

„Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTERDS“

Das Kino der „Bewältigungsbilder“ – Eine Rezension zu Sonja M. Schultz’ Filmanalyse

Von Laura Benschow

Auch mehr als 60 Jahre nach Kapitulation des „Dritten Reichs“ ist das öffentliche Interesse an der Darstellung der deutschen Geschichte ungebrochen: Mittlerweile laufen international fast jährlich Filme in den Kinos an, die sich thematisch der NS-Vergangenheit widmen. Längst ist das Medium Film zum „Erinnerungsspeicher“ (S. 13) geworden, Bilder und Filme prägen und formen unsere heutige Erinnerung an den NS. Dass dieser filmische Diskurs des Erinnerns lange tabuisiert war und bis heute noch immer keinen vollständigen Zugang zur Darstellung des NS und seiner Verbrechen gefunden hat, skizziert die Filmjournalistin Sonja M. Schultz in ihrer im Mai 2012 erschienenen Arbeit „Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTERDS“.

Die NS-Bildpolitik und antifaschistische Gegenentwürfe

In ihrer überarbeiteten Dissertationsschrift untersucht Schultz anhand über 400 international produzierter Filme die Darstellung des Nationalsozialismus, angefangen bei NS-Produktionen der 1930er Jahre bis zum heutigen "NS-Retrokino". Sie leistet damit eine umfangreiche Analyse, wie Filmschaffende sich inhaltlich, ästhetisch und aus politischen Perspektiven mit der Darstellung des NS und seiner Verbrechen auseinandersetzen.

Um die enorme Repräsentationskraft bewegter Bilder wissend, nutzten die Nationalsozialisten eine staatlich gelenkte Bildpolitik, um das „Bewusstsein der Massen“ zu formen und ihre Ideologie symbol- und bildhaft zu festigen. Wie Schultz exemplarisch an Filmen skizziert, war für die NS-Filmpolitik auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene eine Stereotypisierung kennzeichnend, die „Ideales“ und diverse Feindbilder in so genannten „Kulturfilmen“ und Propagandaspiefilmen vermittelte. Während das Feindbild vom „Juden“ u.a. eine Ungeziefermetaphorik beinhaltete, wurde die NS-Ideologie glorifiziert: Hitler wurde im Sinne des „Führerkults“ i.d.R. aus der Perspektive der Untersicht gefilmt, um ihn bildlich zu überhöhen (vgl. S. 19). Der NS-Körperkult um die „arische Rasse“ fand vor allem in den Produktionen der Regisseurin Leni Riefenstahl und deren „Fetischisierung des ‚Schönen‘ und ‚Gesunden‘“ (S. 19) seine filmische Entsprechung. Riefenstahls filmische Gestaltungsmittel wie die Inszenierung der Massenchorografien sollten auch im späteren NS-Retrokino der filmischen Darstellung des Nationalsozialismus dienen. Die nationalsozialistischen

Verbrechen blieben in der NS-Filmpropaganda hingegen zumeist bildlos und unbenannt, wie in dem makabren Propagandastreifen „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ (D / ČSSR; 1945).

Einen ästhetischen und inhaltlichen Gegenentwurf zur NS-Bild- und Filmpolitik lieferten laut Sonja M. Schultz bis 1945 verschiedene antifaschistische Produktionen aus dem Ausland (vgl. S. 27 ff.), die vor allem den „Führerkult“ um Hitler parodierten und auf eine Entmystifizierung abzielten. Die Physiognomie Hitlers und dessen Bart waren dabei auf ästhetischer Ebene „von Anfang an eine ideale Spielfläche für Komödianten“ (S. 28). Eine vertiefende inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus blieb zumindest in den US-Produktionen bis 1945 aber weitestgehend aus (vgl. S. 30 f.).

