zu stellen. Die Vernichtung der Juden tauchte jedoch auch in diesen gesellschaftskritischen Filmen bestenfalls als Randnotiz auf. Einen klaren, wenn auch künstlerisch strittigen Beitrag zum Umgang mit dem Holocaust leistete der Produzent Artur Brauner. Dieser hatte bereits in der Nachkriegszeit mit *Morituri* einen Beitrag zur Beschäftigung mit der Verfolgung und mit Lagern geleistet. Nachdem bereits der Schriftsteller Peter Weiss mit seinem Roman „Die Ermittlung“ den Frankfurter Auschwitz-Prozeß behandelt hatte, nahm sich Brauner, nach dem Verständnis der Unterzeichner des „Oberhausener Manifestes“ ein Vertreter des „toten deutschen Films“ auch des schwierigen Themas an. Wieder hatte Brauner mit seinen Bemühungen keinen Erfolg. *Zeugin aus der Hölle* wurde genau wie *Morituri* ein eklatanter Mißerfolg. Obwohl Filme über den Holocaust in den sechziger und siebziger Jahren entweder gar nicht gedreht oder wenig beachtet wurden, so begann etwa mit dem

---

<sup>257</sup> Dieser Film wird in der Arbeit nicht näher betrachtet, weil er nicht dem Genre des Spielfilms zuzuordnen ist.

<sup>258</sup> Vgl. Thiele, Martina, a. a. O., S. 473.

Auschwitz-Prozeß die Phase der Vergangenheitsbewältigung. Dieser Begriff war stets umstritten, umfaßte aber endlich auch eine nähere Beschäftigung mit der Vernichtungspolitik im Dritten Reich. Die allgemeine gesellschaftliche Anerkennung des Holocaust als zentrales Verbrechen des Nationalsozialismus brachte 1979 die Fernsehserie *Holocaust*. Die große Aufmerksamkeit, die der Serie schon vor ihrer Erstausstrahlung zukam, war überwältigend. Es entbrannte ein Streit um die Legitimität der Darstellung dieses Verbrechens mit den Mitteln des Gefühlskinos oder der Seifenoper. Elie Wiesel befürchtete die „Trivialisierung des Holocaust“<sup>259</sup>, und andere sahen eine moralisch untragbare Ausbeutung der Leidensgeschichte der europäischen Juden durch die Unterhaltungsindustrie. Es war aber gerade die massenkompatible Erzählweise von *Holocaust*, die besonders in der Bundesrepublik für tiefe Betroffenheit sorgte und eine echte Zäsur in der Beschäftigung mit dem Genozid darstellte.

Mit dem Ende des Ost-West-Konflikts und dem Ende der deutschen Teilung begann sukzessiv die letzte Phase im Umgang mit der NS-Zeit, die Geschichtsbewahrung. Zwar kam es immer wieder zu Skandalen im Umfeld von historischen Aufarbeitungsversuchen, wie beispielsweise der „Wehrmachtsausstellung“ oder der Goldhagen-Debatte, doch ließ sich die allgemeine, anhaltende Tendenz zur Historisierung des Holocaust kaum übersehen. Als Steven Spielberg 1993 *Schindlers Liste* in die Kinos brachte, gab es keine ähnlich laute Kritik an seinem Film wie fünfzehn Jahre zuvor an *Holocaust*. Dies lag nicht nur an der besseren Qualität des Films, sondern auch an der größeren Akzeptanz der Darstellungsform. Mit *Das Leben ist schön* und *Zug des Lebens* verließen Filmregisseure sogar das mittlerweile geduldete Genre des Melodrams und setzten sich mit der Shoah mit den Mitteln der Komödie auseinander. Der deutsche Gegenwartsfilm ignorierte das Thema ebenfalls nicht und fand mit den Familiendramen um generationelle Verstrickungen und Schuldübertragungen einen eigenen Ansatz in der Darstellung des Holocaust. Trotz aller Normalisierungstendenzen bleibt die politische Kultur der Bundesrepublik sicherlich auch weiterhin geprägt von ihrem Verhältnis zur nationalsozialistischen Vergangenheit. Filme über den Holocaust haben auch in Zukunft ihre Berechtigung und ihre Aufgabe. Ein generelles „Bilderverbot“, wie Wiesel oder Claude

---

<sup>259</sup> Vgl. Wiesel, Elie, a. a. O.

