

## VI. Inhaltliche Beobachtungen

Die folgenden Querschnittsbeobachtungen haben zwar wenig mit der vorgeschlagenen Forschungsmethode zu tun, sind aber m. M. n. interessant genug, um den Lesern mitgeteilt zu werden. Zudem bieten sie die Möglichkeit, besser mit den Filmen vertraut zu werden, was naturgemäß zum ebenso besseren Verständnis der vorliegenden These verhelfen soll.

### VI.a. Der »jüdische« Jude

Die bedeutendste und wirksamste Art und Weise, auf welche die jüdische Andersartigkeit beseitigt wird, ist die zusammengedrückte Figur des »jüdischen« Juden.<sup>326</sup> Es ist für uns ganz egal, ob es eine jüdische Andersartigkeit »wirklich« gibt;<sup>327</sup> wichtig ist nur, dass eine Andersartigkeit wenigstens gedanklich, also als Thema im besagten kulturellen Raum besteht. Das wurde anscheinend auch bei der DEFA bzw. in der SED verstanden und sollte auf die in so gut wie allen Filmen wiederkehrende Figur des »jüdischen« Juden gelenkt und somit entsorgt werden.

Im Grunde genommen unterscheidet sich der »jüdische« Jude, der übrigens kaum in weiblicher Form auftritt, dadurch von den restlichen jüdischen Figuren, dass er weit mehr jüdische Zeichen zeigt als die anderen. Diese Zeichen stammen weitgehend aus der Tradition, vor allem der Religion bzw. der Orthodoxie. Der »jüdische« Jude sieht also religiös aus, trägt eine Jarmulke, will oder führt religiöse Rituale auch tatsächlich durch usw. usf. Am wichtigsten ist, dass es sich bei seinem Verkehr mit den restlichen Figuren gewöhnlich um Religiöses, Traditionelles oder kurz Veraltetes handelt, sodass seine Rolle in der Filmhandlung eher nachrangig und nebensächlich bleibt und keinen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Erzählung ausübt.

Manchmal werden Stereotype auf den »jüdischen« Juden gelenkt, wie die scheinbare Geldobsession der orthodoxen Großeltern im ersten Teil von *Hotel Polan und seine Gäste* (1980-82). Typisch »jüdische« Redeweise und Gebärden sowie jiddischer Unterton tauchen ebenfalls bei dieser Figur auf (wie etwa beim Rabbiner im zweiten Teil von *Hotel Polan und seine Gäste*),<sup>328</sup> wobei es dazu in *Jakob dem Lügner* ausnahmsweise zwei Figuren gibt, nämlich Herschel zur Vertretung der religiösen Eigentümlichkeit der Juden und Kowalski zur Darstellung der scheinbar typisch jüdischen Verhaltens- und Redeweise. Jedenfalls gehört der »jüdische« Jude den abgelehnten »bösen«, weil unaufgeklärten Figuren an, wie schon früher erklärt.<sup>329</sup>

Damit die fast apriorischen Erwartungen des Publikums, welches eine Realisierung der durchgängigen Vorstellung eines »echten«, d.h. »jüdischen« Juden sucht, der erwünschten, weil erzieherischen Aufnahme des neuen Juden als eines ganz gewöhnlichen Menschen nicht im Wege stehen, muss eine dafür geeignete Entspannung zuerst erzielt werden. Genau diesem Zwecke dient die Figur des »jüdischen« Juden, die daher auch keine bedeu-

---

<sup>326</sup> Welcher übrigens genau das Gegenteil von Isaac Deutschers »non-Jewish Jew« zu sein scheint.

<sup>327</sup> Zum Verhältnis von »Wirklichkeit« und »Fiktion« siehe in Kap. I.b.1, »Politisch-ideologische »Wirklichkeit« gegenüber filmischer »Fiktion«, auf S. 6 f.; das dort beschriebene Verhältnis gilt auch für das »wirkliche« bzw. »fiktive« Vorhandensein der jüdischen Andersartigkeit.

<sup>328</sup> Siehe dazu in Kap. V.d.1, »Stereotype als Zeichen«, auf S. 73 ff.

<sup>329</sup> Siehe in Kap. V.b.1.i, »Bejahte gegenüber verneinten ausdrücklichen Hinweisen«, auf S. 59 ff.

tende Rolle in der Handlung zu spielen braucht. In manchen Filmen begnügt sie sich mit einem kurzen Auftritt, der aber verhältnismäßig früh stattfinden muss, damit sich die Zuschauerschaft am erwarteten Juden sättigt und zur Aufnahme des Neuen und Unbekannten bereit sein könnte.

Zudem wird durch diese Entspannungstechnik auch das Problem der gewissermaßen unwiderlegbaren jüdischen Abgesondertheit gelöst – sowohl die den Juden von den Nazis aufgedrängte als auch die von den Juden selbst bezweckte, denn beidem sei die Unaufgeklärtheit gemeinsam. Dass es auch (selbst ausgegrenzte) »jüdische« Juden gibt bzw. gegeben hat, suggeriert nämlich, dass die »Faschisten« die Juden deswegen haben absondern können, weil die Juden sich selbst vom Rest haben absondern wollen, also bei ihrer Umgebung den Eindruck erweckt haben, dass sie sich von den restlichen unterscheiden. So werden der Faschismus und die religiöse Orthodoxie miteinander verknüpft und als »unaufgeklärt« in Abrede gestellt. Von diesem Blickpunkt aus scheinen die Juden gewissermaßen selber schuld (gewesen) zu sein, wenn sie ihre »dunkle« Orthodoxie vor der sozialistischen Aufklärung bevorzug(t)en. Dadurch lässt sich eine Entspannung im weiteren Sinne, nämlich eine Entlastung der persönlichen Vergangenheit des jeweiligen Zuschauers im Besonderen und der aus Ruinen auferstandenen neuen deutschen Gesellschaft im Allgemeinen vollziehen,<sup>330</sup> wenn dieses Ziel auch nicht ausdrücklich formuliert werden darf. Interessanterweise kommt der »jüdische« Jude noch immer in deutschen Spielfilmen vor, wie etwa im jüngst hergestellten *Alles auf Zucker!* (Dani Levy, 2004-5).

Einen interessanten Ausnahmefall, welcher die obige Regel immerhin nur bestätigt, bildet der Fernsehdreiteiler *Hotel Polan und seine Gäste* (1980-82), wo die meisten Juden mehr oder weniger orthodox-religiös sind. In diesem Bildungsroman wächst der Protagonist, Peter Samuel, selbstverständlich aus der Dunkelheit der umgebenden Orthodoxie heraus. Anstatt dass der außergewöhnliche und veraltete, inmitten der unjüdischen Gegenwartsjuden befindliche Jude aus der Vergangenheit hervorragt und somit die Ausnahme bildet, gibt es in diesem Mehrteiler die umgekehrte Lage, wo sich einen Gegenwartsjuden allmählich aufklärt und seiner veralteten Umgebung den Rücken kehrt. Sowohl so als auch so bildet die Orthodoxie, selbst wenn sie sehr auffällig dargestellt wird, die – ob durch die bloße Mehrheit der Figuren oder, wie im hiesigen Fall, durch den Protagonisten – abgelehnte Vergangenheit. Darüber hinaus gilt das umso mehr beim Letzteren, wo das Gewicht der fehlenden Mehrheit durch den noch wirksameren Kampf des Protagonisten, der alleine unjüdisch ist bzw. wird, gegen die unaufgeklärte Umgebung verstärkend ersetzt wird. So hat auch die umgekehrte Darstellungsweise immerhin das gleiche entspannende Endergebnis.

Ähnlich geht es mit der Darstellungsweise des scheinbar religiösen Protagonisten in *Levins Mühle* (1979-80), wo sich die Handlung im späten 19. Jahrhundert in einem preußischen Dorf abspielt, dessen deutscher Müller die Mühle des jüdischen Konkurrenten zerstört. Den seinerzeitigen Voraussetzungen bei den Landjuden gemäß, sieht Levin orthodox aus: Jarmulke, Schläfenlocken, Kleidung – und natürlich auch die immer wiederkehrende Menorah<sup>331</sup>. Was aber sein eigentliches Leben belangt, so hat er eine nichtjüdische Gefährtin (dazu auch eine Zigeunerin); ihretwegen verlässt er auch sein Elternhaus, in welches er aus dem Dorfe geflohen ist, da seine Eltern die Beziehung nicht billigen. Zudem ist er Handarbeiter, was im Film auch ausdrücklich betont wird, wenn eine

---

<sup>330</sup> Siehe dazu auch in Kap. VII.b.2, »Die Zwecke«, auf S. 107 f.

<sup>331</sup> Siehe in Kap. VI.d, »Die Menorah und die Chanukijah als jüdische Symbole«, auf S. 90

der deutschen Dorfbewohner ihr Zeugnis vor Gericht ablegt. Im Gegensatz zu seinem bärtigen Vater, dem »jüdischen« Juden dieses Filmes, spricht er nicht mit jiddischem Unterton, lernt er nicht Thorah, zeigt ja gar keine tätigen Zeichen. Alles, was an Levin als jüdisch gilt, ist sinnbildlich, und nur dazu bestimmt, den seinerzeitigen gesellschaftlichen Voraussetzungen der Landjuden gerecht zu werden. Beiden Werken – *Levins Mühle* und *Hotel Polan* – ist folglich gemeinsam, dass die übliche Bejahung der Assimilation durch eine ebenso zweckmäßige Verneinung der Tradition ersetzt wird,<sup>332</sup> dass also der »jüdische« Jude, der in der Regel am Rande der (un-)jüdischen Gesellschaft steht und diese eben somit als gewöhnlich erscheinen lässt, in diesen beiden Werken durch einen als verhältnismäßig gewöhnlich gestalteten Protagonisten ersetzt wird, welcher der umgebenden herkömmlichen Gesellschaft den Rücken kehrt.

## VI.b. Behandlung der weltanschaulichen Alternativen zur Religion

Eine unterschiedliche jüdische Identität kann bzw. konnte im besagten kulturellen Raume in drei Hinsichten zum Ausdruck kommen, die sich freilich überlappen mögen: gläubig-religiös (nach dieser oder jener Strömung), kulturell (der »Bund«, Dubnow, der junge S. H. Bergmann) und national (Zionismus). Die beiden letzten Möglichkeiten sind relativ jung und daher noch arm an eigenartigen, selbstständigen jüdischen kulturellen (im weiteren Sinne) Gehalten. So finden sie sich von vorneherein gegenüber der langen und erfahrungsreichen Vergangenheit des religiösen Judentums im Allgemeinen und der rabbinischen Hauptströmung (im besagten kulturellen Raum) im Besonderen weit im Nachteil.