Darstellung des Nationalsozialismus im Film nach 1945

Unmittelbar nach Kriegsende gelangten im Zuge der alliierten „Schockstrategie“ zunächst Fotografien an die internationale Öffentlichkeit, die zu Symbolen des Holocaust und der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft werden sollten. Fotomotive wie die Leichenberge aus den von den Alliierten befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern wurden daraufhin von Filmproduktionen adaptiert und fanden so zunehmend Eingang in das kollektive Gedächtnis.

Trotz der Tatsache, dass sich nach 1945 im internationalen Film neue Genres herausbildeten, blieb die Filmsprache und –ästhetik vor allem in deutschen Produktionen weitestgehend ohne große Neuerungen (vgl. S. 40 f.): Die NS-Vergangenheit wurde filmisch nur schablonenhaft aufgearbeitet, stattdessen fanden zahlreiche Narrative aus der NS-Zeit weiterhin Verwendung, wie Schultz exemplarisch am Genre des „Heimatfilms“ nachweist (vgl. S. 72 f.). Zahlreiche Filmproduktionen verschiedener Genres boten den Deutschen in Nachkriegs- und später geteilten Deutschland über eine stereotype Bildsprache die Möglichkeit, sich von einer „Kollektivschuld“ freizusprechen (vgl. S. 44) – der SS-Mann wurde neben den NS-Führern zum alleinigen Täterstereotyp (vgl. u.a. S. 79.). Nach der Wiedervereinigung geriet zudem ein nationaler Opferdiskurs in den Fokus (vgl. S. 366 ff.). Solche Narrative der Entlastung waren von Beginn an Teil des deutschen NS-Retrokinos und sind es vereinzelt bis heute, wie Schultz an „Der Untergang“ (D; 2004) darstellt (vgl. S. 378.). Auch in anderen Ländern wurden nach 1945 statt einer Darstellung des Holocaust und einer fundierten Analyse des Nationalsozialismus nationale Helden- und Widerstandsgeschichten verfilmt, die erst nach und nach durch die Frage nach Kollaborationen mit Nazi-Deutschland ein filmisches Gegennarrativ erhielten (vgl. S. 60 ff.).

Herausforderungen an Filmschaffende

Die filmische Aufarbeitung der NS-Vergangenheit konfrontiert Filmschaffende vor allem mit der Herausforderung, die Grauen des Holocaust in Bild und Ton darzustellen. Schultz nennt dies den „moralischen Kontext, der nach ethischer Verantwortung gegenüber dem Abgebildeten und der Art der Abbildung fragt.“ (S. 11). Was darf im Film wie gezeigt werden, was sollte ausgespart werden? Die Verbrechen der Nationalsozialisten sind in ihrem Ausmaß weder greif- noch darstellbar, auch existieren im Falle der Massenvernichtungen in den Gaskammern keine Bilder oder gar Überlebende, mittels derer erinnert werden kann, und „[...] auch die Grenzerfahrungen derjenigen, die Konzentrations- und Vernichtungslager lebend überstanden, sind in ihrer traumatischen Dimension

schwer zu vermitteln.“ (S. 11). Trotz aller gestalterischen, dokumentarischen und künstlerischen Mittel stößt das Medium des Films so an seine Grenzen: Ein Film kann nie vermitteln, was es heißt, gezielte Entmenschlichung zu erfahren (vgl. S. 495.) – doch kann er als Fiktion weitere Diskurse anregen.

Filmproduktionen hinter dem „Eisernen Vorhang“

Der Ost-West-Konflikt und schließlich der „Kalte Krieg“ behinderten eine fundierte Auseinandersetzung mit dem NS – auch im Film. Die jeweiligen Staatsdoktrinen gaben Bildpolitiken vor, die den NS zu weiten Teilen tabuisierten – und damit eine Entmystifizierung der NS-Ästhetik und –selbstinszenierung verhinderten. Symptomatisch war dafür die Darstellung Hitlers: Seine Person war in den 1950ern noch immer ein Bildtabu und wurde allenfalls nur angeschnitten und gesichtslos gezeigt (vgl. S. 87) – was ihn der Darstellbarkeit enthob und erneut in einen Mythos überführte. In den 1970ern sollte eine erste so genannte „Hitler-Welle“ in westlichen Ländern die Nostalgie um die NS-Ästhetik weiter fördern und der Öffentlichkeit weiterhin „den einen Täter“ liefern (vgl. S. 152 ff.).