Lanzman in den Debatten um *Holocaust* und *Schindlers Liste* gefordert hatten, wäre der wichtigen Bewahrung dieses Teils der Geschichte sehr abträglich. Ob der Holocaust filmisch dargestellt werden darf, ist denn auch mittlerweile keine ernsthafte Frage mehr. Auf das Wie ist jedoch weiterhin zu achten, da jede Rezeption das Faktum verändert. Die dringende Notwendigkeit des Einsatzes der visuellen Medien zur Aufrechterhaltung des Verantwortungsgefühls, solche oder ähnliche Verbrechen nicht erneut zu dulden und den Anfängen zu wehren, darf nicht zu einer Beliebigkeit in der filmischen Darstellung des Holocaust führen. Filme wie *Schindlers Liste*, *Das Leben ist schön* oder *Holocaust* prägen das Geschichtsverständnis gerader der Teile des Publikums, die sich vorher wenig mit dem Nationalsozialismus befaßt haben zumindest auf der Ebene der Emotionen durchaus nachhaltig. Darin liegt die Chance solcher Filme, aber auch ihre Verantwortung.

## 9 Literaturverzeichnis

- **Abelshauser, Werner:** Die Langen Fünfziger Jahre. Wirtschaft und Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland 1949-1966. Düsseldorf 1987.
- **Aly, Götz:** Macht Geist Wahn. Kontinuitäten deutschen Denkens. Frankfurt a. M. 1999.
- **Arendt, Hannah:** Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft. München 1986.
- **Assmann, Aleida/Freivert, Ute:** Geschichtsvergessenheit - Geschichtsversessenheit. Stuttgart 1999.
- **Baer, Ulrich (Hg.):** Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt a. M. 2000.
- **Barthel, Manfred:** So war es wirklich. Der deutsche Nachkriegsfilm. München 1986.
- **Becker, Jurek:** Jakob, der Lügner. Berlin 1969.
- **Becker, Wolfgang/Quandt, Siegfried:** Das Fernsehen als Vermittler von Geschichtsbewußtsein. Bonn 1991.
- **Becker, Wolfgang/Schöll, Norbert:** In jenen Tagen...Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte. Opladen 1995.
- **Benz, Wolfgang:** Bilder vom Juden. Studien zum alltäglichen Antisemitismus. München 2001.
- **Bleicher, Joan Kristin:** Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnissystems. Opladen 1999.
- **Blothmer, Dirk:** Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films. Bergisch Gladbach 1999.
- **Bodemann, Y. Michal:** Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung. Hamburg 1996.
- **Ders.:** In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland. München 2002.
- **Braese, Stephan u. a. (Hgg.):** Deutsche Nachkriegsliteratur und Holocaust. FRankfurt a. M. 1998.
- **Brauner, „Atze“:** Mich gibt's nur einmal. Rückblende eines Lebens. München 1976.

- **Brochhagen, Ulrich:** Nach Nürnberg. Vergangenheitsbewältigung und Westintegration in der Ära Adenauer. Berlin 1999.
- **Claussen, Detlev:** Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus. Frankfurt a. M. 1994.
- **Coenen-Huther, Josette:** Das Familiengedächtnis. Wie Vergangenheit rekonstruiert wird. Konstanz 2002.
- **Danyel, Jürgen (Hg.):** Die geteilte Vergangenheit. Zum Umgang mit Nationalsozialismus in beiden deutschen Staaten. Berlin 1995.
- **Deutsches Filminstitut (Hg.):** Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a. M. 2001.
- **Diekmann, Irene/Schoeps, Julius:** Das Wilkomirski-Syndrom. Eingebildete Erinnerungen oder Von der Sehnsucht, Opfer zu sein. Zürich 2002.
- **Dillmann-Kühn, Claudia:** Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studiogeschichte 1946-1990. Frankfurt a. M. 1990.
- **Doneson, Judith E.:** The Holocaust In American Film. New York 2002.
- **Dubiel, Helmut:** Niemand ist frei von der Geschichte. Die nationalsozialistische Herrschaft in den Debatten des Deutschen Bundestages. München 1999.
- **Faulstich, Werner:** Grundkurs Filmanalyse. München 2002.
- **Frei, Norbert/Knigge, Volkhard:** Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. München 2002.
- **Frei, Norbert/Steinbacher, Sybille:** Beschweigen und Bekennen. Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust.
- **Frei, Norbert:** Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. München 1999.
- **Friedländer, Saul:** Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Frankfurt a. M. 1999.