Dieses Verhältnis zwischen den vorstehenden Selbstbestimmungsmöglichkeiten rührt davon her, dass alle Versuche, Alternative zur religiösen jüdischen Lebensweise zu entwickeln, erstens keine unterschiedliche und selbstständige, jedoch zum Überleben ausreichend tief verwurzelte jüdische Kultur (geschweige denn eine säkulare und dennoch unrasstische Bestimmung des Juden) haben schaffen können und zweitens über kurz (Bund) oder lang (Zionismus) gescheitert sind. Manchmal ist Ersteres die Ursache für Letzteres (bspw. im Zionismus), in anderen Fällen umgekehrt (so anscheinend im Fall des jiddischistischen Bundes); wichtig ist hier jedenfalls nur, dass diese aus verschiedenen Gründen gescheiterten Versuche von vorneherein als keine ebenso oder gar ähnlich tiefen Quellen jüdischen kulturellen Inhalts (und daher: jüdischer Zeichen) fungieren können. Selbst die verschiedenen religiösen Alternativen zur rabbinischen Orthodoxie (im weiteren Sinne) haben sich bisher nicht durchsetzen können, wie uns z. B. die demographische Lage der Karäer oder des nord- bzw. US-amerikanischen Reformjudentums zeigt, was die Entstehung einer von der orthodox-rabbinischen Tradition unabhängigen und dennoch eigenständigen jüdischen Kultur verhindert.

Nun ist vom sozialistischen Blickpunkt aus die Einführung der von vorneherein verachteten Religion sowieso die beste, weil bekannteste und im Allgemeinen meist geübte Weise, um den jüdischen Separatismus als solchen aufs Strengste zu verurteilen. Eine Beschränkung der Möglichkeiten, die den jüdischen Figuren geboten werden, auf die Wahl zwischen säkularer bzw. sozialistischer Aufklärung und orthodox-religiösem Verhängnis vereinfacht die Bewältigung der Judenfrage und, was noch wichtiger ist, verhindert die Bewältigung zeitgenössischer Her-

---

<sup>332</sup> In der Tat kann es auch andersherum formuliert werden, denn es hängt ja völlig vom jeweiligen Gesichtspunkt ab; jedenfalls geht es hier um eine umgekehrte Darstellungsweise, die aber ein und demselben Zweck dient.

ausforderungen, wie die damals erfolgreich erscheinende Erfüllung des Zionismus im Lande Israels. So gab es in der DDR ein klares politisch-ideologisches Interesse an der Verdrängung des Zionismus aus der filmischen Traumwelt,<sup>333</sup> was zugleich auch im Einklang mit den ideologischen Vorschriften stand.<sup>334</sup> Genau aus diesem Grunde lohnt es sich – trotz der nahezu apriorischen Unterlegenheit des Zionismus als Darstellungsmöglichkeit jüdischer Identität –, die Art und Weise zu untersuchen, auf welche er doch zum Ausdruck kommt.

In *lebender Ware* (1966) wurden die Ereignisse des Sommers 1944 in Budapest kaum ein Jahrzehnt nach der Ermordung Israel Rudolf (Rezsö) Kasztners in Tel-Aviv auch in der DDR aufgegriffen, wobei die Beziehungen zwischen Kasztner, dem zionistischen Gemeindeführer, einerseits und Kurt Andreas Ernst Becher, dem SS-Obersturmbannführer, andererseits von einem unverkennbar sozialistischen Gesichtspunkt aus dargestellt werden. Nur lässt sich im Film, obwohl Kasztner mit dem hochrangigen SS-Offizier gleichgesetzt wird, kaum ein Hinweis auf Kasztners politische Angehörigkeit zum Zionismus finden, was uns mit gutem Grunde überraschen sollte, bietet sich hier doch eine für die sozialistische Sache unübertrefflich geeignete Gelegenheit, ihren zu gleicher Zeit sowohl antifaschistischen als auch antizionistischen Standpunkt wohl begründet zu manifestieren. Dieser wesentliche Umstand in Kasztners politischem Leben, der dem Publikum nicht ausdrücklich mitgeteilt wird, steht somit im Grunde genommen eher hinter den Kulissen und kann daher von uns recht begrenzt berücksichtigt werden. Nur eine Stelle habe ich ausfindig machen können, wo auf diesen Umstand angespielt wird, nämlich die Schlusszene, in der Becher Folgendes zu Kasztner spricht: »Ich schaffe Sie rechtzeitig in die Schweiz, von da können Sie ihre Verbindungen nach Palästina spielen lassen.«

Die drei abschließenden Zwischentiteln zum jeweiligen Geschick Eichmanns, Kasztners und Bechers scheinen aber etwas erhellendes Licht auf diese Sache zu werfen: »Adolf Eichmann – 1962 in Jerusalem zum Tode verurteilt und gehängt. / Dr. Rezsö Kastner – 1945 in Ungarn als Kriegsverbrecher verurteilt, 1957 in Jerusalem<sup>335</sup> auf offener Straße erschossen. / Kurt Andreas Becher – Januar 1945 zum SS-Standartenführer befördert, lebt heute in Bremen, Schwachhauser Heerstraße 180, Privatvermögen 150 Mill. DM« Dass Kasztner mittendrin zwischen die beiden SS-Kommandanten hingestellt ist, vermag den eben davor bei den Zuschauern aufgestiegenen Verdacht, dass er den wirklich Bösen, also dem Zionismus angehöre, nur zu verstärken, selbst wenn einer der beiden Altnazis gerade von den Zionisten hingerichtet worden ist. Wir werden noch ersehen, wie eng der deutsche Faschismus und der hebräische Zionismus miteinander verknüpft werden<sup>336</sup> – oder mit den Worten der Figur Bechers: »Lieber Kasztner, wir sitzen beide im selben Kahn. Und der fängt an zu schaukeln. Wenn Sie reden, werde ich nicht stumm bleiben.« Die Auslassung einer ausdrücklichen Erklärung über Kasztners politische Angehörigkeit zum Zionismus während des ganzen Films rührt also womöglich daher, dass es dem ostdeutschen Publikum – als der Zionismus auf diese Weise in den alltäglichen Medien vergegenwärtigt, d.h. als »faschistisch« beschrieben wurde – vielleicht selbstverständlich gewesen sein sollte, dass ein Jude, der mit den »Faschisten« gemeinsame Sache macht, zionistisch gesinnt sein muss; dass Kasztners Angehörigkeit zum Zionismus nicht völlig ausge-

---

<sup>333</sup> Weiteres dazu in Kap. II.b.2, »Vergangenheits(nicht)bewältigung«, auf S. 33 ff.

<sup>334</sup> Siehe dazu in Kap. II.a.5, »Bemerkung zur sozialistischen Ablehnung des Zionismus«, auf S. 30

<sup>335</sup> Das ist natürlich eine falsche Angabe, was für die Filme der DEFA aber nicht kennzeichnend ist; siehe dazu in Kap. VI.e, »DEFA-Spielfilme als »Historiophoty«, auf S. 91 ff.

<sup>336</sup> Siehe in Kap. VII.c, »Zusammenfassendes Zitat«, auf S. 108

lassen wurde, sondern gerade in der wichtigsten Szene des Films als eine Art Bestätigung angedeutet wird, weist auf diese Deutungsmöglichkeit hin. Des Weiteren wird die kontrafaktische Alternative, d.h. die Möglichkeit zum Widerstand, mehrmals im Film erwähnt, aber immer wieder setzt sich Kasztner (d.h. seine Figur) dieser Alternative entgegen, was dem ostdeutschen Publikum wahrscheinlich näher bringen sollte, dass Kasztners Zusammenarbeit mit dem »Faschismus« nicht die einzige Möglichkeit gewesen sei, also dass seiner vom kontrafaktischen Gesichtspunkt aus folgenschweren Handlungsweise andere, möglicherweise ideologische Beweggründe zugrunde gelegen seien.

In *Jakob dem Lügner* (1974), der ja nach dem Sechs-Tage-Kriege hergestellt worden ist, hat der Zionismus einen bereits weit klareren Auftritt: Jakob und Lina sind einige furchterregende »Muskeljuden« von hoher Gestalt begegnet. Jakob, der gute Protagonist, entfernt Lina aus ihrer Reichweite und versucht durch die Straße selbst durchzugehen, wo er von diesen aber behindert und aufdringlich danach gefragt wird, ob das Gerücht wahr ist, dass ein jüdischer Staat gegründet werden soll. Weiteres gibt es zum Thema nicht. Wie im vorigen Beispiel, ist die negative Beurteilung des Zionismus klar manifestiert, während noch immer nicht ausdrücklich auf den Zionismus hingewiesen werden darf.

Erst im Fernsehdreiteiler *Hotel Polan und seine Gäste* (1980-82), dem uns schon bekannten, umgekehrt gestalteten Ausnahmefall, der aber die Regel dadurch nur bestätigt,<sup>337</sup> ist dem Zionismus ein echter Auftritt in der Rolle der alternativen jüdischen Lebensweise erlaubt. Im zweiten Teil verliebt sich Peter Samuel, der sich dem kommunistischen Sozialismus immer mehr annähernden Protagonist, in Chanah, die aber aus einer zionistischen Familie stammt. Eines Nachmittags verführt sie ihn in einen Hinterhalt, dessen eigentlicher Bedeutung sie sich nicht ganz bewusst ist, haben ihr ihre zionistischen Bekannten doch nur ein friedliches Gespräch von Mann zu Mann versprochen.