Mit der polnischen Produktion „Die letzte Etappe“ (PL; 1948) erschien schließlich der erste Spielfilm der Filmgeschichte, der das Leben im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau thematisierte (vgl. S. 57). Szenen aus dem Film – wie der an der Selektionsrampe ankommende Deportationszug – sollten in späteren Produktionen zur Darstellung der NS-Vernichtungsmaschinerie adaptiert werden und das kollektive Bildgedächtnis nachhaltig prägen. Derartige „Chiffren der Massenvernichtung“ (S. 103) formten in den fünfziger Jahren trotz der noch seltenen, filmischen Thematisierung des Holocaust eine „Ikografie des Holocaust“, die auch heute noch von Filmschaffenden genutzt wird, um das eigentlich Nichtdarstellbare filmisch wiederzugeben.

Ab Ende der fünfziger Jahre übernahm das Medium des Fernsehens in Westdeutschland zunehmend die Aufarbeitung des NS (vgl. S. 121 f.): Mit „Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiss“ (USA; 1978) brachte eine in Amerika produzierte Serie den Genozid an den Juden in die internationale Öffentlichkeit und ebnete Ende der 1970er den Weg für eine neue Phase der Auseinandersetzung. Mit Ausstrahlung der US-Serie in der Bundesrepublik sollte der Begriff des „Holocaust“ im (west-)deutschen Sprachgebrauch etabliert und der Genozid erstmals konkret und dauerhaft benannt werden.

Nach und nach fanden internationale Filmschaffende einen mehr oder weniger gelungenen, aber doch zunehmend enttabuisierten Zugang zur filmischen Aufarbeitung und Darstellung der NS-Vergangenheit, in westlichen Produktionen der 1970er Jahre etwa geriet der Wirkungsmechanismus von NS-Macht, Lust und Sex vor die Kamera, ebenso näherten sich westdeutsche Regisseure der Vergangenheitsaufarbeitung zunehmend aus autobiografischer Perspektive, während 1974 in der DDR mit der DEFA-Produktion „Jakob der Lügner“ eine der ersten Holocaust-Filmkomödien entstand (vgl. S. 167). Der kritische Blick auf den NS und die Darstellung konkreter Opfergruppen blieb bei all jenen Produktionen bis in die 1990er Jahre aber i.d.R. noch immer verkürzt: Statt sich mit den Ursachen des Holocaust und des NS-Antisemitismus auseinanderzusetzen, thematisierten etwa die NS-Retro-Melodramen Ende der neunziger Jahre „philosemitische Gegennarrative“ (vgl. S. 290 ff.), um filmisch einen Schlussstrich unter die NS-Vergangenheit zu setzen. Selbst im israelischen Kino scheute man bis in die achtziger Jahre hinein eine Aufarbeitung des Holocaust und mied damit lange

den Opferdiskurs (vgl. S. 198.). Andere Opfergruppen sind – wie Schultz ausführt – bis heute im internationalen NS-Retrofilm unterrepräsentiert und bisher kaum dargestellt worden (vgl. S. 336 ff.).

Nur zögerlich wurden inhaltliche und bildliche Tabus der NS-Darstellung gebrochen und die Diskussion um eine nicht zu bewältigende NS-Vergangenheit damit stets wiederbelebt, indem Experimentalfilmer wie etwa Christoph Schlingensiefel in den 1990er Jahren mit verbotenen NS-Symbolen arbeiteten und damit bisherige Bildtabus unterliefen. Das Retro-Melodram „Schindler’s List“ (USA; 1993) etablierte im Film den bis dahin noch tabuisierten „Täterblick“, indem die NS-Täter und mit ihnen der Zuschauer in einer Szene direkt in die Gaskammer schauen (vgl. S. 238 f.). Schultz kommt in ihrer Analyse zu dem Schluss, dass es spätestens nach der Jahrtausendwende schließlich keine Darstellungstabus für den Holocaust mehr gab (vgl. S. 364).