- **Frölich, Margrit u. a. (Hgg.):** Lachen über Hitler - Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. Edition text+kritik 2003.
- **Geisel, Eike:** Triumph des guten Willens. Gute Nazis und selbsternannte Opfer. Die Nationalisierung der Erinnerung. Berlin 1998.
- **Giordano, Ralph:** Die zweite Schuld oder Von der Last Deutscher zu sein. München 1990.
- **Glaser, Hermann:** Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart. Bonn 2003.
- **Greven, Michael/von Wrochem, Oliver (Hgg.):** Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik. Opladen 2000.
- **Grunenberg, Antonia:** Die Lust an der Schuld. Von der Macht der Vergangenheit über die Gegenwart. Berlin 2001.
- **Hackl, Christiane:** Fernsehen im Lebenslauf. Eine medienbiographische Studie. Konstanz 2001.
- **Hartman, Geoffrey:** Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust. Berlin 1999.
- **Hattendorf, Manfred:** Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung: Konstanz 1994.
- **Hickethier, Kurt:** Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.
- **Hoffmann, Jürgen:** Grundzüge deutscher Gesellschaftsgeschichte. Politisches Handeln und gesellschaftliche Struktur. Münster 1996.
- **Hügler, Elmar:** Anstiftung zur Vorspiegelung falscher Tatsachen. Zürich 1994.
- **Isaacs, Jeremy/Downing, Taylor:** Der Kalte Krieg. München 1999.
- **Jeismann, Michael:** Auf Wiedersehen Gestern. Die deutsche Vergangenheit und die Politik von morgen. Stuttgart 2001.
- **Kaes, Anton:** Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987.
- **Karpf, Ernst u. a. (Hgg.):** Once upon a time...Film und Gedächtnis. Marburg 1998.
- **Keneally, Thomas:** Schindler's List. New York 1982.

- **Klüger, Ruth:** Dichter und Historiker: Fakten und Fiktionen. Wien 2000.
- **Knopp, Guido/Quandt, Siegfried (Hgg.):** Geschichte im Fernsehen. Darmstadt 1988.
- **König, Helmut:** Die Zukunft der Vergangenheit. Der Nationalsozialismus im politischen Bewußtsein der Bundesrepublik. Frankfurt a. M. 2003.
- **Köppen, Manuel/Scherpe, Klaus (Hgg.):** Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst. Köln 1997.
- **Köbler, Gottfried:** Entscheidungen. Vorschläge und Materialien zur pädagogischen Arbeit mit dem Film „Schindlers LIste“. Frankfurt a. M. 1995.
- **Kogon, Eugen u. a. (Hgg.):** Nationalsozialistische Massentötungen durch Giftgas. Frankfurt a. M. 1986.
- **Kramer, Sven:** Die Shoah im Bild. Edition text+kritik, 2003.
- **Kulturamt der Stadt Marburg (Hg.):** Formen von Erinnerung. Eine Diskussion mit Claude Lanzmann. Ein anderer Blick auf Gedenken, Erinnern und Erleben. Eine Tagung. Marburg 1998.
- **Lanzmann, Claude:** Shoah. Düsseldorf 1986.
- **Levi, Primo:** Die Untergegangenen und die Geretteten. München 1990.
- **Levy, Daniel/Szaider, Natan:** Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt a. M. 2001.
- **Loewy, Hanno (Hg.):** Holocaust: Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Hamburg 1992.
- **Märtzsheimer, Peter/Frenzel, Ivo (Hgg.):** Im Kreuzfeuer: Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt a. M. 1979.
- **Meyers, Peter:** Film im Geschichtsunterricht. Frankfurt a. M. 1998.
- **Monaco, James:** Film verstehen. Hamburg 2000.
- **Müller, Heinz (Hg.):** Film in der BRD. DDR, Berlin 1990.
- **Novick, Peter:** Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. Stuttgart 2001.
- **Pleyer, Peter:** Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948. Münster 1965.

- **Reichel, Peter:** Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a. M. 1994.
- **Ders.:** Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. Frankfurt a. M. 1999.
- **Ders.:** Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001.
- **Riess, Kurt:** Das gab's nur einmal. Der deutsche Film nach 1945, Bd. 4. Wien und München 1977.
- **Rother, Rainer (Hg.):** Sachlexikon Film. Hamburg 1997.
- **Schaudig, Michael:** Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München 1996.
- **Schlie, Ulrich:** Die Nation erinnert sich. Die Denkmäler der Deutschen. München 2002.
- **Schlink, Bernhard:** Vergangenheitsschuld und gegenwärtiges Recht. Frankfurt a. M. 2002.
- **Schneider, Richard C.:** Fetisch Holocaust. München 1997.
- **Shandler, Jeffrey:** While America Watches. Televising the Holocaust. New York 1999.
- **Shirer, William L.:** Aufstieg und Fall des Dritten Reiches. Köln 1961.
- **Steininger, Rolf (Hg.):** Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien 1994.
- **Töteberg, Michael:** Rainer Werner Fassbinder. Hamburg 2002.
- **Volkman, Hans-Erich (Hg.):** Ende des Dritten Reiches - Ende des Zweiten Weltkriegs. Eine perspektivische Rückschau. München 1995.
- **Weigel, Sigrid/Erdle, Birgit (Hgg.):** Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus. Zürich 1996.
- **Weisbrod, Bernd (Hg.):** Rechtsradikalismus in der politischen Kultur der Nachkriegszeit. Die verzögerte Normalisierung in Niedersachsen. Hannover 1995.
- **Welzer, Harald u. a.:** „Opa war kein Nazi.“ Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt a. M. 2002.