Anfangs stellen sich ihm die jungen Zionisten verhältnismäßig höflich, also noch nicht ganz brutal vor: Es werden dabei Maccabi, Blau-Weiß und Poalei-Zion vertreten, sogar Agudas-Jisroel wird bei diesem Versuch, eine Gesamtdarstellung des Zionismus zu erzielen, aus irgendeinem Grunde eingeschlossen; ein fünfter ist dorthin aus einem palästinensischen Kibbuz gekommen. Sie werfen ihm vor, mit den »Gojim«, den Kommunisten und Bolschewiken, gemeinsame Sache zu machen, und versuchen ihn davon zu überzeugen, dass er sich seinesgleichen, d.h. den Juden, anschließen sollte. Aber Peter Samuel interessiert sich nicht für ihren »jüdischen Sozialismus«, und nachdem die »Chawerim«, die eine Neigung zur Gewalt allerdings ganz von Anfang an gezeigt haben, daran gescheitert sind, ihn für die jüdische separatistische Sache zu gewinnen, beginnen sie eine Schlägerei, woraufhin sie hinter dem vor ihnen fliehenden Peter Samuel herjagen. Das alles führt dann unmittelbar zum oben schon erwähnten Austritt Peter Samuels aus der jüdischen Gemeinde.

Am Ende dieses Bildungsromans, am Vorabend des Zweiten Weltkrieges, entscheidet sich Peter Samuel für Europa und den universellen Sozialismus. Indem er im letzten Augenblick aus dem Rettungszug springt, verzichtet er auf Chanah und ihre zionistische Realitätsflucht. Im letzten Jahrzehnt des Bestehens der DDR wird also eine

---

<sup>337</sup> Siehe in Kap. VI.a, »Der »jüdische« Jude«, auf S. 83 ff.

Auseinandersetzung mit dieser Alternative zur jüdischen Orthodoxie erstmals salonfähig; vielleicht wird eben dazu Agudas-Jisroel mit einbezogen, nämlich um anzudeuten, dass Zionismus und Orthodoxie schließlich doch einander nahe und der sozialistischen Aufklärung entgegenstehen, indem beide Ertere auf eine jüdische Absonderung abzielen, was beim Letzteren gerade das Problem bilden soll.

Interessanterweise ist gerade der verpönte Zionismus die einzige Alternative (ob zum religiösen Judentum im Allgemeinen oder zum rabbinischen im Besonderen), die überhaupt in den Filmen figuriert. Andere Alternativen zur Religion sowie die religiösen Alternativen zur rabbinischen Orthodoxie werden völlig übersehen,<sup>338</sup> was davon zu zeugen scheint, wie schwer Zwischenfälle im Sozialismus behandelt werden konnten – nämlich so schwer, dass sogar der verhasste Zionismus leichter abzuwehren war als andere (kulturelle oder religiöse) Strömungen, und zwar gerade deswegen, weil diese Erscheinung des Nationalismus dem Faschismus so schnell, wenn auch nicht so mühelos zugeschrieben wurde. Dabei lässt sich beobachten, dass der »jüdische« Jude, der ja sowieso abgelehnt wird, immerhin niemals zionistisch gesinnt ist. Das heißt, dass der Zionismus, der im Gegensatz zur Orthodoxie den Kampf – wenigstens zur Zeit der DDR – noch nicht verloren zu haben schien, eine wirkliche Bedrohung darstellte, was naturgemäß kaum auf Letztere zutraf.

### VI.c. Das Jiddische als sprachliches Sinnbild

Wie oben gesagt, ist für den »jüdischen« Juden kennzeichnend, dass er sein Deutsch mit jiddischem Unterton verzerrt oder Ersterem jiddische Wörter schlichtweg beimischt, wodurch das Jiddische zum sprachlichen Sinnbild des Judentums im Allgemeinen (das zionistische Neuhebräisch wird, wie oben erklärt, von vorneherein als faschistisch ausgeschlossen) und des Veralteten und Vergangenen, kurz: des nunmehr Überflüssigen im Besonderen wird.

Dabei erhebt sich das Jiddische in seiner Rolle als sprachliches Sinnbild des Judentums über seinen eigentlichen kulturellen Raum und findet auch anderwärts Anwendung, wie bspw. in *Sternen*, einer deutschbulgarischen Gemeinschaftsherstellung, deren Handlung sich in einem kleinenstädtischen und notdürftigen, in Bulgarien befindlichen Ghetto abspielt, in welches griechische Juden gebracht werden, um nach kurzem von dort aus nach Auschwitz weitergeschickt zu werden. Nur sprechen diese angeblich judenspanischen Muttersprachler die deutschen Soldaten auf Jiddisch bzw. mit jiddischem Unterton an, was ihnen von ihrer griechischen Herkunft her bestimmt nicht möglich sein sollte, dann aber ja nur als sprachliches Sinnbild für Juden fungiert. Diese Rolle des Jiddischen kommt auch umgekehrt vor, nämlich wenn die deutschen Soldaten, die zu den Bulgaren (naturgemäß?) auf Bulgarisch sprechen, beim Verkehr mit den griechischen Juden immerhin die deutsche Sprache verwenden, was anscheinend auf der Annahme beruht, dass (alle) Juden Jiddisch können bzw. Deutsch verstehen sollen, wie im Film auch in der Tat passiert.

Das wird auch daraus ersichtlich, dass der Film von einem jiddischen Gedicht vom Jahre 1938 begleitet wird, welches dabei insgesamt fünfmal erklingt und mit dem der Film zudem auch anfängt und endet, nämlich mit

---

<sup>338</sup> Ausnahmsweise lässt sich eine Orgel in der sich in einer Synagoge abspielenden Anfangsszene von *lebender Ware* vernehmen, womit aber allem Anschein nach keine Reformsynagoge gemeint wird.

Mordechai Gebürtigs (מרדכי געבירטיג) »אונזער שטעטל ברענט« (unser Städtchen brennt), dessen Wortlaut am Ende in deutscher Übersetzung auf der Leinwand erscheint.<sup>339</sup> Im Hinblick darauf könnte man womöglich sagen, dass auch das Jiddische – ein neutrales Zeichen schon an sich – stereotypisch gebraucht zu werden vermag.

### VI.c.1. Mögliches Anzeichen der Kontinuität?

Dazu kommt auch der stereotypisch erscheinende Gebrauch hebräischer bzw. jiddischer Buchstaben, wie in *lebender Ware* (1966). Der Titel, welcher diesen Film eröffnet, besteht in einer dem nationalsozialistischen *ewigen Juden* (Fritz Hippler, 1940, Untertitel: »Dokumentarfilm über das Weltjudentum«) erstaunlich ähnlichen Weise aus hebräischen bzw. jiddischen Buchstaben, die zu diesem Zweck einigermaßen umgestaltet wurden. Sucht man also nach Anzeichen des Fortbestands des nationalsozialistischen filmkünstlerischen Erbes, so mag dieser Ausnahmefall als solch eines fungieren, woraus aber umso ersichtlicher wird, wie weitgehend sich alles andere – ob zum Guten oder zum Schlechten – in dieser Hinsicht veränderte, nachdem sich die sozialistische Weltanschauung in Babelsberg durchgesetzt hatte.

### VI.c.2. Bulgarischer Einfluss

In diesem Zusammenhang, wo wir *Sterne* schon erwähnt haben, wäre es wohl am Platze, auch die Frage danach zu stellen, ob und inwieweit die bulgarische Mitwirkung an der Herstellung des Films die Quantität und Qualität der dort enthaltenen jüdischen Zeichen beeinflusste. Nun ist diese Frage kaum eindeutig zu beantworten: Es scheint zwar mehr Zeichen hierbei zu geben als in anderen Filmen, nicht aber dermaßen, dass man einen wesentlichen Wandel in dieser Hinsicht vermerken könnte.

Demgegenüber lässt sich einen Unterschied darin finden, dass Ruth, die jüdische Hauptfigur, sich gewissermaßen zum Judentum bekennt, und zwar folgendermaßen: »Was waren Sie früher?«, fragt Ruth der deutsche Soldat Walter, der sich langsam in sie verliebt, worauf sie antwortet: »Bevor man bemerkte, dass ich Jüdin bin? – Lehrerin.« Einerseits scheint dieses Bekenntnis dem des Herrn Mengers im *Beil von Wandsbek*<sup>340</sup> sehr ähnlich zu sein, weil beides nicht ganz freiwillig vom sich Äußernden ausgeht, sondern schließlich auf die Nazis, also auf die bösen Figuren zurückgeführt wird. Andererseits ist Mengers, obwohl die einzige jüdische Figur im *Beil von Wandsbek*, bestimmt keine Hauptfigur (spricht er doch nicht mehr als etliche Sätze, wenn sie weltanschaulich auch ganz bedeutungsvoll sind), was Ruths Bekenntnis in *Sternen* doch zu einer Art Ausnahmefall unter all unseren Filmen macht.

---

<sup>339</sup> Ganz am Anfang des Films wird Folgendes gezeigt: »Die Musik entstand unter Verwendung der jüdischen Lieder ›Es brennt‹ von Mordechaj Gebirtik, ermordet 1942, [und] ›Eli Eli‹ - Volkslied.« Letzteres habe ich übrigens nicht im Film vernommen bzw. erkannt, weshalb ich auch nicht sagen kann, ob damit Chanah Szenes' berühmtes Gedicht »הליכה לקיסריה« gemeint wurde; wenn ja, könnte die vermeintliche Zurückführung des Gedichtes auf niemand Bestimmten eher in Anbetracht der bedeutsamen Rolle von Szenes als einer der Fallschirmabgesandten im sich zur Zeit der Filmherstellung noch immer erfolgreich durchsetzenden zionistischen Narrativ verstanden werden.

<sup>340</sup> »Man sagt uns Juden viel Einfühlungsvermögen nach...«, siehe in Kap. III,e, »Hinter und vor den Kulissen«, auf S. 47 ff.

Zum Schluss könnte man sagen, dass das Ergebnis hinsichtlich der Quantität und der Qualität der jüdischen Zeichen in dieser deutschbulgarischen Koproduktion das gleiche ist wie bei den anderen Filmen, selbst wenn die veränderten Umstände erweiterte Ausdrucksmöglichkeiten bieten.<sup>341</sup>

#### VI.d. Die Menorah und die Chanukijah als jüdische Symbole

Unter den wenigen positiven Zeichen, die sich in den Filmen ausfindig machen lassen, befindet sich die Menorah, die manchmal auch als Chanukijah vorkommt. Auf den ersten Blick gerät man in Verwunderung, da eine sozusagen private Menorah zu nichts nütze ist. Aber eigentlich fungiert sie hier genau so wie in altertümlichen (geschweige denn späteren) Synagogen, nämlich als ein jüdisches Sinnbild schlechthin. Bei der Chanukijah ist es natürlich anders, hat sie doch einen bestimmten rituellen Zweck. Nun müssen wir aber zwischen ihrer Bedeutung als Kultgegenstand und der später entwickelten, Menorah ähnlichen Anordnung der Chanukah-Kerzen: Zur Erfüllung des Chanukah-Kerzen-Gebots wird in der Tat keine Chanukijah benötigt, geschweige denn eine besondere Anordnung der Kerzen. Wenn also eine Chanukijah gerade in der Menorah ähnlichen Form angezeigt, dennoch gar nicht gebraucht wird, dürfen wir annehmen, dass derjenige, der diese bestimmte Chanukijah in den Film brachte, zwischen dem einen und dem anderen nicht unterscheiden konnte, was immerhin zweifelsohne für das damalige ostdeutsche Publikum im Allgemeinen gilt. Das Gegenteil dürfte natürlich ebenso, wenn nicht ja noch wahrscheinlicher sein, d.h. dass mit den Menoroth eigentlich Chanukijoth gemeint werden.