Mit Aufhebung der Bildtabus konnte auch der NS-Bildermythos dekonstruiert und der anhaltenden Reproduktion der NS-Ästhetik im Film etwas entgegengesetzt werden: So fanden sich in den Produktionen über den NS nach 2000 zunehmend Trash-, Fantasy- und Comic-Elemente, die der Repräsentation einer historischen Wahrheit bewusst entsagten (vgl. S. 464 ff.). Schultz schreibt in diesem Zusammenhang von einem „Sieg des Genre über die Vergangenheit“ (S. 464), indem etwa Quentin Tarantinos „Inglourious basterds“ (USA, D; 2009) mit allen inhaltlichen und ästhetischen Darstellungskonventionen des NS-Retrokinos bricht (vgl. S. 476). Demnach sei Tarantinos Film eine „cineastische Rachephantasie am Personal, an der Propaganda und der bis heute fortlaufenden Bildproduktion des ‚Dritten Reichs‘“ (S. 474).

An dieser Stelle sieht die Filmjournalistin Schultz das erinnerungskulturelle Potential des Mediums Film noch zu wenig genutzt, „als sozialutopisches Mittel der Bewusstmachung und der gesellschaftlichen Veränderung“ (S. 503) Massen zu erreichen und eine Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit anzuregen. Sie formuliert eine Kritik an der konventionellen Erzählform, die bis heute die NS-Ästhetik in Wort und Bild reproduziert, statt diese zu dekonstruieren. Schultz nimmt die Filmschaffenden in die ethische Verantwortung, insbesondere den Generationen, die den Nationalsozialismus nicht miterlebt haben und die Filme über den NS mit wachsender historischer Distanz rezipieren, den Holocaust nicht als bloßes fiktives Filmgeschehen zu vermitteln: Einer Normalisierung des filmisch inszenierten NS und seiner Verbrechen durch Verwenden einer standardisierten, „immergleichen Bebilderung“ (S. 313) und damit der Gefahr einer „Abstumpfung“ der Zuschauer gilt es entgegenzuwirken; es müssten vielmehr neue Inszenierungs- und Erzählformen gefunden werden, um mit dem bisher dominierenden „normativen Kanon des Erzählens“ im NS-Retrokino zu brechen (vgl. S. 12.).

Zur Buchkritik

Sonja M. Schultz gibt in ihrer Arbeit einen umfangreichen Überblick über ideologische, inhaltliche und ästhetische Schwerpunkte der Darstellung des Nationalsozialismus im Film der 1930er Jahre bis heute. Sie untersucht hierfür exemplarisch einzelne Filme verschiedener Genres und verschiedener Epochen, um Tendenzen in der filmischen Entwicklung aufzeigen zu können: Sie veranschaulicht, welchen Aspekten des Nationalsozialismus wie erinnert, was hingegen im Film tabuisiert wird. Zudem macht Schultz in ihrer Arbeit anschaulich, welche Stereotype, Narrative und Chiffren verwendet werden, um die NS-Herrschaft mit ihren FührerInnen, TäterInnen und MitwisserInnen darzustellen. Schultz traf für ihre Untersuchung bewusst eine breite Filmauswahl: Untersucht werden

fiktionale wie dokumentarische, öffentlich gezeigte wie unveröffentlichte Filme, Schultz analysierte sowohl Fernsehproduktionen als auch Kinofilme, neben dem Fokus auf deutschen Produktionen nimmt sie dabei auch zahlreiche internationale Produktionen in den Blick.