- **Wenzel, Eike:** Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren. Stuttgart 2000.
- **Wiebel, Martin (Hg.):** Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Frankfurt a. M. 1999.
- **Wilharm, Ingrid (Hg.):** Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler 1995.
- **Wolfrum, Edgar:** Geschichte als Waffe. Vom Kaiserreich bis zur Wiedervereinigung. Göttingen 2002
- **Young, James E.:** Beschreiben des Holocaust. Frankfurt a. M. 1997.

#### **Zeitungen und Zeitschriften:**

- **Abendpost (Hannover):** Morituri. Filmuraufführung in Hamburg. 30.09.1948, S. 3.
- **Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft:** Karl Prünn, Was unsere Zeit noch in Bewegung hält. Ein Interview mit Egon Monk über „Die Geschwister Oppermann“, Nr. 21/1995, S. 73.
- **Frankfurter Allgemeine Zeitung:** Michael Schwarze, Die Wirkung von „Holocaust“. Ergebnisse einer Begleituntersuchung des Westdeutschen Rundfunks, 04.05.1979, S. 25.  
Henryk M. Broder, Kritik der dummen Kerls, 15.03.1994, S. 33.
- **Frankfurter Allgemeine Zeitung (Magazin):** Erwin Leiser, Ein Film verändert sein Leben, 31.03.1994, S. 14.
- **Frankfurter Neue Presse:** Eberhard Seybold, Elvira stirbt in Frankfurt – Zu Rainer Werner Fassbinders Film „In einem Jahr mit 13 Monden“, 18.11.1978.
- **Hannoversche Allgemeine Zeitung:** Viele sollten das sehen. Ein Tag im Konzentrationslager. Heute im Ersten, 06.05.1965.
- **Kölner Stadtanzeiger:**

Banalität des Bösen, 08.05.1965.

- **medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse:**

Dieter Prokop, Der politisierende Effekt von US-Fernsehserien. Wie man durch „Begleitstudien“ alles beweisen kann, 10. Jg., Heft 1, 1980.

- **New Politics:**

Jeffrey Olick, Spielberg's Holocaust. The Politics of Schindler's List, Vol. 5, Nr. 1, S. 164.

- **Der Spiegel (Hamburg):**

Nr. 9/1978.

Nr. 16/1978.

Nr. 5/1979.

Holocaust mit Happy-End?, Nr. 21/1993.

„Engel aus der Hölle“. Die Filmförderung boykottierte ein deutsches Schindlerprojekt, Nr. 8/1994.

Vom großen Morden (Titelgeschichte), Nr. 8/1994.

Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß (Spiegelgespräch mit Steven Spielberg), Nr. 8/1994.

„Die Reinheit schützen“. Der italienische Komiker und Regisseur Roberto Benigni über Tragik und Gelächter, Nr. 46/1998.

Witzig bis in den Tod, Nr. 46/1998.

- **Süddeutsche Zeitung (München):**

Siegfried Zielinski, Aus dem Ereignis wird ein Ladenhüter. Seifenwerbung zur Seifenoper: Die Ausstrahlung von „Holocaust“ in Tele 5, 17.01.1991.

Elisabeth Bauschmis, Kronzeuge Himmler. Der neue Relativismus der „Geistigen Welt“: Schindler, Spielberg und die Zumutung des Erinnerns, 03.03.1994, S. 3.

Kinohits 1994, 17.02.1995, S. 25.

- **Der Tagesspiegel (Berlin):**

Sol, Zeugin aus der Hölle, 01.07.1967.

- **Die Welt (Bonn):**

Will Tremper, Indiana Jones im Getto von Krakau, 26.02.1994.

Premierengästen kämpfen mit den Tränen, 03.03.1994.

- **Die Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft (Berlin):** Peter Edel, Ist der Weg frei?, 07.12.1948, S. 1552.
- **Die Woche (Hamburg):**  
Sarah Silberstein (i. e. Henryk M. Broder), Ziemlich schlau, Will Tremper! Eine Ehrenrettung, Nr. 12/1994, S. 40.
- **Die Zeit (Hamburg):**  
Peter Märtesheimer, Das muß er schon selbst vertreten (Leserbrief), Nr. 27/1978.  
19.11.1998, S. 48.

### **Internet**

- [www.cine-holocaust.de](http://www.cine-holocaust.de)
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
- [www.sub.uni-goettingen.de](http://www.sub.uni-goettingen.de) (Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film: Morituri, Nacht und Nebel, Mein Kampf, Nackt unter Wölfen, Ein Tag, Holocaust, Der Prozeß, Shoah, Schindlers Liste, Göttingen 2000)

**Erklärung**

Hiermit versichere ich gemäß § 19 Abs. 2 Magisterprüfungsordnung, daß ich diese Magisterarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Hannover, 18.01.2004