Nun haben wir oben schon eine Ausnahme erwähnt,<sup>342</sup> nämlich den rituellen Gebrauch, der in *Hotel Polan und seine Gäste* von einer Chanukijah gemacht wird. Aber abgesehen von dieser Ausnahme werden die Chanukijoth, geschweige denn die Menoroth, keinmal gebraucht. So scheinen diese wohl jüdischen Gegenstände nur eine ästhetische Funktion im Leben der Figuren zu erfüllen, woraufhin sie als sinnbildliche positive Zeichen einzustufen sind. Allerdings erfüllen sie als solche eine wichtige Funktion bei der Vermittlung des Jüdischseins einer Figur an das Publikum, zumal sie in der Regel als eines unter recht wenigen positiven Zeichen, manchmal sogar als erstes (wie in *Levins Mühle*) oder eines der ersten (wie in *Lebender Ware* und *Bronsteins Kindern*) vorkommen. Dabei ist besonders beachtenswert, dass sie dem Judenstern von ihrer sinnbildlichen Gattung her ähneln, aber den Juden im Gegensatz zum Letzteren nicht aufgezwungen werden, weshalb sie auf das Jüdischsein einer Figur hinweisen können, ohne diese mit eigentlichem kulturellem Inhalt und jüdischer Eigenheit zu belasten.

Des Weiteren tauchen sie fast überall in unserer Liste, von *Affaire Blum* (1948) bis zu *Bronsteins Kindern* (1990-91) auf, was von ihrer vermutlichen Rolle als das positive Gegenstück des erzwungenen Judensterns zu zeugen scheint, zumal sie nicht gebraucht werden bzw. keine rituelle Bedeutung haben. Im ersten Film, *Ehe im Schatten* (1947), sowie im letzten, *Bronsteins Kinder* (über die dort vorkommenden Menoroth hinaus), werden dreiarmige Leuchter gezeigt. Schließlich habe ich mich dagegen entschieden, diese als Anzeichen jüdischer Gegenwart anzusehen, und zwar aus dem einfachen Grunde, dass sie mir nichts dergleichen andeuten. Vielleicht fehlt irgendet-

---

<sup>341</sup> Zu einem ähnlichen Fazit werden wir auch bei der nachstehenden Analyse von *Bronsteins Kindern* gelangen, siehe in Kap. VI.f. »Vergleich mit der Wendezeit: *Bronsteins Kinder* (1990-91)«, auf S. 93 ff.

<sup>342</sup> In Kap. V.b.2.iv, »Sinnbildliche gegenüber tätigen Anzeichen jüdischer Gegenwart«, auf S. 67 ff.



was meinem Wissen, jedoch habe ich Derartiges noch nie getroffen, wenigstens nicht in einem ausgesprochen jüdischen Zusammenhang.

## VI.e. DEFA-Spielfilme als »Historiophoty«

Oben haben wir Hayden White erwähnt,<sup>343</sup> der den Begriff der »Historiophoty« geprägt und als »the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse« bestimmt hat.<sup>344</sup> Nun knüpfen die meisten DEFA-Spielfilme zum jüdischen Thema an das antifaschistische Gründungsnarrativ der DDR, nämlich an den Kampf gegen die Nationalsozialisten an, wobei der Darstellung der Judenverfolgung, also des Holocaust, große Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dieser inhaltliche Blickwinkel hat, wie schon früher gesagt, kaum etwas mit unserer Leitfrage zu tun, dennoch scheint mir der qualitative Darstellungsunterschied zwischen den Produktionen des Westens und denen der gewissermaßen zwischen dem Westen und dem Osten liegenden DDR erwähnenswert zu sein; des Weiteren wird uns die nachfolgende Diskussion zur Beantwortung unserer dritten Frage verhelfen.<sup>345</sup>

Ein Beispiel für die **verhältnismäßig** hohe Wirklichkeitstreue der ostdeutschen Spielfilme ist am Ende von *nackt unter Wölfen* zu finden, wo es die Amerikaner sind, die im Konzentrationslager Buchenwald ankommen, um es zu befreien. Zwar soll das Lager im Film noch vor der Ankunft der amerikanischen Truppen von den kommunistischen Häftlingen selbst befreit worden sein, was im Einklang mit dem amtlichen Mythos<sup>346</sup> des SED-Regimes steht, aber der Rahmen der grundlegenden Tatsachen wird trotz der weltanschaulichen Abträglichkeit immer noch bewahrt – im Gegensatz, zum Beispiel, zu einem westlichen Film der jüngsten Zeit, namentlich Roberto Benignis *la vita é bella* (1997), wo die Amerikaner ein KZ befreien, das aber unverkennbar Auschwitz-Birkenau ist bzw. sein soll. Ein anderes Beispiel dafür liefert uns das Ende des noch jüngeren amerikanischen Gegenstücks (Peter Kassovitz, 1999) der ostdeutschen Bearbeitung *Jakobs des Lügners* (1974). Während sich die ostdeutsche Filmfassung ziemlich eng an das so genannte wahre der beiden im ursprünglichen Roman vorgeschlagenen Enden hält, weicht die US-amerikanische Neufassung stark von beidem ab, indem Jakob, der nunmehr auch die Figur des Erzählers verkörpert, hingerichtet wird und jedoch weiterredet, nur um uns einzureden, dass die im Todeszuge befindlichen restlichen Ghettobewohner irgendwie durch die Russen gerettet werden sollten.<sup>347</sup>

Ein weiterer Unterschied liegt darin, dass die ostdeutschen Holocaustfilme kein Entsetzen bei den Zuschauern zu erregen, sondern das Verständnis derselbigen zu erwecken suchen, und zwar dafür, wie sich solch ein Verbrechen überhaupt abspielen konnte. Denn letzten Endes sei der Holocaust nicht der **Mord** an den Juden (Menschen

---

<sup>343</sup> Siehe in Kap. III.e.1, »Das geringe Gewicht des geschichtlichen Hintergrunds der Filmhandlungen«, auf S. 50 f.

<sup>344</sup> Siehe: Hayden White, »Historiography and Historiophoty«, in: *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec. 1988), pp. 1193-1199, here 1193.

<sup>345</sup> Siehe in Kap. I.a.4, »Die dreifache Fragestellung«, auf S. 5

<sup>346</sup> Siehe bspw. die diesbezügliche Bemerkung auf der Website der ARD:

[http://kriegsende.ard.de/pages\\_std\\_lib/0,3275,OID1145578,00.html](http://kriegsende.ard.de/pages_std_lib/0,3275,OID1145578,00.html)

<sup>347</sup> Siehe auch Thomas Klingensmaiers Kritik (1999) an diesem Film, die am 18.09.2001 in der *Stuttgarter Zeitung* veröffentlicht worden und unter folgender Webadresse verfügbar ist:

<http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/27753>

Oder auch unter: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/358499>

werden nach allem tagtäglich ermordet), sondern vielmehr die Art und Weise, auf welche die Nazis, vor denen solch ein Mord mehr oder weniger<sup>348</sup> undenkbar gewesen war, ihn doch ermöglichten und durchführen konnten. Es sind also nicht die Vernichtungslager, welche das letzte Ende der Verfolgungs- und Vernichtungsgeschichte bilden und die in der Regel ja nicht in den Filmen vorkommen, sondern der **Gleisbau** bis dorthin, der allmähliche Vorgang des moralischen Verfalls, der von größter Bedeutung für die Menschheit ist und welcher im Mittelpunkt der ostdeutschen Filmkunst zum Thema steht, wenn auch in der Art und Weise, die der sozialistischen Sache am besten dient. So wurden zum Beispiel die Ereignisse in der Berliner Rosenstraße im Jahre 1943 schon 1971-72 im dritten Teil der *Bilder des Zeugen Schattmann* filmisch bearbeitet, also 21 Jahre vor dem bundesdeutschen Dokumentarfilm *Befreiung aus der Rosenstraße* (Michael Muschner, 1993-94) und drei Jahrzehnte vor dem Spielfilm *Rosenstraße* (Margarethe von Trotta, 2002-3). Dabei figurierten die Juden schon von Anfang an (*Ehe im Schatten*, 1947) als Opfer nationalsozialistischer Verfolgung,<sup>349</sup> sodass dieses Stück Geschichte, im Gegensatz zur mangelhaften Aufarbeitung des Holocaust im Westen, in der DDR nicht beiseite geschoben oder gar verdrängt wurde.<sup>350</sup>

Darüber hinaus kommen fast alle Aspekte der Ermöglichung und Durchführung der Verfolgung und Vernichtung in den Filmen zum Ausdruck, wie aus den folgenden Beispielen zu ersehen ist:

1. Technokratisch im *Rat der Götter*, wo die industrielle Herstellung des Giftgases Zyklon-B aufgearbeitet wird.
2. Bürokratisch in den *Bildern der Zeugen Schattmann*, deren Rahmengeschichte der Globke-Prozess ist und wo das Problem der »Mordbürokraten... von ihren Schreibtischen bis zur Endstation« aufgearbeitet wird.
3. Antisemitisch in *Affaire Blum*, wo reine Vorurteile innerhalb des Rechtswesens der Weimarer Republik einen unschuldigen Juden vor einen hasserfüllten Richter bringen.
4. Wirtschaftlich in *Levins Mühle* oder in *Lebender Ware*, wo nichtjüdische Deutsche die Verfolgung der Juden fördern, um daraus Gewinn zu ziehen (die Geschichte von *Levins Mühle* spielt im späten 19. Jahrhundert, was als sehr frühe Vorgeschichte fungiert).
5. Persönlich in fast allen Filmen, wie bspw. *Ehe im Schatten* und das spätere Gegenstück *die Schauspielerin*, wo ein nichtjüdischer Ehegatte bzw. eine nichtjüdische Liebhaberin dem jüdischen Gefährten auf dem Wege in das Verhängnis folgt.