In der Forschung, allen voran in der Filmwissenschaft, war das Medium Film und seine Darstellung des NS schon mehrfach Gegenstand von Untersuchungen; meist handelten diese aber einzelne Filme ab. Schultz' Arbeit leistet für die Filmwissenschaft einen wichtigen Beitrag, indem sie über eine diachrone Filmanalyse einen Querschnitt durch das Filmwesen wagt, der über nationale Grenzen und einzelne Jahrzehnte hinausgeht. In ihrer chronologischen Abhandlung zeigt sie nachvollziehbar und anschaulich Tendenzen im Filmwesen auf, ausgewählte Sequenzbilder veranschaulichen ihre filmischen Thesen zur Darstellung des Nationalsozialismus. Dabei setzt Sonja M. Schultz in ihrer Analyse nicht nur filmwissenschaftlich an, sondern nimmt stets auch gesellschaftliche Diskurse in den Blick und stellt damit einen Zusammenhang zwischen der filmischen und gesellschaftlichen NS-Erinnerungskultur her: Die zögerliche Aufarbeitung des NS und des Holocaust im Film spiegelte die jeweiligen Zustände und Erinnerungskulturen in den einzelnen Gesellschaften und Nationen wieder, die – nicht nur in Deutschland – von Verdrängung, Entlastungsnarrativen und Opfergruppenmarginalisierung geprägt waren. Schultz arbeitet in diesem Kontext auch die jeweiligen Staatsideologien und die daraus resultierenden Produktionsbedingungen heraus, die den Kurs der Filme über den NS maßgeblich bestimmten.

Die Analyse einzelner Filme, die vor allem aus filmwissenschaftlicher Perspektive interessant ist, stellt Schultz aufgrund des Umfangs ihrer Arbeit allerdings nur verkürzt dar. Auch bedingt die Fokussierung auf die Analyse der bildlich-symbolischen Ebene der Filme, dass Schultz mit der Sprache eine wichtige Komponente der Filmanalyse weitestgehend unberücksichtigt lässt. Die Sprache war bis 1945 ein bedeutendes Element der NS-Selbstinszenierung, es wurde über die „Lingua Tertii Imperii“ eine eigene Sprachgemeinschaft zu kreieren versucht; im literarischen Antisemitismus wurden jüdische Figuren per se mittels eines fiktiven „Jiddisch“ als „andersartig“ dargestellt. In Schultz' Filmanalyse bleibt unbeantwortet, ob die Sprache der Nationalsozialisten in ähnlicher Form im Film nach 1945 weiterbestehen konnte, wie es Schultz anhand diverser NS-Bildnarrative nachgewiesen hat. Bedienten sich Filmschaffende nach 1945 etwa sprachlicher Kontinuitäten, um den NS darzustellen? Gab es im Film Sprachtabus, wie es eben tabuisierte Bilder gab? Und wurde der Holocaust in Wort öfter dargestellt als in Bild? An dieser Stelle müsste eine weitere Analyse des NS-Retrokinos ansetzen, die auch das Medium der Sprache in den Blick nimmt.

Resümierend liefert Sonja M. Schultz mit ihrer Arbeit einen breiten Überblick über die Bildmotivik der filmischen NS-Erinnerungskultur, die in ihrer Aufarbeitung des Nationalsozialismus und dessen Funktionsmechanismen in summa zu zögerlich war. Sie formuliert eine breite und nachvollziehbare Kritik an den vielfach produzierten, cineastischen „Bewältigungsbildern“; daran, dass die Vergangenheit und mit ihr die nationalsozialistischen Verbrechen nicht „bewältigt“, wohl aber aufgearbeitet werden können und müssen. Schultz zeigt Möglichkeiten auf, wie das heutige NS-Retrokino diesbezüglich deutlich kritischer werden kann. Ästhetisch wie inhaltlich.

Sonja M. Schultz' Arbeit „Der Nationalsozialismus im Film. Von TRIUMPH DES WILLENS bis INGLOURIOUS BASTERDS“ erschien im Mai 2012 im Bertz + Fischer Verlag (560 Seiten). Das Buch kann unter <http://www.bertz-fischer.de/nationalsozialismusimfilm.html> für 29,00 Euro bestellt werden.