In diesem Zusammenhang wäre ebenfalls erwähnenswert, was hier als ostdeutsche Gegenstücke zu westlichen Produktionen – oder eher umgekehrt – zu fungieren vermag, wie etwa *der Rat der Götter* (1949-50), der mit der Thematisierung der Herstellung von Zyklon-B Rolf Hochhuths Trauerspiel *Der Stellvertreter* (1963) mit gut einem Jahrzehnt vorausgeht, von dessen Verfilmung *Amen* (Constantin Costa-Gavras, 2001-2) ganz zu schweigen (dass Hochhuth dabei vor allem auf die Rolle der Kirche abzielte, ändert hier nichts). *Stielke, Heinz, fünfzehn* (1985-86),

<sup>348</sup> Mit möglicher Ausnahme früherer Völkermorde, die wir aber erst im Rückblick als Präzedenzfälle bzw. Vorstufen zu bezeichnen wissen. Diesbezüglich wären hier im Übrigen auch Uri Zwi Grünbergs vorahnende Gedichte zum späteren » חורבן גלויות « eher erwähnenswert, wie das berühmte » באי במהרת – חזון ליל קיץ תרצ"א « vom Jahre 1931, wo eine judenlose Welt kräftig geschildert wird (s. unter [http://www.uri-zvi-greenberg.org/poems\\_hurban1.htm](http://www.uri-zvi-greenberg.org/poems_hurban1.htm)). Hierbei möchte ich mich bei Karmela Amittai-Jecheskel (כרמלה אמיתי-יחזקאל) vom Jerusalemer Uri-Zwi-Grünberg-Haus (בית מורשת אצ"י) für diesen Hinweis bedanken.

<sup>349</sup> Mit Ausnahme der mittleren fünfziger Jahre, die möglicherweise auf den Slánský-Prozess und die stalinistische Judenverfolgung zurückgeht; siehe dazu in Kap. III.b, »Klarstellungen und Vorbehalte hinsichtlich der Filmliste«, auf S. 41 f.

<sup>350</sup> Weiteres dazu in Kap. VI.g, »Holocaust-Sinnbilder als jüdische Zeichen?«, auf S. 95 ff.

wo ein elternloser Judenjunge die letzten Jahre des Dritten Reichs unter falscher Identität bei nationalsozialistischen Jugendorganisationen zu überleben versucht, ähnelt sich gewissermaßen Salomon Perels Autobiographie *קוראים לי שלמה פרל!* (1991) und deren Verfilmung *Hitlerjunge Salomon* (auch: *Europa, Europa*; 1989-90). Ferner brachten *die Bilder des Zeugen Schattmann* (1971-72) die Judenverfolgung und -vernichtung mehr als ein halbes Jahrzehnt früher – und dazu auch eher sachgerecht – in ostdeutsche Wohnzimmer als der US-amerikanische (!) Fernsehvierteiler *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978) den Gräuelkitsch in die BRD (im Jahre 1979) einfuhrte.

## VI.f. Vergleich mit der Wendezeit: *Bronsteins Kinder* (1990-91)

Der Film *Bronsteins Kinder* wurde unter einzigartigen, unwiederbringlichen Umständen gedreht, nämlich mitten in der Wendezeit, also einerseits noch in den Anlagen der DEFA, deren damalige Belegschaft andererseits schon von der politisch-ideologischen Kontrolle des SED-Regimes entlastet war.<sup>351</sup> Daher kann jetzt dieser Film als besonderer Vergleichspunkt mit den früheren, das jüdische Thema ebenfalls aufgreifenden DEFA-Produktionen dienen, um etwas Licht auf die Frage zu werfen, ob die leere jüdische Identität, welche wir in den unter der SED-Herrschaft hergestellten Filmen gefunden haben, den Künstlern (nur) von den Parteifunktionären auferlegt wurde oder (auch) von den Künstlern selbst ausging.<sup>352</sup> Mit dieser Frage überschreiten wir schon den Rahmen unserer ursprünglichen Fragestellung und betreten einen Forschungsbereich, der im Grunde genommen für künftige Initiativen vorgesehen ist; es wäre jedoch interessant, aus diesem begrenzten Vergleich zu ersehen, welchen Einfluss die Finanzierung der Westberliner Firma »Novafilm« und die Regie des Polen Jerzy Kawalerowicz auf das gewissermaßen doch noch ostdeutsche Judenbild ausübte.

Der Film *Bronsteins Kinder* basiert sich, wie viele andere Filme zum Thema, auf einer schriftlichen Verfassung, und zwar auf Jurek Beckers gleichnamigem, 1986 erschienenem Roman,<sup>353</sup> womit sich der 1997 gestorbene Schriftsteller seines zweiten Auftritts in unserer Liste hätte erfreuen können.<sup>354</sup> Es handelt sich hauptsächlich um die Beziehung zwischen Hans Bronstein und seinem Vater Aaron, welcher einem ehemaligen KZ-Aufseher 1973 zufälligerweise begegnet und diesen daraufhin entführt, wodurch auch der Sohn zu einer Art Vergangenheitsaufarbeitung gezwungen wird.<sup>355</sup>

Zu den Herstellungsumständen von *Bronsteins Kindern* hat mir Herr Rudolf Jürschik, damaliger Chefdramaturg und künstlerischer Leiter des DEFA-Studios für Spielfilme, Folgendes mitgeteilt:<sup>356</sup>

---

<sup>351</sup> Nach Angaben von *Filmportal.de* haben die Dreharbeiten am 8. Mai 1990 angefangen; die Zensurgenehmigung wurde am 12. Juni des folgenden Jahres, also schon durch die Behörden der BRD erteilt.

<sup>352</sup> Damit tauchen natürlicherweise weitere Fragen auf: War diese Identität bewusst erzielt oder aus unbewusster gesellschaftlicher Dynamik innerhalb des DEFA-Studios, selbst zur Wendezeit, entstanden? Siehe dazu in Kap. VIII, »Vorschläge für künftige Forschungen«, auf S. 114.

<sup>353</sup> Was für uns allerdings völlig belanglos ist; siehe dazu in Kap. III.e, »Hinter und vor den Kulissen«, auf S. 47 ff.

<sup>354</sup> Der erste Auftritt ist ja mit der Verfilmung von *Jakob dem Lügner* gewesen, den Jurek Becker 1969 im Aufbau-Verlag veröffentlichte, nachdem sein ursprüngliches Drehbuch zum gleichen Thema 1965 abgelehnt worden war.

<sup>355</sup> Wie schon früher erklärt, spielen hier die Filmhandlungen keine Rolle (siehe in Kap. V.a, »Intensive gegenüber extensiver Analyse«, auf S. 57 f.).

<sup>356</sup> In einem E-Mail-Schreiben vom 25. Mai 2005. Herr Jürschik arbeitet zurzeit als Dramaturg bei der »Novafilm«-Fernsehproduktionsgesellschaft, also bei der Firma, die *Bronsteins Kinder* während der Wende hergestellt hat.

»Dieser Film ist hinsichtlich der mit Jurek Beckers Buch vorgegebenen Thematik, mithin der inhaltlich-konzeptionellen Verantwortung und aller rechtlichen Fragen eine gänzlich eigenständige Produktion der [W]estberliner / bundesdeutschen Firma Novafilm. Die Novafilm hat wie andere [W]estberliner Film- und Fernsehproduzenten auch schon vor dem Fall der Mauer gelegentlich Dienstleistungen der DEFA in Anspruch genommen. Das war für beide Seiten vorteilhaft, denn die fachlich in jeder Beziehung hochwertigen Leistungen der DEFA waren relativ preisgünstig, und für den DEFA-Außenhandel (mit dem sie vereinbart wurden) waren sie eine willkommene Deviseneinnahme. Auch für ›B[ro]nsteins Kinder‹ hat die Novafilm 1990 – also durch die Grenzöffnung schon wesentlich vereinfacht – solche Dienstleistungen in Anspruch genommen. Diese bestanden:

1. in der Wahl und Ausstattung eines Schauplatzes für Massenszenen – Bahnhof / Deportation / umfangreiche Komparserie und deren historisch korrekte Figuration (Kostüm / Maske),
2. in der Mitwirkung des (durch ›Mephisto‹, ›Frühlingssymphonie‹ und andere Filme international bekannten) Schauspielers Rolf Hoppe aus der (noch) DDR,
3. der Ausstatter Gerhard Helwig kommt von der DEFA,
4. der auch international erfahrene Filmkomponist Günther Fischer kommt aus der DDR und hat die Musik zu sehr vielen DEFA-Filmen gemacht.

Die Filmcrew war also mit Polen und deutschen aus beiden deutschen Staaten sehr zeittypisch zusammengesetzt.«

Nun sind die Ergebnisse, die eine Anwendung unsere Forschungsmethode auf diesen Film liefert, den vorherigen Resultaten zwar nicht entgegengesetzt, aber auch kaum ähnlich:<sup>357</sup> Es gibt nämlich einige, wenn auch nicht viele positive Zeichen, die von den guten Protagonisten ausgehen: »אל מלא רחמים« bei der Beerdigung, auf dem schwarzen Sargtuch ist ein gelber oder goldener Davidstern gemalt; die bekannte, oben besprochene Menorah kommt zweimal, in zwei verschiedenen Wohnungen vor, wie auch etwas, was nach einem Holzschnitt Jerusalems aussieht und in der Mitte des Bildes angezeigt wird; ein »guter«, weil aufgeklärter, säkularer Freund des Vaters bezieht sich auf sich selbst als Juden; wenn Hansens gewöhnlich blonde Freundin eine schwarze Perücke trägt, weil sie sich an einem Film zum Thema Holocaust beteiligt, sagt er ihr, dass sie jetzt »richtig jüdisch« aussieht (was allerdings nur eine zynische Reaktion auf die Forderungen von Nichtjuden ist, die aber doch freiwillig ausgesprochen wird und zur Verewigung des begrifflichen »Juden« samt seinen angeblichen Besonderheiten beizutragen vermag); gleich danach fragt er: »Weißt du was ich nicht verstehe? Warum die Juden in euren Filmen immer nur von echten Juden gespielt werden müssen.«<sup>358</sup> Dabei ist nur wichtig, dass er überhaupt von »echten Juden« spricht, womit angedeutet zu werden scheint, dass es so etwas überhaupt gibt bzw. gäbe.

Wenn wir aber eine neue, vom Sozialismus befreite Auffassung des Juden zu finden glauben, kommt der Vater und stellt unseren falschen Eindruck richtig, indem er folgende Worte zu Hans spricht: »Du sollst wissen, dass es Juden überhaupt nicht gibt. Dies ist eine Erfindung. Ob eine gute oder schlechte, darüber kann man streiten, je-

---

<sup>357</sup> Interessanterweise wird dabei an der SED Kritik geübt, was davon zeugt, dass dieser Film ja schon in der Wendezeit hergestellt wurde. Das hat natürlich nichts mit unserem Thema zu tun, ist aber doch erwähnenswert. Dem Gerichtswesen der DDR wird nämlich zweimal vorgeworfen, gar keine Überzeugung zu haben, sondern nur »beschissene« Befehle zu kennen.

<sup>358</sup> Was die damalige Wirklichkeit der ostdeutschen Filmherstellung angeht, so stimmt diese Aussage notabene nicht.

denfalls – eine erfolgreiche. Die Erfinder haben ihr Gerücht mit so viel Ausdauer, mit so viel Überzeugungskraft verbreitet, dass selbst die Betroffenen, die so genannten Juden, darauf reingefallen sind und wollen sich behaupten, Juden zu sein. Und das wieder macht die Erfindung umso glaubwürdiger, verleiht ihr eine gewisse Wirklichkeit, und [es] wird immer schwerer die Sache bis zu ihrem Anfang zurückzuverfolgen. Es ist von einem Brei aus Geschichte umgeben, den man mit Argumenten überhaupt nicht durchdringt. Am verwirrendsten ist, dass sich so viele Menschen in ihre Rolle als Juden nicht nur gefügt haben, sondern von ihr geradezu besessen sind. Sie werden sich bis zum letzten Atemzug dagegen wehren, wenn man ihnen diese Rolle wegnehmen würde...«

Diese eindeutige Lösung der Judenfrage habe ich nirgendwo im schriftlichen Original finden können. Dass diese belehrende Rede aber doch stattfindet, weist, wie im früher erwähnten Beispiel aus dem *Beil von Wandsbek*,<sup>359</sup> darauf hin, dass sie unter den neuen Umständen als erforderlich empfunden wurde. Denn sie bildet nicht nur eine bloße Leugnung des Judentums, sondern eine Meinung, die zudem von einem »Juden« vertreten wird. Wie der Vater selbst sagt, wird die Erfindung umso glaubwürdiger, wenn die betroffenen selbst daran glauben, was natürlich auch für seine (ob richtige oder falsche, das interessiert uns ja nicht) Leugnung gilt, also wenn er gerade als Jude das eigentliche Vorhandensein von seinesgleichen abstreitet. So begeht der Vater auch die Verfolgung des ehemaligen SSlers nicht als einst verfolgter Jude, sondern als bloßer Mensch, wobei dieser bestimmte »Kampf« gegen diesen einen Vertreter des Bösen schlechthin im Besonderen sowie die Suche nach Gerechtigkeit im Allgemeinen nicht mit nur vermeintlichem Jüdischsein zusammenhängen sollen.

Kurz gesagt, liegt uns hier immer noch dieselbe Auffassung des Juden vor, welcher aber zur Wendezeit erlaubt ist, sich – zumindest gewissermaßen – anders zu manifestieren. So steht das Vorhandene in diesem Film mit unserer vorstehenden Schlussfolgerung in Bezug auf *Sterne* im Einklang, wobei beidem die veränderten Herstellungsumstände gemeinsam sind, die eine gewisse Abwechslung in diese Filme gebracht zu haben scheinen, selbst wenn das Endergebnis dasselbe bleibt. Am wichtigsten ist hierbei, dass die sozialistische Darstellungsweise des Juden verinnerlicht wurde und auch nach dem Zusammenbruch des SED-Regimes wirksam fortbestand.

Nun hinterlässt der Film *Alles auf Zucker!*, der 14 Jahre später (2004-5) unter der Regie des Juden Dani Levy hergestellt worden ist, schon andere Eindrücke, wenn es sich dabei auch um quasi- oder gar autoantisemitische Vorstellungen handelt. Von diesem Gesichtspunkt aus können wir eine mögliche Entwicklung erkennen, die während des Bestehens der DDR unmöglich war. Aber, um dies feststellen zu können, muss eine vergleichende Forschung der sachbezogenen Filmkunst sowohl im wiedervereinigten Deutschland als auch im früheren Westdeutschland durchgeführt werden.<sup>360</sup>

## VI.g. Holocaust-Sinnbilder als jüdische Zeichen?

Dieses heikle, weil politisch folgenreiche Thema kann sich blitzschnell zu einer selbstständigen Arbeit entwickeln. Trotzdem müssen wir uns damit befassen, wenn auch in verhältnismäßiger Kürze, um diese Schwierigkeit zu bewältigen. Wenn wir also nach Anzeichen jüdischer Gegenwart in irgendeinem zeitgenössischen, zur Sache ge-

---

<sup>359</sup> Siehe in Kap. III.e, »Hinter und vor den Kulissen«, auf S. 47 ff., in Bezug auf Mengers indirektes Bekenntnis zum Judentum.

<sup>360</sup> Siehe dazu in Kap. VIII, »Vorschläge für künftige Forschungen«, auf S. 114

hörigen Text im Allgemeinen und in den unsrigen im Besonderen suchen, taucht die Frage gleich auf, wie wir verschiedene Bilder beurteilen sollen, die uns an den Holocaust erinnern und uns somit möglicherweise verraten, dass es im jeweiligen Text wahrscheinlich um Juden geht. Damit werden Hinweise gemeint, die nicht einfach im Zusammenhang mit dem Holocaust auftreten, sondern gerade aus ihm stammen. Es geht hier also keineswegs um bspw. ausdrückliche Hinweise: Wenn »Jude« bzw. »jüdisch« usw. gesagt wird oder geschrieben steht, ist es für die unsere Forschungsmethode völlig belanglos, ob dies im Zusammenhang mit dem Holocaust steht oder nicht, da es ein Anzeichen jüdischer Gegenwart schon an sich ist – und das gilt natürlich nicht nur für ausdrückliche Hinweise, sondern für alle von uns früher analysierten Zeichnungen. Demgegenüber fungiert das Wort »Auschwitz«, welches im ersten Teil der *Bilder des Zeugen Schattmann* (1971-72) mit großer Furcht erwähnt wird, als Hinweis auf den Holocaust (vielleicht der Hinweis schlechthin), nicht unbedingt aber als Hinweis auf Juden. In *nackt unter Wölfen* (1962) spielt diese Frage eine wesentliche Rolle, denn in diesem Film gibt es recht wenige Hinweise auf das Jüdischsein des Kindes; unter anderem wird gesagt, dass das Kind aus Auschwitz gekommen ist, wo seine Eltern vergast wurden. Bedeutet es nun, dass dieses Kind Jude ist?

Kehren wir also zu unserer Grundfrage zurück: Wie sollen wir Holocaust-Bilder bzw. Symbole beurteilen? Am Anfang unserer methodologischen Diskussion haben wir festgelegt: »Eine Figur ist nur insofern jüdisch, als dies überhaupt wahrnehmbar ist.« Darum lautet nun die Frage: Kann man an Holocaust-Bildern erkennen, dass die betroffenen Figuren Juden sind? Die Antwort auf diese Frage hängt von drei Folgefragen ab:

1. Welches Bild?
2. Wem wird das Bild gezeigt?
3. Wann wird das Bild gezeigt?

Die erste Folgefrage ist leicht erklärlich: Sowohl der gelbe Judenstern als auch das Auschwitzer Tor fallen, zum Beispiel, unter die Kategorie der Holocaust-Bilder, aber während Ersteres kaum Zweifel lässt,<sup>361</sup> ist Letzteres hingegen nicht so eindeutig. Allerdings hat der Judenstern auch eine von der Geschichte des Holocaust unabhängige Bedeutung (als Davidstern), da die damaligen Zeitgenossen ihn nicht als ein »Holocaust«-Bild verstanden bzw. überhaupt deuten konnten (diesen Punkt, nämlich dass jedes Bild einen eigenen geschichtlichen Zusammenhang hat, welcher jeweils in Betracht zu ziehen ist, werden wir später berühren).

Mit den zwei letzteren Folgefragen – Wem? und: Wann? – kehren wir in die Diskussion des kulturellen Raumes zurück.<sup>362</sup> Diesmal können wir aber keine richtige Entscheidung treffen, denn dieser Raum ist erst vor kurzem entstanden und ändert sich immer noch in Form und Inhalt: Seit wann fungiert das nun weltberühmt gewordene Auschwitzer Tor als Hinweis auf den Holocaust? Seit wann wird er überhaupt als das »Auschwitzer Tor« erkannt?

---

<sup>361</sup> Zumindest laut unserer hiesigen Definition des Judenbegriffs; siehe in Kap. I.b.4, »Zur angemessenen Definition des Judenbegriffs«, auf S. 13 ff.

<sup>362</sup> Siehe in Kap. V.c, »Der kulturelle Raum«, auf S. 72 f.

Wir, die wir im 21. Jahrhundert leben und bereits durch die Brille mehrerer Filme auf die Vergangenheit zurückgeblickt haben, haben uns an viele Bilder gewöhnt, die uns unwiderstehlich an den Holocaust erinnern. Dabei fallen einem natürlich nicht nur das Auschwitzer Tor, sondern – unter vielem anderen – auch die besondere Form des dortigen Stacheldrahtzaunes oder Viehwagenzüge schlechthin ein. Bedeutet also diese in unseren Köpfen erzeugte Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, dass die bedauerlicherweise im Viehwagen oder hinter dem Zaun befindlichen Figuren unbedingt Juden sind?

Eine Antwort darauf lässt sich in *Sternen* finden, wo ein deutscher Soldat, nachdem er einen Eisenbahnwagen abgeschlossen hat, auf diesem »Juden« mit Kreide schreibt und dieser eindeutigen Benennung auch eine Zeichnung eines Judensterns hinzufügt, was uns anzudeuten vermag, dass diese Verknüpfung bei den damaligen Zeitgenossen anscheinend noch nicht selbstverständlich war. Was wir als Hinweise auf den Holocaust verstehen, wurde nicht unbedingt – manchmal sogar: höchstwahrscheinlich nicht – von der zeitgenössischen Zuschauerschaft der Filme als solches verstanden. Und schon taucht eine weitere, noch schwierigere Frage auf: Wer ist diese ungreifbare, kaum begreifliche »Zuschauerschaft«? Es sind ja mehr als 40 Jahre, auf welche wir uns hier beziehen und im Laufe deren sich alles nur Erdenkliche im Verständnis der Ereignisse und Entwicklungen der Holocaust-Zeit verändert hat. Es sind drei Generationen, die in verschiedener kultureller Umgebung und mit unterschiedlichem Holocaust-Bewusstsein aufgewachsen sind.

Anton Kaes stellt fest: »[T]he American television series *Holocaust* in 1979 [...] broke through thirty years of silence [...]«.<sup>363</sup> Eine ähnliche Meinung wird auch in einer Sonderausgabe der *Berliner Morgenpost* vom 27. April 2005 vertreten: »Die Serie offenbarte, daß eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Völkermord bis zu diesem Zeitpunkt [der Ausstrahlung des US-amerikanischen Vierteilers] nicht stattgefunden hatte.«<sup>364</sup> Dagegen behauptet Dr. Rudolf Sussmann,<sup>365</sup> dass diese Meinung nur eine Behauptung der 68-Generation sei und dass die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit in der BRD schon 1956 infolge dortiger (eigentlich durch die DDR initiiertes) antisemitischer Schmierereien angefangen habe. Ohnehin ist die Behauptung eines dreißigjährigen Schweigens, obwohl noch heutzutage allgemein akzeptiert, insofern falsch, als sie die filmischen Holocaustdarstellungen in der DDR nicht beachtet.

*Die Bilder des Zeugen Schattmann*, ein Fernsehreiheiler aus den Jahren 1971-72, darf hier als ein Beispiel unter vielen, auch früheren, gegen diese Feststellung von Kaes dienen. Während knapp sechs Stunden werden die Verfolgung und Vernichtung der Juden in verschiedener Hinsicht, von den Nürnberger Gesetzen bis hin zu den Eichmann- und Globke-Prozessen, aufgearbeitet. Beim vierten und letzten Teil, der sich u. a. mit Auschwitz beschäftigt, wird auch das seither schon berühmt gewordene Tor gezeigt, vielleicht zum ersten Mal in einem filmi-

---

<sup>363</sup> Anton Kaes, »History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination«, in: Bruce A. Murray and Christopher J. Wickham (Eds.), *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television* (Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992), pp. 308-323, here 311.

<sup>364</sup> *Berliner Morgenpost*, Extraausgabe vom 27. April 2005, »1945-2005: Zwischen Krieg und Frieden«, eine Veröffentlichung der Redaktion Sonderthemen für die *Berliner Morgenpost* in Kooperation mit dem Museumspädagogischen Dienst Berlin, S. VII, ohne Angabe des hierzu gehörigen Autornamens.

<sup>365</sup> Bei einem Gespräch mit mir am 20. September 2005 im Jerusalemer Büro der Hanns-Seidel-Stiftung; diese Formulierung ist von ihm in einem E-Mail-Schreiben vom 11. Oktober 2005 bestätigt worden.

schen Werk im Allgemeinen, geschweige denn in einem Spielfilm. Hat es also die Zuschauerschaft früher nicht zu erkennen gewusst, so soll sie jetzt damit vertraut werden. Eben deshalb wird das Tor aber noch nicht ganz sinnbildlich gebraucht, wie ein Vierteljahrhundert später in Roberto Benignis 1997 hergestelltem Spielfilm *la vita è bella* getan werden soll, wo bereits das Bild an sich als eine Art Ortsangabe fungiert.<sup>366</sup> Stattdessen wird den Zuschauern der *Bilder des Zeugen Schattmann* ausdrücklich mitgeteilt, dass die Handlung sich jetzt im KZ Auschwitz abspielt, was dieser Ortsname eigentlich bedeuten soll<sup>367</sup> und dass hier bzw. dort vier Millionen Menschen<sup>368</sup> umgebracht worden seien.

Was Holocaust-Bilder und ihr Verständnis als solche durch die Zuschauerschaft betrifft, gab es also keine mehr oder weniger einheitliche Zuschauerschaft, das will sagen: keinen vermutlichen gemeinsamen Gesichtspunkt, der in Bezug auf Holocaust-Bilder gefunden werden kann, wie bei unserer ursprünglichen Fragestellung möglich gewesen ist. Mit anderen Worten: Ein mehr oder weniger beständiger kultureller Raum kann in keiner Hinsicht bestehen, in der sich die Kultur ständig verändert. Versuchen wir angesichts dieser Umstände, unsere Frage verschärft neu zu formulieren, indem wir annehmen, dass in einem Film ausdrücklich gesagt wird, dass jemand nach Auschwitz deportiert werden soll – oder noch besser: dass die Rede von bloßen »Deportationen« ist, wie etwa in *lebender Ware* (1966); ist nun daraus zu schließen, dass diejenigen, die in die Deportationsgefahr gebracht worden sind, zwangsläufig Juden sind? Das heißt: Können wir uns mit dieser Formulierung auf einen bestimmten kulturellen Raum beziehen?

Angeblich müssen wir beide Teile dieser Frage bejahen, denn mir scheint, dass das Wörter »Deportation«, »Abtransport« usw. usf. schon am Kriegsende oder kurz danach, mit den Nürnberger Prozessen, ihren sozusagen »jüdischen Unterton« bekommen haben, wenn nicht noch früher. Wenn wir aber so tun, wie sollen wir denn alle anderen Opfer der Nazis betrachten – etwa politisch Verfolgte, Homosexuelle, Zigeuner und Kriegsgefangene – die ebenfalls in die KZs gebracht worden sind? Aus dieser Frage taucht unvermeidlich eine andere auf: Ist den Juden ihr Opferzustand, d.h. ihre gesellschaftliche Rolle als Opfer, wesenseigen? Und wenn ja,<sup>369</sup> wie würde es

---

<sup>366</sup> Angesichts des augenscheinlichen Widerspruchs zwischen der Ortsangabe einerseits und der US-amerikanischen Identität der Befreier andererseits taucht die Frage auf, ob das Bild des Auschwitzer Tors nicht gerade deshalb gezeigt wird, weil es bis dahin bereits zum Sinnbild des Holocaust schlechthin, also zu einem unausweichlichen und daher auch unausbleiblichen Bild geworden ist; demgegenüber kann man die Frage auch umgekehrt stellen, nämlich, ob die Amerikaner nicht nur deshalb als die Befreier des Lagers auftreten, weil Benigni dem US-amerikanischen »Oscar«-Preis, für den der Film 1999 in sieben Kategorien nominiert und mit welchem er auch dreimal ausgezeichnet worden ist, somit Tribut gezollt hat.

<sup>367</sup> Der Ortsname »Auschwitz« figuriert zwar schon früher, etwa in *Sternen* (1958-59), wo es einer der deutschen Soldaten seinem Kameraden kurzum als eine »Mühle für Menschenfleisch« schildert; dass aber mehr als ein Jahrzehnt später das Bedürfnis ent- bzw. immer noch bestand, dem Publikum die Sache ordentlich zu erläutern, bezeugt, dass sich die erwünschte Bedeutung des Stichworts »Auschwitz« bis dahin noch nicht durchgesetzt hatte. Zu den Ansätzen zur Entstehung der Holocaust-Sinnbilder in der US-amerikanischen Filmkunst, wo »Auschwitz« ebenfalls noch nicht auftritt (geschweige denn in der Rolle, die es Jahrzehnte später spielen sollte), hat Moshe Zimmermann geschrieben: „הוליווד וייצוג מחנות הריכוז הנאציים בזמן אמת“, *משה צימרמן*, בתוך: חיים בראשית, שלמה זנד ומשה צימרמן (עורכים), *קולנוע וזיכרון – יחסים מסובכים?* (ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2004), עמ' 133-151.

<sup>368</sup> Also, übrigens, keine auf »Juden« beschränkte Angabe, was ja mit unseren Erwartungen im Allgemeinen und den Resultaten unserer hiesigen Fragestellung im Besonderen im Einklang steht.

<sup>369</sup> Diese Frage mag wohl – zumindest in Bezug auf das begriffliche Judentum (im Gegensatz zum eigentlichen, d.h. physischen; siehe dazu in Kap. II.a.1, »Die kulturelle Rolle des Juden als die abendländische Antithese«, auf S. 17 f.) – bejaht werden, wenn man beobachtet, wie manche Menschengruppen, die sich als Opfer verstehen, an die Stelle der Juden zu treten versuchen, indem sie das jeweilige Feindbild sinngemäß auf die Nazis zurückführen.



die Auffassung des Jüdischseins künftiger Generationen im Allgemeinen und der neuen, von der SED für »fascistisch« gehaltenen Hebräer im Besonderen beeinflussen?

Somit entsteht eine andere Schwierigkeit: Selbst wenn ein Bild oder ein Zeichen zweifelsohne auf den jüdischen Holocaust hinweist (wie etwa das Bild des Auschwitzer Tors heutzutage), dürfen wir als Wissenschaftler diese nicht ganz wirklichkeitsgetreuen Verknüpfungen von Signifikant und Signifikat mitnichten verewigen. Oder müssen wir doch an diese Vorstellungen anknüpfen, wenn sie auf unser Forschungsgebiet zutreffen? Nach allem wollen wir ja nicht unsere jeweils persönliche Traumwelt, sondern die Wirklichkeit erforschen, wenn auch nur insofern, als wir sie überhaupt als solche zu begreifen vermögen.

Es gibt also mehrere Gründe sowohl für als auch gegen die Rücksichtnahme auf Holocaust-Sinnbilder bei unserer Analyse und deren darauf erfolgte Miteinbeziehung in den Zeichenkorb, wo sich der Baustoff befindet, mit welchem die jüdische Identität in den besagten Spielfilmen wiederhergestellt wird. Jedoch können wir im Rahmen dieser Arbeit allen einzelnen Fragen nicht nachgehen. Darunter wäre besonders wichtig, auf die Entstehungsgeschichte dessen einzugehen, was heutzutage, am Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts, als Hinweis auf den Holocaust, d.h. als Holocaust-Sinnbild fungiert. So werden wir daran gehindert, die gesamte Problematik der Grundfrage, die im Titel dieses Kapitels steht, abzuklären. Trotzdem können wir zwecks der Beantwortung unserer ursprünglichen Fragestellung eine vernünftige Entscheidung treffen, nämlich gar keine, was in der Tat heißt, die Holocaust-Sinnbilder **nicht** zu berücksichtigen.

Die Frage, ob zum Beispiel die Viehwagenzüge, das Auschwitzer Tor oder schlicht der Ortsname »Auschwitz« als jüdische Zeichen zählen können und daher auch zur Rekonstruktion der jüdischen Identität beitragen sollen, bleibt also unentschieden, und zwar mit folgender Begründung: Sollte diese Frage verneint werden, so könnte es unsere Resultate gar nicht schwächen, da wir von vorneherein keine Rücksicht auf diese Hinweise genommen haben; und wenn sie bejaht werden sollte, würde es die Resultate doch nur verstärken: Die im Quellenmaterial immer wiederholte Zurückführung der ostdeutschen Judenfrage gerade auf den Holocaust, seine Wurzeln oder Widerhalle, liefert eine unzählige Fülle von Hinweisen auf den Holocaust, welche, wenn wir sie doch in die Analyse mit einbezögen, als negative Zeichen<sup>370</sup> eingestuft würden und eine mögliche jüdische Identität mithin weitgehend in Abrede stellen.<sup>371</sup>

Dennoch sollen wir auch anhand der obigen Schlussfolgerungen zur ersten Folgefrage (welches Holocaust-Bild?) zurückkehren und näher darauf eingehen. Ist zum Beispiel die »gele Late«, d.h. der gelbe Judenstern, ein jüdisches Zeichen, weil er uns an den Holocaust erinnert, dessen Opfer Juden gewesen sind bzw. sein sollen, oder weil er aus der geometrischen Form des Davidsterns besteht, die während der Neuzeit zum Sinnbild des Judentums wurde? Ist dieser Fleck dem Viehwagen oder der heutzutage allgemein verbreiteten Davidsternkette ähnli-

---

<sup>370</sup> Als Hinweise auf den Holocaust, die – wie am Anfang dieses Kapitels erläutert – keine jüdischen Zeichen an sich sind, sondern erst nachträglich auf jüdische Gegenwart hindeuten, sind sie ausgesprochen unausdrücklicher Natur; und da sie ja aus der Geschichte des Holocaust entspringen, werden sie den Juden zweifelsohne aufgezwungen (zum Beispiel: sich im Viehwagen, hinter dem Stacheldraht zu befinden).

<sup>371</sup> Siehe in Kap. V.b.4, »Die Auswertung der Anzeichen«, auf S. 71

cher? Die Tatsachen der Holocaustgeschichte erfordern, den Judenstern für ein erzwungenes, d.h. negatives jüdisches Zeichen zu halten. Dass die Nazis Viehwagen verwendet haben, um Juden in die Vernichtungslager zu deportieren, ist ebenfalls eine historische Tatsache; Erkennt man aber an einem Bilde eines solchen Zuges, dass es sich hier um Juden handelt? Nach dem dramaturgischen Gebrauch, der in *Amen* (Constantin Costa-Gavras, Frankreich 2001-2), der filmischen Bearbeitung von Rolf Hochhuths »christlichem Trauerspiel« *der Stellvertreter* (Uraufführung: 1963 in Westberlin), zur erhöhten Spannung von solchen Zügen gemacht wird, soll es sich von selbst verstehen, wozu diese Züge dienen; aber das kommt ja in einem Werk des frühen 21. Jahrhunderts vor, womit wir schon wieder zur Frage nach der Entstehungsgeschichte dieser Sinnbilder gelangt sind. Sicher ist jedenfalls, dass wir, indem wir bei unserer Analyse Rücksicht auf eine historische Tatsache nehmen, notwendigerweise voraussetzen, dass diese Tatsache auch der Zuschauerschaft gut bekannt ist. Und so lautet nun die Frage: Wie bekannt ist der geschichtliche Zusammenhang des jeweiligen Bildes? Freilich konnten sich sehr viele Bürger der DDR noch daran erinnern, dass das Tragen des Judensterns den Juden aufgedrängt wurde. Aber wie viele brachten Viehzüge überhaupt mit Judendeportationen in Verbindung oder vermochten das Auschwitz Tor als das Tor eines Vernichtungslagers zu erkennen?

Wir können also einige Ausnahmen von der obigen Unentschiedenheitsregel festlegen, mit denen die Miteinbeziehung gewisser Hinweise auf den Holocaust, die nach obiger Erklärung unberücksichtigt gelassen werden sollten, begründet wird:

1. Das auf den Holocaust Hinweisende ist schon an sich ein jüdisches Zeichen, ohne Rücksicht darauf, wie es während des Holocaust missbraucht wurde: Nächstliegend ist die geometrische Form des Davidsterns, aus welcher die »gele Late« besteht, die demzufolge doch als ein (negatives) jüdisches Zeichen zählt.
2. Das Hinweisende ist schon vorm Holocaust mit Juden bzw. dem Judentum in Zusammenhang gestanden: In diese Kategorie fällt etwa der Begriff »Ghetto« bzw. »Ghettoisierung« usw., der schon vorm Holocaust im Gebrauch gewesen ist und die Bedeutung eines erzwungenen »jüdischen Wohnbezirks« gehabt hat.<sup>372</sup> Somit bildet die im vorerwähnten Film *nackt unter Wölfen* befindliche Äußerung, dass das namenlose Kind im Alter von drei Monaten aus dem Warschauer Ghetto nach Auschwitz gekommen ist, nicht nur einen Hinweis auf den Holocaust, sondern auch eines der gezählten (nicht mehr als die Zahl der Finger einer Hand) jüdischen Zeichen in diesem Film, und zwar ein negatives, weil der Aufenthalt im Ghetto ja erzwungen wurde (in diesem Beispiel ist vom Vorkommen des Ortsnamens »Auschwitz« abgesehen worden).
3. Von Anfang an, also ab seiner Entstehung oder Einführung, war allgemein bekannt, dass das Hinweisende dazu bestimmt war und auch tatsächlich diente, Juden als solche zu kennzeichnen, also eine Art »jüdisches Zeichen« zu sein. Hier tritt schon wieder der gelbe Judenstern auf, aber das will eigentlich sagen: Wenn den Juden auch ein gelbes Viereck statt des Davidsterns aufgezwungen worden wäre, könnte es bei uns als ein jüdisches Zeichen zählen, weil alle Mitteleuropäer auch in diesem hypothetischen Fall gewusst hätten, dass

---

<sup>372</sup> Aus dem *Duden – dem Deutschen Universalwörterbuch* (Mannheim: Dudenverlag, 1996): »Get|to, (auch:) Ghetto, das; -s, -s [ital. ghetto, H. u.; viell. aus dem Hebr. od. aus ital. getto = Gießerei (wegen der Nachbarschaft des ersten in Venedig belegten Judenviertels zu einer Kanonengießerei, nach der dieser Stadtteil schon vorher heißen haben könnte)]: a) abgeschlossenes Stadtviertel, in dem die jüdische Bevölkerung abgetrennt von der übrigen Bevölkerung leben muss [...]«. In anderen Bedeutungen, wie etwa im Sinne vom New Yorker Ghetto der Schwarzen, wird das Wort eigentlich entlehnt gebraucht.

es eben zur »Kennzeichnung der Juden«<sup>373</sup> bestimmt gewesen wäre und gedient hätte. Somit bleibt alles andere, was erst später zu Hinweis auf den Holocaust und daher auch auf jüdische Gegenwart geworden ist (wie das Auschwitzer Tor, der Ortsname »Auschwitz«, die Form des dortigen Stacheldrahts oder schlicht Viehwagen), unberücksichtigt.

Zeichen, die mindestens eine dieser drei Bedingungen erfüllen, werden für jüdische Zeichen gehalten, und zwar für negative, da sie den Juden im Zusammenhang des Holocaust ja aufgenötigt werden.

Nun dürfen wir, nachdem wir zu einer Art Entschluss gelangt sind, weitere Aspekte dieser Problematik zur Sprache bringen. Hierbei fallen mir zwei Fragen ein, die allerdings keine richtigen Argumente (ob für oder gegen die Miteinbeziehung der Holocaust-Sinnbilder als jüdische Zeichen) sind und daher nur als Anregungen fungieren. Zum Ersten sollte man bedenken, wie eine solche Deutung der Holocaust-Sinnbilder zur jüdischen Identitätsstiftung künftiger Geschlechter Israels beitrüge, wobei die Rolle des Holocaust als negativer Mythos<sup>374</sup> des Abendlandes schon heutzutage sehr einflussreich zu sein und immer mehr an Bedeutung zu gewinnen scheint.

Zum Zweiten entsteht ein andersartiges Problem aus dem Film *Bronsteins Kinder*, wo Hansens Freundin die Rolle einer jüdischen Verfolgten in einem (sozusagen fingierten) Film zum Thema »Holocaust« spielt, gerade weil sie selbst jüdisch bzw. jüdischer Herkunft ist, wie wir oben erwähnt haben.<sup>375</sup> Sollte nun die Rolle in diesem »Binnenfilm« zum Holocaust (also nicht der bloße, uns mitgeteilte Umstand, dass man dazu Jude sein muss) irgendetwas über das Jüdisch-Sein oder die jüdische Identität der diese Rolle spielenden Figur sagen, die in der Rahmengeschichte ja keinen Judenstern trägt? Und wenn ja, was eigentlich? Klare bzw. abklärende Antworten auf diese gedanklichen Fragen kann ich hier nicht geben, weshalb sie dem Leser überlassen werden.

---

<sup>373</sup> Denn so heißt es ja auch in der *Polizeiverordnung über die Kennzeichnung der Juden* vom 1. Sep. 1941, deren vollständige Fassung auf folgender Webadresse verfügbar ist:

<http://www.documentarchiv.de/ns/jdnstern.html>

<sup>374</sup> Siehe dazu neben Fußnotenzeichen Nr. 65, auf S. 17, sowie in dieser Fußnote selbst.

<sup>375</sup> In Kap. VI.f. »Vergleich mit der Wendezeit: *Bronsteins Kinder* (1990-91)«, auf S. 93 ff.